

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses  
de littérature générale et comparée

48  
2019

Schweizer Hefte  
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri  
di letteratura generale e comparata

Swiss Review  
of General and Comparative Literature

## **Musik und Emotionen in der Literatur** **Musique et émotions dans la littérature** **Music and Emotions in Literature**

herausgegeben von  
Corinne Fournier Kiss

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée  
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata  
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

*Redaktion:*

Corinne Fournier Kiss

*Präsidium:*

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département des langues et littératures,  
Domaine Français, Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg  
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

*Sekretariat:*

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Arnd Beise (Fribourg), Corinne Fournier Kiss (Bern), Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine Hennard Dutheil (Lausanne), Edith Anna Kunz (St. Gallen), Joëlle Légeret (Lausanne), Oliver Lubrich (Bern), Dagmar Reichardt (Groningen), Martin Rueff (Genève), Niccolò Scaffai (Lausanne), Michel Viegnès (Fribourg), Markus Winkler (Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Beiträge zu Themenschwerpunkt oder Varia können beim Sekretariat eingereicht werden. Über die Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines Peer-Review.

Weitere Informationen zum *Colloquium Helveticum* sowie zur Mitgliedschaft bei der SGAVL: [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

# Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen  
Gesellschaft für Allgemeine und  
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de  
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und  
Sozialwissenschaften  
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert von  
Aisthesis Verlag Bielefeld 2019  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Open Access ISBN 978-3-8498-1647-6  
Print ISBN 978-3-8498-1391-8  
E-Book ISBN 978-3-8498-1392-5  
ISSN 0179-3780  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-  
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

48/2019

## Musik und Emotionen in der Literatur Musique et émotions dans la littérature Music and Emotions in Literature

Herausgegeben von / Dirigé par  
Corinne Fournier Kiss

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019



# Inhaltsverzeichnis

## MUSIK UND EMOTIONEN IN DER LITERATUR MUSIQUE ET ÉMOTIONS DANS LA LITTÉRATURE MUSIC AND EMOTIONS IN LITERATURE

Corinne Fournier Kiss	
Introduction. Musique et émotions dans la littérature .....	13
 <b>Die Entstehung musikalischer Emotionen oder das Aufeinandertreffen von Natur und Kultur / Naissance de l'émotion musicale, ou la rencontre de la nature et de la culture</b>	
Ottmar Ette	
Motion, Emotion, Musik.	
Alexander von Humboldts experimentelle Klangtexte .....	27
Lawrence Kramer	
Writing Sound: Ekphrasis and Elemental Media .....	53
Marco Ammar et Angela Daiana Langone	
Le <i>tarab</i> dans la littérature arabe classique et contemporaine .....	65
Nikol Dziub	
Le chant des sirènes, ou la langue émue .....	83
Thomas Nehrlich	
Kunst gegen Gewalt gegen Kunst.	
Zur Funktion von Musik in Heinrich von Kleists <i>Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik</i> .....	97
 <b>Musikalische Emotionen und das Überwinden nationaler Stereotypen / Émotions musicales et dépassement des stéréotypes nationaux</b>	
Valeria Lucentini	
The Natural Musicality of Italians.	
18th-Century Medical and Literary Discourse on Melancholy .....	113
Béatrice Didier	
L'émotion musicale chez Stendhal .....	123
Sarga Moussa	
Le « cercle enchanté » des émotions.	
Liszt biographe de Chopin .....	133
Corinne Fournier Kiss	
Musique, émotions et cosmopolitisme dans <i>Consuelo</i> de George Sand .....	145

**Musikalische Emotionen oder die Wirkung und die Langlebigkeit  
romantischer Metaphysik / Émotions musicales, ou l'impact  
et la longévité de la métaphysique romantique**

- Magdalena Saganiak  
Musicality as a Force Shaping Literary Works. An Aesthetic Study 159
- Patrick Suter  
L'instant musical : poésie et émotions ..... 177
- Christophe Imperiali  
Le démon et l'analogie. Fonctions émotives de la musique  
chez Marcel Proust et Thomas Mann ..... 193
- Lara Popic  
Affectivité et thérapeutique de la musique dans *Adriani*  
de George Sand ..... 209
- Tobias Lambrecht  
*Showing* und *Telling* bei literarischer Musikdarstellung.  
Terminologische Überlegungen am Beispiel  
von Helmut Kraussers Roman *Melodien* ..... 225
- Bernard-Olivier Posse  
« A Shape That Matters ». Éluard dans le texte beckettien ..... 241

**Macht und Gegenmacht oder die Instrumentalisierung  
musikalischer Emotionen / Pouvoir et contre-pouvoir,  
ou l'instrumentalisation des émotions musicales**

- Didier Follin  
Quand l'émotion poético-musicale devient arme de guerre.  
L'amollissement d'Hannibal dans les *Punica* de Silius Italicus ..... 255
- Frédérique Toudoire-Surlapierre  
L'émotion de l'inouï (Pascal Quignard) ..... 265
- Corinne Fournier Kiss  
Czech Folklore and Manipulation of Emotions  
in Milan Kundera's *The Joke* ..... 281
- Lina Užkauskaitė  
Verschriftlichte Emotionen in der litauischen Jazzliteratur  
der Sowjetzeit. Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik  
in Dramatik, Epik und Lyrik der Jahre 1967-1989 ..... 299
- Anna Janicka  
Woman in the World of Sounds. The Work of Gabriela Zapolska 315



Jarosław Ławski	
Karol Szymanowski und Jarosław Iwaszkiewicz in Odessa.	
Dionysische, opernartige Ekstase jenseits vom Raum der Geschichte	327

**Musikalische Emotionen und „direkte“ Intermedialität (Rolle der Partitur) / Émotions musicales et intermédialité « directe » (rôle de la partition)**

Marcello Ruta	
<i>Staring at an Absolute Beauty. Why Musical Scores Are Not Mere Performing Instructions and What Literature Can Teach Us about Them</i>	341
Christophe Schuwey	
Formes et fonctions de la musique dans les biographies mozartiennes	359
Lea Liese	
Das Kunstzitat als Selbstzitat?	
Verstimmte Einfühlung in Arthur Schnitzlers <i>Fräulein Else</i>	375

**NACHRUF AUF BERNHARD BÖSCHENSTEIN  
NÉCROLOGIE DE BERNHARD BÖSCHENSTEIN**

Markus Winkler	
Hommage à Bernhard Böschenstein	387
Christian Villiger	
„Der himmlischen, still widerklingenden, / der ruhigwandelnden Töne voll...“ Eine Erinnerung an Bernhard Böschenstein	391

**REZENSIONEN  
COMPTES RENDUS  
REVIEWS**

Joëlle Légeret	
Apologie des œuvres d'art verbal et éloge de la variation (Jean-Michel Adam, <i>Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction</i> , Paris, Classiques Garnier, 2018)	400
Sonja Klimek	
„Doing authorship“. Wie Werkpolitik und Autorinszenierung in den Epitexten zusammenwirken ( <i>Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft</i> . Hg. Martin Gerstenbräun-Krug und Nadja Reinhard. Wien: Böhlau Verlag, 2018)	408

**Comptes rendus des six volumes édités par Anne Tomiche,  
*Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature  
as a Critical Approach*, Paris, Classiques Garnier, 2017.**

Joëlle Légeret

Le Comparatisme comme approche critique  
(Texte introductif et brève mention du tome 1 : *Affronter l'Ancien /  
Facing the Past*) ..... 414

Marie Kondrat

Principes et mécanismes de l'hybridité méthodologique  
(Tome 2 : *Littératures, arts, sciences humaines et sociales /  
Literature, the Arts and the Social Sciences*) ..... 416

Camille Schaer

Réflexions méthodologiques pour comparer dans une perspective  
critique  
(Tome 3 : *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects,  
Methods, Practices*) ..... 422

Ariane Lüthi

La traduction comme ouverture et mise en rapport  
(Tome 4 : *Traduction et transferts / Translation and Transfers*) ..... 430

Corinne Fournier Kiss

Micro et macro circulations comparatistes  
(Tome 5 : *Local et mondial : circulations / Local and Global:  
Circulations*) ..... 435

Sophie Witt

Literatur – Wissen – Wissenschaft – Technologie:  
Was hat die aktuelle Komparatistik dazu zu sagen?  
(Tome 6 : *Littérature, sciences, savoirs et technologie /  
Literature, Science, Knowledge and Technology*) ..... 442

**VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN**

**NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S**

**NOTES ON CONTRIBUTORS** ..... 449

**PROSPECTUS**

Band 49 (2020) ..... 461

MUSIK UND EMOTIONEN IN DER LITERATUR  
MUSIQUE ET ÉMOTIONS DANS LA LITTÉRATURE  
MUSIC AND EMOTIONS IN LITERATURE



Corinne Fournier Kiss

## Introduction : Musique et émotions dans la littérature

Au sein de la grande famille des arts, la musique et la littérature ont toujours eu une relation privilégiée, et lorsqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la réflexion sur la relation entre les arts devient un champ d'étude à part entière, elle ne se fait pas faute de la mettre en évidence : arts possédant une origine commune (Rousseau); arts liés au temps alors que les autres arts se déploient dans l'espace (Lessing) ; arts qui entretiennent une relation de complémentarité esthétique et qui, par ailleurs, ont longtemps été inséparables l'un de l'autre.

### Littérature et querelle musicale entre formalistes et référentialistes

Néanmoins, si les théories esthétiques n'ont d'abord pensé les liens entre la musique et la littérature qu'en termes de ressemblance et de voisinage, la tentative de leur attribuer des fonctions identiques de narration ou d'imitation du monde (*ut poesis musica*) résiste mal à l'épreuve de la réalité. La littérature et la musique peuvent certes toutes les deux être définies comme des systèmes sémiotiques, puisqu'elles sont constituées de signes et de sons combinables en fonction de certaines règles, mais la différence des matériaux employés témoigne de leur irréductibilité : les sons musicaux n'ont pas de relation obligatoire avec le monde extérieur à celui de la composition, alors que les mots renvoient à un référent précis et sont rattachés, unanimement quoiqu'arbitrairement, à une signification extralinguistique. La littérature communique clairement quelque chose, alors que si la musique semble bien livrer un message elle aussi, il n'existe aucun consensus de longue durée qui nous guide dans une compréhension déterminée et précise de son message, sauf si elle est accompagnée d'explications ou de paratexte, comme dans la musique à programme, ou si elle collabore avec des textes, comme dans le cas de la chanson ou de l'opéra. Le questionnement sur ce qui constitue le contenu de la musique n'a cessé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle de diviser les théoriciens de la musique, philosophes aussi bien que musicologues, en deux camps : celui des formalistes ou des absolutistes (dans la lignée d'Eduard Hanslick), pour lesquels la forme est considérée comme étant le vrai contenu de la musique, et celui des sémanticiens, référentialistes ou herméneuticiens, pour lesquels la musique renvoie encore à autre chose qu'à elle-même et possède donc une signification extramusical.

Il est cependant un point sur lequel absolutistes et référentialistes semblent s'accorder : si la littérature existe avant tout de par sa signification

référentielle, il semble que la musique l'emporte au niveau des significations émotives et conatives.<sup>1</sup> À quelques exceptions près, dans lesquelles nous pouvons ranger des Hanslick<sup>2</sup> ou des Stravinski<sup>3</sup>, il est peu de musiciens et théoriciens qui, de manière sérieuse, ont refusé de reconnaître que la musique commande des réactions émotionnelles spontanées et beaucoup plus récurrentes que les autres arts chez les auditeurs : tous sont peu ou prou des expressionnistes. Simplement, alors que pour les « expressionnistes absolutistes », l'émotion musicale résulte de la réaction de l'auditeur à une structure, à un rapport entre des éléments de l'œuvre même (c'est le cas de la théorie grecque et de tous ses dérivés ultérieurs, y compris l'école de Vienne, qui perçoivent la musique comme schème abstrait) – pour les « expressionnistes référentialistes », l'émotion musicale s'explique par le renvoi à un monde extramusical de concepts, d'actions, d'images et de représentations, et dépend donc de la compréhension du contenu référentiel de la musique<sup>4</sup> (c'est le cas de la théorie classique de la musique comme imitation de la nature ou des affects, ou encore de la métaphysique romantique de la musique comme expression directe des passions). Quelle que soit la façon dont elle est susceptible d'*é-mouvoir* (*e-movere*), que ce soit par sa forme, sa structure ou son contenu référentiel, la musique semble bien être l'art par excellence des émotions.

## Le pouvoir de la musique

Pourquoi cette convergence entre musique et émotions remporte-t-elle la quasi-unanimité théorique ? D'abord, parce que du simple point de vue phénoménologique, la musique et l'émotion se présentent de façon fort identique : toutes deux peuvent se définir par leur caractère d'« événement », à

1 Werner Wolf distingue bien la signification référentielle des significations émotives et conatives (effets sur le destinataire) de l'art. Cf. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 32.

2 Voir Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, trad. et présent. par Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012. Dans cet ouvrage, Hanslick défend la position selon laquelle « La représentation d'un sentiment ou d'une émotion déterminés ne relève absolument pas du pouvoir de la musique » et « les sentiments ne se trouvent pas dans l'âme à l'état isolé d'une manière telle qu'un art pourrait les faire surgir » (p. 80-81). Si malgré tout la musique suscite des sentiments ou des émotions, c'est comme effet latéral et non nécessaire.

3 On connaît la fameuse affirmation d'Igor Stravinski selon laquelle « La musique, par son essence, [est] impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. ». Cf. *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël, 1973, p. 63.

4 Pour ces deux expressions d'« expressionnistes absolutistes » et d'« expressionnistes référentialistes », voir Leonard B. Meyer, *Émotion et Signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 53.

savoir comme quelque chose qui arrive et brise la régularité du monde, d'une ambiance ou d'une tonalité affective, mais les brise de manière éphémère, sur le mode du passage, de l'insaisissabilité et du mouvement temporel. Que l'une et l'autre puissent se superposer et se confondre semble alors aller de soi.

Ensuite, parce que la musique est le seul art qui exerce une emprise immédiate sur le corps et le force involontairement à se « mouvoir » et « s'émouvoir », si ténues que soient cette motion et cette émotion. Alors que les autres arts (aussi bien la peinture et l'architecture que la danse et la littérature) ont besoin de l'œil pour être perçus et reçus, la musique s'en passe parfaitement : c'est l'ouïe qu'elle sollicite, et son impact est par là même beaucoup plus puissant. Le son, en effet, s'entend non seulement par l'oreille, mais par tous les pores de notre corps. Le son, onde mécanique, émet des vibrations qui heurtent non seulement l'oreille, mais l'ensemble du corps qui, sous le coup de ces stimuli, sonne, résonne, per-sonne, jusqu'à être mis en mouvement – de manière imperceptible quand le mouvement reste à l'état de tropisme, ou de manière flagrante quand il devient tremblement, gesticulation ou danse. Entendre, c'est donc être touché à distance, littéralement et métaphoriquement, physiquement et psychologiquement, dans son corps et dans son cœur.

Corollaire immédiat de la réception par le sens de l'ouïe de la musique, et qui renforce encore l'emprise de cette dernière : alors que l'on peut fermer les yeux, se soustraire selon son bon vouloir à la contemplation des arts visuels et, par extension, aux réactions émotionnelles que ceux-ci pourraient provoquer, il se trouve que « les oreilles n'ont pas de paupières »<sup>5</sup>. On ne peut avec la volonté se défendre contre l'arrivée du son, et l'on se voit contraint, bon gré mal gré, de l'accueillir. « Ouïr, c'est obéir », déclare Pascal Quignard, qui invoque à l'appui de cette assertion l'étymologie du mot français « obéir », qui serait un dérivé du latin *obaudire*, « écouter ». « L'audition, l'*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance »<sup>6</sup>. L'audition est une sollicitation à laquelle on est obligé de s'abandonner, un piège dans lequel on est obligé de tomber. Entendre, c'est être mû et ému sans avoir la possibilité d'échapper à cette motion et émotion.

## Émotions et intermédialité musico-littéraire

La littérature semble consciente de cet avantage que, dans la sphère des émotions, la musique remporte sur elle : il n'est pas rare que lorsqu'elle évoque des émotions (c'est-à-dire tient un discours à leur sujet) ou/et vise à les susciter (c'est-à-dire vise à produire une action émotionnelle directe sur le

5 C'est ainsi que Pascal Quignard intitule le deuxième traité de son essai *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 105.

6 *Ibid.*, p. 108.

lecteur), elle fasse appel à la musique et l'intègre à son univers verbal. Dans le débat opposant les formalistes et les sémanticiens, il va de soi que toute littérature qui ne relève pas du traité technique ou musicologique ne peut que se ranger du côté des seconds, car sinon elle n'aurait rien à dire sur la musique ni rien pour justifier l'émotion qu'elle suscite. La musique dans la littérature ne peut émouvoir que parce qu'elle est présentée comme renvoyant à de l'extramusical, comme ayant un pouvoir de représentation, d'évocation et d'association, et comme revêtant une signification particulière pour les protagonistes : même quand elle est dite être ineffable, on en parle et elle est parlée dans un langage et à travers une subjectivité qui trahit un contexte culturel et historique particulier. Selon Lawrence Kramer, musicologue et critique littéraire qui plaide en faveur de l'herméneutique musicale, « music, as a product of culture and history, cannot entirely escape either meaning in general or meaning in particular [...]. Music is unthinkable – not impossible but unthinkable – without language »<sup>7</sup>.

Les communications ici réunies visent à montrer comment la littérature, tout en conservant ses armes propres (les mots) et sans recourir à une collaboration directe avec la musique comme dans l'opéra ou la chanson, convoque la musique pour transmettre des états de sensibilité et augmenter son potentiel émotionnel et communicationnel. Les formules de mobilisation de la musique dans les textes littéraires s'avèrent multiples : au niveau du contenu, la trace musicale peut se manifester sous la forme de thèmes ou de motifs (mise en scène de musiciens, de performances musicales, d'instruments de musique, etc.), sous la forme de citations musicales (fragment de partition qui interrompt le texte) ou sous la forme de discours sur la musique (allant de l'analyse technique et musicologique à l'interprétation subjective d'une œuvre effectuée à grands renforts d'images et de métaphores) ; du point de vue formel, la pensée du musical peut transparaître soit au niveau de la musicalité du texte (aspect phonique ou rythmique), soit au niveau de sa structure (forme sonate, fugue, etc.). On constatera que ces différentes façons de faire de l'intermédialité musico-littéraire ou de « musicaliser la fiction » conduisent à un élargissement du champ de l'expression littéraire et, du même coup, à une extension des outils d'analyse des textes. Pour parler de ce que fait la littérature avec la musique, nombre de communications convoquent des concepts spécifiques forgés par la théorie de l'intermédialité, tels ceux d'*ekphrasis musicale*, de *Klangtexte*, de *soundscape*, de *telling* et de *showing*, sans hésiter à parfois les repenser et les affiner ; Lawrence Kramer et Ottmar Ette recourent quant à eux également à une terminologie qui leur est propre

---

<sup>7</sup> Lawrence Kramer, « Subjectivity unbound, Music, language, culture », Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *Cultural Study of Music*, New York & London, Routledge, 2012, p. 395 et 396.



ou injectent des connotations spécifiques dans une terminologie déjà existante quand ils nous parlent d'« elemental media », de « constructive description » et d'« acoustic ekphrasis » (Kramer), ou encore de « Landschaft der Theorie » et d'« archipelisches Schreiben » (Ette).

## Figurations de l'émotion musicale dans les textes littéraires : présentation des articles

### *Naissance de l'émotion musicale, ou la rencontre de la nature et de la culture*

Quand le paysage sonore devient-il musique ? Quand la nature devient-elle culture ? Telles sont les questions qui résonnent à la lecture du texte d'Ottmar Ette consacré à l'examen de *Die Amerikanischen Reisetagebücher et Ansichten der Natur* d'Alexander von Humboldt. Là où l'oreille européenne de Humboldt ne perçoit d'abord qu'un vacarme assourdissant dans les cris d'animaux exotiques ou dans la multiplicité des langues parlées par les indigènes, ce chaos indifférencié devient danse et musique, motion et émotion quand les Indiens donnent un nom à chaque « instrument » de ces admirables orchestres, puis science en mouvement quand Humboldt comprend la variabilité des propriétés sonores du monde (comme le phénomène d'amplification du son pendant la nuit, qui sera par la suite appelé *Humboldt-Effekt*). Le perfectionnement de l'art d'écouter de Humboldt révèle qu'il n'y a pas de rupture ontologique entre le monde naturel et le monde humain, entre le son, le bruit et la musique, entre l'art, la nature et la science.

Selon Lawrence Kramer, il n'y a pas de frontière non plus entre les media artistiques et les media « élémentaires ». De même que Humboldt découvre la malléabilité du son en fonction de facteurs naturels, ainsi les *ekphrasis* acoustiques des poèmes de Goethe et Tennyson, puis leur mise en musique par Schubert et Ned Rorem, rendent-elles perceptibles les dimensions affectives du son en soi grâce à l'écriture de l'expérience de l'audibilité du « media élémentaire ». Ce media élémentaire n'est pas l'écriture, mais renvoie à la résonance et à la vibration du son, ou encore à la distance et à la matérialité de l'air ou de l'eau traversée par ce son – phénomènes que les deux poètes évoquent à la fois en les décrivant et en mimant ce qu'ils décrivent. Ce même processus est par ailleurs admirablement reproduit dans la mise en musique de ces poèmes.

Marco Ammar et Angela Langone nous livrent quant à eux une analyse précise du terme arabe de *tarab*, dont l'étymologie et les premiers usages renvoient à des phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux, le cri des conducteurs de chameaux, ou encore le bourdonnement des abeilles. Le terme s'est rapidement imposé pour désigner une performance mêlant musique, poésie orale, gestualité et émotions, et culminant dans

l'extase – sans pour autant effacer son origine dans les bruits de la nature, puisque dans la littérature arabe, les descriptions du *tarab* soulignent avec insistance l'importance des procédés vibratoires (proches du bourdonnement) qui caractérisent cet art vocal et qui sont essentiels pour la production de l'extase et de l'enchantement (*cf.* les descriptions littéraires des performances d'Oum Kalthoum).

L'enchantement, qui dit à la fois le chant de par sa racine, la magie de par sa signification, et le mouvement dynamique de par le préfixe « en », est ce qui caractérise les mélodies des sirènes dans tous les textes reprenant le mythe d'Ulysse. Or **Nikol Dziub**, en appliquant aux Ulysses modernes (ceux de Joyce et Kafka) la lecture autoréflexive de l'Ulysse d'Homère proposée par Maurice Blanchot, et pour lequel l'émotion d'Ulysse mime l'émotion poétique qui saisit l'aède quand il entrevoit un au-delà du récit, souligne que cet enchantement provient de l'incapacité à décider de l'humanité, de la divinité ou de l'animalité de cette performance : les sirènes, « ces bêtes », peuvent chanter comme chantent les hommes et même mieux que les hommes ; ou plutôt elles mettent en évidence ce que tout chant humain peut comporter d'animalité.

C'est également sur la problématique de l'ambiguïté d'une musique dont l'origine oscille entre le divin, l'humain et l'animal que travaille **Thomas Nehrlich** : dans *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* de Heinrich von Kleist, la puissance de la musique se manifeste aussi bien dans son caractère constructeur que destructeur. La même messe peut agir à la manière d'un antidote divin qui calme toute impulsion violente, mais aussi à la manière d'un poison infernal entraînant ses auditeurs à des déchaînements indignes d'un être humain : obsédés par le *Gloria* de la Messe, les trois frères iconoclastes croient le chanter, alors qu'ils rugissent et crient tels de véritable animaux sauvages.

### *Émotions musicales et dépassement des stéréotypes nationaux*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la musicalité des Italiens relève du stéréotype national. **Valeria Lucentini** constate cependant que ce stéréotype se voit bientôt complété par un autre : les récits de voyages et les traités psychiatriques de l'époque se caractérisent par un besoin d'expliquer cette musicalité par son association systématique avec un affect, la mélancolie. C'est parce que l'Italien est mélancolique qu'il est musical : la mélancolie sert à la fois de justification, de preuve et de conséquence de sa musicalité, et *a priori*, cette musicalité et cette mélancolie de l'Italien sont aussi celles les mieux à même d'émouvoir le public européen.

Le topos de l'Italien plus musical que les autres peuples parce que doté d'un tempérament plus mélancolique est familier à Stendhal, comme en témoigne **Béatrice Didier**. Néanmoins, Stendhal se prend lui-même à

diverses reprises en flagrant délit d'éprouver une émotion musicale qui surgit sans crier gare et indépendamment des critères de l'italianité et de la mélancolie. Cette nouvelle émotion profondément subjective, non commandée par des stéréotypes, comment la communiquer ? Si la critique musicale de Stendhal est impuissante à en rendre compte, le roman offre de meilleures ressources, car il permet de passer outre à l'analyse et à la glose : l'émotion passe dans l'action, comme le montre l'exemple de *La Chartreuse de Parme*.

**Sarga Moussa** examine quant à lui la façon dont Franz Liszt, dans la biographie qu'il a consacrée à Frédéric Chopin, présente l'impact de la musique de son ami sur son auditoire : l'émotion du musicien contamine ses auditeurs à la manière d'un fluide qui circule entre les êtres et les unit dans une même émotion collective. Mais ce n'est pas tout : l'émotion éveillée par cette musique est également instrument de liaison avec l'autre de par l'imaginaire qu'elle éveille, décrit par Liszt non seulement comme lié aux composantes nationales de la musique de Chopin, mais comme devenant véritablement interculturel grâce aux couleurs orientales intégrées par Chopin à ses pièces les plus nationales.

« On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion », affirme George Sand dans *Consuelo*. **Corinne Fournier Kiss** établit cependant que si le roman tout entier semble illustrer cette phrase, cette illustration subit une évolution : sous l'impact de la musique « savante » de Consuelo, les improvisations d'Albert au violon, qui parlent clairement l'idiome national de la Bohême, se mettent à parler un langage universel. L'association entre musique et émotions culmine à la fin du roman, grâce à la mise en commun des talents musicaux d'Albert et de Consuelo, en un art nouveau proche de l'art social de Liszt, et que Fournier Kiss appelle, en recourant au vocabulaire d'Arjun Appadurai, un art « cosmopolite d'en bas ».

### *Émotions musicales, ou l'impact et la longévité de la métaphysique romantique*

C'est à l'acte de création tel qu'il a été théorisé par les philosophes polonais et allemands de l'époque romantique (Herder, Novalis, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Schelling, Libelt, Mickiewicz) que s'intéresse **Magdalena Saganiak**. Au moment de la création poétique, l'âme n'imité rien, mais s'élève *sua sponte* à de plus hauts niveaux d'existence, ce qui lui permet d'éprouver la dynamique cosmique de l'intérieur et de la percevoir comme étant éthiquement et esthétiquement marquée. Les dimensions sémantique et musicale de l'œuvre peuvent alors se manifester grâce au pouvoir formateur de l'imagination. L'art romantique est un art de l'intériorité, qui élève l'âme à une dimension métaphysique et transcendante.

En comparant le mécanisme d'ébranlement des systèmes physiologiques à l'origine des émotions au mécanisme d'ébranlement des cordes à l'origine de

la musique, qui tous deux propagent une vibration temporaire dans un corps (de l'individu respectivement de l'instrument), **Patrick Suter** confirme, par cette originale métaphore mêlant à la fois poésie et science, la définition romantique de la musique comme expression des profondeurs de l'âme. À l'aide d'un important renfort d'exemples poétiques tirés de l'ensemble de la littérature européenne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, il montre que quand la poésie cherche à gagner une capacité expressive que les mots sont impuissants à rendre, elle ne peut que tenter de revenir à sa source, qui est de l'ordre du musical.

Selon **Christophe Imperiali**, la mobilisation en littérature de musiques fictives plutôt que réelles est extrêmement significative pour la question des émotions musicales. Marcel Proust et Thomas Mann, en créant dans la *Recherche du temps perdu* et dans le *Doktor Faustus* des compositeurs inexistantes, pourraient bien ne l'avoir fait que pour avoir le loisir de choisir leurs émotions indépendamment de l'expérience du lecteur. Proust, dont la conception de la musique est sous-tendue par la métaphysique romantique, se sert de la mémoire involontaire éveillée à l'écoute musicale pour atteindre le paradis perdu du « fond mystérieux de notre âme ». Mann, par contre, caractérise son personnage par la production d'une musique démoniaque (dodécaphonique) qui empêche tout surgissement d'émotions musicales « romantiques ».

Selon l'analyse proposée par **Lara Popic**, la musique en littérature sait parler le langage du cœur bien mieux que tous les discours verbaux, et elle exerce de ce fait une véritable puissance transfiguratrice. C'est ainsi que dans *Adriani* de George Sand, la musique cumule des fonctions à la fois éducatrices (comme le veut Schiller), cathartiques et thérapeutiques (comme le concevait Aristote), qui se traduisent par une profonde (r)évolution morale des personnages. Les deux protagonistes musiciens, l'un blasé et l'autre folle, s'ouvrent à l'amour, sentiment pour eux inconnu jusque-là, sous l'effet de la seule émotion née à l'écoute de la musique de l'autre et perçue comme étant sublime.

Dans son roman *Melodien*, l'écrivain allemand contemporain Helmut Krausser semble avoir résolu de manière conséquente la question de la représentation de l'ineffable romantique : de l'ineffable on ne parle pas. L'analyse de **Tobias Lambrecht** met en évidence que, hormis un seul passage évoquant le moment où les mélodies ont été composées, on ne trouve aucune velléité chez Krausser ni de décrire la musique, ni de l'imiter, ni de la faire « sonner ». Les protagonistes sont fascinés non par les mélodies elles-mêmes, qu'ils n'ont jamais entendues, mais par les récits extraordinaires et contradictoires qu'elles ont engendré au cours des siècles. L'effet émotionnel suscité par ce pouvoir de l'absence n'en est que plus puissant.

C'est également sur le « trou » laissé par l'indicible que travaille **Bernard-Olivier Posse**. Pour trouver les moyens, par une pratique citationnelle particulière, de traduire l'émotion littéraire éprouvée à la lecture du poète

surréaliste Paul Éluard, Samuel Beckett a dû partir d'une comparaison entre la difficulté de traduire les silences de Beethoven (par une interprétation musicale adéquate) et celle de traduire les pauses poétiques d'Éluard.

*Pouvoir et contre-pouvoir, ou l'instrumentalisation des émotions musicales*

La position de passivité dans laquelle est placé l'auditeur ému peut favoriser la suspension de son esprit critique : c'est dire que la porte est ouverte pour une utilisation détournée, voire perverse du potentiel émotionnel de la musique, qui peut ainsi être exploité à des fins de manipulation.

Ainsi **Didier Follin** propose-t-il une nouvelle lecture de l'épisode des Délices de Capoue tel qu'il est narré dans *Punica* de Silus Italicus : l'amolissement d'Hannibal et de ses hommes, et par là même, la défaite qui va suivre dans la poursuite de leur guerre contre les Romains, s'explique non seulement par l'exqu Coasté des repas, des vins et des caresses féminines prodiguées, mais surtout par l'utilisation consciente par ses hôtes des effets émotionnels (ici définis comme relevant de l'*admiratio*) provoqués par les chants de leur aède.

« La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 » : c'est à partir de cette affirmation de Pascal Quignard dans la *Haine de la musique* que **Frédérique Toudoire** construit sa réflexion. En mettant le doigt sur le mécanisme consistant à étouffer les émotions vécues dans la vie ordinaire (qui motivent nos actions) sous les émotions esthétiques (qui suspendent la nécessité d'agir et à laquelle les prisonniers ne peuvent échapper), Quignard renverserait la fonction originelle de la musique, celle d'être une concordance apaisant la discordance, en appeau attirant vers la mort, et inviterait à casser la relation d'obéissance à la musique... en lisant un livre sur la musique.

Dans l'analyse de **Corinne Fournier Kiss**, Milan Kundera, tout autant musicien que Quignard, témoigne aussi du même « méloscepticisme » que lui, et pour les mêmes raisons : le pouvoir émotionnel de la musique peut être utilisé par les pouvoirs totalitaires. Dans *La Plaisanterie*, Kundera montre comment la musique folklorique tchèque, présentée par le régime communiste comme l'élément interculturel unissant les prolétaires du monde entier, est dans les faits instrumentalisée par le régime, qui en tue la créativité spontanée pour en faire une musique de commande. Cette musique n'est pas vecteur de communication, mais d'isolement, et sous des dehors de solidarité, elle autorise les crimes les plus hideux.

Si le folklore est encouragé par le régime communiste, le jazz (du moins à ses débuts), est fustigé : le jazz repose sur une exaltation débridée et sauvage, un manque de contrôle des affects et une sensualité qui représentent une menace pour les vertus de l'homme soviétique. **Lina Užkauskaitė**, dans

sa réflexion sur la présence du jazz dans la littérature lituanienne de l'époque soviétique, repère l'immense richesse des émotions suscitées par le jazz dans ces œuvres, allant de l'amour à la violence. Cette diversité émotionnelle associée au motif jazzistique sert de langue d'Ésope pour manifester une opposition au régime, et le jazz figure comme symbole exprimant la liberté, la spontanéité et la diversité.

La littérature peut faire usage de la musique pour figurer un geste de protestation contre bien d'autres pouvoirs et interdits sociaux. Ainsi **Anna Janicka** lit-elle Gabriela Zapolska, féministe dont la réputation (*rozgłos*) est d'emblée liée au bruit et à la voix (*głos*) par ses nombreux scandales, comme une auteure recourant systématiquement dans ses œuvres au monde des sons sans paroles (bruits des chuchotements, rires ou pleurs, musique vocale et instrumentale, danse) pour marquer la résistance féminine au pouvoir patriarcal. Chez Zapolska, la musique est ce qui libère et rend audible l'émotion féminine étouffée par les contraintes sociales pour la guider dans une autre voie que celle de la folie.

Pour **Jarosław Ławski**, l'opéra *Le Roi Roger* (1918-1924), créé sur la base d'un « pacte émotionnel » scellé à Odessa entre le musicien Karol Szymanowski et l'écrivain Jarosław Iwaszkiewicz, est à comprendre comme un geste d'affirmation de l'homosexualité des deux Polonais envers et contre tous les interdits. La couleur orientale de l'opéra, empruntée à Odessa qui fonctionnait pour eux comme un substitut de l'Orient à l'époque de la Grande Guerre, ainsi que le poids donné dans le livret au Dieu de l'excès Dionysos (dont le premier amour a été un homme), sont des allusions claires à un monde où les relations amoureuses peuvent être autres que hétérosexuelles.

### *Émotions musicales et intermédialité « directe » (rôle de la partition)*

Les textes jusqu'ici présentés relèvent de l'intermédialité indirecte<sup>8</sup>, c'est-à-dire de l'accueil, par le médium de la littérature, du médium de la musique tout en conservant le système sémiotique de la littérature (cas où la musique est thématifiée, expliquée ou décrite avec des mots, imitée grâce aux sonorités contenues dans les mots, ou structurée comme un morceau de musique, mais toujours à l'aide des mots). Que se passe-t-il quand la littérature ne se contente plus d'inclure la musique de manière indirecte, mais y recourt en tant que code sémiotique à part entière ? Dit en d'autres mots, que se passe-t-il lorsque la littérature, langage verbal, intègre en son sein un autre langage, le langage musical sous la forme de notes ou de fragments de partitions ?

<sup>8</sup> Pour cette terminologie, voir Wolf, *op. cit.*, ou encore Nicola Gess et Alexander Honold (dir.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

L'essai de **Marcello Ruta** est une réflexion théorique sur la partition en général, mais qui vaut également pour ce type d'intermédialité en particulier. Il vise à remettre en question la compréhension d'une partition comme simples « instructions d'exécution ». Selon lui, la partition est autant musique que la performance elle-même. À l'aide d'extraits littéraires tirés des œuvres de Schumann, Hesse et Shaffer, il montre que les partitions peuvent non seulement être déchiffrées, lues, comprises et entendues indépendamment de la performance – mais encore expérimentées émotionnellement de par la seule vision de la perfection de ses qualités formelles. C'est à ce type d'émotion qu'est confronté le Salieri de la pièce de Peter Shaffer et celui du film *Amadeus* de Milos Forman (adaptation de la pièce de Shaffer).

**Christophe Schuwey**, qui examine la façon dont les biographies de Mozart rédigées par Niemetschek (1798), par Holmes (1854) et par Hocquard (1958) parlent de sa musique, constate qu'en dépit d'époques et de contextes culturels et linguistiques différents, ces « récits de vies » procèdent tous, peu ou prou, de la même façon : il s'agit de créer un mythe sur l'homme Mozart de façon à émouvoir le plus possible. Les insertions d'extraits de partitions par Holmes et Hocquard n'y changent rien : elles ne servent aucunement de support à des analyses musicologiques, et leur présence visuelle ne vise qu'à renforcer la vénération et l'émerveillement véhiculés par les mots.

L'analyse de *Fräulein Else* d'Arthur Schnitzler par **Lea Liese** donne un résultat exactement inverse à celle des biographies de Mozart. Dans un récit narré sur le mode du monologue intérieur favorisant l'empathie du lecteur, l'insertion d'un fragment de partition au moment crucial, celui où Else se dénude au milieu d'un concert, interrompt le flux de conscience de la narratrice et bloque l'empathie. L'apparition de la sémiotique musicale, plutôt que de collaborer avec la sémiotique littéraire, détruit l'effet produit par les mots et surgit comme un corps étranger rendant illisibles les faits et gestes de la narratrice.

## Contexte et remerciements

Tous les articles de ce volume résultent du remaniement des communications données dans le cadre du colloque de l'*Association Suisse de Littérature Générale et Comparée* s'étant déroulé du 16 au 18 novembre 2017 à l'Université de Berne. Ce colloque a aussi intégré un concert interprété par des étudiants de la Haute École des Arts de Berne : au programme figuraient notamment deux pièces musicales composées par l'un des hôtes d'honneur de notre colloque, Lawrence Kramer, intitulées *Four Evocations for Piano and Vocalist* (2013) et *Mosaics – String Quartet n. 7* (2015) et commentées par le compositeur, ainsi que le morceau composé pour son travail de maturité par Tibor Kiss, *Dance to the Sunrise – Csárdás* (2016), interprété par l'auteur lui-même au violon.



Je tiens ici à remercier très chaleureusement le président de l'Association Suisse de littérature générale et comparée, Thomas Hunkeler, dont le soutien dynamique et généreux a accompagné sans relâche la réalisation de ces journées aussi bien que de ce recueil. J'adresse un immense merci à ma collègue Erika Brantschen Berclaz pour son aide précieuse et son engagement inconditionnel lors de la préparation et du déroulement du colloque. Mes remerciements vont aussi à Michel Vieignes, qui a dirigé la journée des doctorants du 18 novembre, de même qu'à l'Institut de français de l'Université de Berne, qui a accueilli et fourni l'infrastructure pour l'ensemble du colloque. Un grand merci à Joëlle Légeret, responsable de la partie de la revue consacrée aux comptes rendus, et aux membres du comité scientifique qui se sont prêtés à la procédure du peer-review, ainsi qu'à Christophe Imperiali, Marcello Ruta, Robert Benjamin, Suzanne Schneemann et Anna Zaranko.



Die Entstehung musikalischer Emotionen  
oder das Aufeinandertreffen von Natur und Kultur

Naissance de l'émotion musicale,  
ou la rencontre de la nature et de la culture



Ottmar Ette

## Motion, Emotion, Musik

### Alexander von Humboldts experimentelle Klangtexte

Although Alexander von Humboldt is well known for his major impact on the development of new scientific knowledge and the rise of disciplines such as Geography and Ecology, his critical reflections on languages from a scientific point of view, as well as from an aesthetic perspective, still receive little attention. New research has shown that von Humboldt's writings on the languages of indigenous people may well be considered the beginning of anthropological-comparative linguistics. This article outlines the significance of von Humboldt's aesthetics of language in his own scientific texts. He explores the different dimensions of sound landscapes, combining scientific description in prose and the sound of the indigenous terms. By this strategy, he connects different forms of "text islands" (*Textinseln*) in order to create an intratextual web of knowledge archipelagos based on his concept of a science which refers to the senses (*sinnliche Wissenschaft*). The polyphonic structure of his writing opens up a collage of natural musical arrangements of animal and human sounds, fused into a common language of life forms bound together by the "phonotextual" soundscape of his writing skills. By merging epistemic and aesthetic forms, he creates a symphony of life between art, science, and nature.

### Ein neues Wissenschaftsparadigma

Über einen langen Zeitraum hinweg galt Alexander von Humboldt im deutschsprachigen Raum im Gegensatz zu seinem älteren Bruder Wilhelm, dem Geisteswissenschaftler, Sprachforscher und Universitätsgründer, vorwiegend und nicht selten sogar ausschließlich als Naturwissenschaftler und empirischer Naturforscher. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert ist dieses nicht nur vereinfachende, sondern grundlegend verfälschende Bild des Brüderpaares ins Wanken geraten.<sup>1</sup>

Denn im Verlauf einer sich stark verändernden Rezeptionsgeschichte wurde immer deutlicher, dass Alexander von Humboldt – um nur einige Bereiche herauszugreifen – sich nicht allein als entscheidender Mitbegründer von Disziplinen wie der Altamerikanistik oder der modernen

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Ottmar Ette. „Sprachen über Sprachen. Zwei Brüder und eine Humboldtsche Wissenschaft. Festvortrag anlässlich des Leibniz-Tages 2017 der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften im Konzerthaus am Gendarmenmarkt“. Die schriftliche Fassung dieses Vortrages erscheint im Jahrbuch der Akademie (im Druck).

Geographie, sondern auch durch herausragende Arbeiten auf Gebieten wie der Geschichtswissenschaft oder der Kulturwissenschaft international hervortat. Darüber hinaus ist der erste Globalisierungstheoretiker ohne jeden Zweifel auch als einer der großen Schriftsteller in deutscher wie in französischer Sprache anzusehen, schreibt er sich doch in eine lange Traditionslinie translingualen Schreibens ein, die jenseits nationalliterarischer Kategorisierungen in die aktuelle Gegenwart von *Literaturen ohne festen Wohnsitz*<sup>2</sup> führt. Alexander von Humboldts Schaffen ist von oftmals überraschender Gegenwartigkeit und hat nicht nur in epistemologischer Hinsicht sein Zukunftspotential auch heute noch bei weitem nicht erschöpft. Humboldt fordert uns heraus, weil er uns noch immer in nicht wenigen Dingen voraus ist.

Innerhalb dieses hier nur kurz skizzierten Horizonts ist sein höchst komplexer und kreativer Umgang mit Sprache – und mehr noch mit den unterschiedlichsten Sprachen der Welt – von größter Relevanz für die Herausbildung eines neuen Verstehens dieses vielsprachigen Schriftstellers und Denkers. Die *Humboldtian Science*<sup>3</sup> wäre in ihrer sprachlichen Verfertigung, in ihrem *Humboldtian Writing*<sup>4</sup>, nicht jene *Gaya Scienza*, kämen in ihr auf der Ebene des Schreibens nicht auch zahlreiche literarische Sprachspiele zur Ausführung. Und Sprachspiele nutzte Alexander von Humboldt besonders gerne, wenn es bei ihm um Sprachen ging, mit denen er sich wie sein älterer Bruder intensiv beschäftigte.

Die Bedeutung des Autors der *Ansichten der Natur* oder der *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique* als Sprachwissenschaftler und für die Sprachwissenschaft blieb lange Zeit unbeachtet und unerforscht. Was war vom kleineren Bruder des großen Linguisten auf diesem Gebiete schon zu erwarten? Die Beschäftigung mit Sprache passte nicht zum gängigen Bild des Naturforschers und Geographen. Kaum einmal wurde zur Kenntnis genommen, dass sich Alexander ebenso aufgeschlossen und durchaus kenntnisreich mit der großen Fülle an indigenen Sprachen auf dem amerikanischen Kontinent auseinandersetzte wie sein Bruder Wilhelm.

2 Vgl. zu diesem Begriff Ottmar Ette. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kadmos, 2005.

3 Dieser Terminus wurde vorgeschlagen von Susan Faye Cannon. *Science in Culture: The Early Victorian Period*. New York: Dawson and Science History Publications, 1978. S. 73-110. Eine Weiterentwicklung dieses ursprünglichen Begriffsverständnisses findet sich im Auftaktkapitel von Ottmar Ette. *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 2009.

4 Vgl. hierzu Ottmar Ette. „Eine ‚Gemütsverfassung moralischer Unruhe‘ – ‚Humboldtian Writing‘. Alexander von Humboldt und das Schreiben in der Moderne“. *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Hg. Ottmar Ette/Ute Hermanns/Bernd M. Scherer/Christian Suckow. Berlin: Akademie, 2001. S. 33-55. Das dort mit Blick auf die Ansichten der Natur entwickelte Humboldtsche Erzählmodell setze ich im vorliegenden Aufsatz voraus.

Doch auch hieran hat sich viel geändert. So wurde er neuerdings, dies mag auf den ersten Blick erstaunen, für die Entwicklung einer anthropologisch-vergleichenden Sprachwissenschaft<sup>5</sup> nicht nur durch den Transport all jener Grammatiken namhaft gemacht, die er seinem Bruder Wilhelm für dessen Studien zu den Sprachen der Welt aus Amerika herbeischaffte, sondern auch durch seine eigenen Sprachforschungen, die sich sehr wohl auf der Höhe der sprachwissenschaftlichen Reflexion seiner Zeit befanden. Mit guten Gründen ließe sich aus einer derartigen Perspektive der 3. August 1804, mithin der Tag der Rückkehr des deutsch-französischen Forscherteams von Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland nach Europa, „nach der Leibnizschen Geburtsurkunde von 1765 [als] die zweite Geburtsstunde der europäischen Sprachwissenschaft“<sup>6</sup> begreifen.

Aus heutigem Blickwinkel stellt die gut fünfjährige Forschungsreise Humboldts und Bonplands einen wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel dar, der in seiner langfristigen Bedeutung nicht allein für transdisziplinäre oder geoökologische Ansätze wohl kaum unterschätzt werden kann. Das Reisetagebuch der von 1799 bis 1804 durchgeführten Reise durch die Tropen der Neuen Welt, welche die heutigen Länder Venezuela, Cuba, Kolumbien, Ecuador, Peru, Mexico und nochmals Cuba querte, bevor man das spanische Kolonialimperium zur Sicherung der eigenen Sammlungen durch einen kurzen Abstecher in die USA verließ, bildet die Geburtsstunde jener Wissenschaftskonstellation, welche wir heute als Humboldtsche Wissenschaft bezeichnen. Diese hatte *vor* Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* sicherlich ihre stärkste wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung; doch hat sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte immer deutlicher gezeigt, dass nicht nur eine antipodische Gegensätzlichkeit zu Darwin, der lange Zeit ein begeisterter Leser Humboldts war, eine zwar höchst wirksame, aber reduktionistische wissenschaftsgeschichtliche Mär darstellt, sondern dass Humboldts Denken noch immer viele Schätze für das 21. Jahrhundert bereithält.

Bereits die Zeitgenossen und wissenschaftlichen Partner Humboldts waren durchaus in der Lage, die historische und epistemische Bedeutsamkeit der *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* sowie die sich daran anschließende Wissenschaftsentwicklung in ihren Umrissen zu erfassen. So betonte etwa – um nur ein Beispiel herauszugreifen – kein Geringerer als Carl Ritter, der Mitbegründer der modernen Geographie in Deutschland,

---

5 Jürgen Trabant. „Der Himmel, das Haus, das Gold, der gute Mann und das Nichts. Die amerikanischen Sprachen und das Weltbewusstsein der anderen Moderne“. *Literatur leben*. Hg. Albrecht Buschmann/Julian Drews/Tobias Kraft/Anne Kraume/Markus Messling/Gesine Müller. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2016. S. 267-280, hier S. 271.

6 Ebda.

anlässlich der Vierzigjahrfeier der Rückkehr Humboldts und Bonplands von ihrer Amerikareise in einer Ansprache vor der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin im Jahre 1844, die Amerikanische Reise sei ein „Wendepunkt in der Geschichte der Wissenschaften, in der Culturgeschichte der Völker“ gewesen.<sup>7</sup> In der Tat hatte sich bereits zum damaligen Zeitpunkt die grundlegende Relevanz dieser wissenschaftsgeschichtlich epochalen Reise nicht allein für die Herausbildung neuer Disziplinen wie der Pflanzengeographie oder der Altamerikanistik abgezeichnet. Bevor sich die für die Wissenschaftsentwicklung des 20. Jahrhunderts fundamentale Scheidung in die *Two Cultures* im Sinne von Charles Percy Snow<sup>8</sup> etablierte und heute mit Recht wieder in Frage gestellte Gräben zwischen den in die Zukunft blickenden „harten“ Naturwissenschaften einerseits und den zurück in die Vergangenheit blickenden „weichen“ Geistes- und Kulturwissenschaften andererseits aufriss, hatte das Kultur und Natur aufeinander beziehende Wissenschaftsverständnis Alexander von Humboldts Grundlagen geschaffen, an die seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts wieder verstärkt angeknüpft werden konnte. Das Humboldtsche Denken ist zukunftsfruchtig.

## Ein experimentelles Schreiben

Vor dem Hintergrund eines derartigen Wissenschaftsverständnisses, wie es sich bereits in Humboldts *Amerikanischen Reisetagebüchern* herauszubilden und als Wissenschaftspraxis zu konkretisieren begann, erscheint es als hilfreich und notwendig, die im folgenden festgehaltene Passage mit offenen Sinnen wahrzunehmen und Humboldt nicht allein als großen Kultur- und Naturwissenschaftler, sondern auch als großen Schriftsteller anzuerkennen und sich seiner Texte im Sinne einer genießenden Wissenschaft<sup>9</sup> auch

7 Hier zitiert nach Ulrich Päßler. „Einführung“. Alexander von Humboldt/Carl Ritter. *Briefwechsel*. Hg. Ulrich Päßler/ Eberhard Knobloch. Berlin: Akademie, 2010. S. 13.

8 Vgl. C. P. Snow. *The Two Cultures. With Introduction by Stefan Collini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

9 Vgl. zu diesem Begriff Hugo Friedrich. „Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, exemplifiziert an einem Sonett Ronsards“. *Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457-1957*. Freiburg: Hans Ferdinand Schulz, 1957. S. 95-110; hier zitiert nach Dieter Steland (Hg.): *Französische Literatur von Ronsard bis Boileau*. Frankfurt am Main: Fischer, 1968. S. 17f.: „Eines aber darf gesagt werden: Wie das Verstehen auch ausfällt, selbst auf der Versuchsstufe der Deutung, sein Gewinn ist, daß es wieder erwirbt, was es zunächst verlor: den Genuß. Es ist der zur Reflexion erhobene Genuß, der sich Rechenschaft gibt mittels des Wissens. [...] Wir scheuen uns nicht, die Wissenschaft von der Dichtung eine genießende Wissenschaft zu nennen“.

sinnlich zu erfreuen. Immer wieder sprach er selbst von der Wichtigkeit eines solchen Genusses, betonte, dass es ihm um eine Stärkung gehe des „Genusses, welche die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem fühlenden Menschen gewährt“<sup>10</sup>, und hob sein Ziel hervor, „durch lebendige Darstellungen den Naturgenuß“<sup>11</sup> zu erhöhen. Humboldts Wissenschaft ist in diesem Sinne eine lustvolle und auch lustvoll vorgehende fröhliche, da genießende Wissenschaft: eine mit allen Sinnen erfassende, alle Sinne ihres Publikums ansprechende und in diesem Sinne vollumfänglich *sinnliche Gaya Scienza*.

In der folgenden, im Original in französischer Sprache abgefassten Passage geht es um einen sprachwissenschaftlichen Gegenstand, bei dessen Behandlung sich freilich die Sprache selbst rasch in den eigentlichen Gegenstand verwandelt:

Zu den vollkommen unterschiedlichen Sprachen, die man in der Provinz von Maynas spricht. Das Ticuna-Idiom, in etwa dem Peba gleich. Das Cahuachi. Das Caumari, das Yahua, das Cameo. Das Yquita. Das Omaqua, dasselbe wie das Cocama und das Cocamilla. Das Yurimagua. Das Mayuruna, das Vrarina, das Pano. Das Pinche. Das Pagua. Das Simigae, das Andoa. Das Cahuapana, das Aysuar, das Geveno, das Cutinana. Das Aunala, das Muniche. Das Chamicuna. Man heißt diese Sprachen idiomas bárbaros im Vergleich mit dem Ynga [Quechua], der kultiviertesten Sprache. Es gibt also mindestens 22 Sprachen, die von 8900 Seelen gesprochen werden! So beurteile man die Vielzahl an Sprachen, die es in ganz Südamerika gibt, und zwar Sprachen, die voneinander verschiedener sind als das Griechische vom Deutschen. Besaß Deutschland in den Zeiten des Tacitus nicht dieselbe Vielzahl an unterschiedlichen Sprachen?<sup>12</sup>

10 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Nördlingen: Greno, 1986. S. 7. Im Folgenden zitiere ich nach dieser leicht erreichbaren Ausgabe.

11 Ebda.

12 Original in französischer Sprache, ART VII bb u. c, 213v [Stabi: Scan 318]: „Les langues entièrement différentes que l'on parle dans la Province de Maynas: El Idioma Ticuna à peu près la même que celui de Peba. El Cahuachi. El Caumari, El Yahua, El Yameo. El Yquita. El Omagua la même que le Cocama et Cocamilla. El Yurimagua. El Mayuruna, El Vrarina, El Pano. El Pinche. El Pagua. El Simigae[,] El Andoa. El Cahuapana[,] El Aysuar, El Gevero[,] El Cutinana. El Aunala[,] El Muniche[,] El Chamicuro. On nomme ces langues idiomas barbares en comparaison de l'Ynga qui est la langue plus cultivée. Voilà donc au moins 22 langues entre 8900 âmes! Qu'on juge de la quantité qu'il y a dans toute l'Amérique méridionale et les langues plus différentes que le grec et l'allemand. Du tems de Tacite l'Allemagne n'avait-elle pas la même quantité de différentes langues?“ – Übersetzung O.E.; Zitate aus den in diesem Band versammelten *Amerikanischen Reisetagebüchern* erfolgen direkt im Text unter Angabe des entsprechenden Bandes und Blattes: hier Tagebuch VII bb und VII c, Bl. 213v. Die

Inmitten der sprachgeographischen und sprachgeschichtlichen Überlegungen des Reisenden erscheint urplötzlich durch die Auflistung und mehr noch durch die rhythmische Nennung von zweiundzwanzig unterschiedlichen Sprachen so etwas wie ein Klangtext, ja ein Klanggedicht, welches man im Grunde nicht nur lesen darf, sondern mehr noch sprechen und hören muß. Der Text zielt auf sinnliche Erfahrung. So zeigt sich, in welchem Maße die Humboldtsche Wissenschaft eine im oben angedeuteten Sinne zutiefst *sinnliche* Wissenschaft ist.

Selbst hier, auf dem gedrängten, in jeglicher Hinsicht verdichteten Raum weniger Zeilen, entfaltet sich im Humboldtschen Schreiben jene „Verbindung eines litterarischen und eines rein scientificen Zweckes“<sup>13</sup>, von der Humboldt fast ein halbes Jahrhundert später in seiner auf März 1849 datierten Vorrede zur zweiten und dritten Auflage seiner *Ansichten der Natur* sprechen sollte. Die künstlerische, *ästhetische*<sup>14</sup> Dimension ist ihm dabei niemals ein bloß hinzugefügtes „Schönes“, sondern Zusammenführung und Verdichtung in eins: tiefste Erkenntnis, die ohne die Sinnlichkeit des Ästhetischen wie des Aisthetischen nicht zu haben ist. Ästhetik ist für Humboldt folglich kein „Schmuck“, kein „Zierrat“, schon gar kein „schöner Schein“: In der ästhetischen Dimension seiner Wissenschaft fließen vielmehr die unterschiedlichsten Erkenntnisprozesse zusammen, die erst den eigentlichen „Totaleindruck“ der Humboldtschen Darstellungen erzeugen – ein Begriff, den Alexander mit Wilhelm sehr wohl teilte.<sup>15</sup> Wie aber lässt sich dieser „Totaleindruck“ begreifen? Und mehr noch: Wie lässt er sich erzeugen?

Beschäftigt man sich eingehend mit den Formen des Schreibens in den *Amerikanischen Reisetagebüchern*, so erkennt man, dass sich Humboldt sehr häufig einer diskontinuierlichen Art und Weise der Niederschrift bediente, die man am zutreffendsten wohl als archipelisches Schreiben bezeichnen könnte. Humboldt pflegte keine kontinuierliche, durchgängige Form der

---

seit November 2013 im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin PK befindlichen Reisetagebücher wurden binnen weniger Monate in hochauflösenden Aufnahmen digital gespeichert und – ganz im Sinne Alexander von Humboldts – der Öffentlichkeit frei zugänglich zur Verfügung gestellt. URL: <http://kalliope-verbund.info/DE-611-BF-38109>. Sie bieten ein hervorragendes Bild der viereinhalbtausend Manuskriptseiten und sind, auch wenn sie die haptische Qualität und die sinnliche Fülle der neun Bände nur visuell anzudeuten vermögen, in jeglicher Hinsicht als spektakulär zu bezeichnen.

13 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur* (wie Anm. 10). S. 9.

14 Vgl. Hartmut Böhme. „Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts“. *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Hg. Ottmar Ette/Ute Hermanns/Bernd M. Scherer/Christian Suckow. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 17-32.

15 Vgl. hierzu den Abschnitt „Gemeinsamkeit der Begriffe, Gemeinsamkeit des Begreifens“ in Ottmar Ette. *Sprachen über Sprachen* (wie Anm. 1).



Niederschrift, sondern verfasste einzelne Textinseln, die er bisweilen mit Überschriften oder überschriftsähnlichen Zusätzen (wie im obigen Zitat) versah. Zwischen den für sich stehenden, auf den ersten Blick voneinander isolierten Textinseln stellte er über bisweilen Hunderte, ja Tausende von Manuskriptseiten hinweg Verbindungen unter den textuellen Eilanden her. Sie werden *kotextuell* (und bisweilen auch durch *intratextuelle* Verweise) miteinander verbunden, so dass aus eher kürzeren Text- und Schreibformen mitunter wahre Text-Archipel entstehen.<sup>16</sup> Diese Form eines archipelischen Schreibens lässt sich sehr wohl als ein *experimentelles* Schreiben begreifen, mit dessen Hilfe sich der Natur- und Kulturforscher Ausdrucksformen relationaler Logiken eröffnete. Denn nichts steht in diesen Diskontinuitäten für sich allein.

Alexander von Humboldt war folglich nicht allein in seinen naturwissenschaftlichen Versuchen – etwa in seinen Selbstversuchen am eigenen Körper – experimentell und risikofreudig: Er hatte auch als Schriftsteller eine Leidenschaft für das Experimentelle.

Es mag verblüffen, dass bei einem Autor, der Abertausende von Seiten und Dutzende dickleibiger Bände publizierte, die Kurz- und Kürzestformen eine so prägnante und im übrigen epistemologisch bedeutsame Rolle spielen. Dies gilt nicht allein für die eher rhizomatisch angelegten „Textbausteine“ etwa seiner *Ansichten der Natur* oder seiner durchaus experimentellen (und auf das Unverständnis nicht weniger Zeitgenossen stoßenden) *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique*, sondern in ganz besonderem Maße für die viereinhalbtausend Manuskriptseiten seiner *Amerikanischen Reisetagebücher*. Dabei schuf Alexander von Humboldt mitunter hochgradig verdichtete Texte, wie wir dies bei dem oben angeführten Klangtext zweifelsfrei nachvollziehen können. Hier nutzte Humboldt die phonische Struktur, ja geradezu den Klangkörper der Bezeichnungen indigener Sprachen und Völker, die er wie in einem literarischen Katalog zusammenstellte und mit einem durchlaufenden Rhythmus verband, den er diakritisch im Text notierte.

So dürfen wir in der Tat die angeführte Passage „Zu den vollkommen unterschiedlichen Sprachen, die man in der Provinz von Maynas spricht“, wie eine Partitur lesen, in der sich die Klänge der Namen indigener Sprachen

16 Vgl. zum archipelischen Schreiben Ottmar Ette. „Insel-Text und archipelisches Schreiben: Alexander von Humboldts ‚Isle de Cube, Antilles en général‘“. *Edition humboldt digital*. Hg. Ottmar Ette. Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Version 1 vom 10.5.2017. URL: <http://edition-humboldt.de/v1/H0016213>. Aus einer umfassenderen Perspektive vgl. auch die Einführung in Alexander von Humboldt. *Das Buch der Begegnungen. Menschen – Kulturen – Geschichten aus den Amerikanischen Reisetagebüchern*. Herausgegeben und teilweise aus dem Französischen übersetzt von Ottmar Ette. München: Manesse, 2018.

wie ein Klangmuster entfalten, das durch die Kommata und Punkte rhythmisiert wird. Gerade die Punkte geben Zeit-Räume der Pausen und mehr noch der Atmung an, wobei sich diese Respiration im Text als durchaus hörbar vorstellen lässt. Das hieraus entstehende Klanggedicht nutzt klangkombinatorisch die Vielzahl der Sprachen als Vielzahl der Lexeme, die in verschiedene rhythmische Gruppen eingeteilt sind. Die Sprachen werden auf diese ingeniose Weise zu einer Sprach-Musik, die *Amerikanischen Reisetagebücher* zu einer Partitur, der Reisende zum Komponisten und die Leserschaft zu ausführenden Musikern, die diesen Klangtext unterschiedlich zur Aufführung bringen können.

Damit rückt Humboldt die spezifisch *poetische* Funktion von Sprache just in einem Abschnitt in den Mittelpunkt, in welchem es um die beeindruckende Vielfalt und Verschiedenartigkeit an indigenen Idiomen in Amerika geht. Diese Sprachen erscheinen entgegen der angeführten dominanten Einschätzung keineswegs kollektiv als „*idiomas bárbaros*“. Vielmehr kommt jeder einzelnen Sprache ein eigener, singulärer Klang-Wert zu. Durch den sich anschließenden Vergleich mit der Sprachentwicklung in Europa wird überdies jeglicher Versuch unterlaufen, diesen „barbarischen Idiomen“ ihre nicht nur wissenschaftliche, sondern kulturelle und menschliche Dignität zu nehmen.

So kann kein Zweifel daran bestehen, daß Humboldt hier nicht bloß dokumentieren wollte, auf welcher verdichteten Vielfalt von Sprachen er in diesem Bereich seiner Reise gestoßen war. Sprachen sind nur schwer zu visualisieren, wohl aber als akustische Phänomene anzusprechen, die in ihrer ganzen kreativen und künstlerischen Vielfalt erscheinen können. In diesem Klangtext oder Klanggedicht manifestiert sich die häufig in Alexander von Humboldts Werk auf den unterschiedlichsten Ebenen anzutreffende hohe schriftstellerische Begabung, insofern hier die ganze Musikalität eines derartigen Klanggedichts zum Tragen kommt und ihren verdichteten literarischen Ausdruck findet.

Auch an vielen anderen Stellen seines Schaffens kam bei seinen Studien zur Lexik wie zu Grammatik oder Semantik indigener Sprachen diese Freude an der Klanglichkeit und Rhythmik, ja an der Musikalität der von ihm untersuchten Sprachen zum Ausdruck. Die Einverleibung klanglich-künstlerischer Aspekte entfaltete sich bei Humboldt dabei nicht allein auf der Gegenstandsebene, sondern auf experimentelle Weise gerade auch auf der Ausdrucksebene. Ästhetik eröffnet und ist tiefste Erkenntnis.

## Eine Welt von Wechselwirkungen

Die hier aufgeworfene Fragestellung experimentellen Schreibens und sinnlicher Wissenschaft betrifft neben vielen anderen Passagen auch eine Szenerie, deren Klanglichkeit Humboldt zunächst anhand einer in deutscher Sprache

verfassten Textinsel in den *Amerikanischen Reisetagebüchern* entwarf, um sie ein halbes Jahrhundert später in stark überarbeiteter Form in seine *Ansichten der Natur* aufzunehmen. Auch in dieser Passage entsteht aus einer visuellen, anfänglich als „pittoresk“ bezeichneten Flusslandschaft eine Klanglandschaft aus verschiedenen Sprachen, derer sich unterschiedliche Völker entlang von Orinoco und Casiquiare bedienen. Es ist der 1. April des Jahres 1800, Bonpland und Humboldt erreichen mit ihren indianischen Ruderern Santa Bárbara de Arichuna:

1. April. Der Fluss war ungleich noch pittoresker, ein prächtiger gerader Kanal, Caño Rico, 340 Varas breit, durch einen schattigen Laubwald bei Isla de Aves, dann rechts der abgehende Arm des Río Arichuna, durch den der Apure viel Wasser verliert. Mittags Santa Bárbara de Arichuna, ein Missionsdorf, 15 – 18 ärmliche Palmhütten, von Indios Guamos bewohnt. Jeder Stamm hat eigene Sprache, Guamos versichern, dass sie fast kein Wort im Gespräch mit den Yaruros oder Otomacos usw. verstehen. Cub nennen die Guamos, Tuna die Chaymas das Wasser. Obgleich bei fehlender Kommunikation die Sprachen sich nicht mischen, ist es doch fast unbegreiflich, dass wir alle Meilen weit Nationen (von 70 – 200! Individuen) finden, die jede eine andere Sprache (nicht Dialekt, Sprache!) sprechen.<sup>17</sup>

In einem ersten Schritt versucht der preußische Forscher, der sich im Verlauf der frühen Phase seiner Reise nur vorsichtig, zögerlich und auf empirischem Wege der Vorurteile und anfangs noch zum Teil übernommener protorassistischer Darstellungsweisen indigener „Horden“ zu entledigen vermochte, die ungeheure Vielfalt der Sprachen ursächlich mit den „Sitten“ umherziehender schmutziger „Vagabunden“<sup>18</sup> in Verbindung zu bringen. Nomadisierenden Völkern tritt Humboldt im ersten Jahr seiner Reise durch die amerikanischen Tropen misstrauisch, ja oftmals noch abschätzig gegenüber und übernimmt damit Positionen, wie sie im vorherrschenden Diskurs eines Buffon, Robertson, de Pauw oder Raynal an der Tagesordnung waren. Noch hatte Humboldt sich nicht definitiv gegenüber der Berliner Debatte um die Neue Welt positioniert<sup>19</sup>; noch war er nicht zu einer der Gründungsfiguren der modernen Altamerikanistik geworden. Aber er lernte auf der Reise rasch hinzu.

Bei den im Gebirge sesshaft gewordenen Völkern glaubte Humboldt hingegen sanftere Sitten und ein geselligeres Leben, damit aber auch eine stärkere

17 Alexander von Humboldt. *Amerikanische Reisetagebücher* (wie Anm. 12). Tagebuch IV, Bl. 22r.

18 Ebd.

19 Vgl. hierzu *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung. Texte und Kontexte zur „Berliner Debatte“ um die Neue Welt (17./18. Jh.)*. Teil 1. Hg. Vicente Bernaschina/Tobias Kraft/Anne Kraume. Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang, 2015.

Kommunikation und geringere Vereinzelung unterschiedlichster Sprachen erkennen zu können.<sup>20</sup> Unmittelbar nach diesen dem Reisetagebuch anvertrauten Überlegungen beginnt aber dann die von Humboldt eindrucksvoll entwickelte Nachtszene, auf die wir uns im folgenden konzentrieren wollen:

Nachts am Ufer auf Playa zugebracht, drei Ruder im Sande eingepflanzt und daran die 3 Hamaken. Hand und Gewehr sorgfältig in der Mitte, denn Indianer bemerkten Spur einer Tigerin mit 2 Jungen, welche sie zum Saufen geführt. Welche prachtvolle mondhelle Nacht. Aber kaum trat dort die 11. Stunde ein, so erhob sich im Dickicht des Waldes (der undurchdringlich ein 3 Toisen vor unseren Hamaken anfang) ein Lärmen, das uns ebenso am Schlaf hinderte als ein Hochzeitstanz im Wirtshaus. Welch ein Geschrei der wilden Tiere, Wasser- und Waldvögel. Die Indianer nannten die einzelnen Instrumente des Konzerts: Araguatos (*Simia siniculus*, von denen gewiss viele Tausende in 1 Quadratmeile wohnen). Das Au des amerikanischen Löwen *Felis concolor*, das Faultier, *Crax Pauxi*, und vor allem das katzenartige Geschrei des Tigers. Letztere näherten sich so sehr, dass unser Hund (Pakker) sehr ängstlich zu winseln anfang.

Oft kam das Tigergeschrei von hohen Bäumen herab; und all diese hohen Herrschaften, Chiguiris, grunzende Baquiras (*Sus cystifera*), zogen so verwüstenden Schritts im Dickicht einher, dass man schwere Artillerie im Anzug glaubte. Gegen Morgen wurden die Waldtiere ruhiger, aber nun ging die Nachtfischerei der Vögel auf dem Flusse und das Schnaufen der *Delphinus Phocaena* an. So meist alle folgenden Nächte, nur minder Tiger, wo – wie in der Nacht am 2. April – unterhalb der Isla de Carialis indianische Conucos in der Nähe. [...] Wir schliefen immer 12 Fuß vom Tiger und Krokodil entfernt.<sup>21</sup>

Die nächtliche Szenerie bringt eine Klanglandschaft zu Gehör, die sich bei prächtigem Mondlicht nicht vor unseren Augen, sondern gleichsam vor unseren Ohren entwickelt. Die europäischen Ohren sind noch nicht an eine derartige Klanglandschaft gewöhnt und wissen die einzelnen Instrumente noch nicht voneinander zu unterscheiden. So sind es die Indianer, die aufgrund ihrer genauen Kenntnis aller Bewohner des Urwaldes die Laute und Klänge auszumachen und zu identifizieren wissen, welche dank ihres Wissens im Tagebuch genau zugeordnet werden können. Sie sind hier nicht Objekte, sondern Subjekte der Erkenntnis.

Erst am 30. März hatten die europäischen Reisenden ihre später so berühmt gewordene Flussfahrt auf dem verschlungenen Gewässernetz des Orinoco mit dem Verlassen von San Fernando de Apure begonnen. Es war der Eintritt in eine für sie weitestgehend unbekannte Welt. Erst am 4. April

20 Amerikanische Reisetagebücher (wie Anm. 12).

21 Ebd. Tagebuch IV, Bl. 22r – 23r.

1800 sollten Humboldt und Bonpland die Einmündung des Apure in den Orinoco erreichen und damit die weiten Landschaften der Llanos definitiv hinter sich lassen. Noch ist alles in diesen ersten Tagen für die Europäer neu und unbekannt. Alles wirkt auf sie – aber auch auf den von ihnen mitgebrachten Hund – bedrohlich und gefährlich. Sie kennen, was sie hören, nicht aus eigenem Erleben.

Die Tiere im Urwald sind für sie zunächst nicht sichtbar; hörbar aber sind die „einzelnen Instrumente des Konzerts“, das lautstark an ihre Ohren dringt. Das imperiale Organ des stets kontrollierenden Auges versagt und muß dem Ohr die Fähigkeit überlassen, den jeweiligen Ort der Tiere und Raubtiere zu bestimmen. Alles in diesem *soundscape* gerät aber nun in Bewegung.

Zugleich sind die Bewegungen der Reisenden zu einem Stillstand gekommen. Alles dreht sich, bewegt sich, um sie. Bonpland und Humboldt hatten zuvor schon die Erfahrung gemacht, dass ihre Augen die dicht bewachsenen Flussufer nicht zu durchdringen vermögen. Umso mehr konzentrieren sie sich auf die so unterschiedlich klingenden Sprachen der indigenen Gruppen. Denn anders als die Llanos bilden die Flussufer des Orinoco-Tieflands ein blickdichtes Gewebe.

Alexander von Humboldts *Wissenschaft aus der Bewegung* stößt hier zumindest im visuellen Bereich an eine Grenze, ist doch anders als in den von ihm zuvor im nördlichen Südamerika durchreisten Gebieten der optische Zugriff auf die untersuchten oder zu untersuchenden Gegenstände kaum möglich. Bei der Flussfahrt auf Orinoco und Casiquiare ist es nicht wie zuvor noch vorstellbar, einen Blick von oben, aus dem Gebirge, auf die in der Folge durchreisten Landschaften zu werfen und diese Landschaften damit gleichsam vorab zu durchdringen. Hier geht es vielmehr darum, diese Welt mit allen Sinnen zu erfassen und der eigenen menschlichen und wissenschaftlichen Wahr-Nehmung zuzuführen.

Noch ist diese Landschaft also nicht zu einer der wichtigsten *Landschaften der Theorie*<sup>22</sup> Alexander von Humboldts geworden, zu einer Landschaft, in welcher die Vielverbundenheit des Gewässernetzes für die Vielverbundenheit des Humboldtschen Denkens einzustehen vermag. Die Bewegungen bringen erst insofern Licht in das Dunkel dieses verwobenen Gewässernetzes, als Humboldt durch astronomische Messungen und möglichst präzise kartographische Aufnahmen eine erstaunlich genaue Kartierung der Fließgewässer gelingt, über die sich in diesen Flusslandschaften alles mit allem verbindet. Die *Amerikanischen Reisetagebücher* zeichnen diesen wachsenden Durchdringungsprozess Schritt für Schritt nach.

In der nächtlichen Szenerie sind die Motionen, die Bewegungen der Reisenden im Raum, zu einem vorübergehenden Ende gekommen: Die so

---

22 Zum Begriff der „Landschaft der Theorie“ vgl. Ottmar Ette. *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. Konstanz: Konstanz University Press, 2013.

vielsprachig zusammengesetzte Reisegruppe hat ein Nachtlager aufgeschlagen. Dies bedeutet aber keineswegs, dass – wie wir bereits sahen – alle Bewegung in dieser Szenerie zu einem Stillstand gelangt wäre. Das Gegenteil ist der Fall. Denn in dem Ausruf „Welch prachtvolle mondhelle Nacht“ kommt in der soeben angeführten Passage ein *Movens* in den Blick, das zunächst nur als Lichtquelle eine Rolle zu spielen scheint: der Mond.

Doch für Humboldt – und wie sich zeigen wird: auch für die Indianer – kam dem Mond in der nächtlichen Szenerie nicht als Lichtquelle eine zentrale Stellung zu. So schrieb er in seinen Überlegungen zum „Mond der Erde“ im dritten, im Jahre 1850 veröffentlichten Band seines *Kosmos*:

Der Mond *belebt* und verherrlicht, mehr als alle anderen Planeten, durch Verschiedenheit seiner Phasen und durch den schnelleren Wechsel seiner relativen Stellung am Sternenhimmel, unter jeglicher Zone den Anblick des Firmaments; er leuchtet erfreuend dem Menschen und (vornehmlich in den Urwäldern der Tropenwelt) den Thieren des Waldes. Der Mond, durch die Anziehungskraft, die er gemeinschaftlich mit der Sonne ausübt, *bewegt* unsere *Oceane*, das Flüssige auf der Erde; verändert allmählig durch periodische Anschwellung der Oberflächen und die zerstörenden Wirkungen der Fluth den Umriß der Küsten; hindert oder begünstigt die Arbeit des Menschen; liefert den größten Theil des Materials, aus dem sich Sandsteine und Conglomerate bilden, welche dann wiederum von den abgerundeten, losen Geschieben des Schuttlandes bedeckt sind. So fährt der Mond, als eine der *Quellen der Bewegung*, fort auf die *geognostischen* Verhältnisse unseres Planeten zu wirken.<sup>23</sup>

Alexander von Humboldt lässt keinen Zweifel daran, dass er sich in dieser Passage der wissenschaftlichen Summa seines Lebens intratextuell in der Rede von den „Thieren des Waldes“ in der Tropenwelt auf jene nächtliche Szenerie bezieht, die er ein erstes Mal ein halbes Jahrhundert zuvor im April des Jahres 1800 in seinen *Amerikanischen Reisetagebüchern* in bewegenden Worten festgehalten hatte. Hinter dem prächtigen Licht einer mondhellen Nacht wird so die eigentliche Motivation für das nächtliche Treiben der Tierwelt erkennbar, versetzt der Mond doch alles auf der Erdoberfläche in lebendige Bewegung. Nicht zufällig hatte Humboldt bereits in seinen *Amerikanischen Reisetagebüchern* das Grundaxiom seiner sich damals herauskristallisierenden Humboldtschen Wissenschaft festgehalten: „Alles ist Wechselwirkung.“<sup>24</sup>

23 Alexander von Humboldt. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich. Frankfurt am Main: Eichborn, 2004. S. 582f. (= EA *Kosmos* III, S. 511).

24 Alexander von Humboldt. *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexico. Teil I: Texte*. Aus seinen Reisetagebüchern zusammengestellt und



Ohne an dieser Stelle dem Mond als *Movens* und *Beweg-Grund* ausführlicher nachgehen zu können<sup>25</sup>, erscheint es mir doch von entscheidender Bedeutung, dass die kleine Nachtmusik der rund um das Nachtlager versammelten Urwaldtiere gleichsam eine unseren Erdtrabanten miteinbeziehende und damit kosmische Dimension besitzt, bei der das Konzert im Walde mit all seinen verschiedenartigen Instrumenten eine Antwort auf Anziehungskräfte darstellt, welche ihre Wirkungen ebenso auf die Ozeane wie auf die Tiere und Menschen ausüben. Der Mond erscheint hier als eine der „Quellen der Bewegung“ von *Motion* und *Emotion*, von räumlicher wie innerer Bewegung. Gewiss ist die sich hieraus entwickelnde Musik weder als *Sphärenmusik* noch als ein himmlisches Konzert zu bezeichnen. Doch das Konzert, das im Urwald aufgeführt wird, wird von Konstellationen ausgelöst, deren Wirkkräfte das Reich des Menschen wie jene von Fauna und Flora weit überschreiten.

Auf diese Weise ergibt sich eine Wechselbeziehung zwischen den *Motionen*, mithin den Bewegungen im Raume (seien es die von Mensch oder Tier), den *Emotionen* (die hier deutlich mit Blick auf die Tiere wie die Menschen im Bewegtsein der Gefühlswelt erscheinen) sowie der *Musik*, die sich in der Vielstimmigkeit von Affen oder Tigern nicht anders als beim Menschen äußert. Denn spricht Humboldt hier nicht von einem „Lärmen, das uns ebenso am Schlaf hinderte als ein Hochzeitstanz im Wirtshaus“<sup>26</sup>? Mitten in Humboldts Landschaft der Theorie, in welcher das verwobene Gewässernetz rund um Orinoco, Casiquiare und Amazonas die komplexe Wechselwirkung aller Dinge präsentiert und zugleich repräsentiert, entsteht so eine Klanglandschaft, ein *soundscape*, der in seiner Vielschichtigkeit den Zusammenhang von *Motion*, *Emotion* und *Musik* ebenso hervorbringt wie die Einsicht, dass dieses Nachtstück kosmische Dimensionen besitzt. Alles ist hier belebt und in Bewegung: *Musik* und *Klang* stehen für das Leben.

## Eine nächtliche Klanglandschaft

Immer wieder zeichnete Alexander von Humboldt in seinen *Amerikanischen Reisetagebüchern* (nächtliche) Klanglandschaften sorgfältig auf. Sie reichen von den eher beunruhigenden Geräuschen von Tigern oder Krokodilen bis

---

erläutert durch Margot Faak. Mit einer einleitenden Studie von Kurt-R. Biermann. Berlin: Akademie, 1986. S. 358.

25 Vgl. hierzu ausführlich Ottmar Ette. „Ein Ohr am Dschungel oder das hörbare Leben. Alexander von Humboldts ‚Das nächtliche Thierleben im Urwalde‘ und der Humboldt-Effekt“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg) XXXIII, 1-2 (2009): S. 33-48.

26 Alexander von Humboldt. *Amerikanische Reisetagebücher* (wie Anm. 12). Tagebuch IV, Bl. 22r.

hin zum ängstlichen Gewinsel der Hunde, vom nervtötenden Surren angreifender Mosquitos und Zancudos bis zu den Zurufen Wache haltender Indianer, mit denen man sich nachts immer wieder ablöste. „So lebt man hier ewig zwischen Tigern, Crocodillen, Sancudos, Mosquitos“<sup>27</sup>, notierte er hierzu in einem bereits veröffentlichten Teil seiner *Amerikanischen Reisetagebücher*. Die Vielzahl gesprochener Sprachen ist Teil dieser nächtlichen Klangwelten.

Nicht selten mussten die Reisenden ganze Nächte durchwachen. Anders als seine Mitreisenden scheint dies bei Humboldt schon früh eine Reflexion nicht nur über die Klangwelt bei Nacht, sondern über die Stärke der Klänge und Geräusche in nächtlicher Umgebung ausgelöst zu haben. Waren Klänge in der Nacht wirklich lauter? Oder empfand man sie nur als lauter?

Humboldt widmete diesem Phänomen, von dem er noch nicht ahnen konnte, dass es eines Tages nach ihm benannt werden würde, einen Teil seiner wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. In einer am renommierten Pariser *Institut*, der Akademie der Wissenschaften, am 13. März 1820 (also fast zwanzig Jahre nach seinen Erlebnissen am Orinoco) vorgetragenen Abhandlung, die er wiederum mehr als drei Jahrzehnte später in seine *Kleineren Schriften* aufnahm und 1853 unter dem Titel „Über die nächtliche Verstärkung des Schalles“ veröffentlichte, ging Alexander von Humboldt dem Phänomen unterschiedlicher Schallausbreitung bei Tag und bei Nacht eingehend nach.

Bei seiner langjährigen Beschäftigung mit diesem Phänomen, das spätestens bei den griechischen Philosophen der Antike erstmals kritisch reflektiert worden war, bemerkte er bald, dass er hier auf einen Bereich von Problemen gestoßen war, „deren Lösung sich nicht in den Werken der Physik findet“<sup>28</sup>. Wenn sich aber weder in der Philosophie der Antike noch in der modernen Wissenschaft ein wirklicher Lösungsansatz finden lässt: Wo war dann überhaupt eine Lösung für dieses Problem, das ihn auf der Orinoco-Fahrt bereits beschäftigte, zu finden?

Es ist immer wieder faszinierend zu sehen, über welch lange Zeiträume hinweg sich Alexander von Humboldt mit bestimmten Fragestellungen auseinandersetzen konnte und immer wieder von neuem an der wissenschaftlichen Erklärung bestimmter ihm rätselhaft gebliebener Phänomene arbeitete. Die Humboldtsche Wissenschaft wäre ohne diese „Langzeitvorhaben“, die sich oft über lange Jahrzehnte erstreckten, überhaupt nicht vorstellbar. Denn die komplexen *Wechselwirkungen*, deren oftmals transdisziplinäre Erforschung das eigentliche Herzstück seiner Wissenschaft ausmachten,

27 Alexander von Humboldt. *Reise durch Venezuela. Auswahl aus den amerikanischen Reisetagebüchern*. Hg. Margot Faak. Berlin: Akademie, 2000. S. 272.

28 Alexander von Humboldt. „Ueber die nächtliche Verstärkung des Schalles“. *Kleinere Schriften. Geognostische und physikalische Erinnerungen. Mit einem Atlas, enthaltend Umrisse von Vulkanen aus den Cordilleren von Quito und Mexico*. Bd. 1. Stuttgart/Tübingen: J. G. Cotta'scher, 1853. S. 372.



erforderten weniger die romantischen Inspirationen und Einfälle eines genialen Wissenschaftlers als die beharrliche, geduldige Hartnäckigkeit einer Reflexion, die sich über Jahrzehnte zu entwickeln vermochte, um die entscheidenden Elemente für einen neuen Lösungsansatz zusammenzutragen. Humboldt besaß diese Hartnäckigkeit – und das Glück eines langen kreativen Lebens.

Wie an vielen Stellen seines Werkes erwies sich Alexander von Humboldt auch hier als erfahrener Philologe, der nicht umsonst mit einem August Böckh in einem jahrzehntelangen anregenden Austausch stand.<sup>29</sup> Mit guter Textkenntnis wies er darauf hin, dass sich bereits Aristoteles mit diesem Problem eingehend auseinandergesetzt hatte, das im Grunde allen Menschen vertraut sei, ohne dass man sich aber damit kritisch nachfragend auseinandersetze. Humboldt jedoch unternahm diesen Versuch. Neu in Humboldts Überlegungen zum Phänomen der nächtlichen Schallverstärkung war, dass er seine eigenen Beobachtungen wie auch jene seit der Antike überlieferten Erklärungsversuche mit Erkenntnissen „aus den neuesten Forschungen über die Theorie der *Schallwellen*“<sup>30</sup> zusammenzuführen suchte. Diese Zusammenführung ermöglichte ihm die Lösung des Problems.

Denn er knüpfte nicht von ungefähr an seine eigenen, mit unterschiedlichen Orten verknüpften Erfahrungen und Erlebnisse als Reisender an: „Wenn man das Getöse der großen Cataracten des Orinoco in der Ebene, welche die Mission Atures umgibt, auf mehr als eine Meile Entfernung hört, so glaubt man an einer mit Felsen und Brandungen besetzten Küste zu sein.“<sup>31</sup> Immer wieder sind es Elemente einer Wissenschaft aus der Bewegung, wie sie uns aus den Aufzeichnungen seiner *Amerikanischen Reisetagebücher* bekannt sind. Diese auf der Reise gesammelten Beobachtungen werden nun einer kritischen Bewertung unterzogen:

Man könnte glauben, daß, selbst an nicht von Menschen bewohnten Orten, das Summen der Insecten, der Gesang der Vögel, das Rauschen der von den leisesten Winden bewegten Blätter bei Tage ein verwirrtes Geräusch verursachen, das wir um so weniger wahrnehmen, als es gleichförmig ist und als unser Ohr beständig davon getroffen wird.<sup>32</sup>

Die mehrfache Erwähnung des Orinoco und der dort von Reisenden wahrnehmbaren Klanglandschaft macht unübersehbar deutlich, wie eng die Beziehung dieser wissenschaftlichen Abhandlung zu den Beobachtungen ist,

29 Vgl. Alexander von Humboldt/August Böckh. *Briefwechsel*. Hg. Romy Werther/Eberhard Knobloch. Berlin: Akademie, 2011.

30 Alexander von Humboldt. Ueber die nächtliche Verstärkung des Schalles (wie Anm. 28). S. 372.

31 Ebda. S. 374.

32 Ebda. S. 375.

welche der junge Humboldt mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor in seinen *Amerikanischen Reisetagebüchern* festgehalten hatte. In seiner Erklärung des Phänomens nächtlicher Schallverstärkung rekurrierte Humboldt nun auf die tages- und nachtzeitlich unterschiedliche Erhitzung von Luftschichten von verschiedener Dichte sowie auf die Analogie von Licht- und Schallwellen.<sup>33</sup> Er fand damit einen Erklärungsansatz, der im Kern bis heute von Bestand ist und sehr wohl nachvollziehen lässt, „dass in der heißen Zone diese Zunahme im Inneren der Länder größer ist als auf hoher See, in den Ebenen größer als auf dem Rücken der Cordilleren“.<sup>34</sup> Unschwer sind hier die Motionen, die Bewegungen durch die verschiedenen amerikanischen Reiselandschaften zu erkennen. Damit zeigt sich, wieviel das Humboldtsche Erklärungsmodell nicht nur den philologischen Studien und den neuesten Theorien der Schallwellen, sondern dem Erleben wie den oft wiederholten Beobachtungen und Messungen auf der Reise durch die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents verdankt. Die *Humboldtian Science* ist eine Wissenschaft aus der Bewegung, die ohne Bewegung – und damit sind ebenso räumliche wie innere Dynamiken gemeint – nicht auskommen kann.

Humboldts Erklärungsansatz, demzufolge durch die weitaus stärkere Homogenisierung der Luftschichten bei Nacht, die nicht durch die starke Sonneneinstrahlung unterschiedlich erhitzt und damit labilisiert werden, die Stromschnellen oder *Raudales* des Orinoco dreimal lauter sind als bei Tage, hat sich bis heute in ihrem Kern bewahrt. Etwas mehr als ein Jahrhundert später führte der mit Alexander von Humboldts Schriften vertraute Meteorologe und Geophysiker Hans Ertel 1955 daher mit guten Gründen für das von Humboldt beobachtete und qualitativ zutreffend erklärte Phänomen den Terminus „Humboldt-Effekt“ ein.<sup>35</sup> Der Vielzahl nach Humboldt benannter Berge oder Flüsse, Seen oder Mondkrater, Städte oder Institutionen, Tiere oder Pflanzen wurde damit wohl erstmals ein akustisches Phänomen hinzugefügt, das von jedermann leicht beobachtet werden kann.

Doch Humboldts Beschäftigung mit Klängen und akustischen Phänomenen geht weit über das hinaus, was mit dem nach ihm benannten Effekt gemeint ist. Der bolivianische Künstler Daniel Velasco hat diesen nach dem Verfasser der *Ansichten der Natur* benannten Effekt zum kreativen

33 Alexander von Humboldt. Ueber die nächtliche Verstärkung des Schalles (wie Anm. 28). S. 376-378.

34 Ebda. S. 378.

35 Hans Ertel. „Ein Problem der meteorologischen Akustik (die tagesperiodische Variation der Schallintensität)“. *Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (Berlin). Klasse für Mathematik, Physik und Technik 2 (1955). Vgl. hierzu Astrid Ziemann. „Vom Humboldt-Effekt bis zu Fernsondierungsverfahren – Schallausbreitung in der Atmosphäre“. *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* (Berlin) 71 (2004): S. 79-88, sowie Delia Huddy. *The Humboldt Effect*. New York: Greenwillow Books, 1982.

Ausgangspunkt seines Projekts einer Klang-Bild-Installation gemacht, die unter dem Titel „Island Landscape – Paisajes de la Isla“ im Rahmen der großen Humboldt-Ausstellung im Juni 1999 am Berliner „Haus der Kulturen der Welt“ uraufgeführt wurde.<sup>36</sup> Velasco hatte erkannt, welch großes künstlerisch-musikalisches Potential sich in Humboldts Beobachtungen entdecken lässt und auf welcher intimen Weise sich Wissenschaft und Kunst in Humboldts literarisch-wissenschaftlichen *soundscares* verbergen.

Der Humboldt-Effekt bildet nur die wissenschaftliche Spitze der künstlerisch oft experimentellen Inszenierung von Klangwelten, wie wir sie bereits in den *Amerikanischen Reisetagebüchern* in großer ästhetischer Durchdringung vor Ohren geführt bekommen haben. So ließe sich in der Tat mit guten Gründen sagen, dass der eigentliche Humboldt-Effekt<sup>37</sup> darin zu erkennen ist, dass der preußische Forscher und Schriftsteller konsequent ebenso natur- wie kulturwissenschaftliche Forschungen mit den Wissenstraditionen von Philosophie, Kunst und Literatur verschränkte und dabei stets an sein eigenes Erleben einer Wissenschaft in Bewegung rückkoppelte.

## Eine Nachtmusik als sinnliche Ergänzung

Die große künstlerische Sensibilität für Klänge, wie wir sie ausgehend von dem Klanggedicht der zweiundzwanzig indigenen Sprachen im Orinoco-Tiefland literarisch entwickelt fanden, und die zu Beginn ebenfalls auf die Sprachen der Indianer verweisende Beschreibung der nächtlichen Klanglandschaft in Santa Bárbara de Arichuna zeigen eindrucksvoll, dass sich Alexander von Humboldt bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Reise der Tatsache bewusst wurde, wie wichtig und aufschlussreich die klanglich-literarische Dimension für sein Erleben wie sein Verstehen der Komplexität des Lebens in den Tropengebieten der Neuen Welt war.

Die nächtliche Szene vom 1. April des Jahres 1800 führte uns ein Konzert vor, in welchem die einzelnen Tiere des Urwalds zu höchst verschiedenartigen Instrumenten innerhalb eines Klangkörpers wurden, dessen Lautstärke Humboldt mit der einer Hochzeitsgesellschaft in einem Wirtshaus verglich. Humboldts Tagebuch-Text versuchte, dieser Klangwelt gerecht zu werden. Doch er sollte diesen frühen Text aus seinen *Amerikanischen Reisetagebüchern* literarisch weiterentwickeln.

Alexander von Humboldt entwickelte seine klangtextliche und im eigentlichen Sinne *phonotextuelle* Dimension Jahrzehnte später dadurch fort,

<sup>36</sup> Vgl. hierzu auch Daniel Velasco. „Paisajes sonoros“. *Humboldt* (Bonn) XLI, 126 (1999): S. 60-61.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Ottmar Ette. Ein Ohr am Dschungel oder das hörbare Leben (wie Anm. 25). S. 46.

dass er die klanglich-akustischen Dimensionen in seinem Schreiben noch wesentlich stärker akzentuierte. Auf eine für seinen Wissenschaftsbegriff wie für seine literarische Praxis charakteristische Weise schrieb er in seinem für die dritte Ausgabe der *Ansichten der Natur* verfassten Text „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“ all diese Elemente ebenso künstlerisch wie transdisziplinär in Richtung jener bereits erwähnten „Verbindung eines litterarischen und eines rein scientificischen Zweckes“<sup>38</sup> weiter, die für sein Schreiben von so zentraler Bedeutung war. Er hatte offenkundig verstanden, dass er die akustische Seite (oder Saite) seiner *Ansichten* deutlich stärker akzentuieren musste.

Bei diesem auf „Potsdam, im Juni 1849“ datierten Text, der im ersten Band der dritten, im selben Jahre 1849 im J. G. Cotta'schen Verlag zu Tübingen erschienenen Auflage seiner populären *Ansichten der Natur* dem deutschsprachigen Lesepublikum erstmals vorgelegt wurde<sup>39</sup>, handelt es sich zweifellos um wesentlich mehr als um einen bloßen Abklatsch oder Nachklang früheren Erlebens: „Was in Gegenwart der Erscheinung, oder bald nach den empfangenen Eindrücken niedergeschrieben ist, kann wenigstens auf mehr Lebensfrische Anspruch machen als der Nachklang später Erinnerung.“<sup>40</sup>

Neunundvierzig Jahre sind vergangen, seit Humboldt seine erste nächtliche Klanglandschaft im Tiefland des Orinoco auf den Blättern seines Reisetagebuches festhielt. Doch der explizite Rückgriff des Achtzigjährigen auf seine *Amerikanischen Reisetagebücher* erzeugt ein intratextuelles Beziehungsgeflecht, innerhalb dessen die *Lebensfrische* eines Schreibens im Angesicht der Dinge<sup>41</sup> durch ein archipelisches Schreiben sichergestellt wird, das sich hier nicht über den Raum von Hunderten von Seiten erstreckt, sondern über den *Zeit*-Raum nahezu eines halben Jahrhunderts ein stets relationales Denken unterstreicht. So lässt sich zweifellos von archipelischen Schreibformen nicht nur innerhalb desselben Textes, sondern auch zwischen verschiedenen Texten und Publikationen sprechen. Die jeweiligen Zeitpunkte der Niederschrift sind oft durch Jahrzehnte innerhalb einer sich

38 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur* (wie Anm. 10). S. 9.

39 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen. 2 Bde. Dritte verbesserte und vermehrte Ausgabe.* Stuttgart/Tübingen: J. G. Cotta'scher, 1849. Eine Auflistung aller Ausgaben und Übersetzungen der *Ansichten der Natur* findet sich in, Horst Fiedler/Ulrike Leitner: *Alexander von Humboldts Schriften. Bibliographie der selbständig erschienenen Werke.* Berlin: Akademie, 2000. S. 38-63, hier S. 42.

40 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur* (wie Anm. 10). S. 221.

41 Vgl. hierzu den Abschnitt „Das Auge und der verdoppelte Ort des Schreibens“ im dritten Kapitel von Ottmar Ette. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001. S. 150-155.

über mehr als siebenzig Jahre erstreckenden Publikationstätigkeit voneinander getrennt – und zugleich miteinander innigst verbunden.

Die von Humboldtzeit seines Lebens entwickelten Textgeflechte mit ihren Verweissystemen auf eigene wie auf fremde Texte entfalten zwischen seinen so unterschiedlichen Werken und Schriften ein derartiges Vernetzungsverhältnis, wie es seiner gesamten Epistemologie adäquat ist: *Humboldtian Science* und *Humboldtian Writing* sind nicht voneinander zu trennen. Selbstverständlich kommt auch in „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“ dem Mond, dessen bewegende Kraft wir bereits ebenso in den *Amerikanischen Reisetagebüchern* wie im angeführten Zitat aus dem *Kosmos* kennengelernt haben, eine wichtige Rolle zu. So erscheint es nur als konsequent, dass Humboldt in der Fußnote zu dieser Passage seiner wissenschaftlichen Summa auf einen Querverweis auf das nahezu zeitgleich entstandene „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“ nicht verzichten konnte.<sup>42</sup> Alles ist mit allem in der Humboldtschen Wissenschaft verbunden: Alles ist Wechselwirkung. Auch die Indianer wissen von der alles bewegenden Kraft des Mondes; nach den Gründen für das laute Lärmen und das Konzert der Tiere im Walde gefragt, hätten sie lächelnd geantwortet: „die Thiere freuen sich der schönen Mondhelle, sie feiern den Vollmond.“<sup>43</sup> Es ist kein Zufall, dass Humboldt in die von ihm entworfene Szenerie das Wissen der indigenen Bevölkerung einblendet.

Überhaupt wird in Humboldts „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“ das Wissen der indigenen Führer, Ruderer und Dolmetscher sehr positiv in Wert gesetzt. Sie wissen aus Erfahrung von der Ursache des vom Vollmond ausgelösten hyperaktiven Tierlebens; und sie sind es auch, welche die einzelnen Sänger und Instrumente des nächtlichen Orchesters genau zuzuordnen vermögen. Immer wieder dokumentieren die Tagebücher der Reise, wie häufig Humboldt seine Mannschaft befragte und sich deren Antworten notierte. Er lernte im Verlauf seiner Reise in zunehmendem Maße, das Wissen der Indianer in seine Überlegungen – auf welche Weise auch immer – miteinzubeziehen.

Im Vergleich mit den *Amerikanischen Reisetagebüchern* führt Humboldts Nachtstück aus den *Ansichten der Natur* verschiedene Szenerien zusammen und erweitert so die Diegese sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht. Nun ist es unweit der Einmündung des Casiquiare, des fluvialen Verbindungsstückes zwischen den Stromsystemen von Orinoco und Amazonas, wo die nächtliche Szenerie einmal mehr mit einem Hörerlebnis beginnt: „Wir hörten wieder in großer Nähe das Geschrei der Jaguars: wahrscheinlich

42 Alexander von Humboldt. *Kosmos* (wie Anm. 23). S. 582f. (= EA *Kosmos* III, S. 511).

43 Alexander von Humboldt. „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“. *Ansichten der Natur* (wie Anm. 10). S. 224.

derselben, denen wir die Unthat zuschreiben konnten.“<sup>44</sup> Bei der „Unthat“, deren genauer Hergang freilich nicht mehr ergründet werden kann, handelt es sich um das Verschwinden der Dogge, welche die europäischen Reisenden auf ihrem Weg zur Bifurkation des Casiquiare begleitet hatte. Man vermutet, dass sie von einem Jaguar oder Tiger zerrissen wurde. Das Bellen und Winseln dieses Hundes ist als hörbare Stimme aus dem Konzert der Tiere im Walde verschwunden.

Dieses Konzert war in einer tropischen Niederung des Nachts, dies wusste Humboldt zum Zeitpunkt der Abfassung des dritten Bandes seines *Kosmos* wie der dritten Auflage seiner *Ansichten der Natur*, im Vergleich zum Tag in dreifacher Lautstärke zu hören. Erneut blendet Humboldt in diesen Text aus seinen *Ansichten* den Rückgriff auf die *Amerikanischen Reisetagebücher*, aber zugleich auch deutlich die akustische Dimension des Dargestellten ein. Er übersetzt die Dimension des Hörens damit in einen Band, dessen Titelmetaphorik – wie des Öfteren bei Humboldt – visueller Natur ist. Zugleich verweist er innerhalb dieses intratextuellen Geflechts auch auf die *Relation historique d'un Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*:

Die deutschen Tagebücher, welchen ich dies entnehme, sind in der französisch von mir publicirten Reisebeschreibung nicht ganz erschöpft worden. Sie enthalten eine umständliche Schilderung des nächtlichen Thierlebens, ich könnte sagen der nächtlichen Thierstimmen, im Walde der Tropenländer. Ich halte diese Schilderung für vorzugsweise geeignet, einem Buche anzugehören, das den Titel: *Ansichten der Natur* führt.<sup>45</sup>

In der Tat bilden die *Amerikanischen Reisetagebücher* eine sich niemals erschöpfende „Quelle“ für Humboldts Schreiben – sei es in den *Ansichten der Natur*, in den *Vues des Cordillères*, in der *Relation historique* oder selbst in *Asie centrale*, wo mitten in Asien immer wieder die Vulkane der Hochanden eingeblendet werden. Bis zu seinem Lebensende trug er ebenso neue Erkenntnisse oder Messungen in seine Tagebücher ein, wie er in umgekehrter Richtung auch Textpassagen und Anregungen aus ihnen bezog. Seine deutschsprachigen Notizen nutzte er ebenso für französischsprachige Publikationen, wie er seine französischen Notizen für deutschsprachige Veröffentlichungen heranzog. Viel wäre an dieser Stelle über die Vielfalt seiner Übersetzungsleistungen im konkreten wie im übertragenen Sinne zu sagen.

Die soeben zitierte Passage zeigt aber auch, welche große Bedeutung Humboldt einer sinnlichen Erfassung beimaß, die über das Visuelle<sup>46</sup>, über die

44 Ebd.

45 Ebd., S. 220.

46 Alle Übertragungen von Humboldts *Ansichten der Natur* blieben der optischen Metaphorik treu: *Tableaux de la Nature*, *Aspects of Nature*, *Views of Nature*, *Vedute della Natura*, *Natuur-Beschouwingen*, *Quadros da Natureza* usw.; vgl.



Vues, über die Veduten seiner *Ansichten* (deren Titel er zweifellos aus Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein*<sup>47</sup> kreativ übernahm) weit hinausgeht. Der Humboldtsche Klangtext wird zu einem Teil des durch die *Ansichten der Natur* erzeugten Naturgemäldes, dessen beabsichtigten „Totaleindruck“ das Hörbare sinnlich ergänzt und komplettiert. Eine kleine Nachtmusik trägt zum erstrebten Totaleindruck und zur erhofften Steigerung des Genusses bei.

## Das hörbare Leben

Wie schon in den Beispielspassagen aus den *Amerikanischen Reisetagebüchern* spielen auch in „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“ die Sprachen und Stimmen der Indianer eine wichtige Rolle. Sie sind nicht zu überhören und aus dem *soundtrack* der amerikanischen Reise, aber auch aus diesem experimentellen Klangtext aus den *Ansichten der Natur* nicht wegzudenken. Die Worte der Ruderer und Träger werden über einen Dolmetscher, einen *lenguaraz*, in den akustisch sensibilisierten Text buchstäblich eingebendet.<sup>48</sup> Dabei geht es ebenso um die kommunikative wie um die poetische Funktion der Sprache: als Abfolge von Klängen, als Klanginstallation, als Musik.

Zur Klangwelt, die vom Text entworfen wird, gehören grundlegend die von Humboldt wiederholt hervorgehobene Vielsprachigkeit und Vielstimmigkeit menschlicher Stimmen. Die lokalen indianischen Sprachen der Ruderer wie der unabhängig lebenden Yaruros- und Achaguas-Indianer, die Übersetzungen des Dolmetschers ins Spanische, die spanischen Worte der Zambos von der Isla del Diamante, die Gespräche mit anderen Mitreisenden auf Spanisch sowie die sich in französischer Sprache entfaltende Konversation des Ichs mit Bonpland: All dies wird im Text in einen dichten Klangteppich eingewoben und für das Lesepublikum auf sinnliche Weise hörbar gemacht. Kein Wunder also, wenn gerade dieser Text Alexander von Humboldts besonders gerne von Schauspielern und Hörkünstlern vorgetragen wird.<sup>49</sup> Der Mensch ist, weil er Töne, weil er Klänge von sich gibt, die im

---

hierzu die Auflistungen in Horst Fiedler/Ulrike Leitner. Alexander von Humboldts Schriften (wie Anm. 39). S. 38-63.

47 Georg Forster. *Ansichten vom Niederrhein. Von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*. Hg. Ulrich Schlemmer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

48 Alexander von Humboldt. *Das nächtliche Thierleben im Urwalde* (wie Anm. 43). S. 220.

49 Vgl. etwa die Lesung von Ulrich Matthes am 2.9.2017 im Saal der Empfänge der Internationalen Gartenausstellung Berlin in Marzahn-Hellersdorf, eine Veranstaltung der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss in Zusammenarbeit mit dem Akademienvorhaben „Alexander von Humboldt auf

Konzert des Lebens mit allem Atmen und Atemholen, mit all ihrer Respiration und Körperlichkeit hörbar sind.

Die Reisenden bewegen sich im Tiefland: Hier lässt sich die Welt nicht von einer „höheren Warte“ aus betrachten und transparent durchdringen und gestalten. Alles Visuelle wirkt begrenzt, gleichsam opak. Das Auge, sonst an seine Dominanz gewöhnt, muss angesichts der „fast undurchdringlichen Wand“<sup>50</sup> der Vegetation beiderseits der Flüsse ohnedies auf seine Durchdringungskraft verzichten und die Grenzen seiner okularen sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit erkennen: Keinerlei Einblick, keinerlei Ausblick tun sich auf. Im Konzert der Sinne muss ein Dominantenwechsel erfolgen.

Gewiss: Bei der pflanzengeographischen Analyse dieser dichten Vegetation werden vom Botaniker, vom wissenschaftlichen Ich – das auch präzise Angaben zur vierundsiebzig-tägigen „Flußschiffahrt von 380 geographischen Meilen“ macht<sup>51</sup> –, andere Naturszenen bei anderer Beleuchtung frühmorgens oder gegen Abend eingeflochten: Sie streuen ebenfalls „stumme“ Bilder vom „amerikanischen Tiger“, von Tapir oder Nabelschwein in den Haupttext wie in die wissenschaftlichen Erläuterungen<sup>52</sup> ein. Die Augen des reisenden, des schreibenden wie des wissenschaftlichen Ich sind keineswegs geschlossen. Folglich ist das Visuelle aus Humboldts Wissenschaft in diesem Nachtstück keineswegs verschwunden: Eine Vielzahl unterschiedlicher, mit ihren lateinischen Bezeichnungen präzise bestimmter Tiere erscheint – von der wissenschaftlichen Erzählinstanz in einer Tageslichtszenerie vorgeführt – auf dem zoologischen wie auf dem künstlerischen Laufsteg. Doch wo das Auge nichts mehr liefern kann, entfalten sich die Kraft und der Genuss am Lustort Ohr.

Das Setting dieses Klangtextes ist bemerkenswert. Es ist, als spielte sich alles in einem Garten ab, vor dem Beginn aller historischen Zeit. Und in der Tat: „Hier geht es zu wie im Paradiese, *es como en el Paraiso*“: sagte mit frommer Miene unser Steuermann, ein alter Indianer, der in dem Hause eines Geistlichen erzogen war.“<sup>53</sup> Aber nein: Die Reisenden durchqueren zwar eine Landschaft, in der Cristóbal Colón das Paradies vermutete, hielt er doch den Orinoco für einen jener vier sagenumrankten Flüsse, die vom Irdischen Paradies herabströmen. Doch wir sind in einem Leben nach dem Paradies<sup>54</sup>: Die Reisenden durchqueren zugleich eine nachbabylonische Zeit, eine Zeit nach

---

Reisen – Wissenschaft aus der Bewegung“ der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

50 Alexander von Humboldt. Das nächtliche Thierleben im Urwalde (wie Anm. 43). S. 222.

51 Ebda.

52 Ebda.

53 Ebda. S. 223.

54 Vgl. hierzu Ottmar Ette. *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kadmos, 2012.



der Sprachenverwirrung, in der die Vielzahl an Sprachen der Dolmetscher bedarf, um zwischen den Menschen ein Minimum an Kommunikation wiederherzustellen oder aufrechtzuerhalten. Im indigenen Amerika der Tiefländer befindet man sich zu Humboldts Zeit definitiv *After Babel*.<sup>55</sup>

Alexander von Humboldt weiß sehr wohl, dass er sich aus seiner Sicht zwar sicherlich in einem El Dorado der Wissenschaft, nicht aber im Paradiese befindet: „Aber der süße Friede goldener Urzeit herrscht nicht in dem Paradiese der amerikanischen Thierwelt.“<sup>56</sup> Im nachparadiesischen Zustand leben die Tiere nicht friedlich zusammen, sondern bekämpfen einander, kämpfen ums Überleben: Die paradiesische Zeit eines friedlichen Zusammenlebens ist längst vorbei. Seit der Vertreibung aus dem Paradies ist alles in Bewegung gesetzt, alles in eine Bewegung ohne Ende gezwungen: Alles Leben ist längst aus dem Paradies vertrieben, der Rückweg ist für immer versperrt. Jaguare, Krokodile, Tiger: Alle warten nur darauf, den Menschen an- und übereinander herzufallen. Entgegen aller Projektionen auf eine vor-darwinistische Zeit zeichnet Humboldt nicht das Bild einer allumfassenden Harmonie der Natur. Auch sein Schreiben, das *Humboldtian Writing*, bildet ein ständiges Spannungsfeld. Humboldt experimentiert auch auf diesem Gebiet.

Dies zeigt sich auf der musikalischen Ebene in „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“. Die akustische Orchestrierung kommt in Humboldts Text zunächst aus der Ruhe, die nicht Stille ist. „Es herrschte tiefe Ruhe; man hörte nur bisweilen das Schnarchen der *Süßwasser-Delphine* [...]“.<sup>57</sup> Dann aber beginnt urplötzlich ein umwerfender, ohrenbetäubender Orchestereinsatz mit einem Fortissimo:

Wildes Thiergeschrei durchtobte die Forst. Unter den vielen Stimmen, die gleichzeitig ertönten, konnten die Indianer nur die erkennen, welche nach kurzer Pause einzeln gehört wurden. Es waren das einformig jammernde Geheul der Aluaten (Brüllaffen), der winselnde, fein flötende Ton der kleinen Sapa-jous, das schnarrende Murren des gestreiften Nachtaffen (*Nyctipithecus trivirgatus*, den ich zuerst beschrieben habe), das abgesetzte Geschrei des großen Tigers, des Cuguars oder ungemähnten amerikanischen Löwen, des Pecari, des Faulthiers, und einer Schaar von Papageien, Parraquas (Ortaliden) und anderer fasanenartiger Vögel. Wenn die Tiger dem Rande des Waldes nahe kamen, suchte unser Hund, der vorher ununterbrochen bellte, heulend Schutz unter den Hängematten. Bisweilen kam das Geschrei des Tigers von der Höhe eines Baumes herab. Es war dann stets von den klagenden Pfeifentönen der Affen begleitet, die der ungewohnten Nachstellung zu entgehen suchten.<sup>58</sup>

55 Vgl. George Steiner. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1975.

56 Alexander von Humboldt. *Das nächtliche Thierleben im Urwalde* (wie Anm. 43). S. 223.

57 Ebda.

58 Ebda. S. 224.

Die Parallelen zu jener klanglichen Nachtszene, wie Humboldt sie in den *Amerikanischen Reisetagebüchern* entwickelte, sind evident. Humboldt hatte hieraus geschöpft, aber nicht erschöpft. Gerade auf die Orchestrierung der Tigerstimme, die von oben ertönt, wollte Humboldt offenkundig nicht verzichten, sondern sie noch ein wenig stärker inszenieren und dramatisieren. Doch ist die Tierwelt in „Das nächtliche Thierleben im Urwalde“ ungleich stärker diversifiziert, werden die Klänge doch vielen unterschiedlichen namhaft gemachten Tieren direkt zugeordnet. Wie in einem Katalog, wie in einer literarischen Auflistung wird die Besetzung des Orchesters einzeln vorgeführt – ganz ähnlich jenem Katalog der Sprachen, deren Klänge uns Humboldt im seinem Tagebuch bereits zu Gehör brachte. Daher überrascht es nicht, dass seine literarische Prosa hier ebenfalls in gedrängter, verdichteter Form und mit den Mitteln der Lautmalerei einen Klangtext hervorbringt, der sich ähnlich wie das Klanggedicht weniger auf das Auge der Lesenden als vielmehr auf die Ohren der Zuhörenden konzentriert. Denn diese Welt ist Klang. Ist sie auch Musik?

Die Indianer helfen dem wissenschaftlichen Ich dabei, die Kakophonie des Urwaldes aufzulösen und die Vielstimmigkeit des Tier-Lebens den Stimmen einzelner Tiere zuzuordnen. Noch beginnt kein Decrescendo. Doch nach dieser Zuordnung gerät alles in Bewegung: Nichts erinnert hier mehr an die Harmonie des Paradieses: Hier geht es nur noch ums Fressen oder Gefressenwerden.

Man könnte von einer großen Symphonie des Lebens sprechen – aber nicht im Sinne einer paradiesischen Konvivenz, eines friedvollen, harmonischen Zusammenlebens, sondern vielmehr im Sinne eines Lebens nach dem Paradies, in dem sich Konvivenz auch als mörderischer Überlebenskampf zu hören gibt. Es dröhnt in Humboldts Urwald. Zugleich hören wir im Text und durch die Klangsubstanz des Textes hindurch bestimmte Klangmuster, die sich in ihrer Rhythmik ebenso laut wie lautmalerisch durch die Seiten dieses musikalischen Textes ziehen. Hier zeigt sich der Humboldt-Effekt in seiner ganzen Effektivität: Im nächtlichen Urwald ist das Leben der Tiere lautstark und Laut, Klangwelt und verdichtetes Leben: Der „sich steigernd entwickelnde Thierkampf“<sup>59</sup> ist die große Symphonie von Leben und Erleben, von Überleben und (stets gefährdetem) Zusammenleben. Doch ist dies, wie der Ausklang dieses literarisch ausgefeilten Textes demonstriert, weit mehr als eine Klanginstallation von Charles Darwins *survival of the fittest*. Humboldt führt uns ein (Tier-) Leben vor Ohren, das weder einzige Harmonie noch einzig ewiger Kampf ist.

Im scharfen Kontrast zu den nächtlichen Jagdszenen und ihrer Welt der Akustik liegen in der flirrenden, von der tropischen Mittagssonne erhitzten Luft am nächsten Tag die Tierkörper Seite an Seite: Alle Steine am Flussufer

---

59 Ebda.

sind nun „mit einer Unzahl von großen, dickschuppigen Iguanen, Gecko-Eidechsen und buntgefleckten Salamandern bedeckt.“<sup>60</sup> Die ungleich erhitzte Luft lässt die Akustik, lässt das Hören angesichts dieser Tierwelt wieder zurücktreten; stillgestellte Bilder friedlichen Zusammenlebens drängen sich auf: „Unbeweglich, den Kopf erhebend, den Mund weit geöffnet, scheinen sie mit Wonne die heiße Luft einzuathmen.“<sup>61</sup> Ist die Symphonie des Lebens nach dem Kampfe nun vorüber und klingt harmonisch aus?

In Wirklichkeit wird nun, in der scheinbaren Ruhe, die keine Stille ist, etwas hörbar, was sich nur dem (akustisch) sensibilisierten Reisenden (wie dem Lesenden) erschließt. Denn in diesem *soundscape* werden gleichsam die allem zugrunde liegenden *sounds of silence* hörbar gemacht:

[...] aber lauscht man bei dieser scheinbaren Stille der Natur auf die schwächsten Töne, die uns zukommen, so vernimmt man ein dumpfes Geräusch, ein Schwirren und Sumsen der Insecten, dem Boden nahe und in den unteren Schichten des Luftkreises. Alles verkündet eine Welt thätiger, organischer Kräfte. In jedem Strauche, in der gespaltenen Rinde des Baumes, in der von Hymenoptern bewohnten, aufgelockerten Erde regt sich hörbar das Leben. Es ist wie eine der vielen Stimmen der Natur, vernehmbar dem frommen, empfänglichen Gemüthe des Menschen.<sup>62</sup>

In Humboldts Klangtext regt sich im Schwirren und Summen der Insekten *hörbar* das Leben. In der Humboldtschen Lebenswissenschaft, die im Begriff des Lebens ganz im Sinne von gr. *bíos* Natur und Kultur zusammendenkt und nicht voneinander trennt, wird ein leicht überhörbares Hintergrundgeräusch zum Träger des Lebens schlechthin. Am Ausklang dieser Symphonie des Lebens wird nach dem Furioso des Klangstücks des Tierkampfes in der „scheinbaren Stille der Natur“ mit Hilfe künstlerisch-literarischer Mittel die Stille in das hörbare Leben verwandelt. Im Pianissimo endet, was im Pianissimo begann. Musik erscheint so als das, was sich erst auf dieser nur scheinbaren Stille aufbaut und aufbauen lässt. Der Text erzeugt gleichsam einen Humboldt-Effekt: Er verstärkt die Laute des Lebens, um auf ihrer Grundlage die Klangstrukturen dieses Textes aufzubauen. Ein neuer Zyklus kann beginnen.

In der archipelischen Schreibweise Alexander von Humboldts sind die experimentellen Dimensionen seines Schreibens noch immer wahrnehmbar, vernehmbar. Die Lust an der Klanglichkeit, an der Musikalität der Sprachen reichen vom Klanggedicht der *Amerikanischen Reisetagebücher* bis zum Erklingen des Lebens im Summen der Insekten in einer allseits belebten Luft. Lust liegt in der Luft: die Lust des Schreibenden am hörbaren Wort.

60 Ebda. S. 226.

61 Ebda.

62 Ebda.

Im Schnarchen, Sumsen und Schwirren, im schnarrenden Murren und im feinen Flöten der beteiligten Tiere zaubert Alexander von Humboldt für die Zuhörerschaft mit literarischen Mitteln eine Klanglandschaft herbei, die als Klanglandschaft des Lebens nicht allein von grundlegender epistemologischer Bedeutung ist, sondern zugleich wohl am deutlichsten auch sein Verhältnis zur Musik charakterisiert. Musik steht in einem fundamentalen Zusammenhang mit dem Leben. Denn das Leben beginnt mit dem Schrei, mit der Respiration: mit dem Laut und dem Verlauten. In der Musik sind Natur und Kultur nicht voneinander getrennt und (so wie Tier und Mensch<sup>63</sup>) auch nicht voneinander trennbar. Natur – als stets vom Menschen her Gedachtes – ist nicht natürlich; und Kunst – als nur scheinbar der Natur Entgegengestelltes – ist nicht künstlich. Im Totaleindruck von Humboldts sinnlicher Wissenschaft ist die Welt dem Leben gleich: Wir können beide, Leben und Welt, hörbar machen – und hören.

---

63 Vgl. Jacques Derrida. *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.

Lawrence Kramer

## Writing Sound: Ekphrasis and Elemental Media

Contrairement à sa contrepartie visuelle, qui est ancienne, l'ekphrasis acoustique – la description littéraire d'un son – ne date que de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, moment où l'ekphrasis spécifiquement musicale commence à apparaître comme base pour l'analyse et le jugement esthétique. Son émergence est liée au développement du concept de média. De nombreux cas d'ekphrasis acoustiques dépendent de la possibilité de rendre perceptible le médium par lequel le son, et en particulier le son musical, parvient à l'auditeur. Ces mêmes descriptions ekphrastiques tendent fortement à répéter le processus qu'elles décrivent. Ce qui signifie qu'elles rendent également perceptible le médium par lequel la littérature parvient au lecteur. Ce médium littéraire, cependant, n'est pas l'écriture, du moins pas en premier lieu : il s'agit plutôt d'une condition de résonance que l'écriture partage avec le son qu'elle décrit – une condition à la fois matérielle et émotive. Le mouvement de perception conduisant des phénomènes auditifs et littéraires vers leurs médias permet d'attribuer une signification ontologique à l'esthétique du son et de sa représentation. Deux poèmes issus de mondes culturels différents, de même que leurs mises en musique, serviront à illustrer les dimensions formelles et affectives de ces relations : « Meeresstille », poème de Goethe (1787) et sa mise en musique par Schubert (1815), puis « Far--Far--Away », poème de Tennyson (1893) et sa mise en musique par Ned Rorem (1963).

This paper has three points to make. The first is that many literary descriptions of sound depend on making perceptible the medium through which sound reaches the listener. The second is that these same literary descriptions tend strongly to repeat the process that they describe. They make perceptible the medium through which literature reaches the reader. This literary medium, however, is not writing, at least not at first, but a condition of resonance that writing shares with sound, especially musical sound—a condition that is both material and emotive. The third point is that this movement of perception from phenomena to their media provides a means of finding ontological significance in the aesthetics of sound and its representation.

As a preliminary, it is necessary to spend a few moments discussing the concepts linked to sound in my title, musical ekphrasis and elemental media.

Ekphrasis in its classic literary form, the verbal description of a pictured scene, is ancient. It famously traces its lineage to the description of the shield of Achilles in Homer's *Iliad*. In turn the fame of that description became a touchstone of aesthetic theory in the eighteenth century when Lessing, in his *Laocoön*, introduced the distinction between the spatial and temporal arts. The eighteenth century also saw the extension of ekphrasis to the

description of sound, in the first instance to the description of music. There are few earlier examples—I am tempted to say none, although if one goes outside the context of what the era called the fine arts, an exception of sorts can be found in Sir Francis Bacon's efforts to give an empirical account of sound in his *Novum Organum* (1620). One of Bacon's descriptions is worth quoting here at the outset, because its elements will (just as it says that sound will) recur throughout the discussions to follow:

Though sounds are troubled as they pass through their medium by winds, as if by waves, yet it must be carefully noted that the original sound does not last all the time the resonance goes on. For if you strike a bell, the sound seems to be continued for a good long time; whereby we might easily be led into the error of supposing that during the whole of the time the sound is as it were floating and hanging in the air; which is quite untrue. For the resonance is not the same identical sound, but a renewal of it; as is shown by quieting or stopping the body struck. For if the bell be held tight so that it cannot move, the sound at once comes to an end, and resounds no more; as in stringed instruments, if after the first percussion the string be touched, either with the finger, as in the harp, or with the quill, as in the spinet, the resonance immediately ceases.<sup>1</sup>

This passage is not fully ekphrastic because it describes how sound behaves, not how it strikes the ear: how it sounds. But it is nonetheless evocative, and it anticipates later developments in at least two ways. First, its description of sound evolves into a description of music, as if to recognize that acoustic ekphrasis is only musical ekphrasis waiting to happen. Wind and wave yield to the bell and the bell in turn yields to strings and keyboard. Second, the description identifies the allure of resonance "floating and hanging in the air," an allure that persists, and persists as a perceptual truth, even if, like Bacon, we suppose on second thought that our impression of resonance as presence is an "error."

Musical ekphrasis in the narrow sense begins to develop in earnest only in the nineteenth century, when it becomes a tool of musicological study as much as, or even more than, a small literary genre or technique. The musical and literary types, however, cannot be sharply distinguished, any more than musical and acoustic ekphrasis can be, nor is there any compelling reason why they should be. There are also two different types of musical ekphrasis itself, or so it seems at first. Siglind Bruhn has proposed using the term

---

1 Sir Francis Bacon. *Novum Organum*. Trans. James Spedding, Robert Leslie Ellis, and Douglas Denon Heath. (London, 1858, II: 227-27). Project Gutenberg. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Novum\\_Organum/Book\\_II\\_\(Spedding\)](https://en.wikisource.org/wiki/Novum_Organum/Book_II_(Spedding)) [accessed 09/06/2019]. For more on Bacon's treatment of sound, see: Lawrence Kramer. *The Hum of the World: A Philosophy of Listening*. Berkeley and London: University of California Press, 2019. P. 53-56.

*musical ekphrasis* to refer to the description *by* music of something non-musical. Others, myself among them, prefer to use the same term to refer to the verbal description *of* music, and more particularly the verbal description of an individual musical work or performance.<sup>2</sup> But as will quickly become clear below, these two types cannot be firmly distinguished either. Literary and musical ekphrasis, musical and acoustic ekphrasis, ekphrasis by music and of music, all flow into one another, troubling each other as they pass through their media as sound is troubled (and doubled) by Bacon's winds. Their overlap suggests that ekphrasis is not so much a single type of utterance as it is a relay from one type of utterance to another. The relay has a bias toward music, or something in common with it. Its aim might be described in musical terms as the "setting" of the object it describes, in the sense that the music of an art song "sets" a poetic text.

One reason for this derives from another overlap. Ekphrasis sometimes evolves into a related type of speech act which I have proposed calling constructive description.<sup>3</sup> A verbal description is ekphrastic if it represents with some fullness a work or action in a non-verbal art. But a description of any kind becomes constructive only if it partly creates what it describes and thus assumes or projects a close association with the object described. Ekphrasis is defined by its function, constructive description by its effect. A convenient if simplistic illustration is afforded by the inauthentic nicknames that have become attached to certain famous works of classical music. Chopin did not call his Etude in C Minor, Op. 10, no. 12, "Revolutionary," but once the nickname stuck, hearing or describing the music in other terms became nearly impossible. Constructive description, which need not be ekphrastic, might thus be regarded as the condition to which ekphrasis aspires.

This aspiration, together with the relay that supports it, is perhaps partly responsible for the rise in the status of ekphrasis as a theoretical concept. Ekphrasis is not simply what it was long thought to be, a literary subgenre of specialized focus and limited concern, but a basic use of language. As W. J. T. Mitchell, who was among the first to recognize this wider value, put it, ekphrasis is not "a special or exceptional moment in verbal or oral representation" but a speech genre that is "paradigmatic of a fundamental tendency in all linguistic expression."<sup>4</sup> In the quarter century since Mitchell

2 Siglind Bruhn. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000; Lawrence Kramer. *Interpreting Music*. Berkeley and London: University of California Press, 2010. P. 247-257.

3 On constructive description (with more complex examples than the one offered here) see: Lawrence Kramer. "Subjectivity Unbound: Music, Language, Culture." *The Cultural Study of Music*. 2nd edition. Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton. New York: Routledge, 2011. P. 395-406; and Kramer. *The Hum of the World* (as note 1). P. 14-16.

4 J. W. T. Mitchell. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. P. 153.



made this observation, the awareness of the role of media in culture has risen exponentially. With a little hindsight, accordingly, we can add that the fundamental tendency exemplified by ekphrasis is grounded in the multiplicity, and the multiplication, of media. Ekphrasis is the process by which language negotiates with and across the field of other communications media.

This last observation brings us to the second titular concept, elemental media. The concept originates in the work of John Durham Peters. In his book *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Peters suggests that media are not merely bearers of messages nor even also messages in their own right.<sup>5</sup> Instead, media are phenomena with a distinct sensory presence of their own. Media form part of the experience that they help to communicate. The concept of media thus expands to include the full infrastructure of experience where nature and culture meet. This expansion allows us to understand the primary elements of that infrastructure, especially the classical four elements of earth, air, fire, and water, as what Peters calls elemental media. One of my purposes in adopting this concept from Peters is to expand it further into elemental areas not commonly recognized because the older concepts of media have tended to keep them hidden.

It is now possible to live up to the word “and” in my title. Ekphrastic descriptions of sound lead to the disclosure in sensory form of the elemental medium of hearing. The process begins with a concentration on quasi-musical qualities conveyed by a familiar elemental medium, most often air or water, elements that resonate literally and figuratively with the fluidity of musical sound. But the process proliferates. These media become the phenomena transmitted by a yet more elemental medium, distance, which in turn is carried by what I will call vibrancy, that is, the potential of vibration, the promise of resonance. This potential is understood not as an abstract principle but as a material reality. Although it is not usually taken as a matter of perception, it becomes so here. (I use the term “matter of perception” rather than the traditional “object of perception” to avoid problematical subject-object binaries and also to emphasize the materiality of certain elemental media that might not at first seem to have a material form.) This proliferation of media is not surprising. If Peters is right about elemental media, this sort of pan-synesthesia would be more the rule than the exception. What media reveal, he argues, are other media. Literary language evokes this phenomenon, which escapes its grasp, and reconciles the difference by making discernible, and even perceptible, its own basis in vibrancy.

Examples follow.

---

5 John Durham Peters. *The Marvelous Clouds: Towards a Theory of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.



In 1787, Goethe wrote a little poem entitled “Meeresstille” that sought to describe the state of mind of a sailor whose ship is becalmed at sea:

Tiefe Stille herrscht im Wasser,  
 Ohne Regung ruht das Meer,  
 Und bekümmert sieht der Schiffer  
 Glatte Fläche ringsumher.  
 Keine Luft von keiner Seite!  
 Todesstille fürchterlich!  
 In der ungeheuern Weite  
 Reget keine Welle sich.<sup>6</sup>

One of the most striking things about this poem is its assimilation of the lack of motion to the lack of sound. Its “Todesstille” is both paralysis and silence—dead calm. The felt lack of a wave is an experience of hearing nothing as well of seeing nothing. The poem’s auditory element is especially marked by the meter of its verses, which is absolutely regular, an unchanging alternation of strong and weak stresses, with no exceptions. The forward progress of utterance or reading goes nowhere; the motion is itself a kind of stillness, continually recreated like a Baconian resonance. The poem thus performs both a physical description and an acoustic ekphrasis: the latter by means of the former. It seeks to show how language, whether spoken or read, can become a representation of silence—not of quiet or of words in the mind’s ear but of absolute silence, the existential condition that language in general and poetry in particular are supposed to relieve.

Even read silently, the poem turns its speech against itself. The short lines, clipped and cramped, the twists of word order, the strange anonymity of the speaker, who is not the sailor yet who seems to be something like the voice of the sailor’s senses—everything conspires to prepare for loud shouts, the exclamations in the third couplet, that cannot be heard. Unable to be silent, the poem conveys the effect of being beset by silence, of having speech invaded by the silence everywhere around it. Not only is the poem’s language minimal, but its descriptions are no more able to make progress than the ship is; the verses are condemned to make the same observation over and over. The third couplet’s exclamations momentarily cancel even the very ability to make a statement, to speak in a full sentence. The second exclamation, especially with its wrenching inverted word order, pinpoints exactly what this ubiquitous silence and its verbal damages communicate: it is death. The word *Todesstille* means just what it says.

But the missing element in this poem is not just sound. It is also air, the medium of sound that Bacon sees as responsible for producing the effect,

---

6 J. W. Goethe. *Gedichte* (1766-1832). URL: <https://www.textlog.de/18378.html> [accessed 15/06/2019].

error or not, of sustained resonance. The sea is calm because the wind does not blow. The calm is dead because breath is lacking. The poem's acoustic ekphrasis thus brings the resonant medium to awareness by means of negation: "Ohne Regung," "Keine Welle," "Keine Luft." Self-stifled, the poem paradoxically gives voice to the loss of the enveloping resonance, the medium of life as well as of sound, on which both the poet and the sailor depend.

This acute feeling for sound may have something to do with the poem's musical career early in the next century. In 1815, Schubert set "Meeresstille" for voice and piano; in the same year Beethoven paired it with its companion piece, "Glückliche Fahrt" in a brief cantata; and in 1828 Mendelssohn (for whom Goethe had been a mentor, and who knew Beethoven's piece) composed a concert overture, "Meeresstille und Glückliche Fahrt."

My concern here is primarily with Schubert. His "Meeresstille" does with music what Goethe's poem does with words; it shows that music too can describe the effects of a silence that it breaks in the act of description. The song exists in two versions, the second of which, published in 1821, is canonical. Both, however, constrict their piano accompaniment in much the same way that Goethe constricts the language of his poem. The accompaniment operates like Goethe's meter; it consists of one and the same thing continuously recreated, and thus continuously stalled. In Schubert's case the one thing is an arpeggio (a chord played one note at a time); every measure of the piano part consists of one such arpeggio, played in keeping with an enervatingly slow tempo. (The music has to go forward, but it can seem not to. The tempo should be uncomfortable.<sup>7</sup>) The series of arpeggios is less a form of motion than an audible cancellation of the rich variety of motion normally available to music. It is motion as monotony.

The song, moreover, portrays dead calm not only by the way it sounds but by the way it *looks*. Even for those who do not read music, the score, shown below, creates a vivid image of emptiness, motionlessness, and sound muffled, even strangled. The arpeggios are written in whole notes, leaving much of the score to white space; the notes, in their procession of columns, project an image of an expanse without motion, wind, or wave, while the vocal line floats forlornly on its surface.

This impression does not remain merely visual; one can hear it. The vocal line of "Meeresstille" is set for the most part in the lower range of the voice, as if literally downcast by its predicament. The voice is also notably constricted in motion: it mostly dwells within the fifth between E and A on the treble staff, and lapses back to that region when it briefly rises higher—or falls lower.

---

7 In the original edition, the tempo marking (reproduced in the example) is quarter-note equals 27, which is impossibly slow. It is not clear whether the mistake is Schubert's or the publisher's, but it does convey the essential idea: this music should drag.

**Sehr langsam, ängstlich. ♩ = 27**

Singstimme.

Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser, eh - ne Re - gung rührt das Meer,

Pianoforte.

*pp*

9  
und be - küm - mert sieht der Schif - fer glat - te Flä - che rings um - her.

17  
Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te! To - des Stil - le fürch - ter licht!

25  
In der un - ge - heu - ern Wei - te re - get kei - ne Wel - le sich.

More telling still, perhaps, is the relationship between the voice and the accompaniment. At the start of each measure, the voice sustains a word as the arpeggio rises, but (in most performances) the word continues after the arpeggio ends. Half or more of each measure finds the voice “accompanied” only by the aftermath of a sound, the resonance of the finished arpeggio “floating and hanging in the air” halfway between a presence and an absence. Thus under-sound is the equivalent in music of Goethe’s series of evocative negations. On one hand the sound is a denial of sound, the deadness of the dead calm. But on the other hand it gives by negation the sense of the very

thing on which both music and language depend, the resonant medium that carries sound to all places at all times. The effect is more pronounced for being directly physical: we hear this sound on which so much depends precisely in the continually recreated act of its disappearance.

Beethoven, it might be added, will not let this equivocal resonance stand. His own “Meeresstille” is mostly hushed, but it releases the loud outcry that both Goethe and Schubert forestall, though the outcry occurs out of place. It does not come on Goethe’s exclamations, which Beethoven too stifles, and stifles dramatically, with *forte* attacks on the first syllables of “keine” and “fürchterlich” that immediately fall to *piano*. The outcry ensues with a crescendo to *forte* on “Weite,” the word that designates the broader negation against which the music rears up in protest. The sound is shocking, propelled by very wide melodic leaps in all the voices and stinging high notes for the sopranos and tenors. The word rings out for a full four measures, slowly rather than abruptly sinking to *piano*. But then the whole thing happens again, as if the dead calm could not be banished by just one outburst. And the calm does prevail, and prevail many times over, as Beethoven concludes by repeating the first couplet of the poem, and then just the second line, along with detached repetitions of “ruht das Meer.” The music goes nowhere; it ends with the absence that begins it.

The nexus of musical or acoustic ekphrasis, the perception of elemental media, and ontological significance of sound has remained remarkably consistent in different cultural circumstances. Alfred Tennyson in 1889 had little to do with the cultural world of Goethe, Schubert, and Beethoven, and his acoustic world was much more modern than theirs, long penetrated by the sounds of industry, the telegraph, and the railways, and lately by the telephone and the typewriter. Yet Tennyson continues or reinvents the same ekphrastic relay exemplified by the various iterations of “Meeresstille.”

His lyric “Far—Far—Away (For Music)” is a case in point, highly sonorous, deeply nostalgic:

What sight so lured him thro’ the fields he knew  
As where earth’s green stole into heaven’s own hue,  
Far--far--away?

What sound was dearest in his native dells?  
The mellow lin-lan-lone of evening bells  
Far--far--away.

What vague world-whisper, mystic pain or joy,  
Thro’ those three words would haunt him when a boy,  
Far--far--away?

A whisper from his dawn of life? a breath  
 From some fair dawn beyond the doors of death  
 Far--far--away?

Far, far, how far? from o'er the gates of birth,  
 The faint horizons, all the bounds of earth,  
 Far--far--away?

What charm in words, a charm no words could give?  
 O dying words, can Music make you live  
 Far--far--away?<sup>8</sup>

As its subtitle says, and as its immediate turn after the first stanza from sight to sound shows, this poem is fundamentally musical in conception. It is also fundamentally ekphrastic. The poem seeks to describe an elemental sound that carries other sounds and becomes audible through some of them. As Peters' conception would lead us to expect, the elemental sound is an elemental medium. The sounds that reveal it are both its gateways and its surrogates.<sup>9</sup> They in turn are to be grasped as media for a yet-unwritten music that will give their audibility a durable, reproducible form. Tennyson's Ur-sound springs from an irreducible origin that may also be an end. Its whisper from "the dawn of life" may suggest a Platonic anamnesis of cosmic harmony, the lost maternal voice of infancy, or something like Julia Kristeva's quasi-Platonic chora, all preverbal babble and impulse.<sup>10</sup> It is impossible to know; the sound can be heard only in metaphor, yet it is still, undeniably, a sound.

The poem concentrates on two of its manifestations, and so will I: the sound of the bells, as in Bacon the sound par excellence of sustained resonance, and the sound of the title phrase, which according to Tennyson "had always a strange charm" for him.<sup>11</sup> The poem was originally written in the first person; in its third-person form it reads like an elegy by one half of a divided self for the other.

The force of Tennyson's onomatopoeic "lin-lan-lone" for the sound of the bells is not imitative; it is ekphrastic. The soft *l* sound carried over form

8 Alfred Lord Tennyson. *Selected Poetry*. Ed. Erik Gray. Peterborough, Ontario: Broadwood Press, 2014. P. 310.

9 Such sounds have a long but largely neglected history. For a full account of them, see *The Hum of the World*.

10 On the chora, see Julia Kristeva. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984. P. 25-27. Tennyson's "dawn of life" probably alludes to William Wordsworth's "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood," which represents the earliest days of conscious life as bathed in a "celestial light." Tennyson, between his first and second stanzas, replaces the light with its parallel in sound.

11 Tennyson. *Selected Poetry* (as note 8). P. 310n.

“mellow” and the widening vowel sounds of the “lin-lan-lone” sequence preserve the difference between the description and its object. There is no metal in the voice. The liquid phonetics render the sound of the bells harmonic rather than percussive, as if the bells had sounded with the soft resonance of a vibrating string. The resonance intensifies as one passes (even silently; more on this shortly) from the short vowel in *lin* to the longer, more open vowel in *lan*, to the fully open vowel in *lone*. The latter also echoes the closing *o* of *mellow*. The sequence, and the line, describes the mystic sound by playing on the reader’s vocal apparatus, tracing the course of an opening of mouth and throat capable of prolonging the musicality of the vowel. In doing so, *lin-lan-lone* anticipates what the title phrase will do on a larger scale.

Two features of that phrase are essential to its effect. The first is the difference, present only implicitly, between the common English phrase “far away” and the more evocative “far, far away.” The first is neutral, the second emotive; “far away” is usually elided into a single breath, whereas “far, far, away” requires pauses that separate its words from each other, intimating a nostalgic yearning to cross the distance. The second essential feature, the use of em-dashes to punctuate the written phrase, intensifies this separation and inhibits any elision between “far” and the first syllable of “away.” The vocalic sequence of the phrase carries the intensity further. Each word in the title phrase can be sustained as a long vowel, but the iterations of *far* cannot take advantage of this potentiality because of the em-dashes. The dashes impose the need to curtail the vowel sound on a short *r*. *Away* brings relief and release, as the quasi-vowel sound of its closing syllable allows for a full and sustained utterance.

The title phrase thus describes the Ur-sound by once again by tracing a path from shorter to longer vocalization, more closed to more open vowels. If one were reading the text aloud, the vocalization of *-way* would draw back one’s lips and cheeks and widen the opening of the mouth. The elemental sound that comes from the distance would become equally present in the space thus formed to catch the vibrations of the reader’s throat. The elemental medium draws the imagination outward by resonating inwardly in the cavity of the body.

Reading silently necessarily attenuates these effects, but it also emulates them. The poem affirms that the experience of sound is not limited to acoustic forms. It invites the reader to perform the verses, to intone their music, to *hear* them, in the mind’s ear. Like Schubert’s score to “Meeresstille,” Tennyson’s visual design for the text of “Far—Far—Away” suggests a sound that one can apprehend even in nominal silence.<sup>12</sup> The layout of the text on the page redoubles the effect of the em-dashes by isolating the title phrase as

---

12 *The Hum of the World* examines these sounds under the rubric of “the half-heard”; see p. 58, 68-69, 197-98.

a refrain and always following it with a question mark—a sign of opening rather than of closure.

In 1963, Ned Rorem took Tennyson at his word and composed a short musical setting of “Far—Far—Away.” The song is of interest for several reasons. Its tempo is surprisingly fast, suggesting the modern anxiety that registers in the text only as pervasive nostalgia. Its form is quasi-strophic, except for the penultimate stanza, where the mystery of the elemental sound’s origin confounds the music, again suggesting an underlying worry or urgency that the text half-acknowledges with the poem’s only genuine enjambment: “a breath / From some fair dawn beyond the gates of death [?]” Most pertinent to the concerns of this essay, however, the setting of the title phrase consistently articulates the vocalic drama induced by the poem’s em-dashes. The voice moves from a relatively short single note for the first *far*, to a similarly paced two-note melisma for the second, and then to a sustained note for the second syllable of *away*. The singer’s throat does what the reader’s throat is invited to do. It vibrates with a surrogate for the elemental sound. Sung for the most part to the same melody each time, the phrase in this form becomes the essential feature of the song.<sup>13</sup>

To these variations on a theme, let me add a brief coda. My argument here has been that acoustic ekphrasis opens our senses to sound as a network of elemental media, and that the most elemental of these extends into the elemental medium of writing. That medium in turn makes itself heard—not heard acoustically, but nonetheless heard—in what we call silent reading, but which we should perhaps call something else. Reading has a voice.

Before the invention of audio technology, the written text was the only available form of voice recording. It was the means by which writing preserved not only articulate utterance but also the tone, the music, of the utterance, so that reading to oneself could feel like a direct encounter with the writer’s voice. Perhaps writing can no longer do that in a world where voice recording is pervasive, or perhaps it still can, but only as a kind of nostalgia, to be enjoyed in secret. Unlike the spoken voice in its transience, the non-acoustic voice was endlessly retrievable in the act of reading. It appeared, not as an imaginary sound that the reader subvocally ventriloquizes, but as a reproduction that harmonizes with the vibrancy of speaking aloud. Nietzsche bore reluctant witness to the intimate force of this voice in his intellectual autobiography *Ecce Homo*. He was reluctant because he wanted to avoid the contact that others were seeking: “When I am hard at work you will not find me surrounded by books: I’d beware of letting anyone near me

---

13 In 1995, I composed a setting of the poem for mixed a capella chorus, without knowing Rorem’s solo song. My setting is more complicated than his, but it too preserves the effect of lengthening intonation between the double *far* and *away*.

talk, much less think. And that is what reading would mean.”<sup>14</sup> Thinking in these circumstances is louder than speaking. Books, though mute, are noisy. Like Schubert’s arpeggios they form a resonant surface on which speech spreads out. Like Bacon’s bells, and Tennyson’s, they call for an empathetic response by letting their voices ring and resonate from far–far–away.

---

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche. *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*. Trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1969. P. 242.



Marco Ammar et Angela Daiana Langone

## Le *ṭarab* dans la littérature arabe classique et contemporaine<sup>1</sup>

Since antiquity, poetry and music in the Near East have been interrelated and were believed to have extraordinary powers. Both the context in which oral poetry is set, and the musically induced state of enchantment or ecstasy it produces, are defined in Arabic by the word *ṭarab*. This article aims to provide an exhaustive definition of this concept, as well as a brief introduction to the artistic domain that encompasses extemporary performance of songs/poems, from the pre-Islamic period up until our modern era. Drawing on literary excerpts, the article attempts to highlight how music, literary performance and aesthetic emotion are amalgamated through the holistic experience of *ṭarab*, which has maintained its basic features virtually unchanged from the days of *Ġāhiliyya* until the golden age of Umm Kulthum.

### Introduction

Dans le monde arabe, le terme *ṭarab* désigne l'association de la musique et de l'expression poétique avec les émotions. D'une part, ce terme évoque une vaste gamme de sentiments, des plus intimes aux plus violents : le plaisir, la joie, le choc émotionnel, l'extase, la transe capable de provoquer même la mort. D'autre part, le *ṭarab*, à même d'affecter et d'émouvoir l'âme, est associé à l'aptitude du poète/chanteur et aussi à celle du musicien de susciter l'état extatique et l'altération sensorielle chez son auditoire. La personne qui fait naître le bonheur à travers le chant et la parole est appelée *muṭrib* : ce mot désigne le chanteur et, par extension, les professionnels de la musique en général.

D'un point de vue étymologique, le *ṭarab* est un terme très ancien remontant à la période préislamique (ladite *Ġāhiliyya* « époque de l'ignorance de Dieu », avant le VII<sup>e</sup> siècle après J. Ch.), qui dérive de *ṭirāb*, « l'excitation des chameaux pressant le pas pour revenir au campement ». A cette époque-là, le mot renvoyait également aux phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux ou l'effet du chant des conducteurs de chameaux, chant qui était à l'origine un cri d'angoisse. Dans la période classique, le terme est en outre associé aux abeilles, considérées comme les créatures les plus sensibles à la musique. Cette association avec le bourdonnement des insectes ainsi qu'avec

---

1 Cet article est le résultat d'une recherche commune entre les deux auteurs. Les sections « Oralité, poésie et musique », « Le tarab et le pouvoir d'émouvoir » et « Le rythme, la parole, l'évocation » ont été rédigées par Marco Ammar ; les sections « Introduction », « Le tarab et la littérature arabe contemporaine » et « Conclusion » par Angela Daiana Langone.

le chant des oiseaux suggère que le *ṭarab* est une métaphore vivante des procédés vibratoires qui caractérisent l'art vocal arabe.<sup>2</sup> Situé au cœur d'un réseau aux connexions multiples, le *ṭarab* permet de définir les contours d'une véritable esthétique.

La littérature arabe a essayé de reproduire le *ṭarab*, ce « state of emotional rapture or enchantment experienced while listening to good Arab music », selon la définition de l'anthropologue Jonathan H. Shannon.<sup>3</sup> Dans cette étude, il s'agira d'abord d'examiner l'importance du *ṭarab* pendant l'époque classique arabe, ensuite, de considérer la manière dont le *ṭarab* a été représenté dans la littérature arabe contemporaine.

## Oralité, poésie et musique

Il est de coutume de considérer le livre sacré le Coran comme le premier produit de la littérature arabe : c'est du Coran que les règles grammaticales de l'arabe ont été tirées et c'est précisément avec le Coran que l'arabe est consacré en tant que langue littéraire. Pourtant, ce n'est pas aux débuts de l'Islam que remonte la naissance de la littérature arabe, mais à une époque mal définie qui précède la naissance et les prédications du prophète Mahomet, et qui est appelée *Ġābiliyya*.

Or, l'expression lyrique qui témoigne de la société bédouine, actrice principale sur la scène de la péninsule arabique aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles de l'ère chrétienne, et qui préexiste à sa fixation écrite, est caractérisée par sa forte dimension audio-vocale. Jusqu'au moment où les recueils des odes préislamiques prennent leur forme écrite, la poésie arabe est gardée ou préservée grâce à la transmission orale, la mémorisation étant facilitée par le fait que les vers de cette poésie naissent sous forme de chanson.<sup>4</sup> Ce n'est certes pas l'absence de l'écriture qui a empêché de fixer ces poèmes dès le départ, mais plutôt l'importance attribuée au son de la parole, qui détient le pouvoir d'enchanter et d'émuouvoir, et qui donne à l'acte de réciter et de chanter, ainsi qu'à celui d'écouter, une exclusivité irremplaçable. En effet, l'Arabie des nomades bédouins est peuplée de nombreuses figures de professionnels de la parole et de la voix : on trouve à côté des poètes (*ṣū'arā'*), qui jouent un rôle social de premier plan, aussi les orateurs (*ḥuṭṭāb*) et les devins (*kuḥḥān*), qui sont tous l'expression de la société tribale à laquelle ils appartiennent. Comme il a été observé par le grand poète arabe contemporain Adonis, à l'époque de

2 Pour plus de détails sur ce sujet, voir Jean Lambert, « Ṭarab », *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, Brill, t. X, 2000, p. 210-211.

3 Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music : Reflections on *Tarab* », *Cultural Anthropology*, 18, 1, 2003, p. 72-98.

4 Voir Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, London, Saqi Books, 2003.

la *Ġābīliyya*, la récitation et la mémorisation jouent le rôle d'un livre dans la dissémination et la préservation du patrimoine culturel. Toutefois, ce n'est guère dans les contenus exposés par cette poésie que se trouvent les éléments capables d'enchanter, car les destinataires de cette poésie savent déjà ce qu'on va leur raconter. Les thèmes sont en effet toujours les mêmes : les hauts faits de la tribu, ses prouesses et ses victoires, ses défaites et ses deuils, les larmes d'amour pour une belle jeune fille qui a dû lever le camp et partir avec sa tribu. Ce qui émeut le public est à rechercher plutôt dans la forme d'exposition du sujet, dans le son de la parole, dans le chant. C'est le choix et la combinaison des mots qui créent l'enchantement, et c'est le ton de la voix qui charme l'auditeur jusqu'au point d'altérer la perception du temps et causer l'extase. Cette connexion native entre le chant et la poésie est attestée dans la racine du mot *našīd* (chanson), qui renvoie directement à l'idée d'« élever la voix » et à la signification de « poème récité ».

Étant donné l'oralité et l'extemporanéité inhérentes à la poésie préislamique, il n'existe aucun type de document qui puisse nous donner une idée, même vague, de sa réalisation vocale et musicale. Néanmoins, les ouvrages littéraires des époques successives livrent des considérations historiques utiles à la reconstruction de coutumes sociales plus anciennes, tout en étayant l'idée d'un lien indissoluble entre la poésie et la musique. Dans le recueil d'odes qui constitue l'une des principales sources d'information pour la période classique et qui porte le titre de *Le livre des chansons* [*Kitāb al-aġānī*], Abū al-Faraġ al-Iṣfahānī (897-967) relate à propos d'un ancien roi himyarite, surnommé Dū Ġadan, ce qui signifie littéralement « doué d'une belle voix ». <sup>5</sup> À l'appui de cette primauté, Mas'ūdī (896-956), dans *Les prairies d'or* [*Murūġ al-dāḥab*], nous informe qu'à l'époque des 'Ad<sup>6</sup>, les gens du Yémen auraient pratiqué deux types différents de chants : le chant himyarite et le chant hanafite, ce dernier étant considéré comme le plus beau. Les Qurayš (la tribu du prophète) auraient appris le chant hanafite grâce à Naḍar Ibn al-Ḥarīṭ, qui s'était rendu en Iraq à la cour des Banū Lakhm pour l'apprendre. <sup>7</sup> C'est précisément à Ḥīra<sup>8</sup> que bien des poètes préislamiques obtinrent la magnificence des rois lakhmides pour revenir dans la région du Hijaz pendant les mois sacrés, lorsque les foires annuelles de 'Ukāz, de Ṭā'if et de Madīna

5 Abū-l-Faraġ al-Iṣfahānī, *Kitāb al-aġānī* [*Livre des Chansons*], Bayrūt, Dār Ihyā' al-turāṭ al-'arabī, 1994, vol. IV p. 405-406.

6 'Ad est l'éponyme d'un peuple très ancien qui aurait vécu entre la région orientale de l'actuel Yémen et la partie occidentale de l'Oman. Cité à plusieurs reprises dans le Coran, le royaume de 'Ad est attesté du X<sup>e</sup> jusqu'au III<sup>e</sup> siècle av. J. C.

7 Al-Mas'ūdī, *Murūġ al-dāḥab wa mā'ādīn al-ġawḥar* [*Prairies d'or et mines de pierres précieuses*], Bayrūt, al-Maktaba al-'Aṣriyya, 2005, IV, p. 177.

8 Ḥīra, capitale du royaume lakhmide (proche de l'ancienne Babylone) fut un centre littéraire très important et aurait exercé une influence considérable sur la culture de la péninsule arabique.

recevaient des orateurs de toute l'Arabie, et que ceux-ci s'affrontaient devant un immense auditoire dans des compétitions de poésie et musique.

Dans ses réflexions sur la valeur de la poésie et de la prose, al-Ġāhiz (775-868) soutient qu'il vaut mieux que la poésie soit écoutée par la voix du poète même qui est le créateur du poème.<sup>9</sup> Mais si on attribue au poète la capacité de voir et de percevoir<sup>10</sup> une réalité invisible au commun des mortels, cela signifie que l'art du chant et du récit peut se développer de façon autonome. Les figures du rhapsode (*nāwī*) et de l'esclave-chanteuse (*qayna*)<sup>11</sup> sont des figures bien établies dans la société arabe préislamique et islamique. Il revenait au rhapsode de déclamer les poèmes des poètes ne donnant pas voix à leurs odes : le *nāwī* est en même temps un professionnel de la voix et un apprenti-poète. Mais il joue surtout un rôle crucial dans le processus de transmission orale du bagage culturel et artistique arabe, avant la fixation écrite des anthologies poétiques. Par contre, la tâche des *qiyān* (pluriel de *qayna*) était d'amuser les hôtes avec des chants et des boissons tout en s'offrant pour des plaisirs charnels : pendant que l'une versait du vin ou de la liqueur, une autre jouait de la musique et chantait, et toutes espéraient recevoir en échange de leurs services des présents. Ces esclaves-chanteuses qui vivaient dans le palais royal auprès de nobles, ou qui étaient employées dans des tavernes, devaient par ailleurs maîtriser à la fois la langue arabe, le chant et la poésie.<sup>12</sup> L'évocation de *qiyān* est fréquente aussi bien dans les pages des annales historiques que dans les vers des odes, mais il existait encore d'autres artistes du chant et de la voix issus de toutes les couches de la société. Dans les débuts de l'Islam, c'étaient essentiellement des Noirs de l'Afrique, ou des Ethiopiens et des Perses nés dans la Péninsule arabique. Certains d'entre eux jouissaient d'une telle réputation que leurs noms ont traversé les siècles jusqu'à aujourd'hui : c'est le cas de 'Azza al-Maylā', née à Madīna dans une

9 Voir Adonis, *op.cit.*, p. 17.

10 En arabe le mot *šā'ir* (poète) dérive de la racine arabe /š ' r/, qui signifie précisément « sentir », « percevoir ». À l'époque de la *Ġābilyya*, on croyait que les poètes recevaient leur inspiration d'esprits ou de fantômes (parfois méchants) appelés *ġinn*, qui habitaient dans la vallée de 'Abqar au nord-est de la péninsule arabique. Voir à ce sujet Mahmud Sobh, *Poética y métrica árabes*, Madrid, Alde-rabán, 2011, p. 19.

11 Chez les Arabes, où la généalogie est une science exacte, on fait remonter l'invention de la musique à Ġubal, le fils de Caïn, qui aurait composé la première chanson : une élégie pour la mort d'Abel. C'est probablement du nom de Caïn que dérive le mot *qayna* (dans le sens de « fille de Caïn »). Cette interprétation apparaît chez plusieurs auteurs tels que al-Mas'ūdī, al-Ṭabarī, Mīrḥwānd et al-Ġundī. Voir Henry George Farmer, *A History of Arab Music to the XIIIth Century*, London, Luzac & Co., 1929, p. 23.

12 Voir Habib Hasan Touma, *The Music of the Arabs*, Cambridge, Amadeus Press, 1996, p. 2.

famille de *mawālī* (clients) des *anṣār* (partisans du Prophète), qui excellait dans l'art du chant et dont la beauté était soi-disant sans égale. De plus, elle était connue pour boire et encourager à boire : on rapporte qu'elle prononçait toujours la phrase « Prends un (verre) rempli et rends-le vide ! ».

## Le *ṭarab* et le pouvoir d'émouvoir

Si l'on ne peut aujourd'hui écouter l'exécution d'un poème chanté ni l'interpréter par défaut de notation musicale, on connaît par contre les effets que la musique en général et le chant en particulier avaient sur l'auditoire. La voix humaine fait figure de véhicule de l'émotion poétique et garde son rôle central même dans le contexte plus large d'une performance instrumentale.

Le chant charme l'esprit, apaise le tempérament, égaye l'âme, lui procure du bonheur, fortifie le cœur, rend généreux l'avare.

Avec le vin il soigne la tristesse qui anéantit le corps, le régénère et reconforte : telle est la vertu du chant sur la solitude.

Ainsi le chant est bénéfique pour la parole comme l'est la parole pour le mutisme et comme l'est la guérison pour la maladie [...].

Les rois s'endormaient au chant pour que le bonheur s'écoule dans leurs veines. Les rois perses ne s'endormaient qu'au chant d'un *muṭrib* ou d'un doux entretien.

La [femme] arabe n'endormait pas son enfant tant qu'il pleurait, de peur que le souci s'écoule dans son corps et se propage dans ses veines, elle l'étreignait et le faisait rire jusqu'à ce qu'il s'endorme heureux et serein. De cette façon son corps allait se développer, son teint et son sang se purifier, son intelligence augmenter. Ému par le chant, l'enfant passait des larmes au rire.<sup>13</sup>

Ici encore, al-Mas'ūdī nous donne des renseignements plus détaillés sur l'importance que recouvre le chant dans la culture déjà islamique de son époque et sur les propriétés curatives qu'on lui attribue. Ce n'est pas un hasard, étant donné l'importance que la musique occupe dans la culture arabe, que la langue arabe abonde en paroles qui indiquent les différentes nuances de la notion de chant : le mot *ġinā'* renvoie à l'idée d'opulence, là où le terme *ġanā'* désigne le contentement et la quiétude d'un esprit tranquille.<sup>14</sup> Le mot *našīd* et son étroit lien conceptuel avec la poésie ont déjà été mentionnés. Le terme *naġam* est lié soit à l'idée de voix basse, soit à celle d'un chant agréable et mélodieux.<sup>15</sup> De même, *lahn* traduit la parole « mélodie »,

13 Al-Mas'ūdī, *Murūġ al-dahab wa ma'ādin al-ġawhar*, op. cit., p. 178.

14 Albert Kazimirski, *Dictionnaire Arabe-Français*, Paris, Maisonneuve, 1860, Vol. II, p. 512.

15 *Ibid.*, p. 1303.

mais avec une référence directe à l'accent de la voix et au chant des oiseaux.<sup>16</sup> La liste pourrait se poursuivre avec d'autres termes dérivés de racines verbales directement liées à la notion d'élocution et de déclamation, tels que *tartil*, *tağwīd* et *qirā'a*<sup>17</sup>, qui seront intégrés au vocabulaire de la liturgie chrétienne et musulmane, ou bien avec des termes techniques qui renvoient à la cadence et au rythme des vers poétiques, et qui rejoindront par la suite l'argot des musiciens. Mais le mot qui résume le mieux la singularité du chant à même d'affecter et d'émouvoir l'âme, est le mot *ṭarab*. En effet, c'est le mot *ṭarab* qui sera associé à la faculté du poète chanteur et, par la suite, du musicien pour indiquer non seulement la poésie et la musique répandues dans tout le monde arabe, mais aussi l'état extatique et l'altération sensorielle provoqués par l'acte d'écouter.

La figure du *muṭrib* dans les pages de la littérature arabe classique nous mène jusqu'à la modernité sans jamais disparaître de la scène culturelle : qu'il s'agisse de la cour abbaside à Bagdad, fatimide au Caire ou des centres florissants de l'Espagne musulmane, les *muṭribūn* attestent de leur présence en tant que partie intégrante de la culture dont ils sont issus. Peut-être le mot « troubadour », dont l'étymologie est controversée, a-t-il une relation avec la racine /ṭrb/, comme suggéré par le spécialiste Mahmud Sobh, en parlant des *muṭribūn* qui parcouraient le nord de l'Espagne et le sud de la France en chantant et en jouant de la musique.<sup>18</sup> L'origine du mot est généralement associée au verbe latin « trobar » dans l'acception médiévale de « composer des poèmes » ; l'hypothèse d'une origine arabe du mot est cependant également plausible. D'ailleurs, le mot « trouble » qu'on met en relation avec le latin « turbidus », s'explique mieux par une origine arabe, qui rend bien l'idée d'un « état d'agitation, d'inquiétude, de confusion ou d'émotion dans lequel se trouve quelqu'un ».<sup>19</sup> La forme d'enchantement du *ṭarab* ne se contente en effet pas seulement de provoquer du plaisir émotionnel ; comme on l'apprend de Yahyà Ibn Hālid al-Barmakī, qui a été secrétaire et ministre sous le règne du calife Hārūn al-Rašīd (le même qui est évoqué dans les contes des *Mille et une nuit*) : « Le chant est ce qui t'excite et qui te fait danser, ce qui te rend triste et qui te fait pleurer ».<sup>20</sup> Lorsque le calife abbaside al-Mu'tamid voulut savoir combien de types de *ṭarab* existaient, on lui répondit qu'il y en avait trois. Quand on écoute le premier type, la générosité nous paraît peu de chose ; ce *ṭarab* élève l'esprit et nous pousse vers la vertu. Le deuxième

16 *Ibid.*, p. 979.

17 La racine /q r ' / est à l'origine de la parole *Qur'ān* (Coran), qui est habituellement traduite comme « lecture psalmodiée ».

18 Voir Mahmud Sobh, *Poética y métrica árabes*, op. cit., p. 30.

19 Dictionnaire de français Larousse en ligne, URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trouble/79999>.

20 Al-Mas'ūdī, *Murūğ al-dahab wa ma'ādin al-ğawhar*, op. cit., p. 178.

type chagrine et rend triste, surtout si la poésie décrit les jours de jeunesse ou évoque la nostalgie de la patrie ou de ceux qu'on a aimés. Enfin, quand on écoute le troisième type de *ṭarab*, et surtout si la qualité de la composition excelle, l'âme se purifie et la perception s'affine. Ce dernier aspect du *ṭarab* nous amène à évoquer le rôle que la musique joue dans l'évolution du mysticisme musulman : dans le soufisme, il y a bien des traditions qui considèrent le chant et la musique comme des moyens pour s'approcher de Dieu. Si l'on néglige la spécificité des parcours mystiques, la tradition de la poésie et de la musique soufie et celle du *ṭarab* partagent le même symbolisme, les mêmes instruments. C'est plutôt dans l'approche théorique de l'écoute musicale que réside leur divergence, comme relevé par Abū Ḥafṣ 'Umar al-Suhrawardī (1145-1234), fondateur de la confrérie mystique qui porte son nom :

Music does not give rise, in the heart, to anything which is not already there. So he, whose inner self is attached to anything else than God is stirred by music to sensual desire, but the one who is inwardly attached to the love of God is moved, by hearing music, to do His will...<sup>21</sup>

À travers leurs exercices, dont font partie la danse et la musique, les ascètes musulmans cherchent aussi à atteindre un état extatique, mais il s'agit d'une extase divine qu'ils appellent *wağd*. Cependant, aussi bien la pratique soufie que celle plus laïque du *ṭarab* ont subi l'opposition de l'orthodoxie musulmane, qui tend à condamner le chant et la musique en général sur des bases assez faibles. En effet, il n'y a aucun blâme explicite du chant dans le Coran, mais on fait souvent référence au verset suivant : « Sois modeste dans ta démarche, et baisse ta voix, car la plus détestée des voix, c'est bien la voix des ânes » (XXXI, 19).<sup>22</sup> L'association du chant humain à la voix de l'âne semble assez arbitraire et dissimule peut-être l'aversion inhérente à l'Islam pour tout ce qui mène à la perte de contrôle de soi et de la lucidité. Du reste, les rituels sociaux qui forment le contexte dans lequel s'exercent la poésie et la musique, impliquent souvent la consommation de boissons alcoolisées, voire de substances psychoactives qui créent des conditions favorables pour parvenir à un état extatique, ce dernier étant déjà considéré une condition déplorable en soi.

21 Anders Hammarlund, Tord Olsson, Elisabeth Özdalga (éds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Richmond, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 11.

22 Sourate de Luqmān, traduction française tirée de : <http://www.islam-fr.com/coran/francais/sourate-31-luqman.html>



## Le rythme, la parole, l'évocation

On a souligné la centralité du son de la voix dans la poésie classique. Or, pour mieux comprendre le lien intrinsèque qui existe entre la parole et le rythme, il faut revenir encore une fois aux débuts de cet art, qui naît en tant que vêtement de la musique. Le même Ḥassān Ibn Tābit (m. 564), qui était le poète du prophète Mahomet, recommandait de chanter le poème devant l'auditoire, car « le chant est le meilleur cadre pour la poésie ». <sup>23</sup>

Si la création des odes préislamiques a précédé leur fixation écrite au VIII<sup>e</sup> siècle, de même le contenu rythmique de la poésie arabe s'est manifesté bien avant la définition de son système métrique, opéré par Ḥalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī (718-789), ce qui met en évidence la propension de la langue arabe à un ordre spontané. Chez les Arabes, la parole est subordonnée au rythme, et la versification n'est que la rencontre de ce dernier avec le sens du mot. En d'autres termes, le rythme est la combinaison harmonieuse de paroles et de pauses. D'ailleurs la métrique arabe se conserve inaltérée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, sans qu'aucun type d'expérimentation ne puisse menacer l'harmonie rythmique que son système implique ; les poètes de toute provenance en acceptent les contraintes, tout en contribuant à la cristallisation de valeurs esthétiques qui demeurent valides jusqu'à nos jours. La rigidité de ce système, auquel même le sens de la phrase doit parfois se plier, explique que lorsque l'on tente de traduire la poésie arabe dans d'autres langues, on perd inexorablement la cadence et l'enchantement qui lui sont propres. Quant aux thèmes de la poésie, on a précédemment observé la récurrence de certains sujets qui ont marqué le début de la production littéraire. Toutes les unités narratives (*qiṭ'a*) qui avaient donné forme à l'ode polythématique typique de la *Ġāhiliyya*, connue comme *qaṣīda*, évoluent en genres distincts. La poésie d'éloge, bien sûr, trouve à se développer de manière satisfaisante à la cour des dynastes et des seigneurs disséminés sur le vaste territoire arabophone. On continuera à lire des élégies ainsi que des poèmes historiques. Mais le thème de l'amour et celui du vin restent privilégiés dans l'association avec la production musicale. Le *ġazal* (sonnet d'amour) et la *ḥamriyya* (poème bachique) vont finalement développer un symbolisme évocateur qui deviendra l'argot des ascètes et la *koinè* des chanteurs.

Le répertoire du *ṭarab* se stylise et se stabilise en un langage métaphorique dans lequel l'attention tourne autour du binôme amant-aimé (*āšūq/ma'sūq*). Une rencontre fortuite signe le moment où le chanteur (l'amant) tombe amoureux de l'autre (aimé) <sup>24</sup> : souvent c'est à travers un regard captivant

23 Mahmud Sobh, *Poética y métrica árabes*, op. cit., p. 29.

24 Hormis quelques exceptions, l'« autre » est mis au masculin, en référence à l'aimé en tant que métaphore de Dieu, qu'il s'agisse d'un chanteur ou d'une chanteuse. Voir : Ali Jihad Racy, *Making Music in the Arab World : the Culture and Artistry of Ṭarab*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 149.



(*nazra*) que l'engouement commence, comme dans les beaux vers de Ġarīr (653-728)<sup>25</sup> :

Ce regard avec une coquetterie dans le coin de son œil  
 m'a foudroyé bien avant mon heure  
 Je ne peux croire qu'un organe si fragile  
 puisse faire autant de dégâts dans mon cœur

Dans la poésie classique, les yeux de l'aimé sont souvent comparés aux flèches décochées d'un arc, qui blessent l'amant, inconscient du danger. Dans les vers de Ibn al-Qaysarānī (1085-1153), on lit<sup>26</sup> :

Je m'étonne que les flèches de ton regard  
 ne se refroidissent pas alors que leurs lames sont froides  
 Les paupières minces et charmeuses usent  
 ma maladie puisque ton regard fasciné est envoûtant

Le rapprochement entre la beauté de l'aimée et le danger mortel des armes est toutefois fréquent ; dans l'image hyperbolique des vers qui suivent, le poète 'Antara<sup>27</sup> se trouve au milieu d'une bataille féroce et, blessé à mort, désire ardemment embrasser les épées de l'ennemi, car l'éclat de leurs lames lui rappelle le scintillement du sourire de son aimée<sup>28</sup> :

La bataille bat son plein  
 Et les épées brillantes me saignent à mort  
 J'ai souhaité embrasser leur acier étincelant  
 car il me rappelle à l'éclat de ta bouche souriante

Cette vue allume la flamme du désir et le chanteur s'attarde à contempler la beauté et les qualités de l'aimé. Ce dernier est parfois considéré comme un bourreau cruel (*zālim*) qui torture en se rendant inaccessible. L'état de

25 En arabe: « Inna al-'uyūna allatī fi ṭarfihā ḥawar / qatalnanā tumma lam yuḥyīna qatlānā / yašra' na dā al-lubb ḥattā lā ḥarāk bihi / wa hunna aḍ'afu ḥalq Allāh arkānā », vers du *diwān* de Ġarīr.

26 En arabe : « Wa 'aġibtu kayfa sihāmu laḥziki fi al-ḥašā / mā fatarat na niṣāluhunna futūr / yuḍinna al-ġufun al-mudnifāt bi-saḥrihā / danafi fa-ṭarfuḥā sāḥir mašḥūr », vers du poème de Ibn Qaysarānī « Arḍi yasīr wa mā hawākī yasīr ».

27 'Antara Ibn Šaddād est un poète pré-islamique du VI<sup>e</sup> siècle, né d'une servante abyssinienne. La plus grande partie de ses poèmes relate ses prouesses militaires et son amour pour sa cousine 'Abla. Au X<sup>e</sup> siècle, ses aventures ont fait l'objet d'un roman chevaleresque.

28 En arabe : « Wa laqad ḍakartuki wa al-rimāḥ nawāhil / minnī wa biḍ al-hind taḡturu min damī / fa wadadtu taqbīl al-suyūf li'annahā / lama'at kabāriq ṭaġriki al-mubtasim », vers du *diwān* de 'Antara Ibn Šaddād.

l'amant, à ce moment-là, devient central : la description du texte s'arrête sur les émotions et la souffrance physique. La passion est tellement forte que le chanteur donne des signes de folie (*ğunūn*) ; l'absence de l'aimé provoque une nostalgie insoutenable qui fait perdre le sommeil à l'amant, obligé de veiller jusqu'à l'aube. Le distique suivant fait partie d'un poème de Abū Firās al-Ḥamadānī (932-968)<sup>29</sup> :

Comment trouver le chemin pour un fantôme qui lui rend visite pendant la nuit  
 si le sommeil le quitte comme son aimée  
 L'amour lui ordonne, la fidélité lui reproche et le bloque  
 La patience lorsqu'elle arrive est déjà terminée

Les amis et l'entourage du chanteur, qui sont témoins de sa souffrance, surviennent sur la scène pour le mettre en garde contre les dangers de ce délire passionnel : c'est la réprimande de la société qui met en évidence la condition pitoyable dans laquelle l'amoureux est tombé. Parfois, certains d'entre eux lui montrent du mépris ou de l'envie, en lui souhaitant du malheur. Les vers suivants font partie du *diwān* de Ğamīl Buṭayna (m. 701), chef d'école de la poésie d'amour 'udhrīte<sup>30</sup> :

Mes amis me blâment à cause de toi, Bouthāina  
 Ne me blâmez pas car l'amour a déchiré mon cœur  
 Les gens disent que ma condition est la maladie  
 Mais pour l'amour de Dieu Bouthāina tu es mon médicament

D'une manière analogue, la poésie bachique replace l'amant et l'aimé dans les figures de l'hôte (*sāqī*) et du buveur. Bien sûr, dans la rhétorique mystique le vin n'est qu'un autre moyen pour s'approcher du divin et l'ivresse devient la métaphore de l'extase religieuse. Mais dans la musique séculaire, c'est l'aimé qui verse le vin et qui provoque l'ivresse des sens et la passion amoureuse.

Aussi bien dans la perspective séculaire que mystique, l'expérience amoureuse présente une tension perpétuelle entre espoir et désespoir, bonheur et malheur, plaisir et souffrance, union et séparation. Ce type de perception émotionnelle reflète largement celle de la pratique extatique et donc la stigmule. Abū Ḥamīd al-Ğazzālī (1058-1111), le plus grand théologien que l'islam ait connu dans son histoire, en traitant de l'amour mystique que l'acte d'écouter évoque, affirme :

29 En arabe : « Kayfa al-sabil ilā ṭayf yuzāwiruhu / wa al-nawm fī ğumlat al-aḥbāb hāğiruhu / al-ḥubb āmiruhu wa al-ṣawn zāğiruhu / wa al-ṣabr awwal mā ta'tī awāğiruhu », vers du *diwān* de Abū Firās Ḥamadānī.

30 En arabe : « Lāmanī fiki yā Buṭayna ṣaḥbī / lā talūmū fa-aqraḥa al-ḥubb qalbī / za'ama al-nās anna dā'ī ṭibbī / anti wallāhī yā Buṭayna ṭibbī », vers du *diwān* de Ğamīl.

Écouter les amants provoque le désir, invite à l'amour et à l'amusement de l'âme. Lorsqu'on voit l'aimé, le but est de confirmer le plaisir. Lorsqu'on se sépare de lui, le but est celui de provoquer le désir. Et même s'il est souffrance, le désir porte en soi un type de plaisir quand on lui ajoute l'espoir de l'union.<sup>31</sup>

En général, les textes du *ṭarab* tendent à éviter aussi bien des structures littéraires complexes qu'une spécificité contextuelle. L'idiome lyrique est à la fois stéréotypé et familier, ce qui lui confère de la vigueur et un pouvoir évocateur. La simplicité du vocabulaire employé est conforme et fonctionnelle à sa réalisation vocale : le mot ne doit jamais empêcher le chanteur de véhiculer son émotion par le canal de l'expérience sonore. Dans son livre *La Musique de la poésie* [*Mūsīqā al-šī'r*], Ibrahim Anis traite de l'importance du choix des mots dans la poésie : il explique que chaque consonne, puis chaque syllabe ou parole, produit sa propre résonance (*ḡirs*), et que les combinaisons qui demandent beaucoup d'effort musculaire s'avèrent moins musicales, c'est à dire moins « cantabiles ».<sup>32</sup>

## Le *ṭarab* et la littérature arabe contemporaine

A partir de la période dite Nahḍa (c'est-à-dire de la renaissance arabe commencée au XIX<sup>e</sup> siècle) et de l'émergence de nouveaux genres littéraires, le *ṭarab* fait l'objet de romans qui essaient de décrire en prose ce phénomène.

À l'époque contemporaine et comme pour défier tous les stéréotypes occidentaux, le cas le plus exemplaire de *ṭarab* est représenté par une femme, la grande « Étoile de l'Orient » *Kawkab al-Šarq*, l'égyptienne Oum Kalthoum<sup>33</sup> (1898-1975). Considérée comme la chanteuse la plus célèbre du monde arabe, elle est la dernière à produire un *ṭarab* interarabe avec tous ses effets. C'est en écoutant son père – qui était cheikh – enseigner le chant à son frère aîné qu'Oum Kalthoum a appris à chanter certaines chansons par cœur. Frappé par sa voix unique, son père la fit entrer – déguisée en garçon – dans la petite troupe de cheikhs pour y chanter durant les *mawlid* (anniversaire de la naissance du Prophète) et d'autres fêtes religieuses. Elle a constitué avec le président Gamal Abdel Nasser<sup>34</sup> (1918-1970) l'un des symboles les plus forts de l'unité nationale égyptienne et a représenté pendant longtemps l'étendard de l'unité panarabe. Maria Callas aurait dit qu'Oum Kalthoum avait une voix incomparable se caractérisant par 14.000 vibrations par seconde.

31 Al-Ġazzālī, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* [Revivification des sciences de la foi], Bayrūt, Dār Ibn Ḥazm, s. d., p.751.

32 Ibrāhīm Anīs, *Mūsīqā al-šī'r* [Musique de la Poésie], Lundun, al-Maktaba al-Anglū al-Mišriyya, 1952, p. 19-46.

33 En transcription scientifique : Umm Kulṭūm.

34 En transcription scientifique : Ġamāl 'Abd al-Nāšir.

Ses funérailles ont été suivies par un cortège de plus d'un kilomètre et demi (trois millions de personnes), le deuxième grand rassemblement d'Égypte, après les obsèques de Nasser. Son décès a été vécu comme un deuil collectif.<sup>35</sup>

Dès sa naissance, la poésie a été liée indissociablement à la musique, mais la modernité représentée par le nouveau genre du roman s'empare, elle aussi, de la musique en essayant de raconter le *ṭarab*, et notamment le *ṭarab* suscité par la musique d'Oum Kalthoum. Le Prix Nobel de la Littérature, l'égyptien Naguib Mahfouz<sup>36</sup> (1911-2006), a consacré plusieurs pages de sa Trilogie (*al-talātīyya*), constituée des romans *Impasse des deux palais* [*Bayn al-Qaṣrayn*, 1956], *Le Palais du désir* [*Qaṣr al-Šawq*, 1957] et *Le Jardin du passé* [*al-Sukkariyya*, 1957], à la musique et notamment au *ṭarab*. Tout au long des pages, c'est surtout elle, Oum Kalthoum, que l'on voit défiler. Au cours des soirées, les personnages chantent, écoutent interminablement des chansons et discutent du mérite des musiciens, et l'on peut suivre à travers leurs débats l'évolution du goût et les conflits que cette musique provoque entre les générations. En signe d'admiration pour Oum Kalthoum, Naguib Mahfouz donne à sa fille aînée le nom de la célèbre chanteuse et ce sera une grande déception pour lui de voir ses deux filles n'apprécier que la chanson européenne moderne.

La chanteuse égyptienne continue à intéresser la littérature arabe jusqu'à nos jours<sup>37</sup>, comme le montrent les romans *Poussière de Diamant* [*Turāb Almās*, 2009] d'Ahmed Mourad (1978-)<sup>38</sup> et *Le petit voyeur* [*al-Talaṣṣuṣ*, 2007] de Sonallah Ibrahim (1937-)<sup>39</sup>, ou encore celui de Sélim Nassib (1946), *Oum*, de 1994. Le roman de Nassib traite du lien entre Oum Kalthoum et son public, ainsi que du lien entre littérature et musique, à travers l'histoire d'amour non partagé entre Oum Kalthoum et le poète Ahmed Rami<sup>40</sup> (1892-1981) qui lui écrira 137 chansons et l'initiera à la littérature française.<sup>41</sup> Le

35 Pour approfondir la biographie d'Oum Kalthoum, voir, entre autres, Gabriele Braune, *Umm Kulthum : Ein Zeitalter der Musik in Ägypten*, Frankfurt, Peter Lang, 1994 ; Stefanie Gsell, *Umm Kulthum. Persönlichkeit und Faszination der Ägyptischen Sängerin*, Berlin, Das Arabische Buch, 1998 ; Laura Lohman, *Umm Kulthūm. Artistic Agency and the Shaping of an Arab Legend, 1967-2007*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010.

36 En transcription scientifique : Nağīb Maḥfūz.

37 Voir, entre autres, Zeina G. Halabi, « The literary lives of Umm Kulthūm : Cossery, Ghali, Negm, and the critique of Nasserism », *Middle Eastern Literatures*, 19, I, 2016, pp. 77-98.

38 Aḥmad Murād, *Turāb Almās* [Poussière de Diamant], al-Qāhira, Dār al-Šurūq, 2009.

39 Ṣun' Allāh Ibrāhīm, *al-Talaṣṣuṣ* [Le petit voyeur], al-Qāhira, Dār al-Mustaqbal al-'Arabī, 2007.

40 En transcription scientifique : Aḥmad Rāmī.

41 Sélim Nassib, *Oum*, Paris, Balland, 1994.

roman de Nassib décrit à plusieurs reprises les concerts d'Oum Kalthoum et les émotions qu'ils suscitent à travers le regard amoureux d'Ahmed Rami. Enfin, son roman se centre sur les échanges entre l'artiste et les membres de l'auditoire (*tawāṣul*), qui ne se limitent pas à la qualité de la voix et de la musique, mais arrivent à créer à travers une interaction entre l'artiste, le spectateur et les conventions esthétiques de la culture une sorte de « nous ». Le *ṭarab* est, pour employer les mots de Nassib, « cette émotion artistique et physique collective, cette rare seconde de fusion ».<sup>42</sup>

Pour notre succincte analyse de ce roman, nous nous appuyons sur le cadre théorique du *ṭarab* esquissé par l'anthropologue Jonathan H. Shannon.<sup>43</sup>

Selon Shannon, le *ṭarab* jouerait un rôle important dans ce qu'il qualifie d'« aesthetics of authenticity, serving as an important and highly contested metaphor [...] to be a realm of cultural difference from the West – one infused with what they call *oriental spirit* ».<sup>44</sup> Artiste douée d'authenticité (*ṣidq*) et d'esprit oriental (*rūḥ ṣarqiyya*), Oum Kalthoum est devenue un élément de la culture, de la communauté de la ville du Caire, de la nation (elle était surnommée « La Voix de l'Égypte »), jusqu'à devenir l'étendard du monde arabe entier, notamment à l'époque du panarabisme de Gamal Abdel Nasser. Le regard de Nassib passe de l'individu (le poète Rami) au public, de l'Égypte à l'ensemble du monde arabe qui commence à écouter Oum Kalthoum grâce à l'introduction de nouvelles technologies telles que les cassettes et la télévision.<sup>45</sup> Selon Shannon, le premier élément indispensable pour créer l'atmosphère du *ṭarab* est l'habileté vocale du chanteur/de la chanteuse.<sup>46</sup> Dans le roman de Nassib, le narrateur essaie, à plusieurs reprises, de décrire la voix d'Oum Kalthoum, tâche qui demeure en fin de compte très compliquée pour n'importe quel écrivain. Pour ce faire, Nassib emploie des contrastes : sensualité/immatérialité (« la puissance, le timbre, la maîtrise du souffle étaient remarquables [...] et introduisait un parfum de

42 *Ibid.*, p. 37.

43 Voir Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*

44 Jonathan H. Shannon, *Among the Jasmine Trees: Music, Modernity, and the Aesthetics of Authenticity in Contemporary Syria*, Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, City University of New York Graduate School, 2001.

45 Avec l'introduction de la nouvelle technologie, Virginia Danielson parle justement d'une culture virtuelle du *ṭarab*. Cf. Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

46 Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*, p. 77: « The voice is the medium for the expression of deeply moving emotional states ».

sensualité, quelque chose de dévoilé »<sup>47</sup> et « une voix immatérielle »<sup>48</sup>) ; grave/aigu (« limpide [...] accrochant une note, alternant les graves et les aigus, forçant aux extrêmes »<sup>49</sup>) ; tradition/innovation (« cette fusion de la tradition et du renouveau »<sup>50</sup>) en faisant allusion aux traits saillants et apparemment contradictoires de sa biographie, de ses ombres et de ses lumières – à savoir (les rumeurs sur) la bisexualité de la chanteuse et son observance religieuse ; son chant des sourates du Coran habillée en garçon à côté de l'écrasante majorité de son œuvre empreinte de sensualité et de désir ; son absence de fécondité (Oum Kalthoum n'a pas eu d'enfants), alors qu'elle est en même temps qualifiée de « Mère des Arabes », *umm al-'arab*. En soulignant enfin la virtuosité vocale de la chanteuse égyptienne, Nassib la décrit comme capable de faire vibrer la dernière syllabe d'une chanson « interminablement sur sa langue »<sup>51</sup> et de la faire « varier en vraie liberté ».<sup>52</sup> Cette remarquable habileté technique est qualifiée en arabe de *tašwīr al-ma'na* (représentation de la signification) qui est, d'après Shannon, l'interprétation et l'expression de la signification de la chanson à travers lesquelles le chanteur arrive à activer les réactions du *ṭarab*. Shannon considère Oum Kalthoum comme la reine du *tašwīr al-ma'na*<sup>53</sup> : en effet, elle était capable de chanter un seul vers vingt fois ou plus, chaque fois d'une façon différente, en apportant des nuances différentes au texte.

Nassib soutenait aussi que ses lèvres bougeaient légèrement et répétaient les vers en forme de prière<sup>54</sup>, une méthode que Shannon qualifie de *tikrār* (répétition mélodique). Or, la musique arabe partage des caractéristiques esthétiques avec la poésie et d'autres expressions artistiques. L'arabesque, par exemple, ne se limite pas à un élément du dessin mais c'est un principe esthétique basé sur la répétition, la variation et « the play between infinity and finitude, openness and closure, unity and diversity, circle and time ».<sup>55</sup> Il s'agit d'une métaphore que Nassib, très fin connaisseur des mécanismes intrinsèques du *ṭarab*, emploie dans son roman (« simplement sur la deuxième syllabe du mot *salām*, « salut », elle s'égara dans des variations incroyables qui l'éloignèrent de plus en plus du tronc principal, elle s'en moquait, elle

47 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 12.

48 *Ibid.*, p. 256.

49 *Ibid.*, p. 159.

50 *Ibid.*, p. 58.

51 *Ibid.*, p. 107.

52 *Ibid.*, p. 36.

53 Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*, p. 84.

54 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 28.

55 Ernst Kühnel, *The Arabesque : Meaning and Transformation of an Ornament*, Graz, Verlag für Sammler, 1976, p. 110.

construisait des arabesques autonomes, de petites unités parfaitement circulaires, et improbables, toute une architecture vocale »<sup>56</sup>).

Tous ces procédés provoquent l'altération de l'expérience de la temporalité chez l'auditoire. La répétition mélodique et la fluidité des mouvements du chanteur donnent l'impression d'un temps suspendu (*zamān mu'allaq*), le temps arrêté que Shannon compare au « soaring in Sufi airs »<sup>57</sup> et que Nassib rapproche, lui aussi, des « derviches de Haute-Egypte quand la transe du *zikr* est sur le point de commencer ».<sup>58</sup> Comme dans une révélation mystique, Oum Kalthoum arrive à altérer l'expérience temporelle et à la détemporaliser par le biais de la répétition mélodique qui crée une sensation de temps suspendu : « C'est le point de départ d'une nouvelle ivresse circulaire. [...] L'homme qui écoute ne sait pas où il en est. [...] Tournis, cérémonie rituelle, la spirale l'a pris et ne le lâche plus. [...] Il est là, dans le trou obscur où seul le commerce avec la déesse compte. À écouter cette voix, il resterait volontiers toute la nuit, toute la vie ».<sup>59</sup>

Contrairement à cette sorte d'ivresse collective du *ṭarab* mise en exergue par Nassib, plusieurs intellectuels et écrivains arabes critiquent la culture du *ṭarab* d'un point de vue sociopolitique et n'apprécient pas les sentiments ni l'authenticité qu'il suscite : l'exaltation des émotions, à leurs yeux, serait à la base du retard économique du monde arabe, tandis que la recherche acharnée de l'authenticité représenterait un obstacle à la modernité. En effet, au lendemain de la défaite cinglante de la Guerre des Six Jours<sup>60</sup>, les concerts d'Oum Kalthoum ont été accusés d'avoir été l'opium du peuple arabe encourageant les penchants sentimentaux des Arabes et les empêchant de se préparer de manière adéquate à la guerre.<sup>61</sup>

Parmi les poètes, on se bornera à mentionner Nizar Qabbani<sup>62</sup> (1923-1998) lorsqu'il s'exprime dans ses poèmes politiques à propos de la culture du *ṭarab* et la compare aux drogues qui poussent à la fuite de la réalité, notamment dans les vers de *Pain, hashish et clair de lune* [*Ḥubz wa-ḥašīš wa-qamar*, 1955] où il déplore la passivité de ses compatriotes :

56 *Ibid.*, p. 279.

57 Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*, p. 86.

58 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 28.

59 *Ibid.*, p. 249-250.

60 Guerre qui s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967 et qui opposa l'Égypte, la Jordanie, la Syrie et le Liban à Israël.

61 Voir, par exemple, les propos du critique musical libanais Elias Sahhab contenus dans Zeina G. Halabi, « The literary lives of Umm Kulthūm : Cossery, Ghali, Negm, and the critique of Nasserism », *op. cit.*, p. 77.

62 En transcription scientifique : Nizār Qabbānī.



Dans mon pays / où les âmes naïves pleurent  
 et meurent dans leurs larmes / chaque fois que leur apparaît le croissant  
 et pleurent davantage / chaque fois qu'un luth plaintif et le *layāli*<sup>63</sup> les émeuvent  
 Cette mort qu'en Orient / nous appelons *layāli* et chant...<sup>64</sup>

Le *ṭarab* est accusé également d'être un état psychique qui provoque la léthargie et la complaisance politique, lorsque dans *Notes en marge du cahier de la Défaite* [*Hawāmiš 'alā daftar al-naksa*, 1967] Qabbani prévient ses compatriotes que « par la flûte et le hautbois / on n'obtient pas de victoires ».<sup>65</sup>

Pourtant, si Qabbani engage une critique sociopolitique du *ṭarab*, d'autres intellectuels insistent sur l'esthétique de la musique d'Oum Kalthoum. C'est le cas d'Edward Said (1935-2003) qui raconte avoir assisté à un concert d'Oum Kalthoum lorsqu'il avait à peu près huit ans et avoue l'avoir trouvé horrible et dégoûtant, trop long, triste et mélancolique. Ce qu'il détestait le plus était la réaction que ce concert provoquait en lui, un mélange d'inactivité et d'oisiveté.<sup>66</sup> Il ne redécouvrira le talent d'Oum Kalthoum que quelques années plus tard<sup>67</sup>, en constatant que la chanteuse égyptienne peut représenter une réelle alternative à la musique classique occidentale.<sup>68</sup> Les

63 « Ô nuit », expression très fréquente dans les chants arabes.

64 Cf. Nizār Qabbānī, *al-A 'māl al-siyāsiyya al-kāmila* [*Œuvres politiques complètes*], Bayrūt, Mansūrāt Nizār Qabbānī, 1974, p. 24.

65 *Ibid.*, p. 78.

66 « It was a dreadful experience for me [...]. And her songs would go on for forty to forty-five minutes. And to me there was not the kind of form or shape [I was used to in relation to Western classical music], it seemed to be all more or less the same. And the tone was mournful, melancholic. [...]. I think it is designed to send people, not exactly into a stupor, but it would induce a kind of melancholic haze, which people like. And I found it very disturbing. Mentally it made you inactive. [...]. So I very early on rejected it and began to focus exclusively on Western music ». Il s'agit d'un passage tiré d'une interview que Said a accordée en 2000 à la télévision néerlandaise, et qui est citée dans Rokus de Groot, « Edward Said and Polyphony », dans A. Iskandar, H. Rustom (éds), *Edward Said. A Legacy of Emancipation and Representation*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 208.

67 Cf. Edward W. Said, *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 98: « But of course it [the art of Umm Kulthum] only went beneath the surface of my conscious awareness until, in recent years, I returned to an interest in Arabic culture, where I rediscovered her, and was able to associate what she did musically with some features of Western classical music ».

68 D'autres intellectuels arabes soulignent les différences entre la musique occidentale et la musique arabe. Par exemple, le chercheur libanais Ali Jihad Racy affirme que la première s'efforce de représenter des images et des idées, tandis que la seconde veut provoquer des émotions intenses aussi bien chez le chanteur que dans le public. Cf. Ali Jihad Racy, *Making Music in the Arab World : the Culture and Artistry of Ṭarab*, *op.cit.*, p. 5.



spectacles d'Oum Kalthoum deviennent alors pour Said l'écho de sa propre voix, une voix provenant des marges et de son propre statut subalterne en tant que non-occidental et intellectuel.<sup>69</sup> La lenteur des spectacles de la diva égyptienne devient par conséquent une invitation à la réflexion et à la contemplation, une explosion d'émotions positives partagées entre les êtres humains, par opposition à l'éthique de la productivité, au sens du devoir et à la technologie du monde occidental.

L'expérience d'Oum Kalthoum est la dernière expérience en date de *ṭarab* dans le monde arabe. Personne n'est parvenu jusqu'à présent à l'imiter. Ce rapport particulier entre la musique et les émotions appartient désormais à une époque révolue et relève d'une expérience qui risque de demeurer incomprise dans l'avenir, parce que lorsque les jeunes gens l'écouteront – pour reprendre les mots de Nassib – « ils diront c'est une belle voix, rien d'autre, ils tomberont sous le charme sans comprendre pourquoi ».<sup>70</sup>

## Conclusion

Ayant subi, au cours des siècles, très peu de fluctuations dans sa signification, le mot arabe *ṭarab* comporte et garde une idée dont la définition est irréductible à une seule et unique formulation. Le mot « extase », par lequel il est souvent traduit dans les autres langues, ne fait que rendre compte de son expression la plus patente. Cependant, à côté de l'expérience émotionnelle et de l'état d'exaltation qu'il suscite, le terme *ṭarab* évoque également le domaine artistique dans lequel cette expérience se produit, ainsi qu'un répertoire musical et thématique bien défini. Le texte poétique, qui fait l'objet du chant, a une stabilité diachronique étonnante, avec des références constantes aux mêmes images. Aussi bien dans les odes préislamiques que dans les chansons présentées de nos jours dans les salles de concert, le chanteur/chanteuse et son auditoire établissent un rapport basé sur le partage d'un code commun, une sorte d'accord tacite où la liberté du *muṭrib* est limitée par les contraintes de la métrique et du rythme.

Toutefois, à l'époque contemporaine, si la culture du *ṭarab* est remise en question par certains intellectuels arabes qui soulignent les effets pernicioeux du privilège qu'elle accorde aux émotions au détriment de la raison, cette culture est cependant revalorisée par d'autres intellectuels qui la considèrent comme une alternative réelle à la société de consommation occidentale.

69 Voir, pour plus de détails sur le rapport d'Edward Said avec la musique : Serena Guarracino, « (S)concerto a tre voci. Le trasgressioni musicali di Edward Said », dans I. Chambers, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Universale Meltemi, 2006, p. 71-80.

70 Sélim Nassib, *Oum, op. cit.*, p. 309.



Nikol Dziub

## Le chant des sirènes, ou la langue émue

After studying the way in which various modern interpretations (political, psychoanalytic, traumatological) of Homer analyze the emotions aroused and/or conveyed by the song of the sirens, we will look at the “self-reflexive” interpretation that Maurice Blanchot (*Le Livre à venir*, 1959) proposes of *Odyssey*’s “Song XII”. We will see that this interpretation can provide an excellent reading grid for modern rewritings of the episode, which overinvest one of the emotional aspects of the sirens’ song – that is, the emotion of the language that goes out of itself in order to become music (in Joyce – *Ulysses*, 1918-1920) or silence (in Kafka – “Das Schweigen der Sirenen”, 1917).

L’objectif de cet article est d’interroger quelques-uns des grands textes qui évoquent les figures des sirènes, afin d’essayer de comprendre, sinon à quoi ressemble leur musique ou quelle est sa nature, du moins *en quoi leur musique est émouvante*, et aussi, plus simplement, qui elle émeut, ou ce qu’elle émeut. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur la matrice antique que constitue le « Chant XII » de l’*Odysée* et sur trois de ses hypertextes modernes : « Le silence des Sirènes » [« Das Schweigen der Sirenen »] (1917) de Kafka, *Ulysses* (1918-1920) de Joyce et le chapitre intitulé « Le chant des Sirènes » dans *Le Livre à venir* (1959) de Maurice Blanchot. Après avoir étudié la façon dont les différentes lectures modernes (politique, psychanalytique, traumatologique) d’Homère analysent les émotions suscitées et/ou véhiculées par le chant des sirènes, nous nous pencherons sur l’interprétation autoréflexive que Maurice Blanchot propose du « Chant XII » de l’*Odysée*, et nous verrons que cette interprétation délibérément anachronique peut fournir une excellente grille de lecture pour les réécritures modernes de l’épisode, qui surinvestissent l’un des aspects émotionnels du chant des sirènes – à savoir l’émotion de la langue qui sort d’elle-même pour devenir musique (chez Joyce) ou silence (chez Kafka).

### Homère : les sirènes, ou les émotions périlleuses

Si l’on en croit le *Littré*, *sirène* viendrait « du latin *sirena*, qui succéda à *siren*, lequel vient d’un mot grec lui-même dérivé du phénicien *sir*, chant<sup>1</sup> ». Mais que sait-on du chant des sirènes ? Quasiment rien, sinon qu’il constitue un danger mortel pour les navigateurs. Homère omet de le décrire : il se contente

---

1 *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Émile Littré, 1873-1874, tome 4, p. 1953.

d'indiquer que les voix des sirènes sont « harmonieuses » [« λιγυρήν ἀειδῆν<sup>2</sup> »] et « belles » [« εἶσαι ὅσα κάλλιμον »]. Deux adjectifs esthétiques qui ne nous renseignent guère sur la qualité propre du chant des sirènes. La mise en garde de Circé, en revanche, si elle n'est pas plus éclairante, est révélatrice : il faut « éviter les chants et la prairie en fleur des divines sirènes » [« Σειρήνων μὲν πρῶτον ἀνώγει θεσπεσιᾶν φθόγγον ἀλεύασθαι καὶ λειμῶν ἄνθεμόεντα »] ; car « [c]elui qui, dans son ignorance, s'avance et écoute la voix des sirènes ne verra pas, de retour dans sa maison, sa femme et ses jeunes enfants se réjouir, assis à ses côtés ; les sirènes, couchées dans une prairie, le charment par leurs chants harmonieux » [« ὅς τις ἀιδρεῖη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ Σειρήνων, τῶι δ' οὐ τι γυνή καὶ νήπια τέκνα οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται, ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρήν θέλγουσιν ἀοιδῆ ἤμεναι ἐν λειμῶνι »]. Circé dénonce l'émotion suscitée par le chant des sirènes comme trompeuse : ce qui se présente comme un plaisir est en fait une souffrance. Car revenir à Ithaque est pour Ulysse un désir passionné : nul n'ignore que « [d]ans l'*Odyssee*, les formules se référant à la "terre des pères" sont nombreuses, en accord avec le thème fondamental du νόστος<sup>3</sup> ». Et tout ce qui retarde ou empêche l'accomplissement de ce désir est cause de souffrance – même lorsque l'obstacle prend la forme d'une irrésistible tentation.

On peut faire de nombreuses lectures de l'épisode de la rencontre entre Ulysse et les sirènes. Dans le cadre d'une lecture politique, on peut considérer qu'elle constitue une figuration des faux périls intellectuels et artistiques dont sont menacés ceux qui jouissent du luxe esthétique au détriment de la masse ouvrière qui fait avancer le navire. Dans la *Dialectique de la raison*, Adorno et Horkheimer s'appuient précisément sur la rencontre d'Ulysse avec les sirènes pour faire de lui le prototype de l'individu bourgeois. L'émotion d'Ulysse est à la fois authentique et maîtrisée. Ulysse accepte de renoncer à son autonomie identitaire, il accepte de se laisser ravir par le chant des sirènes – mais ce ravissement est encadré par un « contrat », et qui plus est par un contrat dont Ulysse interprète les termes de façon à ce qu'il lui soit aussi avantageux que possible :

2 Nous renvoyons, pour toutes les citations d'Homère, à l'édition bilingue et juxtalinéaire publiée en 1886 par la librairie Hachette (il s'agit d'une traduction collective). Disponible en ligne, URL : <https://www.arretetonchar.fr/wp-content/uploads/2013/IMG/archives/langue/juxtalinéaires/homeros/odxii.pdf> [consulté le 17/01/2019]. Nous donnons la version originale des textes de notre corpus, mais, afin de ne pas surcharger notre texte, nous nous contentons de la traduction française pour la littérature secondaire.

3 Michel Briand, « Quand les dieux disent la nostalgie d'Ulysse : à propos de la formule ἐς πατρίδα γαῖαν dans le chant V de l'*Odyssee* », dans *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, n° 1079, 2007, p. 111-120, ici p. 111.

Ulysse ne tente pas de suivre une autre voie que celle qui passe devant l'île des Sirènes. Il ne tente pas davantage de faire valoir la supériorité de son savoir et d'écouter librement les ensorceleuses en s'imaginant que sa liberté serait une protection suffisante. Il se fait tout petit, son navire suit sa course fatale et il comprend que, tout en se distanciant consciemment de la nature, il lui reste soumis s'il continue de prêter l'oreille à ses voix. Il respecte le contrat qui scelle sa dépendance et, ligoté au mât, il se débat encore pour tomber dans les bras destructeurs. Mais il a découvert une lacune dans le contrat : c'est elle qui lui permettra d'échapper à ses normes en leur obéissant.<sup>4</sup>

Ulysse aurait ainsi trouvé une « technique<sup>5</sup> » pour jouir des émotions suscitées par le chant des sirènes sans pour autant se perdre ; et cette ruse originelle aurait, d'après Adorno et Horkheimer, donné naissance à la posture d'audition propre à la musique occidentale.

Mais on peut aussi faire du même épisode une lecture élémentairement freudienne<sup>6</sup> : Ulysse, qui est invité à « se réjouir » en « entendant la voix des sirènes » [« ὄφρα κε τερπόμενος ὄπ' ἀκούσῃς Σειρήνων »], serait le moi, sollicité par le ça incarné par les sirènes, et retenu par le surmoi incarné par ses compagnons sciemment sourds au chant des sirènes. En somme, ce passage mettrait en scène le masochisme du moi et le sadisme du surmoi – et, plus généralement, il serait relatif à la mécanique des pulsions plutôt qu'à celle des émotions.

Une autre lecture possible serait la lecture traumatologique. Le chant mélodieux et les propos glorieux des sirènes rappellent à Ulysse un passé où il fait apparemment figure de héros, mais où il est en réalité une victime parmi d'autres de la guerre et des traumatismes qu'elle cause. Ce qui menace alors Ulysse, s'il se laisse submerger par cette émotion apparemment délicieuse, c'est une dépression post-traumatique, le chant des sirènes équivalant, dans cette lecture, aux voix de la crypte<sup>7</sup>, aux voix des morts qu'a vus Ulysse, et de ce qui est mort en Ulysse à la guerre. D'ailleurs, il est bien spécifié que l'île des sirènes est couverte d'ossements ; en d'autres termes, c'est un ossuaire – et l'ossuaire, disent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*<sup>8</sup>, est à l'os ce que le

4 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* [*Dialektik der Aufklärung*, 1947], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholtz, Paris, Gallimard, 1974, p. 72.

5 Cf. Judith Peraino, *Listening to the Sirens : Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 3.

6 Cf. notamment Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça* [*Das Ich und das Es*, 1923], traduit de l'allemand par Catherine Baliteau, Albert Bloch et Joseph-Marie Rondeau, Paris, PUF, 2011.

7 Cf. Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*, précédé de Jacques Derrida, *Fors*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.

8 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 42.

on est au *je* : qui rêve d'un ossuaire, ou qui a la vision d'un ossuaire, laisse se manifester un traumatisme collectif, un traumatisme *impersonnel*. Il est donc tentant d'affirmer que l'émotion qu'éprouve Ulysse quand il entend le chant des sirènes est l'émotion de l'individu saisi par le vertige traumatique de l'impersonnalisation.

## Homère lu par Blanchot, ou les sirènes du poétique

Bien entendu, ce passage appelle également une lecture autoréflexive – et c'est une interprétation de ce type que Maurice Blanchot a proposée dans *Le Livre à venir* :

Qu'arriverait-il si Ulysse et Homère, au lieu d'être des personnes distinctes se partageant commodément les rôles, étaient une seule et même présence ? Si le récit d'Homère n'était rien d'autre que le mouvement accompli par Ulysse au sein de l'espace que lui ouvre le chant des Sirènes ? Si Homère n'avait pouvoir de raconter que dans la mesure où, sous le nom d'Ulysse, un Ulysse libre d'entraves quoique fixé, il va vers ce lieu d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis, à condition qu'il y disparaisse ?<sup>9</sup>

Ulysse, donc, pourrait être Homère, et ses compagnons les auditeurs. Il est aisé de développer cette analogie : l'auteur/aède est le seul à entendre le chant des sirènes ; mais s'il cède à la tentation de cet idéal musical, son récit s'interrompt. Certes, la tentation qu'incarnent les sirènes est, chez Homère, épistémologique autant que sensuelle. On l'a vu d'ailleurs dans le cadre de la lecture traumatologique de l'épisode : c'est le sens du chant, autant que son apparence sonore, qui constitue une menace pour l'auditeur. C'est le « savoir » des sirènes qui est « périlleux<sup>10</sup> », autant que les séduisantes ondulations de leur chant. Il n'en demeure pas moins que c'est d'entendre les « voix mélodieuses » des sirènes que « brûle » le cœur d'Ulysse [ « ὡς φάσαν ἰεῖσαι ὄπα κάλλιμον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ ἦθελ' ἀκούμεναι » ]. Et c'est pourquoi l'on peut être malgré tout tenté de considérer que les sirènes représentent pour l'aède la *tentation du poétique*, c'est-à-dire d'une pratique essentiellement (sinon purement) sonore de la parole. Les auditeurs, sourds au chant des sirènes, servent alors de garde-fou à l'aède et à son récit : c'est eux qui, soucieux du *sens* (figuré par la trajectoire dont il ne faut pas s'écarter), font avancer le navire narratif, et qui lui évitent de s'attarder trop longtemps

9 Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 14.

10 Sur la notion de « savoir périlleux », cf. Hélène Vial (dir.), *Les Sirènes, ou Le Savoir périlleux : d'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

dans ces parages périlleux. Dans le cadre de cette lecture, l'émotion d'Ulysse est l'émotion poétique qui saisit l'aède quand il entrevoit un au-delà du récit que seul le souci de ne pas dérouter ses auditeurs le dissuadera d'aller explorer. Ou plutôt, c'est le récit lui-même qui est ému, qui se meut vers un au-delà mortel dont le protège un horizon d'attente qui fait contrepoids à l'aimantation par le gouffre qui met en péril la narration.

Certes, Homère reproduit le chant des sirènes, et le rend donc audible par ses auditeurs :

Viens à nous, Ulysse tant vanté, grande gloire des Grecs ; arrête ici ton vaisseau, afin que tu entendes notre voix. Nul encore ne s'est éloigné de nous sur son noir navire avant d'avoir écouté les accents délicieux qui sortent de nos bouches ; mais, charmé par notre voix, il s'en retourne ensuite instruit de plus de choses. Nous savons tous les travaux que les Argiens et les Troyens ont accomplis dans la vaste Troie par la volonté des dieux ; nous connaissons tout ce qui se passe sur la terre féconde.

[δεῦρ' ἄγ' ἰὼν, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
νῆα κατάστησον, ἵνα νωιτέρην ὄπ' ἀκούσῃς.  
οὐ γάρ πώ τις τῆιδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,  
πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,  
ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.  
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
Ἀργεῖοι Τρῳᾶς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,  
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.]

Mais tout est une question de distance. Car le chant des sirènes n'est pas périlleux en lui-même – sans quoi il serait performatif, ce qu'il n'est pas. Quand les sirènes disent à Ulysse : « Viens à nous [...] afin que tu entendes notre voix », il les écoute déjà ; mais ce qui compte, ce n'est pas l'écoute, c'est la distance (le « viens ») ; ce qui est périlleux, c'est de s'approcher de trop près de la source du chant. Dès lors, tout l'art de l'aède repose sur le juste milieu entre dynamique narrative et émotion poétique. D'ailleurs, ce que décrit Homère, c'est en quelque sorte la mécanique de l'addiction<sup>11</sup> ; et ce qu'il prescrit, c'est une forme d'équilibre classique : entendu à une certaine distance et reproduit avec mesure, le chant des sirènes ne met en péril ni l'auditeur, ni le récit ; c'est le *toujours plus* près, le *toujours plus* émotionnel qui constituent un danger.

Blanchot, cependant, ne se contente pas de développer cette analogie. Il pose aussi la question de la nature du chant des sirènes, et conséquemment de la nature de l'émotion qu'il provoque. Il part de cette idée, qu'un usage de la parole qui privilégie radicalement le son au détriment du sens pousse la

11 Cf. Félix Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 383.

langue jusqu'à sa limite, qui est la musique, et plus particulièrement le chant. Or, si la parole est propre à l'homme, le chant (c'est-à-dire un usage non verbal de la voix) peut être animal. D'où cette hypothèse : si le chant des sirènes est troublant, c'est qu'il mêle l'humain et l'animal. Et d'où cette question : les hommes, écoutant le chant des sirènes, font-ils l'expérience jouissive de la chute hors de l'humain, de la démission, de la déchéance, ou, au contraire, sont-ils saisis d'un vertige au moment de constater que la frontière entre l'humain et le non humain est poreuse ? Peut-être, d'ailleurs, de l'une à l'autre hypothèse, n'y a-t-il qu'un pas. Dans les deux cas, c'est la part de non-humanité du chant qui provoque l'émotion :

De quelle nature était le chant des Sirènes ? En quoi consistait son défaut ? Pourquoi ce défaut le rendait-il si puissant ? Les uns ont toujours répondu : c'était un chant inhumain – un bruit naturel sans doute (y en a-t-il d'autres ?), mais en marge de la nature, de toute manière étranger à l'homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu'il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie. Mais, disent les autres, plus étrange était l'enchantement : il ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes, et parce que les Sirènes, qui n'étaient que des bêtes, fort belles à cause du reflet de la beauté féminine, pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain. C'est donc par désespoir qu'auraient péri les hommes passionnés de leur propre chant ? Par un désespoir très proche du ravissement<sup>12</sup> [?]

La question qui se pose est celle-ci : est-ce le chant des sirènes qui est étrange, ou est-ce sa production ? En d'autres termes, est-ce le chant qui est inhumain, ou est-ce les sirènes qui le sont, alors même qu'elles produisent un chant humain ? Ces deux configurations provoquent deux émotions opposées : dans le premier cas, la jouissance de la chute, dans le second, une émotion qui s'apparente à la souffrance qui suit une blessure d'orgueil. Mais dans les deux cas, le vertige de la perte provoque une forme de plaisir qui s'apparente à celui du sacrilège, et plus exactement de l'auto-sacrilège : l'homme, à qui son orgueil artistique donne l'impression de s'égaliser à Dieu, accepte d'assimiler l'objet de son orgueil – à savoir le chant et la musique – à une production animale. Dès lors, il se soumet de son plein gré à une instance à la fois divine et animale (puisque les sirènes sont des animaux doués de la faculté musicale) ; et l'émotion qu'il éprouve s'apparente à celle qui accompagne le vertige du masochiste – puisque ce qui est en jeu dans le masochisme, c'est une soumission devant une instance qui est à la fois en-deçà et au-delà de l'humain, comme le montre bien le titre du récit

12 Maurice Blanchot, « Le Chant des Sirènes », dans *Le Livre à venir*, p. 9-10.



le plus fameux de Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus* – c'est le divin – à *la fourrure* – c'est l'animal.<sup>13</sup>

Blanchot, donc, ne se contente pas de faire de l'histoire d'Ulysse le support figural d'une définition de la littérature comme pratique de la parole qui fait sortir la langue d'elle-même. Il décrit aussi les émotions ambiguës, le mélange de plaisir et de désespoir, d'ivresse orgueilleuse et de déchéance morose que suscite ce rapprochement entre parole et chant.

### Joyce : l'émotion verbalisée, le verbe musicalisé

La vision blanchotienne de la rencontre d'Ulysse avec les sirènes, à l'évidence, fait écho aux réécritures du « Chant XII » de l'*Odyssee* par Kafka et Joyce, l'un comme l'autre décrivant (et maniant) une langue à la dérive. Nous commencerons, au mépris de l'ordre chronologique, par Joyce – car il nous semble que Kafka, en faisant taire les sirènes, va plus loin encore que l'écrivain irlandais.

Le onzième chapitre du *Ulysses* de Joyce est le plus musical des textes modernes évoquant les sirènes. Rappelons d'abord en quelques mots en quoi ce chapitre constitue un équivalent de l'épisode homérique des sirènes. Il se passe en grande partie dans un bar, dont les deux serveuses, Miss Douce et Miss Kennedy, qui se servent de la musique et des chansons pour retenir les clients, sont les sirènes. Mais Ulysse-Bloom, qui se souvient avec nostalgie des premiers temps de son amour pour sa femme, réussira à quitter le bar.

Dans ce chapitre, Joyce a recours à de nombreux procédés destinés à musicaliser la langue. Soulignons pour commencer que l'ensemble du chapitre relève de l'écriture fuguée, Joyce développant une poétique du contrepoint et de l'imitation.<sup>14</sup> On relève par ailleurs des passages à dimension « théorique », comme celui-ci : « Trop poétique ça sur la trist. La faute à la musique. La musique a des sortilèges. A dit Shakespeare<sup>15</sup> » [« Too poetical that about the sad. Music did that. Music hath charms. Shakespeare said<sup>16</sup> »]. On remarque déjà ici qu'il y a une ambiguïté, non pas exactement de l'émotion, mais de sa situation : s'agit-il d'une tristesse référentielle, comme le suggère la préposition « about » ? Ou s'agit-il d'une tristesse « poétique »,

13 Cf. Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* [*Venus im Pelz*, 1870], traduit de l'allemand par Raphaël Ledos de Beaufort, Paris, Charles Carrington, 1902.

14 Cf. Nadya Zimmerman, « Musical Form as Narrator : The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses* », *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 1, automne 2002, p. 108-118.

15 James Joyce, *Ulysse* [*Ulysses*, 1922], nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004, p. 350.

16 James Joyce, *Ulysses* [1922], New York, Random House, 1934, p. 276.

c'est-à-dire d'une tristesse intégrée à la langue, et donc d'une émotion linguistique ? Ce qui ne fait pas de doute, en tout cas, c'est que Joyce se souvient de Pythagore, à qui il rend hommage tout en le parodiant : « Des nombres. Voilà toute la musique quand on y réfléchit. Deux multiplié par deux divisé par la moitié fait deux fois un. Vibrations : les accords c'est ça. [...] Muse-mathématique<sup>17</sup> » [« Numbers it is. All music when you come to think. Two multiplied by two divided by half is twice one. Vibrations : chords those are. [...] Musemathematics<sup>18</sup> »].

Joyce mobilise également des *ekphraseis* musicales dessinant des paysages émotionnels : « Une chanson sans voix montait de l'intérieur, qui chantait : – ... voici l'aurore. Des doigts artistes firent gaiement striduler en réponse une douzaine de notes aiguës ailées. Gaieté des notes, toutes argentines, accordées, toutes arpégées, appelant la voix à chanter aux accents du matin clair, de la jeunesse, des adieux de l'amour, de la vie, du matin de l'amour<sup>19</sup> » [« A voiceless song sang from within, singing : – ... the morn is breaking. A duodene of birdnotes chirruped bright treble answer under sensitive hands. Brightly the keys, all twinkling linked, all harpsichording, called to a voice to sing the strain of dewy morn, of youth, of love's leavetaking, life's, love's morn<sup>20</sup> »]. Évidemment, ce qui retient l'attention, c'est le fait que ce sont les notes elles-mêmes qui sont gaies, ou sonnent gaiement. Certes, la gaieté des notes est une production des « doigts artistes », ou plutôt des « sensitive hands » ; et certes, elles semblent provoquer des émotions (liées aux évocations contradictoires « des adieux de l'amour » et du « matin de l'amour »). Mais, dans la phrase « A duodene of birdnotes chirruped bright treble answer under sensitive hands », l'adjectif « bright » est ambivalent : si ce sont bien les stridulations de l'instrument qui sont désignées comme gaies (et non l'artiste lui-même), faut-il considérer que Joyce ici recourt à l'hypallage, et qu'il prête à la musique les émotions du musicien ? Rien n'est moins sûr. Par ailleurs, la musique qu'évoque Joyce ne suscite pas exactement les émotions liées aux « adieux de l'amour » et au « matin de l'amour » ; elle appelle à « chanter aux accents du matin clair, de la jeunesse, des adieux de l'amour, de la vie, du matin de l'amour ». En d'autres termes, les émotions sont intégrées à la langue, on assiste à une verbalisation des émotions qui ne relève pas, ou pas seulement, d'une mécanique de l'expression, mais plus exactement d'une logique de l'hypostase : les émotions deviennent langage, et la langue en est émue.

Parmi les procédés de musicalisation de la langue, on peut citer encore les phrases asyntaxiques, qui sont innombrables ; le pseudo-langage ; ou encore

17 James Joyce, *Ulysse*, p. 348.

18 James Joyce, *Ulysses*, p. 274.

19 James Joyce, *Ulysse*, p. 330.

20 James Joyce, *Ulysses*, p. 260.

les onomatopées : « Bravo ! Clapclap. Bien joué, Simon ! Clipclapclap. Un bis ! Clapclipclip<sup>21</sup> » [« Bravo ! Clapclap. Good man, Simon. Clappyclapclap. Encore ! Clapclipclap clap<sup>22</sup> »]. Ici, c'est l'émotion que suscite la musique – à savoir l'enthousiasme – que Joyce fait entendre *via* les onomatopées. Sans oublier que Joyce recourt souvent – quoique sporadiquement – à la musication, ce procédé où la paronomase est systématisée au point que les sons prennent le pas sur le sens.

Joyce multiplie donc les dispositifs verbaux pour donner à entendre, non seulement le chant des sirènes, mais aussi les émotions qu'il suscite. Car il s'agit bien d'*entendre les émotions* : non seulement chant et émotions sont indissociables, mais ils sont une seule et même chose – de même que, selon Sartre, la « déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus pour la *provoquer* ; elle *est* angoisse, et ciel jaune en même temps<sup>23</sup> ». Ici, il n'y a plus de distinction entre *diégésis* et texte ; entre émotions racontées dans le texte et émotions suscitées par le texte. Ce ne sont pas les sirènes qui chantent, et ce n'est pas l'auteur non plus ; ce n'est pas Ulysse qui est ému, et ce ne sont pas les lecteurs non plus. « J'ai terminé ces trois derniers jours le chapitre des Sirènes. Depuis, [...] [m]oi, le grand ami de la musique, je ne peux plus en écouter<sup>24</sup> » [« I finished the Sirens chapter during the last three days [...]. I, the great friend of music, can no longer listen to it »], confie Joyce à Georges Borach : c'est que ce n'est plus la « musique » qu'il faut « écouter », mais un texte où musique et émotions coïncident *parce qu'elles sont verbalisées*. On se souvient que Deleuze affirmait, dans *Critique et clinique*, que toute langue tend vers l'un de ses dehors : musique, peinture, silence.<sup>25</sup> Mais jamais la langue ne devient musique, peinture ou silence : elle devient, selon Deleuze, « musique des mots », « peinture avec des mots », « silence dans les mots<sup>26</sup> ». Dès lors, on comprend que, dans le texte de Joyce, langue et musique sont toutes deux (et pour ainsi dire mutuellement) *émues* par le chant des sirènes, qu'elles se *mettent* toutes deux *en mouvement* pour se rejoindre en un lieu médial impossible.

21 James Joyce, *Ulysse*, p. 345.

22 James Joyce, *Ulysses*, p. 271.

23 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 14.

24 Cité dans Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 59. Nous traduisons.

25 Cf. Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il... », dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 141.

26 *Ibid.*

## Kafka : au-delà de l'inspiration, ou la langue impassible

Si Joyce musicalise son *Ulysses*, Kafka, lui, impose à la langue de se diriger vers un autre de ses dehors : le silence. En effet, ses sirènes se taisent : « les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence<sup>27</sup> » [« Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen<sup>28</sup> »].

Kafka, ici, développe un discours très riche sur l'émotion. Si les sirènes se taisent parfois, c'est qu'elles savent que leur silence est une arme plus redoutable encore que leur chant. Celui qui entend leur silence croit les avoir vaincues, croit les avoir *réduites au silence* ; il se laisse alors envahir par une émotion qui s'apparente à l'ivresse engendrée par l'orgueil – et c'est ainsi qu'il se perd :

Il est peut-être concevable, quoique cela ne soit pas arrivé, que quelqu'un ait pu échapper à leur chant, mais sûrement pas à leur silence. Au sentiment de les avoir vaincues par sa propre force et à l'orgueil violent qui en résulte, rien de terrestre ne saurait résister.<sup>29</sup>

Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreisenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Mais précisément, Ulysse, parce que chez Kafka il se fait à la fois enchaîner au mât et boucher les oreilles, *n'entend pas le silence des sirènes*. Il croit simplement ne pas entendre leur chant, et ne comprend pas que le splendide spectacle visuel qu'offrent les sirènes se veut un substitut, et non un accompagnement, de leur chant. On peut donc dire qu'Ulysse est la dupe de sa propre ruse – et c'est précisément cela qui le sauve. Kafka, cependant, termine en fournissant une explication psychologique alternative de la victoire d'Ulysse : peut-être ce dernier n'a-t-il recouru à la ruse consistant à se boucher les oreilles qu'afin de tromper son propre orgueil ; peut-être a-t-il « réellement remarqué que les Sirènes se taisaient<sup>30</sup> », et n'a-t-il « usé de la feinte » consistant à se

27 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes » [« Das Schweigen der Sirenen », 1917], dans *Œuvres complètes II*, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 542.

28 Franz Kafka, « Das Schweigen der Sirenen » [1917], disponible en ligne, URL : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erzahlungen-i-9763/24> [consulté le 17/01/2019]. Cette référence vaut pour toutes les citations du texte original qui suivent.

29 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », p. 542.

30 *Ibid.*

boucher les oreilles « que pour leur opposer, à elles et aux dieux, une espèce de bouclier<sup>31</sup> » [« Vielleicht hat er [...] wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten »]. En d'autres termes, peut-être a-t-il joué une forme de comédie destinée à tromper les sirènes, les dieux et lui-même à la fois – ce qui revient au même, puisque, dans cette configuration psychologique, les sirènes sont celles du moi, de l'ivresse du moi, et puisque l'orgueil n'est rien d'autre que l'illusion de s'égaliser à Dieu ou aux dieux (Kafka insistant, en lecteur scrupuleux d'Homère, sur l'intervention du divin dans la rencontre entre Ulysse et les sirènes). Toujours est-il que les sirènes, de leur côté, semblent fascinées par Ulysse. Et elles se suicideraient comme celles des *Argonautiques orphiques* (« Du haut de l'à-pic, [les sirènes] se jetèrent dans le gouffre de la mer houleuse et changèrent en pierres leur corps et leur orgueilleuse beauté<sup>32</sup> ») si elles avaient accès aux émotions. Mais justement, il semblerait que, d'après Kafka, l'émotion soit un territoire interdit aux sirènes : « Si les Sirènes avaient eu une conscience, elles se fussent alors anéanties<sup>33</sup> » [« Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden »].

Que signifie cette impassibilité des sirènes, jointe à leur silence ? On peut bien sûr, selon une perspective traumatologique, interpréter cette double inexpressivité (intime et verbale) comme le symptôme d'une sidération (amoureuse en l'occurrence, les sirènes désirant Ulysse). Mais il va de soi que ce petit texte de Kafka semble avant tout appeler une lecture autoréflexive, d'autant que, s'il est indéniable que le scopique se substitue à l'auditif, il semble malgré tout légitime d'affirmer qu'« [e]n faisant des Sirènes des êtres mutiques, Kafka retrouve poétiquement [la] question de l'objet pulsionnel voix<sup>34</sup> ». Ce qui est intéressant dans « Le silence des Sirènes », c'est que Kafka semble y suggérer que les différents « dehors » de la langue ne sont pas équivalents : le silence est un dehors plus radical que la musique. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre George Steiner quand il affirme, dans *Langage et silence*, que « les frontières du langage [sont] délimitées [...] par trois [...] codes : lumière, musique, silence », et que « le mutisme représente pour l'écrivain, et pour lui plus que tout autre, une irrésistible tentation, le dernier refuge quand se montre Apollon<sup>35</sup> ». La langue s'émeut quand elle devient

---

31 *Ibid.*

32 *Les Argonautiques orphiques*, texte établi et traduit du grec ancien par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1987, v. 1288-1290, p. 168.

33 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », p. 542.

34 Jean-Michel Vives, « Le silence des Sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet *a* », dans *Eres*, n° 16, 2007, (p. 93-102), p. 97.

35 George Steiner, *Langage et Silence* [*Language and Silence*, 1967], traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Seuil, 1969, p. 61.

chant : elle se met en mouvement pour rejoindre la musique en un inconcevable point de rencontre. Et le chant des sirènes, essentiellement sonore même s'il fait sens, est à la fois le *résultat* et la *source* de cette émotion : le résultat car il faut que la langue aille vers la musique pour devenir chant ; la source car il faut que les sirènes chantent pour attirer à elles l'incarnation de la langue qu'est Ulysse, double figural du poète – ou si l'on préfère : il faut que le poète entende le mirage auditif de cet idéal sonore pour qu'il consente à prendre la parole. Mais que les sirènes se taisent, et la langue, *a priori*, se taira aussi, précisément parce que la parole poétique n'accepte de s'énoncer et de *faire sens* que si lui est (illusoirement) promis l'idéal sonore que constitue le chant.

À moins qu'il ne faille lire ce bref récit comme un apologue sur la page blanche et la disparition de l'inspiration, à quoi se substituerait la volonté. Reprenons le dernier paragraphe. Kafka y suggère qu'Ulysse aurait, dans une ruse suprême, opposé aux sirènes « et aux dieux une espèce de bouclier ». Ulysse, c'est-à-dire Homère, c'est-à-dire Kafka, aurait donc compris malgré tout que les sirènes de l'inspiration s'étaient tuées : mais il aurait décidé d'avancer tout de même, c'est-à-dire de parler quand même, c'est-à-dire d'écrire malgré tout. Ulysse, en sa qualité de capitaine tout-puissant, et donc de double de l'auteur-démiurge, n'a plus besoin des créatures divines que sont les sirènes, ni même des dieux : il est seul maître à bord, c'est sa seule volonté, imperméable aux émotions, qui commande. De la sorte, il s'élève à la fois au-dessus des hommes – car ses ruses sont au-delà de « l'intelligence humaine<sup>36</sup> » [« Menschenverstand »] – et des dieux – Kafka notant que « la déesse Destinée elle-même ne [peut] lire dans son cœur<sup>37</sup> » [« Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte »].

## Conclusion

Quoiqu'il soit dangereux de tirer des conclusions généralisantes de l'étude comparée de trois textes seulement, il est tentant d'affirmer que la modernité que représentent Kafka, Joyce et Blanchot (le dernier ayant été un lecteur assidu des deux premiers) se focalise sur un aspect particulier de l'épisode homérique des sirènes : sa valeur autoréflexive. Plus exactement, ce que les modernes semblent chercher dans le « Chant XII » de l'*Odyssee*, c'est une représentation figurale du mouvement par lequel la langue, *émue*, sort d'elle-même pour devenir « littéraire » : mouvement qui fait entendre en elle des cris animaux (c'est ce que suggèrent les méditations de Blanchot dans *Le*

36 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », p. 542.

37 *Ibid.*

*Livre à venir*) ou une sorte de musique quasi divine (Joyce n'hésitant pas par moments à dépouiller ses phrases de tout sens pour leur donner une apparence musicale), quand il ne la voue pas à un silence qui, comme le laisse entendre Kafka, se situe par-delà l'humain, le divin et l'animal, et au-delà, donc, de toute émotion.





Thomas Nehrlich

## Kunst gegen Gewalt gegen Kunst

Zur Funktion von Musik in Heinrich von Kleists

*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*

Comment interpréter le terme de « Gewalt » dans *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1811) de Heinrich von Kleist (1777-1811)? Faut-il le comprendre dans son sens figuré, en tant que métaphore (pouvoir, puissance), ou dans son sens littéral, en tant que phénomène physique et sensuel (violence) ? Quoiqu'il en soit, le titre de la nouvelle suggère dans tous les cas un lien étroit, peut-être spécifique, entre la musique et la violence. Comment le texte représente-t-il cette relation ? L'affirme-t-il comme allant de soi ? Ou comme se manifestant seulement sous certaines conditions ? Ce rapport à la violence se retrouve-t-il dans d'autres formes d'art invoquées dans ce texte ? Qu'arrive-t-il à la musique quand elle-même est violente – ou jouée à des fins violentes ? A travers ces questions, nous examinerons comment la *Cäcilie* établit un raisonnement rigoureux en cinq étapes sur la relation entre musique et violence et comment Kleist remet en question les jugements esthétiques, critiques et religieux de son époque.

Heinrich von Kleists 1811 veröffentlichte Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* setzt mit der Ankündigung von Zerstörung ein: Vier protestantische Brüder wollen gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Aachen ein katholisches Kloster mit einem Bildersturm überziehen. Der erste Teil des Texts beschreibt im Anschluss, wie die vier Ikonoklasten ihr kunstfeindliches Vorhaben vorbereiten und ihre Gewaltbereitschaft auf Gleichgesinnte übertragen. Wiederholt werden ihre Waffen und ihre wachsende Kampfkraft aufgezählt: „Äxte[] und Zerstörungswerkzeuge[] aller Art“<sup>1</sup>, „Beile[] und Brechstangen“ (291) sowie „Pechkränze“ (299) in der Hand erst einer „Anzahl junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannsöhne und Studenten“

---

1 Heinrich von Kleist. „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns/Hinrich C. Seeba. Frankfurt/M.: DKV, 1987-1997, Bd. 3: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. Klaus Müller-Salget, S. 285-313, hier S. 287. Alle weiteren Zitate aus diesem Text werden im Haupttext unter Angabe der Seitenzahl in Klammern nachgewiesen. Nachdem er sie bereits 1810 in einer ersten, kürzeren Fassung in seinen *Berliner Abendblättern* veröffentlicht hatte, hat Kleist die *Cäcilie* für die Veröffentlichung 1811 in Band II seiner *Erzählungen*-Buchausgabe deutlich überarbeitet und erweitert. Weil viele der hier einschlägigen Textstellen erst in dieser Fassung enthalten sind, liegt sie der vorliegenden Interpretation zugrunde.

(287), dann einer Menge von „mehr denn hundert [...] Frevler[n]“ (291).<sup>2</sup> Auch in der Überwältigung der Brüder durch die Aufführung der Nonnen, ihrer Einweisung in ein „Irrenhaus“ (295) und ihrem fürchterlichen Gloria-Gesang sind physische Aggression und emotionaler Zwang am Werk. Gewalt ist ein Hauptthema der *Cäcilie*.

Die Gegenwärtigkeit und affektive Dringlichkeit von Gewalt ist in Kleists Werken indes nichts Ungewöhnliches – man denke an den Doppelmord am Ende von *Die Familie Schroffenstein*, an Achilles' Tod in *Penthesilea* und an die Kriegsszenen in *Die Hermannsschlacht*, an den ‚Mordbrenner‘ Michael Kohlhaas in der gleichnamigen Erzählung, an Mord und Suizid in *Die Verlobung in St. Domingo* und an den Lynchmob am Schluss von *Das Erdbeben in Chili*.<sup>3</sup> Das Spezifische der *Cäcilien*-Erzählung ist jedoch, dass „Gewalt“ als Begriff bereits im Titel auftaucht. Dass die Erzählung nicht von einer ominösen, womöglich religiösen ‚Macht‘ der Musik spricht, sondern explizit mit „Gewalt“ überschrieben ist, ist der Ausgangspunkt der folgenden Deutung.<sup>4</sup> Denn Kleists Unterscheidung zwischen ‚Macht‘ im weiteren, oft metaphorischen Sinne von *potestas* und ‚Gewalt‘ im Sinne körperlicher *violentia* lässt sich anhand seines Begriffsgebrauchs präzise nachvollziehen, wie er in Helmut Schanzes *Kleist-Wörterbuch* dokumentiert ist: Während Kleist Wendungen wie „zu Macht gelangen“, „über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war“, „bekleidet mit der Macht“, „Macht der Erziehung“ und „Macht, es zu vollbringen“ als rhetorische Tropen verwendet, vermittelt er in Formulierungen wie „Gewalt der Waffen“, „durch List oder durch Gewalt“, „zerstörende Gewalt der Natur“, „halb mit List, halb mit Gewalt“, „sich mit Gewalt los zu reißen“ und „Gewalt der Bajonette“ eindeutig die Bedeutung roher Gewalttätigkeit.<sup>5</sup> Kleists begriffliche Differenziertheit gibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass der Titel seiner Erzählung kein Sprachbild darstellt, sondern physische Gewalt bezeichnet.

Es soll im Folgenden daher nicht um die in der Forschung oft behandelte Frage gehen, ob der Titel der Erzählung disjunktiv oder konjunktiv zu verstehen sei, in welchem Verhältnis also Cäcilien-Wunder und Musikwirkung

2 Im Bericht des Augenzeugen Veit Gotthelf ist sogar von „mehr denn dreihundert [...] Bösewichter[n]“ (299) die Rede.

3 Vgl. Yixu Lü. „Gewalt und Verbrechen“. *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ingo Breuer. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009, S. 323-326; *Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt*. Hg. Ricarda Schmidt/Séan Allan/Steven Howe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

4 Am Ende seines kursorischen Forschungsüberblicks über die Rolle der Musik bei Kleist kommt auch Stefan Boernchen zu dem Schluss, dass „die Assoziation von ‚Musik‘ und Gewalt“ eine wichtige interpretative „Vorgabe Kleists“ darstellt. Stefan Boernchen. „Musik“. *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 3). S. 262-265, hier S. 265.

5 Vgl. Helmut Schanze. *Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten und kleine Schriften*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989, S. 171 und 261.

stünden.<sup>6</sup> Entsprechende Deutungen interpretieren den Begriff ‚Gewalt‘ in der Regel in einem übertragenen Sinne und selbst ‚Musik‘ wird darin mitunter „sehr weit als Generalmetapher für *das Andere*“ aufgefasst.<sup>7</sup> Solchen Lesarten wird hier ein unbildliches, körperliches Verständnis von ‚Gewalt‘ entgegengesetzt: Das semantische Spektrum von ‚Gewalt‘ ist zu Kleists Zeit außerordentlich breit, wie sich z. B. anhand der umfangreichen Einträge in den Wörterbüchern von Adelung und den Grimms rekonstruieren lässt. Es umfasst u. a. politische, juristische, religiöse, figurative und körperliche Diskurse. Für die vorliegende Deutung maßgeblich sind Begriffsbestimmungen wie „*eine kraftfülle, die jeden widerstand niederzwingt*“ und „*zwang, überwältigung, vergewaltigung, gewalthat*“ bzw. „Anstrengung oder Anwendung aller seiner Kräfte für Überwindung eines Hindernisses; eigentlich der Kräfte des Leibes“.<sup>8</sup> Solche physische, potenziell schädliche Gewalt wird noch am Ende der *Cäcilie* in drastischen Worten thematisiert, wenn die Mutter der Bilderstürmer vermutet, „es könne wohl die *Gewalt* der Töne gewesen sein,

6 Zur Interpretationskontroverse um die Rolle des ‚oder‘ im Titel vgl. zusammenfassend Donald Haase/Rahel Freudenberg, „Power, truth, and interpretation. The hermeneutic act and Kleist’s *Die heilige Cäcilie*“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 60 (1986): S. 88-103, hier S. 89-91; Lubkoll, „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 3). S. 137-142, hier S. 138f. Neuere Deutungen betonen die Unfruchtbarkeit solcher binären Interpretationen der *Cäcilie*, vgl. Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./Berlin: Rombach, 2011. S. 346f. Um die Komplexität der Betitelung noch zu steigern, weist die *Cäcilie* auch einen Untertitel auf: „Eine Legende“. Für eine entsprechend perspektivierte Lektüre vgl. Gerhard Neumann, „Eselsgeschrei oder Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*“. *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Hg. Gerhard Neumann. Freiburg i. Br.: Rombach, 1994. S. 365-389.

7 Boernchen, *Musik* (wie Anm. 4). S. 264. Für Interpretationen, die den Titel metaphorisch und den Begriff ‚Gewalt‘ machtpolitisch verstehen, vgl. u. a. Thomas Heine, „Kleist’s ‚St. Cecilia‘ and the power of politics“. *Seminar* 16 (1980): S. 71-80; Haase/Freudenberg, *Power, truth, and interpretation* (wie Anm. 6). Für eine poetologisch-selbstreflexive Lesart vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1995. S. 197-224.

8 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig: Hirzel 1854-1961, Bd. 6, Sp. 4939 und 4969; Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. 4 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1793-1801, Bd. 2, Sp. 651.

die [...] das Gemüt ihrer Söhne *zerstört* und verwirrt habe“ (309, Kursivierung Th.N.).<sup>9</sup>

Kleists Titelgebung und die damit einhergehende Kanalisierung der Lektüre führen dazu, dass die im Text vorkommende Gewalt nicht allein als Konsequenz diegetischer Handlungen oder als Auslöser von Emotionen aufgefasst wird, sondern als etwas Eigenständiges, als ein übergeordnetes Interesse des Textes. So perspektiviert, dient die Darstellung von Gewalt in der *Cäcilie* nicht nur als narratives Mittel, sondern erlangt einen autonomen, von der *histoire* gleichsam losgelösten Status – als Thema, als Sujet der Erzählung. Die Brisanz des Titels wird noch dadurch gesteigert, dass Gewalt nicht bloß erwähnt, sondern in einen argumentativen Zusammenhang mit Musik gebracht wird: „Gewalt *der* Musik“. Als *genitivus subiectivus* verstanden, wird Gewalt hier nachgerade zum Merkmal von Musik erklärt. Musik wäre demnach selbst gewalttätig. Indem der Titel so als These erscheint, kann die anschließende Erzählung als Beleg oder Illustration dieser provokanten Behauptung gelesen werden – gleichsam als „Kunstexperiment“.<sup>10</sup> Wie aber schildert der Text das Verhältnis zwischen Gewalt und Musik? Bestätigt die Erzählung die Vorstellung einer körperlich-musikalischen Gewalt? Warnt sie vor ihr?<sup>11</sup> Schränkt sie sie auf bestimmte Bedingungen ein? Relativiert sie die besondere Gewaltwirkung der Musik, z. B. im Vergleich mit anderen Künsten?

## Affirmation der Musik als Gewalt

Am deutlichsten kommt der Konnex zwischen Musik und Gewalt in der Schilderung der Fronleichnamsmesse zum Ausdruck: Während die zu ihrem destruktiven Gewaltakt bereiten Bilderstürmer nur auf ein Zeichen des ältesten Bruders warten, um loszuschlagen, führt das Nonnenorchester des Klosters eine „uralte, von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe“ (291) auf. Die Wirkung des „mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt[en]“ (293) Musikstücks auf die Brüder und die gesamte Gemeinde ist enorm: Den Angaben des Erzählers zufolge „war

9 Die Kontinuität der musikalischen Gewalt in der *Cäcilie* – von der Messe am Beginn über das Gloria-Singen bis zur Partitur am Ende – widerspricht der Interpretation von Boernchen, der behauptet, „dass die Gewalt der Musik erst am Ende der Geschichte tatsächlich zerstörerisch wirkt“, Boernchen. *Musik* (wie Anm. 4). S. 264. Vgl. ebenso Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 353.

10 Bernhard Greiner. *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*. Tübingen/Basel: Francke, 2000. S. 419.

11 Für eine Lektüre der Kleistschen *Cäcilie* unter dem Gesichtspunkt der Kunstfeindschaft vgl. Kai Hammermeister. „Kunstfeindschaft bei Kleist. Der ästhetische Diskurs in ‚Die heilige Cäcilie‘“. *Kleist-Jahrbuch* (2002): S. 142-153.

es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei“ (293), jegliche Regung der Menge also unterdrückt gewesen sei. Der Erzähler betont den atemlähmenden Effekt – „es regte sich [...] kein Odem“ (293) –, der gleichsam zum gewaltsamen Scheintod, zur *vita reducta* der Gemeinde führt und allen Aufruhr buchstäblich erstickt.

Ein ehemaliger Komplize der Brüder berichtet deren Mutter später noch genauer von der unmittelbaren Reaktion auf die Messe: „[...] bei Anhebung der Musik, nehmen eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise die Hüte ab; sie legen, nach und nach, wie in tiefer unaussprechlicher Rührung, die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht [...]“ (299) und wenig später, so der Augenzeuge weiter, lässt sich der älteste Bruder „mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen, auf Knien nieder und murmelt, samt den Brüdern, die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt, die ganze Reihe noch vorher von ihm verspotteter Gebete ab“ (299). Das Verhalten der Brüder ist also geprägt zum einen von äußerster Emotionalität – „unaussprechliche Rührung“ –, zum anderen von einer durch die Musik induzierten Synchronisierung ihrer Handlungen – „in gleichzeitiger Bewegung“ –, die ihren Demutsgebärden einen Rhythmus aufzwingt, der auch ihr späteres Tun prägen wird.

Sowohl im Bericht des Erzählers als auch in dem des Augenzeugen wird die affektiv-physiologische Reaktion der Zuhörer auf die Musik hervorgehoben: jenes sinnliche Ergriffensein, jene körperliche Überwältigung, die Kleist einem Brief zufolge am eigenen Leib erfahren hat: Am 21. Mai 1801 berichtet er seiner Verlobten von den Eindrücken eines katholischen Gottesdienstes in Dresden und schildert die dabei gespielte Musik als eine Kunst, „bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn u Herz wirk[t]“.<sup>12</sup> Ein Jahrzehnt vor der Veröffentlichung der *Cäcilie* scheint der protestantisch sozialisierte Kleist in diesem Schreiben zwar die Messe insgesamt positiv zu bewerten – vor allem aufgrund des Einsatzes von Musik –, auch hier stellt er jedoch bereits die ambivalente Verbindung zur Gewalt her, wenn er fortfährt: „Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der Katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz *gewaltsam* zu bewegen.“<sup>13</sup>

12 Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Mai 1801, in: *Kleist. Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 1), Bd. 4: *Briefe*. Hg. Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns, S. 224.

13 Ebd., S. 225, Kursivierung Th. N. Zu Kleists Verhältnis zur Religion vgl. Bernd Hamacher. „Religion und Kirche“. *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 3). S. 276-279. Zur Ambivalenz des zitierten Briefs und Kleists kritischem Verhältnis zu Kirche und Katholizismus vgl. Walter Hinderer. „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. *Interpretationen. Kleists Erzählungen*. Hg. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 181-215, hier S. 182-185. Vgl. außerdem: Ricarda Schmidt/Séan Allan/Steven Howe. *Unverhoffte Wirkungen. Erziehung und*

Die Schilderung in der *Cäcilie* wie auch Kleists eigene biographische Erfahrung beziehen sich also auf jene ästhetische Komponente der Tonkunst, die sowohl in der kunstkritischen Diskussion der Reformation, d. h. der Zeit der Handlung, als auch in der musikästhetischen Debatte der Kleist-Zeit problematisiert wurde: Die Bewertungen der Musik durch Calvin und Luther einerseits, Kant andererseits, stimmen in der Kritik des starken sinnlich-physischen Anteils der Musikrezeption überein. Die – wie Kant es ausdrückt – „Wirkung dieser Zitterungen [Luftbebenungen bzw. Schallfrequenzen, Th. N.] auf die elastischen Theile unsers Körpers“<sup>14</sup> werden als liturgisch untauglich bzw. ästhetisch defizitär zurückgewiesen. Die Reformatoren lehnten Musik ab aus Angst, ihr sinnlicher Reiz könnte die Gläubigen von der Botschaft des biblischen Worts ablenken.<sup>15</sup> Und Kant hegte, wie er in §53 seiner *Kritik der Urteilskraft* ausführt, Vorbehalte gegen die Begriffslosigkeit der Musik („lauter Empfindungen ohne Begriffe“), ihre Gemütsbezogenheit („Sprache der Affekte“) und ihr prekäres Verhältnis zu Reflexion und Vernunft: Für Kant hat die Musik, „durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste.“ Und weiter: „Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zum Erkenntnis zusammenkommen müssen, zum Maßstab nimmt, so hat die Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.“<sup>16</sup>

In Kleists *Cäcilie* werden diese Verdachtsmomente noch dadurch verstärkt, dass das aufgeführte Musikstück uneindeutig auch als „Oratorium“ (299) bezeichnet wird, einer liturgisch weniger streng kodifizierten, eher opernhaften Musikgattung, und dass außerdem zwar Musikinstrumente, aber kein Gesang erwähnt wird.<sup>17</sup> Instrumentalmusik aber, so das gängige musikkritische Bedenken, ergreift durch die Abwesenheit vermittelnder

---

*Gewalt im Werk Heinrich von Kleists.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 346-351.

14 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 2009, S. 217 (§51 „Von der Einteilung der schönen Künste“).

15 Vgl. Hammermeister. *Kunstfeindschaft bei Kleist* (wie Anm. 11). S. 146f.; Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 351.

16 Kant. *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 14). S. 222-224 (§53 „Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander“).

17 Zur generischen Uneindeutigkeit der musikalischen Aufführung zwischen Instrumental- und Vokalmusik, Oratorium und Messe vgl. Hinderer. *Die heilige Cäcilie* (wie Anm. 13). S. 188; Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 350f.; Boernchen. *Musik* (wie Anm. 4). S. 263; Greiner. *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 10). S. 398. Greiner geht außerdem davon aus, dass man sich unter der von den Nonnen aufgeführten Messe eine polyphone Komposition im Stile Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525-1594) vorzustellen habe, bei der



Worte umso unmittelbarer sinnlich-physisch. Was Kleist durch die Betonung der körperlichen Reaktion der Zuhörer und die Bloßlegung der ästhetischen Wirkweise der Musik erreicht, ist eine Verabsolutierung ihrer physischen Eigenschaft. In der geschilderten Fronleichnamsmesse zur Feier der leiblichen Gegenwart Christi erscheint auch die Musik ganz als leibliche Kunst. Ihre Wirkung auf die Zuhörer wird als körperliche Kraft geschildert, die in der Tat Gewaltcharakter annimmt, insbesondere wenn sie sich, wie im Falle der Brüder, gegen einen Widerstand durchsetzt. Liest man die Erzählung also als Probe auf die im Titel aufgestellte These, dann scheint ein erstes Argument in der Affirmation zu bestehen, dass Musik tatsächlich als Gewalt wirken kann.

### Utilitaristische Musik: Kunst gegen Gewalt gegen Kunst

Vergleicht man diese musikalische Gewalt mit dem Gewaltpotenzial, das im bewaffneten Bildersturm der Brüder angelegt ist, lässt sich eine Entgegensetzung feststellen: Der Ikonoklasmus richtet sich gegen Glauben und Eigentum der Nonnen, genauer: gegen ihre in den Kunstwerken des Kirchenraums veranschaulichten religiösen Vorstellungen. Die Musikaufführung der Nonnen hingegen soll dem Schutz des Klosters dienen und den Bilderstürmern Widerstand leisten. Zu diesem protektiven Zweck wählt die Äbtissin mit Bedacht ein liturgisches Kunstwerk aus, von dem sie eine besondere Wirkung erwartet. Die Aufführung dieses einen musikalisch-gewaltigen Kunstwerks soll alle anderen Kunstwerke in der Kirche vor ihrer Zerstörung bewahren. Die Äbtissin setzt also die Gewalt einer Kunst ein als Mittel gegen Gewalt, die sich gegen Kunst richtet: Gewalt der Kunst gegen Gewalt gegen Kunst. Die Gewalt der Musik ist in dieser Konstellation konstruktiv, die kunstfeindliche Gewalt des Bildersturms hingegen destruktiv.

Der Plan der Äbtissin geht auf, indem die Wirkung der Messe über den Zerstörungswillen der Bilderstürmer überwiegt und den Gewaltausbruch gewaltsam zunichtemacht. Die Gewalt, die von der Musik ausgeht, erweist sich dabei nicht nur – wie Adelung definiert – als „Anwendung aller seiner Kräfte für Überwindung eines Hindernisses“.<sup>18</sup> Sie entspricht darüber hinaus auch präzise der Begriffsbestimmung, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* gibt: „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine *Gewalt*, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist.“<sup>19</sup> Erst durch die Überlegenheit über

---

„der Text weitgehend unverständlich [war], da die verschiedenen [...] Stimmen in der Regel nicht zur selben Zeit dasselbe Wort sangen“, ebd., S. 404.

18 Adelung. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 8). Bd. 2, Sp. 651.

19 Kant. *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 14). S. 127 (§28 „Von der Natur als einer Macht“), Kursive im Original gesperrt.

den Bildersturm also wird die Wirkung der Musik in diesem Sinne zu einer Gewalt.<sup>20</sup>

## Identitätsverlust und emotionales Trauma als Folgen musikalischer Gewalt

Die Instrumentalisierung von Kunst als Gewalt, wie sie in der Musikaufführung der Nonnen geschildert wird, bleibt nicht ohne Folgen. Zwar ist das Kloster vorläufig gerettet. Die Erzählung aber führt die Bemühungen der Nonnen *ad absurdum*, indem sie auf die Säkularisierung des Klosters wenige Jahrzehnte nach den geschilderten Geschehnissen verweist (vgl. 293). So wie das Kloster also bald schon aufgelöst werden sollte, erfahren die vier Bilderstürmer ebenfalls eine Auflösung ihrer Identität. Die Berichte über ihren Verbleib nach der Fronleichnamsmesse zeichnen ein erschütterndes Bild der Brüder: Nachdem sie das Kloster zunächst nur widerwillig verlassen haben, führen sie seitdem ein mönchisches Leben, unentwegt in der Anbetung eines Kruzifixes begriffen, unter weitgehendem asketischem Verzicht auf Nahrung, Schlaf und Kommunikation (vgl. 295f.). War ihre emotionale Grundhaltung zuvor mehrfach als „ausgelassen“ bezeichnet worden, wird ihnen nun lediglich eine „gewisse, obschon sehr ernste und feierliche, Heiterkeit“ (295) attestiert. Diese Affektreduktion von vormalis extrovertierter *intemperantia* zu in sich gekehrter *serenitas* zusammen mit der sonstigen Beschränkung ihres Lebens könnte wohl noch – so die behördliche Diagnose – als fanatische, aber unschädliche „Ausschweifung einer religiösen Idee“ (295) anerkannt werden, zumal die Brüder zufrieden scheinen und ihre Gemütsverfassung bis in den „heitern und vergnügten Tod[]“ (313) hinein bewahren. Dem ersten Eindruck nach könnte die Gewalt der Messenaufführung also bei den Brüdern einen religiös motivierten Persönlichkeitswandel bewirkt haben. Gegen diese harmlose Deutung spricht jedoch die allmitternächtliche Anwandlung der Brüder, bei der sie jenes „Gloria in excelsis“ (297, 303) anstimmen, das in der Fronleichnamsmesse von allen Musikstücken die größte Wirkung auf die Zuhörer entfaltet hatte. In der Aufführung durch die Brüder erfährt das Gloria jedoch eine radikale Veränderung, da sie es mit „einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme“ (303) intonieren, die an „Leoparden und Wölfe“ (303) denken lässt und die Umstehenden das Fürchten lehrt.<sup>21</sup> Dass die

20 Vgl. Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 344.

21 Zu den ästhetischen und religiösen Implikationen dieser Tiere vgl. Roland Borgards: „Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘ und ‚Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‘“. *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hg. Nicolas Pethes. Göttingen: Wallstein, 2011, S. 307-324.



nächtlichen Gloria-Exzesse traumatische Wiederholungen der ursprünglichen Messe sind, belegt die wieder aufgegriffene Synchronitätsformel: Zu ihrem Gebrüll erheben sich die Brüder abermals „in gleichzeitiger Bewegung“ (303, zuvor schon 299). Diese Auftritte zur Geisterstunde führen deutlich vor Augen, dass die Brüder seit ihrer gewaltsamen Konfrontation mit der Messe ihre Menschlichkeit weitgehend eingebüßt haben, nachts Tieren und ansonsten, wie die Erzählung mehrfach erklärt, „Geistern“ und „Gespenstern“ gleichen.<sup>22</sup> Der emotionale Schaden, den die Brüder von der Aufführung der Messe davontragen, belegt, dass die schützende Gewalt, die die Nonnen intendiert hatten, nicht ohne zerstörerische Wirkung zu haben ist.<sup>23</sup> Dadurch wird das ursprünglich affirmative Argument einer zweckgebundenen, aber konstruktiven Gewalt der Musik erheblich eingeschränkt.

### Kritik der Gewalt an der Musik

In der Schilderung der nächtlichen Szenen wird außerdem deutlich, dass nicht nur die Brüder und ihre gequälten Hörer, sondern auch die Musik selbst in diesen pervertierten Wiederaufführungen Schaden nehmen. Hatte die Messe im Kloster noch „Wohlklang“ (293) und „musikalische[] Pracht“ (293) entfaltet, verkommt das „Gloria“ der Brüder hingegen zu Raubtierkrach, der sich gleichsam in körperlicher Gestalt äußert: „[...] die Pfeiler des Hauses [...] erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lunge sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Fläche würfe, zusammen zu brechen.“ (303) Das nächtliche „Intonieren“ der Brüder ist keine Musik mehr, sondern bloße physische Gewalt. Indem Kleist vorführt, wie Musik in dem, was durch die Indienstnahme zu nicht-künstlerischen Zwecken von ihr übrig bleibt, das Musikalische vollends einbüßen und zu reiner Gewalt regredieren kann, wird die Behauptung im Titel mit einem deutlichen Vorbehalt versehen. Musik bleibt nicht Musik, wenn sie Gewalt wird.

Dies ist nicht der einzige Einwand, mit dem die Erzählung die unkritische Verknüpfung von Musik und Gewalt in Zweifel zieht, die sie zunächst scheinbar affirmiert hatte. Denn den beiden prominenten Musikaufführungen in der *Cäcilie* – der Messe und dem nächtlichen Gloria – werden zwei Szenen gegenübergestellt, in denen Musik gerade keine gewaltsamen

22 Vgl. „dies geisterartige Leben“ (295), „ihrem stillen, gespensterartigen Treiben“ (301), „dasselbe öde, gespensterartige Klosterleben“ (305).

23 Vgl. Peter Horn. *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978. S. 196 und 200; Hammermeister. *Kunstfeindschaft bei Kleist* (wie Anm. 11). S. 144.

Wirkungen zeitigt<sup>24</sup>: Am Schluss der Erzählung wird die Reaktion der Mutter „bei dem bloßen Anblick“ (311) der Partitur der Messe geschildert: Der „unbekannten zauberischen Zeichen“ (311) nicht mächtig, die sie auf dem Notenblatt erblickt, erkennt die Mutter doch intuitiv, dass es sich um das *Gloria in excelsis* handelt und ist davon tief beeindruckt: „Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge.“ (311) Die Konfrontation mit der bloßen Schriftform des Musikstücks bewirkt bei der Mutter jedoch weniger physische als rein religiöse Ergriffenheit: Sie drückt „mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen“ (311), wendet sich dann aber ohne körperliche Beeinträchtigung wieder der Äbtissin zu. Statt leiblich ist die Wirkung der Musik hier ganz geistlich, denn in der Folge dieses Ereignisses rekonvertiert die Mutter zum Katholizismus (vgl. 313). Kann das Ausbleiben einer Gewaltwirkung in diesem Fall durch das Fehlen einer performativen Aufführung erklärt werden, entfällt dieser Grund in der zweiten Szene: Bei der Ankunft der Mutter am Dom werden an diesem gerade Bauarbeiten vorgenommen. In einem unscheinbaren Nebensatz wird erwähnt, dass die „viele[n] hundert Arbeiter [...] fröhliche Lieder sangen“ (307). Obwohl es sich also durchaus um einen durchdringenden Chor handeln dürfte, wird eine besondere Wirkung mit keinem Wort erwähnt. Die Mutter bleibt dieser Musikaufführung gegenüber völlig indifferent. Von physischer, geschweige gewaltsamer Überwältigung kann keine Rede sein.

Der Unterschied zwischen der unschädlichen und der gewaltsamen Wirkung von Musik besteht, so könnte man schlussfolgern, in deren Instrumentalisierung. Während die Messe zu religiösen Zwecken aufgeführt wird, ist der Gesang der Domarbeiter völlig selbstzweckhaft. Die *Heilige Cäcilie* schränkt den Zusammenhang von Gewalt und Musik also vor allem auf die fremdbestimmte Indienstnahme ein. Die Funktionalisierung von Musik zu nicht-künstlerischen, zumal religiösen Zwecken ist selbst gewalttätig.<sup>25</sup> So verstanden, wird Musik nur dann zu Gewalt, wenn ihr selbst Gewalt angetan wird.<sup>26</sup>

24 Vgl. Hilda Brown: „From ‚Wohlklang‘ to ‚schauderhaftes Gebrüll‘. Musical Violence and ‚Affektenlehre‘ in Kleist’s *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*“. Konstruktive und destruktive Gewalt (wie Anm. 3). S. 265-277, hier S. 267-270.

25 Damit wird Kleists oben zitierte ambivalente briefliche Darstellung der gewaltsamen Musik im katholischen Gottesdienst zusätzlich infrage gestellt. Zur Kirchen- und Religionskritik in der *Cäcilie* vgl. zusammenfassend Lubkoll. *Die Heilige Cäcilie* (wie Anm. 6). S. 139f. und 142; Lubkoll. *Mythos Musik* (wie Anm. 7). S. 206-209.

26 Paola Mayer kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn sie mit Blick auf die *Cäcilie* erläutert: „Music can operate destructively even on its pious devotees and,

## Relativierung der Gewalt der Musik im Künstevergleich

Damit ist die Diskursivierung der Titel-These innerhalb der Erzählung noch nicht am Ende: Neben der Einschränkung des Zusammenhangs von Musik und Gewalt stellt Kleist die Singularität der Wirkung von Tonkunst zusätzlich durch den Rekurs auf andere Künste in Frage. Kleist integriert in seine Erzählung, in der laut Titel doch die Musik im Zentrum steht, die Darstellung dreier anderer Künste und ihrer Rezeption, die die Alleinstellung der Musik anfechten.<sup>27</sup> So verweist – erstens – die Erwähnung des Dombaus auf die Baukunst, deren technische Meisterschaft Kleist hervorhebt: Mittels „schlanke[r], vielfach verschlungene[r] Gerüste[]“ (307) arbeiten die Konstrukteure daran, „die Türme noch um ein gutes Drittel zu erhöhen“ (307). Außerdem wird das enge Verhältnis der Architektur zum Naturschönen betont, indem das Rosetten-Fenster des Doms – „die prächtig funkelnde Rose“ (307) – und das Zusammenspiel der natürlichen Stoffe beschrieben werden: Das „im Strahl der Sonne glänzige[] Kupfer“ (307) des Kirchendachs korrespondiert mit den „vergoldeten Rändern“ (397) der erhabenen Gewitterwolken.<sup>28</sup>

Darüber hinaus weisen – zweitens – die bildlichen Darstellungen in der Kirche auf die Kunst der Malerei hin. Die „mit biblischen Geschichten bemalt[en]“ (289) Fenster des Doms lassen sich zum einen als Vermischung narrativer und bildlicher Darstellungsweisen lesen, wie sie Lessing in seiner kunsttheoretischen Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) ein halbes Jahrhundert vor Kleist kritisiert hatte. Sie sind außerdem ein weiterer Hinweis auf die Vereinnahmung von Kunst durch Religion. Als Auslöser und Ziel des Bildersturms sind sie ein deutlicher Beleg dafür, dass keineswegs allein die Musik ein Gewaltpotential birgt.<sup>29</sup>

---

indirectly, on itself.“ Und weiter „[H]ere, music destroys itself in serving religion.“ Paola Mayer, „Religious Conversion and the Dark Side of Music: Kleist’s *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* und Hoffmann’s *Das Sanctus*“. *Colloquia Germanica* 40 (2007): S. 237-258, hier S. 242 und 243.

27 Gerhard Neumann zufolge inszeniert Kleists *Cäcilie* über den Künstevergleich hinaus sogar einen „Krieg der Zeichen“. Vgl. Neumann, *Eselsgeschrei oder Sphärenklang* (wie Anm. 6). S. 378-389.

28 Die Diskussion des Erhabenen, das in der *Cäcilie* wiederholt inszeniert wird und Kleist zur Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik dient, ist in der Forschung bereits intensiv geführt worden. Vgl. u. a. Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 10). S. 408-419; Ralf Simon: „Bildpolitiken der Erhabenheit: Herder (Kalligone), Jean Paul (Vorschule), Kleist (Cäcilie), Hölderlin (Friedensfeier)“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 57, Heft 1 (2007): S. 91-111; Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 352-354.

29 Bernhard Greiner vermutet, dass Kleist Anregungen zu seiner Erzählung durch Cäcilien-Darstellungen auf Gemälden seit der Renaissance erhalten hat, vgl. Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 10). S. 401f.

Der Einbezug des Theaters als dritter Kunstform erfolgt schließlich äußerst raffiniert in Form eines ästhetischen Metadiskurses. Theater erscheint nicht, wie die anderen Künste, als Element der *histoire*, sondern wird durch die Verwendung dramaturgischen Vokabulars auf der Ebene des *récit* für die erzählerische Kommentierung fruchtbar gemacht: So fasst der Erzähler den Auslöser der Handlung in der Formulierung zusammen, „die vier Brüder“ hätten „der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei [...] geben“ (287) wollen. Als souveräner Regisseur der Handlung beleuchtet der Erzähler diesen oder jenen „Schauplatz“ (307) und inszeniert diverse „Auftritte“ (287, 291, 299). Er markiert auf diese Weise das Erzählte als Theaterszene und bringt die eigene Narration auf die Bühne. Indem er die Inszenierung bloßlegt, stellt er ihre dramatischen, durchaus auch komischen Effekte aus. Zu den makabren „Possen“ (299), die er aufführen lässt, zählt seine Schilderung der Mutter, die ausgerechnet deshalb „den entsetzlichen Schauplatz in Augenschein [...] nehmen“ wollte, „auf welchem Gott ihre Söhne wie durch unsichtbare Blitze zu Grunde gerichtet hatte“, „weil eben das Wetter schön war“ (307). Wenn der Erzähler den grotesken Kontrast zwischen den singenden Dombauarbeitern und einem kraftlos gewordenen, „mißvergnügt murrend[en]“ (307) Gewitter schließlich ironisch als „doppeltes Schauspiel“ (307) bezeichnet, gerät die Debatte um die Wirkung der Musik vollends zur scherzhaften Erhabenheitsoperette.<sup>30</sup>

Neben der Funktion, zusammen mit den anderen Künsten das vermeintlich exklusive Verhältnis der Musik zur Gewalt weiter zu nivellieren, hat der Rekurs aufs Theater in der *Cäcilie* auch affektästhetische Relevanz: Gemeinsam mit zahlreichen Wortbildungen<sup>31</sup> auf Basis der Substantive „Entsetzen“, „Furcht“, „Grausen“ und „Schrecken“ kommen wiederholt „Jammer“ und „Schauer“ als *eleos*- und *phobos*-analoge Begriffe vor, mit denen explizit auch die Reaktion auf das Verhalten der Brüder bezeichnet wird: Der „schauderhafte[] Anblick dieser Unglücklichen“ (297) und das „schauderhafte[] Gebrüll[], das [...] jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang“ (303), machen ihre Freunde „sprachlos vor Jammer“ (301). Über die grundsätzliche metapoetische Theatralisierung seiner Erzählung hinaus setzt Kleist diese seit Aristoteles an die Tragödienwirkung gebundenen

30 Zur Ironie in der *Cäcilie* vgl. Wolfgang Wittkowski. „Die Heilige *Cäcilie* und Der *Zweikampf*. Kleists Legenden und die romantische Ironie.“ *Colloquiua Germanica* 6 (1972): S. 17-58.

31 Vgl. u. a. „Entsetzen der armen Frau“ (295), „in der entsetzlichsten Unruhe“ (299), „mein Entsetzen“ (301), „mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme“ (303), „mit lauter fürchterlicher Stimme“ (299), „fürchterlicher Geist“ (311), „grausenhaften Auftritt“ (303), „Schreckliches“ (301), „Schrecken der Tonkunst“ (311), „schreckensvollen Stunde“ (311), „schreckliche und herrliche Wunder“ (313). Vgl. Brown. *Musical Violence and ‚Affektenlehre‘* (wie Anm. 24). S. 266.

Affekte ein, um seiner Erzählung damit eine weitere Bezugsgröße kanonisierter Ästhetik einzuschreiben, die das Spektrum potenziell gewaltsamer Kunstwirkung weiter ausdifferenziert. Der Musik wird dadurch endgültig die Eigen- und Einzigartigkeit ihres Zugriffs auf Gewalt abgesprochen.<sup>32</sup>

Im Hinblick auf die im Titel der Erzählung evozierte These eines spezifischen Zusammenhangs zwischen Musik und Gewalt lässt sich folgendes Fazit ziehen: Nach anfänglicher Affirmation und anschließender Einschränkung und Kritik der musikalischen Gewalt inszeniert Kleist in seiner *Heiligen Cäcilie* zur finalen Probe aufs Exempel ein In- und Durcheinander verschiedener Künste, ihrer ästhetischen Merkmale und ihrer physischen und emotionalen Wirkungen. Die Musik als vermeintlich gewaltigste, körperlichste Kunst geht aus diesem *paragone* keineswegs als Siegerin hervor, sie behauptet den anderen Künsten gegenüber keine – so Adelungs weitere Bestimmung von ‚Gewalt‘ – „überlegene Macht“.<sup>33</sup> Statt über einen privilegierten Zugang zu Gewalt, gleichsam ein ästhetisches Gewaltmonopol, zu verfügen, wird die Anfälligkeit der Musik für die Inanspruchnahme zu nicht-künstlerischen, insbesondere religiösen Zwecken herausgestellt, in der sie sich von anderen Künsten nicht grundsätzlich unterscheidet. Diese Relativierung der Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘ gibt den Blick frei auf den religionskritischen Untergrund der Erzählung. In Bezug auf den vollständigen Titel der Erzählung und die Frage, ob die Heilige Cäcilie *oder* die Gewalt der Musik für das Geschehen verantwortlich seien, kann man aus dieser Perspektive nur antworten: weder noch.

---

32 Durch die akribische Einbettung der Musik in einen Künstevergleich wird ihre Alleinstellung und Verabsolutierung als das ästhetische ‚Anderere‘ gerade vermieden, vgl. Boernchen, *Musik* (wie Anm. 4). S. 264.

33 Vgl. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 8). Bd. 2, Sp. 651.



Musikalische Emotionen  
und das Überwinden nationaler Stereotypen

Émotions musicales  
et dépassement des stéréotypes nationaux





Valeria Lucentini

## The Natural Musicality of Italians

### 18th-Century Medical and Literary Discourse on Melancholy

L'attribuzione del carattere malinconico agli italiani rilevata all'interno della letteratura di viaggio del XVIII e XIX secolo sembra contrastare, ad una prima lettura, con una tradizione letteraria che invece lo associava ai popoli dell'Europa del nord. Una lettura più approfondita di queste descrizioni nel contesto della medicina psichiatrica e della trattatista musicale del tempo ne rivela l'utilizzo come rinforzo dello stereotipo molto diffuso riguardante l'innata e naturale musicalità degli italiani. Descriverli malinconici servì a giustificare e provare la loro passione per la musica. Essi ne avevano bisogno per alleviare la malinconia e per questo motivo divennero più musicali delle altre nazioni.

#### The melancholic Italians?

Die Musik ist für viele Völker nur eine Erholung, die man nicht zu weit treiben darf, aus Furcht, die Erholung möchte endlich selbst ermüden: für die Italiener ist sie eine Leidenschaft, ein Bedürfnis; es mögen nun ihre Fibern empfindlicher sein, oder weil sie vielleicht ein Mittel wider Melancholie haben müssen. Man höret auf öffentlichen Plätzen einen Schuster, einen Schmid, einen Tischler und andere Leute von dieser Gattung eine Arie mit verschiedenen Stimmen, sehr accurat und mit einem Geschmacke singen, den sie von der Natur haben, und weil sie beständig Harmonisten hören, welche die Kunst gebildet hat [...]. Endlich muß man auch gestehen: daß der Geschmack an der Musik in Italien allgemeiner ist, als bei andern Völkern. Man könnte sagen, dieß wäre eine eigene Frucht dieses Clima, die in andern Gegenden fremd ist.<sup>1</sup>

The natural and innate musicality of the Italians has been both a notion at the very center of scientific interest and a *topos* in eighteenth- and nineteenth-century literature. Travelers, philosophers, physicians and men of letters took this assumption for granted and in their works, they tried to explain this particular disposition, often letting their fields of research overlap. Johann Georg Lederer's quotation above gathers in a few lines the main theories behind those explanations and is therefore central to this article. The author refers first to the medical tradition of the time, according to which individual

---

<sup>1</sup> Johann Georg Lederer. "Von der Musik in Italien", section added to the German translation (*Reise nach Italien und Holland*, Nuernberg: Hausse, 1776, p. 465) of *Voyages d'Italie et de Hollande* by Gabriel François Coyer, Paris: Veuve Duchesne, 1775.

behavior was considered the result of a physical reaction and which focused attention on the nervous system, as well as on the impact music could have on the human body. But soon after, he considers natural causes as well, attesting to the long-standing presence of climate theories as explanations for collective behavior and differences between nations. Education and habit are also taken into account, as the Italians were supposedly more exposed to music than other people, given the ubiquity of musical practice in Italy. Lederer uses a comparative method, the most effective literary strategy adopted by travelers which could possibly contribute to creating and spreading an awareness of the “other” and of “otherness.” We gain a further idea of this if we consider a brief passage from the French scientist Lalande’s *Voyage d’un François en Italie* [...]:

Il semble que dans ce pays-là les cordes du tympan soient plus tendues, plus harmoniques, plus sonores que dans le reste de l’Europe; la nation même est toute chantante.<sup>2</sup>

What seems problematic at first sight is Lederer’s use of the term “melancholy”. The power of music against diseases – especially those related to the nervous system – has been the result of medical studies and experiments, as well as a subject of literary debate since ancient times. In this case, however, melancholy is described as a national characteristic explaining the musicality of the Italians: since they are melancholic, they needed music to alleviate it, and in so doing became more musical than other nations.

This is particularly surprising since melancholy usually had literary associations with people of northern lands. We may recall *The English Malady* by George Cheyne (1733), or take as an example Madame de Staël’s claim: “La mélancolie, ce sentiment fécond en ouvrages de génie, semble appartenir presque exclusivement aux climats du Nord.”<sup>3</sup> In both cases, the reference to melancholy was a way to praise a nation and its evolved social, economic and artistic status. Cheyne described melancholy as a disease arising as the concomitant of a newly wealthy society; Madame de Staël adopted a similar strategy for her philosophical reflections on what was fundamental for a literary production “of genius.” Italians were creative and excellent improvisers, but they lacked depth of sensibility, which instead was a characteristic of people of the north, due to their climate and difficult life conditions. In her romance *Corinne ou l’Italie*, she compares England and Italy, emphasizing their different national character. In her words, England was politically free and economically flourishing, but poor in imagination, artistic taste and

2 Jérôme Lalande. *Voyage d’un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*. Venise/Paris: Desaint, VI, Chap. XVI, 1769. P. 345.

3 Germaine de Staël. “De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales”. *Œuvres complètes*. Paris: Didot Frères, 1838 [1813]. Chap. X. P. 252.

love for beauty, arts, music and poetry, which were instead the domain of Italians. Eric Gidal includes Mme de Staël among those “social theorists of the romantic era,” who made melancholy a “symbol of moral integrity and a requisite for philosophical reflection,” a fundamental trait for a free society.

But, as I have mentioned, this served a different purpose for Italians. Recent research in the field of imagology and identity studies has highlighted the *longue-durée* of national images, something we would call today the creation of national stereotypes. As for other nationalities, several studies have been dedicated to the definition of Italian national identity, as well as to the emergence of an imagined Italy, focusing on specific characteristics or stereotypes around “Italian-ness.” According to these studies, the most recurrent were effeminacy, jealousy and, as Silvana Patriarca has already pointed out, idleness.<sup>4</sup> In my research on eighteenth-century European travel literature, I increasingly came across the term *melancholy* as it relates to and informs Italian musicality; it became evident to me that melancholy was also central to an understanding of this subject.

I believe that we should interpret the reference to Italians’ innate musicality as one of those national stereotypes noted above. Reference to melancholy should be understood both within the literary tradition that contributed to the establishment of a national feeling of superiority and within the context of emerging studies in psychiatric medicine, taking into account the parallel development of these musical stereotypes. Descriptions of Italians as melancholic were used as proof of their innate musicality. To demonstrate this, I rely mostly on medical treatises and travelers’ accounts from the eighteenth and nineteenth centuries.

## Music, melancholy and the impact of climate theories

Le climat est pour une Nation la cause fondamentale de son génie [...]. Nous divisons tous les Peuples qui habitent la Terre en trois parties. Méridionaux [...], régions moyennes et tempérées [...], Septentrionaux.<sup>5</sup>

The North-South axis division of Europe into three areas was used to order knowledge of the world and to grasp better the differences between people by resorting to national explanations. According to such climate theories, temperature, humidity, wind and soil shaped a person’s body and behavior, with the result that national characters, directly deriving from those conditions,

4 Silvana Patriarca. *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge University Press, 2010.

5 François-Ignace Espiard de la Borde. *L’Esprit des nations*. Genève: Henri-Albert Gosse, 1753 (new Edition of *Essais sur le génie et le caractère des nations, divisé en six livres*, 3 vols., Brussels, 1743).

varied from one climate to the next. This theory finds its roots already in the *Corpus Hippocraticum*, in particular in the work *Air, Water and Places*, where Hippocrates identified the influence of the climate on health and diseases, employing the term “melancholy” for the first time.<sup>6</sup> At the end of the seventeenth century, this theory of climatic influence was fundamental to the studies of British doctor Thomas Willis, a pioneer in research of the nervous system who favored the cause and classification of diseases as vapor, spleen and melancholy. The theory evolved in the work of Abbé Du Bos, who saw “the difference of the character of nations [...] attributed to the different qualities of the air of their respective countries”<sup>7</sup> and later had an influential impact on several works of the century, including Gibbon<sup>8</sup> and Montesquieu<sup>9</sup> – the latter emphasizing the reactions of the body’s fibres to temperature and linking them with habits and character; or Immanuel Kant, who in his *Von den verschiedenen Racen und Menschen* (1775) based the differences between races on the influence of climatic qualities; or still in 1781, the English physician William Falconer’s *Remarks on the Influence of Climate* (1781). These same climate theories and medical studies served to explain the peculiarity of Italian musical predisposition. The words of Samuel Sharp illustrate the belief people placed in this stereotype, employing the same concepts used some years later by Lederer: passion, climate, natural propensity and education:

[The] Englishman wonders at this behavior of the Italians; he comes with a notion that they are all enthusiastically fond of music; that there is something in the climate which gives them this propensity, and that their natural genius is nursed and improved by a musical education.<sup>10</sup>

Travelers believed that climate conferred on Italians their natural musical genius, and they were expecting to find such traits in Italian behavior itself. Their writings served thus to reinforce national stereotypes.

- 
- 6 See Hellmut Flashar. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin: Gruyter & Co, 1966. Chap. 2. P. 21-49.
- 7 Cited from Thomas Nugent. *Critical Reflections on Poetry and Painting*. Vol. II, London: Nourse, 1748. P. 244.
- 8 Edward Gibbon. *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. London: W. Strahan and T. Cadell, 1776.
- 9 Charles Louis Montesquieu. *De l’Esprit des loix, ou du rapport que les loix doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les moeurs, le climat, la Religion, le commerce*, etc. Genève: Barillot & Fils, 1748; and “Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères (1736-43)”. *Mélanges inédits de Montesquieu*. Bordeaux: Gounouilhou, 1892. P. 109-148.
- 10 Samuel Sharp. *Letters from Italy, describing the Customs and Manners of that Country, in the Years 1765, and 1766*. London: Henry and Cave, 1767. P. 77-78 (Letter XIX, Neapel: November 1765).

In the course of the century, medical treatises and climate theories combined with newer studies of phrenology<sup>11</sup>, anatomy and different genres of literature about music. We find an example of “medicalization” of this Italian propensity in Nicholas Robinson’s work, *A new System of the Spleen, Vapours, and Hypochondriack Melancholy* (1739), where in a text dedicated to diseases, climatic causes are believed to be strongly at work and to provide the main explanation for the musicality of the Italians:

If we consult different climates, we shall perceive that this [musical] faculty is most improv’d in the Southern Parts of the World; where, through the Kindness of the climate, the People are naturally Musicians; and this is the reason why Italy and Naples are so much caress’d by all those that are remarkable for a fine Taste in Musick.<sup>12</sup>

While, on the one hand, concentrating on finding proofs of the different *genius of the nations*, on the other the object of investigation in these medical works was the impact music could have on the human body and its power against diseases, in particular melancholy, which was considered the most common one affecting the nervous system.

It is in this context that Italianness, melancholy and music connect to each other.

## Music against melancholy

In fact, the power of music on the human body has been an object of interest since ancient times among pre-Socratic philosophers and Pythagoreans, who focused on the music of the spheres and the cosmic harmony, a theory which, in the neo-Platonic context, remained alive for centuries. Medieval thinking on music was, unsurprisingly, very concerned with Christian ideas, and as we can read in Boethius’s *De institutione musica*, music’s power was regarded with some suspicion. “Until well into the eighteenth century, works on music therapy generally ascribed the effects of music on the body to the way it aligned it with universal order.”<sup>13</sup> Another fundamental long-lasting theory

11 See Simone Baral. “Un ‘armonica e magnifica fronte’. La persistenza della frenologia nei discorsi medici italiani intorno al genio musicale”. See also G. A. L. Fossati. *Manuel pratique de phrénologie ou physiologie du cerveau d’après les doctrines de Gall, de Spurzheim, de Combe et des autres phrénologistes*. Paris: Germer Baillière, 1845.

12 Nicholas Robinson. *A new System of the Spleen, Vapours, and Hypochondriack Melancholy*. A. Bettesworth, W. Innys, and C. Rivington, London, 1729. Chap. IX. P. 142-143.

13 James Kennaway. “Introduction: The Long History of Neurology and Music”. *Music and the Nerves, 1700-1900*. Palgrave Macmillan: London, 2014. P 1-17.

was that of the four humors, which during the eighteenth century had seen a gradual shift from the idea of the balance of these humors and implanted air to a focus on human fibers and the nervous system: the human body was not an organism in communication with the universe anymore, but became instead an independent machine itself, made up of vessels, fibers and nerves reacting to physical stimuli. As George Rousseau pointed out, in the eighteenth century, a musical aesthetic of sensibility developed strictly related to medical theories on nerves, so that feeling became a question of having sensitive nerves.<sup>14</sup> By the end of the century, the idea that music could stimulate the nervous system led to a belief both in the positive and negative effects of music on the body: if music could in many cases be a remedy against nervous diseases, in others it could be a dangerous stimulant leading to illness or even death. In any case, “despite the increased role ascribed to the nerves in listening, there was no consensus about how those nerves functioned.”<sup>15</sup> The eighteenth century saw a variety of theories on the nature of the nerves co-existing, with models of animal spirits, nervous fluid, electrical, vibrating and oscillating nerves all competing and often being combined. Melancholy was at the center of this interest, but again, its importance and its link to music had also been a subject of investigation since Antiquity. In this context, the Venetian humanist philosopher Marsilio Ficino had a central role in the mediation of different past sources and in reviving them. Following Plato, he conceived of the activity of listening and performing music as a remedy for particular diseases associated with the four humors and passions of the mind, with special attention to melancholy. This last was considered a gift for musicians, as it already appears in Aristotle’s theory, described in his *Problemata*, where melancholy was seen to be a characteristic of the genius. “Therefore [...] music in Ficino’s music therapy is deliberately not used to heal the illness of melancholy, but only to stimulate the maintenance or development of a melancholic complexion.”<sup>16</sup>

It is within this context that melancholy, music, and national character are put together and can give us a means to understand this association with Italians. Melancholy was attributed to the northern lands to praise their superior social status; in the case of Italians it was used to support and justify the belief in their innate musicality, which was taken for granted.

14 See George Rousseau. *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

15 James Kennaway. *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham: Ashgate, 2012. Chap. 2. P. 26.

16 Jacomien Prins. “A philosophical music therapy for melancholy in Marsilio Ficino’s *Timaeus* commentary”. *Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs: Konzeptionen in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Ed. Andrea Sieber and Antje Wittstock. Göttingen: V&R Unipress, 2009. P. 119-143.

By analyzing the cases of the insane asylums in Aversa and Palermo, “famous throughout Europe for successfully using music, theater, and dance to treat mental illness”<sup>17</sup>, Carmel Raz has relied on reports of hospital staff and tourists to show that “whereas patient theatricals were generally regarded as dangerous by psychiatrists in northern Europe, an exception was frequently made for Italians, for whom such entertainments were regarded as essential.”<sup>18</sup> Among the successful cases of what we may call “music therapy,” we find a prominent presence of people affected by melancholy. This is the case of the patients described by A. Brierre de Boismont in his “medical journey”<sup>19</sup> or that of the noble young woman “suffering from a profound melancholy caused by a romantic disappointment,” as Maria Malibran recalled after her visit to the Aversa asylum.<sup>20</sup> And again in 1835, John Bell recalls a young woman who “entered the Asylum laboring under total derangement, the nature of her madness was a deep melancholy”<sup>21</sup>, [...] and who recovered by playing the piano. He had learned from the conductor of Aversa’s madhouse that “music had always proved singularly effective in soothing and calming the perturbed spirit of the maniac.”<sup>22</sup>

Idleness could be regarded as both a major cause and symptom of melancholy<sup>23</sup>: a comparison appears clear, for example, already in Bonaventura’s work.<sup>24</sup> Business, work and music were often prescribed as a useful remedy, as in Robert Burton’s *The Anatomy of Melancholy* (1621):

*Musica est mentis maesta*, a roaring-meg against melancholy, to rear and revive the languishing soul; affecting not only the ears, but the very arteries, the vital and animal spirits, it erects the mind, and makes it nimble.<sup>25</sup>

---

17 Carmel Raz. “Music, Theater, and the Moral Treatment: the Casa dei Matti in Aversa and Palermo”. *Musique italienne et sciences médicales au XIX<sup>e</sup> siècle*. Ed. Céline Frigau Manning. Laboratoire italien politique et société, 20/2017.

18 Raz. “Music, Theater” (as note 17).

19 Alexandre Brierre de Boismont, “Des établissements d’aliénés en Italie”. *Journal complémentaire des sciences médicales*, 13, 1832. P. 179-180. Cited in Jean Bouillaud, *New Researches on Acute Articular Rheumatism in General*. Trans. James Kitchen. Philadelphia: Haswell, 1837. P. 67.

20 See Pier-Angelo Fiorentino. *Comédies et comédiens*. Paris: Michel Lévy frères, 1866. P. 42.

21 John Bell. *Observations on Italy*. London: Cadell, 1825. P. 243.

22 Bell. *Observations* (as note 21). P. 242.

23 Diana Buie. *Melancholy and the Idle Lifestyle in the Eighteenth Century*. Diss. University of Northumbria at Newcastle, 2010. URL: [http://nrl.northumbria.ac.uk/1542/1/buie.diane\\_phd.pdf](http://nrl.northumbria.ac.uk/1542/1/buie.diane_phd.pdf)

24 See Rainer Jehr. *Melancholie und Acedia*. Paderborn: F. Schöningh, 1984.

25 Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it*. In *Three Maine*



And so it was in the Aversa asylum, where to avoid idleness as a possible cause of melancholy,

comedies are performed twice a week, and of concerts an equal number. Balls are permitted whenever a desire for dancing is manifested [...], idleness being prohibited. [...] The performers are the patients, as are also the musicians of the concerts.<sup>26</sup>

Melancholy could benefit from exposure to selected pieces of music. In fact, as mentioned before, music could aggravate or cure some illnesses: medical treatises of the time suggested the use of different kinds of music according to the disease to be cured. Francis Bacon had already made this observation, noting that some particular tunes disposed the spirit to various passions having a certain affinity with the affections.<sup>27</sup>

In his influential *Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on the Human Bodies*, Richard Browne suggested that because of its relationship with the human spirits, music should be employed to regulate the passions and therefore as a remedy against “nervous disorders, such as the Hypochondriack, Hysterick, and Melancholick Affections [because] singing will be much conducive to the cure. By the succession of the brisk and lively ideas of the tune [...]. In the melancholick affection the soul and spirits are still more dejected, and therefore for the same reason it requires the briskest Allegro imaginable.”<sup>28</sup> Again, listing melancholy among the diseases to be cured through music, Nicholas Robinson is echoing Browne’s words:

Of the power of Musick in soothing the Passions, and allaying the tempests of the soul, under the Spleen, Vapours, and Hypoghondriack Melancholy. [...] There is a connexion between certain Motions of the Mind, we call passions, and certain motions of the Fibres of the Brain, that support these passions; and that both are capable of being varied, exalted, or depress’d, accordingly as the Force of musical Sounds differently influence their Motions.<sup>29</sup>

In his *Reflections*, Brocklesby is more specifically linking the musical character with certain disorders, still recalling climatic theories:

---

*Partitions with their Several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Historically, Opened and Cut up.* Vol. 1. London, 1827 [1621]. P. 449.

26 Marguerite Gardiner. *The Idler in Italy*. London: Henry Colburn, 1839. P. 435.

27 Francis Bacon. *Sylva Sylvarum or a Natural History in Ten Centuries*. London: Rawley, 1627.

28 Richard Browne. *Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on the Human Bodies*. London: J. Cooke, 1729. P. 29 and 48.

29 Cf. Robinson, *A new System* (as note 12). Chap. IV. P. 343.



Persons of a fallow bilious complexion, and of an adult temperament, are most propense to this disorder [melancholia], and especially *caeteris paribus* the inhabitants of warm climates, whose radical moisture is much dissipated by insensible perspiration, that abounds most in hot countries. [...] 'Tis remarkable that different tunes affect different persons, but generally the briskest airs do most service to this melancholy people; and such is power of musick at the time, that they often fall a dancing upon hearing it, [...] and in this extatick way they continue 'till their former health of body and mind is restored.<sup>30</sup>

Using the same general idea of Italians' production of "brisk music," and therefore situating himself in the tradition of medical treatises and studies of "music therapy," Goldsmith derived the melancholic character of Italians, writing that:

It is worthy of remark in general, that the music of every country is solemn in proportion as the inhabitants are merry; or, in other words, the merriest, sprightliest nations are remarked for having the slowest music; and those whose character it is to be melancholy, are pleased with the most brisk and airy movements. Thus, in France, Poland, Ireland, and Switzerland, the national music is slow, melancholy, and solemn; in Italy, England, Spain, and Germany, it is faster, proportionally as the people are grave.<sup>31</sup>

In curing melancholy through music, the Italians seemed to be more successful than other European countries, due to the assumption of their natural musicality and therefore the positive impact music could have upon them. It was precisely their melancholic temperament which served as proof of their musical predisposition, which was never put in doubt, as for example in J. de Blainville's travel description:

In Music, sculpture, painting and ancient coins, Welschen [Italians] are extremely loved, so these things are valued for their great delightfulness, and the pleasant entertainment of their melancholy temperament.<sup>32</sup>

As was the case with many men of letters of the time, the French historian Pierre-Jean Grosley believed that every nation brings into its songs and music the national character which differentiates its genius and habits.<sup>33</sup> His refer-

---

30 Richard Brocklesby. *Reflections on Antient and Modern Musick: With the Application to the Cure of Diseases*. London: M. Cooper, 1749. P. 50 and 60.

31 Oliver Goldsmith. "On the Different Schools of Music". *The British Magazine* (1760): p. 175 [Essay n. III].

32 Monsieur de Blainville. *Travels through Holland, Germany, Switzerland, but especially Italy*. 3 Vols. Ed. Daniel Soyer. Trans. John Lockman (Vol. 1), William Guthrie (Vol. 2), George Turnbull (Vol. 3). London: John Noon, 1757.

33 Pierre Jean Grosley. *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et sur les Italiens*. Vol. 3. London: Nourse, 1764. P. 304.

ence to music as Italians' daily need and remedy, takes us back to Lederer's words at the beginning of this article, which itself attested to the dissemination of this belief. Italian melancholy is the main element of Italian character and yet again was described as a cause and proof of their natural musicality:

Italians' passion for harmony is due to their temperament and the melancholy which dominates it. Music is for them a usual need and a necessary remedy: it moves them.<sup>34</sup>

## Conclusion

The attribution of a melancholic character to Italians in the travel literature of the eighteenth and nineteenth centuries seems at first to contrast with the image of Italy as it had been established in the literary tradition. A deeper reading of these references within the context of psychiatric medicine and music treatises of that time reveals its use as a reinforcement of the widespread stereotype of Italians' innate and natural musicality. Describing them as melancholic served to justify and prove their need and passion for music, which they needed to alleviate their melancholy, and in so doing became more musical than other nations.

---

<sup>34</sup> "La passion des Italiens pour l'harmonie tient à leur tempérament et à la mélancolie qui le domine. La musique est pour eux un besoin habituel et un remède nécessaire: elle les remue." Pierre Jean Grosley, *Essai d'histoire comparée de la musique italienne et de la musique françoise*. London: Nourse, 1764. P. 95.

Béatrice Didier

## L'émotion musicale chez Stendhal

Stendhal hat sich immer geweigert, was er « le bête de la musique » (Das Dumme der Musik) nennt, zu studieren, und meinte die technischen Aspekte. Hingegen war er äußerst sensibel für die Schönheit der Opern, insbesondere diejenigen von Mozart, Cimarosa und Rossini. Die musikalische Emotion, die er empfindet, ist ein komplexes Phänomen, das es zu analysieren gilt, indem mehrere Ebenen unterschieden werden, auch wenn sie sich häufig überschneiden. Musikalische Emotionen können mit den Anfängen der Liebesleidenschaft oder mit deren Erinnerung verbunden sein (siehe *Lucien Leuwen*), sie kann auch ein Zeichen der Übereinstimmung zwischen zwei Wesen sein. Aber musikalische Emotionen sind manchmal auch auf die Musik allein zurückzuführen, die selbst keinen externen Referenten hat. Die wesentliche Frage für den Schriftsteller bleibt: Wie kann man die musikalische Emotion durch den Text wiedergeben? Diese Schwierigkeit ist bei einer rein musikalisch ausgelösten Emotion größer. Wir werden sehen, wie Stendhal die Schwierigkeit umgeht oder sie löst.

L'émotion musicale est essentielle chez Stendhal et pourtant paradoxale – à la fois violente et fragile, limitée par certaines contingences et ouvrant les portes de l'infini. Elle sous-tend aussi bien l'œuvre romanesque que les écrits autobiographiques, elle est partout et nulle part, secrète, informulable et pourtant à la recherche d'une expression qui puisse la faire partager au lecteur.

### Conditions de l'émotion musicale

*Elle ne dépend pas des connaissances techniques*

Dans la *Vie de Henry Brulard*, l'écrivain explique qu'il n'a reçu aucune formation musicale. Sa famille, du moins son père, est anti-musicale, c'est ce qui lui paraît sur le tain de l'autobiographie. Ce père haï lui a pourtant fait donner des leçons de violon. Mais l'apprentissage de ce difficile instrument aboutit à un échec total : le professeur a l'honnêteté d'arrêter les leçons, faute de résultat. Ainsi Stendhal n'apprendra-t-il jamais ce qu'il appelle « le bête de la musique », c'est à dire le solfège, la lecture d'une partition.<sup>1</sup> Mais il éprouve une émotion musicale très violente dès la première jeunesse, lors d'une exécution probablement assez médiocre du *Matrimonio segreto* :

---

1 Il traite l'harmonie de « partie mécanique » de la musique ! Cf. Stendhal, « Introduction », *Vie de Rossini, Œuvres complètes*, Genève, Édito-Services, Cercle du Bibliophile, t. XXII, 1968, p. 45. Les *Œuvres complètes* sont désormais abrégées O. C.

La musique m'a plu pour la première fois à Novare, quelques jours avant la bataille de Marengo. J'allai au théâtre. On donnait le *Matrimonio segreto* ; la musique me plut comme exprimant l'amour.<sup>2</sup>

### *Les caractéristiques nationales*

Stendhal reprend sans scrupule un topos forgé au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui survivra jusqu'à nos jours, selon lequel le Français n'est pas musicien : « Le Français me semble avoir le métalent le plus marqué pour la musique, comme l'Italien a le métalent le plus étonnant pour la danse ». Stendhal n'étant pas italien, peut-il éprouver de l'émotion musicale ? Il apporte lui-même la réponse : « Par ma mère à laquelle je ressemble, je suis peut-être de sang italien ».<sup>3</sup> L'émotion musicale est liée chez lui à la mère, morte quand il avait sept ans, et dont le deuil marqua cruellement son enfance. Elle est liée aussi à l'Italie.

### *Un tempérament mélancolique*

Mais il ne suffit pas d'être italien, encore faut-il avoir un certain tempérament, un « tempérament mélancolique », ce tempérament nerveux qui atteint un suprême degré chez Mozart. Stendhal reprend les catégories médicales de son temps, et les différenciations entre les divers « tempéraments » : l'émotion musicale serait plus intense chez les nerveux. Il reprend les distinctions de Montesquieu et de Mme de Staël lorsqu'il pense que le climat et le régime politique interfèrent aussi. Des pays comme l'Italie où règne la dictature autrichienne, et ne pouvant par là même se livrer à la politique, trouvent dans la musique le refuge de la passion. La musique est « le seul art qui vive encore en Italie ».<sup>4</sup>

Ces schémas un peu simplistes sont cependant remis en cause par le cas de Mozart qui suscite l'émotion musicale et n'est pas italien.

Mozart est toujours sûr d'emporter avec lui dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la force de la musique est telle que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée par la mélancolie.<sup>5</sup>

2 Stendhal, *Correspondance*, Paris, Champion, t. I, 1967, p. 514-515. Dans la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal situe cet épisode à Ivree (cf. *Vie de Henry Brulard, O. C.*, t. XXI, p. 361, et note de V. Del Litto, p. 409.

3 *Vie de Henri Brulard, O. C.*, t. XXI, p. 256.

4 *Rome, Naples et Florence, O. C.*, t. XIV, p. 119-120f. Cf. t. XIII, p. 14.

5 *Vie de Rossini, O. C.*, t. XXII, p. 46.

*L'imprévu*

Des circonstances particulières peuvent faire naître une émotion violente. Ainsi lors de cet épisode de la retraite de Russie que raconte Stendhal dans la *Vie de Mozart*. On donne à Koenigsberg *La Clémence de Titus* :

Le pardon de la fin, quand il lui dit : *Soyons amis*, fait venir les larmes aux yeux aux traitants les plus endurcis. C'est ce que j'ai vu à Koenigsberg, après la terrible retraite de Moscou. En réabordant au monde civilisé, nous trouvâmes *La Clémence de Titus* très bien montée dans cette ville, où les Russes eurent la politesse de nous donner vingt jours de repos, dont, en vérité, nous avions grand besoin.<sup>6</sup>

Ce texte me semble particulièrement intéressant parce qu'il déjoue toutes les tentatives de classifications qui, à la suite de Stendhal, ont été faites pour expliquer l'émotion musicale. On n'est pas en Italie, les « traitants endurcis » ne relèvent pas du tempérament nerveux, et l'émotion n'est pas due à l'amour, elle atteint une dimension historique, loin de l'histoire individuelle. Elle provient du contraste entre la beauté de cette musique de Mozart qui exprime la paix de la réconciliation finale et l'horreur de la retraite de Russie, dans le contraste entre le monde de la civilisation et de l'art qui est pacifique et celui de la guerre qui ramène à la sauvagerie. La violence de la situation historique dépasse toutes les contingences, et l'émotion musicale est d'autant plus violente qu'elle surprend et ne répond pas aux conditions habituelles. Ces « traitants » ne sont ni italiens, ni mélancoliques, ni amoureux ! Mais la force de l'Histoire l'emporte et l'émotion est bouleversante. L'émotion musicale naît d'une surprise, elle est brusque et impossible à maîtriser, ce qui apparaît aussi dans d'autres exemples moins paradoxaux. C'est le caractère surprenant de l'émotion musicale qui semble finalement être le trait commun à toutes ces expériences relatées par Stendhal.

*La subjectivité*

Le plaisir musical naît de l'émotion, mais cette émotion est essentiellement subjective.

La bonne musique n'est que notre émotion. Il semble que la musique nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre. Ces illusions ne sont pas calmes et sublimes comme celles de la sculpture, ou tendres et rêveuses comme celles des tableaux de Corrèze.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Vie de Mozart*, O. C., t. XLI, p. 320-321.

<sup>7</sup> *Vie de Rossini*, O. C., t. XXIII, p. 181-182.

Stendhal pose ainsi dans ce passage de la *Vie de Rossini* trois aspects de l'émotion musicale : sa subjectivité qui risque de dicter le jugement musical et le goût, sa spécificité par rapport à d'autres émotions esthétiques, et enfin – sous – entendue, mais non moins réelle – la difficulté d'exprimer dans le texte cette émotion fugitive, et plus généralement la difficulté de communiquer cette émotion musicale à qui n'a pas les mêmes « illusions ». Telle musique, qui bouleverse un auditeur, laissera un autre froid, et le même auditeur n'éprouvera pas la même émotion en entendant pourtant la même musique, si par exemple les conditions physiques ou psychologiques ne sont pas les mêmes, s'il fait trop chaud dans la loge de l'opéra, ou s'il est préoccupé. Cette absolue subjectivité de l'émotion rend le goût musical fragile, contestable, sans véritables repères. Stendhal n'a jamais prétendu que le *Matrimonio segreto* était supérieur à toute autre œuvre musicale, mais c'est l'œuvre qui déclenche chez lui la plus vive émotion, parce que liée au souvenir de sa découverte de l'émotion musicale, et peut-être aussi – mais c'est le psychanalyste moderne qui le suppose – parce que Henry Beyle a rêvé d'un mariage secret avec sa mère.

### *Révélation d'un moi profond*

L'émotion musicale fait même saillir un autre moi, jusque-là occulté par les conventions sociales, par les interdits. Dans *Rome, Naples et Florence*, Stendhal se pose soudain la question qui deviendra centrale bien des années plus tard, lorsqu'il écrira la *Vie de Henry Brulard* : « Qu'est-ce que le moi ? Je n'en sais rien ? »<sup>8</sup> Cette question intervient à un moment où Stendhal vient d'éprouver une forte « émotion » devant la campagne romaine ; même s'il ne s'agit pas à ce moment-là d'une émotion musicale, la musique, parce qu'elle provoque au suprême degré l'émotion, suscite l'émergence des profondeurs du moi. Mais comment faire partager à un lecteur, qui pis est, français, une émotion essentiellement subjective et qui semble émerger d'un moi unique ?

## L'expression

### *Le recours aux arts plastiques*

Les arts plastiques, sculpture et peinture, offriraient des terrains plus solides que la musique pour parler des émotions esthétiques, peut-être en raison de leur caractère d'objet, et la critique musicale est un genre beaucoup plus périlleux que la critique d'art :

---

<sup>8</sup> *Rome, Naples et Florence, O. C.*, t. XIII, p. 370.

Parler peinture dans un livre et louer des tableaux est déjà d'une difficulté épouvantable mais les tableaux laissent au moins des souvenirs distincts, même aux sots. Que sera-ce de parler musique ! A quelles phrases singulières et ridicules ne sera-t-on pas conduit<sup>9</sup> ?

La critique musicale devrait-elle alors se réduire à donner au lecteur des renseignements historiques ? Mais ces renseignements, on peut les trouver n'importe où, et ce n'est pas ainsi que Stendhal conçoit son rôle de critique ; d'ailleurs, le problème de l'expression de l'émotion musicale dépasse tout à fait celui de la critique, même si l'émotion affleure souvent dans tel compte rendu ou dans les biographies de musiciens. Le critique ne tente que par moments de transmettre une émotion, car ce n'est pas là tout à fait son rôle ; inversement, l'expression de l'émotion musicale se pose avec plus d'acuité dans les textes autobiographiques, puisque la musique fait saillir le moi profond, ainsi que dans le roman, où l'émotion musicale pourra être un élément constitutif de l'identité du personnage.

Et pourtant, malgré cette spécificité affirmée, malgré cette inévitable inadéquation dans les rapprochements entre musique et peinture, la référence à une œuvre picturale pour parler de musique constitue une sorte de planche de salut que Stendhal ne néglige pas, bien au contraire : il compare Raphaël et Mozart, Rossini et Le Guide, et au besoin même, quoique moins souvent, il rapproche un poète et un musicien, ainsi Virgile et Mozart.

La musique est une peinture tendre ; un caractère parfaitement sec est hors de ses moyens. Comme la tendresse lui est inhérente, elle la porte partout et c'est par cette faculté que le tableau du monde qu'elle présente ravit les âmes tendres et déplaît tant aux autres.<sup>10</sup>

C'est justement cette tendresse qui fait la spécificité de l'émotion musicale ; les peintres comme Raphaël ou Le Corrège, dont l'œuvre suscite aussi la tendresse chez le spectateur, pourront permettre une approximation, mais non communiquer au lecteur cette spécificité de l'émotion musicale.

Un thème constant des *Vies de Haydn, Mozart, Métastase*, premier texte critique de Stendhal, est bien le désir constant de faire partager au lecteur une émotion musicale indicible ; pourquoi écrire si ce n'est pour transmettre ? Ainsi à propos des *Noces de Figaro*, cette œuvre où plus que Beaumarchais, Mozart a su allier l'esprit et l'émotion. Mais cette difficulté est tout aussi grande pour d'autres œuvres de Mozart :

9 *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 181.

10 *Rome, Naples et Florence, O. C.*, t. XIV, p. 239-240. Stendhal explique ainsi pourquoi on peut préférer l'opéra bouffé à la comédie : c'est que dans l'opéra bouffé, le comique et la tendresse cohabitent, ce qui n'est souvent pas le cas de la comédie.

Je pourrais vous donner une idée de l'*Aurore* du Guide, au palais Rospigliosi, quoique vous ne l'ayez jamais vue ; mais je serais ennuyeux comme un auteur de prose poétique, si j'essayais de vous parler d'*Idoménée*, ou de *La Clémence de Titus*, avec autant de détails que je l'ai fait de *Figaro*.<sup>11</sup>

C'est donc à partir de cette difficulté de transmettre l'émotion que Stendhal élabore, dès ce premier ouvrage trop souvent décrié, l'originalité de sa critique musicale, alors que « rien n'est plus absurde que toute discussion sur la musique. On la sent ou on ne la sent pas ».<sup>12</sup> Les écrits de Stendhal sur la musique ne devront donc être ni des écrits de combat, ni des ouvrages d'érudition historique. Ils reposeront sur un paradoxe : communiquer l'incommunicable de l'émotion musicale.

### *Comme un librettiste ou un traducteur*

Cette difficulté l'oblige à créer en quelque sorte une nouvelle langue, et c'est en quoi il est comparable au « poète » librettiste. L'analyse que donne Stendhal de la langue de Métastase devient alors comme une métaphore de sa propre recherche d'une langue pour dire l'indicible de l'émotion musicale, une langue qui aurait une certaine intelligibilité, alors qu'elle voudrait exprimer une expérience qui n'est pas de l'ordre de l'intelligible :

Les expressions de cette langue (la musique) vont droit au cœur sans traverser, pour ainsi dire, l'esprit ; elles produisent directement peine ou plaisir : il fallait donc que le poète des musiciens portât une extrême clarté dans les discours de ses personnages ; c'est ce qu'a fait Métastase.<sup>13</sup>

Les mots vont donc intervenir aux deux extrêmes de l'œuvre, lors de la création et lors de la réception, pour essayer de donner un peu de clarté à ce domaine qui ne peut en avoir. Stendhal songe essentiellement à l'opéra, s'étant peu occupé de la musique purement instrumentale ; là, les mots sont utiles dans le livret pour préciser le sens, ils peuvent l'être aussi chez le critique, après la représentation, pour orienter la réflexion de l'auditeur vers le plus profond de son être : le critique, comme le librettiste, est une sorte de traducteur de la musique, mais son rôle est peut-être plus difficile encore. Dans les deux cas, quoique différemment, il s'agit de tenter le rapprochement entre deux langages : littérature et musique. Comment allier la musique et les mots<sup>14</sup> ? La métaphore est secourable : elle permet de dire l'indicible grâce au

11 *O. C.*, t. XLI, p. 320.

12 *Ibid.*, p. 350

13 *Ibid.*, p. 351.

14 Voir Béatrice Didier, *Le livret d'opéra en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, SVEC, 2013.



dicible, mais elle ne peut être qu'une approximation. Elle ne tient pas compte de la spécificité de l'émotion de chaque individu : « En musique on ne peut parler aux gens que de leurs souvenirs ». <sup>15</sup> Et c'est là encore une difficulté supplémentaire, puisque les lecteurs de Stendhal n'auront pas les mêmes souvenirs, qu'ils n'auront pas assisté aux mêmes représentations. Faudrait-il alors n'écrire que des comptes rendus au jour le jour, destinés uniquement à évoquer le spectacle vu la veille ? Mais cela même ne résoudrait rien, parce que d'une même représentation, les spectateurs auront des souvenirs différents. Mieux vaut finalement une critique égotiste, où Stendhal, parlant de sa propre émotion sans chercher à supposer celle de ses mille lecteurs inconnus, parvient finalement à toucher davantage ces *happy few* qui bien des années plus tard liront son texte : l'évocation des émotions de Stendhal fera naître chez eux une émotion au second degré, et ainsi s'instaurera une communauté entre l'écrivain et son lecteur.

### *L'autobiographie*

Pour rendre l'émotion musicale, l'autobiographie, ou même le roman, offriront finalement plus de ressources. Et chez Stendhal, c'est dans la mesure où la critique musicale laisse libre cours à la confidence ou à l'invention qu'elle parviendra à exprimer l'émotion. Aussi aurait-on bien tort de reprocher à ces textes critiques les digressions, les fabulations – ainsi lorsqu'il prétend avoir vu en Italie des représentations qu'il a en réalité vues à Paris ; c'est quand il invente que l'émotion affleure le plus facilement. Dès lors on sera amené à dépasser les ouvrages qu'il a consacrés à la musique, pour chercher dans la *Vie de Henry Brulard* ou dans la *Chartreuse de Parme* l'expression de l'émotion musicale. Mais l'expression est alors d'une grande discrétion, fugitive et profonde comme l'émotion elle-même.

Là commença mon amour pour la musique qui a peut-être été ma passion la plus forte et la plus coûteuse, elle dure encore cinquante-deux ans et plus vive que jamais. Je ne sais combien de lieues je ne ferais pas à pied, ou à combien de jours de prison je ne me soumettrais pas pour entendre *Don Juan* ou le *Matrimonio segreto*, et je ne sais pour quelle autre je ferais cet effort. Mais, pour mon malheur, j'exècre la musique médiocre. <sup>16</sup>

Cette déclaration à la fois d'amour pour la vraie musique et de haine pour la musique médiocre est suivie d'un récit qui semblerait pourtant apporter un démenti à cette déclaration : celui de sa passion pour Mlle Kubly. C'est en effet à propos d'une œuvre médiocre et d'une interprétation plus médiocre

15 O. C., t. XLI, p. 319 .

16 *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 56.

encore que s'exprime l'émotion qui est à l'origine de cette passion pour la grande musique : *le Traité nul* de Gaveaux ne fait pas le poids à côté de *Don Giovanni*, « ce filet de vinaigre continu et saccadé qu'on appelait *le Traité nul* »<sup>17</sup>, et Stendhal ne cache pas sa médiocrité, ni les déficiences de l'interprétation de Mlle Kubly. C'est pourtant de cette exécution et de la passion pour Mlle Kubly qu'il fait dater la naissance de l'émotion amoureuse et de l'émotion esthétique :

Cela est d'un vrai et d'une force que j'ai peine à exprimer, et que d'ailleurs on croirait difficilement. Le mariage, l'union de ces deux beaux arts (la musique et la peinture) a été à jamais cimenté quand j'avais douze ou treize ans par quatre ou cinq mois du bonheur le plus vif et de la sensation de la volupté la plus forte et allant presque jusqu'à la douleur que j'aie jamais éprouvée.<sup>18</sup>

### *Emotion du souvenir ou émotion musicale ?*

A la fin de *la Vie de Henry Brulard* (ou du moins à la fin du manuscrit), Stendhal reprend presque mot pour mot sa déclaration d'amour pour la musique, après avoir attribué au hasard et à son entourage le fait qu'il soit devenu un écrivain et non un compositeur :

Je ferais dix lieues à pied par la crotte, la chose que je déteste le plus au monde, pour assister à une représentation de *Don Juan* bien joué. Si l'on prononce un mot italien de *Don Juan*, sur le champ le souvenir tendre de la musique s'empare de moi.

Je n'ai qu'une objection mais peu intelligible : la musique me plaît-elle comme *signe*, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou *par elle-même*<sup>19</sup>?

Il s'agit donc d'essayer de distinguer l'émotion du souvenir et l'émotion proprement musicale, tout en sachant que cette distinction est presque impossible. Stendhal reprend, semble-t-il, l'expression de Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* à propos du ranz des vaches, où celui-ci prétend que cet air alpestre a une telle force de « signe mémoratif » qu'elle amène les soldats suisses, hantés par le souvenir de leur pays natal, à désertier. Stendhal tente de dissocier l'émotion du souvenir et l'émotion musicale, et conclut finalement pour l'émotion musicale :

Je suis pour ce dernier avis. *Don Juan* me charmait avant d'entendre Bonoldi s'écrier à la Scala, à Milan par sa petite fenêtre : *Falle passar avanti*.

17 *Ibid.*, p. 57.

18 *Ibid.*, p. 57-58.

19 *Ibid.*, p. 260.

La suite du texte établit néanmoins une nuance : pour les œuvres médiocres, l'émotion serait due au souvenir, mais pour les très grandes, l'émotion proviendrait de la seule musique. Stendhal annonce un prolongement de cette distinction dans une partie de la *Vie de Henry Brulard* qu'il n'a pas écrite :

Ce sujet est délicat, j'y reviendrai quand je m'engouffrerai dans les discussions sur les arts pendant mon séjour à Milan si passionné et je puis dire au total la fleur de ma vie de 1814 à 1821.<sup>20</sup>

### *Les ressources du romanesque*

Si l'autobiographie n'a pas été poursuivie, en revanche l'œuvre romanesque fait place à l'émotion musicale lors de moments essentiels dans l'existence des personnages. Dans *La Chartreuse de Parme*, c'est grâce à un concert que Fabrice se rend compte qu'il lui est impossible d'oublier Clélia, et que Célia enfreint son vœu, et le voit. D'abord « une symphonie de Mozart horriblement écorchée » sèche les larmes de Fabrice, « mais Mme P. chanta de nouveau, et l'âme de Fabrice, soulagée par les larmes, arriva à cet état de repos parfait ».<sup>21</sup> Tout aussi déterminante pour l'amour de Lucien Leuwen et de Mme de Chasteller est l'émotion qu'ils éprouvent :

Enfin, heureusement pour Leuwen, les cors allemands arrivèrent et se mirent à jouer des valses de Mozart, et ensuite des duos tirés de *Don Juan* et des *Nozze di Figaro*. Mme de Chasteller devint plus sérieuse encore, mais peu à peu elle fut bien plus heureuse. Leuwen était lui-même tout à fait transporté dans le roman de la vie, l'espérance du bonheur lui semblait une certitude.<sup>22</sup>

Dans les deux cas, l'émotion musicale joue un rôle essentiel, à la fois comme révélatrice de l'identité profonde des personnages et comme moteur romanesque. Il n'y a pas alors de la part du romancier une analyse de cette émotion, comme il tentait de le faire dans *Brulard* ; l'émotion est passée en action. Les gloses sont laissées au lecteur, mais dans la mesure où il connaît ce phénomène d'identification qui est fondamental dans l'adhésion romanesque, il peut ainsi participer de cette émotion musicale, mise en action. Le romancier parvient, par l'intermédiaire du personnage, à une communication de l'émotion que le critique atteint difficilement. Sa magie lui offre plus de ressources que n'en a le critique.

20 *Ibid.*, p. 261.

21 *La Chartreuse de Parme*, O. C., t. XXV, p. 323.

22 *Lucien Leuwen*, O. C., t. XI, p. 7.



Sarga Moussa

Le « cercle enchanté » des émotions

Liszt biographe de Chopin

Franz Liszt war ein Freund Fryderyk Chopins. Er wurde auch zu seinem ersten Biografen. In *Chopin* (1852) spricht Liszt natürlich auch von sich selbst und seiner eigenen Musikkonzeption, die für ihn die Möglichkeit eines Austausches, wenn nicht gar einer „Kommunion“ zwischen den Menschen darstellt. Chopins Musik besitzt für Liszt auch die Fähigkeit, Menschen ausserhalb physischer Grenzen zu transportieren. Liszt betrachtet die Musik von Chopin nicht nur als eine Emanation seiner Heimat: in Chopins Polonaisen und Mazurkas sieht er Tänze, die ihre Verführungskraft aus den Beziehungen Polens mit dem Osmanischen Reich schöpfen (auch wenn diese vom historischen Standpunkt aus betrachtet konfliktbeladen waren). Im letzten Teil beschäftigt sich dieser Beitrag mit der Sprache der Emotionen. Liszt gelingt es durch sein ausserordentliches Wortschatzraffinement, die Wirkung von Chopins Musik auf die Hörenden zu charakterisieren. Diese Musik beraube sie ihrer selbst.

Franz Liszt est l'auteur de la première biographie consacrée à Chopin, mort à Paris en 1849. Cette biographie, intitulée sobrement *F. Chopin*, rédigée en français, a été publiée d'abord en revue, dans *La France musicale*, en 1851, puis en librairie, chez Escudier, en janvier 1852. Le texte a été républié, mais avec des modifications, à Leipzig, en 1879. Pierre Brunel est revenu à la publication originale pour la réédition qu'il a procurée de *Chopin* aux éditions Archipoche, en 2010.<sup>1</sup>

À l'époque où il a rédigé cette biographie, Liszt avait mis un terme à sa carrière de concertiste. Il avait également quitté Marie d'Agoult, dont il avait eu trois enfants, et avait rencontré en 1847, à Kiev, la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, avec qui il s'était installé à Weimar, en tant que maître de chapelle, l'année suivante. Il y resta pendant dix ans, période durant laquelle il composa, mais où il promut également, en tant que chef d'orchestre, la musique de Berlioz et de Wagner, entre autres. C'est par ailleurs une période pendant laquelle il écrivit et publia à Paris un certain nombre de textes, notamment des articles sur *Lohengrin* et *Tannhäuser*, en 1851, mais aussi sa biographie de Chopin, au même moment, ou encore *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859).

Ici apparaît une question qui se pose pour la plupart des écrits de Liszt, celle de savoir dans quelle mesure ceux-ci peuvent lui être attribués. Clarifions

---

<sup>1</sup> C'est à cette édition, sauf exception, que renverront nos citations : Franz Liszt, *Chopin*, éd. Pierre Brunel, Paris, Archipoche, 2010, 219 p.

d'abord la question des langues. Liszt ne parlait pas le hongrois, et le dialecte allemand du Burgenland était sa langue maternelle. Mais, arrivé encore enfant à Paris, il parla très vite le français, qui devint rapidement sa langue de prédilection, « à l'écrit comme à l'oral », précise Nicolas Dufetel.<sup>2</sup> Certes, la princesse Sayn-Wittgenstein joua un rôle dans la rédaction de ces différents écrits, mais il n'y a pas de raison de le surévaluer, d'autant que Liszt, comme le rappelle Dufetel, « voulait aussi garder le contrôle sur l'état final des textes qu'elle l'aidait à façonner<sup>3</sup> ». Partons donc de l'idée que nous avons affaire à un texte écrit par Liszt, dans une langue qu'il maîtrisait très bien, mais que la main de sa compagne n'est pas étrangère à sa rédaction. Faute de manuscrit, il n'est pas possible d'être plus précis.

Cette biographie porte la marque de son temps. D'abord, Liszt adopte une approche *psychologisante*, ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant, puisqu'il écrit quasiment sans recul historique – on sait qu'il envoya un questionnaire à la sœur du compositeur, quelques semaines après la mort de celui-ci, mais il semble qu'il ait été peu utilisable<sup>4</sup> ; cela dit, Liszt avait bien connu Chopin, au point de faire partie de son petit cercle d'intimes – il est d'ailleurs le dédicataire de la première série d'*Études* du compositeur polonais.<sup>5</sup> Pour Liszt, la vie et l'œuvre de Chopin sont profondément liées. Mais ce qui, pour nous, peut éveiller un certain scepticisme méthodologique est aussi ce qui permet de mettre en évidence un élément important, à savoir le grand retour des *émotions* comme objet légitime d'enquête sur le plan littéraire et culturel.<sup>6</sup>

D'autre part, Liszt fait de Chopin un représentant de la musique polonaise : il tend donc à *nationaliser* le compositeur, comme on le faisait volontiers à son époque, d'une manière générale, en s'inspirant par exemple des théories de Herder sur « l'esprit des peuples ». Mais on verra que les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît. Ainsi que le remarque Pierre Brunel : « Comme elles sont orientales, les *Polonaises* de Chopin dans la présentation de Liszt !<sup>7</sup> » Autrement dit, même lorsqu'il fait de Chopin un grand exilé,

2 Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 24. Même point de vue mesuré chez Rémy Stricker, dans la préface à Franz Liszt, *Artiste et société*, Paris, Flammarion, 1995, p. 8-9.

4 Voir Alan Walker, *Franz Liszt*, t. I (1811-1861), trad. de l'angl. par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1989, p. 194-195.

5 Cette amitié connut cependant des brouilles : voir Serge Gut, *Liszt*, Paris/Lausanne, Éditions Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 250-255 (chap. XX : « Liszt et Chopin »).

6 Voir, en France, la récente *Histoire des émotions* publiée sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (voir en particulier le tome 2, *Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, 2016).

7 Franz Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, p. 23.

vivant dans l'éternelle nostalgie de la patrie perdue, cette patrie n'est pas sans lien avec l'empire ottoman, ni avec l'imaginaire orientaliste qui hante nombre de ses contemporains.

Troisième et dernier point : celui du langage employé par Liszt pour dire en quoi la musique est un véhicule privilégié dans l'expression des émotions. Car pour lui, la mission de l'artiste est bien de nature communicative : « Il lui faut par-dessus tout émouvoir, inoculer à ses auditeurs l'ardent sentiment qui le dévore, leur faire pleurer ses larmes et les ravir de ses extases », écrit-il dans un texte intitulé *Sur Paganini après sa mort*.<sup>8</sup> Or – et c'est là un point qui n'a pas encore fait l'objet de beaucoup de commentaires, y compris chez les spécialistes de Liszt –, celui-ci n'est pas seulement tourné vers la musique de l'avenir, il est aussi un infatigable explorateur des potentialités créatrices de la langue, notamment en employant des mots rares, qu'ils soient anciens ou qu'ils appartiennent à un vocabulaire spécialisé, et ces termes finissent par constituer ce qu'on pourrait appeler un idiolecte lisztien.

## La chaîne des émotions

La musique, pour Liszt, est de nature fondamentalement émotionnelle. Selon lui, il existe un continuum non seulement entre l'homme et l'artiste, mais aussi entre ce que compose le créateur, ce que transmet l'interprète, et ce que ressent l'auditeur. Ce n'est pas tant la question des filtres qui importe, que l'idée d'une communion possible des hommes à travers l'expression des émotions suscitées par la musique. Voici ce qu'écrivait Liszt, dans un chapitre consacré à « La virtuosité de Chopin » :

Le poète arraché à son inspiration solitaire, ne peut la retrouver que dans l'intérêt plus qu'attentif, vivant et animé, de son auditoire. Il ne parviendra jamais à la puiser dans les froids regards d'un aréopage assemblé pour le juger. Il lui faut sentir qu'il ébranle, qu'il émeut ceux qui l'écoutent ; que ses sentiments trouvent en eux l'accord des mêmes instincts ; qu'il les entraîne enfin à sa suite, dans sa migration vers l'infini, comme le chef des troupes ailées, lorsqu'il donne le signal du départ, est suivi par tous les siens vers de plus beaux rivages.<sup>9</sup>

Même si Chopin, de santé fragile, a donné relativement peu de concerts publics dans sa vie<sup>10</sup>, il jouait régulièrement pour des amis, notamment chez

8 Le violoniste et compositeur Niccolò Paganini est mort en 1840. Je cite ce texte dans Franz Liszt, *Tout le ciel en musique. Pensées intempêtes*, choisies et présentées par Nicolas Dufetel, Paris, Le Passeur, 2016, p. 32.

9 F. Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 94.

10 Liszt écrit dans une note : « Il s'écoulait des années sans qu'il en donnât, et il nous semble que son concert de 1844 dans les salons de Pleyel succéda à une

lui, où Liszt a eu l'occasion de l'entendre. Alors que ce dernier a parcouru l'Europe entière, jusque dans ses confins, de la Russie à Constantinople, pour y donner des concerts, Chopin n'a pas connu la même exaltation, la même griserie des foules que son contemporain. Liszt était bien conscient de cette différence, qu'il souligne parfois pour regretter que le pianiste polonais n'ait pas eu plus de succès de son vivant. Mais en même temps, on voit bien que ce qui compte pour Liszt lui-même, c'est moins le nombre que la qualité de ses auditeurs. Ce que fait comprendre l'exemple ci-dessus, c'est d'abord que l'« inspiration solitaire » n'a de sens que si elle est tournée vers un auditoire « vivant et animé » : la musique, au fond, ne prend corps qu'au moment où elle est interprétée, mais aussi, complémentaiement, au moment où elle est *entendue*, et où elle peut faire l'objet d'un partage d'expérience. Mieux encore : même lorsqu'elle est jouée dans un cercle restreint, comme dans le cas de Chopin, elle peut entraîner l'auditeur « dans sa migration vers l'infini ». Autrement dit, la musique a non seulement la capacité de produire un effet émotionnel immédiat sur ceux qui l'écoutent, mais elle peut aussi les sortir d'eux-mêmes, leur ouvrir un horizon nouveau, qui dépasse celui du monde fini dans lequel ils se trouvent, et *a fortiori* l'espace très limité d'un salon. Chopin n'est pas seulement un exilé polonais à Paris : il est, métaphoriquement, un oiseau migrateur, un pianiste capable d'entraîner à sa suite, dans un voyage imaginaire en Pologne (ou ailleurs), ses auditeurs « parisiens », qui peuvent du reste être eux aussi des émigrés.

Liszt, dont la technique pianistique était transcendante, était lui-même soucieux de mettre celle-ci au service de ce que nous appellerions la musicalité. « La virtuosité n'existe que pour permettre à l'artiste de transmettre ce qui apporte l'émotion dans l'art », écrivait-il à propos de la cantatrice et compositrice Pauline Viardot.<sup>11</sup> Ou encore, lorsqu'il évoque, à travers un souvenir de sa jeunesse hongroise, le violoniste tsigane Bihary :

Nous n'étions déjà plus si enfant quand nous entendîmes, en 1822, ce grand homme entre les virtuoses bohémiens, pour n'avoir pas été frappé et impressionné par lui, au point de garder fidèle souvenance de ses inspirations, qui s'infiltraient en notre âme comme l'intussusception d'un suc de vie généreux et excitant. En nous recordant, par la suite, ces auditions, nous en vîmes à penser que les émotions que nous éprouvions alors devaient être semblables à l'effet produit par un de ces élixirs mystérieux que les hardis alchimistes du Moyen Âge, magiciens endémonés, concoctaient, disait-on, en leurs laboratoires secrets : breuvages pleins de vertu, qui auraient instillé dans nos veines

---

interruption de près de dix ans » (*ibid.*, p. 93). Voir cependant le compte rendu fait par Liszt lui-même d'un concert de Chopin à Pleyel en 1841, dans Franz Liszt, *Artiste et société*, *op. cit.* (le public était « religieusement ému », écrit Liszt, p. 199).

11 Franz Liszt, *Tout le ciel en musique*, *op. cit.*, p. 58.



un principe nouveau de force, de virilité, de vaillance, d'orgueil, d'incorruptibilité et d'invulnérabilité.<sup>12</sup>

On reviendra tout à l'heure sur le terme d'*intussusception*. Retenons pour le moment le caractère quasi-vitaliste de cette expérience musicale, qu'on retrouve jusqu'à l'extrême fin de la vie de Chopin, dont Liszt, qui était à Weimar à l'époque, raconte les derniers moments – récit, donc, fait de seconde main. Cette fois-ci, l'émotion parcourt le chemin en sens inverse, si l'on peut dire : le compositeur polonais, alité, n'est plus capable de se mettre au piano, mais ses proches se relaient à son chevet, parmi lesquels la comtesse Delphine Potocka, qui « chanta avec de vrais sanglots dans la voix<sup>13</sup> ». S'accompagnant elle-même au piano, celle-ci interprète un cantique à la Vierge d'Alessandro Stradella (1639-1682) et une paraphrase d'un Psaume de David par Benedetto Giacomo Marcello (1686-1739), deux compositeurs italiens de l'époque baroque qui renvoient au *bel canto* tant apprécié par Chopin – lequel, d'ailleurs, « sembla moins souffrir pendant qu'il l'écoutait<sup>14</sup> », précise Liszt. L'émotion musicale est au fond, pour lui, une sorte de fluide qui circule entre les êtres, sans frontière temporelle ni spatiale.

## Émotions musicales et rêveries orientales

Examinons maintenant brièvement comment Liszt caractérise certaines des compositions de Chopin, et quelle peut être, selon lui, la source de l'émotion qu'elles transmettent. Il est clair que le biographe « nationalise » parfois le compositeur polonais. Et il est tout aussi clair que celui-ci, à travers ses *Polonaises* et ses *Mazurkas*, semble *a priori* se prêter à une telle lecture. Pourtant, même ces morceaux basés sur des danses traditionnelles polonaises sont en réalité « orientalisés » par Liszt, qui souligne ce que ces danses doivent, selon lui, à l'histoire des relations entre la Pologne et l'empire ottoman – il est possible que la présence de Liszt à Constantinople, où il joua en 1847, peu avant de mettre un terme à sa carrière de concertiste, ne soit pas indifférente à son intérêt pour les contacts interculturels entre l'Orient et l'Occident. Voyons comment il parle des *Polonaises* de Chopin. Après avoir fait l'éloge des « Polonais des temps passés<sup>15</sup> », comme une sorte de concession rhétorique aux attentes de ses contemporains, Liszt s'empresse de montrer que les

12 Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, introd. de Mario Bois, Paris, Marval, 1999, p. 188-189. Sur le mot « intussusception », voir *infra*, note 31.

13 Franz Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 209.

14 *Ibid.*, p. 210.

15 *Ibid.*, p. 40.

ancêtres de Chopin ont en fait hérité une partie de leurs qualités de ceux qui étaient à la fois « leurs voisins et ennemis<sup>16</sup> ». Il en est ainsi, dit-il, du fameux Jean Sobieski, le roi de Pologne qui défendit Vienne en 1683, mais qui, « face aux étendards du Croissant », emprunta peut-être aux Turcs une certaine noblesse d'attitude.<sup>17</sup> Voici comment il tente d'illustrer cette forme d'acculturation inconsciente :

En écoutant quelques-unes des Polonaises de Chopin, on croit entendre la démarche plus que ferme, pesante, d'hommes affrontant avec l'orgueil de la vaillance, tout ce que le sort pouvait avoir d'injuste. Par intervalle, l'on croit voir passer des groupes magnifiques, tels que les dessinait Paul Véronèse : l'imagination les revêt du riche costume des vieux siècles : [...]. Ces groupes se détachent sur le fond incolore du temps disparu, entourés des somptueux tapis de Perse, des meubles filigranés de Constantinople, de toute la fastueuse prodigalité de ces magnats qui puisaient dans des fontaines de Tokay, avec leurs gobelets de vermeil bosselés de médaillons, et ferraient d'argent leurs coursiers arabes [...].<sup>18</sup>

Passant par le relais de la peinture vénitienne du xvi<sup>e</sup> siècle (Venise fut longtemps une porte de l'Orient, et Véronèse a lui-même peint à plusieurs reprises des Orientaux en turban, par exemple dans *Les Noces de Cana*), Liszt complexifie l'image de ces Polonais du temps passé en montrant tout ce qu'ils ont pu emprunter à leurs ennemis, depuis leurs montures à leur ameublement, sans parler des anciens costumes portés par les nobles, tel le *kontusz*, « sorte de kaftan occidental<sup>19</sup> », écrit-il en employant significativement un mot venant du turc (qui l'a emprunté lui-même au persan)

Le biographe de Chopin n'est bien sûr pas exempt de clichés « orientalistes », au sens qu'Edward Said donne à ce terme.<sup>20</sup> Ainsi parle-t-il des « résignations fatalistes<sup>21</sup> » des Orientaux. Mais sa stéréotypie elle-même est parfois ambivalente, comme lorsqu'il évoque les « qualités héroïques du fanatisme musulman<sup>22</sup> ». Ce qui est frappant, en tout cas, c'est de constater que, tout en véhiculant parfois des stéréotypes dépréciatifs sur l'Orient, Liszt ne donne pas une image uniforme de celui-ci, et qu'il met par ailleurs l'accent sur des phénomènes d'hybridation culturelle, en particulier lorsque l'imagerie orientaliste qu'il emploie est élogieuse. Il en va de même à propos

---

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 41.

18 *Ibid.*, p. 42-43.

19 *Ibid.*, p. 44.

20 Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

21 Franz Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 44.

22 *Ibid.*, p. 54.

des « *Mazoures* » (*Mazurkas*), auxquelles il consacre un chapitre très inspiré de sa biographie, et dont il souligne le potentiel d'émotions qu'elles concentrent en elles-mêmes. Voici comment il peint celles qui les dansent :

Moitié almées, moitié parisiennes, ayant peut-être conservé de mère en fille le secret des philtres brûlants que possèdent les sérails, elles séduisent par des langueurs asiatiques, des flammes de houris dans les yeux, des indolences de sultanes, des révélations d'indicibles tendresses, des gestes qui caressent sans enhardir, des mouvements dont la lenteur enivre, des poses affaissées qui distillent un fluide magnétique. Elles séduisent par cette souplesse des tailles qui ne connaissent pas la gêne, et que l'étiquette ne parvient jamais à guinder ; par ces inflexions de voix qui brisent, et font venir des larmes d'on ne sait quelle région du cœur.<sup>23</sup>

Ces « femmes slaves<sup>24</sup> » sont des créatures hybrides, mais dont la dimension orientale est ici fortement mise en évidence, avec les références aux almées (danseuses devenues parfois des prostituées), aux houris (jeunes filles attendant le musulman aux portes du Paradis, selon le Coran), ou encore aux sultanes évoquant le harem, donc la supposée lascivité d'un Orient qui, depuis la traduction par Galland des contes des *Mille et une Nuits*, est souvent associé à la polygamie (pensons aux *Orientales* de Hugo ou à *La Mort de Sardanapale* de Delacroix, pour citer deux grandes figures romantiques contemporaines de Liszt). Au-delà d'une tentation exotique, qui porte la marque de son temps (imaginaire d'un Orient féminisé), cette présence de la beauté orientale dans un contexte culturel polonais, donc *a priori* chrétien et européen, témoigne de la volonté de Liszt de brouiller les frontières entre « Orient » et « Occident ».

## La langue des émotions

Liszt est extrêmement sensible à l'*effet* que peut produire la musique de Chopin. Les femmes polonaises qui dansent la mazurka « séduisent » par leur grâce. Mieux : la lenteur de leurs mouvements « enivre » les auditeurs. Ceux-ci sont plongés dans un autre monde, qui relève quasiment de la magie. Les mots employés pour décrire cette captation sont révélateurs. Dès le tout début du texte, le biographe parle du « cercle enchanté » dans lequel

23 *Ibid.*, p. 76-77. L'expression de « fluide magnétique » renvoie indirectement au *magnétisme animal* auquel s'était intéressé le médecin viennois Messmer dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis à tout le courant du spiritisme qui se manifeste à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. On sait que Liszt lui-même exerçait une véritable fascination sur son public lorsqu'il jouait au piano.

24 *Ibid.*, p. 76.

surgissent « les sentiments et les passions »<sup>25</sup> communiqués aux spectateurs et aux auditeurs. La métaphore de l'*enchantement* n'est pas choisie au hasard : elle renvoie tout à la fois à l'univers du *chant*, si cher à Chopin, et au registre du merveilleux, la musique du compositeur polonais étant implicitement comparée à une fée bienfaisante, à la fois toute-puissante et euphorisante, capable de modifier profondément le psychisme humain. Plus loin, dans le chapitre consacré à « L'individualité de Chopin », Liszt s'inclut lui-même dans ce « cercle enchanté » des auditeurs en parlant d'« une présence qui nous charme<sup>26</sup> », accroissant du même coup, à travers cet hommage, les pouvoirs séducteurs du compositeur polonais. Enfin, lorsqu'il revient sur la jeunesse de Chopin, c'est-à-dire sur une période où celui-ci jouait beaucoup plus du piano qu'il ne le fit plus tard, en France, il évoque « les pleurs furtifs » des jeunes filles et les yeux humides des jeunes hommes qui écoutaient les « émouvants accords »<sup>27</sup> que les doigts du pianiste tiraient de son instrument. Ce dernier pouvait d'ailleurs, à l'occasion, se transformer en conteur, lorsqu'il évoquait les fêtes pendant lesquelles il avait écouté des danses polonaises. Il était alors lui-même saisi par une « involontaire et sourde émotion qui accompagne le souvenir de nos premiers ravissements<sup>28</sup> ». L'expérience musicale est d'ordre quasiment mystique, pour Liszt. Être « ravi », au sens étymologique, c'est bien autre chose que ce que le mot signifie aujourd'hui, où il se réduit presque à une formule de politesse : c'est, littéralement, être enlevé à soi-même, c'est perdre pied en tant que sujet, c'est accepter de se livrer à une force supérieure qui nous transporte dans l'ailleurs. Ajoutons que ce pouvoir de *déplacement imaginaire* attribué à la musique apparaît parfois, sous la plume de Liszt, comme un choc puissant, comme une *commotion* qui donne à l'auditeur une énergie nouvelle – ainsi Liszt rapporte que lorsqu'il jouait, le jeune Chopin « électrisait<sup>29</sup> » son auditoire – autre façon de dire les émotions, en rappelant l'étymologie latine du mot (*movere* : mettre en mouvement).

On voit que pour Liszt, le corps et l'esprit ne sont nullement séparés. L'expérience émotionnelle de la musique, dans sa dimension *méta*-physique, est ressentie *physiquement* par celui qui en est saisi. On se souvient que Liszt insistait fortement sur la sensualité des mazurkas, une sensualité qu'il associait à l'Orient, comme nombre de ses contemporains. Les « langueurs asiatiques », les « flammes de houris », les « indolences de sultanes »<sup>30</sup> – autant

---

25 *Ibid.*, p. 24.

26 *Ibid.*, p. 127 ; je souligne. Le verbe *charmer* est ici à entendre dans son sens premier et fort, celui d'être sous l'emprise d'un charme, d'un sortilège.

27 *Ibid.*, p. 157.

28 *Ibid.*, p. 157 ; je souligne.

29 *Ibid.*, p. 158.

30 *Ibid.*, p. 76.

d'expressions qui renvoient à la volupté des sens, donc au corps de l'auditeur. D'autre part, lorsqu'il parlait de l'émotion musicale ressentie en écoutant le violoniste Bihary, Liszt avait fait appel à la métaphore de l'*intussusception*, qu'il explicitait comme le transvasement d'un « suc de vie généreux et excitant<sup>31</sup> ». L'émotion se trouve ici matérialisée, *incorporée*, comme une drogue (qui est en même temps une semence) produisant un effet d'exaltation. On trouvait d'ailleurs le même type de métaphore, à propos de l'évocation de l'expérience émotionnelle de la musique, dans le texte que Liszt avait consacré à *Lohengrin* en 1850. Parlant de la figure du Poète inspiré pour désigner Wagner, il écrivait : « Il lui faut par-dessus tout émouvoir, *inoculer* à ses auditeurs l'ardent sentiment qui le dévore, leur faire pleurer ses larmes et les ravir de ses extases.<sup>32</sup> » On devine aussi, de manière sous-jacente, la présence d'un nouveau paradigme qui s'installe dans la littérature et les sciences humaines du XIX<sup>e</sup> siècle, celui des sciences du vivant, auquel les grands romanciers contemporains seront eux-mêmes très sensibles.<sup>33</sup> Si le principe de l'inoculation date du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'emploi métaphorique du terme *inoculer* date du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le *Trésor de la langue française* donne ainsi un exemple tiré du *Lys dans la vallée* (1836) de Balzac.<sup>34</sup> Liszt, quant à lui, décrit le fonctionnement de l'émotion musicale comme un virus qui se transmettrait d'une personne à une autre, du compositeur à l'auditeur, *via* l'interprète. Or cette « maladie » est en réalité, pour lui, un remède, celui des « bienfaisantes émotions que les œuvres de l'art réveillent dans les âmes souffrantes<sup>35</sup> ». La musique a ici une valeur qui est littéralement thérapeutique.

Il est une page de cette biographie où Liszt multiplie l'emploi de termes rares ou anciens. Parlant des années de jeunesse de Chopin en Pologne, il représente le pianiste-compositeur comme une sorte de poète inspiré des dieux, mais surtout il insiste – et là réside sans doute la modernité de l'imaginaire lisztien – sur la fonction *communicative* des émotions musicales :

31 Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 189. Le mot « intussusception » appartient au lexique de la médecine et de la biologie ; il est attesté dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et il désigne la pénétration, à l'intérieur d'un corps, d'éléments nutritifs qu'il absorbe.

32 Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, *op. cit.*, p. 208 ; je souligne.

33 Voir la présentation de Gisèle Séginger au dossier « Le Vivant » qu'elle a coordonné dans *Romantisme*, n° 154, 2011/4.

34 « Plus tard, nous inoculons nos goûts, nos vices, peut-être, à la femme qui nous aime » (*TLF*, en ligne). Liszt avait d'ailleurs Balzac présent à l'esprit lorsqu'il rédigeait sa biographie du compositeur polonais, puisqu'il cite la dédicace à Mme Hanska de *Modeste Mignon* (F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, p. 78).

35 *Ibid.*, p. 95.

Il avait vu entre-luire fantômes illusoires et célestes visions, dans cet air si rarescible, et il avait deviné quel essaim de passions y bourdonne sans cesse, comment ces passions floflottent dans les âmes, et combien elles sont toujours prêtes à s'entre-mesurer, à s'entre-entendre, à s'entre-navrer, sans que leurs mouvements et leurs trépidations viennent à aucun instant déranger la belle eurhythmie des grâces extérieures, le calme imposant et simple de l'apparence.<sup>36</sup>

Si le mot « rarescible » est tout à fait attesté (il renvoie à la raréfaction, qui n'est pas la rareté : Liszt, significativement, met l'accent sur le mouvement, sur le processus plutôt que sur l'état des choses), le verbe *floflotter*, qui est d'ailleurs mis en italique, est une onomatopée que Nodier a fait revivre ; elle désigne, écrit-il en renvoyant au poète du XVI<sup>e</sup> siècle Guillaume du Bartas, « le choc des flots en rumeur<sup>37</sup> ». Mais ce qui est frappant dans ce passage, c'est la multiplication des verbes précédés du préfixe « entre », qui met l'accent sur le caractère contagieux des passions dont Chopin apparaît comme l'intermédiaire privilégié. Ces verbes impliquant une communion émotionnelle sont tous attestés, contrairement à ce qu'on pourrait croire, et ils soulignent la réciprocité de l'action désignée. Par ailleurs, à « s'entre-mesurer », « s'entre-entendre », et « s'entre-navrer », l'édition augmentée de 1879 ajoute (peut-être est-ce la main de la princesse Sayn-Wittgenstein, mais Liszt a en tout cas accepté la chose) deux autres verbes réflexifs, dans la suite de cette énumération : « s'entre-ennoblir » et « s'entre-sauver »<sup>38</sup>. La musique est ici véritablement *salvatrice* : replacée dans le contexte éminemment religieux qui est désormais celui de Liszt, à la fin de sa vie (il est entré dans l'ordre franciscain et a pris le titre d'abbé), elle n'a plus rien de l'exhibition « mondaine » qui avait pu être celle de sa période de concertiste. Parlant de Chopin, le compositeur hongrois parle aussi, à l'évidence, de lui-même. D'ailleurs, si la musique permet aux hommes de « s'entre-ennoblir », ce n'est pas, pour lui, dans une perspective élitaire, mais bien dans un partage qui rend, idéalement, l'humanité meilleure, donc à la fois supérieure et réconciliée. Citons ici l'une des « Pensées intempêtes » de Liszt réunies par Nicolas Dufetel :

Espérons que l'art, qui ne doit pas plus que la science demeurer le monopole des classes privilégiées, ni sommeiller enfoui dans le secret des temples, espérons que l'art, en s'étendant, en se communiant [*sic*] de plus en plus, en pénétrant de toutes parts la société, sera de jour en jour mieux compris et plus religieusement aimé.<sup>39</sup>

36 *Ibid.*, p. 158-159 ; souligné par Liszt.

37 Charles Nodier, *Examen critique des dictionnaires de langue française*, Paris, Delangle, 1828, p. 131 (Du Bartas parle du « floflotement de Nérée »).

38 Franz Liszt, *F. Chopin*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1879, p. 222.

39 Franz Liszt, *Tout le ciel en musique. Pensées intempêtes*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 18 (extrait de « Des publications à bon marché », *Gazette musicale*, n° 1, 3 janv. 1836).

Liszt a une conception à la fois idéalisante et sociale de l'art, et de la musique en particulier. Comme Flaubert, il voit dans l'artiste un être supérieur, mais contrairement à lui, il envisage un partage aussi large que possible de tout ce qui touche à ce domaine, qui ne doit pas rester confiné à une élite. Le « cercle enchanté » dont il parle dans sa biographie de Chopin a donc vocation à s'étendre et à s'ouvrir largement.

On voit que la question des émotions, dans ce contexte, dépasse de loin celle des effets produits par la musique sur le corps et l'esprit – ce domaine étant déjà, en soi, tout un univers. L'enjeu est aussi, pour Liszt, d'ordre interculturel. Ce n'est pas un hasard s'il cite Goethe dans son *Chopin*.<sup>40</sup> À l'occasion du centenaire de la naissance du poète allemand, en 1849, il avait rédigé un long rapport pour soutenir un projet qui ne vit finalement pas le jour, celui d'une *Fondation* Goethe que Charles-Alexandre, le souverain de Weimar, désirait établir dans sa ville, pour y attirer des artistes venus de différents horizons.<sup>41</sup>

Goethe, comme Liszt, était un homme de son temps, mais aussi un visionnaire. Son *West-östlicher Diwan* (1819) reste à la fois comme le point de départ de tout l'orientalisme littéraire allemand au XIX<sup>e</sup> siècle, et comme une œuvre totalement singulière, nourrie de culture arabe et persane. Il nous semble que Liszt a retenu la leçon : alors que le poète de Weimar écrivait, dans l'une des pièces posthumes de son *Diwan*, que « L'Orient et l'Occident / Ne peuvent plus être séparés<sup>42</sup> », Liszt, établi au même endroit, une trentaine d'années plus tard, « orientalisait » de manière paradoxale et subversive les *Polonaises* de Chopin, faisant par avance un pied de nez à tous les tenants d'une Europe fermée sur elle-même.

40 Franz Liszt, *Chopin*, éd. P. Brunel, *op. cit.*, p. 95.

41 Liszt écrivait notamment ceci : « À mesure qu'il [cet art, i. e. la musique, l'un des quatre, avec la poésie, la peinture et la sculpture, que la *Fondation Goethe* devait favoriser] s'agrandit et s'enrichit, il répond merveilleusement aux besoins d'émotions, de lyrisme, de rassemblements et de spectacles, tels que notre siècle les éprouve » (extrait reproduit dans *Artiste et société*, *op. cit.*, p. 371).

42 Goethe, *Le Diwan*, trad. d'Henri Lichtenberger, préface et notes de Claude David, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 198.





Corinne Fournier Kiss

## Musique, émotions et cosmopolitisme dans *Consuelo* de George Sand

Die Verbindung von Musik und Emotionen in der Geschichte unserer westlichen Kultur ist kongenial und George Sand würde dieser Tatsache sicherlich voll zustimmen. Dennoch sind die Modalitäten dieser Verbindung sehr unterschiedlich und Sand selbst, die sowohl eine große Bewunderin Rousseaus als auch eine Tochter der Romantik ist, hat unterschiedliche Vorstellungen davon verinnerlicht. In ihrem Roman *Consuelo* gefällt sie sich darin, diese in ihren Figuren dargestellt zu versammeln. Nachahmende und didaktische Musik, wie sie Albert prägt, oder erhabene Musik als Ausdruck des Unendlichen, wie diejenige Consuelos: In diesem Artikel soll gezeigt werden, wie es der Hauptfigur des Romans gelingt, diese beiden Musikansätze zu einem Ganzen zu vereinen und eine Kunst zu praktizieren, die sowohl bewegt wie überzeugt, eine kosmopolitische Kunst, die gleichzeitig Ausdruck des kollektiven Gedächtnisses einer leidgeprüften Menschheit als auch Balsam für ihre Seele ist.

« George Sand donnait à cette audition [de morceaux de Chopin] toute la réverbération de son génie ardent, doué de la rare faculté, qui n'est réservée qu'à quelques élus, d'apercevoir le beau sous toutes les formes de l'art et de la nature, et qui pourrait bien être cette seconde vue dont toutes les nations ont reconnu chez les femmes inspirées les dons supérieurs ; magie du regard qui fait tomber devant elles l'écorce, la larve, l'enveloppe grossière de la forme pour leur faire contempler dans son essence invisible l'âme qui y est incarnée, l'idéal que le poète et l'artiste ont conjuré sous le torrent de notes ou les voiles du coloris. »<sup>1</sup>

George Sand bénéficiait d'une éducation et d'une érudition musicales solides. Dès sa plus tendre enfance, les chansons et berceuses chantées par sa mère développent son goût pour les chansons populaires, tandis que l'enseignement compétent et efficace de sa grand-mère la familiarise avec la musique classique. On ne peut que déplorer que Mme Dupin, une fois devenue malade, n'ait pu continuer à se charger elle-même de l'instruction musicale de sa petite-fille et ait fait venir à Nohant des maîtres qui, tout en sachant la musique, ne la sentaient nullement et l'interprétaient « sans cœur » et « sans âme »<sup>2</sup> – car sans leur influence atrophiante, Sand aurait sans doute fait un meilleur usage de ses aptitudes musicales. C'est du moins ce qu'elle prétend dans *Histoire de ma vie* :

---

1 Franz Liszt, *Chopin*, Archipoche, 2010, p. 107.

2 Cf. George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1970, t. 1, p. 804 et 805.

Si ma grand-mère s'en fût toujours mêlée exclusivement, j'aurais été musicienne, car j'étais bien organisée pour l'être, et je comprends le beau qui, dans cet art, m'impressionne et me transporte plus que dans tous les autres.<sup>3</sup>

Quoiqu'il en soit de cette carrière avortée, c'est deux des plus grands musiciens de son temps, Franz Liszt et Frédéric Chopin, qu'elle se choisit plus tard comme confidents et amis parmi les plus chers : elle aurait partagé avec eux « un accord harmonique commun et une perception de l'émotion musicale qui résonnait sur les mêmes ondes »<sup>4</sup>.

Cette « émotion musicale », elle tente de la mettre en scène dans nombre de ses œuvres littéraires : les protagonistes musiciens et les performances musicales abondent dans ses descriptions, qui se voient souvent complétées, tantôt par des interprétations et explications subjectives, tantôt par des analyses techniques. *Consuelo* (*Consuelo I*, 1842) et sa continuation *La Comtesse de Rudolstadt* (*Consuelo II*, 1844)<sup>5</sup>, roman fleuve qui retrace l'histoire d'une cantatrice (fictive) du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui a été caractérisé par la critique de « roman musical », en est un exemple particulièrement éloquent : « On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion », y déclare la narratrice, et elle fait suivre ce commentaire de toute une gamme d'émotions que la musique peut donner et reprendre, « au gré de son génie » : « le regret, l'espoir, la terreur, le recueillement, la consternation, l'enthousiasme, la foi, le doute, la gloire, le calme, tout cela et plus encore » (*CS*, 424-425).

Si le roman tout entier semble répéter et illustrer cette phrase, cette répétition et cette illustration, à y regarder de près, ne se font cependant pas de manière monotone, mais subissent au contraire de multiples variations : l'association entre musique et émotions n'est jamais trahie, mais elle peut se présenter et être évaluée de manière fort différente selon les genres de musique et selon la personnalité de leurs exécutants.

## Émotions et musique populaire

Une première manière de mettre en évidence ce lien entre la musique et les émotions dans le roman est de présenter la musique non seulement comme un langage à part entière, mais encore comme un langage supérieur de par sa capacité à interpeler plusieurs sens à la fois : la musique a une

3 *Ibid.*, p. 626.

4 Ennemont Trillat, « George Sand et les musiciens romantiques », *Bulletin de Liaison des Amis de George Sand*, n. 2, 1977, p. 8.

5 Nous utilisons les éditions suivantes : George Sand, *Consuelo*, Phébus, 1999, et George Sand, *La Comtesse de Rudolstadt. Consuelo\*\**, Phébus, 1999. Ces ouvrages sont désormais abrégés comme suit : *CS* pour *Consuelo* et *CR* pour *La Comtesse de Rudolstadt*.

relation directe avec le monde, elle le dit, l'imité, le représente, le peint et l'exprime, et de par son action plurielle et polysensorielle sur l'individu, elle est à même de susciter chez lui des émotions plus puissantes encore qu'un simple discours articulé ou que la simple contemplation d'une scène ou d'événements.

Ceci est particulièrement vrai pour la musique d'Albert de Rudolstadt : Albert, jeune aristocrate de Bohême qui passe pour fou, et dont personne ne soupçonne qu'il est dans les faits un musicien de génie jouissant de « la révélation de la vraie, de la grande musique » (CS, 328), sait tirer de son violon, dans sa cachette souterraine, des sons qui semblent posséder les mêmes pouvoirs que la parole humaine. Pour décrire son effet sur Consuelo, qui le prend en flagrant délit dans ses exercices musicaux, de nombreux termes empruntés au langage de la communication verbale et vocale sont convoqués : le violon a « une voix divinement humaine » (CS, 389), « le violon d'Albert parlait et disait » (CS, 426), « l'instrument lui chanta le psaume » (CS, 408) « Albert disait cette musique » (CS, 424), « Albert fit chanter à son instrument » (CS, 421), etc. Le jeu d'Albert sur son violon est si éloquent qu'il parvient à raconter musicalement à Consuelo ce qu'il n'arrive pas à lui communiquer verbalement : notamment, ces « effrayantes vérités » qui concernent les pays tchèques. La leçon d'histoire que donne à la jeune femme le violon d'Albert est magistrale : guerres hussites, doctrine des hussites, assujettissement de la Bohême – ces événements lui apparaissent de manière si claire qu'ils finissent par provoquer chez la jeune femme un déferlement d'images et à se matérialiser en de véritables visions. Consuelo non seulement comprend, mais voit et entend les événements du passé dont parle le violon :

Peu à peu Consuelo cessa d'écouter et même d'entendre le violon d'Albert. Toute son âme était attentive [...]. Elle voyait, dans un chaos étrange, à la fois horrible et magnifique, s'agiter les spectres des vieux héros de Bohême ; elle entendait le glas funèbre de la cloche des couvents [...]. (CS, 425)

Tout se passe comme si ce type de musique, de par son expressivité communicative, se prêtait à une parfaite compréhension sémantique.

Cette musique qui se trouve à même de parler, raconter et montrer n'est cependant pas une musique qui a été apprise, mais au contraire une musique qui est le fruit d'une création originale de son exécutant. Si Albert a bien bénéficié dans le passé de quelques cours de musique avec un « professeur brillant et frivole chèrement payé par son père » (CS, 390), cet enseignement ne lui a pas réussi, et c'est en laissant « parler selon son cœur son instrument » qu'il a « compris ce que c'est que la musique » (CS, 390). Le jeune homme ne joue en effet qu'une « musique qu'on pourrait appeler naturelle », c'est-à-dire qui n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celle d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions » (CS, 422) :

il excelle dans des improvisations sur des motifs folkloriques. Ces improvisations, cependant, sont loin de tenir un langage universel, puisqu'elles parlent l'idiome clairement national des cantiques hussites et des chants populaires tchèques. A chaque fois que l'instrument d'Albert parle, dit et chante, c'est certes pour permettre à son âme individuelle de s'exprimer, mais c'est aussi et surtout pour donner voix à l'âme collective de toute la Bohême dénationalisée, réduite au silence et à l'étouffement de sa culture et de sa langue depuis si longtemps : déjà persécutés au XV<sup>e</sup> siècle par l'Empereur du Saint-Empire lors de leur tentative de création d'une religion nationale (le hussitisme), les Tchèques ont en effet été incorporés à l'empire des Habsbourg depuis la défaite de la bataille de la Montagne Blanche (1620) et n'ont depuis plus jamais retrouvé leur indépendance.

Albert disait cette musique avec une rare intelligence de l'esprit national et du sentiment énergique et pieux qui l'avait fait naître. Il y joignait, en improvisant, la profonde mélancolie et le regret déchirant que l'esclavage avait imprimé à son caractère personnel et à celui de son peuple. Et ce mélange de tristesse et de bravoure, d'exaltation et d'abattement, ces hymnes de reconnaissance unis à des cris de détresse, étaient l'expression la plus complète et la plus profonde, et de la pauvre Bohême, et du pauvre Albert. (CS, 424)

La musique d'Albert disant la nation n'est cependant pas une exception : dans l'un de ses commentaires musicaux, la narratrice fait remarquer que toute musique populaire exprime l'esprit et l'histoire de sa nation : « Pour qui saurait exprimer puissamment et naïvement la musique des peuples divers, et pour qui saurait l'écouter comme il convient, il ne serait pas nécessaire de faire le tour du monde, de voir les différentes nations » (CS, 425). Il ne serait pas nécessaire de faire le tour du monde, car toute nation pourrait être connue et rendue familière par le seul prestige de sa musique, et de manière bien plus puissante et plus précise que par le voyage.

Tous ces éléments caractérisant la musique d'Albert (musique expressive, naturelle, pittoresque, nationale) semblent directement issus de la théorie de Jean-Jacques Rousseau – ou à tout le moins, ils entrent parfaitement en accord avec elle. Ce qui n'est pas pour nous étonner, puisque George Sand était une fervente lectrice du philosophe-écrivain, et qu'elle le mentionne par ailleurs tout au début de *Consuelo* pour nous rappeler que celui-ci avait déjà commenté, dans ses *Confessions*, les *scuole* vénitiennes dont elle va nous parler.

Pour Rousseau, la musique est la langue des émotions par excellence ; plus précisément, la langue qui, parce qu'elle imite le mieux la nature et les émotions, est aussi le mieux à même d'affecter l'esprit et d'émouvoir le cœur. C'est qu'à l'origine, explique-t-il dans son *Essai sur l'origine des langues*, les sociétés primitives ont exprimé leurs besoins par des gestes, tandis que leurs

passions leur ont arraché leurs premières voix.<sup>6</sup> Cette langue passionnelle aux paroles inarticulées était proche du cri et riche en inflexions, en accents et en rythmes. La parole était chant : parler et chanter étaient la même chose, parler et chanter servaient à l'expression des sentiments. Avec la complexification des sociétés et de leurs besoins, la langue est devenue plus abstraite, plus précise, moins passionnée, perdant ses accents et gagnant en articulations, et elle a fini par se séparer de la musique qui elle aussi s'est complexifiée en ajoutant à la mélodie l'harmonie.<sup>7</sup> Seule la mélodie, en imitant naturellement les inflexions de la voix et les accents de la langue, peut prolonger la parole originaire et être aujourd'hui encore douce au cœur. Dans son article « Imitation » du *Dictionnaire de la musique*, Rousseau énumère les pouvoirs de cette mélodie imitative sur le cœur humain :

Elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles. Par un prodige presque inconcevable, la Musique semble mettre l'œil dans l'oreille [...]. L'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur [...]. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant.<sup>8</sup>

On croirait lire ici une explication des visions de *Consuelo* suscitées par la mélodie du violon d'Albert !

De même trouve-t-on chez Rousseau l'idée que toute musique (mélodie) naturelle comporte un caractère national qui serait aisément repérable – ce qu'il explique quant à lui par le lien qu'entretient la mélodie à la langue, et donc par extension à l'histoire nationale. Les langues peu accentuées et comportant peu de voyelles sonores et beaucoup de consonnes seraient des langues moins propres à la musique qu'une langue ayant une bonne prosodie, et c'est donc selon une hiérarchie qu'il ordonne les musiques nationales. L'italien, langue douce, sonore, harmonique, et bien accentuée serait selon lui la langue européenne la plus propre à fournir les plus belles mélodies.<sup>9</sup> Et sans doute que s'il avait connu le tchèque, langue maternelle d'Albert, il ne l'aurait pas classé très loin de l'italien.<sup>10</sup>

---

6 Voir Jean-Jacques Rousseau, « Essai sur l'origine des langues », *Écrits sur la musique – Œuvres complètes t. XII*, Slatkine, 2012, p. 400.

7 *Ibid.*, p. 520-522.

8 Jean-Jacques Rousseau, article « Imitation », *Dictionnaire de musique – Œuvres complètes t. XIII*, Slatkine, 2012, p. 490-491.

9 Cf. Rousseau, « Lettre sur la musique française », *Écrits sur la musique, op. cit.* p. 254-256.

10 Selon les analyses musicologiques d'un *Leoš Janáček*, par exemple, les accents et les inflexions du tchèque en feraient une langue particulièrement propre à être chantée.

Sand suit-elle Rousseau de près dans sa caractérisation de la musique d'Albert (sans toutefois recourir à ses explications théoriques), elle montre cependant une puissante originalité par rapport à son maître : si, pour Rousseau, c'est la voix humaine, et par extension la mélodie qui est privilégiée pour imiter ou peindre la nature et les passions et trahir un caractère national, chez Sand, c'est un violon. Un violon, certes, qui semble s'être approprié les pouvoirs de la parole humaine, puisqu'il est dit « parler », « dire » et « chanter ».

## Émotions et musique savante

Une autre façon de combiner les émotions et la musique dans le roman se manifeste dans la musique qualifiée de « sérieuse », qualification qui renvoie aussi bien à la musique sacrée qu'à des opéras baroques au pathétique mesuré et purgés des acrobaties verbales nuisant au déroulement de l'action – donc à des opéras anticipant la réforme de l'art lyrique que Christoph Willibald Gluck mettra en place avec *Orphée et Eurydice* en 1762. Ce type de musique est incarné à la fois par le Porpora<sup>11</sup>, présenté dans le roman comme compositeur de chants et de psaumes religieux et comme directeur d'opéra à ses heures (il dirige par exemple l'*Hypermnestre* de Gluck), et par Consuelo, son élève prodige. Consuelo, d'origine espagnole, pauvre, bohème et de basse extraction, a pu étudier de longues années aux frais de l'État le chant à Venise, et grâce à la compétente et sévère férule de son maître, elle devient l'une des cantatrices les plus réputées d'Italie. L'émotion suscitée par son chant, qu'il soit de nature religieuse ou lyrique, est en effet extraordinaire et semble disproportionnée par rapport au calme et au naturel affichés par la cantatrice elle-même : « Elle m'a pris au cœur, elle m'a arraché des larmes, et par des moyens si simples, par des effets si peu cherchés, que je n'y comprenais rien d'abord » (CS, 38-39), avoue le comte Zustiniani (directeur du théâtre lyrique San Samuel à Venise) la première fois qu'il l'entend, tandis que la seconde, il ne peut maîtriser son émotion et s'écrie : « C'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiées ! » (CS, 91). La troisième, il l'entend interpréter un air dramatique, et celui-ci le laisse « brisé de cette émotion délicieuse que procurent les grandes choses » (CS, 103).

Les musiciens (compositeurs ou interprètes) auditeurs réagissent de manière encore moins raisonnable que les amateurs : Marcello, dont Consuelo a magnifiquement interprété le psaume *I cieli immensi narrano*, pleure « un torrent de larmes délicieuses » et lui révèle qu'elle fait « entendre au monde ce que le monde n'a jamais entendu, et lui fai[t] sentir ce que nul homme n'a jamais senti » (CS, 92) ; dans une église de village, « l'expression de son chant

11 Nicola Porpora (1686-1766) a réellement existé, mais il va de soi que dans le roman, son personnage a été transformé.

large et sublime transporte Joseph [Haydn] jusqu'aux cieux », et celui-ci s'exclame que « la foi et l'amour divin peuvent seuls inspirer des accents » comme le sien (*CS*, 609-610) ; Albert, en l'entendant chanter des motifs religieux de Palestrina, s'agenouille devant elle avec « un ravissement indicible » et de « grands yeux noirs ruiselants de larmes », et il l'appelle, sans encore connaître son nom, sa « consolation »<sup>12</sup> : « Je t'appelle consolation, parce qu'une consolation a été promise à ma vie désolée, et parce que tu es la seule consolation que Dieu accorde enfin à mes jours solitaires et funestes » (*CS*, 255). Enfin, après avoir entendu Consuelo chanter de multiples fois, Albert parvient à formuler une synthèse des réactions que son chant suscite, à l'aide d'un vocabulaire précis :

Tu parles le langage divin, tu sais exprimer les sentiments les plus sublimes, et communiquer les émotions puissantes de ton âme inspirée [...]. La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini ; et quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein du Créateur. (*CS*, 388)

C'est là sans doute la caractérisation la plus fine et la plus complète du pouvoir de Consuelo sur son auditoire : elle provoque en lui une émotion violente, sublime mais délicieuse qui le pénètre jusqu'au plus profond de l'âme et le confronte à la révélation du divin et de l'infini.

Or, toutes ces caractéristiques du chant de Consuelo coïncident parfaitement avec la conception de la musique romantique, telle qu'elle a été par exemple théorisée par des Hoffmann et des Schopenhauer au début du XIX<sup>e</sup> siècle, musique qui sera qualifiée d'« absolue » suite à la popularisation de ce terme par Eduard Hanslick dans son essai de 1854 sur le *Beau musical*. La musique romantique serait « absolue » parce que sa signification est conçue comme se jouant « en relation étroite avec les contenus de la philosophie et de la religion »<sup>13</sup> – dit en d'autres mots, parce qu'elle exprimerait ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique.

Pour Hoffmann, en effet, la musique romantique, « ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible »<sup>14</sup> ; ses « accents sublimes » éveillent une « indicible nostalgie », provoquent la « prescience d'un monde merveilleux », et entraînent

---

12 Consuelo veut dire en espagnol « consolation ».

13 Philippe Albéra et Vincent Barras, « Note liminaire », dans Carl Dahlhaus *L'Idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 7.

14 E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 38.



« au royaume enchanté de l'infini »<sup>15</sup>. Schopenhauer, quant à lui, renchérit sur cette conception en faisant entrer la musique dans son système philosophique du « monde comme volonté et comme représentation » : la musique, contrairement aux autres arts qui objectivent l'être du monde (que Schopenhauer nomme « volonté ») par l'intermédiaire des Idées, reproduit directement la volonté au même titre que les Idées.

Elle [la musique] n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même. Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur [...]. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et par conséquent, aussi, sans leur motif.<sup>16</sup>

La musique, indépendante du monde phénoménal et mettant en contact direct avec l'imposant spectacle de la quintessence de la vie et de ses passions, délivre l'esprit de la réalité et de ses tourments, et par là même, l'élève et le console.<sup>17</sup>

Le fonctionnement et le rôle attribués à la musique sont donc fort ressemblants dans la description romanesque de Sand et dans les descriptions théoriques de Hoffmann ou Schopenhauer, et même les termes utilisés sont identiques : la musique ne répond plus à la définition d'un art d'imitation et de représentation, mais est conçue comme étant « sublime », c'est-à-dire comme agissant directement sur le cœur de l'auditeur par le biais d'une émotion indéterminée ou « indicible » ; par là même, elle ouvre les portes d'un autre monde, libre et indépendant des préoccupations terrestres, « divin » et transcendantal. A la différence près, cependant, que pour les théoriciens, la musique véritablement romantique ne peut être qu'une musique instrumentale, parce que contrairement à la musique vocale qui « transpose des sentiments déterminés par des mots et est donc incapable de laisser s'exprimer cette nostalgie vague et sans objet », elle est « détachée de tout intérêt terrestre », n'est pas de ce monde. Selon les romantiques, toute parole n'est dans la musique qu'une addition étrangère ; en outre, son effet est moins puissant et moins rapide que celui de la musique.<sup>18</sup>

Dans le roman, en revanche, et c'est là une véritable originalité de Sand, la musique infinie est justement la musique vocale. L'indéfini, l'indéterminé et le sublime sont parfaitement compatibles avec la voix, dans la mesure où celle-ci est décrite comme un instrument de musique, voire même comme un instrument perfectionné. Les mots prononcés par Consuelo, en effet, semblent n'avoir que peu d'importance : ils ne racontent rien et ne sont que rarement

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>16</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 334.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1190.



reproduits. Tout l'effet de la musique de *Consuelo* réside dans le grand, le vrai et le beau que sait communiquer sa voix. Ici encore, la mise au point apportée par Albert est éclairante : « Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi [...]. Ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration » (CS, 388). C'est le vague indéfini des sons et des inflexions de sa voix inspirée qui trouve le chemin de l'âme et de l'émotion, et non les paroles prononcées ; et c'est ce même vague qui conduit à la révélation d'un monde mystérieux et supérieur.

Si l'association de l'émotion et de la musique reste fondamentale dans cette acception, elle n'est cependant plus tributaire d'une imitation. La musique romantique, se voulant sans objet, dépouillée de tout résidu matériel, devient expression d'une nostalgie infinie et indéterminée qui élève l'âme à une dimension métaphysique : le touchant laisse place au sublime. La musique se présente alors comme une « occasion donnée à l'âme de s'éprouver par-delà les déficiences ontologiques de la représentation »<sup>19</sup>, et elle invite à la méditation et à la réflexion philosophique.

## Émotions et virtuosité

Enfin, dernier type de musique à clairement fonctionner de pair avec les émotions de son auditoire : la musique profane, décrite comme « vulgaire et de mauvais goût » par Porpora (CS, 400), et qui est jouée et chantée dans les théâtres urbains pour servir de divertissement à un public de dilettantes. Les descriptions des performances théâtrales renvoient avant tout à la construction bourgeoise d'une culture de l'émotion artistique facile. Cette musique suscite l'extase, l'enthousiasme ou le délire de l'auditoire, émotions collectives puissantes mais peu durables, et seulement pour autant que d'autres critères que des éléments purement musicaux entrent en jeu. C'est le règne de la *prima donna* et du *divo*, dont, outre la voix qui s'entend, le corps s'offre en entier et en pleine lumière au regard.

La popularité du soliste, en effet, résulte d'un mélange de fascination à la fois pour son corps et pour sa voix : ainsi Anzoletto, *bianco, crespo e grassotto*, suscite-t-il un « murmure d'admiration » à sa seule apparition sur scène (CS, 138), tandis que la « merveilleuse et opulente beauté » de la Corilla (CS, 52) ou « les beaux bras » de la Clorinda « désarment tout le monde » d'emblée (CS, 140). Que de surcroît, ces charmants artistes disposent d'une voix bien projetée et excellent dans l'exécution de traits et d'ornements difficiles – il n'en faut alors pas plus pour magnétiser l'audience et déchaîner sa passion collective. La critique formulée par différents personnages du roman face aux théâtres qui

---

19 Alexandre Lissner, « Présentation : La dialectique de la forme selon Hanslick », dans Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, Paris, Hermann, 2012, p. 40.

avilissent le talent de l'artiste est implacable : celui-ci doit se produire devant un public dont les auditeurs « qui sont de bonne foi s'y connaissent si peu qu'il suffit d'un peu d'audace pour les éblouir et les entraîner » (CS, 135), devant un public « grand enfant qui a besoin d'amusement et d'émotion », qui a le « goût du clinquant » et « prend des oripeaux pour des pierreries » (CS, 153) et qui enfin « préfère de belles épaules à de beaux sons, des yeux hardis à une intelligence élevée » (CS, 41) ; il est inévitable qu'ainsi conditionné, l'artiste en vienne à enrichir sa prestation d'une dose de charlatanisme et de moyens factices. Désireux de complaire à son public, il joue sur son effet physique, en rejoue et en rajoute en comptant sur ses tours de force musicaux pour parfaire l'éblouissement. Il n'est plus inspiré par la passion, mais par sa gloire et son succès, il n'est plus intéressé par l'art en soi, mais par les résultats de son art : les prouesses techniques et les effets de choc sont ainsi privilégiés au détriment de l'expression musicale et du respect de l'esprit du rôle et de la partition. Un expert tel que Porpora ne s'y trompe pas : que ce type d'artiste dénaturé « veuille exprimer des émotions profondes, les grandes passions », il reste alors « au-dessous de son rôle ; et c'est en vain qu'[il] s'agite, c'est en vain qu'[il] gonfle sa voix et son sein : un trait déplacé, une roulade absurde viennent changer en un instant en ridicule parodie ce sublime qu'[il] croyait atteindre » (CS, 99). Ces descriptions coïncident par ailleurs parfaitement avec l'expérience que Franz Liszt retrace dans l'une de ses « Lettres d'un bachelier ès musique » adressée à George Sand en 1837 : le virtuose y déclare avoir évité de justesse la profanation de son âme d'artiste, car pour gagner les applaudissements des foules fascinées par sa technique, il a à une certaine époque systématiquement altéré les partitions des grands compositeurs en y ajoutant une foule de traits et de points d'orgue improvisés. Heureusement cependant, il aurait su se dégager à temps de cette fausse voie, et il confie à son amie que désormais, il déplore « ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l'esprit et de la lettre, car le respect le plus absolu pour les chefs-d'œuvre des grands maîtres a remplacé le besoin de nouveauté et de personnalité »<sup>20</sup>.

Consuelo, rôdée à la musique religieuse aux effets sublimes, se voit contrainte elle aussi pour gagner sa vie de jouer le rôle de *prima donna* et de chanter dans les théâtres des pièces plus ou moins triviales et frivoles. Quoiqu'elle ne sache pas se parer et s'apprêter, et qu'elle ne soit aucunement disposée à faire des concessions au public, car sa préoccupation essentielle est de bien rendre l'intention de la partition, elle n'en suscite pas moins les acclamations fanatiques de la foule. Un public qui ne s'y connaît pas aurait-il cependant « un cœur qui lui apprend ce que son ignorance lui voile », et qui lui permettrait de comparer et de comprendre « ce qui est mieux ? » (CS, 153), se demande Anzoletto. Il est néanmoins plus probable qu'ici comme pour les autres artistes de théâtre,

20 Franz Liszt, « Lettres d'un bachelier ès musique », *Pages romantiques*, Éditions d'aujourd'hui, 1985, p. 104-105.

ce qu'on loue chez elle n'est que ce qu'on y recherche, à savoir la beauté, la présence physique, une certaine aura et une voix qui sache convaincre. L'intensité des applaudissements pourrait bien ne pas être proportionnelle à ses authentiques qualités musicales, mais se moduler en fonction de critères strictement profanes. Consuelo est consciente de ce fétichisme, et c'est avec angoisse qu'elle réagit devant le vacarme suscité par sa performance : « Pour la première fois, elle sentit l'horreur de cette vie d'artiste, enchaînée aux exigences du public, condamnée à étouffer ses sentiments et à refouler ses émotions pour obéir aux sentiments et flatter les émotions d'autrui » (*CS*, 165). Dans ce genre de performance, le but serait donc de se priver de sa propre émotion musicale d'interprète pour se concentrer sur des éléments d'esbroufe à même d'intensifier le goût du public pour le sensationnalisme plutôt que de l'éduquer à une véritable émotion esthétique.

### Pour une émotion « cosmopolite »

L'aspect émotionnel dans *Consuelo* est, on le voit, primordial, et il surgit toujours en rapport avec la musique. Quel que soit le type de musique jouée ou chantée, le type d'exécutant qui l'interprète ou le type de public qui l'écoute, la musique, invariablement, est décrite comme suscitant de fortes réactions émotionnelles, qui touchent à la fois le corps et le cœur. Ces réactions émotionnelles sont néanmoins fort variées, et elles permettent la distinction entre les corpus musicaux et les classes sociales : la musique religieuse et classique déclenche au sein du public averti une émotion indéterminée qui met en contact avec le transcendant ; la musique populaire susceptible de peindre et d'imiter toutes les émotions quotidiennes fait naître dans une âme d'artiste telle que celle de Consuelo des émotions déterminées allant de la terreur à l'extase ; les farces triviales, les scènes au lyrisme et sentimentalisme exagérés, interprétées par des chanteurs uniquement soucieux de faire parade de leur habileté technique, déclenchent dans un public de dilettantes des émotions superficielles mais bruyantes, bestiales et fédératives. Si Sand ridiculise très clairement l'émotion bourgeoise en montrant qu'elle est une émotion planifiée et préfabriquée qui répond à un besoin de divertissement et qui n'a souvent rien à voir avec une authentique émotion artistique, elle valorise par contre les émotions suscitées par la musique savante (exécutée par Consuelo) et la musique du peuple (exécutée par Albert) de manière égale – tout en les trouvant insuffisantes, comme le montre la fin de son roman fleuve.

Suite à de multiples pérégrinations et aventures aussi bien musicales que politiques et personnelles, Consuelo, à la fin du deuxième volume de *Consuelo* intitulé *La Comtesse de Rudolstadt*, embrasse la carrière d'artiste itinérante, carrière qu'elle conçoit comme une véritable mission humanitaire et qu'elle choisit non pas dans la solitude, mais en la partageant avec

Albert devenu son mari ainsi qu'avec ses enfants, auxquels elle sert de guide. Consuelo devient consolation, non seulement grâce à sa bonté naturelle mais surtout grâce à sa musique, qu'elle met au service du peuple, et elle réalise ainsi toutes les potentialités de ce que son nom la prédestinait à être. Cette situation nouvelle, cependant, est à l'origine d'un nouvel art musical et d'un nouveau public, de même qu'elle donne jour à de nouvelles émotions.

Si le jeu d'Albert, quand il joue seul du violon, est toujours identique dans son obstination à moduler et improviser sur les vieilles ballades de sa patrie, et éveille par là même des visions du passé qui arrachent à ses auditeurs « des sanglots et des rugissements, des applaudissements frénétiques et des cris de délire » (*CS*, 538) – la ballade « La bonne déesse de la pauvreté », œuvre issue d'une collaboration familiale, dont Albert a fait les vers et Consuelo la musique, et que leur fils adolescent chante accompagné par sa mère à la guitare, a un effet tout autre. Cette ballade redit certes avec des mots la même chose que les sons du violon d'Albert, mais en corrigeant son caractère nationaliste et en lui conférant une dimension universelle, en transformant sa fixation en espoir d'un monde uni qui marche vers l'harmonie et la lumière : l'émotion violente et épidermique de l'assemblée champêtre à l'audition du violon d'Albert se transforme à l'audition de la ballade en une émotion profonde et apaisée qui s'éprouve dans la convivialité – en une « ineffable jouissance poétique » (*CR*, 542) et en un « enthousiasme » (*CR*, 535) qui n'est plus délire, mais qui est à comprendre dans son sens étymologique: « être dans le souffle de Dieu » (*en-theos-asthma*)<sup>21</sup>.

L'art pratiqué en commun par Consuelo et sa famille, contrairement à la musique interprétée par le seul Albert, est un art qui dissout tous les dualismes (nature-culture, mélodie-harmonie, représentation-indétermination, instrument-voix, musique savante-musique populaire) en les mêlant et les entremêlant de manière indistincte ; un art qu'on pourrait appeler cosmopolite, voire même, en se servant de la terminologie d'Arjun Appadurai, un art cosmopolite « d'en bas »<sup>22</sup> : créé par une bohémienne aux origines multiples et chevronnée dans le brouillage de frontières de tous types (nationales, linguistiques et sociales), cet art s'adresse à tous sans distinctions de classes ni de nations, et se veut à la fois l'expression de la mémoire collective des épreuves de l'humanité et un baume à ses souffrances de par l'espoir et l'harmonie qu'il communique : « Le temps approche où il n'y aura plus ni riches ni pauvres, où tous les hommes consommeront le fruit de la terre et jouiront également des bienfaits de Dieu » chante la ballade « La bonne déesse de la pauvreté » (*CR*, p. 541).

21 Pour la notion d'« enthousiasme » et les divers usages qui en sont fait dans *Consuelo*, voir Corinne Fournier Kiss, *George Sand et Mme de Staël entre la France et la Pologne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, PUBP, à paraître en 2019, troisième partie.

22 Cf. Arjun Appadurai, *Condition de l'homme global*, Paris, Payot, 2013 (en particulier le chapitre 10).

Musikalische Emotionen oder die Wirkung  
und die Langlebigkeit romantischer Metaphysik

Émotions musicales, ou l'impact  
et la longévité de la métaphysique romantique



Magdalena Saganiak

## Musicality as a Force Shaping Literary Works

### An Aesthetic Study

Le sujet de cet article est une théorie de l'acte créateur. Un commentaire sur la Grande Improvisation [*Wielka Improwizacja*], monologue dramatique tiré des *Aïeux* [*Dziady*] d'Adam Mickiewicz (1798-1855), fournira un exemple de l'expression de la force créatrice. Ces réflexions serviront à introduire la thèse suivante sur la nature herméneutique de l'acte de création poétique : au moment de la création poétique, la conscience se développe grâce au pouvoir formateur de l'imagination qui permet aux dimensions sémantique et musicale de l'œuvre de se manifester conjointement. Pour mieux comprendre cette thèse, nous la situerons dans le contexte de la philosophie allemande et polonaise de la langue et de la poésie (Herder, Novalis, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Schelling, Libelt). Nous rappellerons quelques concepts clés : la *Besonnenheit* (circonspection) de Herder, la *Selbstdurchdringung des Geistes* (auto-pénétration de l'esprit) de Novalis et l'*Energieia* de Humboldt. Tous indiquent que l'âme peut accéder à la conscience grâce à ses propres actes langagiers créateurs et à la construction de formes musicales.

According to a very old tradition, renewed, for example, by Giambattista Vico in *Scienza Nuova* (1725), Jean-Jacques Rousseau in *Essai sur l'origine des langues* (1781), and Benedetto Croce in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), poetry is the original language of mankind. This primeval language, which they believed was born from the expression of passions, is defined as a figural, poetical and musical one. According to Rousseau, citing the antique author Strabo, "speaking and singing were once the same thing"<sup>1</sup> and were supposed to have the same function – the expression of the passions of the individual. I aim to show that the turn of the 18th and 19th centuries and the period of Romanticism, which has been seen mainly as one of liberated subjectivity, can be also considered a synthesis of many key themes developed in European thought and rooted in antiquity.<sup>2</sup>

---

1 Jean-Jacques Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard, 1990. P. 115: "Dire et chanter étaient autrefois la même chose".

2 René Wellek. "The Concept of Romanticism in Literary History. II. The Unity of European Romanticism". *Comparative Literature*. Vol. 1, No. 2 (Spring, 1949); Meyer H. Abrams. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1976; Maria Janion. *Gorączka romantyczna*. Warszawa: PIW, 1975; Manfred Frank. "Unendliche Annäherung". *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997; Maria Janion and Maria Żmigrodzka. *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończzonego dzieła*.

Reconstructing the idea of art at that time, I shall analyze these longstanding topics which remain relevant today.

My focus is on the theory of the creative act, which organizes the whole form of a work of art, using the term “form,” with reference to Aristotle’s and Luigi Pareyson’s understanding of the form (*hýlē*) as a Greek *dynamis* (force), influencing the whole *morphē* of a piece.<sup>3</sup> This dynamic force, as I shall demonstrate, shapes different levels and components of the work of art, including its emotional, musical and semantic dimensions. In the discussion of this issue, I refer to the theory and literary practice of the Polish romantic poet Adam Mickiewicz (1798-1855). Treating the ability to create a poem as parallel to that of creating language and music, I shall provide a minimal context of German preromantic theory of language (Herder, Humboldt), theory of poetry and language by the Jena Circle (August Wilhelm Friedrich Schlegel, Novalis) and early theory of genius by Schelling. A few crucial categories are recalled from that great tradition: Herder’s *Besonnenheit* (Awareness), Novalis’ *Selbstdurchdringung des Geistes* (Selfpenetration of the spirit) and Humboldt’s *Energieia* (Energy). I use the category of soul and spirit, not in a metaphysical, but epistemological sense. Reconstructing some ideas of the Jena Circle, I shall be interpreting this constellation, according to Manfred Frank, as belonging to romantic philosophical hermeneutics.<sup>4</sup>

---

Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004; Bogusław Dopart. “Czym był romantyzm”. *Polski romantyzm i wiek XIX*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013. Concerning inner experience as a source of Romantic poetry: Magdalena Saganiak. *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna poezja Mickiewicza i Słowackiego [Man and Inner Experience. Late Poetry of Mickiewicz and Słowacki]*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2009.

- 3 Władysław Tatarkiewicz. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. The Hague, Boston, London, Warszawa: Nijhoff, Polish Scientific Publishers, 1980. Chapter 7 concerns five different concepts of “form” used in aesthetics. Aristotle’s “form” is characterized by Tatarkiewicz as entity of being, but also: act, energy, aim, active aspect of being (p. 276-278). *Forma formante* (contrary to *forma formativa*) is described by Pareyson as “processo che si arrotonda in sè”. Luigi Pareyson. *Estetica. Teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 1991. See Chapter 4 of Part III. Polish translation: *Estetyka. Teoria formatywności*. Trans. Katarzyna Kasia. Kraków: Universitas, 2009. P. 115.
- 4 Manfred Frank characterizes the hermeneutics of the Jena Circle in contrast to idealism. See Manfred Frank. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trans. Elisabeth Millan-Zaibert. Albany: SUNY, 2004. P. 178: “Under idealism I understand the conviction – made especially compulsory by Hegel – that consciousness is a self-sufficient phenomenon, one which is able to make the presupposition of its existence comprehensible by its own means. In contrast, early Romanticism is convinced that self-being owes its existence to a transcendent foundation, which does not leave itself to be dissolved into the immanence of consciousness.” For the hermeneutic attitude to German early



*Sua sponte* action of the soul (Herder, Novalis, Humboldt)

The turn of the 18th and 19th century revived and advanced time-honoured knowledge about the soul. Shaftesbury, Young, Herder, Novalis and others focus on the problem of the action of the soul, which – being naturally active – acts *sua sponte*. This natural capacity of the soul for action is marked both as an ability to think and to find the language that is the basis and guide of thought. Let us begin with the well-known passage from *Treatise on the Origin of Language* [*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772] by Johann Gottfried Herder. Language, according to Herder, was created not by the gift of God, but by human activity itself:

Here is no *organization* of the mouth which produces language, for even a person who was dumb all his life, if he took awareness, had language in his soul! Here is no *cry of sensation*, for no breathing machine but a creature taking awareness invented language! *No principle of imitation* in the soul; the imitation of nature, if it occurs, is merely a means to the one and only purpose which is supposed to be explained here. Least of all is it *common-understanding*, arbitrary societal convention; the savage, the solitary in the forest, would necessarily have invented language for himself even if he had never spoken it. Language was the common-understanding of his soul with itself, and a common-understanding as necessary as the human being was human being. If others found it unintelligible how a human soul was *able* to invent language, then it is unintelligible to me how a human soul was able to be what it is without precisely thereby, already in the absence of a mouth and society, *inevitably* inventing language for itself.<sup>5</sup>

[Hier ist es keine Organisation des Mundes, die Sprache schafft: denn auch der Zeitlebens Stumme, war er Mensch, besann er sich; so lag Sprache in seiner Seele. Hier ist's kein *Geschrei der Empfindung*: denn nicht eine atmende Maschine, sondern ein besinnendes Geschöpf erfand Sprache! *Kein Prinzipium der Nachahmung* in der Seele; die etwaige Nachahmung der Natur ist bloß ein Mittel zu einem und dem einzigen Zweck, der hier erklärt werden soll. Am wenigsten ist's *Einverständnis*, willkürliche Konvention der Gesellschaft; der Wilde, der Einsame im Walde hätte Sprache für sich selbst erfinden müssen; hätte er sie auch nie geredet. Sie war Einverständnis seiner Seele mit sich und ein so notwendiges Einverständnis, als der Mensch war. Wenn's andern unbegreiflich war, wie eine menschliche Seele hat Sprache erfinden *können*, so ist's mir unbegreiflich, wie eine menschliche Seele, was sie ist, sein

---

theory of language, see: Viktor Lau. *Erzählen und Verstehen. Historische Perspektiven der Hermeneutik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.

5 Johann Gottfried von Herder. *Treatise on the Origin of Language*. In *Philosophical Writings*. Translated and edited by Michael N. Forster. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 65-165.

konnte, ohne eben dadurch, schon ohne Mund und Gesellschaft, sich Sprache erfinden zu *müssen*.<sup>6</sup>]

About 25 years later, Novalis (Friedrich von Hardenberg) in *Logological Fragments* [*Logologische Fragmente*, 1798] developed a similar thought, showing three possible types of an inner activity which he called *Selfpenetration of the spirit* [*Selbstdurchdringung des Geistes*]. At the first stage of civilisation, there were two absolute divisions of philosophical activity: *discursive thinker* (scholastic), who “built his universe of logical atoms,” and *intuitive poet*, who “hated rules and fixed form.” In the second stage of civilisation, that situation became more complex, but eclectic; the proper activity occurs only at the third stage, which is synthetic:

The ascent to the third stage is achieved by the artist, who is at once tool and genius. He finds that this original division of absolute philosophical activities is a deeper division of his own being – whose survival rests on the possibility of its meditation – its combination. He finds that, no matter how heterogeneous these activities are, there is nonetheless a capacity within himself to move from one to the other, to change his polarity as he will. Thus he discovers in them the necessary elements of his spirit – he perceives that both must be united in a common principle. [...] The complete representation of spiritual life, raised to consciousness through this action, is *philosophy kat exochen*. Here that *living reflection* comes into being, which with careful tending afterwards extends of itself into an infinitely formed spiritual universe – the kernel or germ of an all-encompassing organism. It is the beginning of a true *self-penetration of the spirit* which never ends.<sup>7</sup>

[Die dritte Stufe ersteigt der Künstler, der Werckzeug und Genie zugleich ist. Er findet, daß jene ursprüngliche Trennung der absoluten philosophischen Thätigkeiten eine tiefer liegende Trennung seines eignen Wesens sey – deren Bestehn auf der Möglichkeit ihrer Vermittlung – ihrer Verbindung beruht. Er findet, daß so heterogen auch diese Thätigkeiten sind, sich doch ein Vermögen in ihm vorfinde von Einer zur andern überzugehn, nach Gefallen seine Polarität zu verändern – Er entdeckt also in ihnen nothwendige Glieder seines Geistes – er merckt, daß beyde in einem Gemeinsamen Princip vereinigt seyn müssen. [...] Die vollständige Darstellung des durch diese Handlung zum Bewußtseyn erhobenen ächt geistigen Lebens ist die *Philosophie kat exochin*. Hier entsteht jene *lebendige* Reflexion, die sich bey sorgfältige[r]

6 Johann Gottfried Herder. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Dearbooks Verlag, 2016. P. 31.

Comment: Lau. Erzählen und Verstehen (as note 4). P. 120.

7 Novalis. *Logological Fragments I*. In *Novalis. Philosophical Writings*. Trans. and ed. Margaret Mahony Stoljar. Albany: SUNY, 1997. P. 50. On this text, see: James Hodkinson. “The Cosmic-Symphonic. Music, Literature and Universal Discourse”. *Music and Literature in German Romanticism*. Ed. Siobhán Donovan and Robin Elliott. Rochester. NY: Camden, 2004. P. 14-15.

Pflege nachher zu einem unendlich gestalteten geistigen Universo von selbst ausdehnt – der Kern oder Keim einer alles befassenden Organisation – Es ist der Anfang einer wahrhaften *Selbstdurchdringung des Geistes* die nie endigt.<sup>8]</sup>

In the logological fragment from Novalis, I would like to highlight a few points: spirit has capacity for several heterogonous activities – but they all belong to the same principle. The spirit also has the capacity to move freely from one activity to another and to be aware of this movement. It is this awareness, it seems to me, first described by Herder as a source of language and consciousness, which here appears again, described as connected with productive imagination. This productive imagination apparently is not the power to create “pictures,” but is a special capacity of the spirit, which can rule itself and construct its own activity on higher levels than have been achieved already.

Wilhelm von Humboldt later wrote in the treatise *On Language. On the Diversity of Human Language Construction* [*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, 1836]:

Language, regarded in its real nature, is an enduring thing, and at every moment a transitory one. Even its maintenance by writing is always just an incomplete, mummy-like preservation, only needed again in attempting thereby to picture the living utterance. In itself it is no product (Ergon), but an activity (Energiea). Its true definition can therefore only be a genetic one. For it is the ever-repeated mental labour of making the articulated sound capable of expressing thought. In a direct and strict sense, this is the definition of speech on any occasion; in its true and essential meaning, however, we can also regard, as it were, only the totality of this speaking as the language. [...] To describe languages as a work of the spirit is a perfectly correct and adequate terminology, if only because the existence of spirit as such can be thought of only in and as activity.<sup>9</sup>

[Die *Sprache*, in ihrem Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, dass man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen

8 Novalis. *Logologische Fragmente*. In *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, historisch-kritische Ausgabe in 4 Bänden. Ed. Paul Kluckhohn and Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer, 1960-2006. Vol. 2. P. 526.

9 Wilhelm von Humboldt. *On Language. On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Ed. Michael Losonsky. Trans. Peter Heath. Cambridge University Press, 1999. P. 49. On early German philosophy of language in Polish, see: Zdzisława Kopczyńska. *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i Romantyzmu*. Wrocław: “Ossolineum”, 1976; Bolesław Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa-Poznań: PWN, 1989.

sucht. Sie selbst ist kein Werk (*Ergon*), sondern eine Tätigkeit (*Energeia*). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbar und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen. [...] Die Sprache als eine Arbeit des Geistes zu bezeichnen, ist schon darum ein vollkommen richtiger und adäquater Ausdruck, weil sich das Dasein des Geistes überhaupt nur in Thätigkeit und als solche denken läßt.<sup>10]</sup>

Language is *Energeia* (*Geist an sich*): it is a formative organ of thought, a movement from the inside to the outside – and also – the mind's externalization in sound.

Consciousness is the way the soul exists, with its capacity to rise from unconsciousness to consciousness. Otherwise, man himself would not have invented language, as observed by Herder and Humboldt. If God had given man language, it was not a ready gift, but Herder's judgment (*Besonnenheit*), or Humboldt's self-efficacy (*Selbsttätigkeit*): an ability to act and to create derived from its own power alone. Language appears as a natural capacity of the soul (spirit), building forms for itself, elevating its own activities to higher levels. Poetry and music can appear within this movement – this is the synthetic activity achieved by the artist, as understood by Novalis.

## Poetry and musicality in Romanticism

### *Spirit is the music of thoughts* (Schlegel)

In the well-known *Athenäum Fragments* [*Athenäums-Fragmente*, 1797-1798], Friedrich von Schlegel builds a vision of energy as a universal power and the dominions of the soul that overlap one another without any external stimulus.

375. [...] for energy is really more than mere agility: it is effective, certainly externally effective, but it is also universal power, through which the whole man shapes himself and acts.<sup>11</sup>

10 Wilhelm von Humboldt. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (§8 *Form der Sprachen*). In *Schriften zur Sprachphilosophie*. Ed. Andreas Flinter, Klaus Giel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. Vol. III. P. 368-756.

11 Source of English translations: Friedrich von Schlegel. *Philosophical Fragments*. Trans. Peter Firchow, foreword by Rodolphe Gasche. London, Minneapolis:

[375, [...] denn Energie ist zwar war mehr als bloße Agilität, es ist wirkende, bestimmt nach außen wirkende Kraft, aber universelle Kraft, durch die der ganze Mensch sich bildet und handelt.<sup>12]</sup>

339. Feeling that is aware of itself becomes spirit; spirit is inner conviviality, and soul, hidden amiability. But the real vital power of inner beauty and perfection is temperament. One can have a little spirit without having any soul, and a good deal of soul without much temperament. But the instinct for moral greatness which we call temperament needs only to learn to speak to have spirit. It needs only to move and love to become all soul; and if it is mature, it has a feeling for everything. Spirit is like a music of thoughts; where soul is, there feelings too have outline and form, noble proportions, and charming coloration. Temperament is the poetry of elevated reason and, united with philosophy and moral experience, it gives rise to that nameless art which seizes the confused transitoriness of life and shapes it into an eternal unity.

[339. Sinn der sich selbst sieht, wird Geist; Geist ist innre Geselligkeit, Seele ist verborgene Liebenswürdigkeit. Aber die eigentliche Lebenskraft der innern Schönheit und Vollendung ist das Gemüt. Man kann etwas Geist haben ohne Seele, und viel Seele bei weniger Gemüt. Der Instinkt der sittlichen Größe aber, der wir Gemüt nennen, darf nur sprechen lernen, so hat er Geist. Er darf sich nur regen und lieben, so ist er ganz Seele; und wann er reif ist, hat er Sinn für alles. Geist ist wie eine Music von Gedanken; wo Seele ist, da haben auch die Gefühle Umriß und Gestalt, edles Verhältnis und reizendes Kolorit. Gemüt ist die Poesie der erhabenen Vernunft, und durch Vereinigung mit Philosophie und sittlicher Erfahrung entspringt aus ihm die namenlose Kunst, welche das verworrene flüchtige Leben ergreift und zur ewigen Einheit bildet<sup>13]</sup>.

444. Many people find it strange and ridiculous when musicians talk about the ideas in their compositions; and it often happens that one perceives they have more ideas in their music than they do about it. But whoever has a feeling for the wonderful affinity of all the arts and sciences will at least not consider the matter from the dull viewpoint of a so-called naturalness that maintains music is supposed to be only the language of the senses. Rather, he will consider a certain tendency of pure instrumental music toward philosophy as something not impossible in itself. Doesn't pure instrumental music have to create its own text? And aren't the themes in it developed, reaffirmed, varied, and contrasted in the same way as the subject of meditation in a philosophical succession of ideas?

[444. Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn der Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch

---

University of Minnesota Press, 1999. URL: [http://www.mediastudies.asia/wp-content/uploads/2016/09/Friedrich\\_Schlegel.pdf](http://www.mediastudies.asia/wp-content/uploads/2016/09/Friedrich_Schlegel.pdf)

12 Friedrich Schlegel. *Athenäums-Fragmente. Lyceums-Fragmente. Ideen*. Ed. Karl-Maria Guth. Berlin: Hofenberg Sondersausgabe, 2016. P. 93.

13 *Ibid.* P. 63.

so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken aus über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Mus die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?<sup>14</sup> ]

What is important for our argument here is the hierarchy of actions and of states of the soul to which Schlegel refers. The soul itself has the capacity to command senses thoroughly. It is an evidence that the soul can transcend its own borders (similarly, consciousness transcends its borders in intentional acts, as was later clearly formulated by Husserl). This ability belongs to its natural primal power: commanding the senses. Also, according to the Romantics, the soul is able to be connected with other souls and spiritual beings: God and nature (if it is taken in its spiritual aspect).

Can the passage where Schlegel speaks about the spirit rising above the senses and the feelings be treated as a moment of passing from pre-reflective consciousness to full consciousness?<sup>15</sup> In his Fragment 339, Schlegel says that the “spirit is like a music of thoughts; where soul is, there feelings too have outline and form, noble proportions, and charming coloration.” It seems here that “music” means a power of giving form to a part of the content of the soul, which has an “outline.” It could be this “energy,” which is “effective, certainly externally effective, but it is also universal power, through which the whole man shapes himself and acts,” which Schlegel addresses in Fragment 344. Music could be one of the possible “structures” which is creatively made by the soul in order to pass from pre-reflective consciousness to full consciousness. This structure could be tied to a semantic one, which expresses and makes a form for the same dynamic state of soul.

Schlegelian “music” can therefore be understood as one of the shapes of a natural energy of the soul tied to another shape: semantics. It is accordingly possible to say that there is semantics in music (idea) and music in semantics. That act of passing from a pre-reflective to a reflective state of the soul must be thought of as creative. It is understandable that the act of speaking is

---

14 *Ibid.* P. 111.

15 The answer to that question – as we can see – was intensely debated by Herder, Novalis, Humboldt and Schlegel in close connection with the problem of inventing language and the problem of human creativity. It was exhaustively investigated in several works by Manfred Frank, reflecting on past concepts as a perspective for contemporary modern philosophy, as for example in *The Philosophical Foundations* (as note 4).



described by Wilhelm von Humboldt as *Energeia*, a creative use of the inner power<sup>16</sup>, and that act of passing from pre-reflective to reflective stages could be explained by Schlegel only in terms of beauty and art – and that it can be an act of art.

In the act of creative expression, according to popular Romantic explanations, the soul “changes the external into the internal,” which can be explained as changing inner pre-reflective content to something which can be communicated. This “something” must transcend the border of inner secret subjective activity, and become objective and possible to be comprehended.

As we can see, according to Friedrich Schlegel, the soul’s own actions rise from a state of simple sensual perceptions and simple feelings to the comprehension of the soul itself and of reality. In Schlegel’s philosophy, all the capabilities of the soul and its rising to higher levels of cognitive ability derive from the soul itself.

*Spirit comes from itself (Mickiewicz, Libelt)*

The Polish poet Adam Mickiewicz (1798-1855)<sup>17</sup> thought similarly, when he discussed (in French, in his *Cours au Collège de France*) the views of the Polish philosopher August Cieszkowski, contrasting them with the well-known views of Hegel:

*Ce duch n'est pas le Geist; ce n'est pas seulement la conscience: c'est la personnalité développée et poussée à un degré plus haut. L'être organique existe en lui-même, l'esprit existe par lui-même, l'homme spirituel existe de lui-même; celui qui a senti en lui l'esprit, et qui commence déjà une vie divine, existe par lui-même, pour lui-même et de lui-même. Cette formule de lui-même, que Cieszkowski emploie pour la première fois, est très importante. L'esprit tire toute sa force de lui-même. Alors la matière ou les individus extérieurs, la*

16 Hans Georg Gadamer, in *Wahrheit und Methode* (Part III) considers Wilhelm von Humboldt’s treatise *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* with regard to the power of language which can be observed in every act of speaking and which is conscious of itself.

17 Artur Górski. *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*. Warszawa: “Rytm”, 1998; Alina Witkowska. *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa: PIW, 1983; Wiktor Weintraub. *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1998; Ewa Hoffmann-Piotrowska. *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2004; Andrzej Walicki. *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*. Warszawa: IBL and IFiS PAN, 2006; Michał Maślowski. *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2006; *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*. Ed. Ewa Hoffmann-Piotrowska and Andrzej Fabianowski. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2018.

pensée ou les pensées universelles, ne sont (et Cieszkowski aurait dû exprimer cela avec plus de clarté) que des *moyens* pour l'esprit. Il s'élève, il se répand, il se reconnaît, et il observe la nature. Ce n'est pas seulement pour conquérir contre la matière que l'esprit est créé, comme Fichte le concevait; ce n'est pas pour s'identifier seulement avec la nature dans cet absolu vague, comme le prétend Schelling; ce n'est pas seulement pour jouir, dans sa logique hégélienne, de la circulation qui existe entre la nature et la pensée; mais c'est pour *progresser*, pour marcher vers Dieu, que l'esprit est créé.<sup>18</sup>

This passage includes motifs already known from Schlegel's writing (which does not mean that they directly or indirectly depend on them). Spirit "raises," "extends, recognizes and examines nature." As in Schlegel, we see an ability of the spirit to rise to higher levels of existence, to create new skills qualitatively different from those previously possessed, and to show an ability of expansion and development deriving exclusively from its own power.

This primordial creative power of the spirit, given to man by God and leading to God, is a constant source of energy. Cognition is not only the use of the soul's ready powers, it is also its continuous development, the self-shaping of higher forms, providing fuller knowledge. The same capacity of the spirit is the source of art, also being a tool of self-knowledge. Achieving the state in which the spirit acts – in Mickiewicz's understanding – is not very difficult, because it can perceive itself and recognize itself as possessing power. The return to the spirit is a natural return to the creative force that remains its essence. This force cannot fail to recognize itself.

Where does it come from? The resemblance of the spirit to God gives it a natural creative and formative power. Romanticism took over and renewed the idea of the Renaissance and Baroque poets of an *alter Deus*, the other God.<sup>19</sup> In the period preceding Romanticism, this concept had been reawakened by Shaftesbury, who had a great influence upon the German Romantics.<sup>20</sup> If to express oneself is the way in which the soul can fully exist, this connects not with *mimesis*, but with the category of *imagination*, including

18 Adam Mickiewicz. *Les Slaves. Cours professé au Collège de France. Paris 1842-44*. Paris: Au Comptoir des Imprimeurs-unis, 1849. P. 438 (vingt-deuxième leçon, 6 juin 1843). Commentary: Marta Piwińska. "Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich". In *Adam Mickiewicz. Prelekcje paryskie*. Ed. Marta Piwińska. Kraków: "Biblioteka Polska", 1997; Stanisław Makowski. *Le Romantisme polonais dans "Les Slaves" d'Adam Mickiewicz*. Paris: Institut d'Études Slaves, 1998; Kuziak Michał. *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*. Słupsk: Akademia Pomorska, 2007.

19 Maciej Kazimierz Sarbiewski. *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus* [1626-1627]. Wrocław: Ossolineum, 1954. P. 3-4.

20 Zygmunt Łempicki. "Shaftesbury und der Irrationalismus. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der neueren Philosophie". *Studia Philosophica. Commentarii Societatis Philosophicae Polonorum*. Leopoldo: 1937. Vol. II. P. 19-110.



the power of “form building” [*Bildungskraft*]. The soul does not imitate anything here, but creates forms in which it reveals its known truths – and they can be revealed only in this way – by shaping in a creative act. Expressing that thought in language is derived from the Aristotelian tradition; expression is not an imitation of *natura naturata*, of nature already created, but cooperation with *natura naturans*, the creative force of nature. This thought, justified by Schelling in his theory of genius, popularized by Maurycy Mochnacki in Poland, and actively practiced in the literary works of Mickiewicz and Juliusz Słowacki, found theoretical insight in Karol Libelt’s philosophy. In his *System of Knowledge* [*System umnictwa*, 1850], Libelt regards all natural and human creatures as the fruit of the action of imagination. The highest imagination belongs to God, through whom the world came into being.

How is this power imagined, called by Libelt the power of shaping? What is placed inside man, in the soul, is probably not yet formed. In a sense, it does not exist, just as the world had not existed before being created by God. What is conscious must be formed. The act of formation is always creative, but it comes, as Schelling saw it, both from the consciousness and the infinite part, which we call unconscious, which is also the *residuum* of creativity. Poetic speech does not refer to the use of ready-made rules and regulations, because in that case it would involve only consciousness. Creation consists of the expression of a unique spiritual interior, together with providing this expression with unique shape.

### *Art as synthesis (Schelling)*

How is a work of art born? We already know that an inner excitement is sufficient along with its own creative power, which conveys the imagination, which in turn includes the ability to produce form.

What are the transitions from something hidden to something explicit, from unconscious to conscious and from infinite to finite? Schelling put this question clearly and responded to it with a number of paradoxes:

The work of art reflects to us the identity of the conscious and unconscious activities. But the opposition between them is an infinite one, and its removal is effected without any assistance from freedom. Hence the basic character of the work of art is that of an *unconscious infinity* [synthesis of nature and freedom]. Besides what he has put into his work with manifest intention, the artist seems instinctively, as it were, to have depicted therein an infinity, which no finite understanding is capable of developing to the full.<sup>21</sup>

21 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System of Transcendental Idealism. Part six*. URL: <http://philosophyproject.org/wp-content/uploads/2013/04/Schelling-Sys1800-Part-6-Art-as-Organ-of-Philosophy.pdf>

[Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewussten und der bewußtlosen Tätigkeit. Aber der Gegensatz dieser beiden ist ein unendlicher, und er wird aufgehoben ohne alles Zutun der Freiheit. Der Grundcharakter des Kunstwerks ist also eine *bewußtlose Unendlichkeit* [Synthesis von Natur und Freiheit]. Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht darin gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist.<sup>22</sup>]

According to Schelling, the act of genius refers to a synthesis of contradictions: unconsciousness (unconscious forces of nature, also working in every human being) and consciousness. It is also a synthesis of craftsmanship and poetry, as well as a manifestation of something infinite in a finite form. This combination would have been impossible without Schelling's discovery of the principle of identity. What is unconscious is in fact identical with what is conscious.<sup>23</sup> Consciousness is only another distant form of unconsciousness, different from it, but identical in its innermost essence.

What is the role of musicality in this transition?

To highlight this problem, let us examine the fragment from Mickiewicz's *The Great Improvisation* which reveals *in statu nascendi* the action of creative forces.

*Poet-instrument and poet-singer: illustration with Mickiewicz's Forefathers' Eve*

"The Great Improvisation" ["Wielka Improwizacja"], from Mickiewicz's *Forefathers' Eve* [*Dziady*], is a crucial text for Polish literature<sup>24</sup>, comparable in stature within Poland to Goethe's monologue in *Faust*<sup>25</sup> in the German-

22 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. *System des transzendentalen Idealismus*, Hauptabschnitt 6. URL: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/System+des+transzendenten+Idealismus>.

23 Wilhelm G. Jacobs. *Schelling lesen*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2004. Chapter 5.2.; Justyna Nowotniak. *Johanna Gottlieba Fichtego poszukiwanie jedności*. Warszawa: Spacja, 1995; recent collection of Polish translations and comments to Schelling in a Polish philosophical journal: *Kronos*. Vol. 1-2 (9)/2009.

24 A few recent publications: Leszek Kolankiewicz. "*Dziady*". *Teatr święta zmarłych*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999; "*Dziady*" *Adama Mickiewicza: poemat, adaptacje, tradycje*. Ed. Bogusław Dopart. Kraków: Universitas, 1999; Bogusław Dopart. *Poemat profetyczny. O "Dziadach" drezdeńskich Adama Mickiewicza*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002.

25 As George Sand, who was in that sense an exception among French authors, immediately understood in her "Essai sur le drame fantastique", *George Sand critique 1833-1876*. Ed. Christine Planté. Tussan: Du Lérot, 2006. P. 63-117.

speaking world. Konrad, a young poet imprisoned by the Tsar for his part in the Independence Plot<sup>26</sup>, left alone in his prison cell, begins a long conversation with a silent God.

According to a biographical legend, but well attested, Adam Mickiewicz wrote *The Great Improvisation*, which is about 300 verses long – in one night.<sup>27</sup>

A given act of inner experience possesses inner aspects with internal dynamics – such as the awareness of being, combined with inclusions in the existence of the word, oneness with all the past, present and future members of the nation, unity with Nature-Cosmos, and a sense of immortality. What draws attention is the triumphant alertness to the ability to think, leading to a culmination where existence is perceived as the capacity for creation. The poet's power of creation is shown as identical with the cosmic powers. Let us consider one significant fragment in detail:

Ja mistrz!

*I – Master*

S S

(2 syllables, 2 rhythmic groups)<sup>28</sup>

Ja mistrz wyciągam dłonie!

*I – Master, I stretch out my hands!*

S S sSs Ss

(7 syllables, 4 rhythmic groups)

---

On this question, see: Corinne Fournier Kiss, “Comparatisme et interculturalité: George Sand et son Essai sur le drame fantastique (1839)”. *Regards sur l’interculturalité*. Ed. Corinne Fournier Kiss, Nadine Bordessoule-Gilliéron and Patrick Suter. Genève: MetisPresses, 2016. P. 201-217.

26 This fictional event, showing a prisoner accused of conspiracy against the Russian ruler, is based on real facts from the life of Adam Mickiewicz (1798-1855), incarcerated (4 November 1823 – 3 May 1824) in Vilnius in the former Basilian monastery. An investigation, supervised by senator Novosiltsev, concerning secret patriotic organizations, resulted in the deportation of Mickiewicz and several others to “provinces remote from Poland”. See Roman Koropecy. *Adam Mickiewicz. The Life of a Romantic*. Ithaca and London: Cornell University Press: 2008. P. 49-53.

27 Stanisław Pigoń. *Adam Mickiewicz “Wielka Improwizacja” z trzeciej części “Dziadów”*. Warszawa: PWN, 1955.

28 Stressed syllables are marked S, and unstressed syllables – s. By rhythmic group I understand a group of syllables with one stress. Rhythmic groups are natural prosodic segments of speech, divided from each other by natural pauses. A metrical foot is an “artificial” metrical unit: a group of syllables combined in one of several fixed patterns. A metrical foot can divide (and be divided) by rhythmic groups.

Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie  
*I stretch them to the sky, I place my fingers on the stars.*  
 sSs S sSs // sSs sSs  
 (7+6 syllables, 3+2 rhythmic groups)

Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kregach.  
*On the stars as on musical amonica glasses*  
 sSs ssSs // ssSs sSs  
 (7+6 syllables, 2+2 rhythmic groups)

To nagłym, to wolnym ruchem,  
*Now swiftly, now slowly*  
 sSs sSs Ss  
 (8 syllables, 3 rhythmic groups)

Kręcę gwiazdy moim duchem.  
*My spirit turns the stars.*  
 Ss Ss Ss Ss  
 (8 syllables, 4 rhythmic groups)

Milijon tonów płynie; w tonów milionie  
*Millions on millions of tones resound*  
 sSs Ss Ss // Ss [S]sSs  
 (7+6 syllables, 3+3 rhythmic groups)

Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;  
*It is I who called them forth, I know them all;*  
 Ss S S sSs // S sSs Ss  
 (7+6 syllables, 4+3 rhythmic groups)

Zgadzam je, dzielę i łączę,  
*I combine them, I separate them, I reunite them,*  
 Sss Ss sSs  
 (8 syllables, 3 rhythmic groups)

I w tęcze, i w akordy, i we strofy płącę,  
*I weave them into rainbows, into chords, into strophes,*  
 sSs ssSs // ssSs Ss  
 (7+6 syllables, 2+2 rhythmic groups)

Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach. —  
*I scatter them in sounds and in ribbons of fire.*  
 sSss sSs // ssSs Ss  
 (7+6 syllables, 2+2 rhythmic groups)

Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie,  
*I raised my hands, I held them high above the ridge of the world,*  
 sSs Ss Ss // sSs sSs  
 (7+6 syllables, 3+2 rhythmic groups)

I kęgi harmoniki wstrzymały się w pędzie.  
*And the wheels of the armonica suddenly ceased to whirl.*  
 sSs ssSs // sSss Ss  
 (7+6 syllables, 2+2 rhythmic groups)

[...]

Boga, natury godne takie pienie!  
*My song is worthy God and nature*  
 Ss sSs Ss Ss Ss  
 (8 syllables, 4 rhythmic groups)

Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie.  
*This is a mighty song, a creator-song.*  
 Ss Ss S sSs  
 (8 syllables, 4 rhythmic groups)

Taka pieśń jest siła, dzielność,  
*Such song is power and deathless energy*  
 Ss Ss Ss Ss [Ss S S Ss Ss]  
 8 syllables, 4 rhythmic groups)

Taka pieśń jest nieśmiertelność!  
*Such song is immortality!*<sup>29</sup>  
 Ss Ss Ss Ss [Ss S S [S]sSs]  
 (8 syllables, 4 rhythmic groups).

This state is equivalent to a kind of perception, guiding towards certain semantics, and simultaneously taking both semantic and musical forms. The picture (the work of imagination) is in harmony with the developing thought, presented in the form of improvisation. Irregular syllabic and accentual-syllabic verse, various rhythms and chords are born and disappear.<sup>30</sup>

29 Adam Mickiewicz. *Forefathers' Eve*. Transl. by various hands and ed. by George Rapall Noyes with revisions by Harold B. Segel. In *Polish Romantic Drama. Three Plays in English Translation*. Selected, edited and with an introduction by Harold B. Segel. London and New York: Routledge, 2014.

30 On Polish versification, see: Franciszek Siedlecki. *Pisma*. Ed. Maria Renata Mayenowa, Stefan Żółkiewski. Warszawa: PIW, 1989; Lucylla Pszczołowska. *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław: FNP, 1997; Maria Dłuska. *Prace wybrane*.

There are two typical Polish syllabic verse used in this fragment: 13 (7+6) syllabic verse (used mainly in epics) – and 8 syllabic verse (used mainly in lyrics), but listeners get the impression of great variety because of irregular alternations and different accentuation.

At the beginning there are two opening chords: two one-syllabic key words: “Ja” (I) and “mistrz” (master), which define the position of the artist. These two words – which do not have a rhyme pair – create their own symmetry in which “I” equates “mastery”. If we agree to risk going beyond traditional analysis of versification, we can observe that this symmetry is supported by several verses which are divided into two parts, and several which exist as undivided unities, but this is a line which lacks any rhythmic resemblance in the whole text – it can be considered a seed incomparable to anything, but at the same time as a source of everything:

Ja mistrz!  
S // S  
(2 syllables, 2 rhythmic groups)

The appearance of musicality also can be observed in the varying intonation, which must be omitted in this analysis because of the difficulties of presentation in a written text. What we can show more easily is the frequency of rhythmic groups and metrical feet. For instance, in the second part of the fragment above, we are dealing with two 8-syllabic lines, but the first is dominated by the rhythm of 3 amphibrachs, illustrating the slow starting of movement, then accelerating and becoming more regular in the next verse, where we can hear 4 dynamic trochees:

To nagłym, to wolnym ruchem,  
sSs sSs Ss  
(8 syllables, 3 rhythmic groups)  
Kręcę gwiazdy moim duchem.  
Ss Ss Ss Ss  
(8 syllables, 4 rhythmic groups)

*The Great Improvisation* from *Dziady* is obviously an act of inner experience, which is accompanied by a simultaneous aspect of expression.<sup>31</sup> It has its own

---

Kraków: Universitas, 2001. Vol. 3: *O wersyfikacji Mickiewicza (Próba syntezy)*. P. 173-294.

31 The Great Improvisation is described as a dramatic monologue (perhaps based on Mickiewicz's own nocturnal improvisation without listeners) with some features of ode, dithyramb and hymn. On the poet's creative power, see: Juliusz Kleiner. *Problematy Improwizacji Konrada*. Lublin: Towarzystwo Naukowe K.U.L., 1947 (analysis of the words “Ja mistrz” – p. 20). On Konrad's improvisation as the

internal *dynamis*, which can affect a certain material and transform it, and therefore it is an embryo of the form. The source of this form lies within the internal experience, which belongs to the life of the soul – Humboldt's *Energeia* – an act of the soul which has the capacity of *Tätigkeit*: being aware of its own states and able to present its own states to itself in forms created by itself.

This state, of recognizing oneself as an entity possessing various potencies, is embedded in the image of the Cosmos. The Cosmos is felt and understood from the inside – by extending its boundaries to the whole external area, able to be embraced (perhaps only with the power of the imagination) through its spiritual affinity. Cosmos is perceived as a multitude of tones. At the same time, there is a sense of an ability to create words (meanings) – a sense of the word as transferred from within and able to live without; the sense of the word as a kind of being, which belongs to the creator as children belong to their father.

Here one can see the process of forming feelings, whose tension, expressiveness, violence, variability and inner diversity all create a sort of progress, which is most comparable to the course of music, for example, Chopin's nocturnes or fantasies. But the thought cannot be separated from the emotional path as it develops with an inexorable consequence. If "emotion" is formative, then thought is formative too – they both agree in their choice of meanings of words, intonations, rhythms, creating a unique course that we would like to see as completely natural.

The discussion regarding the interpretation of Konrad's speech to God has persisted in Polish culture for almost two centuries. In his journey into the supernatural world, Konrad accuses God of creating a world full of evil, suffering and death. He solemnly confronts him and desires to take away his power in order to "to sing a joyful song" ["zanucić pieśń szczęśliwą"]. In Stanisław Wyspiański's drama *Liberation* [*Wyzwolenie*, 1902], a new Konrad appears who desires action, but is capable only of gestures. He cries out: *Poetry, you are a tyrant!*

Is Konrad mistaken, even if he is morally correct? Does Konrad confuse the power of his imagination with an authentic creative power – spiritual learning with real creation?

---

most brilliant manifestation of human genius and independence from God, see: Zofia Stefanowska. *Wielka – tak – ale dlaczego improwizacja?* In *Studia z teorii i historii poezji. Seria II*. Ed. Michał Głowiński. Wrocław: Ossolineum, 1970. P. 151-166. On romantic subjectivity in drama, see: Agnieszka Ziółowicz. *Dramat i romantyczne "Ja". Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", 2002. Monographs on this part of *Dziady*: Waław Kubacki. *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią "Dziadów"*. Kraków: Wydawnictwo M. Kot, 1951; Bogusław Dopart. *O "Dziadach" drezdeńskich Adama Mickiewicza*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002.

Within this creation, the “I” recognizes itself as Master. Let us regard this statement as an act of self-knowledge, in which the soul recognizes its limits and its cognitive powers. What does it mean when the soul feels its cognitive powers? It means that it uses them. What does it mean when it recognizes its limits? That it recognizes its ability to expand, and in doing so, sets it in motion. Cognition takes in everything that can become available to the spirit – and gives an insight into the whole, of whose sentient soul it is only a particle. What is internal is given together with what is external. In the source experience, while studying itself the soul finds itself in relation to nature, God, other people. Such a starting point must be described as hermeneutic.

This state, a recognition of itself as a self, a being with various potencies, given in the form of a sense of its own creative power and complete independence, paves the way towards the semantics, which is accompanied by visual and musical imaginings. To put it more precisely: the subject expands its boundaries, uniting with the whole of the Cosmos, which can probably be covered due to the spiritual affinity of all existence. By the power of the spirit, the Cosmos is being learnt from the inside – felt internally, it manifests itself as a multitude of tones, breezes, as the dynamics of the movements of stars and planets, as a powerful energy, but also as a phenomenon potentially marked aesthetically and ethically. We are dealing here, I suppose, with a poetic representation of speech as a transition from unconsciousness to consciousness. As we know, according to Humboldt, the model moment of transition from unconsciousness to consciousness is the act of speech, which he rightly considered as a creative act. If the consciousness is connected to a certain type of objectification, it is with the presentation of one’s own states in a way that can be excluded from the inside and made “external,” and therefore also communicated to someone else, then in the act of creation presented in *The Great Improvisation*, we are dealing with the transition from unconsciousness to music and to word as creations of available consciousnesses.



Patrick Suter

## L'instant musical : poésie et émotions

In poetry, music is often mentioned to express emotions, but it also brings poetry back to its source. Through poems by Eichendorff, Droste-Hülshoff, Baudelaire, Verlaine, Lorca, Rilke and Mandelstam, this article examines a deepening of the relationship between poetry, music and emotion, through which poetry discovers itself by being attentive to what is within itself of the order of the musical or the song.

### Musique, émotions, lyrique

Si les liens entre poésie et musique remontent à l'Antiquité – le poète *chante* et demande l'aide de la muse ou des muses, dont les instruments de musique sont des attributs distinctifs –, ceux qui relient ces dernières aux émotions sont si étroits, dans le régime moderne de la littérature, qu'il paraît presque superflu de les rappeler. Ils sont mis en évidence dans la définition même du genre lyrique, avec lequel a tendance à se confondre toute la poésie depuis la répartition en triade des genres littéraires (épique, lyrique et dramatique). Hegel le suggère dans ses *Leçons sur l'esthétique*, lorsqu'il précise quelle est la matière du poème « lyrique » :

Der Stoff des lyrischen Gedichts nämlich ist nicht der Gegenstand in seiner ihm selbst angehörigen realen Entfaltung, sondern die subjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechsel, Unruhe oder Ruhe, stilles Hinfließen oder strudelndes Fluthen und Springen sich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen sich das Innere kundgibt, äußern muß.<sup>1</sup>

Le « mouvement intérieur subjectif » dont parle ici Hegel peut être compris comme une périphrase ou une définition de ce qu'est une « émotion », la musique étant pour sa part indirectement évoquée par l'adjectif par lequel est désignée la poésie, qui évoque la « lyre » (l'un des attributs d'Erato, la muse de la poésie lyrique, qui porte parfois également une viole). Hegel souligne d'ailleurs le rôle de la musique dans l'accomplissement de la poésie lyrique :

---

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « Das lyrische Kunstwerk », *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835-1838], III, dans *Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, t. 15, 1970, chap. 3, p. 447.

Endlich wendet sich die lyrische Poesie noch in verstärkterem Grade, als dies durch den bloßen Reim möglich ist, der Musik dadurch zu, daß das Wort zur wirklichen Melodie und zum Gesang wird. [...] Weil [der Stoff] innerlicher bleibt, muß er äußerlich erregender werden. Diese sinnliche Erregung aber des Gemüts vermag nur die Musik hervorzubringen.<sup>2</sup>

Ainsi, dès l'Antiquité, poésie et musique ont partie liée, et le luth sera l'instrument privilégié du poète à la Renaissance. Mais le moment romantique – dont l'influence détermine la littérature bien au-delà du seul mouvement romantique – apparaît comme celui qui spécifie une relation de symbiose entre la poésie, la musique et les émotions. Il n'est guère étonnant dès lors qu'il coïncide également avec une période de très grande proximité entre compositeurs et poètes, les premiers mettant en musique les poèmes des seconds, tandis que les seconds vouent un culte aux premiers – ce dont témoignent en France la lettre de Baudelaire à Wagner<sup>3</sup>, puis, en 1885, la fondation par Édouard Dujardin de *La Revue wagnérienne*. De la même façon, il n'est pas étonnant que la poésie, partant à sa propre quête, prenne la musique pour modèle – l'« Art poétique » de Verlaine débutant par ce vers célèbre : « De la musique avant toute chose » et résumant par cette formule toute l'ambition symboliste.<sup>4</sup>

Cette proximité de la musique, de la poésie et de l'émotion s'éclaire en tenant compte des spécificités du langage musical. Interrogé sur la « signification » de la musique, le musicologue Luigi Ferdinando Tagliavini faisait remarquer l'équivoque sur laquelle reposait une telle question :

Le concept de signification de la musique est ardu. On pourrait dire que la musique ne signifie rien, mais qu'elle *exprime* tout. Le problème du langage musical est celui d'un langage à mon avis asémantique, qui ne signifie pas, mais fait quelque chose de beaucoup plus important, de plus haut : exprimer, exprimer ce qui ne peut pas être exprimé d'une autre manière.<sup>5</sup>

À la musique serait donc dévolue l'*expression*. Or si la poésie est bien pour sa part un art sémantique qui utilise les mots des langues naturelles, on comprend qu'elle cherche à se rapprocher le plus possible de la musique, par quoi

2 *Ibid.*, p. 449.

3 Charles Baudelaire, « À Richard Wagner », lettre du 17 février 1860, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. I, 1973 [1966], p. 672-674.

4 Paul Verlaine, *Jadis et naguère* [1884], dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326.

5 « Luigi Ferdinando Tagliavini », Plans fixes, interview de François Hudry, 27 novembre 2000, Radio Télévision Suisse romande. URL : <http://www.plans-fixes.ch/films/luigi-ferdinando-tagliavini/> [consulté le 21/01/2019].

elle gagnerait la capacité expressive qui fait souvent défaut à la parole. Son rapprochement avec la musique permettrait à la poésie d'être elle-même, puisqu'elle est, selon Hegel, *le langage par lequel le mouvement intérieur s'exprime*.

## Émotions et musique

Le lien entre musique et émotion peut être éclairé à la lumière de la définition des « émotions » du point de vue des sciences affectives. D'après le psychologue Klaus Scherer, une « émotion » peut être définie

as an episode of interrelated, synchronized changes in the states of all or most of the five organismic subsystems in response to the evaluation of an external or internal stimulus event as relevant to major concerns of the organism.<sup>6</sup>

Une émotion apparaît ainsi comme un épisode transitoire, momentané, dans lequel sont impliqués conjointement différents sous-systèmes de l'organisme humain, et plus précisément le système nerveux central, le système nerveux périphérique, le système nerveux somatique et le système neuro-endocrinien. Par leur caractère transitoire, les émotions se distinguent d'autres phénomènes affectifs tels que les préférences, les attitudes, les humeurs ou les sentiments.<sup>7</sup>

Klaus Scherer distingue par ailleurs entre émotions « utilitaires » (telles que la colère, la peur, la joie, le dégoût, la tristesse, la honte, la culpabilité), qui ont pour tâche de faciliter notre adaptation à des événements qui nous concernent, et émotions « esthétiques », qui, dans le prolongement de l'esthétique de Kant, sont décrites comme « désintéressées » et relatives à l'objet éprouvé (nature ou œuvre d'art). Qu'elles soient de types distincts, elles n'en sont pourtant pas moins caractérisées l'une et l'autre par des changements physiologiques de même nature, impliquant l'ensemble du système nerveux et neuro-endocrinien – les symptômes corporels les plus courants des émotions esthétiques étant les frissons ou les larmes.<sup>8</sup>

Sans doute mesure-t-on, à partir de ces quelques remarques sur les émotions, quelle proximité ces dernières entretiennent avec la musique, et pourquoi cette dernière en est le langage privilégié. Les cordes (de la lyre, de la harpe, du luth, de la guitare ou du clavecin, mais aussi des violes et violons,

6 Klaus Scherer, « What are emotions ? And how can they be measured ? », *Social Science Information*, vol. 44, no 4, 2005, p. 697.

7 *Ibid.*, p. 698 & 703-704. Sur ce point, cf. aussi David Sander et Klaus R. Scherer (dir.), *Traité de psychologie des émotions*, Paris, Dunod, 2009, p. 44 sq. & 161 sq.

8 *Ibid.*, p. 706-707.

ou encore du piano) sont aux instruments ce que les différents systèmes physiologiques sont au corps. Leur ébranlement (par pincement, frottement ou frappe) propage une vibration sur toute leur longueur, qui est elle-même amplifiée par le corps de l'instrument, c'est-à-dire par la caisse de résonance – les vibrations étant, comme les émotions, temporaires, marquées par un début, une expansion, puis une disparition. Les différences de timbres et de hauteurs peuvent être tenues pour des équivalents de la palette d'émotions susceptibles d'ébranler un sujet. L'art de toucher (le clavecin), de frotter, de caresser ou de frapper les cordes, engage – tout comme l'émotion – tout le corps de l'instrumentiste, la respiration étant chez les grands musiciens tout entière sollicitée, animant l'ensemble du corps et entraînant le parcours des doigts, eux-mêmes tout entiers entraînés par la phrase musicale qui les met en mouvement. Plusieurs expressions idiomatiques évoquent d'ailleurs cette proximité de la musique et des mouvements intérieurs, telle l'« âme » du violon, ou encore la « corde sensible » d'une personne. Comme la musique, qui anime le corps de l'instrumentiste tout en le dépassant pour emplir l'espace alentour, les émotions résonnent profondément, dans le corps – et plus loin encore : dans ce que l'on ne saurait appeler autrement que l'âme (avec ses souvenirs et ses espérances), présidant aux vibrations de la vie psychique.

## Poésie et musique

Quant aux liens entre poésie et musique, ils sont tout sauf fortuits, à tel point que, dans de nombreuses traditions poétiques, la poésie a été – et parfois est encore – exclusivement chantée. La poésie, comme la musique, accorde la première place à la voix humaine, la poésie sonore ayant tout au long du XX<sup>e</sup> siècle choisi de privilégier l'aspect purement phonatoire du langage. Tout comme la musique, la poésie accorde la première place au rythme, qui repose sur une alternance de répétition et de variation – deux principes fondamentaux d'organisation de la musique. Par l'usage de pieds ou de nombres de syllabes fixes, elle instaure de la régularité ou de la mesure, tous les éléments dérogeant à la mesure indiquant par contrecoup une valeur expressive particulière. Par l'intonation, la poésie se rapproche de la mélodie, qui s'élève, mais pour redescendre en fin de séquence ou de poème. Les voyelles ont chacune un timbre particulier, tout en rappelant les sons aigus ou les sons graves (dont se souvenait Mallarmé en relevant la « perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair<sup>9</sup> »). Les voyelles se font souvent écho dans le vers (« Comme de *longs* échos qui

9 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 208.

de *loin se confondent*<sup>10</sup> »), qui les rapproche ou au contraire les différencie aux positions clés (rime, césure, accents), tout en soulignant souvent une continuité mélodique par la tendance du vers à tracer ce que Jean Starobinski appelle judicieusement un « sillage paronomastique<sup>11</sup> ». Quant à la dimension harmonique de la musique, on peut en voir un équivalent dans les échos verticaux qui relient entre eux des vers différents, en particulier par les rimes (qu'elles soient internes ou finales), mais aussi par tout autre phénomène d'écho.

## Instants musicaux

### *Le poète musicien*

Comment dès lors le poème dirait-il mieux l'émotion qu'en évoquant la musique ? Chez Eichendorff, le poète qui a donné lieu au plus grand nombre de compositions de *Lieder*, le « je » lyrique est souvent lui-même musicien, chanteur, joueur de luth ou violoniste – la musique suscitant alors les divers mouvements de l'âme :

Wie jauchzt meine Seele  
Und singet in sich !  
Kaum daß ich's verhehle,  
So glücklich bin ich.<sup>12</sup>

D'autres fois, au contraire, la musique accompagne la détresse, mais, il est vrai, comme si elle pouvait être un remède au sentiment de désespoir :

Mein' Seele ist so beklommen,  
Die Gassen sind leer und tot  
Da hab' ich die Laute genommen  
Und singe in meiner Not.<sup>13</sup>

C'est que la musique entraîne la joie, accompagnée d'un sentiment d'élévation semblable au vol de l'alouette :

10 Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 11. Les échos opèrent ici entre nasales.

11 Jean Starobinski, « La célébration du nom », *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 897.

12 Joseph von Eichendorff, « Liedchen », *Gedichte / Versepen*, in *Werke*, éd. Hartwig Schultz, Deutscher Klassiker, t. I, 1987, p. 213.

13 « Der verliebte Reisende », *ibid.*, p. 127.

O Freude, in klarer Höh !  
 Zu sinken und sich zu heben  
 In Gesang.<sup>14</sup>

Elle permet alors d'atteindre à une légèreté de l'âme, tout à fait opposée à la peur ou à la mélancolie :

Greif in die goldnen Saiten,  
 Da spürst du, daß du frei,  
 Es hellen sich die Zeiten,  
 Aurora scheint neu.<sup>15</sup>

Et c'est mêlée à la musique que s'élève la poésie, comme une force qui soulève le poète, l'entraînant à composer ce qui est un « Lied », cette forme où s'allie poésie et musique :

Halb Worte sind's, halb Melodie,  
 Was mir durchs Herze zieht,  
 Weiß nicht, woher, wozu und wie,  
 Mit einem Wort : ein Lied.

Der Lenz rauscht durch die offne Tür,  
 Da hab' ich's mir erdacht,  
 Ich selger Mensch kann nichts dafür,  
 Gott hat's so schön gemacht !<sup>16</sup>

### Écoute

Alors que, chez Eichendorff, poète et musicien tendent à se confondre<sup>17</sup>, c'est parfois celui qui écoute qui est ébranlé. Dans le célèbre poème d'Annette von Droste-Hülshoff, « Le garçon dans la tourbière », l'enfant qui traverse le marais est effrayé par les bruits qui lui parviennent, auxquels il voue une attention extrême, dans un état hyperesthésique caractéristique des personnages de Droste-Hülshoff. Les bruits du marais lui apparaissent d'abord comme une « mélodie fantomale », et l'enfant atteint à l'apogée de la frayeur lorsqu'il lui semble entendre le violoniste Knauf dans les sifflements sous ses semelles.

14 « Die Lerche », *ibid.*, p. 224.

15 « Durch », *ibid.*, p. 237.

16 « Das Lied », *ibid.*, p. 334.

17 « Lyrik ist für die Romantiker nur denkbar als spontan entstandener Gesang, bei dem meist Schöpfer und Musiker identisch sind », précise Hartwig Schultz (*ibid.*, p. 734).

Vor seinem FuÙe brodeln es auf,  
Es pfeift ihm unter den Sohlen  
Wie eine gespenstige Melodei ;  
Das ist der Geigemann ungetreu,  
Das ist der diebische Fiedler Knauf,  
Der den Hochzeitheller gestohlen !<sup>18</sup>

Le sol bouillonne devant ses pieds,  
Il siffle par dessous ses semelles  
Telle une mélodie d'outre-tombe ;  
C'est le musicien infidèle,  
C'est Knauf, le violoniste voleur,  
Qui déroba les deniers de la noce !<sup>19</sup>

Les émotions éprouvées par l'enfant sont selon la terminologie de Klaus Scherer « utilitaires », dans la mesure où elles le préviennent d'un danger ; mais la transposition du son ou du bruit en musique a pour effet de dramatiser l'émotion, qui atteint à son maximum d'intensité à l'instant même où entre en scène le violon. L'attention à la musique permet alors d'être attentif aux émotions esthétiques, comme il en va chez Baudelaire, où le locuteur se décrit comme emporté par la musique, qui est dotée de la puissance de la mer. Dans « La musique », la forme du poème, avec ses strophes hétérométriques où alternent alexandrins et pentasyllabes, souligne les oscillations qu'éprouve le sujet mélomane, entre tension et détente. Le sujet emporté par la mer-musique est traversé par un épisode émotif où il devient le point focal des mouvements intérieurs les plus divers (« Je sens vibrer en moi toutes les passions »), tandis que le poème dans son ensemble est construit comme une exaltation idéale qui, dans un mouvement de brusque réversibilité (terme clé chez Baudelaire), fait retomber le sujet dans un état de spleen. Le poème est le lieu d'un passage entre les émotions les plus positives et leur exact opposé, les mouvements de la mer et de la musique apparaissant eux-mêmes comme les reflets des émotions :

La musique souvent me prend comme une mer !  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile ;

---

18 Annette von Froste-Hülshoff, *Gedichte*, dans *Sämtliche Werke*, éd. Bodo Plachta und Winfried Woesler, Deutscher Klassiker, t. I, 1994, p. 66-67.

19 Annette von Froste-Hülshoff, *Tableaux de la lande et autres poèmes*, préface de Bernard Böschstein et Patrick Suter, traduction de Patrick Suter (avec la collaboration de Bernard Böschstein), Genève, La Dogana, « Poésie », 2014, p. 39.

La poitrine en avant et les poumons gonflés  
 Comme de la toile,  
 J'escalade le dos des flots amoncelés  
 Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
 D'un vaisseau qui souffre ;  
 Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre  
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
 De mon désespoir !<sup>20</sup>

### *La musique comme émotion*

Alors que, dans les exemples précédents, musique et émotions éprouvées par le poète-musicien ou par l'auditeur sont distinctes, il arrive que la musique devienne elle-même l'émotion, dont le récepteur n'est alors que le prolongement. Ainsi en va-t-il dans la « Chanson d'automne » de Verlaine, où ce sont les violons qui pleurent, l'émotion du sujet n'étant que seconde :

Les sanglots longs  
 Des violons  
 De l'automne  
 Blessent mon cœur  
 D'une langueur  
 monotone.<sup>21</sup>

De même, et de façon plus caractéristique encore, chez Federico García Lorca, c'est la guitare qui pleure, emportée par l'émotion la plus intense à laquelle rien ne s'oppose, et il n'est plus ici nul sujet pour la percevoir, la musique étant devenue le sujet et l'objet de l'émotion :

Empieza el llanto  
 de la guitarra.  
 Se rompen las copas  
 de la madrugada.  
 Empieza el llanto  
 de la guitarra.  
 Es inútil  
 Callarla.

20 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [1857], dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. II, 1975, p. 68.

21 Paul Verlaine, « Chanson d'automne », *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 72.



Es imposible  
callarla.  
Llora monótona  
como llora el agua,  
como llora el viento  
sobre la nevada.  
Es imposible  
callarla.  
Llora por cosas  
lejanas.  
Arena del Sur caliente  
que pide camelias blancas.  
Llora flecha sin blanco,  
la tarde sin mañana,  
y el primer pájaro muerto  
sobre la rama.  
¡ Oh guitarra !  
Corazón malherido  
por cinco espadas.<sup>22</sup>

Commencent les larmes  
de la guitare.  
Se brisent les coupes  
du petit jour.  
Commence les larmes  
de la guitare.  
Inutile  
de l'arrêter.  
Impossible  
de l'arrêter.  
Elle pleure, monotone,  
comme pleure l'onde,  
comme pleure le vent  
sur la neige.  
Impossible  
de l'arrêter.  
Elle pleure pour des choses  
lointaines.  
Sable du Sud brûlant  
qui appelle des camélias blancs.  
Elle pleure la flèche égarée,  
le soir sans lendemain  
et le premier oiseau mort

---

22 Federico García Lorca, « La Guitarra », *Poema del cante jondo*, dans *Poesia*, 1, *Obras*, I, Madrid, Akal, 1989, p. 299.

sur la branche.  
 Ô guitare!  
 Cœur blessé à mort  
 par cinq épées.<sup>23</sup>

L'émotion atteint ici une sorte de plénitude, étant saisie dans son commencement, mais étant alors irrépressible, sa vibration étant amplifiée par le roulement des « r » (« guitarra », « lora », « callarla ») et la répétition de plusieurs de ces mots-clé, comme s'ils étaient entraînés par une « noria » suggérée dans les deux vers : « Llorá monótona / como lora el agua ». Il serait faux cependant de considérer, du fait de la monotonie de la guitare, que l'émotion échapperait à sa condition d'épisode transitoire. Au contraire, tout au long du poème, son intensité augmente, pour évoquer des « choses lointaines », s'étendre au « sable chaud du sud » au cœur de l' « après-midi », et c'est à la fin la « mort », annoncée par « le premier oiseau mort », qui constitue sa limite. Si l'émotion durait toujours, explique Klaus Scherer, elle deviendrait dangereuse pour le sujet, et c'est pourquoi elle est de nature transitoire ; mais qu'elle soit irrépressible, elle se met elle-même en danger, et le « cœur » est bien ici « malheureusement blessé » par cinq épées, comme l'est le taureau par les banderilles ou la vierge des sept douleurs.

### Contemplation

Aussi profonde que soit l'émotion dans le *cante jondo*, son lien à la musique et à la poésie est cependant peut-être plus intense que pur : la guitare est ici tremblement, vibration, le poème exprimant ce transport ; mais s'il dit le commencement, il est tout de suite pris dans le flot de l'émotion, sans encore percevoir la source cachée, plus profonde encore. Or c'est de cette source que s'approchent les *Sonnets à Orphée* de Rilke, l'émotion étant liée alors à la contemplation d'Orphée, la figure même de la parole devenant chant, et elle a alors pour seul objet cette mise en mouvement de la parole, et non pas les passions qu'elle entraîne. On se rappelle qu'Élie, au premier livre des rois<sup>24</sup>, dans une allégorie du parcours mystique, découvre que c'est la brise légère qui porte le Seigneur, et non le grand vent, le tremblement de terre ou le feu qui ont précédé. De même, ici, l'émotion est liée à la pure contemplation de la source de la poésie, qui entraîne le silence de toute autre chose. L'émotion est alors amplifiée par le redoublement des « O » qui accompagnent la

23 Federico Garcia Lorca, « La guitare », *Poème du cante jondo*, dans *Œuvres complètes*, éd. établie par André Belamich, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1981, p. 132.

24 I Rois, 19, 11-18.

découverte d'Orphée, et qui dessinent le mouvement de la face saisie par le mystère et s'immobilisant dans la pure contemplation du plus pur poète – la poésie apparaissant aussi bien à sa naissance que dans son devenir, l'émotion étant d'autant plus intense que les sens se taisent et qu'elle devient entièrement spirituelle :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung !  
 O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr !  
 Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
 ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
 gelösten Wald von Lager und Genist ;  
 und da ergab sich, daß sie nicht aus List  
 und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr  
 schien klein in ihren Herzen. Und wo eben  
 kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen  
 mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —  
 da schufst du ihnen Tempel im Gehör.<sup>25</sup>

Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation !  
 Ô c'est Orphée qui chante ! Ô grand arbre en l'oreille !  
 Et tout se tut. Mais cependant ce tu lui-même  
 fut commencement neuf, signe et métamorphose.

Hors du gîte et du nid surgirent de la claire  
 forêt qui se déliait des têtes de silence ;  
 et lors il s'avéra que c'était non la ruse  
 et non la peur qui les rendaient si silencieuses,

Mais l'écoute. En leurs cœurs, rugir, hurler, bramer  
 parut petit. Et là où n'existait qu'à peine  
 une cabane, afin d'accueillir cette chose,

un pauvre abri dû au désir le plus obscur,  
 avec une entrée aux chambranles tout branlants,  
 tu leur fis naître alors des temples dans l'ouïe —<sup>26</sup>

25 Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, édition commentée par Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, dans *Werke*, Frankfurt am Main, Insel, t. I, 1996, p. 241.

26 Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, dans *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. établie par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 881-882.

C'est qu'il s'agit d'écouter ici à la façon des mystiques, comme l'indiquait la première des *Élégies de Duino* (« Stimmen, Stimmen. Höre mein Herz wie sonst nur / Heilige hörten<sup>27</sup> »).

Mais se pourrait-il que l'émotion poétique, liée à l'écoute, puisse découvrir plus profond encore, plus antérieur que le chant d'Orphée ? Que pourrait être, par-delà ce commencement de la poésie dans le chant, découverte plus grande encore liée à la musique ? Peut-être Mandelstam l'indique-t-il, dans un poème de *La Pierre* intitulé « Silentium », où c'est la « mutité » des origines qui est retrouvée, permettant également au verbe de retourner dans la musique :

Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,  
Но, как безумный, светел день,  
И пены бледная сирень  
В черно-лазоревом сосуде.

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста !

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито !

Elle n'est pas encore née,  
Elle est la musique et le verbe  
Et donc le lien nouant les gerbes  
De toute vie, jamais brisé.

Les seins de la mer en mesure  
Respirent dans le jour dément,  
Trop clair : l'écume en lilas blanc  
Dans un vase d'encre et d'azur.

---

27 Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, op. cit., p. 202.

Qu'à mes lèvres vienne à nouveau  
 La mutité des origines,  
 La note pure et cristalline  
 Qui était née avant les mots.

Reste, Aphrodite, écume blonde,  
 Verbe, retourne à la musique,  
 Et sache, ô cœur, être pudique  
 Fondu à la trame du monde !<sup>28</sup>

On sait comment la pièce de John Cage, 4' 33", rappelle, bien au-delà de la blague qu'elle semble constituer, le rôle fondamental du silence dans la musique, dont elle naît, et qui ne cesse de faire entendre du son (celui de l'environnement) même lorsqu'elle se retire. Or, en retrouvant la mutité des origines, c'est bien le tout premier mouvement de l'émotion, liée à la musique – à la musique à venir –, que le cœur découvre. Partant, le cœur n'est ici nullement « malherido » comme dans le poème de Lorca. Au contraire, dans l'instant même de la musique, du basculement de la mutité dans la musique, il apparaît « coulé » dans la « vie fondatrice et première »<sup>29</sup>.

### Coda

Le bref parcours ici esquissé peut être lu comme celui de la poésie qui, pour devenir elle-même, expression des mouvements les plus intérieurs et les plus secrets, et pour devenir pleinement chant (chant poétique s'entend), évoque la musique et s'en inspire, en nouant avec elle des relations diverses. Chez Eichendorff, le « je » lyrique se fait musicien, et les évocations de la musique pratiquée (par le chant ou les instruments) permettent d'illustrer les émotions (le plus souvent la joie). Chez Droste-Hülshoff et chez Baudelaire, la musique perçue entraîne le mouvement émotif, les émotions s'approfondissant tandis qu'elles deviennent de nature esthétique. Chez Verlaine et Lorca, la musique et l'émotion coïncident presque dans le poème, mais pour dire des émotions au fond quotidiennes. Chez Rilke et Mandelstam, au contraire, l'émotion liée à la musique est de l'ordre du sacré ou du mystique, et elle correspond à la découverte du mouvement même de la poésie comme autre parole, laquelle entraîne une transformation morale du *Moi*, qui ne devient plus qu'écoute chez Rilke, et qui découvre une essentielle pudeur chez Mandelstam, au moment pourtant érotique de la naissance d'Aphrodite. Le parcours que nous avons effectué peut ainsi être compris comme celui d'un

28 Ossip Mandelstam, (*La*) *Pierre (1906-1915)*, trad. du russe et présentation par Henri Abril, Belval, Circé, 2003, p. 30-31.

29 Selon une autre traduction possible du dernier vers de « Silentium ».

approfondissement de la relation entre poésie, musique et émotion, dans lequel la poésie ne cesse de se découvrir elle-même dans sa plus grande pureté, tout en se laissant porter par ce qui en elle est de l'ordre du musical ou du chant. Le parcours va bien vers Orphée, et même – chez Mandelstam – vers la source où puise Orphée, qui n'est autre que la mutité, ou le silence (dont il faut rappeler qu'il est ici partie prenante de la musique, inscrit en son sein, par le jeu des pauses et des soupirs), par où le souffle peut être repris pour remettre en mouvement l'émotion poétique et musicale.

On comprend dès lors quel est le rôle de la musique par rapport à la poésie : l'instant musical est celui d'un approfondissement, et la musique est là pour guider à la profondeur. Elle rappelle que le vers a son origine dans la profondeur du corps, et que le toucher musical des assonances, des allitérations et des paronomases, est la condition, dans l'art sémantique qu'est la poésie, pour faire apparaître aussi la profondeur de l'« âme » – une profondeur alors spirituelle et spirituellement nommée – alors que la musique s'arrête dans son expression sans parvenir à l'unir à la signification.

Mais on peut se demander si, pour atteindre à cet apogée de l'émotion, la poésie doit toujours citer la musique, et s'il ne conviendrait pas plutôt qu'elle fasse entendre sa propre musique. Cette musique qui s'entend tellement chez Annette von Droste-Hülshoff dans « Im Grase » et qui donne à toucher phoniquement l'extrême douceur qu'éprouve alors le sujet :

Süße Ruh', süßer Taumel im Gras,  
 Von des Krautes Arome umhaucht,  
 Tiefe Flut, tief tief trunkne Flut,  
 Wenn die Wolk' am Azure verraucht,  
 Wenn aufs müde schwimmende Haupt  
 Süßes Lachen gaukelt herab,  
 Liebe Stimme säuselt und träuft  
 Wie die Lindenblüt' auf ein Grab.<sup>30</sup>

Doux repos, doux vertige dans l'herbe,  
 Embaumé de l'arôme de l'herbe,  
 Flux enfoui, ivre, ivre flux enfoui,  
 Quand la nue dans l'azur se dissipe,  
 Quand sur la tête lasse qui flotte  
 Se disperse un rire suave,  
 Quand la voix aimée sourd et tremble  
 Telle fleur de tilleul sur la tombe.<sup>31</sup>

30 Annette von Droste-Hülshoff, *Gedichte*, op. cit., p. 306.

31 Annette von Droste-Hülshoff, *Tableaux de la lande et autres poèmes*, op. cit., p. 71.

Cependant, si le poème évoque l'herbe, l'arôme des simples, et si les échos phoniques au troisième vers soulignent avant tout la profondeur d'un flux, c'est une « voix chère » qui est mentionnée à l'avant-dernier vers de cette strophe, et, au cours du poème, il sera encore question de la « chanson » d'un « oiseau » à la dernière strophe. La poésie, par ses échos phoniques et sémantiques, se « touche » pour ainsi dire elle-même en tant que musique, mais sans évoquer la musique sur le plan thématique : elle a repris son « bien » à la musique<sup>32</sup> et est fidèle à elle-même. Mais qu'elle évoque malgré tout la musique, celle-ci lui offre encore un surplus d'émotion à l'instant où elle surgit – comme son approfondissement – comme sa résonance.

---

32 Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 212.





Christophe Imperiali

## Le démon et l'analogie

### Fonctions émotives de la musique chez Marcel Proust et Thomas Mann

Wie können musikalische Emotionen durch die literarische Beschreibung einer fiktiven Musik mobilisiert werden? Man kann vermuten, dass ein Text, der eine existierende Musik beschreibt, versucht, auch etwas über die Emotionen, die sie hervorruft, zu sagen. Wenn er jedoch durch seine eigenen verbalen Mittel Musik erfindet, die niemand je hören kann, dann müssen die mit ihr verknüpften Emotionen, als für den Autor essenziell betrachtet werden. Dies ist die Frage, die wir uns hier stellen, basierend auf einem Vergleich zwischen den imaginären Musikstücken von Vinteuil bei Marcel Proust und von Adrian Leverkühn bei Thomas Mann. In beiden Fällen wird die Musik als analoges Modell verwendet, das dem Autor erlaubt, die Emotionen, die sie mit einer besonderen Klarheit verkörpert, auch durch sie anzusprechen. So bietet die Musik in der proustschen Ästhetik, die immer noch von der romantisch musikalischen Metaphysik durchdrungen ist, eine intime Verbindung zum Gedächtnis. In einem völlig anderen Sinne macht die modernistische Ästhetik, die von Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* hervorgehoben wurde, aus der Musik das Mittel mit einer erschreckenden Auflösungskraft. Symbolik oder Diabolik, so oder so betrachtet, die Musik einigt oder löst, repariert oder trennt – aber in beiden Fällen verdichtet sie den Ausdruck von Lebenskräften.

De part et d'autre du Rhin, deux des plus grands romanciers de la première moitié du siècle dernier ont réservé à la musique une place de choix dans leur œuvre. Non seulement ils y ont évoqué maintes musiques réelles, mais chacun d'eux a en outre créé un compositeur fictif dont il a décrit quelques œuvres. C'est sur ces évocations d'œuvres fictives que je voudrais réfléchir ici.

### Musique réelle / musique fictive

Il y a dans le lexique courant des substantifs qui renvoient à des objets du monde et pointent vers des référents empiriques ; d'autres, au contraire, circonscrivent des notions abstraites n'existant pas hors du langage qui les fait advenir. Toutes proportions gardées, c'est une distinction analogue que l'on peut poser entre la mention d'œuvres réelles et l'évocation d'œuvres fictives dans un texte littéraire. Un romancier ne produit pas un geste de même nature lorsqu'il parle d'un roman, d'un tableau ou d'une sonate que son lecteur peut connaître, ou d'une œuvre fictive dont nul ne saura jamais rien

d'autre que ce qu'en dit le texte. Au-delà du problème référentiel, c'est aussi sur le plan herméneutique que les enjeux varient : dans le cas d'une mention d'œuvre réelle, on sera spontanément orienté du côté d'une réflexion sur l'intertextualité ouverte par l'inclusion dans le texte d'un « texte » (au sens large) préexistant. Mais dans le cas d'une évocation d'œuvre fictive, il me semble que l'on sera plutôt porté à envisager la *fonction* de cette œuvre et de son évocation dans la logique de la diégèse ; à défaut de pouvoir appréhender le « quoi », on s'interrogera sur le « pourquoi ».

Lorsque l'on a affaire à des œuvres musicales, cette dichotomie engage en outre une réception différenciée sur le terrain des émotions suscitées par la musique : dans le cas d'une mention d'œuvre réelle, l'émotion mobilisée par le texte est seconde par rapport à une musique existante supposée l'avoir produite : on pourrait tenir ce qui est dit de ces émotions pour une sorte de description des affects ressentis par quelqu'un qui entendrait cette musique dans le monde réel. L'auteur a sans doute été lui-même dans cette position d'auditeur, qu'il est ensuite loisible à tout lecteur d'occuper à son tour, par exemple pour éprouver la similarité de son ressenti avec celui qui est décrit dans le texte. Lorsque l'on a affaire à une œuvre musicale fictive, au contraire, l'émotion ne saurait être seconde : elle n'est pas alors l'effet d'une cause sonore, mais la finalité de la seule évocation verbale d'un phénomène sonore qui ne saurait sortir de la diégèse. Dans un tel cas, l'auteur construit de toutes pièces un bouquet d'affects, dont on peut supposer qu'il en a cueilli quelques fleurs dans sa propre expérience empirique d'auditeur de musique, mais qui, en tant que tel, n'est lié à aucune œuvre existante, ce qui interdit au lecteur d'ajouter sa propre expérience d'auditeur à celle que lui propose le texte.

Cela implique que s'il est dit que la musique suscite telle émotion, ce n'est pas parce que l'auteur a cherché à sonder les émotions produites sur lui ou sur d'autres par une pièce musicale réelle, mais bien parce qu'il tient la production de cette émotion pour la finalité nécessaire d'une musique qu'il n'a peut-être même créée (verbalement) que pour cela. Lorsqu'il évoque une œuvre fictive, le romancier n'est en aucune manière contraint par un objet extérieur dont il chercherait à rendre compte ; il peut fort bien ne dire de la pièce que ce qu'il estime nécessaire d'en dire pour qu'elle occupe précisément la place qu'il lui assigne dans l'économie de son texte – sans risque d'interférences avec tout ce qu'une œuvre réelle ne manquerait de susciter dans l'esprit du lecteur.

## Musique et paradis perdu (Proust)

Un regard porté sur la genèse de la *Recherche du temps perdu* offre un exemple particulièrement intéressant des enjeux que je viens d'esquisser, dans la mesure où Proust est manifestement passé en cours d'écriture de l'un à l'autre des modèles mis ici en perspective. Dans la version finale de la *Recherche*, l'œuvre musicale qui occupe une place déterminante dans la vocation d'écrivain du narrateur est signée par le compositeur fictif Vinteuil ; mais une plongée dans les avant-textes indique avec netteté que cette fonction d'œuvre révélatrice avait été assignée, jusqu'à un stade de rédaction assez avancé, à une œuvre bien réelle : le *Parsifal* de Wagner. C'est ce que montre de manière détaillée Jean-Jacques Nattiez dans son *Proust musicien*, dont je cite simplement la phrase où est formulée une hypothèse sur la raison de cette substitution progressive de Vinteuil à Wagner :

À partir du moment où Proust eut l'idée que la révélation au Narrateur de l'absolu artistique se ferait par le truchement d'une œuvre musicale [...], il n'y avait plus aucune raison de conserver, dans *Le Temps retrouvé*, une référence concrète à *Parsifal* : il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d'art *imaginaire*, car dans la logique du *roman*, une œuvre réelle est toujours décevante : la saisie de l'absolu ne peut être suggérée que par une œuvre désincarnée, absolue, idéale.<sup>1</sup>

En conservant *Parsifal*, Proust aurait gagné une relation intertextuelle, avec toute l'ouverture herméneutique que cela aurait impliqué ; mais en substituant l'œuvre fictive à l'œuvre réelle, il gagnait, outre l'absence de « déception » potentielle face à cette dernière, la possibilité de faire accéder à l'existence (textuelle) les seuls éléments de l'œuvre directement utiles à la fonction qu'il assignait à cette œuvre dans son roman, sans que le reste d'une œuvre existante – tout ce dont il n'avait pas besoin, tout ce qui lui apparaissait comme accessoire d'un point de vue strictement fonctionnel – ne vienne parasiter la réception du lecteur.

En vertu de ce point de vue, on peut donc lire les passages relatifs à la musique de Vinteuil comme le lieu d'une mise en scène des effets de la musique – des « effets sans cause », pourrait-on dire, non au sens où Wagner utilisait cette expression pour stigmatiser le spectaculaire gratuit des opéras de Meyerbeer, mais dans l'idée qu'ici les effets sont leur propre cause, dans la mesure où le romancier n'envisage le phénomène sonore qu'en fonction des effets qu'il produit sur ceux qui sont les seuls à pouvoir l'entendre : les personnages du récit.

<sup>1</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Bourgois, 1984, p. 64-65.

Dans la *Recherche*, Proust évoque deux œuvres de Vinteuil, entendues par deux personnages : la Sonate pour violon et piano et le Septuor ; la Sonate est surtout liée à Swann, tandis que le Septuor est lié au narrateur.

C'est dans *Un amour de Swann* que l'on découvre la Sonate de Vinteuil. Swann entend cette œuvre chez les Verdurin : il est heureux d'apprendre qui l'a composée, car il l'a déjà entendue une fois sans savoir de qui elle était, et à cette occasion, elle lui avait fait une impression très vive. Le texte commence par revenir à cette première audition et pose immédiatement une dichotomie tout à fait fondamentale, et qui contribue d'emblée à indiquer pourquoi la musique doit avoir un statut tout particulier dans l'esthétique proustienne : la dichotomie entre le flux temporel et l'étendue spatiale. Je cite un long extrait, parce que beaucoup d'éléments importants sont posés ici :

Peut-être est-ce parce qu'il [Swann] ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables — si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.<sup>2</sup>

La musique nous met donc en prise directe avec le fonctionnement de la mémoire : elle permet d'observer en acte le processus de saisie et de tentative de fixation d'un phénomène fluent. Dans une perspective très bergsonienne,

2 Marcel Proust, *Un amour de Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 4 volumes, t. 1, p. 206.

Proust montre comment l'intelligence, pour s'approprier l'indescriptible, l'ineffable, transpose le flux dans l'espace. Ce faisant, elle construit un cadre d'intelligibilité aussi bien qu'une armature mnémotechnique – mais la traduction qu'elle produit dénature irrémédiablement la sensation première : elle « permet de se rappeler la musique », mais « n'est plus de la musique pure ».

Or l'enjeu central de la *Recherche du temps perdu*, c'est précisément la question de la possibilité d'une réappropriation du « temps perdu » par la mémoire – ce temps qui, comme la musique, n'est appréhendé dans notre expérience courante que comme un flux, dont tout ce qui le constitue est instantanément saisi, classé, organisé par l'intelligence. D'où la dichotomie fondamentale pour Proust entre mémoire délibérée et mémoire involontaire, cette dernière seule nous mettant en contact avec une vérité profonde. On sait le rapport étroit entre l'édifice de la *Recherche* et les considérations théoriques du *Contre Sainte-Beuve*, dont l'élément central est précisément une mise en cause de l'intelligence. Citons les premières lignes du projet de préface rédigé par Proust pour cet ouvrage :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui.<sup>3</sup>

La parallèle avec l'extrait d'*Un amour de Swann* cité précédemment n'est-il pas frappant ? La musique saisie par la pensée n'est pas elle ; le passé saisi par l'intelligence n'est pas lui. On voit ainsi se dessiner dès cette première mention de la musique de Vinteuil un rapport intime, d'ordre phénoménologique, entre l'écoute musicale et l'impression que, dans la vie, les choses font sur nous.

Cette association se double d'une conception directement empruntée à la métaphysique romantique de la musique, dont une lettre de jeunesse de Proust fournit un excellent résumé :

Je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture –) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent.<sup>4</sup>

3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 211.

4 Marcel Proust, *Correspondance*, éd. par P. Kolb, Paris, Plon, 20 volumes, t. 1 (1880-1895), p. 388.

Proust écrit cela en 1895, mais sur ce plan, ses idées n'ont guère changé par la suite. Le rapport que le narrateur entretiendra avec le Septuor de Vinteuil, nous le verrons, se placera bien sur ce terrain, cherchant à sonder « l'essence de la musique ». Mais ici Swann ne se livre pas à une enquête approfondie sur la nature du sentiment que la musique suscite chez lui ; il se laisse plutôt submerger par ce sentiment, et ce sont les réactions de Swann face à la musique que le texte nous donne à découvrir. L'émotion musicale de Swann prend d'abord, de façon caractérisée, la forme d'un coup de foudre amoureux pour une petite phrase en particulier :

[...] rentré chez lui il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom.<sup>5</sup>

« Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »...

Pourtant, celle qui offre au livre son titre, *Un amour de Swann*, ce n'est pas la petite phrase ; c'est Odette, qui est à côté de Swann lors du concert chez les Verdurin et à qui la petite phrase devient rapidement associée si étroitement qu'elle peut être qualifiée quelques pages plus loin de « l'air national de leur amour ».<sup>6</sup>

C'est en effet cette dimension mémorielle, de nature métonymique, qui prend rapidement le dessus dans le rapport de Swann à la Sonate de Vinteuil. Deux passages ultérieurs le confirment avec la plus grande netteté. C'est d'abord le cas lors d'une soirée musicale chez les Saint-Euverte, où l'audition de la Sonate provoque un reflux soudain et irrépressible de nostalgie pour cet amour d'Odette, qui, à ce moment, est en déclin. Le texte renoue ici avec la confrontation entre deux types de mémoires :

Au lieu des expressions abstraites « temps où j'étais heureux », « temps où j'étais aimé », qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout, les pétales neigeux et frisés du chrysanthème qu'elle lui avait jeté dans sa voiture, qu'il avait gardé contre ses lèvres – l'adresse en relief de la « Maison Dorée » sur la lettre où il avait lu : « Ma main tremble si fort en vous écrivant » – le rapprochement de ses sourcils quand elle lui avait dit d'un air suppliant : « Ce n'est pas dans trop longtemps que vous me ferez signe ? » ; il sentit l'odeur du fer du coiffeur par

5 Marcel Proust, *Un amour de Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 207.

6 *Ibid.*, p. 215.

lequel il se faisait relever sa « brosse » pendant que Lorédan allait chercher la petite ouvrière [...].<sup>7</sup>

Et Swann est si violemment ému de cette résurgence du passé qu'il a l'impression de se dédoubler : il se voit lui-même sous les traits d'un pauvre malheureux dont il a pitié, et ses yeux se remplissent de larmes.

Inutile de gloser longuement l'« effet madeleine » qui est au cœur de ce passage : on voit bien ici à quel point l'émotion sensorielle suscitée par la musique est plus profonde que celle qui est issue de la réflexion. Et que la résurrection du passé est rendue possible par le fait que la musique en a recueilli la « spécifique et volatile essence » plutôt que quelque fac-similé. C'est pourtant sous ses formes les plus matérielles que le passé revit, activé par cette mémoire involontaire qui est en dépôt dans la musique : le passage par l'« essence » ouvre l'accès à toutes les formes phénoménales qu'elle a revêtues, et qui sont inaccessibles à la mémoire volontaire, car celle-ci ne peut les appréhender que comme de « prétendus extraits qui n'en conserv[ent] rien ».

Sur ce plan, la musique n'est pourtant pas foncièrement différente de la madeleine ou des pavés inégaux, ces déclencheurs de *stimuli* sensoriels qui permettent tout à coup une résurgence inopinée du passé. Une image, voire un goût ou un parfum auraient aussi pu fonctionner comme embrayeur métonymique du souvenir. Mais il faut pourtant souligner que Proust manifeste en plusieurs occasions son intérêt pour une caractéristique spécifique de la musique qui est de créer, par son déploiement dans le temps, son propre système mémoriel. À ce titre, la musique occupe une place tout à fait singulière parmi les *stimuli* sensoriels, du fait de sa connivence avec la mémoire profonde. Lorsque, dans une audition musicale, un élément sonore revient et est reconnu, il met l'auditeur en contact avec le souvenir qu'il avait conservé de ses occurrences précédentes et produit donc, en-deçà de toute dimension référentielle, un pur effet de réminiscence. C'est ce que Swann a vécu lors de sa première audition de la Sonate, où il guettait amoureuxment le retour de la petite phrase.

Mais lors des auditions suivantes, la réminiscence reste pour Swann foncièrement référentielle, comme en témoigne encore un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où il indique au narrateur des associations très spécifiques de la Sonate avec certaines images précisément localisées : le bois de Boulogne, la nuit, sous la lune. Le narrateur comprend la relation métonymique et note :

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 339-340.

Au lieu du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle [la petite phrase] apportait à Swann, c'était ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle [...], c'était tout un printemps dont il n'avait pu jouir autrefois [...].<sup>8</sup>

Un peu plus loin, Swann lui-même confirme en une formule très amusante son enfermement dans ce type de rapport métonymique :

Je voulais dire simplement à ce jeune homme que ce que la musique montre – du moins à moi – ce n'est pas du tout la « Volonté en soi » et la « Synthèse de l'infini », mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d'Acclimatation.<sup>9</sup>

« Du moins à moi »... Le « jeune homme » en question (qui est donc le narrateur) ira plus loin, quelques années plus tard, lorsqu'il entendra le Septuor de ce même Vinteuil, parce que ce qu'il ira chercher derrière les notes, ce sera précisément quelque chose comme ce que, dans un lexique schopenhauerien, Swann appelle la « Volonté en soi » – ou ce que Proust, dans la lettre de 1895 citée plus haut, nommait le « fond mystérieux [...] de notre âme ». À ce titre, le rapport affectif à la musique est envisagé de manière toute différente dans les parties concernant Swann et la Sonate, et dans celles qui évoquent le rapport du narrateur au Septuor. Bien qu'il aille beaucoup plus loin que Swann du côté du « sens profond » de la musique, le narrateur est pourtant moins vivement bouleversé par la musique en elle-même. À l'écoute du Septuor de Vinteuil, ce qui lui procure une joie intense, c'est moins la musique proprement dite que la révélation qu'elle provoque chez lui. Cette révélation implique évidemment la sphère des émotions au premier chef, mais moins parce que le narrateur ressent lui-même les émotions véhiculées par la musique que parce qu'il comprend grâce à la musique quelque chose de décisif quant à la façon dont l'art a la capacité de toucher au cœur des émotions. Car la sphère d'impressions pures, non particularisées, innommées, que nous ouvre la musique est celle-là même, précisément, vers laquelle pointe la mémoire involontaire, comme le narrateur en a la révélation grâce à son écoute du Septuor de Vinteuil. S'interrogeant sur l'existence de signatures, de marques de fabrique qui permettent de reconnaître immédiatement certains artistes, il les associe à une entité insaisissable qui est au cœur de leur être et qui pourrait bien s'appeler « âme ». Tout artiste authentique, par ses créations, cherche à retrouver le chemin de ce lieu intérieur que Proust associe à un paradis perdu. Et, à nouveau, la musique l'emporte sur les autres arts en tant que voie d'accès à ce paradis, de par son caractère foncièrement non conceptuel :

8 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 524.

9 *Ibid.*



Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites ; l'humanité s'est engagée en d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inanalysé était si enivrant, qu'au sortir de ce paradis, le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire.<sup>10</sup>

Ainsi, l'« étrange appel » que la musique de Vinteuil adresse au narrateur lui apparaît comme « la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant qu'[il] avai[t] trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même »<sup>11</sup>. Telle est la révélation.

En somme, c'est parce qu'elle se déroule dans le temps sans se déployer dans l'espace que la musique ressemble au fil de notre vie, et c'est parce qu'elle reste en-deçà de toute figuration qu'elle est le seul art à pouvoir atteindre le vécu et non le « fac-similé » qu'en fabrique notre intelligence, qui n'est pas vraiment le vécu lui-même. Voilà, fondamentalement, pourquoi la musique était le seul art à pouvoir servir de modèle au projet d'écriture proustien, étant le seul qui mobilise vraiment le mécanisme même de la mémoire involontaire, clé de voûte de tout l'édifice de la *Recherche*.

Comme on l'a entrevu, cette spécificité de la musique comme art du temps par excellence engage différents rapports affectifs, toujours liés intimement à la mémoire. Ressaisissons-les rapidement pour conclure cette partie proustienne (forcément trop sommaire) :

- 1) Dans le moment même de l'écoute, en-deçà de la cartographie que l'intelligence tente de produire sur le vif, le flux musical produit des effets mémoriels purs : sans particularisation ou référence extérieure, sans récit singularisant, la musique offre une pure structure de réminiscence, qui porte à investir affectivement le retour d'un élément entendu. On reçoit alors cet élément tout à la fois pour ce qu'il est dans l'instant où le son frappe notre oreille, pour le lien qu'il nous invite à créer avec une forme antérieure de lui-même (mouvement associateur d'identification du même), et pour le jeu différentiel qu'offre cette répétition, l'identité n'en étant pas vraiment une, ne serait-ce que parce que le retour n'est plus une première apparition, et parce qu'entre les occurrences d'un « même » motif, le flux musical a produit de nouveaux événements qui en situent différemment les occurrences successives (mouvement dissociateur de prise en compte d'un écart).<sup>12</sup>

10 Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. III, 1988, p. 762-763.

11 *Ibid.*, p. 767.

12 On pourrait trouver maints exemples de cela dans le travail wagnérien des leit-motifs, mais il est aussi possible d'évoquer de manière plus générale les très

- 2) De par son indétermination référentielle, la musique offre en outre une particulièrement bonne amorce pour la mémoire associative, prompte à y attacher des souvenirs ou des émotions dont elle devient, par métonymie, l'ambassadeur ou l'« hymne national ».
- 3) Enfin, de façon plus théorique, la musique est le meilleur révélateur de l'existence de ce « paradis perdu » vers lequel tend aussi la mémoire involontaire, et qui peut nous mettre en contact avec la vraie essence des choses, suscitant par là l'émotion la plus profonde et la plus vraie à laquelle on puisse aspirer.

### La musique comme domaine démoniaque (Mann)

On voit que, pour ce qui concerne le fond de sa conception de la musique, Proust reste largement un homme du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il écrive la plus grande partie de la *Recherche* dans les années 1910, il situe la composition des œuvres de Vinteuil à la fin des années 1870.

C'est quelques années plus tard, en 1885, que Thomas Mann place la naissance d'Adrian Leverkühn. Il y a donc une grande génération d'écart entre les deux compositeurs, comme d'ailleurs entre les dates de rédaction des deux romans qui les hébergent : en effet, bien qu'il soit né seulement quatre ans après Proust, Thomas Mann écrit le *Doktor Faustus* au milieu des années 1940.

Vinteuil et Leverkühn sont tous deux considérés, dans leurs diégèses respectives, comme des compositeurs en phase avec les tendances les plus avancées de la composition musicale de leur temps. Mais il est certain qu'au milieu des années 1910, moment où Leverkühn atteint le sommet de sa carrière, ces tendances ne sont plus les mêmes qu'à la fin des années 1870... Toujours est-il que, contrairement à Proust, Mann, dans le *Doktor Faustus*, parle de la musique en homme du XX<sup>e</sup> siècle. Ce sont surtout les effets produits par ce clivage sur la sphère des émotions que je vais tenter de mettre en lumière, sans chercher à suivre pas à pas les riches réflexions que Mann élabore autour de la musique au fil du roman.

La métaphysique romantique qui sous-tendait manifestement la conception proustienne de la musique est encore bien présente chez Mann, mais

---

fréquentes formes musicales ternaires reposant sur une structure A-B-A. L'un des traits évidents de cette structure tient précisément à ce jeu d'identité-altérité qui régit le retour du A après une partie B contrastée. S'il fallait ne citer qu'un exemple, j'évoquerais volontiers le mouvement lent de la Sonate pour piano en la majeur, D. 959 de Schubert : la partie B emmène l'auditeur si loin qu'il est tout décontenancé de retrouver, après cela, le simple et modeste thème A...

précisément en tant qu'elle est violemment remise en cause par les tendances nouvelles. C'est d'ailleurs là une des problématiques majeures de la partie centrale du roman : l'entretien de Leverkühn avec le diable. Un diable très compétent en matière de théorie musicale, pour des raisons qui n'ont rien de contingent : lorsqu'il apparaît à Leverkühn, ce dernier est en train de lire *Ou bien... ou bien* de Kierkegaard, et on peut supposer qu'il en est précisément à la page où il est fait état des liens intimes de la musique avec le diable<sup>13</sup>...

Cette idée d'une affinité consubstantielle de la musique avec le diabolique, Thomas Mann l'a aussi affirmée en son nom, notamment, en marge du *Doktor Faustus*, dans le discours qu'il a tenu en juin 1945 sous le titre « Deutschland und die Deutschen » :

Es ist ein grosser Fehler der Sage und des Gedichts, dass sie Faust nicht mit der Musik in Verbindung bringen. Er müsste musikalisch, müsste Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet.<sup>14</sup>

Dans son entretien avec Leverkühn, qui est supposé se dérouler à l'été 1912, le diable dresse un bilan de la situation actuelle de la musique : il évoque la proscription ferme de toutes les combinaisons de notes traditionnelles, l'impossibilité de penser encore l'œuvre comme un tout en soi, ou l'impératif de densité qui coupe le déploiement de la musique dans le temps. Autant d'éléments qui sont en effet au cœur de l'esthétique musicale dans les avant-gardes des années 1910, moment où la rupture avec le romantisme est une donnée centrale. Proust, qui écrit précisément dans ces années, ne s'en préoccupe guère ; mais pour un jeune compositeur comme Leverkühn, ces diverses proscriptions font planer sur son art l'ombre menaçante de la stérilité. À ce tableau peu réjouissant brossé par le diable, le jeune compositeur oppose quelques contre-arguments assez faibles, que son interlocuteur balaie facilement, avant de conclure pourtant son propos par ce que Leverkühn baptise ironiquement une « annonce » : il lui annonce qu'il est destiné à renverser ces obstacles.

Comment les renversera-t-il ? Au moment de cette discussion avec le diable, Leverkühn a déjà une jolie liste d'œuvres à son actif, qui attestent toutes d'une recherche dont l'axe directeur semble pouvoir être défini comme une tentative de trouver une juste balance entre l'objectif et le subjectif. Ce sont des questions assez complexes, et qui, au fil des discussions, lettres, conférences

13 Voir en particulier Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...* [1843], trad. O. Prior et M. H. Guignot, Paris: Gallimard, « Tel », 2005 [1984], p. 54 ou p. 72-73.

14 Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, Berlin, Suhrkamp, 1947, p. 15. (Je traduis [Ch. I.] : « C'est une grande erreur de la légende et du poème que de n'avoir pas établi de connexion entre Faust et la musique. Il devait être musical, être musicien. La musique est un domaine démoniaque. »)

ou commentaires d'œuvres où elles apparaissent, prennent des tournures fort variées. Il ne saurait être question d'entrer ici dans les détails de ce débat, mais je voudrais essayer d'en épingler quelques éléments centraux, qui sont directement liés à la question des émotions.

Dans la discussion qu'il a avec Leverkühn, le diable développe une réflexion assez subtile sur la dialectique entre objectivité et subjectivité : selon lui, la musique, depuis quatre siècles, a toujours feint que la soumission à la formule préétablie (c'est-à-dire le versant objectif, la règle) était une émanation spontanée, nécessaire, de la subjectivité. Cette idée fait écho entre autres à une discussion que Leverkühn avait eue deux ans auparavant avec le narrateur du récit, son ami Serenus Zeitblom. Leverkühn y soutenait l'idée que la liberté, qu'il associait à la subjectivité, constitue une menace de stérilité pour l'artiste :

Die heute zerstörten musikalischen Konventionen waren nicht allezeit gar so objektiv, so äußerlich auferlegt. Sie waren Verfestigungen lebendiger Erfahrungen und erfüllten als solche lange eine Aufgabe von vitaler Wichtigkeit: die Aufgabe der Organisation. Organisation ist alles. Ohne sie gibt es überhaupt nichts, am wenigsten Kunst.<sup>15</sup>

C'est à la suite de cette remarque que Leverkühn expose à son ami son idée d'une nouvelle technique de composition, qui n'est autre que la technique dodécaphonique schönbergienne, dont Mann prête l'invention à son personnage. Par rapport à cette proposition théorique, les deux amis incarnent deux positions antagonistes : Leverkühn évoque « le désir de s'emparer de tout ce qui résonne, de l'intégrer dans un ordre, et de dissoudre l'essence magique de la musique dans la raison humaine »<sup>16</sup> – ce à quoi Zeitblom répond : « Au rebours de ce que tu dis, ton système me semble plutôt fait pour dissoudre la raison humaine dans la magie. »<sup>17</sup>

15 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main, Fischer, 1980, p. 257. (« Les conventions musicales aujourd'hui bouleversées n'ont pas toujours été aussi objectives, autant imposées du dehors. Elles consolidaient des expériences vivantes et comme telles, elles ont rempli pendant longtemps une tâche d'une importance vitale ; la tâche d'organiser. L'organisation est tout, sans elle rien n'existe, l'art encore moins. » Traduction de Louise Servicen, dans *Romans et nouvelles III – 1918-1951*, Paris, Livre de poche, « La Pochothèque », 1996, p. 535.)

16 « [...] die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen », *ibid.*, p. 261 – trad. citée, p. 539.

17 « Umgekehrt wie du sagst, scheint dein System mir eher danach angetan, die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen », *ibid.*, p. 261-262 – trad. citée, p. 539.

Qu'impliquent de telles positions en termes d'émotions musicales ? Tout au long du récit, Leverkühn manifeste une tendance marquée à la distanciation, à la froideur, à l'intellectualité. Mais il aspire aussi continûment à mettre cette intellectualité à l'œuvre pour trouver des émotions vraies. Cette recherche prend plusieurs formes distinctes. Il y a d'abord l'attrait pour la simplicité naïve de la musique populaire, qu'il cherche à retrouver par un art subtil au point d'être capable de paraître simple. C'est le cas notamment de ses *Brentano Lieder*. Son concerto pour violon, un peu plus tard, est probablement la seule de ses œuvres qui manifeste quelques penchants romantiques. Au moment où il le compose, Leverkühn va jusqu'à défendre, dans une soirée, les charmes faciles de certaines pièces du siècle précédent, sensuelles à peu de frais. Mais ce n'est qu'une brève passade, correspondant à des circonstances biographiques particulières. À d'autres moments, son rêve serait de déconstruire toute l'émotion apprise du romantisme, pour découvrir des sentiments inédits. À un interlocuteur qui doute de la capacité de la musique à se déromantiser sans perdre son essence, il répond :

Ich will Ihnen gern recht geben, wenn Sie mit dem Romantischen eine Gefühlswärme meinen, die die Musik im Dienst technischer Geistigkeit heute verleugnet. [...] Aber was wir die Läuterung des Komplizierten zum Einfachen nannten, ist im Grunde dasselbe wie die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft. Wenn es möglich wäre [...]. Wem also der *Durchbruch* gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen.<sup>18</sup>

Est-ce à l'aune de ces considérations qu'il faut appréhender les deux compositions de pleine maturité de Leverkühn, l'*Apocalypsis cum figuris* et le *Chant de douleur du Docteur Faustus* ? Je vais prendre comme seul exemple la première de ces deux œuvres, qui est celle dont la description présente les caractéristiques les plus frappantes. Dans l'*Entstehung des Doktor Faustus* – un texte publié deux ans après le roman, et qui en retrace les circonstances de rédaction – Mann cite la lettre qu'il a écrite à son ami et conseiller musical Theodor Adorno pour lui demander son aide pour cette partie.

Ce qu'il me faut, ce sont quelques précisions caractéristiques isolées (un petit nombre suffirait), pour offrir au lecteur un tableau plausible, voire convaincant.

---

18 *Ibid.*, p. 432 (« Je vous donnerais volontiers raison si par romantisme vous entendez une chaleur de sentiment que rejette aujourd'hui la musique au service de l'intellectualité technique. [...] Mais ce que nous appelions épurer la complication pour en faire de la simplicité, équivaut au fond à recouvrer la vitalité et la force du sentiment. S'il était possible [...]. Celui qui réussirait à percer, hors de la froideur intellectuelle jusqu'à un monde audacieux de sentiments nouveaux, on serait fondé à l'appeler le libérateur de l'art », trad. citée, p. 689.)

Voulez-vous réfléchir avec moi à la manière dont il faudrait, plus ou moins, mettre l'œuvre en chantier (je parle de l'œuvre de Leverkühn) ; comment vous vous y prendriez si vous aviez un pacte avec le démon ; et me suggérer quelques particularités musicales pour contribuer à l'illusion ? J'entrevois en pensée quelque chose de satanique et de religieux, tout à la fois démoniaque et pieux, étroitement lié à la règle mais délictueux, qui souvent tournerait l'art en dérision et aussi remonterait au primitif élémentaire.<sup>19</sup>

Adorno répond positivement et se prend au jeu. « Très informé des visées de l'œuvre entière et de ce morceau en particulier, ses remarques tendaient précisément à l'essentiel : exposer l'œuvre au reproche de sanglante barbarie et d'intellectualisme exsangue »<sup>20</sup>, rapporte l'auteur. Tel est donc l'« essentiel », cette « fonction » assignée à la musique décrite que j'évoquais en introduction. On a ici un cas tout à fait passionnant où cet « essentiel » est formulé explicitement dans les marges du texte, ce qui permet de mesurer les moyens mis en œuvre à l'aune de la fin à laquelle ils concourent.

Pour motiver ces reproches de « sanglante barbarie » et d'« intellectualisme exsangue », Mann décrit une musique dont la particularité la plus spectaculaire, à mon sens, tient à sa faculté générale de dissolution. Je cite en vrac quelques-unes des caractéristiques auxquelles le texte nous donne accès : les chœurs passent par degrés du parlé au chanté ; ils parcourent toute la gamme des vocalités, du chuchotement jusqu'au chant polyphonique le plus tenu. Il en va de même dans l'orchestre, où l'on trouve une gradation de complexité sonore qui va du simple bruit de percussions jusqu'à la musique la plus richement instrumentée. La frontière entre parties vocales et instrumentales est, au demeurant, des plus perméables, et cela dans les deux sens : « Sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert – in dem Grade und zu dem Ende, daß tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint [...] ».<sup>21</sup> Autre frontière perméable, donc – et des plus subversives : celle entre l'homme et la matière. Au niveau formel, Mann mentionne aussi la présence marquante de *glissandi*, aussi bien instrumentaux que vocaux : Zeitblom analyse la chose en précisant que la musique, dans son origine première, n'est autre que l'arrachement des *notes* au chaos des *sons*, c'est-à-dire le découpage et le catalogage de hauteurs distinctes. En ce sens le *glissando* apparaît comme une résurgence du temps pré-musical. Autre trait « primitif » : il s'en faut de peu que Leverkühn

19 Thomas Mann, *Le Journal du Docteur Faustus*, trad. L. Servicen, Paris, Bourgois, 1994, p. 146.

20 *Ibid.*, p. 150.

21 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, *op. cit.*, p. 503. (« Dissous l'un dans l'autre, le chœur est instrumentalisé, l'orchestre vocalisé de telle sorte et avec de telles intentions que la frontière entre l'homme et la matière semble abolie » – trad. citée, p. 748.)

ne supprime purement et simplement la barre de mesure, qui est aussi une marque de domestication du rythme fluent dans un enclos d'isochronie. Il maintient la mesure « par ironie », dit le texte, mais le rythme change à chaque mesure. Face à ces éléments primitifs, on observe contrastivement des traits foncièrement modernes, tels que la sonorisation de certains passages par des haut-parleurs produisant une gradation spatiale des plans sonores. À tout cela s'ajoute encore une autre caractéristique troublante : le traitement de l'harmonie est inversé par rapport à ce qu'on pourrait attendre. Tout ce qui est élevé donne lieu à une musique fortement dissonante, tandis que ce qui touche à l'enfer est composé dans un langage tonal non exempt de lieux-communs. Sur le plan du travail motivique, Zeitblom note en outre la circulation subversive d'un thème en particulier : il est d'abord associé à une séquence de rire infernal qui dégénère en hurlements, rugissements, glapissements, grincements ; puis on retrouve ce même thème, déguisé mais structurellement identique, dans le sublime chœur d'enfants qui suit, d'une beauté supra-terrestre, et qui est dit avoir ému jusqu'aux plus réfractaires.

Tous ces traits listés à la diable (si j'ose dire), il faudrait les observer de plus près et en affiner la description ; mais ce qui m'importe surtout ici est de relever qu'ils ont tous pour dénominateur commun leur propension à la dissolution. Ils s'associent pour symboliser musicalement l'effacement de toutes les frontières, de tous les garde-fous, de tous les éléments régulateurs sur lesquels repose non seulement le discours musical, mais aussi et surtout le monde, dont la musique offre un reflet ou un condensé.

On ne peut s'empêcher de relever la parenté étymologique entre *Auflösung* (dissolution) et *Erlösung* (rédemption) – deux termes employés dans les quelques citations que nous venons de lire. Le rédempteur de l'art serait-il un « dissolvant » ? Ou alors cette dissolution, issue d'un esthétisme poussé à son ultime degré, ferait-elle écho à une plongée dans la barbarie ? Le parallèle explicite qui sous-tend l'ensemble du roman entre l'évolution créatrice de Leverkühn et l'histoire de l'Allemagne indique bien que, malgré l'admiration que le narrateur manifeste pour l'*Apocalypse* de son ami, ce n'est pas uniquement par repli réactionnaire que la plus grande partie du public a été horrifiée par cette œuvre. Car l'émotion la plus partagée par les auditeurs de cette musique terrifiante, c'est assurément l'effroi.

## La musique comme instrument analogique

Concluons en ressaisissant ce que l'on a observé chez nos deux auteurs. Ce qui frappe, c'est surtout le contraste entre les fonctions que l'un et l'autre assignent à la musique. Dans les deux cas, la musique (c'est-à-dire la musique *inventée* pour les besoins de la cause) est utilisée comme instrument, comme outil optique. Mais ce que cet outil permet d'observer ou de découvrir, ce



sont, d'un cas à l'autre, des dynamiques tout à fait divergentes, que je voudrais caractériser en partant du titre du présent article – qui est un peu plus qu'un clin d'œil à Mallarmé. « Le démon et l'analogie » : certes, les deux auteurs utilisent la musique comme modèle analogique ; dans les deux cas, la musique est *comme* autre chose : comme la mémoire, comme la société, comme la littérature... Mais Proust place ce *comme* au cœur de son esthétique – voire de son éthique. Pas n'importe quel *comme* relevant de caractéristiques superficiellement communes à deux objets, mais le *comme* profond qui permet de rapprocher deux éléments apparemment éloignés, et en vérité profondément liés. C'est là le fondement de la mémoire involontaire : ce goût de madeleine, c'est *comme* quelque chose qui m'échappe encore, mais que je dois retrouver.

[...] comme dans ces moments les plus lucides nous ne vîmes qu'une faible partie vraie [...] – qui nous donne tant de joie – d'une chose dont le reste demeurerait pour nous opaque, simple objet d'observation, il faudra aller chercher à des années d'intervalle et dans des lieux différents, une heure favorisée où une autre partie de la même chose nous fut révélée pour la faire glisser à côté de l'autre.<sup>22</sup>

On reconnaît ici l'image du *symbolon* : cet objet brisé dont la réunion des parties fonctionnait jadis comme signe de reconnaissance. Au cœur de la dynamique de la mémoire involontaire siège donc le *symbole* dans son sens premier de rassemblement d'éléments autrefois unis, désormais séparés. La musique, pour Proust, participe ainsi du symbole, pris dans ce sens d'une voie d'accès à une réunion, au cœur de l'être.

Or c'est précisément le contraire qui se joue chez Thomas Mann où la musique n'est pas un principe de rassemblement, mais de dissémination. Non pas la *symbolè*, mais son contraire : la *diabolè* – la diabolie, ce qui divise.

On raconte que le divin Mozart, lorsqu'il tenait à peine debout, se délectait à empiler les tierces sur son piano. Peut-être Marcel Proust, en cet âge où il se couchait encore de bonne heure, aurait-il eu la même attirance pour les tierces, mais il y a fort à parier que le petit Adrian Leverkühn tâtait de préférence du triton, cet intervalle de quarte augmentée que l'on appelle *diabolus in musica*.

Selon les touches que l'on choisit d'activer sur l'instrument de musique – et sur l'*instrument musique*, on produit à volonté consonance ou dissonance, joie ou effroi, chant du paradis perdu ou ricanement de la géhenne. De cette musique comme instrument, les deux plus grands romanciers de leur temps n'ont pas tiré les mêmes accords.

22 Marcel Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, Gallimard, « NRF », 1982, p. 176.



Lara Popic

## Affectivité et thérapeutique de la musique dans *Adriani* de George Sand

This article explores the relations between affects and music in George Sand's novel *Adriani* (1853). It examines how the figuration of music highlights the importance of emotions, as they shift from aesthetic (admiration) to moral (compassion), in her protagonists' moral transformations. However, Sand's transposition of an imaginary musical world in the novel is part and parcel of a much more ambitious project, that of social transformations, notably of relations between the sexes. It is through their dialogue in and via music that her heroes discover each other and themselves, while their intimate trajectories enable the reader to imagine interpersonal relations among equals founded on emotional, intellectual and social reciprocity.

Je suis venu vers vous sans savoir mon dessein  
Mon amour m'entraînait et je venais peut-être  
Pour me chercher moi-même, et pour me reconnaître.  
Racine, *Bérénice*<sup>1</sup>

Au sein de l'engouement général et bien connu des romantiques pour la musique, l'œuvre de George Sand se démarque à la fois par le nombre et l'originalité des procédés littéraires qui s'inspirent de cet art *dont le but est l'émotion*<sup>2</sup>, que par la finesse de ses jugements musicaux, exaltés à plusieurs reprises par le philosophe Alain.<sup>3</sup> On lui doit le concept de *la note bleue*,

---

1 Racine, *Bérénice*, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I., 1999, p. 505.

2 George Sand, *Consuelo*, Paris, Éditions Phébus, 1999, p. 424-425 : « On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion. Aucun autre art ne réveillera d'une manière aussi sublime le sentiment humain dans les entrailles de l'homme ; aucun autre art ne peindra aux yeux de l'âme, et les splendeurs de la nature, et les délices de la contemplation, et le caractère des peuples, et le tumulte de leurs passions, et les langueurs de leurs souffrances. Le regret, l'espoir, la terreur, le recueillement, la consternation, l'enthousiasme, la foi, le doute, la gloire, le calme, tout cela et plus encore, la musique nous le donne et nous le reprend, au gré de son génie et selon toute la portée du nôtre ».

3 Alain témoigne d'une admiration soutenue pour Sand et consacre plusieurs essais à ses écrits sur la musique. Dans son essai « Le goût » (Alain, *Propos*, texte établi et présenté par Maurice Savin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1956, p. 922), il constate : « Dans une belle œuvre, que je voudrais mettre sous le nez des critiques, et dont le titre, *Consuelo*, qui veut dire consolation, est symbolique, George Sand fait comprendre que le chant est une méthode pour vivre, pour

resté dans la terminologie musicale, celle du jazz notamment, dont elle parle pour décrire l'expérience transcendante déclenchée par le jeu de Chopin, plus précisément par le résonnement de cette note qui ferait accéder les auditeurs « dans l'azur de la nuit transparente »<sup>4</sup>. Influencée comme beaucoup de ses contemporains par E. T. A. Hoffmann, Sand apparaît comme l'un des auteurs français majeurs du *Künstlerroman* et particulièrement de l'un de ses sous-genres, le roman du musicien. *Consuelo*, récit qui fonde dans l'imaginaire littéraire le génie musical féminin, et que la romancière dédie à Pauline Viardot, est exemplaire à cet égard. Néanmoins, d'autres de ses romans portant sur l'artiste musicien, bien que moins connus, témoignent de l'aspect multiforme de sa réflexion sur la musique et de la place privilégiée que Sand lui accorde – de même d'ailleurs qu'à l'art en général dans la nouvelle société issue de la Révolution française. En effet, la romancière ne cesse de plaider pour l'importance de l'art et des émotions qui en naissent, aussi bien dans le développement individuel que sur la place publique. La dimension affective de l'expérience humaine l'intéresse profondément et elle accorde toute son attention à la musique qui est, selon elle, « l'homme en présence des émotions qu'il éprouve, les traduisant par le sentiment qu'il en a, sans chercher à en reproduire les causes par la sonorité. Ces causes, la musique ne saurait les préciser ; elle ne doit pas y prétendre. Là est sa grandeur, elle ne saurait parler en prose »<sup>5</sup>. Alors que s'opère à l'époque romantique un changement dans la perception du rôle de l'art, qui se voit sacralisé et doté d'une fonction révélatrice de la vérité, une des missions de l'artiste, selon Sand, consiste plus modestement à « provoquer l'émotion, à remuer, à ébranler même les cœurs ». Or, « l'émotion porte à la réflexion, à la recherche »<sup>6</sup>. De nom-

---

supporter, pour surmonter. Et que serait la danse, si elle n'était un art d'aimer qui sauve l'homme de l'animal ». Dans « George Sand et la musique » (*Ibid.*, p. 804), il note : « On parle mal de George Sand. C'est une mode qui ne finit point. Ceux qui ont lu ses Mémoires [sic] savent qu'elle fut une saison à Majorque avec Chopin déjà malade. Elle conte que c'est là, dans un couvent à demi ruiné, qu'il composa le plus grand nombre de ses fameux Préludes. Or, dès ce temps-là, elle les jugeait comme nous les jugeons ; elle avait prédit que ces courtes pièces attireraient des foules aux concerts, tout aussi bien que les plus fameuses symphonies. Cette sécurité de jugement devrait avertir ; d'autant que nous savons, par la *Confession* de Musset, que George Sand connaissait profondément la musique, je dis même le métier ».

4 Cf. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2005, p. 103 : « Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves ondulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente ».

5 *Ibid.*, p. 103-4.

6 George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin, Paris, Éditions Garnier, t. V, 1969, p. 827.

breux artistes dans l'univers sandien sont hiérarchisés en fonction de leur faculté de ressentir ; affectueuse, Consuelo incarne les valeurs du roman éponyme beaucoup plus que son maître, le Porpora, voué à l'idéal esthétique. De même, dans *Mademoiselle Merquem*, le peintre Stephen Morin s'avère incapable de produire une œuvre d'art, principalement à cause de son refus de tout attachement affectif et de son insensibilité envers tout ce qui dépasse les simples considérations esthétiques :

Pour donner la vie à Stephen, il fallait réussir à lui inspirer une affection déterminée. Le jour où, en parlant d'un de ses camarades, si au lieu de dire : « C'est un brave garçon », il lui venait sur les lèvres de dire : « Je l'aime, c'est mon ami », une transformation se serait opérée, et pouvait conduire à toutes les autres.<sup>7</sup>

Ces remarques sur le potentiel actionnel et transformateur de l'émotion conduisent à examiner la narrativisation de l'émotion dans l'œuvre de Sand, et tout particulièrement à s'intéresser à la relation dynamique qu'entretiennent l'émotion et la musique. Certes, la musique est un vecteur émotionnel en mesure de générer des moments d'*ex-stase* qui arrachent celui qui les éprouve aux contingences du quotidien ; de nombreuses scènes d'auditeurs touchés jusqu'aux larmes par des virtuoses en témoignent.<sup>8</sup> Toutefois, elle semble aussi – et Sand rejoint ici le Schiller des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* – pouvoir être à la source de changements comportementaux et moraux plus profonds. Bien plus qu'un *oubli de soi* qui caractériserait l'émotion esthétique, la musique favoriserait une meilleure *connaissance de soi* en procurant l'accès aux parties les plus profondes et vulnérables de nous-mêmes, au contenu souvent non verbalisé.<sup>9</sup> En outre, cette faculté de l'être

---

7 George Sand, *Mademoiselle Merquem*, Paris, Actes Sud, « coll. Babel », 1999, p. 240.

8 Dans *Consuelo*, de nombreuses réactions lacrymales sanctionnent le génie de Consuelo ou la sensibilité de ceux qui le reconnaissent, et elles favorisent ainsi un rapprochement entre l'émotion esthétique et des expériences mystiques. Ainsi, lorsque le grand Marcello entend Consuelo interpréter l'une de ses compositions, ses sanglots, d'une part, valorisent le savoir-faire et le don prodigieux de la cantatrice, et, d'autre part, accentuent sa propre sensibilité artistique (*Consuelo, op. cit.*, p. 91). Lorsque la cantatrice se met à chanter une strophe du *Te Deum* de Haendel, sa magnifique voix, ses joues embrasées d'un éclat de fièvre, ses yeux tournés vers le ciel émeuvent si profondément la chanoinesse qu'elle tombe à genoux en fondant en larmes, puis une joie divine brille sur son visage (*Ibid.*, p. 367) ; Haydn frissonne de tout son corps en entendant la voix de Consuelo pour la première fois et se met à pleurer en s'extasiant devant son talent (*Ibid.*, p. 524).

9 Cette idée de la musique comme langage qui parle à l'être entier est chère à Sand et aux romantiques. De même, M. Nussbaum est d'avis que « Music can bypass habit, use and intellectualizing, in such way that its symbolic structures seem

de sortir de *soi*, facilitée souvent par une œuvre d'art, pointe vers une autre capacité, celle de l'empathie, de l'ouverture vers l'autre. De ce fait, la musique qui reste marquée chez Sand, plus que les autres arts, par la notion de partage, de réciprocité, acquiert souvent dans son univers romanesque la valeur de modèle à partir duquel il est possible de penser les rapports entre les individus dans une société future. Il en est ainsi dans *Adriani*, récit de l'affirmation de l'amour et de la vie, roman de la musique.

Dans un premier temps nous évoquerons plusieurs exemples où l'expérience de la musique suscite une gamme d'émotions chez les protagonistes sandiens et déclenche des transformations morales. Nous nous pencherons ensuite sur le roman mentionné ci-dessus et relativement peu étudié, *Adriani*, où la figuration de la musique imprègne la forme même du récit, participe de la hiérarchisation des personnages en rendant transparentes leurs aspirations ainsi que leurs valeurs, et informe les expériences affectives qui transforment la vie des héros. Une analyse des relations complexes qui se nouent entre les phénomènes musicaux et les affects, entre les sentiments et les émotions nous permettra de mettre en évidence le pouvoir thérapeutique de la musique – aspect de l'expérience musicale souvent négligé dans les analyses consacrées aux œuvres de l'époque romantique, qui privilégient avant tout le lien entre la musique et la folie. Puis nous montrerons comment la pratique musicale qui, comme l'amour, « transgresse les frontières et statuts sociaux »<sup>10</sup>, se constitue progressivement en modèle pour une relation interpersonnelle de réciprocité sentimentale, intellectuelle et égalitaire. Bien que la portée sociale d'*Adriani* soit moins explicite que celle de *Consuelo* ou celle des *Maîtres sonneurs*, les métamorphoses des héros, dans et par la musique, miment celles, idéales, des institutions (notamment du mariage), voire de la société.

## De la musique avant toute chose

Brian Massumi dont les travaux s'inscrivent dans le *tournant affectif*<sup>11</sup>, établit une distinction entre affect, sentiment et émotion qui peut s'avérer utile pour l'analyse d'*Adriani*. S'inspirant des travaux de Spinoza sur l'affect, Massumi,

---

to pierce like a painful ray of light directly into the most vulnerable parts of the personality. Lacking the narrative and objectual structures to which we are accustomed in language, it frequently has an affinity with the amorphous, archaic and extremely powerful emotional materials of childhood ». Cf. Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 269.

10 Cf. Alain Badiou et Nicholas Truong, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p. 10 : « [...] l'amour, cette force cosmopolite, louche, sexuée, transgressant frontières et statuts sociaux ».

11 Le tournant affectif, opéré depuis le milieu des années 1990 par la philosophie et les études culturelles, vise le dépassement de la conception des émotions comme

tout en posant la multiplicité des formes que l'affect peut prendre, note qu'il est « an ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act ».<sup>12</sup> Alors que le sentiment est personnel et que l'émotion est sociale, étant « the expression of affect in gesture and language, its conventional or coded expression »<sup>13</sup>, l'affect, de manière plus fondamentale est théorisé comme un état relationnel qui « governs a transition where a body passes from one state of capacitation to a diminished or augmented state of capacitation »<sup>14</sup>. Bien que cette distinction soit critiquée pour l'ancien dualisme qu'elle ressusciterait entre l'esprit et le corps, entre le cognitif et le somatique<sup>15</sup>, il nous semble qu'elle permet de mieux saisir certains aspects de l'expérience musicale telle que la représente le récit romanesque sandien. Il s'agit surtout de certains moments de production et d'audition musicale marquées impliquant le corps, voire l'être entier de ceux qui écoutent ou de ceux qui performant. Sans être (rendus) entièrement intelligibles – ils sont souvent traduits dans le roman par des moments d'extase ou d'épanchements de larmes –, ils communiquent une intensité intersubjective et marquent ainsi les moments critiques de la diégèse. Ils permettent, lorsqu'ils opèrent des rencontres entre des sensibilités voisines, de postuler une transcendance possible par rapport au monde des conventions sociales, la création d'une œuvre d'art qui est – c'est le cas dans *Adriani* – amour.

L'aspect transformateur et initiatique de l'expérience musicale et auditive est un thème récurrent chez Sand, et il apparaît dès ses premiers textes littéraires. Dans *l'Histoire d'un rêveur*, une scène d'écoute provoque une forte réaction d'admiration, et c'est elle qui déclenche et noue l'action où un novice sera initié aux mystères de l'Art. Si cet écrit de jeunesse reprend certains grands thèmes romantiques, notamment celui du créateur musicien frisant la folie<sup>16</sup>, dès les *Lettres d'un voyageur*, la romancière met en valeur les vertus thérapeutiques de la musique. Ce pouvoir revitalisant ne signifie pas que la musique se trouve réduite à une simple méthode apaisante qui

---

états intérieurs individuels et accorde une place importante aux émotions dans la compréhension du social.

12 Brian Massumi, *The Politics of Affect*, Cambridge and Malden, MA, 2015, p. 32.

13 *Ibid.*, p. 32.

14 *Ibid.*, p. 48.

15 Mentionnons, entre autres, le travail de Ryth Leys, « The Turn to Affect: A Critique », *Critical Inquiry* 37(3), p. 434-472.

16 C'est un thème important dans l'univers romanesque sandien et romantique. Que l'on pense à Albert de Rudolstadt et Zdenko dans *Consuelo*, ou à Joseph dans *Les Maîtres sonneurs* ou encore au poète et musicien Audebert dans *La ville noire*, ces personnages puisent, à des degrés différents, dans l'imaginaire du musicien fou.

permettrait aux êtres de retrouver leurs certitudes rationnelles, mais au contraire, que son champ d'action s'étend bien au-delà de la raison seule. Ainsi, dans une missive au compositeur Meyerbeer, le voyageur évoque un des moments les plus tristes de son existence – celui où, rongé par le spleen et frôlant la folie, il recourt à « un moyen infaillible »<sup>17</sup> pour se calmer instantanément : il demande à son neveu de jouer sa « chère modulation d'Alice au pied de la croix ». La musique, décrite en termes sacrés et médicaux, se fait alors « consolation poétique et religieuse » qui le recouvre comme une sainte rosée de notes suaves et pénétrantes :

Comment ne vous bénirais-je, mon cher maître, qui m'avez guéri tant de fois mieux qu'un médecin [...] ! et comment croirais-je que la musique est un art de pur agrément et de simple spéculation, quand je me souviens d'avoir été plus touché de ses effets et plus convaincu par son éloquence que par tous mes livres de philosophie<sup>18</sup> ?

Clairement valorisée par rapport à la médecine ou à la philosophie, la musique, sacralisée, se trouve investie de fonctions conatives, ayant le pouvoir de guérir le voyageur. Cette description met par ailleurs en scène un motif qui circule dans l'ensemble de l'œuvre sandienne : celui du caractère éminemment vital de la musique, le plus apte de tous les arts à mimer le battement de notre cœur. Le titre du roman *Consuelo* renvoie aux vertus consolatrices de la musique que l'héroïne itinérante et éponyme incarne. Cette œuvre, qu'Alain a définie comme « notre *Wilhelm Meister*, [...] qui va au plus profond par la musique, comme fait l'autre par la poésie »<sup>19</sup>, ne cesse de dépasser l'expérience émotionnelle esthétique pour explorer l'effet transformateur des affects produits par la musique. Qu'on prenne l'exemple du changement moral radical subi par un chanoine sous l'impact de la musique de *Consuelo*. Amateur passionné de musique et propriétaire d'un merveilleux jardin dans lequel il prétend vivre selon des préceptes altruistes, il se consacre dans les faits essentiellement à des jouissances sensuelles et esthétiques et se montre indifférent à toute préoccupation d'ordre social ou politique. Néanmoins, après avoir entendu *Consuelo* chanter les préludes de Bach, il déclare, les larmes aux yeux, qu'il n'aimera plus rien, même pas ses fleurs ; affirmation qui valorise le potentiel du Beau à opérer, par le biais de l'événement cathartique, une évolution morale, voire un déplacement de l'affectivité et la redirection de la passion vers un autre objet. Suite à sa rencontre avec la cantatrice, le chanoine change progressivement sa manière de vivre au point d'accueillir dans son

17 George Sand, *Lettres d'un voyageur, Œuvres autobiographiques*, Georges Lubin (dir.), Paris, Gallimard, « coll. Bibliothèque de la Pléiade », t. II., 1971, p. 925.

18 *Ibid.*, p. 925.

19 Alain [Émile Chartier], *Propos de littérature*, « George Sand est immortelle par *Consuelo* », Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1934, p. 135.

univers ouaté un enfant abandonné. Cet épisode est à comprendre comme l'une des nombreuses mises en abyme préfigurant la trajectoire de l'héroïne, dont l'apprentissage passe de l'*amour pour l'art* à l'*amour pour l'humanité*.

Dans *Adriani* publié en 1853, donc dix ans après *Consuelo* et à une époque où le romantisme s'étirole, la romancière revient, dès la préface, sur le problème du sentiment et de sa relation avec l'art, voire avec la société. Elle critique « le scepticisme et la raillerie du siècle », ainsi que le penchant chez ses contemporains à dissocier le sentiment de l'espace public, voire d'associer l'amour avec des types ou des situations exceptionnels, de refuser l'idée qu'un être « jouissant de toute la manifestation de ses facultés s'attache à un sentiment unique »<sup>20</sup>. À l'encontre de cette tendance à figurer les amoureux comme des rêveurs, « des natures incomplètes ou excessives », Sand affirme que « l'amour n'est pas une infirmité », ni la compensation de l'impuissance intellectuelle ou de l'inaptitude à la vie collective et sociale. Bien au contraire, c'est le signe d'« une maturité jeune, mais solide, de l'esprit et du cœur »<sup>21</sup>, un point d'ancrage de l'individu dans la société, d'autant plus fondamental, ajouterons-nous, qu'il s'opère non à partir de soi, de l'identité, mais à partir de l'altérité et de la différence.<sup>22</sup> Tout en notant le rôle de la littérature dans la construction des idéologies, la romancière, pour sa part, construit son récit comme un éloge de l'amour qui trouve dans la musique<sup>23</sup> son langage le plus convaincant, sinon sa méthode et son modèle pour une vie à deux, voire pour une vie en société.

L'intrigue du roman peut se résumer ainsi : d'Argères (*Adriani*), un grand musicien fatigué des mondanités de sa profession, voyage incognito dans la région de l'Ardèche avec son valet Comtois et entend la nuit un piano accompagné d'un chant féminin envoûtant. Alors qu'il identifie facilement la *Canzone del gondoliere* d'*Otello* de Rossini, il apprend par son garde-chasse que le chant vient d'un lieu nommé par les gens du pays la *Désolade* et qu'une jeune femme (Laure), surnommée la *désolée*, perçue par certains comme folle, y vit enfermée de son propre gré, suite à la mort de son mari bien aimé. La nuit, la folie, la musique, tous les ingrédients romantiques ponctuent la rencontre du musicien et de la cantatrice nocturne dont le portrait de souffrante endeuillée ajoute une tonalité pathétique à la scène. Néanmoins, c'est surtout la musique qui facilite la communication inespérée entre le voyageur étranger

---

20 George Sand, *Adriani*, Grenoble, Editions Glénat, 1993, p. 6.

21 *Ibid.*, p. 6.

22 Alain Badiou, *op. cit.*, p. 26: « L'amour [...] est une construction de vérité [...]. Vérité sur un point très particulier, à savoir : qu'est-ce que c'est que le monde, examiné, pratiqué et vécu à partir de la différence et non à partir de l'identité ».

23 Sand réaffirme ici son romantisme malgré le succès du réalisme qui s'impose comme la nouvelle école littéraire, comme elle l'a fait dans *Les Maîtres sonneurs*, publié la même année qu'*Adriani*, soit en 1853.



et la recluse, puis la guérison de celle-ci et la révélation de l'amour partagé, et qui enfin favorise la *Bildung* de Laure et la *Künstlerbildung* d'Adriani. Le roman se termine, en dépit des préjugés de classe, par le mariage de l'artiste avec la noble Laure de Larnac, donc par le triomphe de l'amour dont une fille sera le fruit.

Notons la forme du roman, où à la narration et aux dialogues se superpose, d'une part, la voix chantée, signalée par les italiques et par la langue italienne (Laura et d'Argères chantent), ce double écart par rapport à la narration romanesque accentuant la présence de l'imaginaire musical dans le texte. D'autre part, les dialogues épistolaires échangés par les divers personnages et leurs journaux intimes, tous écrits rédigés à la première personne, permettent de côtoyer leurs pensées intimes et sont donc très propice à l'expression de leurs émotions. Le récit mime ainsi, de par sa forme polyphonique, la nature perturbatrice de l'affect, tout en mettant en scène une intense circulation du sensible qui permet à la fois de mieux contextualiser la progression du sentiment amoureux entre d'Argères et Laure, et de favoriser une réflexion sur le rôle de la société dans la manière dont les personnages vivent et perçoivent leurs émotions.

### La voix chantée, la rencontre

Le moment où d'Argères, revenant de sa promenade nocturne avec un garde-chasse, entend Laure chanter, constitue la toute première mention de la musique, qui facilite la rencontre de deux héros sans qu'il y ait proximité physique ni recours à la parole. Cette scène d'écoute valorise la sensibilité auditive du personnage, vibrant au charme infini de la voix et de l'accent de la chanteuse, fortement impressionné par son interprétation de l'air du gondolier *Nessun maggior dolore* qui exprime « la plainte d'une âme brisée ».<sup>24</sup> L'effet est tellement vif que d'Argères cesse d'interroger le garde-chasse sur la maison de la *désolée*, de peur que « la prose de ce bonhomme [fasse] envoler la rapide impression poétique qu'il venait de recueillir ».<sup>25</sup> La notation du silence valorise la fonction révélatrice (cognitive) de la musique vocale : la sensibilité exquise de la cantatrice est révélée au promeneur par le biais de sa voix et son accent. Le motif cher à Sand d'un sentiment indicible et inexprimable dans le langage conventionnel apparaît, tandis que le silence amplifie et intensifie l'effet de ce moment de la beauté ressentie. Cette scène d'écoute éveille pourtant chez le musicien une peur latente : celle de la folie. De même que cette phrase musicale fonctionnera dorénavant comme leitmotiv structurant la progression de l'amour entre d'Argères et Laure, la folie est évoquée

<sup>24</sup> Sand, *Adriani*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 14.



à multiples reprises, tout d'abord pour décrire la disposition d'Adriani dont la peur de la folie en cache une autre : celle de se perdre en se donnant à l'autre, voire une peur latente des émotions (il n'a jamais aimé). Ensuite, un glissement s'opère et, en accord avec les considérations de la préface, ce sont les amoureux qui se trouvent taxés tous les deux de fous par ceux qui représentent la voix de la doxa (le baron, la belle-mère de Laure, Comtois), ceux mêmes qui ne comprennent pas la musique.<sup>26</sup> Cependant, les mécanismes psychologiques déclenchés par cette audition sont décrits avec beaucoup de précision. Une fois rentré, d'Argères « répétaille », selon son domestique Comtois, un air italien avant de se coucher, puis la nuit, il fait un rêve dans lequel, à répétition, il entend la romance du gondolier et voit passer devant lui la figure en transformation de la *désolée*.<sup>27</sup> Ces réponses affectives imperceptibles, multiples et intériorisées, provoquées par l'écoute déclenchent, comme nous le verrons, la transformation morale lente mais radicale des personnages.

Tandis que le musicien se trouve en proie aux agitations suscitées par la voix de la *désolée*, le journal de Comtois ainsi que les lettres à sa femme apportent une autre tonalité au récit. Malgré l'humour qui marque les effusions intimes du valet, ce personnage caricatural, admirateur des philosophes du siècle dernier et qui pose un regard désabusé sur son maître, tient des discours chargés de significations politiques qui non seulement problématisent le statut de l'artiste dans la société, mais aussi celui des émotions. En outre, l'identité mystérieuse de d'Argères, fort beau et ayant d'excellentes manières, mais qui maintient son incognito pendant toute la première partie du roman – même devant Laure – provoque une véritable terreur chez le domestique positiviste. Ne connaissant pas le titre de noblesse de son maître, il craint qu'il n'en ait pas du tout. Alors que la musique participe, pour d'Argères et Laure, d'un sentiment libérateur, créateur et démocratique, et les aide à dépasser leurs appréhensions personnelles aussi bien que sociales, la peur du valet reconduit la croyance que c'est une humiliation « d'être commandé par un homme sans aveu ». Mortellement inquiet, celui-ci évoque à plusieurs reprises la honte de servir une personne sans titre, en soutenant de manière révisionniste qu'il y a « du monde fait pour commander aux domestiques »<sup>28</sup>, discours constitutif d'une idéologie qui sera mise en question par le sens euphorique<sup>29</sup> des programmes narratifs du musicien et de Laure.

---

26 *Ibid.*, p. 79 : « Folle jeunesse » est l'expression qu'utilise le baron lorsque d'Argères interrompt la conversation sur la musique pour aller voir Laure.

27 *Ibid.*, p. 15 : « Tantôt c'était un ange du ciel, tantôt une péri, une fée ou un monstre ».

28 *Ibid.*, p. 10.

29 Voir Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Si la mise en évidence des émotions négatives du valet souligne le rôle important de la culture et de la société dans leur constitution, celui-ci n'est pas le seul personnage qui vivra une transformation – qui s'opère, dans son cas, grâce à la proximité de deux artistes. Bien qu'il y ait une différence de degrés, d'Argères se montre, lui aussi, dans ces premières lettres à son ami, blasé et fermé à l'empathie. Cependant, attiré comme par une puissance magique, d'Argères revient le matin à la maison de la *désolée*, s'introduit furtivement dans le jardin et se trouve en mesure, grâce à sa servante, d'observer la maîtresse de la maison. En observateur détaché et dépourvu d'émotions, il examine alors cette personne moralement morte, mais qui ferait, selon lui, un beau sujet d'étude, et qu'il compare à « Desdemona rêveuse ».<sup>30</sup> L'inter-textualité opératique, cette nouvelle mention d'*Otello*, permet à d'Argères de comprendre mieux la *désolée* et de rendre plus intelligible son portrait à son interlocuteur épistolaire parisien, ainsi qu'au lecteur. Les métaphores de la pétrification dont d'Argères se sert pour la décrire exaltent toutefois l'émotion comme principe vital par excellence ; il la compare à une statue, immobile et sans émotion : « désespérance vivante » sans « larmes, ni soupirs, ni cris, ni contorsions ».<sup>31</sup> Après avoir observé Laure sans en être vu, il s'apprête à rentrer, lorsque la musique intervient de nouveau par le biais d'une métonymie renforçant le portrait de Laure en musicienne. D'Argères aperçoit par une fenêtre ouverte « un joli piano Pleyel qui brillait comme une perle au milieu du plus pauvre et plus terne ameublement dont jamais femme élégante se soit contentée ».<sup>32</sup> Il décide d'essayer sa voix et c'est lui qui chante cette fois-ci *Nessun maggior dolore*. Alors que le musicien se sent transporté « sous le balcon de la pâle Desdemona », oublie son individualité et jouit de la musique tout en se livrant à des réflexions sur l'art, l'artiste et sa relation aux maîtres<sup>33</sup>, un miracle s'opère : il se retourne et voit Laure de Monteluz, « assise, la tête dans ses mains et la Muiron agenouillée devant elle ».<sup>34</sup> Puis madame de Monteluz, le visage recouvert de son mouchoir, sort précipitamment. Une fois de plus, aucune parole n'est échangée entre les deux musiciens.

Ce premier épanchement de larmes favorise un nouveau dialogue à travers la musique et précipite la révolution morale de Laure. Encouragé par Tonine à chanter « quelque chose de beau » que sa maîtresse, fine musicienne qu'elle

30 *Ibid.*, p. 30.

31 *Ibid.*, p. 30.

32 *Ibid.*, p. 38.

33 *Ibid.*, p. 39 : « Tu m'as dit souvent [...] que devant un Rubens, tu ne te souvenais plus que tu avais été peintre, et que tu contemplais sans pouvoir analyser. Oui, oui, tu as raison. On est heureux de ne pas se rappeler si on est quelqu'un ou quelque chose, et je crois qu'on ne devient réellement quelque chose ou quelqu'un qu'après s'être fondu et comme consumé dans l'adoration pour les maîtres ». Or, d'Argères vivra une telle fusion avec autrui dans et par l'amour.

34 *Ibid.*, p. 39.

est, ne connaîtrait pas, d'Argères chante une de ses propres compositions inédites. Il s'agit d'une *idée riante et champêtre* qui lui est venue durant ses voyages, et dont il se dit « aussi content qu'on peut l'être d'une idée qui a pris forme ».<sup>35</sup> Loin d'être innocent, ce changement de registre (du triste au joyeux), mais aussi la mise en valeur de l'auteur dont le talent se révèle à l'auditrice, opère une autre transformation affective chez Laura. Le musicien sera prié, encore par l'intermédiaire de Tonine, de recommencer. Lorsqu'il se décide finalement à partir, Madame de Monteluz le remercie à nouveau par l'intermédiaire de sa servante, qui l'informe que sa maîtresse a tellement pleuré « qu'elle n'a presque pas force de dire un mot ».<sup>36</sup> Certains affects sont indicibles parce qu'ils sont de l'ordre du préreflexif et du pré-langagier : ils peuvent cependant se concrétiser par le truchement des larmes, dont l'historien de l'art Jean-Loup Charvet dira justement qu'elles disent « précisément ce qui ne se raconte pas, ce qui ne se raconte plus, ce qui ne se dit pas encore ».<sup>37</sup>

Le dialogue est noué, l'action du roman est lancée, et lorsque le soir d'Argères revient à la maison de la *désolée*, il entend qu'elle a retenu presque toute sa ballade, « cherchant la fin avec ses doigts sur le piano ».<sup>38</sup> Utilisée ici en tant que déclencheur axiologique, la musique sert à affiner les portraits de personnages. Alors que le premier mari de Laure, « une espèce de sauvage inculte et incultivable » s'endormait auprès de son piano et qu'elle continuait à jouer « comme sur du velours, ou chantait de la voix d'une mère qui berce son enfant »<sup>39</sup>, la musique favorise ici l'accord, l'égalité et la complicité des deux amants. De la même façon que *Nessun maggior dolore* avait été exécutée par Laure puis par Adriani, ainsi en est-il de cet air : exécuté par l'un puis par l'autre, il souligne que le couple bien assorti, que l'homme et la femme sont égaux dans leur partage d'une même passion, qui sont à l'écoute l'un de l'autre, qu'ils se répondent l'un à l'autre. Placé sous sa fenêtre, le long du rocher, Adriani, pour stimuler la mémoire de Laure, répète son air plusieurs fois. Celle-ci sort finalement de la maison en lui tendant les mains et le remerciant de sa bonté.

L'amour entre Adriani et Laure relève d'une révélation progressive qui est de l'ordre du préreflexif, de l'immédiat, d'un savoir qui, avant de se manifester pleinement, passe par le corps et résiste à la parole. Or, hormis quelques formules de convenance échangées entre Adriani et Laure, toute cette première partie du roman constitue un dialogue sans paroles, passant

---

35 *Ibid.*, p. 40.

36 *Ibid.*, p. 40.

37 Jean-Loup Charvet, *L'éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 13.

38 Sand, *Adriani*, *op.cit.*, p. 41.

39 *Ibid.*, p. 84.

uniquement par la musique qui offre aux amants un cadre pour se révéler l'un à l'autre : ils aiment tous les deux passionnément la musique, ils ont gardé, malgré le savoir-faire technique qu'ils possèdent (Laure a été l'élève de Habeneck), une certaine simplicité et le goût du « vrai » ; chacun sait « lire » les modulations et l'accent de l'autre. D'ailleurs, la musique s'avère hautement thérapeutique pour Laure, qui, grâce à elle ressent des émotions qui la font sortir de son chagrin pétrifiant et retrouver le goût de vivre. Bref, la musique permet une authentique rencontre de l'autre, selon l'esprit de cet art qui est pour Sand, comme elle le note dans les *Lettres d'un voyageur*, « [...] la prière, [...] la foi, [...] l'amitié, [...] l'association par excellence ».<sup>40</sup>

Ayant médiatisé la révélation de l'amour partagé, la musique opère le salut de l'âme de Laure, faisant apparaître un autre motif important : celui du mystère sacré de l'amour. Laure ne dira-t-elle pas qu'elle « se faisait de l'amour partagé une si haute idée, qu'elle avait comme une terreur religieuse à l'entrée du sanctuaire » ?<sup>41</sup> La maison dénuée, *mais sonore* de Laure, porte le nom mémoriel de Temple. Il leur faudra néanmoins en sortir et affronter la société et ses préjugés envers l'amour et l'artiste. Dans un nombre de retournements mélodramatiques, Laure, terrifiée de l'amour qu'elle découvre pour la première fois, fuit. Adriani la poursuit et les amants bravent tout d'abord le mépris et l'indignation du monde, incarnés par la belle-mère de Laure.

Dans cette partie du roman où Adriani rencontre la belle-mère de Laure, la marquise de Monteluz, la musique disparaît. Les paroles et les dialogues se multiplient sans pour autant amener une entente entre les amants et la marquise, qui manifestent une sensibilité et des croyances radicalement opposées. Femme « sans émotions »<sup>42</sup>, menant « une vie glacée par les préjugés aristocratiques et religieux »<sup>43</sup>, la Marquise de Monteluz supporte la musique sans tolérer les musiciens. Tandis que la pratique musicale revitalise littéralement Laure, le musicien constate que les « petites paroles pincées » de la Marquise « vous figent le sang ».<sup>44</sup> Toutefois, la parfaite entente sentimentale et le dialogue affectif entre Laure et Adriani se poursuivent. En témoigne la scène où, interrogé par la marquise, Adriani révèle son identité d'artiste devant Laure. Alors que la marquise se montre terrifiée en apprenant sa situation sociale, Laure « tressaillit, rougit faiblement, comme à la joie d'une agréable découverte », puis tend la main à l'artiste. Sa réaction dont l'expression textuelle se réduit à la description de gestes corporels provoque

40 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.* p. 818.

41 *Ibid.*, p. 124-125.

42 *Ibid.*, p. 99.

43 *Ibid.*, p. 97.

44 *Ibid.*, p. 109. De même, p. 100, elle pose sur Adriani un regard terrible, où « il n'y avait pourtant aucune colère, mais il s'en échappait un froid de glace qui passait dans tous les membres ».

les larmes du musicien qui constate avec une joie égale que « c'était un titre à ses yeux ». <sup>45</sup> Ce sentiment partagé se révèle et se manifeste de nouveau comme un appel et une réplique, car « Laure les [les larmes] vit, et l'effet en fut si soudain et si sympathique sur elle, que ses yeux s'humectèrent aussi ». <sup>46</sup>

## L'amour et la *Künstlerbildung*

Si la musique aide Laure à guérir et à découvrir l'amour partagé, l'amour contribue à faire d'Adriani un meilleur musicien et un meilleur artiste. Laure se rétablit peu à peu ; elle se décide même à chanter avec Adriani, et c'est un ravissement nouveau pour l'artiste. « Elle chantait, non pas avec autant d'habileté, mais avec autant de pureté et de vérité qu'Adriani lui-même, dans l'ordre des sentiments doux et tendres » <sup>47</sup>. Paradoxalement, c'est dans ce *locus amoenus* que son propre talent se révèle à lui, et quoique mondialement connu, le virtuose se sent *pour la première fois* artiste, parce que compris par l'âme sœur jusque dans ses plus exquises délicatesses. Bien qu'il ait ressenti chez Laure une intelligence éclairée par le cœur autant que par les connaissances :

[...] il ne savait pas qu'un génie égal au sien lui tenait compte de tous les trésors qu'il lui prodiguait dans le seul but de la distraire et de lui être agréable. Il se vit apprécié comme il ne l'avait jamais été par aucun public et tout ce qu'il put dire fut de s'écrier : Ah, j'ai trouvé ma sœur. Je deviendrai artiste. <sup>48</sup>

Et dans un moment où il rêve du bonheur futur et se voit propriétaire d'un château voisin du Temple, tout le paysage devient sonore : « Quelles heures délicieuses, quelles journées remplies, quelle fusion d'enthousiasme, quelle identification d'expansion sublime rêva l'artiste [...] ! Des chœurs célestes chantaient dans les nuages pâles, et tous les échos de son âme étaient éveillés et sonores ». <sup>49</sup> Cependant, les amants devront quitter encore une fois le Temple, lorsque, suite à un désastre financier, le musicien se voit obligé de regagner Paris et de signer un contrat avec un théâtre. Si sa richesse lui avait permis de prétendre à la main de Laure, la perte de ses biens le lui interdit désormais. On assiste ici à un renversement des rôles : c'est lui qui perd l'être aimé et qui qualifie maintenant sa vie de *désolée* : « tout était flétri et désenchanté dans la vie morale et intellectuelle de l'artiste ». <sup>50</sup>

---

45 *Ibid.*, p. 105.

46 *Ibid.*, p. 106.

47 *Ibid.*, p. 132.

48 *Ibid.*, p. 132.

49 *Ibid.*, p. 132.

50 *Ibid.*, p. 139.

L'intertextualité opératique qui a marqué l'ouverture du récit, ponctue un autre moment décisif, et un autre opéra facilitera l'union, cette fois-ci décisive, des amants. Au comble de son malheur, alors qu'il croit Laure perdue à jamais, Adriani interprète devant le tout Paris *Lucie di Lammermoor* de Donizetti. Alors que le public en larmes l'applaudit, il croit devenir fou en voyant dans une loge une robe rose, et Comtois lui annonce d'un air mystérieux : « Monsieur, Madame est là ».<sup>51</sup> Tout comme il existe une symétrie parfaite entre leurs sentiments les plus intimes, leurs actions se répondent les unes aux autres : Laure l'aime autant qu'il l'aime, et c'est elle cette fois-ci qui, non pas dans la solitude du Temple, mais devant le théâtre comblé, saura vaincre le désespoir de l'artiste. Toujours porté par la musique, leur amour sera couronné par « le plus ravissant petit être que l'Amour, [...] eut offert aux bénédictions de la Providence et aux baisers d'une famille ». Cette fusion totale trouve, de manière parabolique, sa plus parfaite expression musicale lorsque les deux parents « unissent leurs âmes et leurs voix dans une chanson de berceuse faite à [l'usage de leur enfant dont les yeux] s'agrandissaient dans ses joues rebondies, et son regard fixe semblait contempler les merveilles de ce monde divin, dont les marmots ont peut-être encore le souvenir ».<sup>52</sup>

## Conclusion

Une analyse de la narrativisation de l'émotion et de son potentiel transformatif dans *Adriani* a révélé un texte polyphonique et dialogique qui, par sa forme même, par les éruptions de la musique dans la narration, miment la nature perturbatrice de l'affect. C'est grâce à la musique et en musique que des échanges affectifs pré-langagiers et pré-rationnels trouvent leur expression en facilitant l'avènement de l'amour à partir d'une vulnérabilité extrême. La progression du sentiment amoureux de Laure et d'Adrien se confond avec la musique qu'ils interprètent, qu'ils composent ou écoutent, et ce sentiment partagé dans et par la musique dépasse, tout en l'incluant, l'émotion esthétique. Tout commence et finit dans *Adriani* par la voix, ce premier dispositif de la parole, qui se fait ici chant. Tout commence par une voix qui exprime la douleur, la plainte d'une âme brisée, et à laquelle répond une autre voix, pour finir par deux voix qui chantent à l'unisson en célébrant le mystère sacré de l'amour incarné dans une nouvelle vie qui commence.

La musique se trouve ainsi à la source des événements affectifs qui mettent en branle le récit, c'est-à-dire qui déclenchent le développement de la santé morale et de l'amour des personnages et les conduisent à la réussite de leur *Bildung* respective. Par l'accord qu'elle engendre, nécessite ou rend possible,

---

51 *Ibid.*, p. 149.

52 *Ibid.*, p. 154.

la musique participe de la création d'un espace démocratique en fournissant un modèle pour une relation interpersonnelle égalitaire, réciproque et authentique, dans laquelle les amants sont à la fois à l'écoute d'eux-mêmes et de l'autre. Laure ne constate-t-elle pas que l'amour d'Adriani lui apporte « tout un monde de révélations qu'elle n'avait pas pressenties », que « par lui, elle pouvait être initiée à sa propre énergie, qu'elle ignorait et qui avait toujours été refoulée en elle par la crainte de faire souffrir Octave » ?<sup>53</sup> Non seulement Laure guérit grâce à la musique et à l'amour d'Adriani, mais c'est par lui qu'elle découvre l'amour et qu'elle se découvre elle-même. Adriani subit lui aussi une double maïeutique : au-delà de l'admiration purement esthétique éprouvée pour Laura et pour son chant, il découvre la compassion, qui lui révèle le sens de sa propre existence et l'aide à parfaire sa *Künstlerbildung*. Se découvre artiste non celui qui est consacré par le public, mais celui dont la voix est reconnue par une sensibilité égale à la sienne.

---

53 *Ibid.*, p. 86.





Tobias Lambrecht

## *Showing* und *Telling* bei literarischer Musikdarstellung

Terminologische Überlegungen am Beispiel  
von Helmut Kraussers Roman *Melodien*

The representation of music in literature is often conceived in terms of a ‘paragone’, a debate over which of the arts ranks highest. In this context, literature is commonly spoken of as imitative or emulative of the music it is trying to represent. This premise informs even the most recent terminologies of literary scholars describing the inter-medial relationship of music and literature systematically. Using the narratological concepts of ‘showing vs. telling’ to describe musical representation in literature, as proposed by the *Handbuch Literatur & Musik*, this article argues that such a view is based on a misleading assumption about literary imitation and leads to constrained possibilities of hermeneutical interpretation. After a systematic reconstruction of the proposed terminology and a proposal for its modification, an exemplary analysis of Helmut Krausser’s novel *Melodien* [*Melodies*, 1993] will serve to demonstrate how a refined conception of the terminology can help to bring about more precise interpretations.

Wo über literarisch dargestellte Musik gesprochen wird, lässt sich oft der kulturgeschichtliche Reflex beobachten, diese Darstellung unter dem Aspekt des ‚Paragone‘, des Wettstreits der Künste, zu sehen. Dabei zieht die Literatur oft den Kürzeren: Im besten Fall ämulierte Literatur die Wirkungsmacht der Musik, im schlechtesten Fall komme es zu minderwertiger Imitation. Im Folgenden geht es um zwei Aspekte, die bei Musikdarstellung in Literatur u. a. von ‚imitativen‘ Verfahren auszugehen scheinen. Dabei handelt es sich einerseits um die neueste theoretische Begriffsbildung, und andererseits um eine Interpretationsstrategie bezüglich literarischer Musikdarstellung, die diese tendenziell unter dem Aspekt defizitärer transmedialer Umsetzung betrachtet. Im ersten Teil des Aufsatzes wird die neueste Begriffsbildung bezüglich literarischer Musikdarstellung kritisch betrachtet. Als Fallbeispiel für Musikdarstellung dient im zweiten Teil Helmut Kraussers Erfolgsroman *Melodien* (1993) – Musik scheint darin, wie der Titel schon ankündigt, ein zentrales Thema zu sein. Zu erwarten wäre, dass die rhetorische Evokation von Musik dort eine wichtige Rolle spielt. Dies ist aber überraschenderweise nicht der Fall. Warum Krausser die (fiktionstern) durch mehrere Jahrhunderte tradierten Melodien in seinem Roman eher nicht mit ‚imitativen‘ Mitteln darstellt, bedarf einer Klärung.

## Literarische Musikdarstellung

Dass die Vorstellung, literarische Musikdarstellung funktioniere grundsätzlich imitativ oder ämulatorisch, auch die neueste literaturwissenschaftliche Literatur beeinflusst, bezeugt das aktuelle *Handbuch Musik & Literatur*<sup>1</sup>, das die intermedialen Verhältnisse zwischen Musik und Literatur genau klassifiziert. Es bietet folgende, dort in einem Strukturbaum dargestellte Aufgliederung: Kommt es in einem Werk zu intermedialen Referenzen, bei denen die Oberfläche des Werk(teil)s „medial homogen“<sup>2</sup> bleibt, so findet dies entweder mittels expliziter Referenz oder mittels impliziter Referenz statt. Für die intermediale Darstellung von Musik in Literatur schlagen Wolf<sup>3</sup> und in seiner Folge Gess<sup>4</sup> diesbezüglich vor, das aus der angelsächsischen Narratologie entlehene Begriffspaar *telling* und *showing* zu verwenden. Explizite Referenz, oder *telling*, bezeichnet demgemäß die weitgehend denotative Thematisierung und Beschreibung von Musik in Literatur, die „ohne imitative Verfahren“<sup>5</sup> arbeitet und sich selbst keinen ‚musikalischen‘ Anstrich gibt, z. B. musikästhetische Reflexionen in einem Roman.<sup>6</sup> Dagegen handelt es sich bei impliziter Referenz, oder sogenanntem *showing*, laut Wolf um so etwas wie ‚imitative Inszenierung‘ von Musik in Literatur, um „punktuell bis systematisch in einem ganzen Werk vorhandene altermediale Einzel- oder Systemreferenz durch imitative Verfahren“.<sup>7</sup> Dieses ‚imitative‘ Verfahren bezüglich Musikdarstellungen steht im Folgenden im Zentrum meines Interesses. Klare, in Handbüchern niedergelegte Systematiken sind unverzichtbar, nicht nur als Sicherung des aktuellen Erkenntnisstands, sondern auch als Ausgangspunkt und Einladung für weitere Verfeinerungen

1 Nicola Gess/Alexander Honold (Hg.). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

2 Werner Wolf. „Musik in Literatur: *Showing*“. *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 1). S. 98.

3 Vgl. Werner Wolf. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. IFAVW Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam: Rodopi, 1999. S. 44-46.

4 Vgl. Nicola Gess. „Intermedialität *reconsidered*. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler“. *Poetica* 42:1/2 (2010): S. 139-168.

5 Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 98.

6 Vgl. Christine Lubkoll. „Musik in Literatur: *Telling*“. *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 1). S. 78-94; sowie Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 98.

7 Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 98. Die Unterscheidung von Einzel- und Systemreferenz bezeichnet bei Wolf grob gesagt, ob z. B. ein bestimmter Film altermedial aufgerufen wird (Einzelreferenz), oder ob ein anderes Medium allgemein auf irgendeine Art aufgegriffen, wiedergegeben oder thematisiert wird (Systemreferenz), vgl. Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 97.

oder Modifikationen des betreffenden Vorschlags.<sup>8</sup> Um eine solche kritische Bestandesaufnahme und einen entsprechenden Gegenvorschlag soll es im ersten Teil des Beitrags gehen, speziell hinsichtlich des Begriffspaars *showing* und *telling*.

Wolf unterscheidet drei Formen der *showing* genannten impliziten intermedialen Referenz, nämlich Teilreproduktion (*showing I*), formale Imitation (*showing III*) und Evokation (*showing II*). Die Teilreproduktion bezieht sich dabei auf genuin musikalische (oder eng damit assoziierte) Zeichensysteme, die im Text reproduziert werden (z. B. abgedruckte Noten). Formale Imitation bezeichnet literarische Phänomene, die sich Musik entweder auf der „lautlich-rhythmische[n] Oberfläche“<sup>9</sup> annähern (etwa Kurt Schwitters' *Ursonate*), oder die eine Strukturanalogie zu musikalischen Kompositionsformen und Gattungen herstellen (z. B. eine Erzählung in der ‚Form‘ eines Rondos).<sup>10</sup> Bei literarischer Evokation von Musik schließlich wird durch technisches Vokabular („forte! fortissimo!“) und/oder poetische ‚Ekphrasis‘, vor allem durch Tropen (uneigentliche Redeformen), die Musik veranschaulicht,

indem sie nicht nur durch Denotation und rationales Verstehen intermedial referiert, sondern indem sie die Vorstellungskraft des Rezipienten durch ‚technische‘ Beschreibung mit Hilfe von musikalischer Terminologie und/oder – häufiger – durch literarische Mittel, vor allem poetische Bilder aktiviert.<sup>11</sup>

Die Gemeinsamkeit dieser drei *showing*-Formen (gerade in Abgrenzung zum denotativ verfahrenen *telling*) besteht laut Wolf darin, dass sie alle in irgendeiner Form *ikonische* Ähnlichkeiten zu Musik herstellen: „Gemeinsamer Nenner aller hierunter fallender Formen ist, dass sie altermediale Referenz mehr oder weniger klar durch ikonische Ähnlichkeiten oder, mit anderen Worten, durch ‚Imitation‘ ausdrücken“.<sup>12</sup> Daran anschließend stellt sich die Frage, mit welcher Rechtfertigung man tatsächlich von *imitativen* Verfahren sprechen kann, wenn es in Texten darum geht, Musik zu evozieren. Betrachten wir das Beispiel, welches Wolf für diese ekphrastische, evokative Form des *showings* anführt:

8 Für eine thematisch völlig anders gelagerte, aber lohnenswerte Modifizierung der Handbuch-Systematik vgl. Hannes Höfer. „Jazzmusik in der deutschen Literatur. Ein Beispiel für intertextuelle Steuerung von Intermedialität.“ *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 13:1 (2017). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/hannes-hoefer-jazzmusik-in-der-deutschen-literatur> [Zugriff: 22/3/2018].

9 Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 104.

10 Vgl. Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 105.

11 Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 101.

12 Wolf. *Showing* (wie Anm. 2). S. 97.

[T]he music started with a goblin walking quietly over the universe, from end to end. Others followed him. They were not aggressive creatures; it was that that made them so terrible to Helen. They merely observed in passing that there was no such thing as splendour or heroism in the world. After the interlude of elephants dancing, they returned and made the observation for the second time. Helen could not contradict them, for, once at all events, she had felt the same, and had seen the reliable walls of youth collapse. Panic and emptiness! Panic and emptiness! The goblins were right.

Her brother raised his finger; it was the transitional passage on the drum.

For, as if things were going too far, Beethoven took hold of the goblins and made them do what he wanted. He appeared in person. He gave them a little push, and they began to walk in a major key instead of in a minor, and then--he blew with his mouth and they were scattered! Gusts of splendour, gods and demigods contending with vast swords, colour and fragrance broadcast on the field of battle, magnificent victory, magnificent death!<sup>13</sup>

So beschreibt E. M. Forster in *Howards End* (1910) den dritten und vierten Satz von Beethovens fünfter Symphonie, fokalisiert durch die Wahrnehmung der Figur Helen. Handelt es sich nicht um bloßes *telling*, so haben wir laut Wolf nach dem Lesen des Textes durch dessen musik-imitierende Eigenschaft eine Vorstellung von Beethovens Komposition:

[D]ie wiedergegebenen poetischen Bilder vom heimlichen Laufen von Kobolden, von tanzenden Elefanten und kämpfenden Göttern sollen uns auch die Musik vergegenwärtigen: Sie lassen in der Tat eine zwar subjektive, aber doch nachvollziehbare Ähnlichkeitsrelation zu bestimmten Teilen der Komposition erkennen.<sup>14</sup>

Tatsächlich lässt sich Helens narrative Bebilderung<sup>15</sup> beim Hören der Symphonie sehr genau nachvollziehen: Die Kobolde werden anfangs durch hohe Streicher, Klarinetten und Flöten markiert, der Tanz der Elefanten bezeichnet die viel tiefere Passage mit Bässen und Celli, nach der die ‚Kobolde‘ mit hohen, gezupften Streichern wiederkehren. Dort, wo die Symphonie durch die „transitional passage on the drum“ eine klare Zäsur erhält, markiert der Text die Zäsur durch die Unterbrechung von Helens Gedankenwelt, also bemerkenswerterweise durch einen Fokalisierungswechsel – ein Hinweis

13 Forsters *Howards End* zit. in Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 102.

14 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 102.

15 Wichtig ist Wolfs ausführliche Darlegung, dass Helens idiosynkratische Musikwahrnehmung sogar im Roman selbst von anderen Figuren als zu sehr auf Bedeutungsgebung fokussiert kritisiert wird – der Roman suggeriert weder, dass Helens Wahrnehmung ‚typisch‘ ist, noch, dass Forster dies für die einzige adäquate Umsetzung von literarischer Musikdarstellung hält, vgl. Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 102f.

darauf, dass narrative Mittel jeglicher Couleur Strukturanalogien zu Musik herstellen können. Auch der triumphale letzte Satz lässt sich durch die Exklamationen, klimaktisch gereihten Satzfragmente, den indirekten Verweis auf die sehr lauten Bläsesätze („he blew with his mouth and they were scattered“), sowie die pathetischen Bilder gut nachvollziehen.

Soweit scheint mir Wolfs Analyse des Beispiels völlig zutreffend. In welcher Hinsicht jedoch handelt es sich hier um musik-imitierende oder *ikonische* Ähnlichkeiten? Eine Art der Ähnlichkeitsrelation besteht sicher zwischen der Abfolge von Intensität und Dynamik der gemeinten Komposition und der Abfolge von Intensität und Dynamik der Vorstellungen und emotionalen Bewegungen der Figur Helen. Dies ist laut der Handbuchsystematik der Bereich der Strukturanalogie, also der formalen Imitation (*showing III*). Die tropischen Wendungen (*showing II*) hingegen, die sich nicht direkt als klangbezogene Metaphern erklären lassen – die Kobolde, ihr Verhalten, ihre Meinung zum Universum – imitieren keine Musik oder musikalische Wirkungseffekte, sondern evozieren metaphorisch *Vorstellungen und Empfindungen* der Figur Helen über diese Musik. Diese werden von den Rezipientinnen und Rezipienten verstanden, aber in der Vorstellung nicht einfach ‚klanglich‘ umgesetzt, sondern zunächst hinsichtlich der Stimmungen und Empfindungen interpretiert, die die Metaphern auslösen. Ich gehe davon aus, dass die Redeweise von ikonischer Ähnlichkeit sich bei Wolf auf Charles Peirces Zeichentheorie und ihrer Unterscheidung von symbolischen, indexikalischen und ikonischen Zeichen beruft (auch wenn dies nicht expliziert wird). Ein Ikon ist gemäß Peirce ein Zeichen, das seinen Gegenstand durch sinnlich wahrnehmbare Ähnlichkeit repräsentiert (also jede Abbildung von Konkreta, der schematisierte Hund auf Verbotsschildern etc.). Obwohl das Ikon, wie der Name schon verrät, von Peirce sehr visuell konzipiert ist, gibt es bei Peirce auch explizite Aussagen zu onomatopoetischen Klangähnlichkeiten, die ebenfalls ikonisch seien.<sup>16</sup> Onomatopoetische Wörter wie *kawumm!* oder das von einem Menschen imitierte Hundegebell sind also ebenfalls ikonisch, sie ‚klingen wie‘ der Gegenstand, für den sie zeichenhaft stehen. So verstanden muss man bezüglich Forsters Passage und Wolfs Analyse festhalten: Der Abschnitt ‚klingt‘ strenggenommen nicht wie Beethovens Musik. Man kann hier nicht von *ikonischer* Ähnlichkeit sprechen, weil die Vorstellungen und Empfindungen bezüglich der Musik mit uneigentlicher Rede, eben mit Tropen, dargestellt werden. Denn obwohl Onomatopoetika

16 „Nehmen wir z. B. das Wort ‚Eule‘. Es lässt sich vermuten, daß es, als es zuerst in seiner ursprünglichen Form verwendet wurde, für fähig befunden wurde, die Vorstellung des Vogels hervorzurufen, weil es ähnlich klang wie der Schrei des Vogels oder wie das Wort *Heulen*. Wenn dem so ist, dann war es in seiner anfänglichen Verwendung ein Ikon.“ Charles S. Peirce. *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. S. 65.

tatsächlich zu den Tropen gezählt werden, arbeiten diverse uneigentliche Redeformen, etwa Metaphern, nicht mit *ikonischen* Ähnlichkeiten, sondern mit *konzeptuellen*, das heißt mit *Bedeutungsähnlichkeiten*.<sup>17</sup>

Mein Grundeinwand gegen Wolfs obige Analyse der Passage lautet: Es geht bei Evokation durch Tropen nicht primär um Imitation von Musik durch ikonische Ähnlichkeitsrelationen, sondern um Evokation von Vorstellungen und Empfindungen gegenüber der dargestellten Musik durch konzeptuelle Ähnlichkeitsrelationen. Wenn Tropen also nicht ikonische Ähnlichkeiten herstellen, aber trotzdem intuitiv einleuchtend eher zum *showing* von Musik beitragen, dann scheint *showing* über ikonische Ähnlichkeit und Imitation nicht treffend bestimmt zu sein. Sollte man die vorgeschlagene Begriffsverwendung im nächsten Handbuch also lieber gleich wieder fallen lassen? Das wäre angesichts des vielversprechenden Versuchs, eine präzise Terminologie zu etablieren, voreilig. Vielleicht hilft zur Präzisierung ein Blick auf die Entwicklung des Konzeptes innerhalb der Erzähltheorie, aus der das Begriffspaar *showing* vs. *telling* entliehen ist.

### Showing und telling in der Erzähltheorie

Das Begriffspaar *showing* und *telling* entstammt der angelsächsischen Erzähltheorie und ist in der deutschsprachigen Forschung bisher eher unüblich. Ursprünglich von Platons Unterscheidung zwischen Mimesis, als Erzählung via Nachahmung (Tragödie), und Diegesis, als ‚eigentlicher‘ Erzählung einer Erzählinstanz (Epos), aus gedacht, hat sich die Verwendungsweise davon inzwischen ziemlich weit entfernt. Durch die Jahrhunderte wurden in der Erzähltheorie jedoch zahlreiche daran angelehnte Begriffspaare vorgeschlagen, die alle ungefähr dasselbe narrative Phänomen betreffen:<sup>18</sup>

- Diegesis vs. Mimesis (Platon)
- eigentliche vs. szenische Erzählung (Otto Ludwig, 1891)
- simple narration vs. scenic presentation (Percy Lubbock, 1922)
- berichtende Erzählung vs. szenische Darstellung (Franz Stanzel, 1955)
- telling vs. showing (Percy Lubbock, 1922; Norman Friedman, 1955)
- mode narratif vs. mode dramatique (unter der Kategorie *distance*, Gérard Genette, 1972)
- narrativer vs. dramatischer Modus (unter der Kategorie *Distanz*, Martínez/Scheffel, 1999)

17 Vgl. Erich Meuthen: „Tropus;“. *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter, 2007. S. 695-698.

18 Vgl. für ähnliche Übersichten z. B. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. „Telling vs. Showing“. *The Living Handbook of Narratology*. Hg. Peter Hühn u. a. Hamburg: Hamburg University Press, 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (Zugriff 22.3.2018).



Bei jedem Begriffspaar geht es darum, ob eine Erzähltextpassage entweder den Eindruck erweckt, man sei in irgendeiner Form nah am Geschehen, sei eine Art Zeuge der dargestellten Szene (*showing*), oder ob sie im Gegenteil den Eindruck erweckt, das Dargestellte werde ohne große Anschaulichkeit nur berichtet, es werde nur ‚über‘ die Ereignisse geredet (*telling*).<sup>19</sup>

In der deutschen Erzähltheorie wurden dafür auch die Wendungen vom narrativen gegenüber dem dramatischen Modus vorgeschlagen. In der erzähltheoretischen Einführung von Kindt/Köppe (2014) finden sich zur Illustrierung des Gemeinten folgende Beispiele:

A) Peter war wütend, denn sein Abteilungsleiter hatte ihm an einem Tag, der wie jeder andere begann, und ohne einen Hinweis, der ihn vorbereitet hätte, verkündet, dass er nicht befördert würde.

B) Peter konnte es nicht fassen. Plötzlich hatte der Abteilungsleiter direkt vor ihm gestanden und ausgesprochen, was er erst jetzt begreifen konnte: „Keine Beförderung“, murmelte er mit vor Wut bebender Stimme.<sup>20</sup>

Im ersten Beispiel wird Peters Gemütszustand mit einem einzigen Adjektiv abgehandelt, im zweiten erfahren wir von seiner Fassungslosigkeit, die Plötzlichkeit der Verkündigung wird vom Text nachempfindbar gemacht, wir erfahren was Peter sagt, wie er es sagt, wir erfahren, dass seine Stimme bebte etc. – Text B weist erhöhtes *showing* auf, eine ‚geringere Distanz‘. Die Frage ist, wie der Effekt dieser metaphorisch größeren oder kleineren Nähe zum Dargestellten textlich entsteht. Das Beispiel legt nahe, dass die empfundene ‚Nähe‘ zum Dargestellten durch den erhöhten (qualitativen) Grad der „vom Text beschriebenen sinnlich wahrnehmbaren Details“<sup>21</sup> produziert wird.<sup>22</sup> Das zweite Beispiel macht präzisere und konkretere Angaben aus dem Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren, die unsere Vorstellungen über die Szene anleiten. Man fühlt sich ‚näher‘ am Geschehen, die narrative Distanz ist geringer. Ausgehend von dieser Beobachtung wird folgende, relationale Bestimmung für den Modus *Distanz* vorgeschlagen:

Ein Textabschnitt T verfügt genau dann über eine geringere Distanz als ein Textabschnitt R, wenn T unsere Vorstellungen über den Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren der fiktiven Welt stärker festlegt oder einschränkt als R.<sup>23</sup>

19 Klauk/Köppe. Telling vs. Showing (wie Anm. 18).

20 Tom Kindt/Tilmann Köppe. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014. S. 192.

21 Kindt/Köppe. *Erzähltheorie* (vgl. Anm. 20). S. 194.

22 Dabei ist quantitative Informationsmenge nicht mit qualitativer Informationsdichte zu verwechseln. Detailreiche, seitenlange Beschreibungen einer Landschaft können ermüden – ein kürzerer Abschnitt mit wenigen, anschaulichen Formulierungen ist allenfalls evokativer.

23 Kindt/Köppe. *Erzähltheorie* (vgl. Anm. 20). S. 195.

Vielleicht lässt sich dies folgendermaßen auf das oben zur Musikevokation Gesagte übertragen. Wenn man den *showing*-Begriff der gegenwärtigen Narratologie ernst nimmt, hängt der Grad von literarischer Musikevokation davon ab, wie stark der Text unsere Vorstellungsaktivitäten bezüglich der sinnlich wahrnehmbaren und *emotiven* Eigenschaften der Musik festlegt oder einschränkt. Zusätzlich zu den sinnlich wahrnehmbaren Details scheinen mir auch die emotiven Eigenschaften zentral, da beim Sprechen über Musik gerade uneigentliche Rede dazu dient, den klanglich-deskriptiven oder musikterminologischen Bereich zu verlassen und über Empfindungen und Stimmungen sprechen zu können, die die Musik auslöst. Es scheint sinnvoll, *showing* und *telling* auch bei Musikdarstellungen in dieser Weise zu verwenden: Man fühlt sich beim Lesen mehr oder weniger ‚nah‘ bei den Vorstellungen und Empfindungen, die eine Figur gegenüber einem Musikerlebnis hat oder haben könnte (nicht unbedingt näher an der Musikwirkung selbst). Nicht die Musik wird imitiert, um ihre Effekte zu reproduzieren, sondern figurale Vorstellungen und Empfindungen werden mehr oder weniger anschaulich evoziert. Zusammenfassend gesagt: Anschaulich dargestellt werden so nicht musikalische Klänge, sondern die Vorstellungen und Empfindungen der zuhörenden Figuren gegenüber dem Musikerlebnis.

Emotive Aspekte sind etwa in Forsters Beispiel ausgesprochen eindeutig: Kobolde konnotieren Unheimliches, sie trippeln und schleichen – so lässt sich jedenfalls das ‚Verhalten‘ der zupfenden Streicher metaphorisch fassen. Zentral ist aber, dass die Kobold-Metapher und ihre Konnotationen zunächst kaum etwas über den Klang der Musik aussagen, sondern etwas über die Empfindungen einer Figur gegenüber ihrem Musikerlebnis. Wir haben eine ungefähre Vorstellung davon, wie ‚unheimliche‘ oder ‚triumphale‘ Musik klingt – transportiert wird diese Vorstellung in *Howards End* aber über Metaphern (unheimliche Kobolde und heroische „gods and demigods contending with vast swords“). Aus diesen Tropen gewinnen wir Einsicht über die Empfindungen der Figur, diese Empfindungen informieren uns über die evozierte Stimmung der Musik. Natürlich wird die Evokation besonders suggestiv, wenn diese Tropen mit den anderen beiden *showing*-Techniken Wolfs kombiniert werden (mit formaler Imitation oder Teilreproduktion). Dies ist aber vor allem ein Hinweis darauf, dass der *showing*-Effekt von literarischer Musikdarstellung auf vielfältig funktionalisierbaren rhetorischen und narrativen Mitteln beruht, die eben nicht alle imitativ sein müssen.

Was bedeuten diese Ausführungen für die eingangs dargelegte Systematik des Handbuchs *Literatur & Musik*? Es lassen sich m. E. mindestens folgende Schlüsse ziehen:

- 1) Musikevokation (*showing*), wie sie im Handbuch vorgestellt wird, ist über ikonische, imitative literarische Verfahren nicht treffend bestimmt. Während es solche Verfahren natürlich gibt, arbeiten zentrale Phäno-



mene von musikevozierendem *showing* (Tropen) mit konzeptuellen Ähnlichkeitsrelationen.

- 2) *Showing* ist damit eher als narrativer Effekt bestimmbar, der über Anschaulichkeit, über die Darstellung sinnlich wahrnehmbarer und emotiver Details produziert wird – und dafür kommen diverse narrative Mittel in je unterschiedlicher Kombination infrage. Tropen, auch dort, wo sie Musik weder imitieren noch betreffen, sind besonders gut geeignet, diese Art von Anschaulichkeit herzustellen und gehören deshalb zu den typischen Verfahren, um einen dramatischen Modus, ein literarisches *showing* von Musik zu produzieren.
- 3) Der scheinbar dichotome Handbuch-Strukturbaum ist eine eher unglückliche schematische Visualisierung. *Telling* und *showing* bilden eine graduirbare Skala. Das Handbuch erkennt dies in gewisser Weise an, wie eine rudimentäre Skala der „Deutlichkeit der Intermedialität“ bezeugt, die horizontal unter den Strukturbaum gelegt ist.<sup>24</sup>
- 4) Literarische Musikdarstellung zielt, auch dort, wo sie durch Tropen im *showing*-Modus stattfindet, oft nicht auf genuin musikalische Wirkungseffekte, sondern zunächst auf die auf Musik gerichteten Empfindungen von Figuren.

## Musikdarstellung in Helmut Kraussers *Melodien*

Im Folgenden wird die Präzisierung der Handbuch-Systematik, also die Erkenntnis, dass evokatives *showing* durch Tropen nicht ‚ikonisch‘ funktionieren muss, beispielhaft auf einen konkreten Deutungsfall der Gegenwartsliteratur angewendet. Gezeigt wird, dass die modifizierte Terminologie genauere hermeneutische Beobachtungen und Beschreibungen erlaubt. Mein Zwischenfazit ist: Gewisse literarische Darstellungen von Musik zielen nicht eigentlich auf die Reproduktion musikalischer Wirkungseffekte für die Leserschaft, sondern machen die auf Musik gerichteten Figuren-Empfindungen anschaulich. Das ist nicht zwingend als Defizit des literarischen Mediums zu werten, sondern kann andere, die ästhetischen und medialen Bedingungen von Literatur und Musik reflektierende Funktionen eröffnen. Trotzdem gibt es eine lange Tradition von literaturwissenschaftlichen und -kritischen Reflexionen, die literarische Musikdarstellung der Tendenz nach unter dem Aspekt des medialen Defizits betrachtet. Dies wurde Kraussers *Melodien* ebenso vorgeworfen wie Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947), dem wichtigen Prätext des Romans, wie auch dem Musikerroman *Schlafes Bruder* (1992) von Kraussers Zeitgenossen Robert

---

<sup>24</sup> Vgl. Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 98.

Schneider.<sup>25</sup> Die Feststellung, dass es bei literarischer Musikdarstellung oft nicht um Imitation von musikalischen Wirkungseffekten, sondern um Stimmungs- oder Emotionsdarstellung der Figuren geht, erlaubt andere Deutungen als die gerade angesprochenen, wie im Folgenden am Roman *Melodien* demonstriert wird.

Der Roman erschien 1993 und lässt sich im Kontext der sogenannten Wiederkehr des Erzählens<sup>26</sup> in der Folge von anderen postmodernen historischen Romanen wie Ecos *Der Name der Rose* (1980) oder Süskinds *Das Parfum* (1985) einordnen. Zu den Merkmalen dieser postmodernen historischen Romane gehören die pastichehafte Genrevermischung von Historischem, Kriminal- oder Abenteuerroman und das Einarbeiten fantastischer Elemente. Auch ist *Melodien*, typisch für die Postmoderne<sup>27</sup>, selbstreferentiell, theorieinformativ und reflektiert die narrative Konstruktion von Wahrheit und Geschichtsschreibung. Die Probleme der Darstellung von Vergangenen werden dabei mit denjenigen der ephemeren, flüchtigen Natur von Musik eingeführt, die fortlaufend thematisierte Konstruktion von Historie überlagert als Thema letztlich die Rekonstruktion der magischen Melodien.

Das Hauptthema von *Melodien* scheinen zunächst die im Titel genannten Musikstücke zu sein. Dabei handelt es sich um eine Reihe in der frühen Renaissance von dem anfangs als Scharlatan dargestellten Alchemisten Castiglio komponierter, fiktiver „Tropoi“, die angeblich magische Wirkungen auf Menschen ausüben. Erzählt werden die sich um die verloren gegangenen Melodien rankenden Mythen und deren Entwicklung durch mehrere Jahrhunderte. Eine 1497 einsetzende und bis 1691 reichende Vergangenheitshandlung alterniert mit einer Gegenwartshandlung des Jahres 1988. In der Vergangenheitshandlung werden die Melodien komponiert und tradiert. In der Gegenwartshandlung macht der Fotograf Alban Täubner die Bekanntheit diverser Musikforscherinnen und -forscher, die ihm aus unterschiedlichen Perspektiven den Melodienmythos in sich teilweise widersprechenden Versionen erzählen. Der zunächst desinteressierte Täubner wird von den Erzählungen nach und nach in Bann geschlagen und verliert im weiteren Verlauf der Handlung auf der Suche nach geschichtlicher Wahrheit seinen Verstand, bis er als Patient einer Nervenheilanstalt glaubt, eine der Melodien gefunden zu haben. Das Ende lässt offen, ob dem so ist.

25 Vgl. exemplarisch Hannes Fricke. „Problematische ‚verbal music‘. Über sprachliche Darstellung von Musik im Text und deren Umsetzung im Film am Beispiel von Thomas Manns *Doktor Faustus* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*“. *Komparatistik* (2002): S. 38-53.

26 Vgl. Nikolaus Förster. *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

27 Vgl. Erik Schilling. *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Heidelberg: Winter, 2012. Darin bes. S. 38-49.

Die Melodien werden zwar im Roman einige Male gesungen oder gespielt, zu einer Darstellung im *showing*-Modus kommt es an prominenter Stelle allerdings nur einmal – bei ihrer Komposition:

Dann [...] öffnete er [Castiglio] weit den Mund und begann zu singen. Plädoyer um Gnade und Erlösung. In einer wuchtigen Implosion zerbarst die Stille, trieb in Fetzen um ihn her, Klang brach sich in allen Winkeln, tönende Atembrocken stürzten von überall zurück, klatschten über dem Tropator wie Sturmwellen zusammen. Dröhnender Schwall. Gischt des Gesangs [...]. Alles Innen war Äußerung und Expansion, Verschwiegenheit unmöglich, ein Fest wurde gefeiert im Klangtempel des ETWAS; umfassendes Konzert aller Lagen und Sphären, von der Tiefe des Meeres zu den Höhen der Geister. Die MELODIEN waren in ihm, und das Keckern der Kobolde gehörte dazu wie das Raunen der Fluten und der Baß des Gebirgs, das Plärren der Verwundeten wie der Sopran der Erfüllung; leidvolles Stöhnen, zufriedenes Gurren, Schrei der Ekstase, Flüstern der Demut, das Gähnen des Moders ebenso wie das Jauchzen der Lust.  
Alles, wirklich alles.

Naiv gefragt: Wie klingt diese Musik? Und literaturwissenschaftlich gewendet: Welche Mittel werden zur Musikevokation herangezogen und welche Schlüsse lassen sich über das fiktive Klangerlebnis auf Handlungsebene und dessen Darstellungsfunktion ziehen?

Gemäß der obigen Bestimmung handelt es sich zweifelsfrei um Musikdarstellung mit einem relativ starken Grad an *showing*: zahlreiche Tropen und diverse rhetorische Figuren leiten unsere Vorstellung über die figuralen Empfindungen bezüglich der Musik stark an. Der Text bewegt sich dabei von Anfang an auf einer Ebene rhetorischer Uneigentlichkeit anstelle von musiktechnischem oder klanglich-deskriptivem Vokabular: Den Auftakt bildet eine Ellipse, die den sakralen Quellbereich markiert und als plötzlich einsetzender Anfangston gelesen werden kann: „Plädoyer um Gnade und Erlösung“. Der entstehende ‚musikalische‘ Eindruck folgt der narrativen und rhetorischen Dynamisierung: Die dominanten Kontrastfiguren und Antithesen („Alles Innen war Äußerung“) scheinen auf starke Klangkontraste zu verweisen, die Tonhöhen scheinen sich in immer größeren Amplituden zu bewegen („von der Tiefe des Meeres zu den Höhen der Geister“), durch die antithetischen und asyndetischen Reihungen stellt sich eine Art Echo- und Klangschichten-Effekt ein, der ein universales Orchester evoziert (und nicht nur die Solostimme Castiglios). Man hat nach der Lektüre trotz des ausgeprägten *showings* keine sehr konkreten Anhaltspunkte über den Klang der Musik. Worauf die Darstellung rhetorisch hinausläuft, verrät die abschließende Klimax: Das Asyndeton der klanglichen Genitivmetaphern im letzten Abschnitt bezeichnet vermutlich eine rhythmische, klimaktische Beschleunigung der Musik, das abschließende „Jauchzen der Lust“ markiert

das fiktive Musikerlebnis der Figur letztlich als Orgasmus mit abschließender Abschaffung des abfallenden Stoßseufzers „alles, wirklich alles“. Das scheint das eigentliche Kommunikat der rhetorischen Übung zu sein. Funktional werden hier nicht Musikeffekte imitiert, sondern der schöpferische Kompositionsakt rhetorisch als sexueller Höhepunkt anschaulich gemacht.

*Imitatives showing als ästhetisches Scheitern?*

Der Forschung ist nicht entgangen, dass Krausser in seinem fast 900-seitigen Roman erstaunlich wenig sprachliche Energie darauf verwendet, das Kernthema des Buches ‚zum Klingen‘ zu bringen.<sup>28</sup> Das ist u. a. deshalb auffällig, da es gerade wegen des romantischen Unsagbarkeitstopos eine lange Tradition von Literatur gibt, sich explizit in ein ästhetisches Verhältnis zu Musik zu setzen.<sup>29</sup> Hinzu kommt, dass im zweiten Teil des Romans fortwährend suggeriert wird, die magischen Melodien seien möglicherweise in bruchstückhafter Form in bahnbrechende Kompositionen der abendländischen Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert eingeflossen und so unter der Hand tradiert worden.<sup>30</sup> Ein literarisches *showing* dieser Kompositionen und ihrer potentiellen Wirkungen wäre naheliegend, wenn es darum ginge, sich literarisch in ein hommage-haftes, ämulierendes Wettkampfverhältnis zu ihnen zu geben.

Gewertet wurde dieser Verzicht oft als literarisches Scheitern bzw. ästhetische Kapitulation vor den Schwierigkeiten, die solche intermedialen Transformationen mit sich bringen: „Die behauptete Bedeutsamkeit [der Musik] wird durch die Bedeutung, die die Erzählung selbst herstellt, nicht eingeholt.“<sup>31</sup> Diese Bedeutsamkeit literarisch zu erreichen, muss laut Baßler an der *realistischen* Erzählart des Romans scheitern. Baßler stört sich an den vielen drastischen Gewaltszenen in Kraussers Roman. Ihre Funktion

28 Vgl. exemplarisch Aron Sayed, ‚Erzählte‘ Musik in der Gegenwartsliteratur. Untersuchungen zu Treichel, Krausser, Meißner und Goetz. Diss. Freiburg/Brsg., 2013. S. 135f. URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/9418> [Zugriff 22/3/2018].

29 Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 9.

30 Die Komponisten, die mit den Melodien in Verbindung gebracht werden, sind: Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594), Carlo Gesualdo (†1613), Gregorio Allegri (†1652) und Wolfgang Amadeus Mozart (†1791). Nicht im Roman, aber in einem wichtigen Paratext, diskutiert Krausser die Idee, den Melodienmythos bis zu Richard Wagner weiterzudenken, vgl. Helmut Krausser. *Mai. Juni. Tagebuch des Mai 1992. Tagebuch des Juni 1993*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. S. 47 u. 101.

31 Moritz Baßler. ‚Blutiger Realismus. Zum Verfahren der Sinnstiftung in Helmut Kraussers Prosa. Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Hg. Claude D. Conter u. Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 281.

verortet er darin, dass das darstellungsrealistische Verfahren die Kunsthaftigkeit des Textes sozusagen an anderer Stelle als derjenigen der eigenen Medialität nachholt:

[Der Text] behauptet mit ihnen [den Grausamkeiten] letztlich, dass es sich hier um große Kunst handelt, und dies muss eigens behauptet werden, weil die *erzählte* große Kunst in Form der Melodien nicht poetologisch werden kann und also die erzählte Bedeutsamkeit innerhalb der Diegese nicht die Bedeutsamkeit der Krausser'schen Erzählung garantieren kann.<sup>32</sup>

Da der realistische Text die viszeralen, affektiven Effekte der Musik, das Gefühl, großer Kunst beizuwohnen, nicht auf Niveau darstellen kann, ergeht er sich ersatzweise in der Darstellung drastischer, viszeraler Gewaltszenen (die den Roman laut Baßler letztlich von ähnlichen, aber als gefällig oder trivial empfundenen neueren Historienromanen unterscheiden<sup>33</sup>). Das ist so gewendet weniger eine Kritik an einer guten oder schlechten Umsetzung, sondern eine Aporie des realistischen Erzählverfahrens an sich, die hier wegen der hypertrophen Gewaltszenen als Ausweichmanöver aufstößt.

Die Argumentation ist überzeugend, wenn man die Meinung teilt, es lasse sich „[s]chon dem Titel des Buches [...] freilich das Begehren ablesen, das, wovon es handelt, irgendwie auch zu sein“<sup>34</sup>, also die Annahme, dass hier Literatur die Wirkungsmacht von Musik in irgendeiner Form imitierend einfordert. Diese Lesart ist allerdings ergänzungsbedürftig, denn mit ihr gerät ein zentraler Aspekt des Romans nicht in den Blick: Das auffällige Ausbleiben der Musikdarstellung ist Programm und hat eine eigene, die ästhetischen und medialen Bedingungen von Literatur und Musik reflektierende Funktion.

Sayed folgt Baßlers These, zieht aber eine weitere Erklärung für das ausbleibende Musik-*showing* in Erwägung. Er sieht die Überlagerung der Musik durch ihren Mythos als

„Sonderlösung“ für das Problem der literarischen Verbalisierung von Musik [...]. Die Funktion des semantischen Trägermediums, ohne das die Musik nicht verbal vermittelbar wäre, übernimmt in *Melodien* der Mythos. Anders gesagt: durch ihn wird die Musik erzählbar gemacht.<sup>35</sup>

So gelesen lagert Krausser gleich die gesamte Bedeutsamkeit der Musik auf den Mythos um, also auf das Gerede über Musik und ihre Macht. Das ist ebenfalls eine überzeugende These, die dann erstaunlicherweise zunächst rein

32 Baßler. Blutiger Realismus (wie Anm. 32). S. 278.

33 Vgl. Baßler. Blutiger Realismus (wie Anm. 32). S. 279f.

34 Baßler. Blutiger Realismus (wie Anm. 32). S. 278.

35 Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 106f.

defizitär gewendet wird: „Realistische Diegese hin oder her, was Kraussers Roman mit den anderen in dieser Arbeit behandelten Erzähltexten verbindet, ist das Scheitern der Verwandlung des literarischen Textes in Musik.“<sup>36</sup> Auch hier wird davon ausgegangen, dass Imitation von Musikeffekten das eigentliche Anliegen dieser Texte sei, woran sie *zwingend* scheitern (wobei Sayed diese Deutung noch differenziert). Zumindest hinterfragbar ist an dieser Deutungsstrategie, wie sich jeweils die defizitäre Lesart begründet, ob damit in gewissen Einzelfällen die Funktion der Musikdarstellung überhaupt adäquat erfasst ist. Ich möchte hier eine Gegenlektüre zumindest kurz skizzieren, gemäß welcher der Roman *Melodien* schlicht nicht antritt, um in irgendeiner Form das sprachlich Uneinholbare von Musik zu ämulieren, und dies auch deutlich kommuniziert.

Denn tatsächlich folgt *Melodien* der grundlegenden Erzählstrategie, die anfängliche Faszination für die Melodien Schritt für Schritt mit der Faszination für die Erzählungen über diese Melodien zu ersetzen. Das äußert sich auf mehreren Ebenen: Auf der Makrostruktur etwa bewegt sich die Romanstruktur in toto von der Musik weg und zum Wort hin – erstere erklingt diegetisch nur in der Vergangenheitshandlung, und diese wird nur im ersten Teil (mit dem Titel „DIE TAT“) auktorial und mit fantastischen, mythischen Elementen erzählt, während wir im zweiten Teil („DAS WORT“) ausschließlich intradiegetisch über die Vergangenheit informiert werden, von Figuren, die die Melodien nie gehört haben. Die Erzählungen dieser Figuren spielen explizit konstruktivistische Theorien der Geschichtsschreibung durch: Die Forscherinnen und Forscher betonen ständig, sich nicht für die Melodien selbst zu interessieren, sondern dafür, wie sie durch Erzählungen verändert und mit Macht ausgestattet werden. Thema des Romans ist nicht die Präsenzmachung von Musik, sondern die Veränderung des Vergangenen durch Sprache. Ähnlich zu lesen ist die Sympathie lenkung bezüglich des Fotografen (also auf visuelle, nicht akustische Phänomene spezialisierte) Alban Täubner: Dieser will von den Melodien zunächst nichts wissen, beginnt sich aber wegen der *Erzählung* für sie zu begeistern. Dass die Leserschaft eine ähnliche Entwicklung zu dieser Rezeptionshaltung hin durchmachen soll, zeigen solche Passagen:

Täubner gestand sich ein, dass er gebannt war, gebannt vom Machwerk eines seit vierhundsiebenundfünfzig Jahren Toten.

Und er hatte doch noch keinen Ton *gehört*.

Ihm kam der Verdacht, Castiglios Werk bedürfe keines Tonträgers, keines Interpreten, keiner akustischen Realisation; konnte gut als Metapher existieren, war DA – in der Stille lauter als durch Megaphone verstärkt.<sup>37</sup>

36 Sayed. *Erzählte Musik* (wie Anm. 29). S. 137.

37 Krausser. *Melodien* (wie Anm. 28). S. 428.



Hier wird von einer Romanfigur vermutet, dass Musik in der Stille der eigenen Einbildung eindrücklicher ist, als wenn sie tatsächlich erklänge. Das ist durchaus als poetologische Aussage des Romans über sich selbst zu verstehen, was den narrativen Spannungsbogen angeht, aber wohl nicht als unkritische Einforderung, dass Literatur durch bloße Behauptung eines kapitalisierten „DA“ die Bedeutsamkeit magischer Melodien einholen könne, wie Sayed die Passage versteht.<sup>38</sup> Denn Alban Täubner, über deren Schulter die Leserschaft die Entwicklung des Melodienmythos erlebt, bezahlt diese Haltung mit seinem Verstand. Er ist schon durch seinen Namen als ‚banal‘ und ‚taub‘, durch den Fotografenbesuch als visueller Mensch markiert, und in musikalischer Hinsicht kaum als Figur mit Vorbildfunktion positioniert. Folgerichtig findet Täubner die vermeintlichen Noten einer letzten Melodie auch auf einem seiner Fotos, also schriftlich notiert. Der Roman endet mit einer in der Schwebelage gehaltenen, aber als Wahrnehmung eines Geisteskranken markierten Szene:

*Er spielt sie [die Melodie] noch einmal. Der Casio leiert ein wenig. Die Geliebte verspricht, beim nächsten Besuch neue Batterien mitzubringen. Alban küßt sie sanft auf die Stirn.*

*„[...] Ich weiß nicht, welche der Melodien das ist – aber die Mächte haben sie für mich übriggelassen. Ist das nicht wunderbar?“*

*Die über alles in der Welt Geliebte nickt.*

*Beide haben das Gefühl, am Beginn einer langen Geschichte zu stehen. Alban kann nicht sagen, ob jene Melodie das bewirkt hat – oder einfach der Umstand, daß er soviel zu erzählen gehabt hatte.<sup>39</sup>*

In dieser Szene wäre noch einmal Gelegenheit, die besagte Melodie zu evozieren, was in auffälliger Weise nicht geschieht – stattdessen wird sie in der Form des Bathos an eine hinfällige Materialität gebunden, das Resultat der Musikdarbietung ist anrührend-lächerlich. In der und für die Diegese gilt: Die Melodie ist eben *nicht* „DA“. Der Text markiert auffällig die scheiternde Umsetzung der Melodie, statt zu versuchen, sie literarisch zu evozieren, sie präsent zu machen.

## Fazit

Der Roman evoziert an einer einzigen prominenten Stelle per *showing* die titelgebenden Melodien – narrativ gesehen eine Teaser-Funktion, denn die Melodien verschwinden in ihrer literarischen Umsetzung nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern auch auf derjenigen der Textur in der Folge

38 Vgl. Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 109.

39 Krausser. Melodien (wie Anm. 28). S. 839.

systematisch. Ersetzt werden sie Schritt für Schritt durch ihren Mythos. Eine als banal-taub-visuell markierte Figur jagt den Melodien nach, verfällt ihrem Mythos und bezahlt diese Jagd mit dem Verstand. Das kann man als Strafe des Textes für die Unfähigkeit Täubners lesen, sich auf das Wesentliche von Musik zu besinnen: auf ihre transitorische Präsenz. Das Thema von *Melodien*, kann man zugespitzt festhalten, ist auf diegetischer, aber eben auch auf extradiegetischer, Ebene nicht die *Präsenz* von Musik, sondern ihre *Absenz*, die als narratives Spannungsmoment inszeniert wird: Musik kann in der tonlosen Erzählung auf dem Papier zwar nicht erklingen, aber so interessant gemacht werden wie möglich – darüber hinaus muss die Leserschaft eben selbst zum Tonträger greifen. Manche Texte, die sich literarischer Musikdarstellung im *showing*-Modus bedienen, verfolgen offensichtlich etwas anderes, als die Effekte und Wirkungsmacht von Musik in irgendeiner Form zu imitieren oder wettkampfmäßig für sich einfordern zu wollen. Aber Literatur vermag bezüglich Musik anderes zu leisten: Sie besetzt ihr mediales Ausbleiben als Sehnsuchtsstelle.

Die Eingangsbeobachtung dieses Aufsatzes war, dass sowohl in der Theorie wie auch in der poetologisch-kritischen Literaturwissenschaft eine Tendenz besteht, literarische Musikdarstellung unter dem Aspekt der Imitation zu fassen. Diese nicht unbedingt zusammenhängenden, aber einer ähnlichen Denkhaltung geschuldeten Phänomene haben u. a. bedenkenswerte Konsequenzen, im einen Fall für theoretische Begriffsbildung, die nicht völlig überzeugt hat, im anderen Fall für Deutungsansätze, die gewisse Prämissen so gewichten, dass andere Deutungen nicht zum Tragen kommen. Summarisch kann man festhalten: Es geht in der Theorie auf einer intermedialen, wirkungsästhetischen Ebene nicht primär um imitative oder nicht-imitative Verfahren, wenn Musik evoziert wird. Analog geht es in *Melodien* (und anderen Einzeltexten) auf einer intermedialen, wirkungsästhetischen Ebene nicht ausschließlich um die Imitation oder Ämulation von Musikeffekten, sondern um das literarische, sprachliche Herstellen von Sehnsucht nach Musik – und diese kann, medial gesehen, problemlos zur Angelegenheit von Literatur werden.



Bernard-Olivier Posse

« A Shape That Matters »

Éluard dans le texte beckettien

This paper aims to demonstrate the hidden place of the surrealist poet, Paul Éluard, in Samuel Beckett's writing process. It will show that Beckett not only read and translated Paul Éluard, as is known, but also quoted him extensively. Moving from Beethoven to the short story "Lessness", the place of quotation as a trace of emotion will be examined.

L'équation beckettienne :  $f(\text{Beckett}) = (\text{musique} + \text{littérature}) / (\text{Beethoven} + \text{Éluard})$

Le rapport de Samuel Beckett à la musique a, dès ses premières œuvres, tenu un rôle majeur autant dans son écriture que dans sa conceptualisation – que la musique soit appelée pour décrire un modèle narratif dans *Dream of Fair to Middling Women*, par l'intermédiaire de la notion de « liu liu »<sup>1</sup> importée de la musique chinoise, qu'elle soit inscrite dans le corps du texte par l'entremise d'une partition, dans la nouvelle « What a Misfortune »<sup>2</sup> de *More Pricks than Kicks*, ou dans le roman *Watt* dans lequel un quatuor de voix est mis en scène<sup>3</sup>, ou encore qu'elle accompagne le texte comme pièce sonore des œuvres radiophoniques *Tous ceux qui tombent* et *Paroles et musique*. Et il serait aisé de mettre en lumière les anecdotes beckettiennes qui témoignent de son amour de la musique comme on relate l'énerverment qu'il suscitait chez ses condisciples de l'École Normale Supérieure de Paris lorsqu'il jouait de la flûte, assez médiocrement dit-on, mais surtout à des heures tardives de la nuit.

Outre qu'elle fonctionne comme un outil brisant la représentativité littéraire ou comme un système de références, la musique intervient encore dans l'œuvre de Beckett sous forme de citations. Cet effet de citation peut en effet

---

1 Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, New York, Arcade Publishing, 1992, p. 114.

2 Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks* [1935], London, Faber and Faber, 2010, p. 131 et p. 140.

3 Samuel Beckett, *Watt* [1953], London, Faber and Faber, 2009, p. 27-28. D'une manière similaire, mais échappant à la notation en partition, nous pouvons également, dans le même ouvrage, rendre le lecteur attentif au chant polyphonique à trois voix interprété par les grenouilles Krak, Krek et Krik. Samuel Beckett, *Ibid.*, p. 117-118.

s'observer dans le poème « Malacoda », dans lequel l'une des phrases les plus célèbres du répertoire classique est traduite et intégrée :

Malacoda for all the expert awe  
that felts his perineum mutes his signal  
sighing up through the heavy air  
must it be it must be it must be<sup>4</sup>

On reconnaît en effet sans peine dans le dernier vers cité de ce poème la formule de Beethoven inscrite en marge de son quatuor à cordes n°16 en fa majeur, op. 135 : « Muss es sein ? Es muss sein »<sup>5</sup>. La musique, loin de ne transporter avec elle qu'un recours à une extra-littérarité, peut également rejoindre l'écrit et y intégrer certaines phrases célèbres d'un compositeur. C'est ainsi que Beckett réévalue, dans sa fameuse lettre à Axel Kaun datée du 9 juillet 1937, la littérature à l'aune de la musique :

Y a-t-il une raison pour que cette matérialité épouvantablement arbitraire de la surface du mot ne soit pas dissoute, comme par exemple la surface sonore de la Septième Symphonie de Beethoven est dévorée par d'énormes pauses noires, de sorte que pendant des pages successives nous ne pouvons la percevoir que comme un déroulement vertigineux de sons qui relie d'insondables gouffres de silence<sup>6</sup> ?

Si cette lettre a fait date dans la critique beckettienne, c'est essentiellement parce qu'elle permet d'appréhender l'œuvre de l'auteur irlandais d'une manière proleptique dont la finalité serait la trilogie des années 40.<sup>7</sup> Cependant, l'ancrage de cette lettre dans la chronologie beckettienne ne saurait être passé sous silence. C'est ainsi que si l'œuvre de Beethoven est perçue par Beckett comme la cristallisation d'une forme à laquelle la littérature échappe, elle est également présentée comme le modèle d'une pratique à laquelle Beckett s'est consacré : la traduction. En effet, après avoir reçu un exemplaire de *Thorns of Thunder*, anthologie en langue anglaise de poèmes d'Éluard à laquelle Beckett a participé, ce dernier commente, dans une lettre datée du 17 juillet 1936, soit une année avant la lettre à Axel Kaun :

4 Samuel Beckett, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2012, p. 21.

5 Il est à noter que cette citation de Beethoven a également été convoquée par Milan Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, où elle joue le rôle d'un leitmotiv explicitant la fatalité de la vie, mais aussi une limite toujours à transgresser (Merci à Mme Fournier Kiss de me l'avoir signalé).

6 Samuel Beckett, *Lettres I. 1929-1940*, Paris, Gallimard, 2014, p. 563.

7 A savoir *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*.

D'une certaine façon, Éluard arrive à passer en traduction, la fragilité & l'anxiété. Mais aucune tentative ne semble avoir été faite pour traduire les pauses. Comme Beethoven joué strictement en mesure.<sup>8</sup>

La lecture de ces deux lettres permet de constater des points de convergence entre le poète français et le compositeur allemand : outre que tous deux recourent à la « pause » comme élément formel, un parallélisme est établi entre l'activité traductrice et l'interprétation musicale. Le traducteur, tout comme le musicien, se saisit d'une œuvre et la réinvestit de sa subjectivité.

Dès lors, tout l'intérêt de cette intervention se situera dans l'approche du concept de « pause », par l'intermédiaire des traductions beckettiennes d'Éluard. Ceci s'accomplira essentiellement par la mise à jour d'une pratique citationnelle singulière dans l'œuvre de Beckett, propre à attester d'une subjectivisation permanente de l'intertexte éluardien. De fait, nous voudrions ici poser l'approche de la citation comme une trace mémorielle d'une émotion littéraire, celle produite sur Beckett par Éluard, trace contenant toujours son possible effacement.

La citation y sera aperçue comme une trace affective, selon la définition qu'en donne Yves Citton : « L'affect spinozien présente en effet la particularité de nouer ensemble ce qui sanctionne notre passivité et ce qui fonde notre activité ».<sup>9</sup> La citation d'Éluard, et parfois ce qui ne deviendra plus qu'une trace lointaine de celle-ci, est, de fait, parfaitement délimitée par cet espace qui « sanctionne » la passivité de Beckett tout en fondant son activité.

## L'émotion comme expérience dans « Assumption »

Afin de circonscrire une première approche de l'émotion, nous nous bornons ici à son rendu étymologique qui a l'avantage de trouver un écho prégnant dans le premier texte de Beckett. Si l'émotion n'est rien d'autre que ce mouvement provoqué par une cause extérieure ou déplaçant l'esprit et le corps hors de sa zone d'habitude, la première nouvelle publiée en revue de Beckett, « Assumption », en est un archétype. Celle-ci, écrite en anglais et publiée en 1929, et dont le titre peut signifier tout autant l'hypothèse et la supposition que l'assomption (la montée au ciel de la Vierge Marie), raconte l'expérience de décorporéisation d'un jeune poète. Ce phénomène est provoqué par la poussée, intérieurement ressentie, d'un « sound », dont l'origine est discursivement inconnue.

Bien que le dit du texte n'énonce jamais son caractère intérieur ou extérieur, quelques éléments sont fournis au lecteur par le biais d'un jeu pronominal.

8 Samuel Beckett, *Lettres I. 1929-1940*, Paris, Gallimard, 2014, p. 422.

9 Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 95.

De fait, le protagoniste de cette nouvelle n'est pas nommé et apparaît, de l'ouverture du texte à sa conclusion, sous le seul dénominateur du pronom de la troisième personne, « he », ainsi que de ses dérivés. En témoignant l'incipit et l'excipit de la nouvelle : « *He could have shouted and could not* »<sup>10</sup> et « *They found her caressing his wild dead hair* »<sup>11</sup>. Comme déjà statufié dans l'absence, il est le « tiers » exclu du récit.

A ce premier pronom, le texte de Beckett associe deux autres pronoms : un « she » et un « it ». Si le pronom féminin anaphorise la présence d'une femme dont le protagoniste semble être épris, le pronom « it » renvoie au « sound » qui exerce une pression sur le protagoniste. Or, le « it » et le « he » se trouvent être en relation de parallélisme, ainsi que l'indique cet extrait :

In the silence of his room he was afraid, afraid of that wild rebellious surge that aspired violently towards realization in sound. He felt its implacable caged resentment, its longing to be released in one splendid drunken scream and fused with the cosmic discord. Its struggle for divinity was as real as his own, and as futile.<sup>12</sup>

Cet extrait offre trois éléments pour une première conclusion. Tout d'abord, il témoigne de l'utilisation récurrente d'un adjectif pronominal focalisé sur un antécédent autre que le « he » et le « she ». Ces trois pronoms forment ainsi une triade, et la nouvelle est structurée sur la relation que ces trois entités du texte manifestent. Vient ensuite la mise sur un pied d'égalité des deux pronoms utilisés ci-dessus. Tous deux sont soumis textuellement à subjectivisation ; ainsi du « sound » auquel une intentionnalité est attribuée et comparée à celle du « he » : « *Its struggle for divinity was as real as his own* ». Un troisième élément, assurant le parallélisme énoncé entre l'un et l'autre pronom, se situe dans la qualification du « rebellious surge » comme étant « wild ». Or, procédant d'un mouvement proleptique, c'est également le qualificatif qui sera exprimé pour décrire la dernière image du protagoniste dans la phrase conclusive de la nouvelle : « *They found her caressing his wild dead hair* ». Ces deux expressions, « *its wild rebellious surge* » et « *his wild dead hair* », loin de n'être que sémantiquement liées par un vocable commun, tissent également un écho rythmique du fait du mouvement ternaire qui les structure.

Ces différents éléments permettent dès lors de supposer l'externalité du bruit qui assaille le protagoniste de cette nouvelle. Ce « sound » n'est rien d'autre qu'une émotion, un mouvement intérieur au protagoniste mais dont la cause est discursivement énoncée comme extérieure. A se pencher sur la

10 Samuel Beckett, *The Complete Short Prose*, New York, Grove Press, 1995, p. 3 (c'est moi qui souligne).

11 *Ibid.*, p. 7 (c'est moi qui souligne).

12 *Ibid.*, p. 4.

nature de cette émotion, la critique achoppe à une double lecture dont le trouble sémantique du titre peut s'appréhender comme un symptôme. De fait, une première critique beckettienne perçoit cette nouvelle comme l'explication d'un déchirement du poète face au choix à opérer entre amour et art, l'un et l'autre terme étant respectivement représentés par le « she » et le « it » du discours.<sup>13</sup> Une seconde critique y perçoit la description d'une expérience mystique.<sup>14</sup> L'une et l'autre interprétation peuvent être attestées par l'analyse discursive de la nouvelle. Cependant, le texte a tout à gagner de l'opacité de cette expérience, dont l'indécidabilité structurelle est d'ailleurs clairement indiquée par un titre polysémique.

Ainsi, ce qui attire ici toute notre attention est la configuration textuelle de cette expérience. De fait, si les extraits cités ci-dessus présentent le travail d'une force, tout autant chez le « sound » que chez le protagoniste, d'un désir d'être relâché et d'atteindre un lieu de liberté, la fin du texte énoncera précisément cette libération :

Until at last, for the first time [...] he was released, achieved, the blue flower, Vega, GOD... [...] Thus each night he died and was God, each night revived and was torn [...] so that he hungered to be irretrievably engulfed in the light of eternity, one with the birdless cloudless colourless skies, in infinite fulfillment.<sup>15</sup>

Si cet extrait permet à nouveau d'apercevoir un phénomène d'indécidabilité, temporelle celle-ci, dans le trouble que provoque l'opposition entre les marqueurs temporels « for the first time » ainsi que « thus each night [...] each night »<sup>16</sup>, l'intérêt de ce passage pour notre questionnement réside dans l'apparition d'une brève citation de Paul Éluard. Pour en témoigner, il convient de se reporter au poème « D'abord, un grand désir » qui ouvre le recueil *Les dessous d'une vie ou La pyramide humaine*, publié par Paul Éluard en 1926, et dont Beckett fournit une traduction pour le numéro spécial consacré au surréalisme de la revue *This Quarter* paru en 1932. Voici, se faisant face, le cinquième énoncé du poème d'Éluard :

13 Cf. notamment Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The Michigan University Press, 2001.

14 Cf. notamment Lawrence Harvey, *Samuel Beckett : Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

15 Samuel Beckett, *The Complete Short Prose*, New York, Grove Press, 1995, p. 6-7.

16 Ce trouble permet de conduire le texte à sa supposition, son « assumption », primordiale, puisque la fin du texte nous présente ce qui peut être compris comme la mort du héros (« his wild dead hair ») après l'apex de son expérience. Mais comment comprendre une mort qui est également présentée comme ayant lieu « each night » ? La mort du héros reste ainsi à l'état quantique : la nouvelle demeure close comme la boîte enfermant le chat de Schrödinger.

Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis.<sup>17</sup>

ainsi que la traduction de Beckett :

Desirous of a colourless sky from which clouds and birds are banished.<sup>18</sup>

Eu égard à ces différents extraits, force est de constater un mouvement et une réappropriation de l'énoncé éluardien chez Beckett. En effet, de la traduction du poème pour *This Quarter* à son utilisation dans « Assumption » (« birdless cloudless colourless skies »), il y a tout le travail de remaniement et de cristallisation formel qui passe par une homogénéisation et une rythmisation de l'expression d'Éluard. Cependant, un questionnement surgit : pourquoi, si la traduction du poème d'Éluard par Beckett paraît en 1932, à savoir trois années après la rédaction et la publication de la nouvelle « Assumption », Beckett n'a-t-il pas réutilisé cette forme dans la traduction pour *This Quarter* ? C'est que cette forme fait sens dans la poétique beckettienne dès l'écriture d'« Assumption » ; la réutiliser dans une traduction d'Éluard, ce serait, non seulement, admettre l'origine d'une forme, mais également l'associer tant à un autre auteur qu'à une activité de traduction.

En effet, cette forme adverbiale marquée par le suffixe « -less » est centrale dans cette nouvelle pour la compréhension de l'expérience du protagoniste. Car c'est au moment où le texte énonce une plénitude, un « fulfillment », que l'énonciation de Beckett va du côté de l'amoindrissement par l'image d'un ciel vide de couleurs, d'oiseaux et de nuages. Cette forme et cette image, indissociables, disent la finalité de l'expérience du protagoniste : sa propre mort autant que son impossibilité.

### De *Murphy* à *Lessness* : d'une forme à une poétique ?

Afin de retrouver la forme qui nous intéresse<sup>19</sup>, le premier roman de Beckett publié en 1938, mais dont la composition s'étend de 1935 à 1936, peut être convoqué. Ce roman, intitulé *Murphy*, fait encore partie de la production de jeunesse de Beckett et possède cette particularité qu'il ne s'écarte pas des schémas normaux de narration, à l'inverse de ses autres écrits. La narration

17 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, éd. Lucien Scheler et Marcelle Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 201.

18 *Surrealist Number*, éd. André Breton, *This Quarter*, September 1932, Arno Press, New York, p. 89.

19 Cette forme, cependant, peut encore être lue aussi bien dans une nouvelle comme « Sedendo & Quiescendo », parue dans un numéro de 1932 de la revue *Transition*, que dans le roman non publié du jeune Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*.

se focalise ainsi sur les derniers jours du dénommé Murphy dont l'amante, Célia, lui intime l'ordre de rechercher un travail pour subvenir à leurs besoins. Si ce dernier résiste en début d'ouvrage, il infléchira son avis et acceptera finalement une place d'infirmier dans un asile au sein duquel il développera une attirance spirituelle pour les internés.

Au-delà de cette trame sommaire, ce qui s'y joue et s'y rejoue est l'accroissement d'une expérience de décorporéisation à laquelle Murphy s'astreint dès l'incipit de l'ouvrage. La première image de Murphy est celle d'un être assis sur son « *rocking chair* », nu et les membres intentionnellement attachés. Non seulement le bercement provoqué par cette chaise, mais également l'impossibilité de mouvement que les attaches imposent à Murphy occasionnent sa première expérience.

Une seconde expérience aura lieu, fatale cependant, puisque Murphy y trouvera la mort. Celle-ci se déroule au chapitre 11, alors que Murphy est infirmier et sous l'influence d'un interné qui semble absolument coupé du monde extérieur, Mr. Endon. Ces deux expériences, pour différentes qu'elles soient, sont toutefois configurées, non seulement d'une manière ressemblante, mais quasi identique. Voici, l'un après l'autre, ces deux extraits qui explicitent l'expérience type de Murphy :

Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion, as described in section six. The rock got faster and faster, shorter and shorter, *the iridescence was gone, the cry in the mew was gone*, soon his body was quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.<sup>20</sup>

Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion. The rock got faster and faster, shorter and shorter, *the gleam was gone, the grin was gone, the starlessness was gone*, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.

The gas went on in the w. c., excellent gas, superfine chaos.  
Soon his body was quiet.<sup>21</sup>

A l'exception d'un fragment de phrase, ces deux conclusions de chapitres (1 et 11) sont les mêmes. En effet, bien que le paragraphe semble de prime

20 Samuel Beckett, *Murphy* [1938], London, Faber and Faber, 2009, p. 8 (c'est moi qui souligne).

21 *Ibid.*, p. 158 (c'est moi qui souligne).



abord se répéter à l'identique, une différence dans l'itération s'imisce dans le texte par le rajout d'un troisième terme comme sujet du prédicat « was gone », à savoir « the starlessness ». Une forme en « -less » intervient donc, à l'instar de ce qui s'est produit dans « Assumption », au moment de la mort du protagoniste.

Or, c'est autour de ce paragraphe conclusif du onzième chapitre de *Murphy* que s'agglutinent plusieurs mots formés à l'aide du suffixe « -less », à savoir des images renvoyant manifestement à l'expression éluardienne telle qu'elle a été configurée par Beckett une première fois dans « Assumption ».

Corollairement à cette première remarque, il convient de s'arrêter également sur un second marqueur textuel. En effet, le chapitre 12 s'ouvre sur cette phrase : « Forenoon, Wednesday, October the 23rd. Not a cloud left in the sky ».<sup>22</sup> Suivant directement l'expérience ultime et la mort de Murphy, l'indication d'un ciel sans nuages n'est pas sans signification, outre qu'elle renvoie manifestement au « cloudless » d'« Assumption ». De fait, une autre figure primordiale de *Murphy* est Mr. Kelly, grand-père de Celia et amateur de cerf-volant. Il semble figurer l'envers de Murphy en ce que son expérience personnelle de conducteur de cerf-volant pourrait être une échappatoire à l'expérience mortifère de Murphy. Si Murphy se doit de restreindre au maximum son contact avec le monde extérieur afin de déclencher son expérience intérieure, Mr. Kelly, à l'inverse, est pleinement dépendant des conditions météorologiques. C'est ainsi que de nombreuses fois, le vent, l'empêchera de s'adonner à sa passion du cerf-volant.

Seul l'ultime chapitre du livre donne à voir un parallèle entre les expériences de ces deux personnages. L'ouverture du chapitre 13 réinvestit à nouveau une forme en « -less » afin de caractériser le ciel dans lequel volera bientôt le cerf-volant de Mr. Kelly : « Late afternoon, Saturday, October the 26th. A mild, clear, sunless day ».<sup>23</sup> C'est de ce ciel sans soleil qu'émergera l'expérience de Mr. Kelly :

Except for the sagging soar of line, undoubtedly superb so far as it went, there was nothing to be seen, for the kite had disappeared from view. Mr. Kelly was enraptured. Now he could measure the distance from the unseen to the seen, now he was in a position to determine the point at which seen and unseen met.<sup>24</sup>

De ce point d'où le visible et l'invisible se rencontrent, la référence au point surréaliste est à peine voilée.<sup>25</sup> Or, c'est à une expérience similaire que nous

22 *Ibid.*, p. 159.

23 *Ibid.*, p. 172.

24 *Ibid.*, p. 174

25 Voir André Breton, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 78 : « Tout porte à croire qu'il



confronte Murphy. Cependant, au lieu de jouer la conjonction des contraires, son expérience résout bien plutôt ce problème par une annihilation pure et simple de deux contraires. Voici le commencement de l'expérience de Murphy qui le mènera à sa propre mort :

Then this also faded and Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* but of *percipi*.<sup>26</sup>

Entre l'expérience de Mr. Kelly et ce déclenchement d'expérience chez Murphy, on observe une grande continuité dans le vocabulaire et dans la forme les configurant. En effet, de la vision altérée tournée vers le rien (« to see nothing ») à l'annihilation des deux contraires que sont le « *percipere* » (annihilé par l'expérience de bercement du premier chapitre) et le « *percipi* », tout incite à interpréter cette expérience d'un point de vue hautement surréalisant. De plus, le retour d'une forme en « -less » (« colourlessness ») nous indique également la présence, sous son apparence cachée mais systématisée dans l'écriture de Beckett, de l'énoncé éluardien, véritable marqueur d'une expérience originaire.

Entre la première nouvelle et le premier roman publiés de Beckett, un déplacement de cette forme peut cependant être observé. Si l'expérience-émotion du premier protagoniste de Beckett a été contextualisée adjectivement (« birdless cloudless colourless »), *Murphy* tente une première poétisation de cette forme-expérience par le passage à la substantivisation : « colourlessness », « starlessness ». A partir d'une forme en « -less », le texte aboutit à une poétique du « lessness ». Or, notre hypothèse première qui était la survivance d'une poétique issue de l'intertexte éluardien dans l'œuvre beckettienne a son chemin tout trouvé dans un texte tardif que Beckett lui-même a titré « Lessness » (« Sans »<sup>27</sup> dans sa version originale française), dernier texte du recueil *Têtes-mortes*.

---

existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ».

26 Samuel Beckett, *Murphy* [1938], London, Faber and Faber, 2009, p. 154.

27 Il est à remarquer et indiquer que cette poétique du « -less » n'est légitime qu'à considérer les textes anglophones de Beckett. Dès lors que le passage au français est accompli, aucune forme n'a été systématisée au point de voir des marqueurs textuels annoncer l'expérience type qui nous a occupé dans ces pages. Cette remarque ouvre ainsi des questions intéressantes : est-ce un échec de la langue française beckettienne ? Un impensé de son texte ? Ou, bien plus stratégiquement, une manière de lisser, face au lectorat français, son recours à la poétique surréaliste afin de ne pas voir son nom associé, ainsi qu'il a pu l'être dans le contexte anglophone, au mouvement d'avant-garde français ?

« Lessness », rédigé en 1969, a une genèse particulière, puisque Beckett y a laissé travailler le hasard. La recherche beckettienne a ainsi cru y voir une résurgence de la pensée surréaliste dans la production beckettienne, idée écartée par Thomas Hunkeler.<sup>28</sup> Cependant, si le mode de construction du texte peut échapper à une systématique surréaliste, la forme présentée dans ce texte a atteint un stade de maturité qui ne saurait toutefois faire oublier son origine, quand bien même le texte y travaille. Phagocytant ce que l'on peut difficilement appeler narration, la forme en « -less » n'apparaît pas moins de six fois dans les quatre premiers paragraphes contenus dans une seule demi-page.<sup>29</sup> Parmi ces six occurrences, toutefois, aucune ne correspond à celles précédemment utilisées par Beckett. Au contraire, c'est alors même qu'un terme de l'énoncé originnaire d'« Assumption » apparaît, que le texte se refuse à le configurer selon la forme en « -less ». Lisons la première phrase du cinquième paragraphe : « Grey sky no cloud no sound no stir earth ash grey sand ». Au « cloudless » de 1929, Beckett préfère « no cloud », là où le français « sans nuage » n'apporte aucune explication.

Pour quelle raison observe-t-on à cet endroit précis une différence ? Différence diachronique entre l'expression éluardienne transformée par la première poétique de Beckett et cette survivance fantomatique qu'est « Lessness », tout autant que différence synchronique qui inscrit dans le texte lui-même une distinction de traduction entre les différentes occurrences du « sans » et celle qui introduit le substantif « nuage ». Moins qu'une raison textuelle, nous y voyons un moment stratégique d'effacement de l'origine du texte, en tant que cette origine<sup>30</sup> formelle est toute entière contenue dans la première nouvelle de Beckett, à savoir « Assumption ».

28 Thomas Hunkeler, « Vers 'l'imminimisable minime minimum' *Sans* de Beckett », *Le Récit minimal, entre inaction et non-événement*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2011, p. 203-211.

29 Voici, dans l'ordre d'apparition, les différents termes référencés : « endlessness » (« lointains sans fin »), « issueless » (« sans issue »), « timeless » (« sans temps »), « changelessness » (« inchangeant »), « timeless » (« sans temps ») et « endlessness » (« aux lointains »). Samuel Beckett, *The Collected Short Prose*, New York, Grove Press, 1995, p. 197. Les termes français mis entre parenthèses proviennent de la version originale : Samuel Beckett, *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 69.

30 Nous disons et pensons bien « origine », et nullement « signification ». Le travail présent a voulu avant tout être la mise à jour d'une survivance formelle, il n'est pas ici question de lire « Lessness » à l'orée de la signification d'« Assumption ».

## Conclusion

Revenant à notre interrogation sur la « pause » de Beethoven, telle qu'elle est induite par Beckett, la forme en « -less », redevable d'une lecture et d'une traduction d'Éluard, bien qu'émancipée, pourrait ainsi être vue comme la note qui parcourt l'œuvre de Beckett, cette note que le vide des autres mots entoure. En effet, la question de la traduction d'Éluard ne serait ainsi plus celle qui se joue dans la traduction du poème en tant que tel, mais elle serait celle qui s'opère dans la reprise formelle de l'énoncé éluardien d'un texte à l'autre. Chaque texte de Beckett dans lequel cette désormais fameuse forme en « -less » apparaît, rejouerait ainsi indéfiniment la traduction du poème d'Éluard et la subjectivisation de celle-ci, toujours en quête d'une meilleure traduction ou d'une meilleure approche de son sens, en la configurant selon des contextes différents.

Et si « on the other hand [Beckett] vigorously denied that his enterprise had anything at all to do with surrealist formlessness »<sup>31</sup>, l'insistance avec laquelle ce dernier revient à cet énoncé éluardien est peut-être le symptôme d'un surréalisme en quête de forme, alors même qu'Éluard, dans son poème « D'abord, un grand désir », prophétisait déjà : « Je fus tenté par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle ».<sup>32</sup>

---

31 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 249.

32 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, éd. Lucien Scheler et Marcelle Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 201.



Macht und Gegenmacht  
oder die Instrumentalisierung musikalischer Emotionen

Pouvoir et contre-pouvoir,  
ou l'instrumentalisation des émotions musicales



Didier Follin

## Quand l'émotion poético-musicale devient arme de guerre

### L'amollissement d'Hannibal dans les *Punica* de Silius Italicus

If the poet's song is a *topos* of Greek and Roman epic literature, the poet Silius Italicus renews it by describing the emotional reaction of his audience in depth and by placing it in a transitional moment of his narrative dedicated to the second Punic war. Tradition from antique historiography relates that Hannibal and his men became "soft" in Capua where feasting, pleasure, inebriation and indolence were common. Yet, Silius Italicus blames Teuthras' two songs for this weakening. This article examines Teuthras' second performance which hides beneath its soft melody a further meaning unintelligible to the audience who cannot escape their emotion. The aim is to reveal how poetical and musical emotion – *admiratio* – and the weakening of the Carthaginians are structured in term of diegetic, and in the sub- and meta-discourse of Teuthras' second song.

Le séjour d'Hannibal et de son armée à Capoue apparaît comme le moment charnière de la deuxième guerre punique qui oppose Rome et Carthage entre 218 et 202 avant notre ère. Si Hannibal remporte de nombreuses victoires en Italie, sa progression s'arrête à Capoue : ses soldats, bien éloignés de la rudesse militaire, s'amollissent au contact des douceurs de la ville et perdent leur endurance. Pour les Romains, il s'agit de saisir une occasion qui marquera le début de leurs victoires après de lourdes défaites ; pour les Carthaginois c'est un point d'orgue mettant un frein à leur percée en territoire romain. Après Capoue, les Romains reprennent l'ascendant sur les Carthaginois jusqu'à la victoire finale à Zama. Cet épisode des « délices de Capoue » est devenu fameux et Silius Italicus suit cette lecture *a posteriori* des événements dans son épopée en 17 livres : *Punica*. Le récit livré par le poète au livre XI des *Punica* insiste sur la volupté qui doit « briser » les cœurs endurants des Carthaginois. Si ces derniers se laissent séduire par la douceur des étreintes, la délicatesse du vin et un sommeil voluptueux, ce sont néanmoins, durant les banquets, les chants de l'aède Teuthras qui favorisent l'amollissement définitif de l'armée carthaginoise, faisant ainsi de la littérature une arme puissante.<sup>1</sup> Le présent article a pour objectif d'interroger la lecture métapoétique du passage.

---

1 Erich Burck, *Silius Italicus. Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer*, Stuttgart, Steiner, 1984, p. 24 et Antony Augoustakis, « Campanian Politics and Poetics in Silius Italicus' *Punica* », *Illinois Classical Studies*, vol. 40, n° 1, 2015, p. 166, entre autres, ont déjà relevé que les chants de

Alain Deremetz s'intéresse à ces deux chants de Teuthras d'un point de vue métapoétique et met en évidence les effets de la littérature. La première intervention de l'aède donne lieu à deux réactions : Hannibal verse une libation à la gloire de Capys, héros au centre du chant qu'il vient d'entendre, tandis que Pérolla projette d'assassiner le général punique. Entre ces deux réactions, une ingénierie du narrateur commente les projets de Pérolla : ils sont dignes d'être célébrés (*non digne sileri* 304)<sup>2</sup> parce qu'ils révèlent un esprit qui a su se préserver du vin (*mens... inuiolata mero* 307). De son analyse du premier chant, Alain Deremetz conclut que, pour Hannibal et les auditeurs, le sujet de la performance de Teuthras était les amours de Jupiter qui font de Capys son descendant, tandis que seul Pérolla a su interpréter le sens caché et a compris que l'alliance de Rome et de Capoue était inviolable. « Comme la formule ou le breuvage magiques, écrit Alain Deremetz, le chant poétique cache son activité sous la douceur de la sensation qu'il procure. [...] Teuthras réussit parce qu'il joue sur la dissimulation et le double sens. »<sup>3</sup>

L'existence d'un sous-discours pour lequel le poète lui-même évoque une interprétation par un personnage invite à relire le second chant de Teuthras qui rapporte les prouesses merveilleuses de la lyre d'Amphion, d'Arion, de Chiron et d'Orphée. Alors que Martin Michel y voit une annonce des grands événements qui attendent les Romains<sup>4</sup>, nombreux sont les critiques à avoir aussi proposé une lecture métapoétique de ce passage.<sup>5</sup> Alain Deremetz lui

---

Teuthras marquent les points culminants du passage. Raymond D. Marks, « The song and the sword : Silius' *Punica* and the crisis of early imperial epic », dans David Konstan et Kurt A. Raafflaub (éd.), *Epic and History*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 185-211 montre que Silius se représente le poète comme un *poet-warrior*.

- 2 Silius Italicus, *La Guerre punique*. Tome III, Livres IX-XIII, éd. Georges Devallet, Michel Martin, Pierre Miniconi, Josée Volpillac-Lenthéric, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- 3 Alain Deremetz, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 417.
- 4 Les murs de Thèbes annoncent les murailles de Rome, la victoire d'Arion sur les monstres préfigure les victoires de Rome sur la flotte de Sicile, l'élève de Chiron, grand héros, annonce le héros des *Punica*. Cf. Josée Volpillac-Lenthéric, Michel Martin, Pierre Miniconi, Georges Devallet, *Silius Italicus, La guerre Punique : Livres IX-XIII*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 259-261.
- 5 Raymond D. Marks (*op. cit.*) montre comment ce passage s'intègre à une réflexion sur le statut et la revendication de l'épopée historique par rapport à l'épopée mythologique. R. Joy Littlewood, « Loyalty and the Lyre : Constructions of *Fides* in Hannibal's Capuan Banquets », dans Antony Augoustakis (éd.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden, Brill, 2014, p. 267-285, considère plutôt que le chant de Teuthras contient des allusions à la poésie flavienne (*Thébaïde* de Stace, *Argonautiques* de Valérius Flaccus). Plus simplement, Antony Augoustakis (*op. cit.*, p. 166) propose de lire une célébration de la poésie et des musiciens grecs.



a même consacré le dernier chapitre de son ouvrage sur la réflexivité dans la littérature latine et montre comment Silius accumule différents signes (le cygne, Orphée, mise en abyme) pour indiquer à son lecteur/auditeur qu'il est en présence d'un passage qui invite à une telle relecture.<sup>6</sup>

Il ressort de ces analyses que la seconde performance de Teuthras superpose trois niveaux discursifs que nous allons, par commodité, nommer comme suit : le discours, le sous-discours qui correspondrait à l'analyse de Martin Michel (le récit est une préfiguration des victoires romaines) et le métadiscours, réflexif et métapoétique. Aux analyses déjà proposées, nous aimerions ajouter un élément qui semble avoir été laissé de côté : la réaction émotive (*admiratio*) suscitée par le chant de l'aède. Il s'agit de proposer une approche de cette *admiratio* en montrant que, au niveau de la diégèse, l'admiration poétique est le ressort principal de l'amollissement d'Hannibal à Capoue et en interrogeant ensuite sa portée selon que l'on envisage le sous-discours ou le métadiscours.<sup>7</sup>

## L'admiration, l'ultime délice de Capoue

Au-delà de ce que la tradition a retenu comme étant les « délices de Capoue », le narrateur met en scène un nouveau délice responsable de cet amollissement : la littérature qui intervient dans le contexte du banquet. Plus que la littérature, c'est en réalité la réaction émotive – l'*admiratio* – qu'elle suscite qui est en cause. Ce passage présente l'intérêt de lier l'amollissement, un *topos* des délices de Capoue, à l'admiration, lien qui semble être une originalité de Silius.

Lorsque les Capouans accueillent Hannibal avec un repas fastueux, ce dernier reste fasciné (*stupet* 280) et admire l'abondance du luxe dont il se repaît avec des yeux admiratifs (*oculis mirantibus haurit* 281-282). Le général punique tient néanmoins à se distancier de l'admiration par l'intellect en portant un jugement moral sur ce luxe (*damnat* 283), distance qui est

6 Ce second chant exposerait la technique de composition alexandrine revendiquée par Silius Italicus. Cf. Alain Deremetz, *op. cit.*, p. 467 : « Cette technique de composition qui consiste à isoler dans un ensemble complexe d'événements des 'programmes d'action' cohérents et homogènes est, Aristote nous l'a appris aussi, la base de l'activité 'poétique', dans sa définition la plus générale. [...] Mais, elle fut surtout celle des Alexandrins qui préféraient, certes, les poèmes courts, mais demandaient, dans le cas de poèmes plus longs, qu'ils soient *bigarrés* (*poikiloi*), c'est à dire composés d'*epyllia*, de tableaux, de développements plus ou moins indépendants ».

7 Raymond David Marks (*op. cit.*, p. 192) et Antony Augoustakis (*op. cit.*, p. 166) notent que le chant amollit les Carthaginois, R. Joy Littlewood (*op. cit.*, p. 267-285), retient la même idée en évoquant l'émotion, mais aucun n'explique l'articulation entre l'*admiratio* et l'amollissement.

réduite à la fin du repas puisque, après avoir bu et apaisé sa faim, il se montre plus détendu (*pulsa fames et Bacchi munera duram / laxarunt mentem* 285-286). Le passage d'une posture active (*damnat*) à passive (*laxarunt mentem*) indique la perte de maîtrise d'Hannibal. Son esprit est relâché et sans vigilance. C'est à ce moment précis qu'intervient la première performance de Teuthras qui adoucit les oreilles puniques plus accoutumées à la trompette de l'armée. Ce chant poursuit l'amollissement suggéré dans le texte par l'emploi du verbe *permulcere* (290) signifiant à la fois « caresser », « adoucir » et « flatter ». <sup>8</sup> Silius reprend un lieu commun de la romanité qui considère que la musique et la poésie favorisent l'amollissement. <sup>9</sup> La description du banquet capouan couronné par le chant de Teuthras marque donc une première étape de l'amollissement des troupes carthagoises.

La seconde performance de l'aède, au cœur de laquelle se trouve l'*admiratio*, achève ce processus d'amollissement. Si le chant de l'aède constitue un *topos* de l'épopée, les réactions qu'il suscite varient d'un poète à l'autre. <sup>10</sup> Silius Italicus est cependant le seul à décrire aussi précisément la réaction esthétique d'*admiratio*. Aulu-Gelle rapporte que Musonius Rufus, philosophe du premier siècle de notre ère, décrivait le fonctionnement de cette admiration poétique à partir d'un passage d'Homère.

Il [Musonius] disait en plus qu'un grand éloge n'est pas loin de l'admiration (*ab admiratione*), mais que l'admiration, celle qui est la plus grande, ne produit pas des mots, mais le silence. « Pour cette raison, dit-il, le plus sage des poètes, à propos de ceux qui écoutaient Ulysse racontant brillamment ses épreuves, ne les montre pas, lorsqu'il eut fini, en train de bondir, de faire du bruit ou de pousser des grands cris, mais dit que tous se turent, comme frappés d'étonnement et stupéfaits (*quasi attonitos et obstupidos*), la séduction charmant leurs oreilles persistant jusqu'à l'origine de leur voix ». (*Nuits Attiques* 5, 1, 5-6, trad. DF) <sup>11</sup>

- 
- 8 Michel Martin rappelle que ce verbe a une connotation magique puisqu'il évoque le toucher magique, il renvoie aux propriétés magiques de l'art aédique (*op. cit.*, p. 260).
- 9 Peter Schenk, « Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11, 288-302 u. 432-482) », *Rheinisches Museum für Philologie*, 1989, p. 350-368. Pour le *topos*, voir par exemple chez les anciens Ovide, *Remèdes à l'amour* 753 ou Cicéron, *Tusculanes*, 1,3.
- 10 Chez Homère, la performance de Démodocos charme les convives, mais suscite les sanglots et les larmes d'Ulysse (*Odyssée* 8, 83-92). L'Orphée d'Apollonios de Rhodes captive et charme les convives (1, 497), celui de Virgile suscite l'admiration (*Bucoliques* 6, 30), tandis que celui de Valérius Flaccus est suivi par le silence (*Les Argonautiques* 1, 274). Ovide décrit les effets de la poésie orphique qui, dans les Enfers, impose un arrêt des supplices (*Métamorphoses* 10, 11-49). Finalement, chez Stace, Apollon charme les muses (*Thébaïde* 6, 355).
- 11 Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, Tome II, Livres V-X, éd. René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Le commentaire de Musonius Rufus permet de nuancer la succession des deux chants de Teuthras. Le narrateur des *Punica* précise que le premier *carmen*, même s'il charme les oreilles carthaginoises (*permulcet* 290), est suivi par des applaudissements (*concelebrant plausu* 298). Selon la description de Musonius, l'art aédique n'a pas encore atteint sa perfection, il séduit, envoûte, mais le charme n'a pas totalement opéré, ce qui explique peut-être pourquoi le contenu du chant est rapporté au discours indirect. L'effet du second chant, rapporté cette fois au discours direct, est plus fort puisque Hannibal est admiratif (*mirantem... ductorem* 434-435). Voyant le général punique captivé, Teuthras choisit de raconter les faits merveilleux accomplis par la poésie lyrique capable de déplacer les pierres, de maîtriser la tempête, d'apaiser la colère. Son récit, qu'il qualifie lui-même de « merveilleux à dire » (*mirabile dictu* 440), culmine avec la figure du poète par excellence, Orphée.

Les prouesses merveilleuses de l'art lyrique peuvent se diviser en deux catégories. Teuthras évoque des objets inanimés qui se mettent en mouvement, tels des pierres, des forêts ou des monts. Mais le chant peut aussi marquer un arrêt : la tempête qui est maîtrisée, l'oiseau qui suspend son vol et le rocher de Sisyphe qui s'immobilise. L'émotion poético-musicale fonctionne soit comme une mise en mouvement soit comme une immobilisation. Si cette dualité est conforme aux nombreux récits que la littérature a fournis sur Orphée, Silius l'exploite pour peindre la réaction émotionnelle d'Hannibal et de ses guerriers. Chez eux, l'*admiratio* ne conduit pas à un mouvement, elle signifie au contraire l'arrêt de l'armée punique.<sup>12</sup> Il est tentant de considérer que la seconde performance de l'aède, dont on a mis en évidence le caractère magique, trouve l'expression de sa perfection en suscitant à la fois l'admiration (*admiratio*), le silence et l'arrêt. Plus encore, elle provoque un changement d'état : les cœurs des soldats sont brisés (*bellis durata uirorum / pectora Castalio frangebat carmine Teuthras* 481-482).<sup>13</sup> En qualifiant les sujets choisis par Teuthras de « *mollissima* » (439), le narrateur suggère que le changement d'état des soldats puniques doit passer de la rudesse et de la férocité à la douceur et à la délicatesse. L'intertextualité confirme cette lecture : Sénèque évoque un Orphée dont le chant fait fondre la neige<sup>14</sup>, Horace mentionne sa capacité à adoucir le tigre<sup>15</sup> et Quintilien explique que la poésie provoque un

12 Après la performance de Teuthras, le narrateur marque d'ailleurs une rupture dans le récit (*interea* 483) en changeant de lieu géographique.

13 Si le verbe *frangere*, comme le relève Antony Augoustakis, peut être utilisé pour dire l'arrêt des vagues ou d'un cours d'eau, il signifie dans ce contexte un changement d'état (art. cit., p. 166). Stace utilise le verbe dans un contexte similaire « *Aeaciden alio frangebat carmine Chiron* » (*Silves* 5, 3, 194).

14 *Hercule sur l'CEta*, 1051.

15 *Art poétique*, 393. Silius mentionne également cette capacité du chant à adoucir les bêtes sauvages : « *ad quorum cantus serpents oblita ueneni, / ad quorum tactum*

adoucissement des esprits (*animos... mulceret* 1,10,9). L'utilisation explicite du verbe « adoucir » (*mulcere*) associé à un complément référant à l'humain (*animos*) permet de mieux comprendre la réaction émotive des Carthaginois. L'émotion poético-musicale entraîne un renversement, une inversion qui, dans le cas du public de Teuthras, adoucit la férocité de l'armée carthaginoise.

## Au-delà de l'écueil, l'interprétation

Lorsque Quintilien mentionne Orphée, les effets de sa poésie et le public cible (*rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret* 1, 10, 9), les qualificatifs des auditeurs (*rudes ... agrestes animos*) supposent l'existence d'un autre public, plus cultivé, dont la réaction ne serait pas exactement la même.<sup>16</sup> L'*admiratio* semble également être, avec la *curiositas* à laquelle elle est intimement liée, l'un des moteurs des *Métamorphoses* d'Apulée : dès l'incipit, le narrateur explique vouloir susciter l'admiration/l'étonnement chez son lecteur/auditeur (*ut mireris* 1,1).<sup>17</sup> Pourtant, les *mirabilia* des *Métamorphoses* sont souvent des affaires d'apparences et de faux-semblants dont le personnage principal, Lucius, devrait pouvoir s'affranchir pour en voir la véritable image. Se dégage de ces réflexions l'idée que l'*admiratio* est une réaction déstabilisante semblable à une forme de vertige que le spectateur doit s'employer à dépasser par l'intellection. La distinction entre deux types de public, suggérée implicitement par Quintilien et exploitée dans le roman par Apulée, apparaît pertinente pour comprendre le fonctionnement de l'admiration poétique dans les *Punica*.

Si, lors du premier chant de Teuthras, le discours implicite échappe aux auditeurs parce qu'ils sont ivres, le sous-discours de sa seconde performance n'est compris par personne parce que tous sont saisis d'admiration. Ivresse et *admiratio* ont en commun une perte de rationalité, mais l'une comme l'autre peuvent être dépassées. L'admiration poétique doit engager le lecteur cultivé à adopter une démarche réflexive pour saisir le sens véritable du discours. Il est alors naturel de penser qu'en dépassant l'*admiratio*, l'auditeur pourrait accéder au sens politique de cette seconde performance. À la lecture de Martin Michel qui interprète les effets de la lyre comme une annonce de ce qui

---

*mites iacuere cerastae* » (3, 301-32). Voir aussi Sénèque, *Hercule sur l'CEta*, 1059-1060.

16 Lucien décrit deux réactions possibles face à la Beauté : l'admiration qui tend vers le silence ou l'admiration qui pousse à décrire ce qu'on voit. Il oppose deux publics : aux individus vulgaires et sans goût qui se perdent dans l'admiration fait face l'homme éduqué et instruit qui ne reste pas « spectateur muet de ces beautés », mais qui s'en imprègne et les exprime par la parole (*De Domo*, 2).

17 Dans le même passage, Apulée emploie le verbe *permulcere* utilisé également par Silius pour dire l'effet du chant de Teuthras.

attend les Romains<sup>18</sup>, nous proposons plutôt d'y voir un discours patriotique qui les invite à fortifier les murailles, à mener une bataille navale contre Syracuse et à faire émerger un héros, Scipion.<sup>19</sup> Suggéré par le procédé de mise en abyme<sup>20</sup>, le rapprochement entre les deux situations d'énonciation place en miroir Teuthras qui suscite l'admiration d'Hannibal et Orphée qui suscite celle de sa mère. En faisant correspondre son public masculin et guerrier au public féminin et délicat d'Orphée, Teuthras construit un sous-discours dans lequel il place Hannibal et ses soldats dans des postures de femmes pour représenter leur amollissement et la faiblesse de l'occupant ennemi. L'aède appelle à un sursaut patriotique et souligne que le moment est idéal, puisque l'ennemi est affaibli.

Lors de sa première performance, l'ivresse avait égaré l'intelligence d'Hannibal (*Bacchi munera duram / laxarunt mentem* 285-286) et avait rendu possible le discours subversif. Or, l'ivresse n'est pas mentionnée durant le second chant. Ce sous-discours politique n'est-il pas dangereux pour l'aède ? Cette audace interroge et trouve sans doute une réponse dans l'enchaînement des prises de paroles. Le narrateur mentionne d'abord un discours narrativisé dont le contenu n'est pas évoqué, avant de passer au discours rapporté directement qui porte sur les prouesses merveilleuses de la lyre. La transition entre le premier thème et le second thème est motivée par l'aède qui, voyant qu'Hannibal l'admire, choisit de modifier le contenu de son chant. Le danger apparaît au poète comme étant relatif : il sait que le général punique est « envoûté » et ne sera pas capable de s'arracher à son émotion poétique. La signification subversive de son chant ne s'adresse pas aux Carthaginois, mais aux Romains auxquels l'aède lance un ultime appel : parce que l'ennemi est faible, il faut agir.<sup>21</sup>

Puisque, comme le pense Alain Deremetz, le chant de Teuthras appelle une lecture métapoétique, il est intéressant d'interroger quelle peut être la finalité de la poésie. Le rapprochement entre l'auteur des *Punica*, l'aède du banquet de Capoue et le poète de Thrace apparaît naturel. Si les applaudissements et la

18 Michel Martin, *op. cit.*, p. 259-261.

19 Cette lecture semble plus cohérente avec l'interprétation du premier chant de Teuthras qui constituait, comme le remarque Alain Deremetz, *op. cit.*, 417, un appel au meurtre d'Hannibal.

20 Alain Deremetz rappelle que le procédé de mise en abyme est « récurrent dans les *Punica* et l'ensemble de ses occurrences forme une sorte de métarécit discontinu qui double le récit principal sous une forme schématique qui en assure la structure » (*Ibid.*, p. 447).

21 Au sujet du double discours (« doublespeak »), voir Shadi Bartsch, *Actors in the Audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 98-147.

gloire constituent des finalités topiques de la poésie<sup>22</sup>, les trois poètes veillent à susciter l'*admiratio*. Le narrateur des *Punica* qualifie à plusieurs reprises un passage de « merveilleux à dire »<sup>23</sup> tandis que Teuthras et Orphée suscitent respectivement l'*admiratio* d'Hannibal et de la mère d'Orphée. La lecture métapoétique verrait ainsi Silius revendiquer une poésie qui suscite l'*admiratio*. Cette ambition est confirmée par un autre passage métapoétique au livre XIII. Lorsque Scipion, accompagné par la Sybille, rencontre Homère dans les Enfers, il est immédiatement frappé par l'éclat lumineux de son front et par les nombreuses âmes qui le suivent et l'admirent (*mirantes animae* 13,783). La poésie a ainsi pour vocation d'éveiller l'admiration des lecteurs/auditeurs.<sup>24</sup> Toutefois, comme au niveau diégétique, cette émotion doit être dépassée. Nous rejoignons en cela Alain Deremetz qui considère que Silius, en décrivant deux réactions différentes au chant de l'aède, représente deux modes de réception de la poésie correspondant à deux types de public, l'un qui ne s'intéresse qu'au plaisir immédiat et reste à la surface, l'autre qui saisit le message dissimulé.<sup>25</sup> Le poète des *Punica* invite ainsi ses lecteurs/auditeurs à s'arracher à leur émotion pour découvrir le sous-discours de son récit. Faut-il dès lors lire son épopée comme un *logos politikos* subversif à l'égard du pouvoir en place ? Une telle lecture dépasse le cadre de ce travail, mais les réflexions de Shadi Bartsch au sujet de la notion de *doublepeak*, développée à partir d'une analyse du *Dialogue* de Tacite, rendent cette interrogation d'autant plus légitime.<sup>26</sup>

L'*admiratio* est placée au cœur des délices de Capoue et du second chant de Teuthras. Au niveau diégétique, elle est une action amollissante qui vient briser le courage guerrier des soldats puniques; le second chant recèle néanmoins un sous-discours qui superpose Hannibal à une femme et suggère l'amollissement du Carthaginois, l'aède appelle ainsi à un sursaut

22 Il s'agit des deux finalités relevées par Alain Deremetz qui propose une lecture intéressante : comme son héros Scipion, Silius recherche la gloire : il fait l'éloge du poète combattant Ennius, « figure auctoriale par excellence de la poésie épique latine » (*op. cit.*, p. 457-462). Les points communs entre les deux poètes sont d'ailleurs nombreux : ils consacrent leur épopée à la gloire de héros nationaux.

23 Le narrateur utilise l'expression *mirabile dictu* en 3, 685 ; 7,187 ; 14, 66 ; 15, 211 et Teuthras en 11, 440.

24 Cette *admiratio* est également recherchée par les orateurs. Aristote déjà, dans sa *Rhétorique* (1404b 11), considérait que l'admiration était un sentiment agréable. En faisant référence à son prédécesseur grec, Quintilien encourage les orateurs à susciter l'admiration et cite même Cicéron qui, dans une lettre à Brutus aujourd'hui perdue, considère que toute éloquence doit éveiller l'admiration (« *nam eloquentiam, quae admirationem non habet nullam iudico* », *Institution oratoire* 8, 3, 6).

25 Alain Deremetz, *op. cit.*, p. 461.

26 Shadi Bartsch, *op. cit.*, p. 98-147.

patriotique puisque l'ennemi est affaibli ; finalement, au niveau métapoétique, l'admiration poétique figuré dans le texte renvoie à une réaction esthétique que la poésie aspire à susciter mais qui doit ensuite être dépassée par la réflexion et l'interprétation.





Frédérique Toudoire-Surlapierre

## L'émotion de l'inouï (Pascal Quignard)

Pascal Quignard belongs to those contemporary French writers whose work draws on music, while demonstrating ambivalent or even ambiguous feelings towards it. In this article, we explore the reasons, the challenges and the functions of what Quignard himself called the 'hatred of music' in an eponymous and landmark essay in which he reveals the secrets of his relationship to music, a relationship that intertwines his family history with the History of the Second World War.

Pascal Quignard fait partie de ces écrivains contemporains qui ont particulièrement nourri leur œuvre de musique, alors même qu'ils semblent lui témoigner des sentiments pour le moins ambigus. Il appartient à la catégorie de ce qu'on a appelé les « mélosceptiques » (à l'instar de Paul Valéry ou Thomas Bernhard)<sup>1</sup>, écrivains dont l'amour contrarié de la musique semble se reverser en haine – ou tout au moins en verbalisation de celle-ci. Pascal Quignard est né en 1948, ses deux parents sont professeurs de lettres classiques, son enfance se situe sous le signe d'un silence souffrant : « j'ai souffert de mutisme : c'est un chant carencé »<sup>2</sup>. Il insiste sur le fait qu'il a vécu enfant au Havre, une ville dévastée de l'après-guerre et il décrit cette dévastation comme faisant partie des émotions fortes de son enfance. Il ne faut pas minorer l'importance de ce trauma de l'après-guerre, tant il explique le rapport étroit du son à la mort dans l'imaginaire de cet écrivain : les sons servent à retrancher, ce sont « des sons de mort »<sup>3</sup>. Ce n'est pas un hasard si dans cette phobie musicale, c'est l'instrument qui lui paraît le plus dangereux, Pascal Quignard vient d'une famille de musiciens qui ont joué et enseigné dans l'état allemand du Wurtemberg :

Presque de la poudre d'un plâtre qui se répercutait sur les partitions de musique des ancêtres, qu'avaient écrites des files de Quignard à la queue leu leu, tous facteurs d'orgues et organistes en Bavière, dans le Wurtemberg, en Alsace, en France, au XVIII<sup>e</sup> siècle, au XIX<sup>e</sup> siècle, au XX<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup>

---

1 Timothée Picard, « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », dans Claude Coste et Bertrand Vibert (dir.), *La Haine de la musique*, Grenoble, ELLUG, 2011, p. 67.

2 Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 55-56.

La musique est inséparable de l'« imago paternelle », elle *vient* des ancêtres paternels, et cette filiation est intrinsèquement liée aux instruments de musique (orgue, organiste) : « la voix est d'abord celle de la corde qui vibre avant que l'instrument soit divisé et instrumenté en musique, en chasse, en guerre ». <sup>5</sup> Dès lors, on comprend sa défiance vis-à-vis du « nom sur le bout de la langue » pour reprendre le titre de l'un de ses livres : « ignorer le nom de ce qui hante dans le son » <sup>6</sup>, ainsi qu'il le rappelle dans *La Haine de la musique*. Notons que cette formule aphoristique est un alexandrin, qu'elle est fondée sur un double effet de paronomase et d'assonance (on/an/on), se déploie une poétique-rhétorique de la musique chez Pascal Quignard, outre le sens de ce qui est dit : le son, c'est ce qui nous hante et l'émotion est ce qui donne consistance à cette hantise. « Souffrance des mots qui font défaut, qui sont < absents > sous l'espèce du < son >, qui sont les Absents, qui se tiennent absents sur le < bout > de la langue ». <sup>7</sup>

Bien que *toute* l'œuvre de Pascal Quignard soit littéralement marquée par la musique, j'ai choisi son essai intitulé *La Haine de la musique* qui fut publié en 1996, parce qu'il constitue un exemple du rapport entre musique, émotion et littérature (ce que suggère son titre sur le mode de l'excès ou de la provocation). Rappelons que la haine n'est pas une émotion, mais un sentiment qui suscite des émotions, et pas n'importe lesquelles. Des émotions fortes, radicales, des émotions massives (non subtiles), des émotions primaires, instinctives, des réactions épidermiques en quelque sorte. La haine renvoie toujours à une insatisfaction, elle n'est pas intransitive, elle a besoin de supports pour s'exprimer et de supports de taille : il lui faut un adversaire à la hauteur du sentiment déployé. La haine est « un sentiment violent qui pousse à vouloir du mal à quelqu'un et à se réjouir du mal qui lui arrive ». <sup>8</sup> André Green, dans *La Folie privée*, associe la haine et le mal : « Tout le mal est dans l'autre, donc si j'élimine l'autre, responsable du mal, j'éliminerai le mal ». <sup>9</sup> La destructivité est une force motrice, elle va de pair avec une jouissance sadique et une dimension morale qui est intrinsèque à la haine (alors même qu'elle s'érige contre la morale).

Il nous faut souligner d'emblée l'ambivalence de la *haine* du titre : il la généralise deux fois en quelque sorte (la haine, la musique), par sa puissance déclarative et assertive. Ce titre semble définitif et implacable, il se présente comme un jugement absolu. Une autre ambivalence tient au fait qu'il s'agit du titre d'un livre : le sujet de la haine (telle qu'elle est stipulée dans le titre)

5 *Ibid.*, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 57.

7 *Ibid.*, p. 57.

8 Alain Fine, « Haine(s) » dans Alain Fine *et al.*, *La Haine. Haine de soi, haine de l'autre, haine dans la culture*, Paris, PUF, 2015, p. 8.

9 André Green, *La Folie privée*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2003, p. 56.

serait donc la littérature elle-même ? Le postulat de ce titre serait que la littérature hait la musique. On peut se demander pourquoi, à quel titre ? « J'interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore »<sup>10</sup>, déclare Pascal Quignard au début de son livre. Un premier glissement s'est opéré : on est passé de la haine à la souffrance : « Tout est couvert du sang lié au son [...]. Terreur et musique. *Mousikè* et *pavor*. Ces mots me parviennent indéfectiblement liés – quelque allogènes et anachroniques qu'ils soient entre eux »<sup>11</sup>. Pascal Quignard utilise le terme étrange de « terrification » :

La musique est un épouvantail sonore. Tel est, pour les oiseaux, le chant des oiseaux.

Une *terrificatio*.<sup>12</sup>

Pascal Quignard crée une *tension chronologique* en jouant sur les mots – jeu qui oscille entre néologisme et pseudo-étymologie latine. Il justifie sa haine de la musique par rapport à une musique naturelle (le chant des oiseaux), en faisant jouer la concurrence (traditionnelle) entre musique naturelle et musique artificielle. Le terme *terrificatio* fait penser à l'adage aristotélien « susciter terreur et pitié ». Le langage des émotions est directement lié à la rhétorique des passions d'Aristote. Les émotions furent à l'origine une question de langage. La triade *docere/placere/movere* (enseigner/plaire/émouvoir) est au fondement de la tradition occidentale de l'art oratoire. L'une des fonctions du discours persuasif est l'émotion. Notre rapport à l'émotion est le fruit d'une culture, d'une éducation, d'un savoir, d'une généalogie. On ne peut pas saisir le sens des émotions si on ne les situe pas dans une visée diachronique articulant processus humains, civilisationnels et culturels. L'émotion connaît des variations axiologiques selon différents critères (historiques, sociaux, esthétiques). Parmi les émotions esthétiques, les émotions musicales sont celle que la société valorise le plus. Toutefois, il y a des périodes de valorisation musicale et d'autres de dévalorisation. Timothée Picard dans l'article précédemment cité rappelle que l'après-Auschwitz est une période particulièrement mélosceptique, comme si on faisait porter à la musique une *responsabilité* dans le destin tragique de l'Europe. L'émotion musicale fait partie des émotions esthétiques, de ces émotions qui ont été survalorisées par les civilisations occidentales. Freud y voit la preuve du processus de sublimation. Plus encore, il les associe au processus de représentation. L'émotion musicale (qui fait partie des émotions esthétiques) se distingue des émotions en général. Elle n'est jamais seulement un effet de la musique, elle fait partie d'une

10 Quignard, *op. cit.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 49.

12 *Ibid.*, p. 50.

stratégie communautaire (ce qui va à l'encontre de l'idée communément admise que les émotions musicales n'ont pas de but précis).

Entrons dans le vif du sujet. Le septième traité s'intitule « La haine de la musique », il fait directement écho au titre du livre, ce qui le *visibilise* par rapport aux autres traités du livre. Dans les six traités précédents, il y a bien des mentions haineuses à la musique mais on ne voit pas vraiment où Pascal Quignard veut en venir. Le septième traité arrive *assez tard* dans la lecture (il y en a dix en tout), autrement dit le lecteur a déjà lu les trois quarts du livre sans comprendre clairement sa direction ni ses enjeux réels. Ce septième traité en revanche est clairement orienté : l'écrivain évoque la question épineuse de la musique à Auschwitz. Ce traité a suscité des émotions vives et à ce titre il nous intéresse d'autant plus. Dès le premier fragment, le ton est donné :

La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort.<sup>13</sup>

Deux violences se surimposent : celle que l'écrivain dénonce et la façon dont il le fait. Le premier choc tient à la *responsabilité* que Pascal Quignard fait porter à la musique, d'autant plus qu'il a recours à une personnification axiologiquement marquée : il parle du seul art « qui ait *collaboré* », et l'on connaît les connotations fortement polémiques du verbe « collaborer ». La musique a été fortement *instrumentalisée* à cette période, il reconnaît d'ailleurs que « l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant »<sup>14</sup>, tout en généralisant le propos (comme pour le disséminer). S'il remarque que la musique s'est infiltrée partout, c'est pour ajouter « même dans les camps de la mort ». C'est à ce moment qu'il s'explique sur le sens de son titre : « L'expression *Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée ». La musique fonctionne comme un *objet de transfert émotionnel*, elle sert de vecteur passage d'un amour familial pour la musique à une haine individuelle. Pascal Quignard convoque l'exemple de Simon Laks, ce chef d'orchestre polonais qui a joué à Auschwitz et qui en a témoigné dans un ouvrage, *Musiques d'un autre monde* – livre que cite Pascal Quignard, comme si l'écrivain avait besoin d'authentifier et de légitimer ses dires par des ouvrages scientifiques sur le même sujet. Il précise également que Primo Levi l'a entendu et qu'il a qualifié cette musique

13 *Ibid.*, p. 197.

14 *Ibid.*, p. 199.

d'« infernale », comme s'il fallait en plus avoir recours à des témoignages *historiquement et doublement* avérés – c'est-à-dire à la fois vécus et consignés dans un livre. « Il faut entendre ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre ». <sup>15</sup> Pascal Quignard fait sien le double questionnement de Simon Laks : pourquoi la musique a-t-elle pu être « mêlée à l'exécution de millions d'êtres humains » ? Pourquoi y prit-elle une part plus qu'active ? Le ton se fait encore plus virulent, les propos de l'écrivain frappent par leur radicalité, comme s'ils puisaient dans un réel douloureux (encore à vif) : « La musique viole le corps humain ». L'écrivain a recours à une formule aphoristique, il confère à ses paroles l'allure d'une vérité générale, absolue et définitive : « Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique » <sup>16</sup>. Il décrit la musique selon un rapport de pouvoir et plus précisément un rapport de domination : « Audition et honte sont jumelles [...]. La vision et la nudité, l'audition et la honte sont la même chose ». L'ambivalence de ses propos réside dans la honte et la culpabilité que suscite l'écoute de cette musique. Ce qui est condamné n'est rien moins que *l'écoute* de la musique. Ces formulations radicales haineuses sont gênantes et dérangeantes (outre ce qu'elles décrivent), elles passent par l'usage de certains termes fortement connotés (honte, obéissance, collaborer, violer). La honte s'est surimposée à la haine. Ce dispositif verbal est révélateur du mécanisme psychique des émotions : celles-ci ne se remplacent pas forcément, elles peuvent s'additionner pour former des émotions qu'on qualifie de complexes. Pascal Quignard convoque à nouveau les propos de Primo Levi expliquant que la musique est « maléfice », qu'elle est une « hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ». <sup>17</sup> L'écrivain en conclut que « la musique fondée sur l'obéissance, dérive de l'appau de mort ». Le terme *obéissance* sous-entend que quelqu'un *aurait obéi* à la musique à Auschwitz. L'émotion transcrite dans le texte (véhiculée par la musique) est une émotion excessive, hypertrophiée, elle est hors de propos, elle a perdu toute nuance et contenance. À la fin de ce traité, Pascal Quignard rappelle que « les musiciens jouaient pour un public aussitôt mort qu'ils allaient eux-mêmes rejoindre » <sup>18</sup> et il donne l'exemple (le contre-exemple) du violoniste Karel Fröhlich qui survécut à Auschwitz : « Nous ne jouions pas réellement pour un public puisque celui-ci disparaissait continuellement ». Il évoque alors le cas de Viktor Ullmann, ce compositeur qui mourut à Auschwitz et qui a composé une œuvre dans le camp intitulée *Septième sonate* (il la date du 22 août 1944) alors qu'il

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 202-203.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 232.

est entré au camp le 17 octobre 1944, ajoutant un copyright sarcastique, sorte d'« humour ultime » : « Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort ». Ces deux derniers exemples sont importants en termes de réception : que ce soient l'écoute ou la lecture, ils constituent une mise en abyme du texte lui-même qui décrit une écoute impossible et montre la façon dont l'écoute musicale semble désormais *interdite*.

Dans cette perspective, quelle lecture peut-on faire du texte de Pascal Quignard, quels types d'émotions produit-il sur nous lecteurs ? Quelle est leur nature, leur fonction, à quoi nous servent-elles ? Qu'en faisons-nous ? Ce texte suscite des émotions intenses, difficilement nommables et l'on peut se demander d'où vient le malaise. La lecture provoque un malaise de plus en plus grand : effroi, tristesse, dégoût, puis de la honte. L'enjeu de ce texte est de susciter une émotion qui corresponde aux abjections commises (celles de crimes contre l'humanité). Pascal Quignard confère ainsi à la littérature la responsabilité de *restituer* ces crimes, d'empêcher l'oubli et la bonne conscience. Jankélévitch, dans *L'Imprescriptible*, insiste sur le danger d'expressions comme « les horreurs de la guerre »<sup>19</sup>, expressions qui ont pour effet de « banaliser et dissoudre pudiquement le caractère exceptionnel du génocide ». Il considère qu'il faut restituer à Auschwitz toute la haine qu'elle mérite : « Auschwitz n'est pas une < atrocité de guerre > mais une *œuvre de haine*. L'œuvre d'une haine quasi inextinguible ».<sup>20</sup> Le terme de *haine* est important dans notre perspective. Significativement, Jankélévitch lui associe deux émotions : l'horreur et le ressentiment. « Le sentiment que nous éprouvons ne s'appelle pas rancune mais horreur : horreur insurmontable de ce qui est arrivé ».<sup>21</sup> Or le ressentiment est un sentiment que l'on éprouve envers ceux qui ont accepté ou oublié. « Le ressentiment : le sentiment renouvelé et intensément vécu de la chose inexpiable ; il proteste contre une amnistie morale qui n'est qu'une honteuse amnistie ; il entretient la flamme sacrée de l'inquiétude et de la fidélité aux choses invisibles. L'oubli serait ici une grave insulte à ceux qui sont morts dans les camps et dont la cendre est mêlée pour toujours à la terre ».<sup>22</sup> Ces propos de Jankélévitch constituent ce qu'on pourrait appeler *le pacte ontologique* du texte de Pascal Quignard. Celui-ci instrumentalise la musique à Auschwitz pour susciter ces deux émotions (horreur et ressentiment) et pour rendre intacte cette haine. Le pacte de lecture de ce texte consiste à accepter de ne pas oublier, ce que Jankélévitch nomme « l'inexpiable » et « l'imprescriptible » : « les crimes contre l'humanité sont imprescriptibles, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas être prescrits ;

19 Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible*, « Pardonner ? » (1971), Paris, Le Seuil, « Points/essais », 2012, p. 37.

20 Quignard, *op. cit.*, p. 35.

21 *Ibid.*, p. 62.

22 *Ibid.*, p. 62.

le temps n'a pas de prise sur eux ».<sup>23</sup> Le ressentiment est une façon choisie d'empêcher l'oubli. Le processus de l'oubli est intrinsèque à l'être humain (c'est une histoire de neurones et de connexions). Or précisément *La Haine de la musique* est un texte qu'on aurait envie de refouler (d'oublier), en ce qu'il nous *prive* du plaisir de l'écoute musicale (un des plaisirs les plus directs) et par là même de toutes ses propriétés sensorielles (l'évanescence, le non-verbal). La force de cette émotion est que « l'émotion publique ne s'atténue pas par l'effet des années, mais elle ne cesse de grandir ».

Du point de vue psychanalytique, l'émotion renvoie à un double phénomène de rejet et de colère : d'une part envers la chose en elle-même, d'autre part elle impose de revivre le souvenir de la chose elle-même. Or c'est exactement ce que nous impose Pascal Quignard. L'émotion est signifiante, elle renvoie à autre chose qu'elle-même, elle symbolise et exprime une autre facette du sujet. Jean-Paul Sartre considère que l'émotion est « une fuite devant la révélation à se faire »<sup>24</sup>, elle est un indice mais un indice au second degré. L'interprétation psychanalytique de l'émotion considère que le phénomène conscient est la réalisation symbolique d'un désir refoulé par la censure (le moi ou le surmoi). Ces considérations éclairent la nature de nos propres émotions de lecteur : si nos émotions sont un signe de fuite, dans ce cas que fuyons-nous ? Jean-Paul Sartre considère qu'il existe une spécificité de l'émotion qui se révèle importante pour notre analyse : l'émotion ne peut pas être de mauvaise foi. Pour le sujet, l'émotion est uniquement « ce pour quoi elle se donne ». La signification de notre comportement conscient est extérieure à ce comportement lui-même : « le signifié est entièrement coupé du signifiant ».<sup>25</sup> L'émotion est un comportement du *sujet* qui *pour le sujet* est ce qu'il est, mais elle peut également être déchiffrée (comme on déchiffre un langage décrit). Dès lors que l'on considère que l'émotion est un signe, il convient de déterminer *pour qui* (à qui il s'adresse). C'est tout le paradoxe de l'émotion : elle n'est pas tant un signe pour soi (d'ailleurs elle est souvent indéchiffrable *immédiatement*), qu'un *signe pour l'autre* (en tout cas c'est ce que notre vision du monde occidentale a construit). L'émotion est aussi une *preuve* d'un processus de représentation.

Dès lors, face au malaise ressenti à la lecture de ce texte de Pascal Quignard, nous pouvons proposer quatre explications. Première explication : ce sentiment que nous ressentons tient à l'*ambivalence fonctionnelle* de cette musique. Elle n'est pas une musique « pour apaiser leur douleur » ni « pour concilier leurs victimes », mais une utilisation sadique de la musique, une musique au service du mal. Et ce qui suscite cette ambivalence, c'est le fait

23 *Ibid.*, p. 26.

24 Jean-Paul Sartre, *Esquisse pour une théorie des émotions*, Paris, Le livre de poche, « Biblio/essais », 1998, p. 60.

25 *Ibid.*, p. 61.



que les Nazis savent bien que la musique suscite un double plaisir : un plaisir artistique (jouer la musique relève du domine raffiné de l'art) et un plaisir émotionnel (écouter de la musique provoque des émotions), c'est également un processus de sublimation et de gratification individuel et collectif. Ce qui est en jeu ici est la confiscation de l'émotion musicale. Les Nazis ont confisqué *deux fois* la musique : la musique jouée et la musique écoutée, car il ne s'agit pas seulement de la récupération par les Nazis de l'émotion musicale, mais également de la spoliation du plaisir de l'écoute. Pascal Quignard rappelle que Primo Levi a lui-même souligné « le plaisir esthétique éprouvé par les Allemands devant ces chorégraphies matitudinales et vespertinales du malheur ».<sup>26</sup> L'expression de « plaisir esthétique » constitue une violence rhétorique dont il faut prendre la mesure, d'autant plus qu'on la retrouve dans un autre fragment qui montre une condamnation sans appel :

Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient.

Ce fut une musique rituelle.<sup>27</sup>

Pascal Quignard fait comme si ce qui gâchait l'audition c'était la vue (« vision », « ballet », « danse »). Il convoque un autre domaine artistique : celui du corps dansé, alors que les circonstances sont au moins, sinon plus importantes. Il amplifie la violence sémantique des mots en utilisant deux procédés rhétoriques simples : la répétition et la dérivation. Mais surtout, qu'est-ce qui se joue dans ce fragment ? Alors que, traditionnellement, les deux émotions se distinguent : les émotions vécues (ou émotions naturelles) par des situations de la vie (je n'ose pas dire quotidienne) et les émotions artistiques ne relèvent pas du même champ. Il existe en effet deux niveaux d'émotions : les émotions naturelles ou émotions de la vie ordinaire ; celles-ci nous meuvent, sans que nous le décidions toujours, elles peuvent affecter notre jugement, mais elles ne nous affectent jamais totalement parce qu'elles sont toujours liées à la représentation, à la compréhension et à l'évaluation d'une situation ou d'un objet qui les déclenche et qui suppose une action et un comportement de notre part. Ce sont des émotions à la fois pragmatiques et intentionnelles, elles *motivent* nos actions et constituent un paramètre important dans nos prises de décision. Ce type d'émotions engage nos conduites, donc notre responsabilité et notre liberté. D'un autre côté, les émotions esthétiques (celles qui sont engagées dans un processus esthétique)

<sup>26</sup> Quignard, *op. cit.*, p. 206.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 206-207.



sont produites par une « médiation représentationnelle ».<sup>28</sup> Le propre de cette représentation est de « dépragmatiser » les émotions et même de les « démoraliser » selon Jean-Marie Schaeffer, de les extraire d'enjeux moraux. Dans l'émotion esthétique, ce qui manque c'est l'engagement d'une conduite, ce qui est le propre de l'œuvre d'art ; on se situe dans le champ de l'observation, quand bien même l'œuvre d'art suscite les mêmes types d'émotions que dans la réalité, elle les déconnecte de la nécessité d'agir. C'est pour cela qu'on a tendance à les associer à un principe d'illusion. Dans le domaine de l'art, c'est au sein d'un mouvement de construction d'un monde imaginaire que les émotions esthétiques œuvrent.

Pascal Quignard confond les deux, ou plus exactement il les prend (à dessein) l'une pour l'autre. C'est tout le problème : quand on lit ce texte, on ressent une émotion qui puise dans les émotions vécues alors qu'elles possèdent les caractéristiques de l'émotion esthétique. Le lecteur est pris dans un *piège émotionnel* : il devrait réagir comme s'il s'agissait d'émotions vécues, alors qu'elles se présentent aussi comme des émotions esthétiques, ou pour le dire selon le registre du faux et du véritable. Les qualités de l'émotion esthétiques sont fausses au sens sartrien du terme (elles sont fausses parce que l'exigence de l'objet dépasse ce qu'il est dans la réalité), alors qu'elles sont prises dans une situation vraie et historiquement avérée. Ce sont de *fausses émotions*, au sens esthétique du terme, et cette fausseté vient d'une faiblesse essentielle qui se donne pour violence. L'émotion fautive est une émotion subie (je ne peux pas l'arrêter). Ce qui se joue est « une crise émotionnelle » qui n'est autre qu'un *transfert de responsabilité*. Plus encore cette position qui consiste à « dépragmatiser » ou à « démoraliser » est *moralement* et *ontologiquement* inacceptable. Nous devrions tous réagir, ce que nous ne faisons pas.

La deuxième explication réside dans le fait que les émotions suscitées par ce texte sont complexes. La critique scientifique distingue les émotions de base des émotions complexes. Les émotions de base ont des caractéristiques communes et des conditions d'émergence générale. On en distingue sept (joie, surprise, colère, peur, tristesse, dégoût, angoisse, satisfaction). Les émotions complexes sont des émotions bi-dimensionnelles, parfois ambivalentes (quand elles sont associées à des émotions contradictoires ou lorsqu'on suscite chez le sujet des émotions qu'il se refuse à ressentir). Jean-Paul Sartre va à l'encontre d'une dimension instinctive de l'émotion, il s'oppose à une théorie obscure de l'émotion-instinct<sup>29</sup> pour lui préférer une conception acquise de l'émotion (par la culture, l'histoire, la communauté, sa propre existence). Ce qui l'intéresse dans l'émotion, c'est qu'elle est à la fois voulue (choisie) et subie : elle surprend, elle se développe selon ses lois propres sans

28 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 159-160.

29 Sartre, *op. cit.*, p. 57.

que notre spontanéité consciente puisse modifier son cours. C'est là toute la complexité de l'émotion qu'il nomme sa « dissociation » : elle connote une *organisation*, mais cette dimension organisée est rejetée dans l'inconscient (on aime penser que l'émotion est instinctive) pour lui préférer son caractère inéluctable. En réalité ce caractère inéluctable n'est tel que pour la conscience du sujet. L'émotion s'échappe du sujet, elle *échappe* à soi-même. Ceci tient à une autre propriété de l'émotion : « un affaiblissement des barrières qui séparent les couches profondes et superficielles du moi et qui, normalement, assurent le contrôle des actes par la personnalité profonde et la domination de soi-même ; un affaiblissement des barrières entre le réel et l'irréel ».<sup>30</sup> Il s'agit d'une situation où notre moi superficiel, activé par l'émotion, prend le dessus sur notre moi profond. Comme l'action est bloquée, les tensions augmentent et elles se répandent (l'émotion est pandémique). C'est tout le problème de l'émotion : elle a tendance à associer « le sujet ému et l'objet émouvant dans une synthèse indissoluble » selon Jean-Paul Sartre. Dans le cas précis du traité de Quignard, cette synthèse est insupportable pour le lecteur : en lisant ce texte, il est piégé, en ce qu'il subit une émotion qu'il méprise et qu'il voudrait rejeter sans le pouvoir, autrement dit une émotion dont il *ne maîtrise pas la nature*. Sa seule part de liberté tient à la gestion et à la négociation de l'émotion suscitée. Le dégoût, le rejet, la colère, l'incompréhension ne doivent pas être pris à la légère, car ces émotions ne sont rien moins qu'« une transformation du monde ».<sup>31</sup> Lorsqu'une situation provoque une tension insoutenable, la conscience cherche à le saisir *autrement*, elle « se transforme précisément pour transformer l'objet ». Nos affects sont ambivalents quand nous ressentons des émotions qui nous paraissent inacceptables (on refuse de les accepter et on s'efforce de les refouler). Or dans le cas de la musique, ce n'est pas si simple car celle-ci possède un fort pouvoir de mémorisation. Pascal Quignard subvertit le fort pouvoir mémoriel de la musique – et plus précisément son *pouvoir pavlovien*. En racontant ces épisodes tragiques des camps d'extermination, il détruit symboliquement le plaisir de la musique (celui de l'écoute), la possibilité de prendre du plaisir en écoutant (et en jouant) de la musique.

La troisième explication tient à ce que l'on pourrait qualifier de *double instrumentalisation* : celle des Nazis qui instrumentalisent la musique (en l'associant à l'extermination d'êtres humains), ce qui est le contraire même du principe de l'émotion musicale, et une stratégie proprement auctoriale : celle de Pascal Quignard écrivant ce texte. Quel est son dessein ? S'agit-il d'une stratégie de culpabilisation ? Dans ce cas, il s'agirait d'une stratégie de *culpabilisation collective* : Pascal Quignard cherche moins à *se déculpabiliser* qu'à provoquer un sentiment collectif de culpabilité. Il utilise les propriétés de la

---

30 *Ibid.*, p. 49.

31 *Ibid.*, p. 79.

musique pour dénoncer la musique, il *recupère* d'une certaine manière son *pouvoir de contagion* (qui est un des effets de l'émotion) : « La musique fait mal »<sup>32</sup>, mais aussi son *pouvoir de sidération* (qui est également une réaction émotionnelle) : « La sidération de l'audition donne à la mort »<sup>33</sup> ou encore « La musique est liée à la meute de mort ».<sup>34</sup> S'agit-il de gâcher tout plaisir d'écoute à venir du lecteur, un *plaisir potentiel* puisqu'il sera intrinsèquement associé aux remarques de l'écrivain sur la musique à Auschwitz ? C'est bien possible : « La musique devient < l'expression sensible > avec laquelle des hommes entreprirent d'anéantir des hommes ».<sup>35</sup> Pascal Quignard fait comme si la musique était la *métonymie de la pulsion destructrice* des êtres humains. Il inverse le principe de sublimation de Freud (grâce à l'art, l'être humain transforme ses pulsions agressives en pulsions créatrices). Il transfère les pulsions destructrices de l'homme sur le domaine esthétique, en soutenant l'idée que la musique se serait *compromise*, qu'elle aurait *pactisé* avec le diable en quelque sorte ; ce qu'Adorno appelle « écoute émotionnelle »<sup>36</sup> dans *Quasi una fantasia* (1963), recueil qui réunit des écrits musicaux rédigés et publiés après la guerre. Dans ces pages, Adorno dit sa défiance envers ces « musiques qui stimulent trop facilement les émotions »<sup>37</sup>, mais il dit aussi combien il réproouve les auditeurs qui s'abandonnent à cette « écoute émotionnelle ».

Pascal Quignard, lui, ne s'en tient pas là. Il procède à une autre *dénonciation musicale*. Dans le neuvième traité (qui a également fait parler de lui), il fustige la diffusion planétaire de la musique dans laquelle il voit une mise en œuvre concrète du processus de contamination de la destruction musicale. La musique est devenue *massive*, elle se fait entendre partout et tout le temps : « le fascisme est lié au haut-parleur [...]. C'est ainsi qu'à la suite de la guerre totale du III<sup>e</sup> Reich allemand et en conséquence de la technologie de la reproduction des *melos*, aimer ou haïr la musique renvoient pour la première fois à la violence propre, originaire, qui fonde la maîtrise sonore [...]. La musique depuis la Seconde guerre mondiale est devenue un son non désiré, une *noise*, pour reprendre un ancien mot de notre langue ».<sup>38</sup> L'écrivain cherche à *dater*, à donner un *point de départ historique* (politique

32 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 218.

33 *Ibid.*, p. 220.

34 *Ibid.*, p. 226.

35 *Ibid.*, p. 209.

36 Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1982, p. 55.

37 Marik Froidefond, « Plaidoyer et réquisitoire de l'émotion dans les discours sur l'émotion au XX<sup>e</sup> siècle », dans Pierre-Henry Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin et Timothée Picard (dir.), *La Valeur de l'émotion musicale*, Rennes, PUR, 2017, p. 135.

38 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 252.

et idéologique) à la musique de masse : « Ce qui était rareté est devenu bien plus qu'une fréquence. Ce qui était le plus extraordinaire est devenu un siège qui assaille sans finir la ville comme la campagne. Les hommes sont devenus les assaillis de la musique, les assiégés de la musique ». Ce propos fait directement écho aux commentaires d'Adorno reprochant aux « musiques de masse » d'émousser « sa faculté perceptive ». Toute la musique de masse est *modélée* en fonction de cette notion d'*écoute émotionnelle*. « La musique n'est plus que l'occasion de pleurer enfin [...], le contenu de cette émotion se ramène toujours au renoncement ».<sup>39</sup> Adorno reproche à la musique de masse sa « sentimentalité larmoyante ». Il ne faut pas minorer la portée éthique de l'aporie dans laquelle Adorno conduit la musique. L'absence d'expression, l'objectivisme sont des marques d'aliénation, alors même que les dissonances de la nouvelle musique expriment les souffrances du monde moderne, autrement dit sa *déshumanisation*. La massification musicale s'accompagne d'un processus de dévalorisation de la musique – et par là de l'émotion qu'elle suscite. La musique est esthétiquement déçue : elle passe du statut d'émotion esthétique à celui d'émotion naturelle. Pascal Quignard inverse la place de la musique dans la dialectique barbarie/civilisation en exacerbant la présence obsédante de la musique comme « fond sonore ». Alors que la musique devrait être l'indice et le signe dont la collectivité a besoin pour se rappeler qu'elle est *civilisée*, elle est devenue au contraire le signe du plus petit dénominateur commun. La musique se trouve destituée de sa position élitiste : elle n'est plus l'emblème sublimé de civilisation. Pascal Quignard opère une *inversion axiologique* de la musique qui renvoie alors au moins civilisé de notre civilisation. Plus encore, elle est devenue un *signe de barbarie*. Par là même, c'est l'être humain qui se trouve déchu : l'enjeu éthique de ce texte n'est autre que la dévalorisation de ce qu'on croit être le *propre* de l'humain. Pascal Quignard insiste sur ce paradoxe. Le mouvement de massification musicale va de pair avec une réflexion sur notre *humanité*. On se souvient qu'Adorno considère la musique comme « une psychanalyse à l'usage des masses ».<sup>40</sup> Non seulement, la musique nous *spécifie* comme être humain, mais elle possède également un *effet sur l'individualité*. L'émotion musicale ne serait-elle pas la preuve que *j'existe* ? N'est-elle pas le signe que *je suis* réellement ? Si l'on suit ce raisonnement, cela signifie que ce mouvement de massification sonore critiqué par Adorno et dénoncé par l'écrivain français caractérise l'homme d'aujourd'hui. La musique est devenue *inaudible* : « Bazar et vacarme sont le même mot ».<sup>41</sup> Quand Pascal Quignard se demande pourquoi « le mot sirène, qui désignait les oiseaux fabuleux dans le roman épique d'Homère, en est-il venu à dénoter l'appel criard et effrayant

39 Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, p. 88.

40 *Ibid.*, p. 90.

41 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 268.

des usines industrielles au XIX<sup>e</sup> siècle et la convocation sur le lieu des sinistres des voitures de pompier, de police municipale et des ambulances ? »<sup>42</sup>, il faut relever toute la *stratégie rhétorique* et même toute la *duplicité sémantique* à l'œuvre, Pascal Quignard exploite la polysémie de ce terme par un double procédé d'*antanaclase* et de *glissement étymologique*.

Revenons à notre postulat initial (la rivalité entre musique et littérature), l'appel à communications insistait sur le fait que la littérature cherche à valoriser son contenu en utilisant le potentiel émotionnel de la musique. Ce qui signifie que les écrivains ont *conscience* de l'avantage (voire de la supériorité) de la musique dans sa capacité à produire des émotions. La littérature cherche donc à *renégocier* cet avantage. Comment la littérature procède-t-elle ? Elle a non seulement recours à des procédés pluriels et massifs, mais elle *s'approprie* également ces émotions musicales, en relevant un *triple défi* : un défi *sémio-tique* ou *rhétorique* ; un défi *métaphysique* ou *émotionnel*, et un défi *éthique*. Ce n'est pas un hasard si Pascal Quignard préconise la « désobéissance », considérant que le problème éthique et moral de la musique est *l'obéissance* : « la fonction secrète de la musique est convocative ».<sup>43</sup> La nature de cette désobéissance se précise : elle est *transfert artistique*, la désobéissance consiste à transférer une propriété artistique dans un domaine où elle devient *impropre*. La musique en littérature est forcément *silencieuse*. Toute l'œuvre de Pascal Quignard consistera à écrire et à décrire le silence musical :

Comment entendre la musique, n'importe quelle musique sans lui obéir ?  
 Comment entendre la musique à partir du dehors de la musique ?  
 Comment entendre la musique les oreilles fermées.<sup>44</sup>

La réponse s'impose d'elle-même : il faut *lire un livre sur la musique*, c'est cela la *désobéissance*, et elle est d'autant plus efficace qu'elle est à même de susciter des émotions fortes. La littérature est capable de rendre compte de ces apories – la peinture aussi, mais Pascal Quignard n'évoque pas cet art figuratif dans ce texte (mais il le fera dans *Tous les matins du monde*). Quelle est dès lors la nature de ce défi que la musique pose à la littérature ? Comment peut-elle produire une jouissance d'intensité comparable ? L'écrivain français relève ce défi au prix d'un rappel de l'indicible, du tragique et de l'horreur et en évoquant une complicité de la musique à Auschwitz. Il érige le silence comme seul refuge possible ou tout au moins comme valeur de secours : « Je préfère le silence à la musique ».<sup>45</sup> Le silence s'en trouve logiquement valorisé (puisqu'il devient le plus rare) : « Quand la convocation

42 *Ibid.*, p. 272.

43 *Ibid.*, p. 208.

44 *Ibid.*, p. 208.

45 *Ibid.*, p. 227.

est incessante, la musique devient repoussante et c'est le silence qui vient héler et devient solennel [...]. Le silence est devenu le vertige moderne ».<sup>46</sup> Le silence devient dès lors une activité de résistance contre notre penchant naturel au bruit. Si cette stratégie de revalorisation du silence de l'écriture (et de la lecture) est compréhensible, une question perdure toutefois : le silence n'est-il pas anti-naturel pour l'être humain ? La parole est en effet inhérente à la nature humaine, et l'on peut dire que la musique constitue l'*expression sublimée* de ce besoin inné. Pascal Quignard évoque la chanteuse Hedda Grab-Kernmayr qui fut internée au camp de Theresienstadt : « en sortant du camp, plus jamais elle ne chanta ».<sup>47</sup> Le constat semble sans appel. Définitif.

Et pourtant. Ce serait trahir le texte que de s'arrêter là – d'autant plus que ce traité n'est pas le *dernier* du livre. Pascal Quignard a procédé à une disposition littéraire des émotions. Après avoir dénoncé la musique à Auschwitz et le bruit qui nous entoure, l'écrivain évoque le rapport personnel et intime qu'il entretient à la musique : « Je fuis la musique infuyable ».<sup>48</sup> Il décide de chercher ce qu'on pourrait appeler le *point aveugle* de son passé : « Je n'arriverai pas à savoir à quel moment la musique s'est détachée de moi. Toute chose sonore soudain, un beau matin, m'a laissé le cœur sans goût. À peine me suis-je approché par routine des instruments, ou pour leur beauté visible ».<sup>49</sup> Ce serait donc (aussi) cela, sa « haine de la musique » : c'est la musique qui l'a quitté ? Il décrit la perte de sa foi musicale : « J'ai les doigts vides ».<sup>50</sup> L'épisode est mis en valeur par la forme de l'aveu : les trois dernières pages de ce traité se présentent comme une confession poignante et émouvante : « J'ai laissé se détendre les cordes sur le violoncelle. Je ne monte plus à la tribune des orgues. Je ne mets plus en route les vents. Je ne m'assieds plus devant les claviers jaunes ».<sup>51</sup> Le style de ces pages mérite d'être commenté, tant la beauté de cette prose poétique tranche avec ce qui a été dénoncé auparavant. Une triple coïncidence est à l'œuvre. Se trouvent réunies les trois types d'émotions esthétiques : les émotions de réception (celles que l'on ressent face à une œuvre) ; les émotions de création (celles que l'auteur ou l'artiste a ressenties en créant) ; les émotions de représentation (celles que l'auteur a voulu représenter dans son œuvre). Cette coïncidence est importante, car elle renvoie à une *émotion collective* (collectivement partagée). « L'émotion tombe sur nous d'un seul coup. Tout bouleverse soudain à nouveau tous les rythmes du corps mais rien qui ait réellement sens n'a pu être fourni ».<sup>52</sup>

---

46 *Ibid.*, p. 254.

47 *Ibid.*, p. 231.

48 *Ibid.*, p. 262.

49 *Ibid.*, p. 273.

50 *Ibid.*, p. 274.

51 *Ibid.*, p. 283.

52 *Ibid.*, p. 61.

Ce qu'a perdu Pascal Quignard, c'est la croyance, il ne croit plus à *l'émotion musicale*. Or Jean-Paul Sartre a insisté sur le fait que toute véritable émotion s'accompagne de *croyance*. C'est pour cela qu'il faut prendre les émotions au sérieux : « Si l'émotion est un jeu, c'est un jeu auquel nous croyons ». <sup>53</sup> Dans cette perspective, la littérature montre la perte musicale mais elle est aussi une consolation après cette perte. Il y a *réparation*. Ce livre joue sur ces deux données, voyons quelles émotions il véhicule. Jean-Paul Sartre nomme « émotions fines » des émotions subtiles, imperceptibles, « à travers une conduite à peine esquissée, une légère oscillation de notre être physique », des émotions imperceptibles (émotion fine ne veut pas dire émotion faible, mais une émotion légère). Se joue ici une *seconde fonction de la musique* (outre la réaction) correspondant à un travail de perlaboration (lorsque le travail psychanalytique met en échec le refoulement, la reconnaissance des symptômes qui permettent de combattre la névrose). L'émotion « n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience ». <sup>54</sup> Les émotions sont réactives, elles sont *déclenchées* par une perception, par ce que Sartre appelle une « représentation-signal ». Mais elles peuvent être néanmoins exploitées, elles peuvent masquer, remplacer, repousser une conduite qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas tenir. « L'émotion a un sens, elle signifie quelque chose pour ma vie psychique » <sup>55</sup>. L'émotion est le fruit d'une négociation du sujet. En découle la diversité des émotions : on peut considérer quels sont les différents moyens dont nous disposons pour éluder une difficulté, une échappatoire particulière, une tricherie spéciale.

Il reste alors à se demander *en quoi et pour quoi* ce comportement émotionnel a semblé rentable à Pascal Quignard. On notera la substitution opérée par l'écrivain : l'émotion littéraire a remplacé l'émotion musicale. Se dévoile un travail de *perlaboration littéraire* qui tient à l'émotion finale que suscite la lecture de ce livre. Significativement, le *dernier* traité, intitulé « La fin des liaisons », est une évocation poétique et fictionnelle de Madame de Merteuil :

À Jargeau, c'est la fin de l'été. Il fait un temps magnifique et lourd. La lenteur de la Loire l'attire [...]. Madame de Merteuil a plaisir à s'asseoir sur son pliant et à tenir entre ses doigts un jonc à l'extrémité duquel est nouée une ligne. Elle lance l'appât. Un fredon surgit. Elle chantonne *Joy*. Elle chantonne *Ô solitude* ! Elle sort de l'eau des petits goujons qui ont la longueur d'un doigt. <sup>56</sup>

Pascal Quignard chante ici le bonheur simple de la vie ordinaire. Les derniers mots de son livre font advenir une *autre* musique, une *musique chantée*

<sup>53</sup> Jean-Paul Sartre, *op.cit.*, p. 82.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>56</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 76-77.



*en littérature*. Les émotions convoquées sont subtiles, elles sont de l'ordre de *l'infra-émotion*. On peut légitimement être surpris par cette évocation apaisée, suscitant une douceur à laquelle on ne s'attendait pas après toute cette violence. L'écrivain suscite chez le lecteur ce qu'il nomme la *suavitas* : « *Suave*, en latin, veut dire doux »<sup>57</sup>, ce qu'il appelle encore une « narration sonore » : « Nous faisons aussi l'objet d'une < narration sonore > qui n'a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que < le rêve >. Je les nommerai ici les fredons surgissants ».<sup>58</sup> Le trajet même de ce livre suggère que c'est la « haine de la musique » qui a permis la libération de cette narration sonore. Le silence musical de la littérature permettrait-il donc la résilience ? Il est *un effet* post-dramatique de ces émotions violentes, cette narration apaisée fait écho à ce qu'écrivit Jankélévitch dans *Quelque part dans l'inachevé* sur « la dimension amphibologique de la musique », le fait qu'elle puisse tenir plusieurs discours à la fois. « La musique peut conduire plusieurs discours à la fois et n'est pas tenue de choisir entre eux : l'amphibolie est son régime normal et son privilège particulier ».<sup>59</sup> La dernière émotion de ce texte est une *émotion amphibologique*, une émotion qui accepte la résilience, une émotion qui intègre les incertitudes, les vacillements, une émotion aussi qui permet de faire la paix avec les errements, sinon les erreurs de nos pulsions.

---

57 *Ibid.*, p. 77.

58 *Ibid.*, p. 55.

59 Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (1978), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2003, p. 299.



Corinne Fournier Kiss

## Czech Folklore and Manipulation of Emotions in Milan Kundera's *The Joke*

Als Sohn des Pianisten und Musikwissenschaftlers Ludvík Kundera, einem Schüler von Leoš Janáček, hat Milan Kundera sowohl in seinen Essays als auch in seinen literarischen Fiktionen zahlreiche Seiten der Musik gewidmet, insbesondere der tschechischen. In seinem ersten Roman *Der Scherz* (*Žert*, 1968) ist die tschechische Volksmusik der Leitfaden des gesamten Werkes: Sie wird zum Gegenstand poetischer und sogar technischer Beschreibungen (mit Notenauszügen ausgestattet) durch die Protagonisten, sowie zum gemeinschaftsstiftenden Zeichen, das Emotionen kollektiv auszulösen vermag. Kundera zeigt aber auch die Gefahren der über die Musik erreichten Emotionalisierung, wenn sie im Kontext des kommunistischen Regimes als Mittel zur Manipulation des Volkes dient: anstatt Menschen zu einen, entwickelt die Musik ihre destruktive Kraft, die bis zur Ausgrenzung führen kann. Wie es der Schriftsteller in *Testaments trahis* ausdrückt, kann die Lyrik fester Bestandteil der totalitären Welt sein und somit Traumata verursachen.

### Milan Kundera, music and *The Joke*

Music has always played a crucial role in Milan Kundera's life. Kundera was born in 1929 in Brno, Moravia, into a cultivated and art-loving family. His father, Ludvík, a former student of Leoš Janáček in Brno and Alfred Cortot in Paris, was a famous pianist and musicologist as well as a music teacher at the Brno Conservatory; later in his career he was one of the founders, and ultimately the head, of the *Janáček Academy of Music and Performing Arts* in Brno. Given his family background, it is hardly surprising that Milan Kundera received a sound education and training in music, including lessons on the piano and other instruments and a grounding in music theory and composition. In a later essay written in French and entitled *L'Art du roman* (1986), he stated that until the age of 25 he was much more interested in music than literature, and that his first work that he himself judged to be of any worth was a musical composition for four instruments – a composition whose division into seven parts served later as a model for the structure of many of his novels, most of which would themselves be divided into seven sections.<sup>1</sup>

In spite of being initially drawn so strongly to music, and his evident musical talent, he chose not to follow in the footsteps of his father. At university he studied film, but eventually changed direction yet again, and turned to a

---

1 Milan Kundera. *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, 1986. P. 111.

literary career. These shifts from one form of artistic expression to another are partly due, no doubt, to the normal development and changing interests of any undergraduate. Yet a careful review of his subsequent literary work, in which music often holds an important place, suggests more substantial grounds for his career choice – a career into which he would take many of his earlier musical impulses rather than leave them entirely behind (music very often plays the role of a nodal point for philosophical reflexions in both his essays and his novels); but a career where, very surprisingly, he also displays an ambiguous attitude towards music which even sometimes degenerates into hatred.<sup>2</sup>

As we will discuss, this ambiguity is already perceptible in Kundera's very first novel, *The Joke* [Žert], written in 1965, published in 1967 and banned in Czechoslovakia for political reasons in 1968, after the crushing of the Prague Spring. *The Joke* is certainly, of all his works, the one that is the most permeated by music, and more precisely by Czech folk music, which is the guiding thread of the whole work. Music is at once a substantive theme, the object of poetic and even technical description (replete with extracts of scores); being the only link that ties together all of the novel's main characters and thereby allows them to communicate with one another (even if each of these figures has a very different connection to music), it is also a diegetic device, the engine that moves the plot forward; and finally, music has a structural function, in the sense that a musical form serves as a model for the novel form.

### Musical structure of *The Joke*: the rondo

The novel's seven parts are alternately narrated by four of the protagonists, each of whom tells the same story from a different perspective and with different degrees of knowledge. Kundera's metanarrative remark in his later novel, *The Book of Laughter and Forgetting* [*Knihla smíchu a zapomnění*,

---

2 Kundera's ambiguous and critical attitude towards music was highlighted, among others, by: Bertrand Vibert. "D'un humanisme anti-lyrique: la bêtise de la musique selon Milan Kundera". *Recherches & Travaux* [online], 78/2011. URL: <http://recherchestravaux.revues.org/451>. P. 97-116 ; Gianluca Ladda and Marcello Piras. "Musica in Milan Kundera". *Rivista Italiana di Musicologia* 38, No. 1 (2003): p. 119-137. However, these articles emphasize especially Kunderian representations of music as a stereotypical mass product, which no longer allows man to live in silence but on the contrary assaults him constantly in his daily life, in shops, waiting rooms, and even in the street (see Kundera's episodic comments in his novels *Immortality*, *The Unbearable Lightness of Being*, *The Book of Laughter and Forgetting*, etc.). In the contemporary world, music has become a real aural pollution that plays on the sentimentalism of the human being and encourages his need for "kitsch".

1979], according to which the latter would be a novel “in the form of variations” [*Celá tato kniha je román ve formě variací*], applies even more aptly to *The Joke* [Žert]. Or, to borrow another musical term common in literary criticism since Bakhtin, we could speak here of a “polyphonic” novel, in the sense that several voices deal with the same events and the same themes, each giving a different interpretation according to the personality and idiosyncrasies of the person to whom they belong. Still, unlike the Bakhtinian polyphony, where the voices are of equal power and significance, in *The Joke*, one of the narrators, Ludvik, has a more important voice than the others and thereby plays the role of lead narrator. Let us explore the architecture of the novel more closely. One may set out its structure as follows:

<i>Part one</i>	Ludvik	A1
<i>Part two</i>	Helena	B1
<i>Part three</i>	Ludvik	A2
<i>Part four</i>	Jaroslav	C1
<i>Part five</i>	Ludvik	A3
<i>Part six</i>	Kostka	D1
<i>Part seven</i>	Ludvik / Helena / Jaroslav	A4/B2/C2

The diagram corresponds to a given musical form: besides being a “logogene” novel (that is, in the terminology of Frédéric Sounac, a novel that speaks about music), *The Joke* may also be seen as a “meloform” novel (in other words, a novel that is structured like a piece of music).<sup>3</sup> Indeed, the narratological structure of the novel A1/B1/A2/C1/A3/D1/A4B2C2 imitates the musical structure of the rondo, which is characterized by the alternation of couplets (often of different length and tone) and refrain: the narrators Helena (B), Jaroslav (C) and Kostka (D) can be viewed as the different couplets of the rondo-form of the novel, whereas Ludvik (A), the principal narrator, who looms up again after every presentation of a new protagonist-couplet and reunites them all at the end of the novel-rondo, assumes the role of the refrain.

Based on the circularity of the form, the rondo originally was based as well on the circularity of the performance: it was danced round in a circle. If, in the text of the novel, the rondo as a musical form is not explicitly mentioned, but at most suggested, it remains the case that the motif of the “round” dance plays a crucial role in understanding the folk music whose presence haunts and informs so much of the novel. Round dances – rondos – and folk songs seem to go hand in hand, as this quotation, describing young people singing

3 For the distinction between “logogène”, “mélodène” and “mélodorme”, see Frédéric Sounac. *Modèle musical et composition romanesque*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

folk music, shows: “Young people stopped dancing the tango and boogie-woogie. They grabbed one another’s shoulders and danced circle dances”<sup>4</sup>.

The rondo form may also help us to understand metaphorically the relationship between the protagonists: it helps to visualize their evolution from characters who turn their backs upon one another, into characters who finally stand in a circle in relation to each other. At the beginning, they look outwards, blind to each other’s needs and motives: Helena fails to see that Ludvik’s love for her is contrived, not real; Ludvik is unable to recognize Lucie, the woman he loved so much many years earlier; Ludvik avoids his old friends Jaroslav and Pavel. Yet, despite the inability of these figures to connect with one another, what nonetheless will in the end allow them to join hands in a figuratively round dance and to look again into the circle and face each other is the Moravian folk festival of the *The Ride of the Kings* [*Jízda králů*], which takes place in Ludvik’s native village every Pentecost and draws all of these individuals to the same place, because they are all, in their own way, lovers of folklore and folk music. This event becomes for the characters an occasion for remembrance and reflection about the twenty years that have elapsed since the “liberation” of Czechoslovakia by the Russians at the end of the Second World War. The festival throws light, in particular, on the specific role music and folklore played in their lives in the form of orchestras and of song and dance ensembles that were so popular in Communist times. For most of our novel’s characters, folk music overturned their destiny, and not always in beneficial ways, as we will show.

### Helena and the sensual perception of folk music – pure emotions

The character who has the most simple and unmediated relationship with folk music is Helena. At the time of the story, she is a middle-aged journalist who is asked to write a feature on *The Ride of the Kings*. This assignment delights her because folk music, in her experience, was always related to authenticity, youth, happiness, warmth and love; or, put another way, to something with which she could find a genuine and positive emotional connection.

As an essentially sensual individual, Helena’s narrative is more descriptive than analytical, and it must of course be borne in mind that all of these positive emotions take place in the context of Communism. For her, the Russians are those who introduced the idea of being an “optimist”, by way of

---

<sup>4</sup> Milan Kundera. *The Joke*. Transl. Michael Henry Heim. London: Faber and Faber, 1992. P. 141. Original Czech version: Milan Kundera. *Žert*. Brno: Atlantis, 1991. P. 144: “Mládež přestávala tančit tanga a boogie-woogie a o svých veselících a slavnostech se chytala kolem ramenou a tančila v kruhu chorovody.”

ceremonies, rituals, and celebrations in which pride of place was given to folk music, which speaks to everybody, because it is rooted in the specific history and customs of the Czech people, and is thereby able more than any other music to bind people together in a strong and happy community.

Helena got to know Pavel Zemanek, her future husband, during her university years through an ensemble started by the Communists, the "Fucik Song and Dance Ensemble": there they "sang Soviet songs and [their] own socialist-construction songs and of course folk songs", and she "fell so in love with Moravian folk songs [that] they became the leitmotiv of [her] existence"<sup>5</sup>. She tells us she first fell in love with Pavel on the occasion of the festivities that took place on an anniversary of the Liberation, because he was able to raise more emotions with his songs than anybody else. She describes how when Togliatti, one of the founders of the Italian Communist Party, wanted to say a few words in the Old Town Square where thousands of people were gathered, Pavel welcomed him by singing an Italian revolutionary song, "Avanti popolo" (which was also in the Ensemble's repertory at the time), and in so doing caused a large part of the crowd to sing along with him:

That was Pavel all over, he was never satisfied with reaching the mind alone, he had to get at the emotions, wasn't it wonderful. I thought [...], I wanted more than anything for Togliatti to be moved the way I was, so I joined in with Pavel as loud as I could, and others joined us and others and others, until finally the whole ensemble was singing, but the shouting was terribly loud and we were no more than a handful [...], but we fought a desperate fight, for the whole first stanza we thought we wouldn't make it and our singing would go unheard, but then a miracle occurred, little by little more voices broke into song [...]. And finally that song, or at least the last few bars, flew up to the rostrum, and we gazed eagerly at the face of the graying Italian, and we were happy when we thought we saw him respond to the song with a wave of the hand and I was certain, even though I was too far away to tell, I was certain I saw tears in his eyes. And in the midst of all the enthusiasm and emotion, I don't know how it happened, I suddenly seized Pavel's hand, and he seized mine.<sup>6</sup>

---

5 *The Joke* (as note 3). P. 16. Žert (as note 3). P. 22: "Zpívali jsme sovětské písně, naše budovatelské písně a ovšem lidové písně, ty jsme zpívali nejraději, moravské písně jsem si tehdy tak zamilovala, že jsem se cítila, já, Plzeňka, Moravankou, staly se leitmotivem mého života."

6 *The Joke*. P. 16-17. Žert. P. 22-23: "To byl celý on, nestačilo mu nikdy útočit jen na rozum, chtěl zasahovat lidské city, zdálo mi se, že je to nádherné [...], toužila jsem, aby byl Togliatti dojat, tak jako já jsem byla už předem dojata, přidala jsem se proto ze všech sil k Pavlovým ústům a přidávali se další a další, přidal se postupně celý náš soubor, ale křik náměstí byl strašlivě silný a nás byla hrstka [...], to byl zoufalý zápas, po celou první sloku jsme mysleli, že podlehneme, že náš zpěv nikdo ani nezaslechne, ale pak se stal zázrak, postupně se k nám přidávaly další a další

Whatever the leader of the Italian Communist Party may have felt, it is clear that Pavel's sense of drama and lyricism through his music at that moment won him both the love of the emotional Helena and the enthusiasm of the larger crowd around them.

If Helena in her youth found love with Pavel through music, she does so again when, many years later, she first meets Ludvik. She tells us that her initial attraction to him arose from the fact that in the past he used to play folk music: "The thing that excited me most was he was from Moravia, he'd even played in a cimbalom band, I couldn't believe my ears, it was like hearing the leitmotiv of my life again, seeing my youth return from the shadows, my heart and soul went out to him"<sup>7</sup>. In the same vein, each stage in her developing love towards Ludvik is accompanied by folk songs: during their first romantic walk, and after their first kiss, she cannot help "humming the opening two bars of [her] favorite song, *Oh brightly shines the sun on our garden*". Sensing that Ludvik recognizes it, she "began to sing it out loud, without shame", which is clearly her way of expressing her happy feeling of being young again, as when she sang in the Prague square with Pavel: she "felt years, cares, sorrows, thousands of gray scales peeling off [her]"<sup>8</sup>.

These emotions, awakened or reflected by folk songs, evidence themselves as well through Helena's manner of speaking about music: not only does she use terms conveying positive emotions ("wonderful", "miracle", "eagerly", "happy", "enthusiasm", "excited"), but does so without constraint, pouring out an uncontainable flow of feelings that surge within her, as much and as fast as she can, adding one utterance after another without stopping. She thus expresses her emotions not only at the level of their content, but also by stylistic means. Her thoughts on music in general stand out by the scarcity of pauses, the length of sentences separated only by the staccato of commas instead of the breaks of full stops and a tendency to run on as though without end (see for example the prior quotation beginning with "that was Pavel

---

hlasy [...]. Nakonec ta píseň, alespoň několik jejích posledních taktů, doletěl až k tribuně a my jsme se dychtivě dívali na tvář prošeďivělého Itala a byli šťastni, když se nám zdálo, že reaguje pohybem ruky na píseň, a já jsem si dokonce byla jista, i když jsem to nemohla z té dálky vidět, že vidím v jeho očích slzy. A v tom nadšení a dojetí, nevím ani jak, chytila jsem najednou Pavla za ruku a Pavel opětoval můj stisk."

7 *The Joke*. P. 23; *Žert*. P. 28: "Nejvíc jsem ustrnula, že je z jižní Moravy, že hrával dokonce v cimbálové kapele, nemohla jsem věřit svým uším, uslyšela jsem leitmotiv svého života, viděla jsem z dálky přicházet své mládí a cítila jsem, jak Ludvíkovi propadám."

8 *The Joke*. P. 24; *Žert*. P. 29: "Já jsem najednou tichounce zanotovala první dva takty své nejmilejší písně *Ej, svítílo slunečko nad našú zabrádkú...*, a když jsem vytušila, že mi rozumí, rozezpívala jsem se hlasitě, nestyděla jsem se, cítila jsem, jak ze mne padají léta, starosti, zármutky, tisíce šedivých šupin."

all over..."). Such volubility clearly captures her exuberance and joy at these moments. In contrast, her comments on other, more prosaic, and certainly less musical, topics are generally built upon the principle of a more controlled, almost dampened and restrained style that conveys contrary feelings such as sadness or discouragement.

### Jaroslav and the erudite perception of folk music – cognitive emotions

Unlike Helena's primarily emotional and instinctive response to folk music, the approach of Jaroslav, Ludvik's best childhood friend who had remained in their Moravian native village, is grounded far more in intellectual and nationalistic terms. Having studied both violin and music theory in Brno, Jaroslav is at once a musician, a theoretician, an historian, and a connoisseur of music. This passion for folk music dated back to the Second World War, as a way "to prove to ourselves we'd existed before and still did exist" at a moment when the fascists tried "to make us believe we had no right to exist, we were nothing but Czech-speaking Germans"<sup>9</sup>. He came to feel that his patriotic duty was to fight this cultural marginalization and to prove that the Czechs had created and retained a vital and vibrant culture that was uniquely their own. Jaroslav's interests, studies and background, he believed, gave him the means to realize his goals.

It is in fact the case that folk music in Central Europe, since its revival during the nationalist movements at the beginning of the early 19<sup>th</sup> century, was understood as an important identifier of a community, and was supposed to encapsulate the "genius" (in Herder's meaning) of the people and the nation that produced it. In the particular case of the Czechs, folk music was of even greater importance, since it was recognized as a principal repository of the Czech language, which had elsewhere been endangered because replaced by German. That is why, Jaroslav observes, early 19<sup>th</sup>-century Czech poetry did indeed bear many parallels to both earlier and contemporaneous folk songs, and why folk music was chosen as a medium of resistance against cultural, linguistic, and political Austro-Hungarian domination. Jaroslav, for his part, perceiving "in folk art the sap that kept Czech culture from drying up", abandoned all other kinds of music, including jazz, which had nothing to do with Czech identity, and directed all his efforts to promote Czech folk songs and revitalize earlier folk rituals. As a result, for example, "the Ride

---

9 *The Joke*. P. 128-129. *Žert*. P. 130: "Chtěli nám dokázat, že nemáme právo existovat, že jsme jen slovansky mluvící Němci. Musili jsme se ujistit, že jsme existovali a existujeme."



turned into a demonstration” because it appears as “a deputation from the depths of history”<sup>10</sup>.

Jaroslav therefore undertakes a “pilgrimage to the sources”, *ad fontes*, as he terms it, leading him to focus upon the history of Czech music and to study the historical differences between Bohemian and Moravian folk music. Whereas folk music from Bohemia was believed to have many roots in the Baroque period, the musical language of Moravian folk music remained, by contrast, untouched and unspoiled by Western European music: “Baroque music”, Jaroslav tells us, “was written in major and minor keys. Our songs are sung in modes that court orchestras never dreamed of!”<sup>11</sup>. He observes that Moravian songs are unimaginably ambiguous, both in tonality (they can begin in minor, end in major, and hesitate among different keys) and in rhythm, impossible to be written down under the current system of musical notation. Here, we see Jaroslav as the sophisticated interpreter of the folk genre: “The structure of our oldest folk songs is indeed analogous to that of ancient Greek music. The Lydian, Phrygian and Dorian tetrachords. The concept of the descending scale, whose final tone is the highest and not the lowest [...]. So our oldest songs belong to the same era of musical thought as the songs sung in Ancient Greece. They preserve classical Antiquity for us.”<sup>12</sup> The irregular structure of Moravian folk tunes and their modal tonality demonstrate their antique origin, but point as well to their vocal origins, whereas Bohemian folk melodies, with their diatonic harmonies, are more instrumental in character.

Since Kundera frequently refers to the Czech composer Janáček in his essays, and since Janáček is the Moravian musician Kundera most admired, one cannot help but infer that Kundera had Janáček as a model when he drew some features of Jaroslav’s portrait; it is perhaps no accident that both names begin with the same syllable, “Ja”. Although Jaroslav is depicted as an unknown fiddler content to improvise folk songs, whereas Janáček left an enduring mark on Czech and European music, these two figures, one real and one fictional,

10 For the whole of this passage, see the third chapter of Part 4. *The Joke*. P. 128-129. *Žert*. P. 129-131 (in the Czech version, this chapter is longer and more detailed on that question).

11 See the fourth chapter of Part 4, which is entirely dedicated to authentic musicological considerations and analysis of Moravian folk music. *The Joke*. P. 130-134. *Žert*. P. 132-136.

12 *The Joke*. P. 134. *Žert*. P. 136: “Hudbní struktura našich nejstarších lidových písní je opravdu shodná s hudební strukturou antické hudby. Lydický, frygický a dórský tetrachord. Sestupné chápání stupnice, které považuje za základní tón horní tón, nikoli spodní [...]. Naše nejstarší písně patří tedy do stejné epochy hudebního myšlení jako písně zpívané ve starém Řecku. Dochovává se nám v nich čas antiky!”



nonetheless share a worldview that was strongly influenced by folklore and folk music. Both considered folk music as containing and expressing the whole being of ordinary people; as a means by which to preserve Czech language and culture in as pure a state as possible; and as a place where their nationalistic sentiments could best find an outlet for expression. To quote Janáček: "In folk songs we find the whole person, body, soul, environment, everything, everything. Whoever grows up with folk song, grows up into a whole person. Folk song binds the people [...] in one spirit, in one happiness, in one goodness"<sup>13</sup>. This conviction drove Janáček to study, compose and arrange Moravian folk songs throughout his career, and he incorporated the folk musician's techniques into his idiom. This would explain the particular expressiveness of his music, the result, according to Kundera in his essay *Testaments Betrayed* [*Les Testaments trahis*, written in 1993 in French], not of an exacerbated continuation of Romantic sentimentalism, which seems moreover to have exhausted all new possibilities of developing, but on the contrary of an effort to escape it by finding a way to other sources of inspiration.<sup>14</sup> If every note can be defined as expression and emotion in his work, it is not because it follows the model of the "hypertrophied sonority" of Romanticism, but because it imitates the "intonation of the spoken language" and expresses shifting human psychological states. Thanks to his examination of folk music, Janáček is able to break with the emotional unity of Romanticism and to introduce an original semantics, where different and conflicting emotions not only rapidly alternate melodically (horizontal neighborhood) but coexist as well in the polyphony of the same musical fragment (vertical neighborhood), creating thus a dramatic space truer, he believed, to authentic life.<sup>15</sup>

Similar observations can be made about Jaroslav, who himself refers to Janáček in his musicological exposé on the value of folk music mentioned above. The emotion Jaroslav derives from folk music results at once from the wonder of the connoisseur towards the antique origins of that music, and

13 Leoš Janáček. *Vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie*. Praha: Supraphon, 1986. P. 9-19: "V národní písni je celý člověk, tělo, duše, okolí, vše, vše. Kdo roste z národní písni, roste do celého člověka. To národní píseň váže národ, váže národy, všechno lidstvo v jednoho ducha, v jedno štěstí, v jedno blaho. Jestli já rostu, tak rostu jen z národní písni, z té mluvy lidské a mám důvěru, že vyrostu."

14 Milan Kundera. *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard, 1993. P. 164 and 223: "Pour Janáček, seule la note qui est expression, qui est émotion, a le droit d'exister", but "l'expressionnisme janacékien n'est pas une prolongation exacerbée du sentimentalisme romantique. C'est au contraire l'une des possibilités historiques pour sortir du romantisme."

15 For this interpretation of Janáček, see *Les Testaments trahis, passim*, but in particular Part 7 entitled "Le mal-aimé de la famille".

from a patriotic gratitude towards its capacity to imitate and preserve Czech language and intonations, and by extension some specifics of Czech culture. No wonder, then, that Jaroslav welcomes very warmly after the Second World War the Communists' support of folk music, which he perceives as an acknowledgement of the value and beauty of this music and as a justification of his national pride:

No one had ever done so much for folk art as the Communist Government [...]. Folk music, fiddle and cimbalom, resounded daily from the radio. Moravian folk songs inundated the universities, May Day celebrations, youth festivities, and dances. Jazz not only disappeared from the face of our country but became a symbol of Western capitalism and its decadence [...]. The Communist Party went all out to create a new way of life. It based its effort on Stalin's famous definition of the new art: socialist content in national form. And national form in music, dance, and poetry could come from nowhere but folk art.<sup>16</sup>

Jaroslav, of course, fails to see that in fact the government under which he was living was not at all focused on the values and principles of the prior century, and that the folk music which he so fervently cherished because it amounted to traditions perceived as pure and authentic, now played merely the role of a fascinating symbol of the new ideology. It does not occur to him that Communism never concerned itself about the national components and scientific value of Moravian folk music other than to the extent to which it served as a propaganda device to bind the Czechs more fully to the larger Socialist order directed from Moscow. Likewise, Jaroslav could not understand why the Communists, over time, withdrew their support once such folk traditions no longer served their purposes.

Lastly, Jaroslav, ironically naïve and provincial despite his erudition, cannot see that after the broader revelations of Stalin's crimes in 1956, the confidence of the people in Communism cracked, which in turn led to their embrace of Western culture to a greater degree than before, with its accompanying seductions of the prohibited and the illicit. We see this in the example of Jaroslav's son, Vladimír, in his embrace of American songs and

---

16 *The Joke*. P. 142. *Žert*. P. 143-144: "Nikdo nikdy neudělal pro naše lidové umění tolik jako komunistická vláda [...]. Lidová hudba, housle a cimbál ozývaly se dennodenně z rozhlasu. Moravské a slovenské lidové písně zaplavily vysoké školy, První máje, mládežnické veselice a estrády. Džez nejenomže zmizel úplně z povrchu naší vlasti, ale stal se symbolem západního kapitalismu a jeho úpadku [...]. Komunistická strana usilovala o to, vytvořit nový sloh života. Opírala se o slavnou Stalinovu definici nového umění: socialistický obsah v národní formě. Tu národní formu nemohlo propůjčit naší hudbě, tanci, poezii nic než právě lidové umění."

his initial rejection of the role of honor in *The Ride of the Kings*, and for those other young people in the more sophisticated capital city of Prague for whom jazz – once discarded for more local and authentic folk ensembles and songs – had now become emotionally much more powerful than folk music.

### Ludvik and the ideological perception of folk music – rejection of emotions

If Helena and Jaroslav retain throughout their lives a more or less consistent perspective on folk music, Ludvik distinguishes himself by the dynamism of his personality: his relationship to folk music changes according to circumstances and his life experience.

According to Jaroslav's narrative, Ludvik, after the advent of Communism in Czechoslovakia in 1948, initially supports the new Socialist ideology, and subscribes in particular to its conception that art has a key role to play in the construction of the new social order under the rubric of Socialist Realism. Let us recall that "Socialist Realism" had been defined in 1934 at the First Congress of Soviet Writers as the representation of life not conceived as a dead thing nor as an objective reality, but as a "reality in its revolutionary development"<sup>17</sup>, that is, the reality of an imagined future liberated from class conflict. If literature was already a matter of State policy in 1934 in the Soviet Union, music would nevertheless be spared until 1948, the date of the Congress of the Composers' Unions, before it, too, fell within the purview of centralized state control. Therefore, when Andrei Zhdanov, the Communist Party official from Moscow responsible for Soviet cultural policy, launched the diktat of Socialist Realism in Czechoslovakia in 1948, it applied to all spheres of artistic endeavor. Since folk art came within the category of music firmly supported by the new regime, Ludvik, as a convinced Communist, became an enthusiastic partisan of folk music as well and would have claimed "that folk music had miraculous powers. It could engender the dominant musical style of an entire period."<sup>18</sup>

It is striking how many common points there are between Ludvik's insistence to his country friends that they cherish the heritage of folk art<sup>19</sup>, and Zhdanov's speech at the 1948 Congress about music. Zhdanov speaks of

---

17 Andrei Zhdanov. *On Literature, Music and Philosophy*. Transl. by Eleanor Fox, Stella Jackson and Harold Feldt. Chapter 1: "Speech at the First All-Union Congress of Soviet Writers, 1934". URL: [https://www.marxists.org/subject/art/lit\\_crit/zhdanov/lit-music-philosophy.htm](https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/zhdanov/lit-music-philosophy.htm) [last accessed 23/01/2019].

18 *The Joke*. P. 138. *Žert*. P. 140: "Lidová hudba má zázračnou moc. Z ní může vyrůst obecný hudební sloh epochy."

19 See Chapter 6 of Part 4.

“contemporary Western bourgeois music” as “a music of decadence”, and advocates the development of Soviet music which would be based on the following statement of Glinka about the relationship between the people and the artists: “The people create the music – we, the artists, merely arrange.”<sup>20</sup> Ludvik, for his part, speaks of “a new age” where “we needed to purge the everyday musical culture of hit-tune clichés, clichéd tunes, of the kitsch that the bourgeois had used to force-feed the people”, and where “we needed to replace them with an original and genuine art of the people”<sup>21</sup>. Both resort to similar oxymoronic formulas: “internationalism grows where national culture flourishes”, declares Zhdanov<sup>22</sup>; “socialist content in national form” claims Jaroslav, repeating Ludvik’s teachings in quoting Stalin.

Zhdanov’s and Ludvik’s theories about the emotional power of music are also similar: they are based on the idea that folk music gives a sense of social cohesion, on both the level of its creation and its reception. According to Zhdanov, the new music, which enabled the disclosure of “the wealth of the inner world of our people”, is “capable of striking [not] only one answering note, or only a few strings”, but of bringing into resonance many strings of the human soul, and is thus the only one able to truly move: it opposes itself to the music of bourgeois composers that represents “a rejection of the classical heritage under the banner of innovation, a rejection of the idea of the popular origin of music, and of service to the people, in order to gratify the individualistic emotions”, as well as to a formalistic “inexpressive” music that “ignores the normal human emotions and jars the mind and nervous system”<sup>23</sup>. As to Ludvik, he explains that in Romanticism “Poets create in order to express themselves, to say what it is that makes them unique”, whereas “in the folk song, one does not stand out from others but joins with them [...] Every song has many creators.”<sup>24</sup> Zhdanov, speaking rather from the point of view of the collective impact and responsiveness to folk music, and Ludvik from one of collective expression and creativity, contrast both the individualistic sentiments of the Romantics and the bourgeois with the collective artistic emotions of Socialism.

---

20 Andrei Zhdanov. On Literature (as note 17). Chapter 3: “On Music: Concluding Speech at a Conference of Soviet Music Workers, 1948”.

21 *The Joke*. P. 138. *Žert*. P. 140: “Přišla nová doba [...]. Musíme vytlačit z obecné hudební kultury všedního dne odrohvačky a šlágry, bezduché kýče, kterými měšťáci krmili lid. Na jejich místo musí nastoupit skutečné, původní umění lidu.”

22 Andrei Zhdanov. On Literature (as note 17). Chapter 3.

23 *Ibid*.

24 *The Joke*. P. 140. *Žert*. P. 142: “Básník tvoří, aby vyjádřil sebe sama, svou jedinečnost a svou odlišnost. Lidovou písní se člověk neodlišoval, nýbrž spojoval s ostatními [...]. Každá píseň měla mnoho tvůrců.”

Interestingly, if Ludvik is perceived by Jaroslav as a staunch Communist and a pompous theoretician using grandiose words, the image Ludvik has of himself appears in quite a different light. Let us examine one key passage where Ludvik speaks about that time – here in a slightly modified version because the English translation does not convey all the connotations present in the Czech original and to which we would like to draw attention:

At that time it was very *fashionable* to sing folk songs, and to do so not like schoolchildren but in a rough voice with arm thrust upwards, that is, *pretending* to be a genuine man of the people<sup>25</sup>, whose mother had brought him into the world under a cimbalon during a village dance. Being the only genuine Moravian in the Natural Sciences Division had won me certain privileges: on every special occasion, at meetings, celebrations, on the First of May, I was always asked to take up my clarinet and, with two or three other amateurs from among my fellow students *to imitate* a Moravian band.<sup>26</sup> So we had marched in the May Day parade for the past two years, and Zemanek, who was good-looking and liked to *show off*<sup>27</sup> – *put on a borrowed* folk costume and joined us, dancing, waving his arms in the air, and singing. Though he was born and bred in Prague and had never set foot in Moravia, he enjoyed *playing the village swain*, and I couldn't help liking him. I was glad that the music of my small homeland, from time immemorial a paradise of folk art, was so popular, so loved.<sup>28</sup> [emphasis added]

The language of this passage conveys thus two different semantic fields. The first is the one of imitation and fake: it was “fashionable” “pretending to be a genuine man of the people”; Ludvik, as the “only genuine Moravian”, was

25 The English translation says: “in the guise of a man of the people”.

26 The English translation says: “join two or three other amateurs from among my fellow students in a makeshift Moravian band”.

27 The English translation says: “liked to be the center of attention”.

28 *The Joke*. P. 40 (slightly modified version). *Žert*. P. 44: “Byla to v té době velká móda zpívat lidové písně a zpívat je ne školácky, ale z rukou nad hlavou a trochu surovým hlasem a tvářit se přitom jako opravdu *lidový* člověk, kterého matka porodila při nějaké tancovačce pod cimbálem. Já jsem byl na přírodovědecké fakultě vlastně jediný skutečný Moravský Slovák, což mi přinášelo jakási privilegia; při každé slavnostní příležitosti, at' při některých schůzích, oslavách nebo při Prvním máji, vybízeli mne soudruzi, abych vytáhl klarinet a imitoval s dvěma třemi amatéry, kteří se našli mezi kolegy, slováckou kapelu. Taktó šli jsme po dva roky v májovém průvodu a Zemánek, protože to byl hezký kluk a rád se předváděl, šel z námi, oblečen do vypůjčeného lidového kroje, tančil v pochodu, vzpažoval ruku do výše a zpíval. Tento rodilý Pražák, který na Slovácku nikdy nebyl, hrál si zálibně na lidového šuhaje a já jsem se na něho díval s přátelstvím, protože jsem byl šťasten, že hudba mého domova, který byl odedávna eldorádem lidového umění, je tak oblíbena a milována.”

often asked with other students “to imitate a Moravian band”; Zemanek “liked to show off”, put on “a borrowed costume” and “enjoyed playing the village swain”. The vocabulary Ludvik uses to describe the Communist celebrations suggest that he is not fooled, that he is in some way entirely conscious that the Czech traditions and Moravian popular roots they try to capture are not authentic, but merely imitative, and that the whole thing is a travesty. This semantic field, nevertheless, is drowned in another semantic field, one of pleasure and entertainment, which clearly outweighs the first one. The traits of discipline and intolerance which Jaroslav remembers in his friend have completely vanished in Ludvik’s own perception of himself; instead, Ludvik presents himself as a casual person who “is glad” to take part in these ceremonies because, even if they are inauthentic, they are grounded in friendship and memories of his native village, where folk art still played an important role. The two fields therefore do not contradict each other, but rather combine to give an image of studied staging and behaviors that seem to be merely part of innocent play, devoid of any subversive element and do not lead to dire consequences. It is, really, just a joke.

We soon see though that jokes are not as innocent as they look and that the Communist regime has little sense of humor in matters of its doctrine and legitimacy.<sup>29</sup> After having written, ostensibly as a joke, a postcard to his girlfriend containing the sentence “Optimism is the opium of the people”, Ludvik is expelled from the Party, dismissed from his university, and after a short stay in his native village, sent to work in the mines of Ostrava, all without any means of defending himself. It appears that the person most responsible for imposing this punishment is none other than the Party Chairman of the students, Pavel Zemanek, the self-described great lover of Moravian folk songs. From this time, Ludvik comes to associate folklore and folk music with his own reversal of fortune and, as a result, begins to hate what he once embraced. For example, when during his stay in his home village he reluctantly takes part in Jaroslav’s wedding, a wedding that is supposed to follow exactly the old and folkloric popular customs, he feels uncomfortable and sees everywhere what he views as a lack of authenticity: “The sorrow that kept me from joining the drunken wedding party had sensitized me to the chloroform seeping into the clear waters of these folk rituals.” And the Czech text,

---

29 Burt Feintuch shows very well how the traditional link between folklore and joke, a “joke” at the same time understood as a “formal model” and an “affective metaphor”, has been broken, or at least inverted in its communist version: “In the world portrayed by *The Joke*, jokes are not funny and joking speech acts are untenable in informal interactions [...]. Thus the genre’s form is recognizable, but its affect is inverted. No one laughs.” When one makes jokes in this world, “things [always] turn out differently from what one might expect”. See Burt Feintuch, “The Joke, Folk Culture, and Milan Kundera’s *The Joke*”. *Western Folklore* 46, No. 1 (1987): p. 21-35.



a little bit longer and with a certain number of polemical connotations that have been erased (with Kundera's agreement) in the translations, continues here with a significant sentence missing in the English translations: "and at the bottom of this apparent spontaneity, I saw the speck of the fake"<sup>30</sup>. Here, his perception of the folk wedding ceremony as comedy and imitation is no longer for him an innocent entertainment, but instead something almost criminal, that fills him with "disgust, disgust, disgust..."

It is in this state of anger and contempt for all that lies behind a false mask of beauty and tradition that Ludvik is brought to work in the mines as punishment for his "joke". To express what has happened to him, he uses a musical metaphor: "When music plays, we hear the melody, forgetting that it is only one of the modes of time; when the orchestra falls silent, we hear time; time itself. I was living in a pause."<sup>31</sup> A "pause" is now beginning for him: a pause in his revolt, a pause in his feelings, and a pause in his relationship with music as well. In these difficult years of hard labor and effective imprisonment, when the state-sanctioned process of blunting his sensibility is doing its ruthless work, music completely disappears from Ludvik's life.

After his return from the mines to "normal" life, Ludvik's behavior is marked by irony, skepticism and cynicism towards all forms of easy sentimentality, and he is particularly distrustful of those emotions which were being manipulated by the regime's popularization of a supposedly national heritage. Everywhere he can, Ludvik unmask the pretense and hypocrisy of the period. He does so when invited by Jaroslav to listen to a rehearsal of his ensemble, where not only old traditional songs are played, but also those composed in folk art melodies yet with new lyrics on socialist themes such as those about the poor, the peasants, and the tortured under German occupation. To Ludvik, these contemporary works are unnatural and false: propaganda, pseudo-folk music, and pseudo-Moravian songs. Put another way, he denounces them as being mere agit-prop<sup>32</sup> or even "recipes of agit-prop", as the Czech version says.<sup>33</sup>

Ludvik is the only character in the novel to see that the Communists harnessed the emotional power of folk music to increase their level of internal control over the population. The community created by music used in this

---

30 *The Joke*. P. 47. *Žert*. P. 51: "Smutek, který mi bránil ztotožnit se s opilým svaatebním veselím, umožnil mi, že jsem ucítil v pramenitosti těch lidových obřadů pach chloroformu." And this additional sentence: "a na dně té zdánlivé spontánnosti jsem uviděl smítko falše".

31 *The Joke*. P. 53. *Žert*. P. 57: "Když hraje hudba, slyšíme melodii, zapominajíc, že je to jen jedna z podob času; když orchestr zmlkne, slyšíme čas; čas sam. Žil jsem v pauze."

32 Acronym of *отдел агитации и пропаганды* (Department for Agitation and Propaganda).

33 *The Joke*. P. 155. *Žert*. P. 157.

way is a fictive one: it is bound by an emotion carefully guided by political and ideological imperatives, an emotion that does not endeavor to bring people to care about one another, but on the contrary, is one device among many allowing people to denounce each other. Ludvik thereby highlights the pernicious path that leads from a pure aesthetical (musical) emotion to its political hijacking. Here, Ludvik is clearly the mouthpiece of Kundera. The author observed in *Les Testaments trahis* that:

Après 1948, pendant les années de la révolution communiste dans mon pays natal, j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la Terreur qui, pour moi, était l'époque où "le poète régnait avec le bourreau" (*La vie est ailleurs*) [...]. Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu'on appelle le monde totalitaire; ce monde, ce n'est pas le goulag, c'est le goulag dont les murs extérieurs sont tapissés de vert et devant lesquels on danse. Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre les tentations lyriques.<sup>34</sup>

Similarly, in *The Book of Laughter and Forgetting*, he mentions how the day after the execution by the Communists of Závist Kalandra, a Surrealist writer accused of betrayal, young Czech people in a holiday mood were encouraged to sing and dance circle dances [*kolo*], and round dances [*krub*], in other words *rondos* throughout Prague as a way of masking the darker emotions invoked by Kalandra's death.<sup>35</sup>

All these considerations on emotions and Communism provide a possible explanation for the issue raised at the start of this discussion: namely, why Kundera took up a literary career instead of following in the musical footsteps of his father. As he wrote in another essay called *The Curtain* [*Le Rideau*, 2005], invoking Hegel, music is the most lyrical of all the arts because it is able to capture the most secret movements of the human soul that cannot find proper expression in words.<sup>36</sup> Yet if for Hegel this notion was a positive quality, Kundera flees from lyricism since he understood that feelings and emotions can be placed in the service of ignoble political ends, and so he flees from music as well. The only exceptions Kundera makes to these pronouncements is for certain modern composers who, like Varèse and Xenakis, create sound-worlds that speak of a life freed of aggressive and burdensome human subjectivity, and evoke the inhuman beauty of a world without men.<sup>37</sup> But these are just exceptions in music, whereas in "the art of

34 Kundera, *Testaments* (as note 13). P. 191.

35 Milan Kundera. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-eight, 1981. P. 73-74: "Taky jsem tančil kolo", "Tehdy jsem si uvědomil magický význam kruhu."

36 Milan Kundera. *Le Rideau. Œuvres II*, Paris: Gallimard, 2011. P. 1003.

37 Milan Kundera, *Testaments* (as note 14). P. 71.



the novel", he can more easily adopt a position of non-identification with politics, religion, ideology, morality – a position where he can look at the world with a lucid and disenchanted gaze.<sup>38</sup>

### Folk music, manipulated sentimentalism and the return of true aesthetic emotions

Nevertheless, *The Joke* is not as dark a vision as may appear to be the case with respect to emotions and music. It rebounds and finishes in a completely unexpected way. Ludvik, the novel's most dispassionate character, the one who best controls his emotions because of the hard experience which prompted his critical stance on lyricism and Communism, catches himself being moved by *The Ride of the Kings*. He suddenly notices that he feels a deep aesthetic emotion as he watches it pass:

To my astonishment, the initial mistrust with which I watched the straggly departure of the Ride soon vanished, and all at once I was completely enthralled by the colorful cavalcade [...]. I wanted to stand there, to close my eyes and just listen: I realized that there, in the middle of a Moravian village, I was hearing verse, verse in the primeval meaning of the word [...]. It was a music sublime and *polyphonic* [emphasis in the text]: each of the heralds declaimed in a monotone, on the same note throughout, but each on a different pitch, so that the voices combined unwittingly into a chord. Moreover [...] each started his call at a different moment, at a different house, so that the voices came to the ear from here and there.<sup>39</sup>

We can here observe again the impact of Janáček's conception of music as a dramatic space made up of a polyphony of emotions. As a result of perceiving the rich emotional content of folk music and the deep aesthetic emotion awakened in him that follows, at the book's end, Ludvik makes a true declaration of love to this world of folklore, with its folk costumes, folk songs and cimbalom bands, which he recognizes as being his "home" [*domov*].

38 *Ibid.* P. 191.

39 *The Joke*. P. 263. *Žert*. P. 259-260: "A tak počáteční nedůvěra, s níž jsem pozoroval zmateně se rozjíždějící Jízdu králů, k mému údivu ze mnie opadala a já jsem byl pojednou zcela zahleděn na barevný jízdní houf pomalu se šinoucí domek od domku [...]. Chtělo se mi zůstat stát, zavřít oči a jenom poslouchat: uvědomoval jsem si, že právě tady, uprostřed slovácké vesnice, slyším *verše*, verše v prapůvodním smyslu toho slova [...]. Byla to nádherná a *mnohoblasá* hudba: každý z vyvolávačů volal své verše monotónně na jednom tóně, ale každý na jiném, takže se hlasy spojovaly bezděčně v akord; přitom každý začal své vyvolávání jindy, každý u jiného domku, takže se hlasy ozývaly z různých stran a v nestejnou chvíli."

How could this sudden turnaround occur? Ludvik simply realizes that folklore in itself is “innocent”; what for Ludvik made it disgusting and contemptible was the misuse, as he saw it, of these customs and songs from a simpler time. And yet the Ride, contrary to what it was at the beginning of the Communist era, and even if it was, at the time of the novel’s telling, still officially said to be an integral part of Communist education, had in practice been abandoned by the regime. Abandoned by pomposity and publicity, by political propaganda, by the force-feeding of social utopias. Since this festival had ceased to be effective for the purposes to which the Communists had previously used it, it regained in the eyes of Ludvik a legitimacy and authenticity, as well as spontaneity and creativity.

In this realization that something is stirring in himself, Ludvik senses at the same time that the lines that were cut between himself and others he once loved are in the process of being reconnected: he feels a surge of affection for Jaroslav, whom he had refused to recognize a few hours earlier precisely because he was a folklore expert; and Lucie, the only woman he had really loved but never understood because of the blunted sensibility of his youth, in the end appears to him as a comforting image. Folk music which appeared throughout the whole book as a false bond between the characters, appears at the very end as a means of recognition, understanding and reconnection between them.

Consequently, what is condemned in *The Joke* is not music, nor folk music in particular, as the source of emotions, but a music directed by ideology which produces sentimental unison and falsified emotions, presents lyricism as an irrefutable truth and elevates it to the rank of a Socialist value *par excellence*. Only the cleansing of such ideological contamination from these older folk traditions can restore to this music and folklore free aesthetic emotions from which they are able once again to draw sustenance.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> We should mention that a contemporary Polish film dedicated to the 1950s in communist Poland, *The Cold War* [*Zimna Wojna*, 2018] by Paweł Pawlikowski, deals with precisely the same issue of hijacking folk music for ideological purposes.

Lina Užukauskaitė

## Verschriftlichte Emotionen in der litauischen Jazzliteratur der Sowjetzeit

Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik in Dramatik, Epik und Lyrik der Jahre 1967-1989

This article analyzes the relationship between emotions and jazz music in Lithuanian literature originating during the Soviet-era, and considers emotions as text phenomena. In the following investigation, a drama by Juozas Grušas, two prose works by Romualdas Lankauskas and Ričardas Gavelis, and four poems by Judita Vaičiūnaitė, Janina Degutytė, Antanas Jonynas and Tomas Arūnas Rudokas are analyzed in chronological order. The analysis focuses on two types of verbal configuration of emotion: thematization (explicit emotions; content level) and presentation (implicit configuration of emotions, content, and form level). The following questions come to the fore: What emotions are named in the texts? How are they depicted? What emotions are thematized in conjunction with the music? What effect does the jazz music have, and what emotions arise at its reception in the text? How are those emotions and jazz music related to the historical context, namely the Soviet period?

Der vorliegende Beitrag versteht sich als Fortführung und Erweiterung meiner früheren Untersuchungen zum Jazz in der litauischen Literatur, in der ihre enge Verflochtenheit mit dem historischen und soziokulturellen Kontext wie auch der geschichtlichen Entwicklung der Jazzmusik in Litauen dargestellt wird.<sup>1</sup> Die AutorInnen gestalten ihre Texte oft nach musikalischen Prinzipien und verleihen ihnen zusätzliche Bedeutungsnuancen, des Weiteren legen sie die intermedialen Bezüge zwischen Musik und Literatur offen. Laut Wolfs Definition geht es bei der Intermedialität um „nachweisbare Kontakte zu anderen (künstlerischen) Medien, an denen die Literatur als Kontaktnehmerin oder -geberin oder als Teil eines multimedialen Ganzen mitwirkt“<sup>2</sup>.

---

1 Vgl. Lina Užukauskaitė. „Jazz in Lithuanian Literature“. *Jazz in Word. European (Non-)Fiction*. Hg. Kirsten Krick-Aigner/Marc-Oliver Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. S. 365-382.

2 Werner Wolf. „The musicalization of fiction“. *Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts*. *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Hg. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 133.

Im Folgenden werden die Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik in der aus der litauischen Sowjetzeit stammenden Jazzliteratur analysiert, dabei gilt es, Emotionen als Textphänomene<sup>3</sup> herauszuarbeiten. Emotionen in der Jazzliteratur besitzen einen ausserordentlichen Stellenwert – durch die expliziten Emotionsvokabeln, das implizit Gesagte, die sprachlichen Bilder und Handlungselemente in den Texten.

In der Emotionspsychologie wird mit dem Begriff ‚Emotion‘ „das umfassendere psychophysische Phänomen“, das „aus dem subjektiven Erleben, dem körperlichen Zustand und dem Ausdruck des Erlebten“ besteht, bezeichnet.<sup>4</sup> Die Emotionen sind auf ein Objekt, sei es Person, Situation oder Gegenstand, bezogen und „drücken die Beziehung des Subjekts zu diesem Objekt aus“<sup>5</sup>; sie sind im Gegensatz zu den „eher individuell bestimmt[en]“ Gefühlen „stärker sozial verortet“<sup>6</sup> und weisen eine „faktual[e]“<sup>7</sup> Dimension auf. Die sozial- und kulturgeschichtliche Forschung geht davon aus, „dass Emotionen keine nur subjektiven Phänomene darstellen, sondern kulturell geprägt sind, und sich in Sprache und Objekten intersubjektiv manifestieren können“<sup>8</sup>. Emotionen sind daher „immer durch ein gemeinsames kulturelles Wissen zu einer bestimmten Zeit geprägt und werden auch durch dieses in der Kunst repräsentiert“<sup>9</sup>.

Kennzeichnend für alle emotionalen Phänomene ist, dass es sich hierbei um auf innere und äußere Erlebenskomponenten bezogene Bewertungen handelt. Diese evaluative Komponente ist das wichtigste Bestimmungsmerkmal für Emotionen. Emotionen stellen somit Bewertungssysteme (die in Interaktion mit den kognitiven Kenntnissystemen stehen) dar, die Einfluss auf alle Erlebensebenen des Menschen nehmen können [...]. Die Prozesse der Bewertung betreffen (oft unbewusste) Einschätzungen, mit denen ein Individuum entweder sein eigenes Körperbefinden, seine seelische Befindlichkeit, seine

3 Vgl. Simone Winko. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt, 2003. S.12.

4 Ebda. S. 73: ‚Gefühl‘ jedoch „benennt nur einen Bestandteil der Emotion, nämlich das subjektive emotionale Erleben.“

5 Ebda.

6 Klaus Herding. „Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie“. *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Hg. Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 7.

7 Sandra Poppe. „Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung“. *Emotionen in Literatur und Film*. Hg. Sandra Poppe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. S. 22. Vgl. auch: Katja Mellmann. „Empirische Emotionsforschung“. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hg. Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2016. S. 160.

8 Winko. *Kodierte Gefühle* (wie Anm. 3). S. 13.

9 Herding. *Emotionsforschung* (wie Anm. 6). S. 17.

Handlungsimpulse, seine kognitiven Denkinhalte oder allgemein Umweltsituationen (im weitesten Sinne) beurteilt.<sup>10</sup>

Zweierlei ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Die Emotionen, das subjektiv psychophysisch Erlebte und Ausgedrückte, sind immer kulturell kodiert, das heißt, sie sind gleichzeitig intersubjektiv; es handelt sich dabei aber immer um eine – bewusste oder unbewusste – Bewertung dieser Emotionen und ihre Verknüpfung zur Außenwelt durch das Individuum selbst. Das bedeutet, dass beim bewussten Bewerten der Emotionen eine Reflexion dieser durch das Individuum stattfindet und dass sich dieses Individuum dank der Reflexion von der kulturellen Prägung der Emotionen – wie es zu zeigen gilt (z. B. in Ričardas Gavelis' Romanen) – kritisch distanzieren kann.

In der folgenden Untersuchung werden in chronologischer Reihenfolge ein Drama von Juozas Grušas, zwei Prosawerke von Romualdas Lankauskas und Ričardas Gavelis sowie vier Gedichte von Judita Vaičiūnaitė, Janina Degutytė, Antanas Jonynas und Tomas Arūnas Rudokas analysiert. Zwei Typen der sprachlichen Emotionsgestaltung stehen im Fokus der Analyse: Thematisierung (explizite Emotionen<sup>11</sup>; Inhaltsebene) und Präsentation (implizite Emotionsgestaltung<sup>12</sup>, Inhalts- und Formebene).<sup>13</sup> Folgende Fragen werden aufgeworfen: Welche Emotionen werden in den Texten niedergeschrieben? Wie werden sie dargestellt? Welche Emotionen werden im Zusammenhang mit der Musik thematisiert? Welche Wirkung hat die Jazzmusik und welche Emotionen entstehen bei ihrer Rezeption im Text? Wie hängen die dargestellten Emotionen und die Jazzmusik mit dem genannten geschichtlichen Zeitraum – der Sowjetzeit – zusammen?

Die Tragikomödie *Liebe, Jazz und der Teufel*<sup>14</sup> [*Meilė, džiazas ir velnias*, 1967] von Juozas Grušas (1901-1986) ist ein sehr dynamisches Stück – es beginnt mit einem energischen Tanz. Ein dichtes Geflecht von widersprüchlichen Elementen wie Destruktion und Kreativität, Reales und Irreales durchzieht

---

10 Monika Schwarz-Friesel. „Das Emotionspotenzial literarischer Texte“. *Handbuch Sprache in der Literatur*. Hg. Anne Betten/Ulla Fix/Berbeli Wanning. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017. S. 354.

11 Vgl. Winko. Kodierte Gefühle (wie Anm. 3). S. 47: „Figuren oder die Erzählinstanz sprechen über Emotionen, seien es ihre eigenen oder die anderer Figuren, oder sie reflektieren abstrakt über Emotionen.“

12 Ebda. S. 47: „Sie werden vermittelt über die Handlung des Textes, das Verhalten der Figuren, über Situationen, in denen Figuren agieren bzw. die sie hervorrufen, und über Objekte, mit denen umgegangen wird oder die beschrieben werden.“

13 Ebda. S. 110-111 und 116-117.

14 Juozas Grušas. „Meilė, džiazas ir velnias“. *Raštai. Dramos*. Vilnius: Vaga, 1980. Band 1, S. 269-350. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Litauischen ins Deutsche von der Verfasserin des Artikels.

das gesamte Drama. Die Jazzmusik, gespielt von Andrius (Gitarre), Lukas (Schlagzeug), Julius (Trompete) und Beatričė (Klavier), fungiert im Stück als Revolte gegen sowie als Flucht vor zerstörerischen menschlichen Beziehungen und Generationenkonflikten in der Sowjetzeit.<sup>15</sup> „Miliz“, „Komsomol“, „Sicherheitsermittler“, „Sibirien“, „Kosmonauten“<sup>16</sup>: Diese Bezeichnungen weisen explizit auf den sowjetischen Kontext im Drama hin. Der Vater von Andrius, Sicherheitsermittler, hatte eine gewaltige Auseinandersetzung mit dem Vater von Julius, der in (idealistischer) Philosophie promoviert wurde. Andrius' Vater hat ihn „für den Objektivismus“ „gestreichelt“. Deshalb hört „dieser auch heute noch schlecht“.

JULIUS War das notwendig oder nicht – antworte?! Es gab eine solche Logik des Lebens, ist das alles? Und wir beide, ihre Söhne, sind Freunde! Und was für welche! So verändert sich die Welt, mein Kleiner!<sup>17</sup>

Die jungen Menschen repräsentieren die Teenagergeneration der 1960er-Jahre. Sie stellen das lieblose, gewalttätige Verhalten, die Ansichten und Werte ihrer Eltern und LehrerInnen in Frage, dadurch wird implizit Kritik an der Sowjetzeit hörbar. Die jungen Menschen berühren in den Dialogen oft Fragen des Glaubens – ein Tabuthema der Sowjetzeit.<sup>18</sup>

Grušas' Drama weist eine äußerst große Emotionsintensität auf, sodass es gerechtfertigt ist, von einem „hohen“ „Emotionspotenzial“<sup>19</sup> des Textes zu sprechen: Wut/Zorn/Neid/Gewalt<sup>20</sup>, Angst<sup>21</sup>, Trauer<sup>22</sup>, Liebe<sup>23</sup>. Diese große Emotionsintensität hängt mit dem Teenageralter der handelnden Figuren, aber auch mit dem zeitgeschichtlichen Kontext zusammen. Die dargestellten jungen Menschen versuchen, neue Wege zu gehen und sich vom explizit oder implizit gewaltsamen Sprechen und/oder Verhalten ihrer Eltern und LehrerInnen zu befreien.<sup>24</sup> In dieser Konstellation nimmt die siebzehnjährige

15 Grušas. Meilė (wie Anm. 14). S. 328: „Fliehen! Wohin? Wovon?... [...] Es ist offensichtlich wovon. Von den Albträumen. Aber wohin? Wohin kann man fliehen?“ / „Bėgti! Kur bėgti? Nuo ko?... [...] No ko – aišku. Nuo košmarų. Bet kur? Kur bėgti?“

16 Ebda. S. 278, S. 292, S. 275, S. 281, S. 286.

17 Ebda. S. 275.

18 Vgl. ebda. S. 275, S. 286, S. 348.

19 Schwarz-Friesel. Das Emotionspotenzial (wie Anm. 10). S. 351.

20 Grušas. Meilė (wie Anm. 14). S. 285, S. 286, S. 287, S. 300, S. 292, S. 344-345

21 Ebda. S. 287, S. 288, S. 296, S. 321.

22 Ebda. S. 335.

23 Ebda. S. 273, S. 283, S. 290, S. 308, S. 320, S. 324, S. 334-335, S. 350.

24 Beatričės Lehrerin ist systemkonform, sie verlangt, dass Beatričė ihr Tagebuch den Komsomol-Mitgliedern vorliest (S. 289-292); es geht hier u. a. um die kulturellen Regeln und die Fragen, welche Gedanken, Emotionen und welches Benehmen zugelassen sind. Lukas wächst ohne Eltern in einem Waisenhaus auf;

Zehntklässlerin Beatričė eine herausragende Stellung ein, denn in ihrer Suche nach Liebe, Freiheit, Wahrheit und Gott<sup>25</sup> liegt mehr als nur blasse Opposition gegen bestehende Verhältnisse. Neben Jazzmusik – die „verboten“<sup>26</sup> werden sollte – spielt Beatričė Mozart und kennt Bach. Mozarts Musik ruft in ihr positive Emotionen hervor: Diese Musik ist Aufruf zum Leben und wird mit Licht konnotiert.<sup>27</sup>

Die drei jungen Männer dagegen verfallen in alte Verhaltensmuster und reproduzieren diese. Es folgt eine tragische Kettenreaktion: sie schlagen einander, hassen, stehlen, brechen das Studium ab, beginnen neue Aktivitäten, die sie aber wieder rasch beenden.<sup>28</sup> Ihre Sprache ist gewalttätig, roh und beleidigend, sie wechseln die Partnerinnen, lügen und konsumieren Alkohol. Ihre Emotionen werden im Text sowohl explizit als auch durch Wortwahl, Körpersprache und Handlungen artikuliert.

Wenn Wut und Zorn wachsen, scheint ihnen die Musik Schutz zu liefern: „Lasst uns spielen [...]. Sonst werden wir einander niederstechen“<sup>29</sup>. Während Andrius, Julius, Lukas und Beatričė zusammen Jazz spielen, schaffen sie einen Moment ohne aggressive Handlungen und Ausdrücke.<sup>30</sup> Jedoch kann Jazz die destruktiven Handlungen nicht aufhalten: Grušas' Stück endet mit der Vergewaltigung von Beatričė durch die drei Gefährten und ihrem Selbstmord.

Die Erzählung „Der Jazz-Wagen“ [„Džiazio vežimas“, 1970] von Romualdas Lankauskas (1932)<sup>31</sup> spielt in der Sowjetzeit, die im Text an folgenden Ausdrücken konkretisiert wird: „die Moral des sowjetischen Studenten“, „der Kolchos „Glück“, „ein Bezirksabgeordneter“, „über Bekanntschaft“ kaufen, etc.

Die Erzählung handelt von vier befreundeten Jazzmusikern aus der Jazz-Band *Blaue Gespenster*: Algis (Saxophon), Markizas alias Virgilijus

---

er ist Techniker (S. 332-336). Andrius' Vater schlägt nicht nur seinen Sohn, er schlug auch seine Frau (S. 286). Andrius' Vater arbeitet beim Staatssicherheitsdienst; Julius' Vater ist Philosoph, er hatte einen Konflikt mit Andrius' Vater (S. 275, 314). Beatričės Vater verließ ihre Mutter, später ließ ihre Mutter sie bei der Großmutter, Beatričė sagt daraufhin, das Leben ist nicht gut, wenn solche Dinge geschehen, es ist nicht gut, dass solche Dinge geschehen (S. 281, S. 308).

25 Ebda. S. 308, S. 286, S. 335, S. 340, S. 343, S. 348.

26 Ebda. S. 281: „[D]žiazė“, „[d]raudžia“.

27 Ebda. S. 347, S. 348.

28 Andrius brach sein Studium ab und arbeitet in einem Archiv (ebda. S. 275). Nach dem Studium der französischen Literatur arbeitete Julius in einem Redaktionsbüro, hörte aber auf (S. 324).

29 Ebda. S. 342: „Grokim [...]. Dar papjausim vienas kitą“.

30 Vgl. ebda. S. 271.

31 Romualdas Lankauskas. „Džiazio vežimas“. *Džiazio vežimas. Apysaka ir novelės*. Vilnius: Vaga, 1971.



(Kontrabass), Jurgis (Schlagzeug) und Teodoras (Posaune). Die Musiker fahren mit dem alten Mercedes von Algis' Vater – dem „Jazz-Wagen“ – zur Hochzeit von Jurgis' Schwester. Ein westliches Auto war in der Sowjetzeit eine große Rarität.<sup>32</sup>

Der Text ist in einer schlichten, zurückhaltenden Sprache verfasst und enthält im Vergleich zum bereits besprochenen Drama ein eher verhaltenes emotives Vokabular. Am Ende der Geschichte bleiben die Erwartungen und Bedürfnisse von Algis, aus dessen Perspektive erzählt wird, unerfüllt. Seine negativen Emotionen „Trauer“, Leid und „Enttäuschung“<sup>33</sup> werden durch die attraktive, brünette Studentin Silvija ausgelöst, die Algis auf dem Hochzeitsfest kennenlernt und die ihn später verlässt. Ein unangenehmes Gefühl, „so fühlte ich mich nur einmal im Leben, als ob ich von einem Auto überfahren wurde“, „ich fühlte mich allein“.<sup>34</sup> Seine Trauer beschreibt Lankauskas mit Worten wie „Düsterheit“, „Einsamkeit“, „Tränen“.<sup>35</sup>

Algis' Emotionen Silvija betreffend, seine Leidenschaft und sein Verlangen, manifestieren sich in der Körpersprache: „Ihr Lächeln wirkte auf mich wie Feuer auf Wachs“, Silvijas „Tanz“ und „Lächeln“ und ihre „verzaubernde Stimme“ verursachen sein Herzklopfen und Händezittern, und wecken in ihm „Verlangen“, sie zu „umarmen“ und zu „küssen“<sup>36</sup> – jedoch verursachen sie zugleich auch seine negativen Emotionen von „Wut“ und Neid.<sup>37</sup>

In Bezug auf die Jazzmusik wird in der Erzählung explizit die positive Emotion „Freude“ genannt: „Diese Musik bringt doch Lebensfreude“<sup>38</sup>. Auch die Rezeption des Jazz von Duke Ellington, Dizzy Gillespie und Stan Kenton im Radio entfaltet eine positive Wirkung und verscheucht Algis' schlechte Laune.

Dass Jazz mit der Wut des Universitätslehrers, der sich pejorativ über diese Musik äußert<sup>39</sup>, in Verbindung gebracht wird, deutet auf die kulturelle

32 Lankauskas. *Džiazas* (wie Anm. 31). S. 7-8: Algis' Vater kaufte das Auto nach dem Krieg von einem Offizier, der ihm noch einen Zusatzmotor gab. „Ja, das war ein besonderes Auto. Wenn es sprechen und erzählen könnte, was es während der Kriegszeit erlebt hat, als die deutschen Offiziere mit ihm gefahren sind, hätten wir möglicherweise von anderen Sachen erfahren. Die Dinge sind jedoch stumm. Vielleicht auch gut so...“

33 Ebd. S. 86: „Liūdes[ys]“, S. 56: „apmaud[as]“.

34 Ebd. S. 80-81: „Taip jaučiaus tik kartą gyvenime, kai mane buvo partrenkęs automobilis“, S. 34: „jaučiaus vienišas“.

35 Ebd. S. 83: „[N]ykuma“, „vienatv[ė]“, „ašaros“.

36 Ebd. S. 32: „[J]os šypsena paveikė mane lyg ugnis vašką“, S. 42: „šoki[s]“, „šypseną“, S. 58: „kerin[tis] bals[as]“, S. 75: „troškimas“, „apkabin[ti]“, „pabučiuoti“.

37 Ebd. S. 54: „[P]ykti[s]“.

38 Ebd. S. 69: „Ta muzika juk teikia gyvenimo džiaugsmo“.

39 Ebd. S. 12-13: Jazz als „Musik der Wilden“ / „Laukinių muzika“, die „das Studium gefährdet“ / „kenkia mokslui“.



Kodierung der genannten Emotion wie auch auf die literarische Funktion der Jazzmusik, als Kritik am sowjetischen System und am systemkonformen Menschen.

Die Historizität der literarischen Emotionsdiskurse ergibt sich aus der Tatsache, dass die Emotionen im Kontext der jeweils akzeptierten Identitätskonzepte evaluiert und reflektiert werden. Dabei ist zu bedenken, dass die Ausdifferenzierung des reflexiven Ich-Bewusstseins aus der Differenziertheit der sozialen Strukturen hervorgeht. [...] Mit den fortschreitenden Individualisierungsprozessen verändert sich auch die Selbstwahrnehmung hinsichtlich der Bewertung emotionaler Zustände.<sup>40</sup>

Als gebildete, talentierte Individualisten bilden die vier Jazzmusiker einen Gegenpart zu den sowjetischen Normen. Die Kritik an diesem System wird über ausgewählte, leicht ironische Andeutungen, über konkrete Objekte (z. B. Kleidung) und Verhaltensweisen vernehmbar. Die Musiker verfügen über ein Mode-Gefühl und kämpfen damit wie auch mit ihrem Musikgeschmack für ihre innere Freiheit – der Konflikt an der Universität wegen der in der Sowjetzeit nicht tolerierten Bartbearung von Markizas ist ein wichtiger Beleg dafür.<sup>41</sup>

Der hier dargestellte Sachverhalt ist ein Beispiel für die „normierenden“ Regeln in einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit; sie bestimmen, „in welchen Situationen ein Individuum“<sup>42</sup> welche Handlungsformen zeigen und „welche Emotionen fühlen sollte“, „welche Form[en] des Ausdrucks als adäquat“ gelten.<sup>43</sup> Die Emotionen sind unlösbar mit dem sozialen Kontext verbunden.

Auf dem Weg nach Hause überlebt Algis einen Autounfall, sein Auto wird dabei von einem Lastwagen mitgeschleift. Seine Gedanken und Stimmungen werden beim Hören des Radio-Musikprogramms beschrieben, sie erinnern strukturell an den nuancierten und schwebenden Jazz.<sup>44</sup> Algis'

---

40 Vgl. Dejan Kos. „Emotionsdiskurse und Identitätskonzepte. Literaturgeschichtliche Aspekte“. *Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Kristian Donko/Neva Šlibar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. S. 19.

41 Das Dekanat drängt Markizas mehrere Male, seinen Bart zu rasieren, weil dieser schlecht und unseriös aussehe, und in keinem Einverständnis „mit der Moral des sowjetischen Studenten“ stehe. Siehe Lankauskas. *Džiazio* (wie Anm. 31). S. 16, „su tarybinio studento morale“.

42 Vgl. Winko. *Kodierte Gefühle* (wie Anm. 3). S. 109.

43 Vgl. Karl Lenz. *Soziologie der Zweierbeziehung*. Eine Einführung. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. S. 271.

44 Vgl. Martin Pfeleiderer. „Jazz“. *Musiklexikon in vier Bänden*. Zweiter Band, F bis K. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 613-614.

Gedanken und Fragen betreffen Leben, Natur, Menschen, Glück, Enttäuschung, Einsamkeit und *memento mori*. Nach diesen Ereignissen erlebt Algis in seinem Zuhause eine schlaflose Nacht, in deren Verlauf er nach draußen, „fast unbewusst“, „sommambul“, bis zu einer Böschung geht: „Ich blickte auf den hellwerdenden Himmel und wartete auf die Dämmerung wie auf eine Erlösung“.<sup>45</sup> Die Naturbeschreibungen widerspiegeln hier implizit Algis emotionale Befindlichkeit.

Eine Passage aus dem Roman *Vilnius-Poker*<sup>46</sup> [*Vilniaus pokeris*, 1989] von Ričardas Gavelis (1950-2002) – es handelt sich auch hier um sogenannte *verbal music* [*verbale Musik*]<sup>47</sup> – beschreibt ein „illegal[es]“ Jazz-Konzert in Vilnius während der Sowjetzeit, die im Werk explizit kritisiert wird. Dieses Konzert findet „in einer verfallenen Kirche“ statt und wird von den Emotionsvokabeln „Angst“, „Traurigkeit“ und „Düsterheit“ begleitet. „Das Konzert war ein richtiges Untergrundkonzert: Es gab keine Plakate, keine Eintrittskarten, keine Einladungen. In die Kirche musste man illegal eindringen und die Türe aufbrechen. Alle Teilnehmer fühlten sich wie Verschworene, mir scheint, sie hatten unbewusst Angst, dass im entscheidenden Augenblick uniformierte Beamte das Musizieren barsch unterbrechen würden [...]. In der Kirche lag eine stau- bige Dämmerung, es war düster, unheimlich und traurig“<sup>48</sup>.

Der Roman ist zwischen 1979 und 1989 entstanden. Gavelis, der für „die Freiheit und Würde des Individuums“<sup>49</sup> eintritt, deckt in seinem Buch die Absurdität der sowjetischen Realität auf, er verfolgt die Mechanismen totalitärer Herrschaft und ihrer Geschichtsverdeckung. Dies wird auch an dem genannten Konzertabend, der vom Jazzer und Mathematiker Gediminas Riauba organisiert wird, deutlich, z. B. bei der folgenden Darstellung:

45 Lankauskas. Džiazas (wie Anm. 31). S. 89: „nesąmoning[ai]“, „sommambulas“, „žvelgiau į šviesėjantį dangų ir lyg išganymo laukiau aušros“.

46 Ein Auszug aus dem Roman *Vilnius-Poker* von Ričardas Gavelis liegt in einer deutscher Übersetzung von Cornelius Hell vor. Vgl. „Jazz-Magie in der verfallenen Kirche“. *Europa erlesen. Vilnius*. Hg. Cornelius Hell. Klagenfurt, Celovec: Wieser, 2009. S. 264-276.

47 Vgl. Steven Paul Scher. *Verbal Music in German Literature*. New Heaven, London: Yale University Press, 1968. S. 8: „Consequently, by verbal music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‚theme‘“.

48 Ričardas Gavelis. *Vilnius-Poker* (wie Anm. 46). S. 267-268.

49 Antanas A. Jonynas. „Memuarai apie laisvą žmogų [Memoiren vom freien Menschen]“. *Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai parašėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė* [*Blues für Ričardas Gavelis: Memoiren, Notate, Briefe, Essays, Werkanalysen*]. Hg. Nijolė Gavelienė/Antanas A. Jonynas/Almantas Samalavičius. Vilnius: Tyto alba, 2007. S. 11: „asmenybės laisvę ir orumą“.

Vytautas Vargalys, der Erzähler des ersten Romanteiles *Sie*<sup>50</sup> – gemeint sind die Vertreter des sowjetischen Systems, die systemkonformen Menschen, die Mechanismen totalitärer Herrschaft, die menschenfeindlichen, menschenzerstörenden Systeme o.Ä. –, musste in seiner „Vergangenheit“ Bekanntschaft mit dem Lager machen<sup>51</sup>, der Grund dafür bleibt jedoch ungesagt, er „will [s]ich an nichts erinnern“<sup>52</sup>.

Gediminas spielt während des Konzerts für seinen „Freund Vytautas“, er spielt das Jazzstück „Vilnius-Poker“<sup>53</sup>, das sich auch auf der strukturellen Ebene der Passage – im Satzbau, im Rhythmus, in der Intonation – widerspiegelt. Vytautas beschreibt die Wirkung dieser Musik auf ihn wie auch seine intensiven negativen Emotionen: Die „Musik dringt ein, kriecht in mein Inneres, schnürt mir den Atem zu, es ist endlos, endlos traurig, irgendetwas habe ich verloren, ich werde mich nicht mehr erholen, ich werde nicht mehr derselbe sein, der ich gewesen bin [...]“. Jetzt spielt Gedis die Einsamkeit von Vilnius, die teigige, langsame Einsamkeit von Vilnius, so traurig, zart und traurig klingt es beinahe wie Chopin<sup>54</sup>; „das kann nicht endlos dauern, sie haben keine Kräfte mehr; aber Gedis wächst plötzlich eine dritte Hand, sie spielt das heraus, was kein Mensch mit zwei Händen herausspielen könnte: meinen Schmerz und die Hoffnungslosigkeit von Vilnius, und den Untergang Litauens, und mein endloses Warten, und die Stacheln, die ihnen aus den Augen herausstehen, und die Ruinen des Geistes“<sup>55</sup>.

Die Zeitgebundenheit der hier zum Ausdruck kommenden emotionalen wie auch musikalischen Phänomene ist evident. Das am sowjetischen System leidende und es durchschauende Individuum befindet sich im permanenten Konflikt mit „Ihnen“<sup>56</sup>. Nachdem die Jazzmusik in der Kirche verstummt, konstatiert Vytautas, dass es „keine Hoffnung“ mehr gebe, und fixiert seine heftigen Körperreaktionen als nonverbalen Gefühlsausdruck: „Die Hände

50 Vgl. Klaus Berthel. „Sie. Metaphern und Allegorien totalitärer Macht in Ričardas Gavelis Romanen ‚Vilniaus pokeris‘ und ‚Jauno žmogaus memuarai““. *Annaberger-Annalen*, Nr. 4, 1996, S. 168-185. URL: <http://www.annaberger-annalen.de/jahrbuch/1996/Annaberg%20Nr.4%20Kap14.pdf> [letzter Zugriff 11/01/2019].

51 Vytautas Vargalys partizipierte nach 1945 an der Widerstandsbewegung gegen das sowjetische System, wurde vom KGB festgenommen und in ein sowjetisches Lager geschickt.

52 Gavelis. *Vilnius-Poker* (wie Anm. 46). S. 271.

53 Ebd. S. 269.

54 Ebd. S. 272.

55 Ebd. S. 274.

56 Den VertreterInnen des sowjetischen Systems, den systemkonformen Menschen, den Mechanismen totalitärer Herrschaft, die menschenfeindlichen Systeme o.Ä. Ich beziehe mich hier auf die litauische Ausgabe: Ričardas Gavelis. *Vilniaus pokeris*. Vilnius: Tyto alba, 2016. S. 13.

zittern, man kriegt keine Luft, das Herz gluckst wie eine kaputte Pumpe, es treibt nicht Blut in die Schläfen, sondern Blei. Schrecklich, unheimlich und traurig, ich möchte weinen wie ein kleines Kind, denn es gibt keine Hoffnung und es wird keine geben, Gedīs hat das als erster gespürt und mir erbarungslos eingepägt. Das war keine Musik mehr, jedenfalls nicht nur Musik, es war [...] ein Ritual der Erleuchtung, ein Augenblick der Wahrheit, ein spanischer *momento de verdad*<sup>57</sup>.

Gavelis' Roman ist vielschichtig und mehrsträngig, real und unreal zugleich. Die Stadt Vilnius wird zur handelnden Figur, auch zum Stadt-Traum. Die vielen Geschichten, die sich um den Todesfall der jungen Frau Lolita, der Geliebten von Vytautas, drehen, werden aus verschiedenen, oft widersprüchlichen Perspektiven der vier ErzählerInnen<sup>58</sup> erzählt. Dieses Erzählprinzip wendet er auch in einem seiner anderen Werke an, dem Klassiker der Jazzliteratur, *Vilnius-Jazz* (1978, 1993).<sup>59</sup> Der Begriff *Vilnius-Jazz* wird zu einer Metapher für Stimmen- und Emotionenvielfalt wie auch Multiperspektivität, er umfasst alle handelnden Figuren des Romans, sie alle kennzeichnen den Vilnius-Jazz. Der Autor improvisiert mithilfe der Sprache, die dem Jazz-Prinzip folgt und damit indirekt Kritik am sowjetischen System übt. Gemeint sind beispielsweise die fließenden, nicht sofort erkennbaren Übergänge zwischen den einzelnen Erzählsträngen, die Liedeinsprengsel von Jimi Hendrix, Jim Morrison und Janis Joplin, die unerwarteten, ironischen Wendungen („Die Kakerlaken schadeten immer der sowjetischen Macht“<sup>60</sup>), die unrealen Situationen („Tomas verband sich telepathisch mit Karl Popper, weil er sich über die offene Gesellschaft erkundigen wollte“<sup>61</sup>).

Das zyklische Gedicht „Orpheus und Eurydike“<sup>62</sup> [„Orfejās ir Euridikė“, 1964]<sup>63</sup> von Judita Vaičiūnaitė (1937-2001), das die Autorin 1964 in freien Versen verfasste, ist mit Trauer und Leid wegen des Verlusts der geliebten Person durchwirkt. Zugleich ist der Text ein ausdrucksstarker Liebesbeweis; Orpheus, ein schwarzer Jazzmusiker, spricht explizit von seiner „wilden [...]

57 Gavelis. *Vilnius-Poker* (wie Anm. 46). S. 275-276.

58 Sie sind die vier zentralen, handelnden Figuren: Vytautas Vargalis, Martynas Poška, Stefanija Monkevičiūtė und Gedminas Riauba.

59 Ričardas Gavelis. *Vilniaus džiazas. Romanas* [*Vilnius-Jazz. Roman*]. Vilnius: Tyto alba, 2015.

60 Ebda. S. 146.

61 Ebda. S. 353.

62 Eine englische Übersetzung des genannten Gedichts liegt vor: *Selected poems of Judita Vaičiūnaitė in Lithuanian and English: Fire put out by fire*. Translated by Viktorija Skrupskelis and Stuart Friebert. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1996. S. 68-79.

63 Judita Vaičiūnaitė. *Vėtrungės* [*Windfahnen*]. Vilnius: Vaga, 1966. S. 33-41.

Leidenschaft“ und brennenden „Liebe“<sup>64</sup> zu Eurydike – er spielt diese als ein leidender, einsamer und sehrender Liebender mit seinem Saxophon: „Gegerbt vom Wind der Bahnsteige, Liegeplätze, Flughäfen, / schreiend wie eine explodierende Rakete um taube Mitternacht / rufe ich dich. / Mir fiel die Rolle des schwarzen Orpheus zu – / ich weine für die rothaarige Eurydike.“<sup>65</sup> Seine „männliche Klage“ ist „lautlos“ und „bedrohlich“, sie „würgt“, „strömt heraus“ und steigt zu einer „wilden schwarzen Leidenschaft“ auf.<sup>66</sup>

Orpheus' „Schrei überwächst / die Türme und Bergspitzen“ und das „Echo“ davon erinnert ihn an Eurydike: „Mein Schrei [...] / [...] kommt als Wispern im Nebel undeutlich, leise zurück. / Sie ist erschütternd – / die Ähnlichkeit des Echos, des Schattens / mit deinem verlorenen Bild... / Eurydike!“<sup>67</sup>

Das Gedicht wird als ein Dialog zwischen Orpheus und Eurydike in einem modernen Kontext, hier in einer US-amerikanischen Stadt, gestaltet. Obwohl „in der Hölle“<sup>68</sup>, erkennt Eurydike Orpheus' Stimme und Liebe „durch die schwarze Erdkruste – / die durchdringende Stimme des Metalls [...] / den Schmerz des Saxophons, / die ursprüngliche hohe Liebe, die durch unterirdische Felsen gebändigt wird.“<sup>69</sup> Sie kommunizieren weiterhin miteinander und Orpheus setzt sein Musikspiel für Eurydike fort: „Und dort wie eine Spiegelung vom Instrument / die zärtlichste Stimme – / Eurydike lächelt... / Der trübe Straßenlärm / wird zu einer gefährlichen Stille. / Mein schwarzes Gesicht streicheln die Strahlen – / die ersten, schrägen und geizigen, / und meine riesige Silhouette / steigt über die Wolkenkratzer“<sup>70</sup>. Das Ende von Vaičiūnaitės' Gedicht illustriert Orpheus' Hoffnung sowie sein Verlangen, Jahrhunderte zu überwinden: „Sie werden mich mit ihren Steinen nicht töten / [...] der ich über so viele Jahrhunderte mit Füßen getreten wurde. / Ich bin groß wie ein Schrei [...], / mit den gegen das Instrument

---

64 Ebda. S. 37 und S. 41.

65 Ebda. S. 37: „Nugairintas peronų, prieplaukų, aerodromų vėjo, / raketos sproginu kurčiam vidurnakty surikęs, / šaukiu tave. / Man teko rolė juodojo Orfėjo – / aš raudu rausvaplaukės Euridikės“.

66 Ebda.: „[V]yriška rauda begarsė ir grasi“, „dusina, veržias“, „išauga į laukinę juodą aistrą“.

67 Ebda.: „Praauga mano šauksmas / bokštus ir kalnagubrių viršūnes / ir grįžta kuždesiu rūke neaiškiai, tykiai. / Jis sukrečiantis – / atgarsio, šešelio panašumas / į tavo prarastą paveikslą... / Euridike!“

68 Ebda. S. 38.

69 Ebda. S. 38: „[P]ragare“. S. 40: „Bet tavo balsą pažinau – pro juodą žemės plutą – / metalo skardžiagarsį balsą [...] / saksofono skausmą, / pirmą aukštą meilę, požemio uolienų kaustomą“.

70 Ebda. S. 41: „O ten lyg atspindys nuo instrumento / pats švelniausias garsas – / Euridikė šypsos... / Ir drumstas gatvių triukšmas / perauga į pavojingą tylą. / Ir mano juodą veidą glosto spinduliai – / pirmi, kreivi ir šykštūs, / ir mano milžiniškas siluetas / virš dangoraižių iškyla“.

gepressten Lippen“<sup>71</sup>. Dass die Autorin den mythologischen Stoff in ihrem Gedicht von 1964 in den modernen US-amerikanischen Kontext verortet, deutet auf ihre (indirekte) Auseinandersetzung mit der Sowjetzeit hin.

Janina Degutyte (1928-1990) thematisiert gleich zu Beginn ihres 1967 entstandenen Gedichts *Im Jazz-Rhythmus* [*Džiazo ritme*<sup>72</sup>] die Emotion „Angst“ [*nerimas*] bzw. „starke Unruhe“ und verweist damit auf den sowjetischen Kontext: „Diese namenlose Angst / ist stärker als wir“<sup>73</sup>. Im darauffolgenden Vers wird diese starke Emotion über die Körperreaktionen des lyrischen Wir mit den Adjektiven „blind“ und „taub“ zum Ausdruck gebracht, womit die Autorin indirekt auf den sowjetischen Kontrollmechanismus, die Propaganda und Raketenpolitik aufmerksam macht: „Unsere Augen sind blind von den Zahlen, / vom Feuer der klugen Raketen, / Unsere Ohren sind taub von Lautsprecherstimmen, / von den Flöten des Mondes“<sup>74</sup>. Überdies wird der implizite Konnex zur Trauer und Enttäuschung über die Einsamkeit des Wir<sup>75</sup> hergestellt.

Der im Gedichttitel genannte Jazz steht vor diesem zeithistorischen Hintergrund für Individualität, Freiheit und Diversität. Degutyte recurriert damit implizit auf die Diskrepanz zwischen sowjetischem Standard und mangelnder Individualität, zwischen Alltagsleben und Moral. Denn es war zu der Zeit üblich, das eine zu sagen, aber das andere zu tun: „So flexibel sind unsere Rückgrate!“, wobei die anderen mit einem eigenen Selbst aufrichtig gegen ein solches Verhalten eintraten: „Bis wir uns selbst begegnen“.<sup>76</sup>

Die Sprache des Gedichts „Hausmusik“ [„*Namų muzika*“<sup>77</sup>], das vom Lyriker Antanas A. Jonynas<sup>78</sup> (1953) im Jahr 1987 verfasst wurde, ragt durch

71 Ebd. „Manęs jie neužmuš akmenimis / [...] tiek amžių trempto. / Aš didelis kaip riksmas [...], / prispaudęs lūpas prie didžiulio instrumento“.

72 Janina Degutyte. *Pilnatis* [*Vollmond*]. Vilnius: Vaga, 1967. S. 108. Eine englische Übersetzung des Gedichts liegt vor. Vgl. M.G. Slavėnas. *Contemporary East European Poetry. An Anthology*. Hg. Emery George. New York: Oxford University Press, 1993. S. 78.

73 Degutyte. *Pilnatis* (wie Anm. 72). S. 108: „Tas bevardis nerimas / stipresnis už mus.“

74 Ebd.: „Apakę nuo skaičių, / nuo protingų raketų ugnies, / Apkurtę nuo garsialkambio žodžių / ir nuo Mėnulio fleitų“.

75 Ebd.: „Ir išplaukiam ant sielių vieniši – / akistaton su vandenynu“ („Wir „treiben auf Flößen in Einsamkeit – / auf Konfrontation mit dem Ozean“).

76 Ebd.: „Tokie lankstūs mūsų stuburkauliai!“, „Ir pasimatyme su savim“.

77 Antanas A. Jonynas. *Tiltas ir kiti eilėraščiai* [*Die Brücke und andere Gedichte*]. Vilnius: Vaga, 1987. S. 129.

78 Antanas Jonynas gehört zur Generation der Schriftsteller im sowjetischen Litauen, die Jazz und Rock hörten, lange Haare und alternative Kleidung als Protestmöglichkeit trugen. Vgl. Viktorija Šcina. „A. A. Jonynas ir Vakarų



ihre Schlichtheit, Prägnanz, Emotionalität und ihren Assoziationsreichtum hervor. Die Handlung des Textes ist auf die private Sphäre reduziert. Jazz ist ein Thema im Gedicht – parallel zur Wahrnehmung des erklingenden Jazz beschreibt der Text einen intimen Moment zwischen zwei Geliebten. Dabei spricht das lyrische Ich zur geliebten und über die geliebte Person in Bezug auf ihren Körper. Die Jazzmusik verschränkt sich im Gedicht mit der intimen, erotischen Liebe und berührt dabei zwei Tabuthemen der Sowjetzeit: „Oh, wie die Musik klingt / wie diese Musik klingt / deine weinenden Hände // jemand spielt Jazz hinter der Wand / Jazz erklingt hinter der Wand / deine feuchten Wimpern“<sup>79</sup>.

Die Liebe und die Lust erscheinen im Text als implizite Emotionen. Der Autor verwendet erotisch konnotierte Begriffe wie „stöhnen“, „feucht“, die „Lippen lächeln“, den Musikinstrumenten verleiht er dabei menschliche Eigenschaften: „wieder stöhnt der Flügel / und deine traurigen Knie“, „sanftmütig weint die Geige / deine Finger sind müde“<sup>80</sup>. Die Emotionen sind in diesem Zusammenhang nonverbale Ausdrücke und können am Körper abgelesen werden, die Traurigkeit ebenso wie die Freude: den „stummen Augen“, dem „Lächeln“ als einem erfüllten Bedürfnis. Der indirekt beschriebene Liebesakt zwischen zwei Personen dauert gleich lang wie die „hinter der Wand“ gespielte Musik. Nachdem es im Raum still wird, ist nur die Uhr zu hören und das Lächeln der geliebten Person zu sehen: „nur die Uhr tickt / so gleichmäßig tickt sie / deine Lippen lächeln mir zu“<sup>81</sup>.

Die Emotionalität wird zudem durch die formale Gedichtgestaltung präsentiert. Der Autor verwendet Methoden der Improvisation, Variation und Wiederholung wie auch die *call and response*-Struktur, die dem Blues, dem Jazz-Vorläufer, entlehnt ist.

Im Gedicht „Jazz“<sup>82</sup> von Tomas Arūnas Rudokas (1966-2012) spielt das lyrische Wir „auf verlassenem Tanzplatz“ Jazzmusik: „Wir sind vorbestimmt

---

jaunimo subkultūros [A. A. Jonynas und die Subkulturen westlicher Jugend]“. *Metai [Jahre]*. *Monatliche Zeitschrift des litauischen Schriftstellerverbandes* 7 (2001): S. 100-102; vgl. auch: Ruth Leiserowitz. „Jazz in Soviet Lithuania – a Nonconformist Niche“. *Jazz behind the Iron Curtain*. Hg. Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010. S. 188.

79 Jonynas. Tiltas (wie Anm. 77). S. 129: „O kaip muzika skamba / kaip ta muzika skamba / tavo verkiančios rankos // groja džiazą už sienos / girdis džiazas už sienos / tavo drėgnos blakstienos“.

80 Ebda.: „Vėl dejuoja rojalis / ir liūdni tavo keliai“, „nuolankai smuikas verkia / tavo pirštai pavargę“.

81 Ebda.: „Vien tik laikrodīs tiks / taip vienodai vis tiks / tavo lūpos man šypsos“.

82 Tomas Arūnas Rudokas. *Dvidešimto amžiaus lietuvių poezija: antologija [Litauische Lyrik des 20 Jahrhunderts: Anthologie]*. Sudarė/Hg. Vytautas

auf verlassenem Tanzplatz auf Zehenspitzen zu spielen / damit wir wenigstens etwas dem ähneln worüber wir spielen“<sup>83</sup>. Das Musizieren auf Zehenspitzen ist ein Bemühen, die Status-quo-Situation zu übersteigen und die (Jazz-)Freiheit zu behaupten, vor allem, wenn man den zeitlichen Kontext mitbedenkt – das Gedicht im freien Vers entstand im Wendejahr 1989. Es nennt keine Emotionen beim Namen und doch sind sie – Traurigkeit und Leid – in der Intonation der Sprecherstimme, in der klagenden, melancholischen Stimmung und in den sprachlichen Bildern, zum Beispiel in den vom Musikspielen müden Fingern, präsent. Diese Emotionen sind in den folgenden Gedichtworten assoziativ besetzt: „Tod“, „verlassen“, „Herbst“, „Hinken“, „Krücken“, „steckenbleiben“, „müde“, „sich entfernen“<sup>84</sup>. Zur emotionalen Färbung der Trauer tragen die Negationsformen im Gedicht wie auch die Wort- und Verswiederholungen, die eine gewisse klangliche Monotonie erzeugen, bei.

Der Tod wirft das von ihm gepflückte Obst auf die Finger der Musiker, und obwohl ihre „Finger zwischen den Tasten [stecken]bleiben“<sup>85</sup>, versuchen sie, dem zu widerstehen und ihr Spiel fortzusetzen: „[W]ir spielen bis der Tod nicht mehr weiss welches Obst zu pflücken“, „nur Dampf Wolken kommen aus unseren Mündern“<sup>86</sup>. Die Musiker konstatieren, „wir sind müde wie Pferde geworden“<sup>87</sup>.

Am Gedichtende wechselt die Sprecherstimme von „wir“ zu „ich“: Die Gedankenstriche visualisieren den unterdrückten Schrei und das Leid des lyrischen Ich – dafür wird im Folgenden das Gedicht in voller Länge zitiert. Durch diese graphische Gestaltung werden die fließenden, musiknachahmenden Enjambements, der Fluss der Sätze ohne Kommas, plötzlich unterbrochen – das Schweigen tritt ein. Das lyrische Subjekt spielt trotzdem weiter: „[I]ch spiele den Jazz alleine den niemand hört“<sup>88</sup>.

Tomas Arūnas Rudokas

JAZZ

Mirtis net pasistiebus vaisius nuo medžio skina  
ir atitrūksta vaisius nuo šakos  
mes pasistiebę grojame apleistoj šokių aikštelėj

Kubilius. Vilnius: Vaga, 1995, Band 2. S. 525.

83 Rudokas. Dvidešimto (wie Anm. 82). S. 525: „[M]ums lemta groti pamištojų šokių aikštelėj pasistiebus / kad būtume nors kiek panašūs į tai apie ką grojame“.

84 Ebda.: „Mirtis“, „apleistoj“, „ruduo“, „atšlub[uoti]“, „ramentai“, „klimpsta“, „nuvargom“, „atitrūksta“.

85 Ebda.: „[K]renta vaisiai ant pirštų“, „ir klimpsta pirštai tarp klavišų“.

86 Ebda.: „[M]es grojame kolei mirtis jau nebežino kokį vaisių skint“, „tik garo kamuoliai mums kyla iš burnų“.

87 Ebda.: „[N]uvargome kaip arkliai“.

88 Ebda.: „[A]š vienas groju džiazą kurio negirdi niekas“.



tačiau ne mums juk lemta skinti  
tačiau ne mums juk lemta skinti  
mums lemta groti pamirštoj šokių aikštelėj pasistiebus  
kad būtume nors kiek panašūs į tai apie ką grojame  
šlavėjas šoka pasistiebęs kad būtų panašūs į mus  
ruduo jau atšlubavo suraišiotais rudais ramentais  
kartoja fortepijono klavišai  
mirtis skina vaisius ir krenta vaisiai ant pirštų  
ir klimpsta pirštai tarp klavišų  
mes grojame kolei mirtis jau nebežino kokį vaisių skint  
tik garo kamuoliai mums kyla iš burnų  
nuvargom kaip arkliai  
tačiau arkliai negroja džiaz  
tačiau arkliai nešoka apleistoj aikštelėj  
tačiau arkliai negroja džiaz  
nuo lūpų saksofonas atitrūksta  
ir atitrūksta nuo šakelės obuolys  
bet pirštai mano pirštai – – – – –  
– – – – –  
aš vienas groju džiazą kurio negirdi niekas

Der Tod pflückt sogar auf Zehenspitzen das Obst vom Baum  
und das Obst löst sich vom Zweig  
wir spielen auf Zehenspitzen auf verlassenem Tanzplatz  
aber wir sind nicht vorbestimmt zu pflücken  
aber wir sind nicht vorbestimmt zu pflücken  
wir sind vorbestimmt auf verlassenem Tanzplatz auf Zehenspitzen zu spielen  
damit wir wenigstens etwas dem ähneln worüber wir spielen  
der Straßenfeger tanzt auf Zehenspitzen damit er uns ähnelt  
der Herbst ist schon mit gebundenen braunen Krücken gehinkt  
die Flügeltasten wiederholen  
der Tod pflückt das Obst und das Obst fällt auf die Finger  
und die Finger bleiben zwischen den Tasten stecken  
wir spielen bis der Tod nicht mehr weiss welches Obst zu pflücken  
nur Dampfwolken kommen aus unseren Mündern  
wir sind müde wie Pferde geworden  
aber die Pferde spielen keinen Jazz  
aber die Pferde tanzen nicht auf verlassenem Platz  
aber die Pferde spielen keinen Jazz  
das Saxophon löst sich von den Lippen  
und vom Zweigchen löst sich der Apfel  
aber die Finger meine Finger – – – – –  
– – – – –  
ich spiele den Jazz alleine den niemand hört

Trauer, Angst, Wut, Leid, Enttäuschung, Liebe, Freude und Verlangen sind dominierende Emotionen in den analysierten Jazzwerken aus der Sowjetzeit. Sie hängen mit der inneren Welt der Figuren, ihren Gedanken, Gefühlen und Zuständen, mit den befriedigten und unbefriedigten Bedürfnissen, mit den Körperreaktionen und Handlungen wie auch mit dem expliziten sprachlichen Ausdruck zusammen und sind auf Menschen, Gegenstände bzw. Situationen bezogen. Diese Emotionen werden explizit genannt, durch Konnotationen und Umschreibungen, durch Nachahmung musikalischer Strukturen im Text implizit zum Ausdruck gebracht, wobei der Gesamtkontext des jeweiligen Werkes zu berücksichtigen ist.

Über (Jazz-)Musik werden sowohl positive als auch negative Emotionen ausgedrückt: Die Musik verscheucht schlechte Gedanken, sie fungiert als Ausdruck für Lebensfreude, auch für klagende Trauer, Leid, brennende Liebe und Sehnsucht. In der litauischen Jazzliteratur gibt es zudem negative Beurteilungen von Jazz, was auf die Zeitgebundenheit der zum Ausdruck kommenden musikalischen und emotionalen Phänomene, unter anderem auf Regelungen des Handelns und Fühlens in der Sowjetzeit, hindeutet. Dementsprechend sind die in den Texten dargestellten Emotionen nicht nur subjektiv, sondern kulturell kodiert und auf die historisch-politische Situation bezogen. Das Individuum leidet am bedrückenden und angsteinflößenden sowjetischen System, befindet sich im permanenten Konflikt mit ihm und versucht, sich zu widersetzen. Deshalb verfügt Jazz in den untersuchten Texten über eine Kritikfunktion und ist ein Ausdruck für Freiheit, Individualität, Nonkonformismus und Diversität.

Anna Janicka

## Woman in the World of Sounds

### The Work of Gabriela Zapolska

Les études critiques sur Gabriela Zapolska (1857-1921), féministe polonaise aux brillants et multiples talents littéraires, ont systématiquement relevé dans ses œuvres son goût passionné pour les couleurs (impressionnisme) et les formes (beauté et laid du corps féminin). Dans cet article, nous montrerons que Zapolska n'accordait pas moins d'importance à la musicalité du monde qu'à sa beauté plastique : le son dans toutes ses variations et gradations accompagne le parcours de ses protagonistes féminines dans leur quête d'identité. Murmures ou rires révèlent déjà leur féminité, mais ne suffisent encore pas pour lui permettre de s'épanouir. Le travail de libération ne s'accomplit que grâce à la musique. La réciprocité entre la féminité et la musique est posée comme allant de soi : l'expression par la voix ou l'instrument devient l'expression d'une essence cachée et matrilinéaire de l'existence. Pour Zapolska, la musicalité du monde est genrée et elle est marquée d'une signature féminine.

### Biography as scandal

Gabriela Zapolska (1857-1921) is one of the most recognizable, expressive, and controversial figures of Polish modernism.<sup>1</sup> She passed her time between Kraków, Paris, and Lviv; it was a life engulfed in scandal and marked by aesthetic phenomena such as naturalism and feminism and has received extensive critical attention.

Born into a family of landed gentry in Kivertsi in Volyn (today's Ukraine), Gabriela Maria Korwin Piotrowska quickly abandoned her family home to pursue an acting career. She moved to Warsaw, where she began touring with amateur drama companies, adopting the stage name of Zapolska. She was married off to a lieutenant of the St Petersburg grenadiers, Konstanty Śnieżko-Blocki; it was not a happy marriage. In one of Warsaw's amateur theaters, she met a well-known, popular, and respected writer, Marian Gawalewicz (1852-1910), with whom she had an affair. What spiced up this

---

1 See Gabriela Zapolska. *Zbuntowany talent*. Ed. Monika Chudzikowska. Warszawa: Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2011; Elżbieta Koślacz-Virol. *Gabriela Zapolska actrice polonaise de la fin du XIXe siècle*. Lille: Institut d'études théâtrales, 2002; Krystyna Kłosińska. "Zapolska à Paris". *Minorités littéraires (et autres) en Pologne*. Ed. Agnieszka Grudzińska and Kinga Siatkowska-Callebat. Paris: Institut d'études slaves, 2012; Danuta Knysz-Rudzka. *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*. Studia. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1992.

already shocking scandal was the fact that the young actress had left her husband and then become pregnant with Gawalewicz's child. Her family sent her to Vienna, where she gave birth. After the birth, she became seriously ill and, sadly, the child died.<sup>2</sup>

All of these events marred Zapolska's reputation, so that when she made her debut as a writer, her notoriety preceded her. The critics referred to "the first printed book of the already renowned author."<sup>3</sup> This "renown" (*rozgłos* in Polish – a word related to loudness, since it contains the word *głos*, which means "voice," whereas *nagłos* means "aloud") accompanied her for the rest of her life, of which almost every event or matter thereafter immediately took on a scandalous dimension. This was also the case with Zapolska's writing debut, a collection of novellas, particularly the story "Małuszka" from 1885.<sup>4</sup> Critics emphasized, "Usually, we get to know about the first books of female authors much later, from their official biographies, we often do not even read them – this time, albeit thanks to the journalistic turmoil surrounding the name which preceded the book, the latter immediately becomes widely known. But from this it seems that the author is better known than the book."<sup>5</sup> Beyond this notoriety, however, Zapolska was accused not only of plagiarism from Russian and French literature, but also of pornographic tendencies from her own creative imagination. In 1866, the writer tried to defend herself in court, but lost the case.<sup>6</sup>

From the very beginning, therefore, Zapolska functions in Polish literature as a pronounced exception, whose reputation and first book made a loud social impact. Indeed, her debut has an important aural aspect, and the

---

2 Anna Janicka. *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*. Białystok: Alter Studio, 2015; Józef Rurawski. *Gabriela Zapolska*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987; *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej*. Ed. Hanna Ratuszna and Adam Jarosz. Stuttgart: Ibidem, 2014.

3 *Przegląd Tygodniowy* 25 (1885): p. 361. "Pierwsza książka drukowana rozgłosnej już autorki".

4 Gabriela Zapolska. "Małuszka". *Akwarelle*. Warszawa: T. Paprocki i S-ka, 1885. "Małuszka" is the eponymous female protagonist of the short story of that name. It was first published in 1883, but the turmoil around the text was aroused in 1885, when the tale appeared in Zapolska's collection *Akwarelle*. For more information on the context and circumstances of Zapolska's debut short story, see Anna Janicka. *Modernistka z Volini: pro tworcist' Gabrieli Zapolskoj*. Kiïv: Universitet "Ukraina", 2017.

5 *Przegląd Tygodniowy* 25 (1885): p. 361: "Zwykle o pierwszych książkach autorek dowiadujemy się dużo później z ich biografii urzędowej, często nawet ich nie czytamy – tym razem atoli, dzięki dziennikarskiej wrzawie około nazwiska, jaka to wrzawa wyprzedziła książkę, ta ostatnia od razu staje się głośną. Ale z tego się pokazują, że autorka jest głośniejsza od książki."

6 Janicka. *Sprawa Zapolskiej* (as note 2). P. 223-338.

critical voices of the epoch emphasize the ‘loudness’, or even intrusive loudness (that is, ‘renown’), raised by the appearance of “Małasza”. As a writer and person enmeshed in scandal, Zapolska is primarily audible: her writer’s voice breaks through other female voices, which are not so expressive but instead silenced or muffled by convention.

Zapolska – lonely, forced by circumstances to work for a living, often subjected to social ostracism – attempted to commit suicide, which was reported by the press and became a sensation. After a short recovery, she traveled to Paris with new hopes, plans, and dreams. There, she tried her hand at André Antoine’s experimental, naturalistic theater, where she found success playing a variety of roles. She also wrote extensively for newspapers back in Warsaw during this period. For some time, she was associated with Paul Sérusier and the milieu of *Les Nabis* with whom she spent time and accompanied on their expeditions to Brittany. Thanks to this acquaintanceship and to her own visual sensitivity, Zapolska became one of the most respected avant-garde Polish art critics and introduced modern trends in European painting into the bloodstream of Polish art and art criticism. She also created a novel symbolist theory and became the owner of a large collection of contemporary paintings.<sup>7</sup>

Following a five-year stay in Paris, the writer returned to Kraków, and then later moved to Lviv. She wrote for theaters, acted, directed, established her own drama school, and finally returned to journalism, contributing to Lviv journals. She wrote the first Polish female crime novel, *The Flower of Death* [*Kwiat śmierci*, 1903]<sup>8</sup>, and wrote for films. Her second marriage was to painter Stanisław Janowski, a marriage that would also end after just a few years. Clearly, Zapolska demonstrated herself to be a woman of many interests and talents. She lived through World War I in Lviv. She gained international fame as the author of a ferocious and incisive tragi-farce, *The Morality of Mrs Dulska* [*Moralność pani Dulskiej*, 1907].<sup>9</sup> In her play *Tsarevich* [*Carewicz*], she portrayed the history of opera music, and the text of this play became the basis of Lehár’s opera of the same title; the first performance took place in Berlin in February 1927.<sup>10</sup>

7 Piotr Rosiński. “Sztuka polska w pismach Gabrieli Zapolskiej”. *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej*. Ed. Hanna Ratuszna and Adam Jarosz. Stuttgart: Ibidem, 2014. P. 215.

8 Gabriela Zapolska. *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich w dwóch tomach*. Ed. Anna Janicka and Paulina Kowalczyk. Białystok: Wydawnictwo Prymat Mariusz Śliwowski, 2015.

9 Gabriela Zapolska. *Moralność pani Dulskiej*. Introduction by Tomasz Weiss. Wrocław: Biblioteka Narodowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.

10 Piotr Kamiński. *Tysiąc i jedna opera*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2015. P. 766. See Gabriela Zapolska, “Carewicz”. *Niedrukowane dramaty Gabrieli Zapolskiej*. Ed. Jan Jakóbczyk, Krystyna Kralkowska-Gątkowska, Krytyna

However, the success of her dramatic works was accompanied by feelings of isolation and exclusion, worsened by progressive illnesses. At the end of her life, Zapolska nearly lost her sight and died in solitude, but not before her servants had stolen her dresses, furniture, paintings, and costly trinkets. Her remaining collection of valuable paintings was sold for far below its true value at a hastily and carelessly organized auction.

## Music and liberation

If the *aural* and *audible* are important in order to define and understand the brilliance of Zapolska – whether first the negative and metaphoric aspect of her scandalous personality (*rozgłos*), or the later positive and concrete one of her play *Tsarevich*, which is put to music – the world of sounds plays an important role in the fictitious biographies of the literary heroines of Zapolska's novels. Zapolska, usually considered to be a novelist with a particular taste for color (impressionism) and shape (the beauty or ugliness of the female body), and sensitive to the beauty of the work of art, also turned out to be a writer who established sound, music, and silence among the essential elements of her fictional heroines' identities.

Analysis of these identities requires that we account for the language the female protagonists use and the way women communicate among themselves in her novels. In general terms, we can observe that the language of Zapolska's main female characters becomes, in her explorations, a space of mystification and imprisonment. The author wrote that “[the woman] feels something like a velvet muzzle on her lips, which she cannot remove for lack of strength and desire.”<sup>11</sup> How is this metaphor realized in the fates of her heroines? The rhythm of the language spoken by them is a dying rhythm, their words gravitate toward silence. This silence, however, is extraordinarily rich and charged with meaning. It is often much more meaningful than the actual conversations of the characters and is found in the body language and authenticity which they often project; it is precisely this departure from literary convention that makes this literary style so effective. Zapolska's heroines are imprisoned between the conventionalized word and stifling silence. One of her most famous novels, *The Vestibule of Hell* [*Przedpiekle*, 1899], illustrates this condition.<sup>12</sup> In the book, the author describes a boarding

---

Kłosińska, Magdalena Piekara, Jerzy Paszek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012. Vol. 2. P. 7-120.

11 Gabriela Zapolska. *Córka Tuśki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957. P. 123.

12 Gabriela Zapolska. *Przedpiekle*. Vols 1-2. Warszawa: “Przegląd Tygodniowy”, 1894.

school for girls in Warsaw which simultaneously emerges as a school of social conventions. It dooms adolescent girls to somebody else's word and forces them into a mechanism of citations or imposes the need for silence: all of the gestures within the girls' daily lives are filled with meaning, yet they are voiceless! The girls try to liberate themselves, to reveal their noisy and still very disobedient femininity, so that the novel becomes a study of whispers and laughter:

And suddenly, as if on cue [...] the quilts move, the wooden heads scramble from the pillows [...]. Hushed laughter accompanies this moment [...]. And the whole bedroom is filled with this awakened femininity [...]. They tell a lot to each other and these are mysterious stories [...] hiding their heads in the quilt, so that they do not burst out loud. The giggle of these girls, their whispers [...]. Youth, enormous strength, female temperament finally found an outlet in this night's silence, in these spasmodic bursts of hushed laughter.<sup>13</sup>

Neither whispers nor laughter can smother their female identity, especially when it is being dynamically and whimsically formed. Within these sounds, femininity is revealed (since both laughter and whispers break the silence, but they do not transform themselves into a conventionalized word), but the characters do not succeed in liberating it. The work of liberation is finally accomplished by music. This is exemplified by one of the protagonists of *The Vestibule of Hell*, a girl named Stasia. She is rejected by her father and his lover, bullied by female teachers averse to her exotic beauty, and cynically seduced by a male teacher. The lonely girl is condemned to suppress her loneliness and anxieties about her adolescent body. Only piano music communicates her needs, only the blaze of sounds extracts her expression: according to Krystyna Kłosińska, "the girl's playing is a non-verbal language, in which one can hear a 'voice': a call for rescue, a complaint, a desire."<sup>14</sup> Music becomes a kind of message that saves and triggers femininity:

---

13 Gabriela Zapolska. *Przedpiekle*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957. P. 88: "I nagle, jak na komendę [...] kołdry poruszają się, drewniane głowy porywają się z poduszek [...]. Śmiech przyciszony towarzyszy tej chwili [...]. I cała sypialnia napęlnia się tą kobiecością zbudzoną [...]. Opowiadają sobie wiele i to jakieś tajemnicze historie [...] ukrywszy głowę w kołdrę, aby nie wybuchnąć głośno. Chichot tych dziewcząt, ich szepty [...]. Młodość, olbrzymie siły, temperament kobiecy znajdowały wreszcie ujście w tej nocnej ciszy, w tych spazmatycznych wybuchach tłumionego śmiechu". Passage translated into English by Małgorzata Zielińska. All the translations by her are from now on abbreviated MZ.

14 Krystyna Kłosińska. *Ciało, pożądanie, ubranie: o wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków: "eFka", 1999. P. 170.



Her playing is whimsical, uneven, it draws the listener, it is a faithful reflection of her soul. There was something tearing inside of this black-haired girl, under whose long lashes there were two burning sparks... And hearing her play was breathtaking. Chopin shook in a sensual bacchanalia, Rossini's *Stabat Mater* groaned with great passion.<sup>15</sup>

Zapolska, as noted by critics, “activates in the music scenes of *The Vestibule of Hell* all the components of the so-called ‘psychology of music’. She links music to speech, to feelings (emotions), and to performance”:

The melody had sensual bursts of a spring-like, arousing pleasure. Finally, slowly, slowly, as if in the murmur of a kiss, turning into a sigh, it dissolved in the air.<sup>16</sup>

The music unlocks and reveals the suppressed emotions of the heroine; it is a kind of rebellion thanks to the piano music, a pleasant setting of musical entertainment which is transformed into “the center of resistance: instead of pleasant sounds it extracts lament from the piano.”<sup>17</sup> Stasia cannot speak about herself, so she plays herself – from behind the body of music she brings out her own voice: of suffering, sadness, and orphanhood. The music in *The Vestibule of Hell* becomes a kind of prayer, which does not lie to the body and does not lie to the emotions. Unfortunately, in this space of patriarchal violence, the “body of music” is appropriated and censored; ultimately music becomes a method of subjugating the girl by one of her male teachers.

The relationship between music and femininity takes a somewhat different form in Zapolska's little-known novel, *Madness* [*Szaleństwo*, 1909].<sup>18</sup> In this late novel, the writer consistently developed (in relation to “Małazska” and also to her novels) the association of sensual, vital femininity with the lush and fertile land of Volyn. The novel takes place in Podolia. The heroine, Rena Brzeziewicz, forced by marriage to leave her family estate and move to the city, returns to her family home for the summer. The story of the main character is structured around the dramaturgy of female fate – characteristic of Zapolska's work – between an abandoned (or lost) socially acceptable role and an undiscovered identity. In the case of Rena Brzeziewicz, this is shown

15 Zapolska. *Przedpiekle* (as note 13). P. 81: “Gra jej kapryśna, nierówna, szarpająca słuchacza, była wiernym jej duszy odbiciem. Coś się rwało we wnętrzu tej czarnowłosej dziewczyny, pod której długimi rzęsami płonęły dwie nie gasnące iskry...I słysząc ją grającą, dech zamierał w piersi. Chopin drgał bachanalią zmysłową, a *Stabat Mater* Rossiniego jęczało namiętnością wielką” (Transl. MZ).

16 Kłosińska. *Ciało* (as note 14). P. 171, commenting on: Zapolska. *Przedpiekle*. P. 116-117.

17 Kłosińska. *Ciało* (as note 14). P. 171.

18 Gabriela Zapolska. *Szaleństwo*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1910.



as a drama of slipping into the madness of motherhood, caused by unawareness of her own biology (the heroine does not know who the father of her child is). The return to Volyn makes the heroine aware that she, too – being a part of the Podolian land – has an integrated sexuality based on instinct and the consciousness of the body, growing out of the earth and of the female alliance with nature. However, the return also means becoming aware of the loss, as the heroine learns that this alliance has been taken away from her by the social school of propriety.

Significantly and symptomatically, Zapolska attributes to Volyn sounds that are specific only to this land; the voices of the world of nature are a record and a reminder of the heroine's lost integrity. This Volynian landscape can be heard; moreover, the land speaks in a feminine voice. Its sound, by taking the shape of a song, saves and releases the female story:

Quietly, as in fairy tales, the windmills spread their wings, collected in groups of three or two, like old grannies, tired of the clatter and the sadness of life. One can hardly see them, they can barely raise themselves among the fields. Here and there, one can see the darkness of a tree in the tuft of wood. But it becomes quiet soon. Then again, one will hear a symphony of distant conversations and whining of dogs. It pierces the darkness and will die in it. In the distance, in the depths of an orchard, a groaning harmonica plays. One can hear the play of something that tears the bowels, something that begs for suicidal death, something that bears the scream of a drowning madwoman, jumping from the dyke into the depths of the pond. This is called "a song".<sup>19</sup>

As shown in the above fragment (in its synesthetic extent), the words create the sound of nature transforming itself into the musicality of a female song, revealing and unleashing the female identity, anticipating, as if by chance, the suicidal gesture of the main heroine. This is because the close relationship between femininity and music (which we encounter in *The Vestibule of Hell*) gains here the status of a rule, becoming a principle, and thus the song turns out to be a hidden matrilineal matrix of existence. For Zapolska, the musicality of the world has, accordingly, a gender, and it is gifted with a female signature.

---

19 Zapolska. Szaleństwo (as note 18). P. 45: "Cicho jak w baśni rozpięły swe skrzydła wiatraki, zebrane po trzy, po dwa, jak stare baby, zmęczone terkotem i smutkiem życiowym. Ledwie je znać, ledwie się dźwigają wśród pól. Gdzie niegdzie zaczerni drzewo wśród kępki lasowej. Ale przycichnie wnet. To znów odezwie się symfonia dalekich, psich rozmów i jęków. Przebija ciemnie i skona w ciemności. Jękliwa gra w oddali, w głębi sadu jakaś harmonijka. Gra coś rwącego trzewia, coś, co aż prosi się o samobójczą śmierć, coś, co niesie niesie krzykiem tonącej wariatki, skaczącej z grobli w głąb stawu. To się nazywa 'pieśń'" (Transl. MZ).

Zapolska also revealed the role of music seen in this way in the journalistic texts of her Paris period. We can find in them reflections on dance (for example, in *Les Fuller. La Danse Serpentine*, from the cycle *Letters from Paris* [*Listy paryskie*, 1893]<sup>20</sup>), which can become one of the most important figures of feminine identity, but only when it reveals the rhythm of inner freedom and translates the hidden matrilineal sound of the world into a gesture. When it is no more than a means of earning money, a gesture for sale, it becomes a sad figure of enslavement. In the first case, women danced an “infernal sara-bande,” and in the second (as in the text reporting her impressions from the Universal Exhibition in 1889: *From the Fairyland. Exotic Dances* [*Z krajny wrózek. Tańce egzotyczne*]):

They all rolled before my eyes sad, silent, still, despite the vibrations running through their beings. And neither the trace of passion, nor the spark of zeal flows from those bayaderes jiggling about among the faded carpets of the tent, and shining with the dubious whiteness of their stockings in the sharp daylight. They seem to be martyrs [...]. Here are the bayaderes from the Cairo street!<sup>21</sup>

### The Madwomen’s Ball at Salpêtrière

Within the context of dance, I would like to pay particular attention to a journalistic text written by Zapolska in 1892, entitled *The Madwomen’s Ball at Salpêtrière* [*Bal wariatek w Salpêtrière*], submitted to the journal *Weekly Review* [*Przegląd Tygodniowy*] in Warsaw.<sup>22</sup> The writer, in the role of reporter, visits a famous European psychiatric hospital for women, where Professor Charcot examines the phenomenon of female hysteria. The account of this visit takes the form of a realistic-symbolic study of women’s madness:

20 Gabriela Zapolska. *Publicystyka*. Ed. Jadwiga Czachowska and Ewa Korzeniewska. Wrocław: Ossolineum. Vols 1-2, 1958-1959.

21 Zapolska. *Publicystyka* (as note 20). P. 132: “Wszystkie one przewinięły się przed moimi oczami smutne, milczące, nieruchome pomimo drgań przebiegających wewnątrz ich istotę. I ani ślad namiętności, ani iskra zapалу nie płynie od tych bajaderok wierzących się wśród wyblakłych dywanów namiotu i błyskających wątpliwą białością swych pończoch w ostrym świetle dziennym. Robią wrażenie męczennic [...]. Oto – bajaderki z ulicy Kairu!” (Transl. MZ).

22 *Pozytywiści warszawscy: “Przegląd Tygodniowy” (1866-1876)*. Vol. 1. *Studia, rewizje, konteksty*. Ed. Anna Janicka. Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, 2015.

In the city of dying souls – there is no sleep, no peace. Salpêtrière never sleeps... This living grave watches in the secret of the night, it watches, it suffers, it groans with the laughter of a woman choked by madness. In these giant walls, forming the whole city, with eyes wide open, with the froth of despair on their lips, with hair matted with the sweat of mortal anguish – here watch those who died alive, whose nerves dance an infernal sarabande to the music heard by them only; whose souls strain at the leash in despair, in the shackles of the body, they perish behind iron bars...<sup>23</sup>

This excerpt illustrates the essential role music plays in this reportage. This is revealed at two levels, closely and inseparably linked: the situational and the symbolic. Situationally, we approach the circumstances of a ball that was organized for the hospital patients. However, this realistic framework is almost immediately invalidated by the symbolic density which contributes to the mood of this reportage. Let us hear Zapolska's own voice:

Suddenly, like the hushed, quiet giggling of kobolds, one can hear the sounds of an orchestra... Ballroom music playing a polka – and along the dead lawns, among the unkempt hair of the willows, the polka runs, creeps, hisses, rings like the bells *d'une folie rose*, flashing a pink dress there on the boulevards, on this day of mid-Lent. This music, hushed, mysterious, passionate, like a turbulent cascade [...] – has the tragic shadow of Villette, while Pierrots with dead skulls in the arms of skeleton-Columbines – stand up when they hear her voice with a whole cloud of mad monsters, shadows rising with an invisible force of the wings of fantasy – and they spin and spin in the tongue of fluttery wings over the long braids of the hall spread out over the earth's black ground [...]. The music becomes more and more powerful – turning from kobolds' giggles into a daemon's laughter. [...] A whole serpent of sick souls, a rosary of misery winds before me. I close my eyes, I try to be strong...<sup>24</sup>

23 Zapolska. "Bal wariatek w Salpêtrière". *Publicystyka*. Vol. 2. P. 71: "W mieście dusz konających – nie ma snu, nie ma spokoju. Salpetriere nie śpi nigdy...Grób ten żywy czuwa w tajemnicy nocy, czuwa, cierpi, jęczy, wyje śmiechem dławionej ręką szaleństwa kobiety. W murach tych olbrzymich, całe miasto tworzących, z oczyma szeroko rozwartymi, z pianą rozpaczy na ustach, z włosom sklejonym potem śmiertelnej twógi – czuwają te, które żywe umarły, których nerwy tańczą piekielną sarabandę w takt słyszanej jedynie przez nie muzyki, których dusze w rozpaczy rwą się w więzach ciała, konają za sztabą żelaznej kraty..."

24 Zapolska. Bal wariatek (as note 23). P. 74: "Nagle jak stłumiony, cichy chichot koboldów słyhać tony orkiestry...To muzyka balowa gra polkę – i po wygasyłych trawnikach, wśród rozczochranych włosów wierzb polka ta biegnie, pełza, syczy, dzwoni jak dzwoneczki *d'une folie rose*, migającej różową sukienką tam po bulwarach, w ten dzień półpościa. Muzyka ta, przyciszona, tajemnicza, namiętna, rwąca się jak kaskada [...] – ma w sobie tragiczny cień Willette'a, a pierrotty z trupimi czaszkami w objęciach kolombin-szkieletołów – wstają na jej głos całą chmurą oszalałych potworów, cieni podnoszących się niewidzialną siłą

Zapolska, in the role of a reporter, sees that to which others are blind: both the doctors examining the patients and Professor Charcot himself. She sees that it is music and dance that become the message which madwomen convey to the world – an incomprehensible, spasmodic message, but painfully and tragically true. It was not without reason that the writer deemed an epileptic attack: “the deadly sarabande of a horrible disease.”<sup>25</sup> If, in Zapolska’s reflections, the shadow turns out to be the space that liberates female identity, then music provides the only way to liberate their madness, which is the terrible price for authenticity.<sup>26</sup> This is the diagnosis for Zapolska: in certain circumstances, madness is the only way for a woman to escape social constraints. Only the croaking and irritating music of the sarabande of their life liberates their femininity:

And one would like to listen – concludes the writer – listen till dawn to this mystical and incomprehensible melody, to this song that rings with the emptiness of the grave, which runs from behind bars, far far away, to the very windows of enlightened ballrooms, which merges with the music and again returns – stubborn, frightening and implacable.<sup>27</sup>

## Conclusion

Zapolska appears to have been a writer of psychological exaggeration and stylistic excess, which is exemplified in the extracts quoted above. Her elucidations of the female quest for identity are presented as uncompromising, expressive diagnoses translated into the narrative of her novels via the

---

skrzydeł fantazji – i kręcą się kręcą w języku łopoczących skrzydeł ponad długimi warkoczami hali rozłożonymi na czarnej podstawie ziemi [...]. Muzyki potężniejszą – z kobolda chichotu przechodzą w śmiech demona. [...] Cały wąż dusz chorych, różaniec nędzy kręci się przede mną. Zamykam oczy, staram się być silną...”

- 25 Zapolska. *Bal wariatek* (as note 23). P. 78: “śmiertelna sarabanda potwornej choroby”.
- 26 Lena Magnone. “Polskie przestrzenie psychoanalizy – Zapolska w Bystrej”. *Przegląd Humanistyczny* (2011/ 2): p. 49-63; Krystyna Kłosińska. *Miniatury: czytanie i pisanie “kobiece”*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006; Danuta Knysz-Tomaszewska. “La magie de la Bretagne: la grande aventure artistique de Gabriela Zapolska (1857-1921), femme de lettres en révolte et critique d’art en admiration”. *Annales. Centre Scientifique de l’Academie Polonaise des Sciences à Paris* 14 (2012): p. 299-311.
- 27 Zapolska. *Bal wariatek* (as note 23). P. 80: “I chciałoby się słuchać ... słuchać do świtu tej melodii mistycznej, niezrozumiałej, tej pieśni dzwoniącej pustką cmentarną, która spoza krat, hen daleko, aż pod okna oświetlonych sal balowych biegnie, z muzyką się łączy i znów powraca, uparta, straszna, nieubłagana.”

dramatic, tangled fates of her female protagonists, who often seek refuge in hysteria, insanity, or death. In the reportages, on the other hand, Zapolska gives an account of reality by assigning symbolic meaning to events and situations. The thickening symbolism of the reportages makes them fall outside generic classifications.

Sound plays a crucial role in such spasmodic quests for identity. In this respect, Zapolska's writing is characterized by synesthetic panache. The writer seeks to uncover reality and describe the world through shapes (e.g., the naked female body), colors (e.g., impressionist imaging combined with naturalist detail) and sounds (e.g., music, dance, moaning). For this reason, for Zapolska music is an important, if not pivotal, part of her heroines' pursuit of their true selves. It is music that appears to carry and reveal the matrilinear template of reality and to become a feminine indication of existence that is audible, yet not translatable into words.



Jarosław Ławski

## Karol Szymanowski und Jarosław Iwaszkiewicz in Odessa

### Dionysische, opernartige Ekstase jenseits vom Raum der Geschichte

This article aims to reveal the hitherto unknown circumstances of the creation of the opera *King Roger* [*Król Roger*, premiere 1926] by the Polish composer Karol Szymanowski (1882-1932). As will be shown, this opera, with its oriental color, owes its genesis to the concluding of what we call “an emotional pact”, referring to the 1918 meetings in Elizavetgrad, and then in Odessa on the Black Sea, between the composer and his cousin, the prose writer and poet Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980). Their Odessa stay, in particular, fostered the crystallization of their conception of beauty, and allowed namely the Dionysian element to emerge. At the same time, Odessa was where the creators were able to share the secret of their homosexuality, a place which functioned as a substitute for the Orient and an escape from the nightmare of World War I – all elements that found a wonderful expression in the libretto and the music of *King Roger*.

*König Roger* von Karol Szymanowski (1882-1937) ist heute, dank einer unerhörten Wiederentdeckung und Aufwertung, das bekannteste polnische Opernwerk. Bei der Uraufführung in Warschau am 16. Juni 1926 erlitt die Oper Schiffbruch und wurde bis 2000 weltweit nur sechszwanzig Mal aufgeführt – ohne dabei große Begeisterung auszulösen. Die Oper blieb erfolglos bis zur Aufführung im Jahr 2000 in der Warschauer Nationaloper und 2007 in Breslau. Beide Inszenierungen waren das Resultat einer Zusammenarbeit des Regisseurs Mariusz Treliński, des Szenografen Boris Kudlička und des musikalischen und künstlerischen Leiters Jacek Kasprzyk. Diese märchenhafte und byzantinisch geprägte Aufführung mit ihrer überraschenden Bühnentechnik führte die Oper zurück auf die größten Bühnen Europas. 2015 zeigte Kasper Holten *König Roger* in der Royal Opera London mit großem Erfolg.

Das Libretto wurde gemeinsam vom Komponisten und dem herausragenden polnischen Dichter, Schriftsteller und Übersetzer Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) verfasst: Zum ursprünglichen Scheitern der Oper hat wahrscheinlich die fehlende Handlung, die oft bemängelt wurde, beigetragen.

Im 12. Jahrhundert regiert der berühmte König Roger II. auf Sizilien.<sup>1</sup> An seinem Hof und auf der ganzen Insel vermischen sich allerlei kulturelle

---

<sup>1</sup> Die Titelfigur der Oper wurde von dem realen Roger II. inspiriert, der von 1130 bis 1154 König von Sizilien war.

Einflüsse: Die heidnische, griechische, römische, byzantinische, normannische und arabische Kultur. Aber das an Byzanz angelehnte Christentum dominiert. An den Hof kommt ein geheimnisvoller Hirte, der den Glauben an Ekstase, Freude, Liebe und die sinnliche Schönheit verkündet. Roger – anders als seine Frau Roksana – erliegt nicht sogleich dem geheimnisvollen Gast und seinen neuen Ideen, neugierig lässt er den Hirten vor Gericht zitieren. Dieser zieht dabei Königin Roksana und deren Höflinge in seinen Bann, und sie bilden alle zusammen einen bacchantischen Zug. Schließlich folgen auch Roger und sein treuer Berater Edrisi, ein arabischer Gelehrter, dem Zug des Hirten.

In den Ruinen eines Theaters offenbart sich der Hirte als Dionysos, der Gott des Genusses, Glücks und Sinnesrausches. Mitten in der Nacht ruft er auch König Roger zu sich, dessen Frau Roksana sowie dessen seine Höflinge und Bedienstete bereits Dionysos Folge leisten. In einer ersten Version des Librettos wird auch Roger dem Dionysos und seinen Idealen erliegen. In der endgültigen Version allerdings liegt der Schlüsselmoment der Szene in der Ablehnung des Königs, der einen eigenen Weg einschlägt. Als der Morgen dämmt, vertreibt das Sonnenlicht den dionysischen Zug und er verschwindet. Roger streckt seine Hände zur Sonne und spricht mehrdeutige Worte:

„Sonne! Sonne!  
 Idrisi! [...]  
 Die Flügel wachsen!  
 Sie werden die ganze Welt umfassen!  
 Und aus der Tiefe der Einsamkeit,  
 Aus dem Abgrund meiner Macht  
 Werde ich das durchsichtige Herz ausreißen,  
 und es der Sonne opfern!“

„Słońce! Słońce!  
 Edrisi! [...]  
 Skrzydła rosna!  
 Obejmą cały świat!  
 A z głębi samotności,  
 Z otchłani mocy mej  
 Przejrzyste wyrwę serce,  
 W ofierze słońcu dam!“<sup>2</sup>

Roger streckt – den Regieanweisungen zufolge – die Hände zur Sonne, als ob er eine kostbare Gabe überreichen wolle.

---

2 Karol Szymanowski. *Król Roger*. Wien: Universal Edition A.G. Wien, 2003. S. 108. Die Übersetzungen ins Deutsche stammen von mir [J.Ł.].



Der berühmte König hat die Sonne gewählt. Als König entscheidet er sich für die einsame Verehrung des Lebens. Die fast handlungslose, aber aus Symbolen, Mythen und Metaphern gewobene Geschichte von Szymanowski und Iwaszkiewicz wird somit zum mehrdeutigen Mythos. Die Musik von Szymanowski – in der Tradition von Richard Wagner, Claude Debussy und Maurice Ravel stehend – verleiht diesem Mythos eine ausdrucksstarke, emotionale Wirkung. Sowohl das Libretto als auch die Musik sind gekennzeichnet durch ein hohes Maß an Emotionalität und die Zuschauer werden bis an die Grenzen ihrer emotionalen Anteilnahme geführt. Mehr als eine zielgerichtete Handlung steht die Darstellung existentieller Situationen im Zentrum der Oper. Mit Hilfe mächtiger Gesten und Symbole, dem Wechselspiel von Nacht und Morgengrauen, Sonne und Mond – verstärkt durch die dynamische eindringliche Musik – werden die Nöte der Protagonisten sichtbar.

Die Oper und das Libretto eröffnen drei unterschiedliche Lesarten. *Erstens* als spätmodernistische Apologie des Individualismus, der Kunst und der Freiheit. Vor die Wahl zwischen Christentum und Dionysos-Kult gestellt, entscheidet sich Roger für eine mehrdeutige Verherrlichung der Sonne, die man als Lob des Lebens und einer lebensbejahenden Philosophie interpretieren kann.<sup>3</sup> *Zweitens* kann die Oper in ihrem kulturellen Kontext gedeutet werden: das multikulturelle Sizilien, mit griechischen, römischen, byzantinischen und arabischen Komponenten, kann als eine Allegorie Europas gelten – ein multikulturelles, reiches Europa, das beim Eintritt in die Moderne zwischen christlicher Tradition und hedonistischem Kult Dionysos' zu wählen hat. Des Königs Geste, die eine Huldigung an die Sonne ist, weicht diesem Wahlzwang aus.<sup>4</sup> *Drittens* könnte das Werk als persönliches Schlüsselwerk gelesen werden, in dem Szymanowski und Iwaszkiewicz ihre Homosexualität preisgeben. Diese persönliche Lesart der Oper mit dem mehr oder weniger verborgenen Hinweis auf die sexuelle Präferenz von Komponist und Autor ist heute besonders verbreitet. Der Forscher Bartosz Dąbrowski beschreibt diese Strategie sehr direkt, indem er sein Buch *Szymanowski. Musik als Autobiografie* betitelt. Und er behauptet: „Vor allem bleibt er [Szymanowski] aber ein Schauspieler eines unmöglichen autobiografischen Spektakels – als homosexueller Outsider, der seine eigene Biografie *en abyme* niederschreibt, wodurch er sich ständig mit dem Gefühl ihrer tatsächlichen

3 Tomasz Cyz. *Powroty Dionizosa. „Król Roger“ według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008. S. 143-149.

4 Edward Boniecki. *Ja niegdys Roger... Studia i szkice i Karolu Szymanowskim*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2014. S. 142: „Sycylia pod panowaniem Rogera II była dla Szymanowskiego miejscem spełnionej utopii estetycznej“.

Abwesenheit beziehungsweise ihrer fragmentarischer Unvollkommenheit herumschlägt.“<sup>5</sup>

Man kann eigentlich sagen, dass erst eine Verknüpfung dieser drei Lesarten die Bedeutung des Werkes in seiner Vielschichtigkeit veranschaulicht – ein Werk, von dem man schreibt, es sei aus Emotionen und Symbolen „gemacht“, entstanden in der Atmosphäre einer einträchtigen und euphorischen Zusammenarbeit von Szymanowski und Iwaszkiewicz. Zugleich wird aber auch betont, dass Szymanowski das in Odessa gemeinsam verfasste Libretto im III. Akt geändert hat. Die Kritiker weisen einstimmig darauf hin, dass es der Komponist war, der den Originaltitel (*Der Hirte*) durch den endgültigen Titel (*König Roger*) ersetzte.<sup>6</sup>

Diese Änderungen sind keineswegs zu vernachlässigen, im Gegenteil! Sie bringen einen *Missklang* ans Licht und offenbaren den Zerfall des „emotionalen Paktes“, den Iwaszkiewicz und Szymanowski in der Ukraine schlossen, als sie zunächst in voller Übereinstimmung am Libretto arbeiteten.

In den vorliegenden Bemerkungen fokussiere ich die Etappe der Entstehung und das Libretto selbst. Ich betone zugleich, dass das Libretto von Beginn an durch die Skizze der Musik der Oper begleitet wurde. Bei der Analyse des Entstehungsprozesses der Oper bewege ich mich zwischen Text und Ort der Entstehung, weil meines Erachtens die Orte, an denen die Oper entstand, eine besonders wichtige Rolle für das Verständnis von Inhalt und Musik spielen.

Es ist das Jahr 1918. Der I. Weltkrieg geht zu Ende. Über Osteuropa wälzt sich die bolschewistische Revolution. Iwaszkiewicz und Szymanowski gehören zum polnischen Großadel, der in der Ukraine lebt. Krieg und Revolution haben das Gut der Familie Szymanowski in Tymoszwówka verwüstet. Wie die Forscher schreiben: „In der Zeit der Unruhen, die von der bolschewistischen Revolution hervorgerufen wurden, wurde das Haus verbrannt, der Park geholt und das meiste Mobiliar landete im Teich (darunter Szymanowskis Flügel). Zurzeit steht an diesem Ort ein Schulgebäude, in dem sich ein Gedächtnisraum für Karol Szymanowski befindet. Iwaszkiewicz besuchte Tymoszwówka in den Jahren 1903, 1904, 1905, 1907, 1912 und 1913.“<sup>7</sup>

Die Familie zieht nach Jelisawetgrad, auf Deutsch Elisabethgrad, heute Kropywnyzykj, wohin auch Iwaszkiewicz kommt. Szymanowski ist zu

5 Bartosz Dąbrowski. *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/ obraz Terytoria, 2010. S. XX. [Übers. J. Ł.]

6 Tadeusz A. Zieliński. „Dramat sycylijski Karola Szymanowskiego“. In Karol Szymanowski. *Król Roger*. Libretto Jarosław Iwaszkiewicz i Karol Szymanowski. Warszawa: Opłara Narodowa, 2000. S. 20. Siehe auch: Tadeusz A. Zieliński. *Szymanowski: liryka i ekstaza*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1997.

7 Jarosław Iwaszkiewicz. *Dzienniki 1911-1955*. Hg. Agnieszka i Robert Papiescy, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“, 2007. S. 128.

diesem Zeitpunkt sechsenddreissig Jahre alt (geboren 1882), Iwaszkiewicz ist zwölf Jahre jünger (geboren 1894 im ukrainischen Kalnik). Sie sind Cousins. Im Juni 1918 in Jelisawetgrad führen der Schriftsteller und der Komponist angeregte Nachtgespräche. Diese gehen in Geständnisse über. Es wird klar, dass sie – trotz des Altersunterschieds – durch eine starke Freundschaft verbunden sind. In Jelisawetgrad gestehen sie wohl einander das Geheimnis ihrer Homosexualität.<sup>8</sup> Die Idee der Oper *König Roger* scheint hier ihren Anfang zu nehmen. Als Initiator gilt Szymanowski, der 1913 und 1914 von den Eindrücken einer Reise auf Sizilien und nach Italien überwältigt wurde. Iwaszkiewicz hält sich demgegenüber für einen Provinzler, dem lediglich die Salons Kiews, Moskaus und St. Petersburgs ein bisschen bekannt sind und für die er schwärmt. Die Freunde träumen von einer Flucht aus der Ukraine, vom Sich-Lösen von der europäischen Provinz: Szymanowski träumt von Wien, Iwaszkiewicz von Warschau. Beide verlassen bald darauf die Ukraine. Inzwischen aber in Jelisawetgrad, in der emotionalen Erregung der Künstler, kristallisiert sich die Idee des Werkes – die gemeinsame Arbeitsebene soll das Libretto sein. Laut Iwaszkiewicz hat das Argument nur vom Text abzuhängen, die Musik dient einfach der Verstärkung. Szymanowski hingegen versteht die Sache anders: Er schreibt an Iwaszkiewicz, dass er sich das Theater der Zukunft ohne Musik gar nicht vorstellen kann. Iwaszkiewicz, Auffassung ist die eines Dichters der Moderne, eines Symbolisten, der musikalische Ausdrucksmittel in der Dichtung verwendet. Szymanowski beschreibt in seinem Brief die Idee von Libretto und Oper recht allgemein oder wie es Iwaszkiewicz in seinen Erinnerungen ausdrückt: „Man soll sich dessen bewusst werden, dass Szymanowski im Grunde genommen nur einen Vorwand suchte, um ein musikalisches Spektakel zu erschaffen; und dass alle ‚inhaltlichen‘ Momente keine besondere Bedeutung für ihn darstellten.“<sup>9</sup> Um seine Behauptung zu unterstützen, zitiert der Schriftsteller einen Brief von Szymanowski an ihn: „Gedanklich sehe ich das so: riesige Kontraste und Reichtum von Welten, die sich seltsam verbinden... Die Suche nach der versteckten Bedeutung dieser Verbindung, das Lösen von unlösbaren Rätseln... Das Herumirren unter unerhörten Schätzen... Die Bühnenhandlung kann eigentlich absolut locker sein!“<sup>10</sup>

8 Jarosław Iwaszkiewicz. „Geneza Króla Rogera“. In Karol Szymanowski. *Król Roger*. Libretto Jarosław Iwaszkiewicz i Karol Szymanowski. Warszawa: Opera Narodowa, 2000. S. 26-29.

9 Ebda. S. 28.

10 Ebda. Siehe auch: „Karol Szymanowski do Jarosława Iwaszkiewicza w Kijowie (Elizawetgrad, 5/18 VIII 1918)“. In Karol Szymanowski. *Korespondencja*. Hg. Teresa Chylińska. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, t. I, 2007. S. 612-617.

Iwazskiewicz war vom Dionysos-Motiv hingerissen, insbesondere von der versteckten Homoerotik, die sich in der Gestalt des Hirten, des Erlösers von den Masken der Kultur, von der Verlogenheit der Salons und der existentiellen Selbsttäuschung manifestiert. Das Tagebuch des jungen Iwazskiewicz bricht 1911 ab, erst 1921 beginnt er wieder zu schreiben. Zahlreiche seiner Erinnerungen sind von zwei Merkmalen durchdrungen: Bewunderung für das musikalische Talent Szymanowskis und Erinnerungen an die schöpferische Ekstase, die in Jelisawetgrad begann und ihren Höhepunkt in Odessa im September 1918 erreichte.<sup>11</sup> Wie es andere Schriften von Iwazskiewicz nahelegen, spielt die Stadt Odessa eine nicht zu unterschätzende Rolle in seiner schöpferischen Kraft: sie erzeugt selbst eine Art Mittelmeerekstase, in der die Gefühle die Vernunft erobern, das Selbstbewusstsein und das kulturelle Bewusstsein den Evokationen der Unendlichkeit des Meeres und der Sonne erliegen.

Im Buch *Erinnerungen an Karol Szymanowski* beschreibt Iwazskiewicz das ungewöhnliche Treffen in Odessa wie folgt:

Die Szymanowskis wohnten damals in der Villa von den Leon Dawydowys (aus Kamionka) im Mittleren Fontan. Die Villa lag ganz am Meeresufer, an einer ziemlich hohen Erhebung. [...] Die Zeit war schon herrlich, der Himmel ohne eine Wolke, den ganzen Vormittag haben wir am Strand und im Wasser verbracht. Am Nachmittag saßen wir auf der hohen Uferpromenade, sprachen über unsere Sachen und lasen meine jüngsten Werke, die ich nach Odessa mitgenommen habe, sowie neue Kapitel von *Efebos*, die ich noch nicht kannte. Unter anderen Sachen habe ich Karol kleine Skizzen von Gedichten gezeigt, die ich in meinem Kalender angefertigt habe, in dem Waggon zwischen Kiew und Odessa. Die waren als musikalische Werke gedacht, mit Flügelbegleitung, und wurden jetzt lexikalisch realisiert als *Pieśni Muezzina Szalonego – die Lieder des verrückten Muezzins*. Sie gefielen Karol sehr, und gleich nach der Rückkehr nach Jelisawetgrad begann er, diese Lieder zu komponieren. Ich kann getrost sagen, dass dies das einzige Werk ist, in dem unsere Zusammenarbeit vollkommen verwirklicht wurde.<sup>12</sup>

Nach der Beschreibung der euphorischen Emotionen, die das Meer, der Himmel und die Sonne von Odessa verursachen, kann die gemeinsame Arbeit, auf einen „emotionalen Pakt“ gestützt, beginnen. Jedes Mal, wenn Iwazskiewicz die Genese der Oper *König Roger* erwähnt, und sogar bis zu seinen letzten Tagen (wie z. B. in seinem Roman *Ruhm und Ehre*),<sup>13</sup> versäumt

11 Jarosław Iwazskiewicz. *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1947. S. 57-98.

12 Ebda. S. 78.

13 Vgl. *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia/ Odesa u slovianskih literaturach. Studii*. Hg. Jarosław Ławski und Natalia Maliutina. Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, 2016. S. 456-478; Lech Suchomłynow. *Kijów*

er nicht die Gelegenheit, auch den lockenden Mittelmeerraum von Odessa zu beschreiben. 1965 erinnert er sich noch folgendermaßen:

Also wie oft ich auch an die Genese von *König Roger* denke, sehe ich eher diesen Moment: wir saßen auf der hohen Uferpromenade an der Villa Dawydows auf diese Art und Weise, dass ich die Figur von Karol vor dem Hintergrund aus blauem, grünlichen Wasser beobachten konnte (ich habe damals das Meer zum ersten Mal gesehen), und lange Stunden verbrachten wir damit, einander zu erzählen, wie unser Roger auszusehen hat, wie viele „ungelöste Rätsel“ werden wir nicht nur den Zuschauern und Zuhörern, sondern auch dem Regisseur und Inszenator aufgeben.<sup>14</sup>

Es sei noch hinzugefügt, dass in Jelisawetgrad und Odessa Szymanowski Iwaszkiewicz den Roman mit dem Titel *Efebos*, den der Komponist als eines seiner Lebenswerke einstuft, vorliest. Der Roman spricht ganz offen – durch Anknüpfungen u. a. an Platos *Symposion* – von der Homosexualität seines Autors. Zugleich erschaffen beide das Libretto von *König Roger* – Iwaszkiewicz bringt dabei seine literarische Kultur ein, Szymanowski das Wissen um die Realität Siziliens, die in den riesigen, ausführlichen Regieanweisungen des Librettos sichtbar wird.

Aus den vorhergehenden Untersuchungen lassen sich fünf Thesen ableiten:

1. Das Libretto von *König Roger* bildet eine Ausnahme im Vergleich zu Libretti aus Mittel- und Osteuropa, die sich auf einen Mythos, Folklore oder Literatur beziehen.<sup>15</sup> *König Roger* bezieht sich auf die Wahrnehmung des Mittelmeerraumes als eine Welt, die in Odessa, Ort der Entstehung der Oper, und auf Sizilien, Ort der Handlung, ihren Ursprung hat. Die Ukraine entpuppt sich in dieser Lektüre als symbolischer Mittelmeerraum: Von der Geschichte zerrissen und sich nach Erlösung sehnend, schaffen Iwaszkiewicz und Szymanowski eine neue kulturelle Metapher der Ukraine – sie verkörpert nicht nur die kosakische Steppe (wie bei den polnischen und ukrainischen Romantikern), „Steppen-Hellas“ (bei Jewhen Małaniuk) oder den europäischen Orient (wie bei den westeuropäischen Schriftstellern und Reisenden).<sup>16</sup> Die Ukraine, und insbesondere Odessa, wird hier zum Sizi-

---

*Jarosława Iwaszkiewiczza: miasto rodzące kulturę.* „Lamus: Miejsca“, 2011, nr 1/7. S. 68-77.

14 Iwaszkiewicz. *Geneza* (wie Anm. 8). S. 29.

15 *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej.* Hg. Katarzyna Lisiecka und Barbara Judkowiak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014.

16 Eulalia Papla. „Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans“. *Bizancjum, Prawostawie, Romantyzm. Tradycja wschodnia w*

lien der Zeit des Königs Roger. Es ist eine individuelle Kreation des Schriftstellers und des Komponisten. Odessa – aufgespannt vor dem Bilderbogen von Meer, Sonne und Villa – hat etwas vom antiken Griechenland, wo das Festmahl eines Schriftstellers und eines Komponisten stattfindet. Der Ort erfährt Anklänge an das byzantinische Sizilien, durch die orthodoxen Chöre, die die Oper eröffnen. Es weht ein Hauch von Orient durch die Beschreibung Odessas, nicht allein durch die verwendeten Kulturzeichen und Menschen – Tataren und Türken –, sondern auch durch das Erlebnis der Sonne. Odessa ist, wie das Sizilien der Normannen, eine liminale Sphäre – ein Raum, der Europa dem Kaukasus, der Türkei, dem Orient und dem Balkan gegenüber öffnet, genau wie es Sizilien gegenüber dem arabischen Afrika, dem Nahen Osten, Frankreich, Spanien, Griechenland und der Türkei tat. Das Libretto von *König Roger* ist somit ein Palimpsest: auf seinen Zeilen liegt die Erfahrung des Ostens, das heißt der Ukraine, die sich im starken und intensiven Erleben der Stadt Odessa niederschlägt. Odessa ist wiederum Sizilien und Sizilien ist eine Quintessenz – mediterrane Quintessenz – der europäischen Kultur. Ihre Widersprüche wird König Roger durch die Rückkehr zum Kult der Sonne symbolisch lösen.

2. In Odessa, in der Villa Szymanowskis am Meer, kommt es zu einem eigenartigen „Stillstand“ der Geschichte. Die Entstehung des Librettos und des musikalischen Konzepts, die gegenseitigen Geständnisse, die gemeinsame Lektüre von *Efebos*, das Verlangen nach Gemeinsamkeit und Flucht – all das findet seinen Niederschlag im Projekt Szymanowskis und Iwaszkiewicz’s. Wie König Roger sind sie vom Meer und seinem Ufer, von der Gemeinschaft der existentiellen Erfahrung und der Konzeption des gemeinsam geschaffenen Werkes entzückt. Die Stadt und ihre Einwohner, die Kultur Odessas, der schreckliche Krieg und die Revolution, die ihre Familien aus ihren Gütern vertrieb, blenden die Freunde vollständig aus. In den Erinnerungen aus dieser Zeit beschreibt Iwaszkiewicz erstaunliche Eindrücke. Sein ästhetisches Gefühl erhebt ihn über die Kriegsoffer:

Auf der Treppe des Waggons, im Zwielflicht der Sommernacht, habe ich über Sachen und Handlungen nachgedacht, die von den Weibern mit Säcken, demilitarisierten Soldaten und grau uniformierten damaligen Piefken, die den Zug füllten, weitest entfernt waren.<sup>17</sup>

Das Libretto von *König Roger* bleibt auch frei von jeglichen realen geschichtlichen Einflüssen, wie auch von der Grausamkeit, für die der historische König Roger II. bekannt war. Die Erfahrung Odessas ist eine große existentielle

---

*kulturze XIX wieku*. Hg. Jarosław Ławski und Krzysztof Korotkich. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku. S. 253-316.

17 Iwaszkiewicz. *Spotkania* (wie Anm. 11). S. 73-84.



Retardation von Iwaszkiewicz und Szymanowski. Es ist ein kreativer Eskapismus, ein Durchbruch und gleichzeitig eine scharfe Zäsur in ihrem Leben, und auch – wie sich später zeigt – in ihrer Beziehung, ihrer Freundschaft.

3. Die Aussetzung der Geschichte stützt sich auf den emotionalen Pakt der beiden Autoren. Ich nenne diese Erfahrung einen *Pakt*, man kann sie auch emotionale Ekstase, Erfahrung einer Übereinstimmung oder Symbiose nennen. In Jelisawetgrad und insbesondere in Odessa entsteht die starke emotionale Grundlage des Opernmythos von *König Roger*. Als Basis dient der Dionysos-Mythos: eine Synthese von Leben und Tod in einer sinnlichen Ekstase.<sup>18</sup> Iwaszkiewicz und Szymanowski schließen ihren Pakt gegen die sie umgebende Welt: eine Welt des Krieges und der Revolution, eine verlogene Welt, in der ihre Homosexualität nicht gelebt werden darf, eine verrückte Welt, die in einem Chaos von Werten schwimmt. Europa verliert das Christentum, wird aber weder von der Kunst noch von der Philosophie erlöst.

Aber noch stärker umfasst dieser emotionale Pakt ihre gemeinsame, irrationale Erfahrung des Lebens als einen Wert, als Wahrheit, Schaffen, Erfüllung in Liebe. Dies wird auch zum Thema des gemeinsam verfassten Librettos. Dionysos triumphiert über das Dogma der „alten“ christlichen Religion und der Macht des Staates von König Roger, dessen Untertanen Dionysos folgen. Eben an dieser Stelle kommt es auch zu einem Missklang in der Zusammenarbeit; der vierundzwanzigjährige Iwaszkiewicz sieht diesen dionysischen Rausch anders als der sechsunddreißig Jahre alte Poet Szymanowski.

4. Der emotionale Pakt dauert so lange wie der Aufenthalt in Odessa: unmittelbar danach zerfällt er und mit ihm das gemeinsame Libretto- und Opernkonzept. In Odessa wird das Libretto aus Symbolen, Mythen, Riten, Initiationen, symbolischen Gesten gewoben. Es ist ein schöner, irisierender, pansymbolischer Text, eine Apologie des Individualismus und des Dionysos als der Figur der absoluten Freiheit, die Kultur und Geschichte bestreitet. Im Libretto verbinden sich Symbol, Mythos und Idee in einer auf das Wesentliche reduzierten Handlung. Diese ist schlicht, nicht opernhaf und ohne die üblichen Intrigen. Ihr Wesen ist die Erfahrung der Tiefe, des Aufstiegs, der Erhabenheit, das Aufhalten der Zeit durch Symbole und Mythen. Das in Odessa geschriebene Libretto gestaltet Szymanowski allein weiter – bis 1924. Auch wenn die Idee an sich unverändert bleibt und die Durchsetzung des Librettos und der Oper mit Emotionen gleichbleibt, ändert sich der Text doch in eine Richtung, die Iwaszkiewicz ablehnte. Er konnte den Zerfall dieses emotionalen Paktes nie akzeptieren, den er einst mit seinem Freund in

18 Boniecki. Ja niegdyś Roger (wie Anm. 4). S. 163: „Dionizos jest tutaj bogiem wiecznych narodzin i opiekunem śmierci“.

Odessa geschlossen hatte. Diesen Pakt zu verbalisieren war anspruchsvoll. Es galt, die Übereinstimmung der Wahrnehmung, Euphorie, Erfahrung einer erschütternden Gemeinschaft am Ufer des Schwarzen Meeres in Worte zu fassen und in das Libretto zu überführen.

Szymanowski änderte den Titel der Oper und verwandelte ihn von *Der Hirte* in *König Roger*. Es handelt sich dabei nicht nur um eine oberflächliche Veränderung, vielmehr beabsichtigte Szymanowski eine semantische Änderung der Oper. Den ursprünglichen Triumph Dionysos im Dritten Akt ersetzte der Komponist durch die nicht eindeutige Geste des Königs, der sein Herz der Sonne opfert. Waren die beiden Künstler zunächst durch eine gemeinsame Faszination für Dionysos verbunden, trennte sie doch die unterschiedliche Intensität der Hingabe zum dionysischen Element. 1921 wurde eine Fotografie von Iwaszkiewicz gemacht, die später in den *Tagebüchern* des Schriftstellers zu sehen war.<sup>19</sup> An einem sonnigen Tag bückt sich der junge Dichter, vollständig nackt, über einen Bach, um daraus zu trinken. Das Bild wurde im Fotoalbum mit dem Wort „Dionysien“ versehen. Dieses Foto bekräftigt unsere Meinung einer wahren Obsession Iwaszkiewicz's für Dionysos, der auch in seinem Leben eine wichtige Rolle einnahm.<sup>20</sup> Szymanowski dagegen schlägt nach 1918 eine andere Richtung ein. Szymanowski und seine Figur des Königs Roger folgen nicht Dionysos, sie folgen der Sonne: „Wie durch eine geheime Kraft entführt – lesen wir in den Regieanweisungen – geht er alleine in die Tiefe, beginnt leicht zu klettern auf die gestapelten Stufen der Bänke. Edrisi schaut auf ihn mit Stauen. Der König kommt endlich an die Decke des Theaters, die in komplette Finsternis gehüllt ist, er selbst aber wird von der Sonne grell beleuchtet.“<sup>21</sup> Und er bringt der Sonne ein Opfer; und er verdammt weder Dionysos noch verurteilt die die Christen...

Die Entscheidung des Königs Roger für eine lebensspendende Sonne, die eine ganz Welt erwärmen kann, statt für einen nur kurz andauernden dionysischen Genuss, ist Ausdruck der Intellektualität, der Weisheit und Weitsicht des Königs. Angewendet auf das Verhältnis von Autor und Komponist, erscheint der jugendliche Freund Iwaszkiewicz als ein von seinen Emotionen Getriebener, während sich der erfahrene Komponist für die Dauerhaftigkeit der Sonne als lebensrettende Göttlichkeit entscheidet. An seiner Seite bleiben, wie bei seiner Opernfigur, Gelehrtheit und Kunst. Letztendlich bleibt

19 Iwaszkiewicz. Dzienniki (wie Anm. 7). S. 96-97.

20 Jerzy Prokopiuk. „Hymn na cześć Dionizosa“. In Szymanowski. Król Roger (wie Anm. 8). S. 46-47: „Nietzscheański też jest Dionizos Pasterz Szymanowskiego i Iwaszkiewiczza. Także u nich jest życiem – miłością, ale i przynoszącym cierpienie – naturą samą, ale tą naturą, która żyje w człowieku“.

21 Szymanowski. Król Roger (wie Anm. 8). S. 108.



König Roger alleine. Sein einziger Gefährte ist Edrisi, der Araber, die Verkörperung der Gelehrtheit und der Kunst.

5. Das Libretto und die Oper *König Roger* erscheinen als eine radikale Form der Verneinung von Geschichte und Geschichtlichkeit, Komponist und Autor stehen damit im Gegensatz zum weitverbreiteten Kanon osteuropäischer Künstler. Szymanowski und Iwaszkiewicz negieren aber auch die bisherigen Operntraditionen: „Dieses eigenartige sizilianische Drama [schreibt ein Musikwissenschaftler, M. L.] erinnert weder an bekannte Opern noch knüpft es an stilistische Opernströmungen seiner Zeit an. Zwischen den Opern von Strauß, Ravel, Schönberg, Strawinski, Bartok, Berg und Prokofiew nimmt sie einen einzigartigen und einsamen Platz ein.“<sup>22</sup>

Das ewige Verweilen im symbolisch-mythischen Odessa und auf Sizilien war für die Freunde unmöglich. Sie vermochten zwar dem Krieg und der Revolution für einen Augenblick zu entfliehen, konnten aber nicht endlos auf der Flucht sein. Szymanowski, von Krankheiten geplagt, starb 1937, ohne den Triumph seiner Oper zu erleben. Er vertraute aber Iwaszkiewicz sein in der Ukraine geschaffenes Lebenswerk an, den Roman *Efebos*. 1939, in den ersten Tagen des II. Weltkrieges, versteckte Iwaszkiewicz das Manuskript in seiner Wohnung in Warschau, um es sicher aufzubewahren. Aber nichts war damals sicher. Das Manuskript verbrannte während des Bombenangriffs auf Warschau. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass in den 80er-Jahren ein Kapitel des Werkes, ins Russische übersetzt, gefunden wurde. Das Schriftstück kam in die Hände von Professor Teresa Chylińska in Paris durch Boris Kochno, dem Mitarbeiter Sergei Diagiliews. Iwaszkiewicz hat nie erfahren, dass dieses Kapitel von *Efebos* unversehrt blieb.<sup>23</sup> Über *König Roger* schrieb er emotional, als ob das Werk unerfüllt geblieben wäre – in der Tat, weil einige Teile nach dem Zerfall des „emotionalen Paktes“ und gegen seine Auffassung verändert wurden. Für ihn war der Epilog der Geschichte, die sich in Odessa abspielte, tragisch.

Dank der Inszenierung von Treliński feiert heute diese Oper, die vom König erzählt, der Dionysos nicht folgte, einen riesigen Bühnenerfolg. Dies wäre aber – meiner Auffassung nach – unmöglich gewesen, hätte Szymanowski den emotionalen Pakt mit Iwaszkiewicz nicht gebrochen; wenn nicht nur König Roger, sondern auch der Komponist Dionysos gefolgt wäre. Mit dieser Wendung zur Wahrheit des Herzens, die nicht unbedingt der Wahrheit des Dionysos gleicht, erhielt die Oper eine Vieldeutigkeit, die zu ihrem Erfolg führte.

22 Zieliński. *Dramat sycylijski* (wie Anm. 6). S. 20.

23 Teresa Chylińska. *Efebos odnaleziony!* URL: [www.polskamuzyka.eu](http://www.polskamuzyka.eu) [letzter Zugriff 30/04/2018]



Musikalische Emotionen  
und „direkte“ Intermedialität (Rolle der Partitur)

Émotions musicales  
et intermédialité « directe » (rôle de la partition)



Marcello Ruta

*Staring at an Absolute Beauty*

Why Musical Scores Are Not Mere Performing Instructions  
and What Literature Can Teach Us about Them

Die in diesem Essay erarbeitete Fragestellung fusst auf einem musikontologischen Problem: Welche Art von Gegenstand ist ein Musikwerk? Eine wichtige Aufgabe der Ontologie der Musik ist es, die Konsequenzen der Einführung der Notation in eine musikalische Praxis zu bewerten. Zur Klärung muss unter anderem die *Rolle verstanden werden*, die der Partitur zugeschrieben wird. Mit diesem Essay möchte ich auf das, was ich als *ernsthaftes Missverständnis* der Rolle der Partitur betrachte, insbesondere in Bezug auf die klassische Musik, hinweisen. Das Verständnis der Partitur als *Spielanleitung*, wie es in den letzten Jahrzehnten sowohl in der musikwissenschaftlichen als auch in der musikontologischen Literatur zu finden war, gilt es zu hinterfragen. In diesem Beitrag werde ich nach einem einleitenden Abschnitt zunächst sechs Argumente gegen die Vorstellung der Partitur als Spielanweisung formulieren; es folgen Kommentare zu einigen Passagen von Robert Schumann, Hermann Hesse und Peter Shaffer, um im weiteren Verlauf einen aktuellen Diskussionsbeitrag über die Rolle der Partitur in der klassischen Musik zu liefern.

In spite of relating both to music and literature, the argument I intend to develop in this essay is not driven mainly by a musicological or literary question, but rather by a musical-ontological one, namely: what kind of entity is a musical work<sup>1</sup>? Without expounding on the details, the approach I adopt in my investigations on this subject is praxis-oriented, as I do not think it is possible to answer the question of the ontological nature of MWs independently from the practices in which such works are composed, performed and consumed. One important task of a praxis-oriented ontology of music is to evaluate the consequences of the introduction of *notation* in a musical practice, and in order to do this one has to understand, among other things, the *role* played by the musical score<sup>2</sup> in it. In this essay I would like to call into question what I consider to be a *serious misunderstanding* about this role, specifically in relation to the praxis of classical music.<sup>3</sup> This misinterpreta-

---

1 Musical work(s): henceforth abbreviated as MW(s).

2 Musical score(s): henceforth abbreviated as MS(s).

3 This expression is evidently vague and can be easily criticized. However, in this context it can be adopted with no risk of damaging the argument I intend to develop. With the expression “classical music”, I refer to that musical praxis, dominant within cultivated music at least from Beethoven (Lydia Goehr talks in this respect of a *Beethoven-Paradigm*) up until contemporary times, and characterized in relevant aspects

tion, which in recent decades has gained significant popularity both in the musicological and in the musical-ontological literature, consists in regarding the MS as *performing instructions*, or more precisely as “coded instructions that, when properly carried out, will enable performers not only to make sounds in a specific combination, called musical work, but also to repeat that combination as many times as they desire”.<sup>4</sup>

This article accordingly divides into four main sections:

1. In the first section, I intend on the one hand to show how the notion of a MS as performing instructions can support musical-ontological positions, which reduce (in different ways, as we will see) MWs to their performances; on the other hand, to show that criticism of that notion of a MS *does not entail* any criticism of such ontological positions.
2. In the second section, I formulate six arguments *against* the notion of the MS as performing instructions. Some of these arguments may indeed appear banal, as I will say many things which will sound obvious. But this is, in my view, a point against the thesis I am going to criticize.
3. In the third and fourth sections I briefly comment on some passages from Robert Schumann, Hermann Hesse and Peter Shaffer, in order to provide further arguments for my criticism, together with some hints about a plausible formulation of the role of the MS in the praxis of classical music. In these last two sections I will make use of some literature in order to argue for my thesis; nevertheless, I think that the points stressed in those passages are valid independently from the fact that they are highlighted there, as I believe that those passages sound convincing because the points they make are plausible (and not the other way around).

## Introduction: the musical score and the performative turn

As a point of departure, I take the following considerations by Lawrence Kramer:

The musical score is iconic in classical music. Only with the score can fully composed music, musical works, be transmitted intact for realization in multiple performances. The score, one would think, is a wonderful invention. But in recent years the score has lost a good measure of the authority and prestige that once seemed to accrue to it automatically.<sup>5</sup>

---

on the one hand by the use of an *increasingly detailed notation*, and on the other by the more or less strict identification between *Werktreue* und *Texttreue*. See Lydia Goehr. *The Imaginary Museum of Musical Works*. 2<sup>nd</sup> edition. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 83, 121, 231.

4 Christopher Small. *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998. P. 112.

5 Lawrence Kramer. *The Thought of Music*. Berkeley: University of California Press, 2016. P. 173.

The situation described by Kramer does not seem to constitute a problem *per se*. The history of musical performance is replete with examples of musicians who can be legitimately regarded as great interpreters of MWs, in spite of the fact that their interpretations often do not strictly follow the corresponding MSs.

This situation, however, becomes problematic when this *loss of authority* assumes a particular form, which in my view is a *grotesque distortion* of what the MS in fact is. We can see the extended passage from Christopher Small, partially quoted below, as an eloquent formulation of this distortion:

A score, of course, is not a musical work. It is not even the representation of it. It is a set of coded instructions that, when properly carried out, will enable performers not only to make sounds in a specific combination, called musical work, but also to repeat that combination as many times as they desire. Players and listeners learn to recognize that combination as a unity and to give it a name, which may be Symphony no. 5 in C minor or *Rhapsody on a Theme of Paganini* or *Scheherazade*, but the fact that this title appears on the cover of the score does not mean that the musical work resides in its pages. We find there only a set of instructions for performing.<sup>6</sup>

Without reducing the previous passage to a corollary of the musical performative turn, it can easily be seen how such a view is *functional* to the main claim made by Small, which indeed expresses the main claim of the performative turn (this being the aesthetic paradigm which imposed itself after and in opposition to hermeneutics) in the musical domain: namely, that the central element of musical activity is not the MW (as hermeneutically inspired music theories have argued), but rather the performance. Nevertheless, within this general claim some important distinctions can and should be made.

I propose to draw a rough distinction between a *moderate* and a *radical* performative turn in the musical domain. In the first case, the performative turn would amount to *restating the centrality of performance* in the musicological domain. Such a restatement is necessary because, as correctly stressed

---

6 Small. *Musicking* (as note 4). P. 112. As can be seen, Small in his work explicitly refers to the classical repertoire in order to illustrate his thesis about the role of the musical score as a simple performing instruction. In any case, *classical music* (see note 3 above) is often implicitly taken as a paradigmatic musical praxis also by those musical ontologies (some of which will be treated below) which have the ambition of characterizing the ontological status of MWs in general, and thus independently from the different musical contexts. See on this point: Goehr. *The Imaginary Museum* (as note 3). P. 83). So my arguments, whether or not they convince, cannot be invalidated as referring to a specific (and possibly exceptional) musical praxis, since examples from this same musical praxis are often used in order to demonstrate the thesis that I intend to criticize here.

by Nicholas Cook, musicology has for decades been dominated by a reductive idea of performance, according to which its function was only to be true to the work as identified by the MS:

Traditional musicology is like literary studies: it sees meaning, of whatever kind, as embodied in musical notation, from which it follows that performance is in essence a matter of communicating that meaning from the page to the stage. The performer's work becomes a supplement to the composer's.<sup>7</sup>

Such a move does not entail *per se* any notion of the MS as mere performing tool. The author just quoted, in another text, differentiates very clearly between tablatures, which *are* actually performing instructions, and MSs, which *are not*:

Right at the beginning we need to distinguish two different types of notation, or more precisely, two ways in which notations can work: by representing sounds, and by representing things that performers have to do in order to make sounds. Although musical notations often combine them, these are quite different principles. The standard Western staff notation [...] basically works by representing sounds.<sup>8</sup>

So we can already draw a first conclusion: there is at least one understanding of the performative turn in the musical domain which does not entail a notion of the MS purely as performing instructions. Still, not all performative turns are moderate.

I use the phrase *radical* musical performative turn to refer to a specific ontological position which not only stresses the centrality of performance, but seeks primarily to *reduce MWs to their performances*. This, in other words, means saying that an MW is *nothing more than the totality of its performances*, or, in the case of musical stage theory, that *every performance is a different MW* (work-as-performance) – even though we can and do group some of them, according to different criteria, so as to construct a new entity (work-as-construct) which corresponds to the implicit *denotatum* of our everyday notion of MWs. Caterina Moruzzi illustrates this in the following passage:

According to Musical Stage Theory musical works *are* performances. Every performance is thus a different work, even if, as I will explain, the act of grouping performances together according to a certain relationship also plays a role in our everyday notion of musical works [...]. The only entities which populate

7 Nicholas Cook. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 10.

8 Nicholas Cook. *Music – A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 56.



the ontology of musical works are works-as-performances. The work-as-construct is a collection of information and notions we have in respect to the work which allows us to have a certain level of knowledge about it. Yet, I do not consider it as an entity which deserves the ontological characterisation as work [...]. Barring cases in which an act of composition consists in a full-fledged performance, a composition is merely a set of instructions necessary to performers in order to transform it into sounds [...]. For this reason, unperformed musical compositions, if not works-as-performance, can be considered as part of the work-as-construct. They, or more specifically the set of instructions which is the only objective element which can be accessed, provide the audience with certain knowledge about the composition and can thus be included among the totality of elements which make up the general concept of work-as-construct.<sup>9</sup>

It seems *prima facie* that the very idea of *reducing* MWs to performances entails the notion of the MS as performing instructions. To put it briefly (and simply): if, strictly speaking, in the musical ontological domain there are only performances, MSs can only be performing instructions. But in fact such an argument is belied by the reality in two respects: first, the notion of MS as performing instructions has also been formulated by authors (like Peter Kivy, as we will see, and Nicholas Wolterstorff) who adopt Platonist ontologies of MWs, and thus reside at the exact opposite ontological pole, we could say, to musical stage theory. Second, and even more importantly, the first formulation (at least in the domain of analytical philosophy) of a nominalist ontology of MWs, namely Nelson Goodman's *Languages of Art*, according to which MWs are reduced to the totality of their performances (so a position quite different from musical stage theory, but nevertheless reducing MWs to their performances) quietly cohabitates with a notion of the MS, on which it is not at all conceived as a mere performing tool:

A score is commonly regarded as a mere tool, no more intrinsic to the finished work than is the sculptor's hammer or the painter's easel. For the score is dispensable after the performance; and music can be composed and learned and played "by ear", without any score and even by people who cannot read or write any notation. But to take notation as therefore nothing but a practical aid to production is to miss its fundamental theoretical role. A score, whether or not ever used as a guide for a performance, has as a primary function the authoritative identification of a work from performance to performance. Often scores and notations – and pseudo-scores and pseudo-notations – have such other more exciting functions as facilitating transposition, comprehension, or even composition; but every score, as a score, has the logically prior office of identifying a work. From this derive all the requisite theoretic properties of scores

---

9 Caterina Moruzzi. "An Alternative Account of the Ontology of Musical Works: Defending Musical Stage Theory". *Proceedings of the European Society of Aesthetics* 8 (2016): p. 321, 328-331, 333.

and of the notational systems in which they are written. [...] A score, as I conceive it, is a character in a notational language, the compliants of a score are typically performances and the compliance-class is a work.<sup>10</sup>

It seems that we can already draw out the following three considerations and a first conclusion, which should be read as the theoretical result of this first section:

1. The notion of the MS as performing instructions is *functional* to a radical (reductionist) version of the performative turn, but is not *per se* entailed by any theory of MWs (like Nicholas Cook's) which highlights the centrality of performance.
2. In some cases, the notion of MS as performing instructions has been formulated within Platonist musical ontologies, according to which MWs exist independently from their performances (thus there can be unperformed MWs).
3. In some other cases, a notion of MWs reduced to its performances can cohabit with a notion of MS, which does not confine it to the role of mere performing instructions.

It seems, therefore, that criticism of the notion of MS as performing instructions does not necessarily entail criticism of the performative turn *per se*, neither in its moderate nor in its radical form. This is the first conclusion to be drawn.

### The musical score as performing instructions: six criticisms

In this section I develop several criticisms of the notion of the MS as performing instructions. My ambition is neither to offer an *exhaustive* list, since other criticisms may well be developed in the (even near) future, nor to provide a *definitive* criticism of this notion – since everyone of them can be possibly evaded by appeal to some argument or another. The ambition of this section is only to provide a significant list of criticisms, drawing on very basic considerations. Some of them, as I have already anticipated, will sound obvious, and this is in my view a point against the thesis I am going to criticize.

Before starting, I would like to offer some considerations about the nature of the MS. As can be seen in Figure 1, a MS is not at all a *simple object*. It is constituted of at least three different elements (some other information contained in the MS, like authorship or date of composition, will not be taken

---

<sup>10</sup> Nelson Goodman. *Languages of Art*. 2<sup>nd</sup> edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976. P. 127-128, 173.

into consideration, as it is not relevant for the argument to be developed here):

1. The notes in staff notation.
2. Certain *specifications* related either to single notes or to phrases, or even to the whole MS: *largo*, *pesante*, *forte*, *legato* and so on.
3. Additional *performing instructions* related to the actions to be done in order to play the notes according to those specifications: fingerings, pedal, and others.

**Fig. 1**

**BALLADE**  
Op. 10, No. 3, Frédéric Chopin  
Composé en 1825

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's Ballade Op. 10, No. 3. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Largo'. Three callout boxes with red borders and arrows point to specific parts of the score: 'Element 1: Notes in Staff Notation' points to a large section of the melody; 'Element 2: Text Specifications' points to the word 'Moderato' written above a measure; 'Element 3: Performing Instructions' points to a measure with a fermata and a 'p' dynamic marking.

These three elements, as is evident even from a cursory glance, are not simply equivalent. That there is a sort of *hierarchy* between them can be understood by a thought experiment. We can imagine the score in *Figure 1* with only the notes in staff notation, and without any specifications or performing instructions. This would be a rather parsimonious, yet still playable MS.<sup>11</sup> *On the contrary, if I eliminate Element 1 of the score, Elements 2 and 3 alone would make no sense at all. Without notes, it makes no sense to talk about legato, forte, pedal, fingerings and so on. All these are specifications of the notes to be played (how they should sound) and instructions about how to play those notes (how they should be performed). These considerations bring us to the first thesis: the notes written in the staff notation constitute the essential part*

11 Just to take an example: the Bärenreiter Edition of *Das Wohltemperierte Klavier* by Johann Sebastian Bach has no specifications or performing instructions (it does not even have fingerings). Still and all, it can obviously be played. More on this in the following pages.

of the MS, i. e. the part without which a MS (at least in the musical praxis we are considering) cannot subsist. In my view, this thought experiment simply explicates something that is already implicit in our normal understanding of the MS, which can be formulated in a second thesis: *the essential role of a MS is to tell us by which notes a MW is constituted rather than to provide instructions to performers*. But in order to derive this second thesis from the first one, I have first to show that what is written in the staff notation are notes rather than performing instructions. The remaining part of this section (developed in six points) together with the next two sections seek to provide several arguments in order to support this second thesis.

An initial criticism about the notion of the MS as performing instructions can be developed by taking seriously some of the metaphors, which are often used in order to illustrate it. I take as examples two passages from Peter Kivy and Caterina Moruzzi:

The score is the master instruction, so to speak, from which all the other instructions are derived. It is like a recipe for a complicated dish from which the chef extracts a recipe for roasting the meat, a recipe for sautéing the truffles, a recipe for preparing the sauce, and then assigns them to his associates.<sup>12</sup> Reading the leaflet with the instructions to assemble a table may well be essential for giving the scattered pieces the shape and functionality of a table, yet we would not sit around the leaflet to have dinner with our friends. The same holds true for musical works: a musical work is a sum of sounds performed by respecting the instructions provided by the composer, it is not the composition itself.<sup>13</sup>

We can of course look for and find other metaphors. But it is interesting that both these metaphors share a common feature: in both cases, one can (and normally does) differentiate between the instructions and a picture of the final product (the cake, the piece of furniture). What we understand as *instruction* is not a *picture of the product*, but rather a description (in the case of a cooking recipe) or illustration (in the case of the IKEA leaflets) of the *actions which must be undertaken in order to make it*. The question we have to pose is the following: do we have a similar duplicity of denoted objects in the MS? Can we say that there are two distinct denoted objects, the action of the performer and the final product? Yes we can, and this is exactly the difference between Element 1 and Element 3 of a MS. But if this is so, we have to conclude, in accordance with our provisional statement, that the essential element of a MS is not that one related to the instructions, but rather that related to the final product: the staff notation seems to play the same role as

12 Peter Kivy. *Introduction to a Philosophy of Music*. Gloucestershire: Clarendon Press, 2002. P. 205.

13 Moruzzi. *An Alternative Account* (as note 9). P. 331.

the picture of the furniture in an IKEA leaflet, i. e. to provide an *image of the final product*.

This difference between the notes to be played and the actions to be taken in order to play them is clearly shown in *Figure 2*, which constitutes an illustration of my second criticism. Here we have the same note sequence (*Twinkle twinkle little star* in C major), which can be played with a guitar (figure left) or with a ukulele in C. As you can see, the two tablatures (which, as correctly stated by Cook in note 8 above, are indeed *performing instructions*) are totally different, while the corresponding notes in staff notation are the same. Were MSs performing instructions, the notes in staff notation should also be different.

Fig. 2

The figure illustrates the difference between staff notation and performing instructions for the same piece of music. It is divided into two main sections by a central vertical line.

**Left Section (Guitar):** Shows the title "TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR" above a staff of music. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers (0-0, 2-2, 0, 3-3, 2-2, 0, 0, 0, 3, 0, 3-3, 2-2, 0). A red box at the top contains the text "The staffed notes are the same." Red lines connect this box to the staff notation on both sides of the figure.

**Right Section (Ukulele):** Shows the title "Twinkle, Twinkle, Little Star" above a staff of music. Below the staff is a ukulele tablature with fret numbers (0-0, 2-2, 0, 3-3, 2-2, 0, 0, 0, 3, 0, 3-3, 2-2, 0). A red box at the bottom contains the text "The performing instructions are different." Red lines connect this box to the tablatures on both sides of the figure.

For this same reason, and this is the third criticism, it is possible to play (to take a typical example of *Hausmusik*) a Bach Fugue for four voices with a string quartet (many other examples can be found or imagined). Were MSs performing instructions, a violinist or a cellist would have to read the keyboard instructions and, so to speak, *mentally translate* it, in order to make it work for a violin. The point is the following: in order to read one of the voices of a Bach fugue for piano, a violinist does not need to have any knowledge about pianos or keyboards at all, nor how a C or an A should be played on a piano. As trivial as it can sound, in order to play a piano score (or part of it) on a violin, a violinist just has to *read the notes*. There is no *instrumental translation* to be done. Conversely, a Bach violin partita can be played on a keyboard by a person who hasn't any idea about how to produce those notes on a violin.

This last point is even more evident in the case of a MS written for no instruments (the classical example being Bach's *The Art of Fugue*). One can of course say that these are exceptions, but the point here is rather something else, and constitutes my fourth criticism: musical scores for no instruments can be composed any time, and such scores are playable and make sense. It is quite curious to notice, in fact, that the question of including or excluding the instrumentation in the identity conditions of an MW is, at least since Jerrold Levinson's article "What a Musical Work Is"<sup>14</sup>, one of the most discussed topics in the ontology of music. Were MSs performing instructions, the question from the outset would make no sense at all. If such a question could arise and survive in the ontology of music of the last forty years, it is because, *nolens volens*, there is an implicit understanding of the MS as something which denotes not *actions* to be performed on an instrument, but rather *sounds*, or sounds-schemas (this point should be left open).

This is evident also by the fact (the fifth criticism) that different performers playing the same MS on the same instrument (or kind of instrument), often *perform very different actions*. Different pianists use different fingerings, having different hand sizes, while some pedal indications written for the *Hammerklavier* of the early 19<sup>th</sup> century cannot be followed on a modern grand piano, etc. The same violin score can be performed in different positions, and this is a choice for the performer. In all these cases, when for example (referring to *Figure 1*) we have different pianists performing Chopin's first *Ballade* using different pedals and different fingerings, yet using the same MS, we are not saying that they are playing two different MWs. We are saying that they are *playing the same MW differently*. They are performing different actions in order to realize the same product, as denoted by the notes in the staff notation.

The sixth and final criticism consists in noticing that notes in staff notation stand in harmonic, rhythmic and melodic relations. The discipline of musical analysis investigates such relations, among other things. As far as I know, I have never seen an *action* that was in C-minor, or an *action* which ought to be *cantabile*, or have some other character. Of course one can reply that "No, actually this is only a daily, pre-theoretical way of naming things. What is in C minor is not the object denoted by the MS, but rather the effect produced by the actions performed following the instructions

---

14 Jerrold Levinson. "What a Musical Work Is". *Journal of Philosophy* 77 (1980): p. 5-28. See also Jerrold Levinson. "Authentic Performance and Performance Means". *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990. P. 393-408. A peculiar position on this issue is the so-called *timbral sonicism*, as recently formulated in Julian Dodd. *Works of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.



there denoted". And then, possibly, an endless, very complicated discussion can start, or maybe it cannot. My simple response is that such a statement ignores the fact that a musician reading a MS does not need to imagine something else (the effect produced by the denoted actions) in order to detect many qualities of the MW. Any student taking courses on music analysis, for example, has to work out from the very first measures if an MW is, say, in C major or A minor. And he has to do that (in any case he *can do that*) by looking at the notes written in the score, not by imagining what would have been the effect of performing certain actions. Even a person who had never played a musical instrument, and had no knowledge of any of them, could detect such qualities. He could detect the Key of a MW simply by analysing the score.

The fact that we can *read* a MS is indeed not only the final criticism I develop in this section, but also the consideration which allows me to pass to the next section, in which I intend to show how several passages from literature speak for a notion of a MS as something very different from performing instructions.

### Reading a musical score: three lessons from literature for ontologists of music

The first example from literature I take is the first article written by Robert Schumann (who was also one of the first music critics), published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* on December 7, 1831, and where Florestan, Eusebius, and Master Raro – imaginary characters representing different aspects of Schumann's personality – make their first appearance. This article is a review of Frederic Chopin's Variations on "Là ci darem la mano" by Mozart. The passage I am interested in is the following:

Eusebius dropped by one evening, not long ago. He entered quietly, his pale features brightened by that enigmatic smile with which he likes to excite curiosity. Florestan and I were seated at the piano. He, as you know, is one of those rare musical persons who seem to anticipate everything that is new, of the future and extraordinary. This time, however, there was a surprise in store even for him. With the words, 'Hats off, gentlemen, a genius!' Eusebius spread out before us a piece of music. We were not allowed to see the title. I turned the pages idly; there is something magical about this secret enjoyment of music unheard. It seems to me, moreover, that every composer has *his own musical handwriting* [*seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge*]. Beethoven looks different on paper from Mozart, just as Jean Paul's prose differs from Goethe's. Here, however, it was as if I were being stared at oddly by strange eyes-eyes of flowers, basilisks, peacocks, maidens. In certain places it became clearer – I thought I could discern Mozart's 'Là ci darem la mano' being woven

through a hundred chords, Leporello winking at me, and Don Giovanni hurrying by in a white cloak.<sup>15</sup>

The last lines of this passage describe two operations that every person who is able to read a MS can execute by simply *looking* at it (see *Figure 3*):

- a. We can *recognize quotations of themes*, melodies, or even rhythmic and harmonic patterns, even if they have to be executed by two different instruments, such that totally different actions are needed in order to play them.
- b. We can even recognize on paper some stylistic features of individual composers, what Schumann in the above quoted text describes as *Notengestaltungen* (more literally translated: *note configurations*). Now, one does not have to blindly trust Schumann, even if he is probably better acquainted with music than 99% of musical ontologists, including myself. People frequently have a wrong understanding of their own activities, and that is why philosophers feel entitled to tell them *what they are really doing*. But here the question is plausible independently from the authoritative voice which pronounces it. The musical style of a composer is, briefly (and simply) expressed<sup>16</sup>, a *particular way his compositions sound*, e. g. a particular predilection for some harmonic sequences, for some instrumental textures, for some rhythmic patterns and so on. What you recognize in the MS is the *graphical translation of these sonic patterns on paper*, the staff notation being a sort of graphical mimesis of the relations between the sounds. Corresponding to an ascending melodic line you see in the staff notation a series of notes which form an ascending graphical line, and so on. And again, such a recognition of *note configurations* can be, even if not always<sup>17</sup>, independent from the instrument on which they should be played. So, to take a very simple example, the so-called “Bachian scale”, i. e. a descending melodic minor scale (so with the 7<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> grades raised by a semitone) is recognizable independently from the fact that it is to be performed on a bassoon or a violin. But the actions needed to perform it on those two instruments are totally different.

---

15 Henry Pleasants (ed.). *Schumann on Music: A Selection from the Writings*. New York: Dover Publications, 1988. P. 15.

16 Here we cannot even start a preliminary analysis of the notion of style in the musical domain. As before with the notion of classical music, we will assume a vague, pre-theoretical notion of style, without risk of damaging our argument.

17 The issue is that sometimes the style reflects a *particular way of dealing with some instruments*, a particular texture for strings in the orchestra and so on. But there are also stylistic features which are independent from the instrumentation, and this is the point I want to make here.



Fig. 3

**Mozart's Duet**  
**'La ci darem la mano'**

**Chopin's Variations**  
**Op. 2**

We can recognise a theme (more generally, a *note configuration*):

- Even if it should be executed by two different instruments.
- Even if it is written in two different tonalities

Still one can argue that Schumann, in the above passage, could only make those considerations because he knew how to play the piano, so he mentally *translated the instructions into sounds*. However, as already mentioned before, one can easily detect several harmonic, melodic and rhythmic patterns in a MW without having played the musical instrument for which that MW was written, or even without having played any musical instrument at all. In order to reinforce this last point, let's give the floor to Hermann Hesse, who in *The Glass Bead Game* develops an argument which constitutes an implicit answer to such objection:

One who knows music only from the extracts which the Glass Bead Game distills from it may well be a good Glass Bead Game player, but he is far from being a musician, and presumably he is no historian either. Music does not consist only in those purely intellectual oscillations and figurations which we have abstracted from it. All through the ages its pleasure has primarily consisted in its sensuous character, in the outpouring of breath, in the beating of time, in the colorations, frictions, and stimuli which arise from the blending of voices in the concord of instruments [...]. We make music with our hands and fingers, with our mouths and lungs, not with our brains alone, and someone who can read notes but has no command of any instrument should not join in the dialogue of music.<sup>18</sup>

We can see here what every musician knows: even a person who has never played an instrument can *read* a MS. Not only that: he can also *sing* melodies written for instruments he never played or never saw. This is really the

<sup>18</sup> Hermann Hesse. *The Glass Bead Game*. London: Jonathan Cape, 1971. P. 90.

symmetric situation for that of a MS written for no instruments (see previous section). Were MSs performing instructions, such a *reading performance* would not be possible. This seems to me quite a plausible inference. That is why a pianist who never played a lute *can* read a MS of a violin partita by Bach, but *cannot* read lute tablatures (which are performing instructions for lute) of the 16<sup>th</sup> century, even if related to less complex MWs.

We can pass to the next question: What is a person reading (or singing) from a MS if it is not performing instructions? I suggest that he is reading *the notes which should be played* by the performers (or in any case the series of notes which should constitute the basis for the performer in order to perform the MW). And this answer, as trivial as it might sound, is instructive also in order to understand our third literature example, where the question is not about reading or singing a MS, but rather of *producing a MS under dictation*:

SALIERI: Come. Let's begin. (He takes his pen.) SALIERI: Confutatis Maledictis. MOZART: We ended in F Major? SALIERI: Yes. MOZART: So now – A minor. Suddenly. (Salieri writes the key signature.) MOZART: The Fire. SALIERI: What time? MOZART: Common time. (Salieri writes this, and continues now to write as swiftly and urgently as he can, at Mozart's dictation. He is obviously highly expert at doing this and hardly hesitates. His speed, however, can never be too fast for Mozart's impatient mind.) MOZART: Start with the voices. Basses first. Second beat of the first measure – A. (singing the note) Con-fu-ta-tis. (speaking) Second measure, second beat. (singing) Ma-le-dic-tis. (speaking) G-sharp, of course. SALIERI: Yes. MOZART: Third measure, second beat starting on E. (singing) Flam-mis a-cri-bus ad-dic-tis. (speaking) And fourth measure, fourth beat – D. (singing) Ma-le-dic-tis, flam-mis a-cri-bus ad-dic-tis. (speaking) Do you have that? SALIERI: I think so. MOZART: Sing it back.<sup>19</sup>

This passage is one of the most touching scenes of Peter Shaffer's movie script of *Amadeus*. It can be criticized in various respects, starting from its truthfulness; and the romantic notion of Genius surely plays a very important role in the picture, which can be seen as a romantic and therefore inadequate reading of the figure of Mozart. But this is not really relevant for the discourse I am developing here (and, as a matter of fact, I find such criticisms not so relevant in other respects as well). The point is that what is here described is, again, a very *plausible* scene. It is possible to dictate to a person by singing the notes they are to write in a music notebook, and we all expect that something similar to the above scene can be done in reality, with not much difficulty.

---

19 Peter Shaffer. *Amadeus*, movie script based on the play by Peter Shaffer, 1984. URL: <http://www.dailyscript.com/scripts/amadeus.html>. I put into brackets the non-dialogue text.

In fact, what is happening there is a very sophisticated form of *melodic dictation*, which is something that most students are required to learn in order to receive a music theory diploma. A melodic dictation consists in *guessing which notes the teacher has played* (normally at a piano). To do so, one writes down in one's manuscript book the notes played, together with the tonality and the rhythm, without having to specify any instrument. *You hear the notes, and you write them down.* And this, substantially, is what is happening in the scene described above. Salieri can write the score, since he recognizes the notes Mozart is singing. He recognizes the notes, and he writes them down. As confirmation, we see that for the beginning of each musical phrase Mozart states the first note: "Start with the voices. Basses first. Second beat of the first measure – A". "A" is not an *instruction*, but a *note*; and in fact it is the note which should be sung by the Basses. But he does not say what the Basses should *do* in order to sing it (which would be something like a performing instruction for singers). He says *which note* is the first note of the first *Confutatis*: "A", and the rest of the phrase Salieri has to guess by Mozart's singing.

### Experiencing a musical score: how musical scores can trigger emotions

In the last section I tried to show how MSs can be, so to say, *deciphered* independently from the performing actions necessary in order to play on specific instruments the notes *written* within them. In fact, we can read MSs, comparing them with other MSs written for other instruments, recognizing common configurations of notes, we can even read a MS for an instrument we have never played, and we can write MSs under dictation by listening to someone singing, or also by listening to someone playing some notes on an instrument we have never played.

With my fourth and last literary example, again taken from *Amadeus*, I would like to provide a further argument for my thesis (that is: MSs are not instructions for playing MWs on instruments, but are, essentially, the graphical representation of the notes constituting those MWs), by showing how MSs can not only be *read* and *understood*, but also, so to say, *experienced*. By looking and reading a MS we can have not only a cognitive, but also an emotional experience. We can be *moved* by it:

(A pause. He puts out his hand and takes up the portfolio from the table. He opens it. He looks at the music. He is puzzled.) SALIERI: These are originals? CONSTANZE: Yes, sir. He doesn't make copies. (CUT TO INT. OLD SALIERI'S HOSPITAL ROOM – NIGHT – 1823. The old man faces the Priest.). OLD SALIERI: Astounding! It was actually beyond belief. These

were first and only drafts of music yet they showed no corrections of any kind. Not one. Do you realize what that meant? He'd simply put down music already finished in his head. Page after page of it, as if he was just taking dictation. And music finished as no music is ever finished. Displace one note and there would be diminishment. Displace one phrase, and the structure would fall. It was clear to me. That sound I had heard in the Archbishop's palace had been no accident. Here again was the very voice of God! I was staring through the cage of those meticulous ink-strokes at an absolute, inimitable beauty.<sup>20</sup>

F. Murray Abraham (the actor playing Salieri), by pronouncing the last words of this excerpt, almost bursts into tears: he is evidently deeply moved by the beauty he *saw* in the MS. However, the way this scene was realized by Milos Forman seems, in the first instance, to count *against* the argument I want to make: Salieri, in the corresponding scene, in fact *imagines* the sounds while reading Mozart's scores. So again, we can assume that as an experienced musician he knows how the different instruments should have been played and in fact he translates the performing instructions in his mind. So, it seems, Salieri is not really moved by the experience of looking at a MS, but rather by the experience of imagining the sounds of the MW relating to that MS. And all this is totally compatible with the idea of MS as performing instruction.

But when we read the final lines of the quoted passage, we see that the point is much more subtle. The *absolute beauty* that Salieri recognizes in Mozart's scores has to do with the notion of *perfection*: Mozart's composition shows a structure in which every element is necessary and there is no redundancy. They are in this sense *perfectly finished*, with only the necessary notes in place.<sup>21</sup> The point is that such *formal qualities* are much more *visible* than *audible*. The structural perfection of a Bach fugue can be appreciated much more by looking at the score than by listening to it. And in the case of very complex orchestral scores, the quality mentioned by Salieri is almost impossible (in any case very difficult) to discern by listening. And this visual appreciation can, in a second moment, have a deep impact on our auditory experience: we recognize the formal perfection in the sounds we listen to by recalling that visual experience, and we listen therefore *with different ears*, as only by *looking* at the score we come to realize that every element of it is strictly necessary. These elements are not *actions*, but *notes* and *phrases* that, as correctly stated by Salieri, are the very elements constituting the musical text:

---

20 Peter Shaffer. Amadeus (as note 19).

21 Salieri, in this very passage, falsifies the famous criticism of Count Orsini-Rosenberg, reiterated by Emperor Joseph II in an important scene of the movie: "Too many notes!" Mozart's answer in that scene is an equivalent formulation of Salieri's considerations: "There are just as many notes, Majesty, as are required. Neither more nor less."

“Displace one note and there would be diminishment. Displace one phrase, and the structure would fall.”

It is true that such emotions triggered by MSs cannot be compared to the emotions we can have by listening to their performances. But this does not mean that scores are therefore something *other than* music, that they are a simple practical tool. In fact, when we read a score, we do not necessarily have to imagine something (as remarked before, we can just look at it) in order to appreciate some specific formal qualities, and we may even feel strong emotions in the very exercise of such appreciation. Still, if and when we imagine something by reading a MS, we normally are not moved by the *imagined actions* (when for example a musician reads a MS and imagines how to play it); rather, we are moved by the *imagined sounds*. I would therefore like to finish this article in the same way I started it, namely with another passage from Lawrence Kramer:

Although it is true that most listeners are not musicians, and that not all musicians read or work from scores, it is also true that for those who do “read music,” as the saying goes, the score is considerably more than a mere surrogate. It “is” the music no less than an individual performance is. The music exists not only as sound but as the sonorous image in the mind’s ear, and as the visual image on the page for those who know how to see the notation as a means of hearing. Scores are visual maps of acoustic possibility. The performer neither humbly “follows” the score nor proudly appropriates it. The performer *imagines* the score. What makes this different from any other act of imaginative response is its medium. The performer imagines the score in sound.<sup>22</sup>

---

22 Lawrence Kramer. *The Thought of Music* (as note 5). P. 176.



Christophe Schuwey

## Formes et fonctions de la musique dans les biographies mozartiennes

Through the example of Mozart, this article studies the role played by music in biographies of composers. By focusing on three different works, all targeting a wide audience, but coming from different centuries and cultures (*Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* by Franz Xaver Niemetschek, *Life of Mozart* by Edward Holmes, and *Mozart* by Jean-Victor Hocquard), it investigates both stylistic matters (how the music is described), and the concrete effect of cultural behaviors (the subordination of the work to the man, or the difficulty of talking about music). The study highlights some essential components of Mozartean mythology, as well as the close relationship between biographies, novels and the evolution of musicology as a discipline.

Quelle place la musique occupe-t-elle dans les biographies de musiciens destinées au grand public ? À partir de trois ouvrages consacrés à Mozart, cet article explore une question aux enjeux historiques et littéraires.<sup>1</sup> Quels termes ou quels dispositifs sont mobilisés pour décrire les sons et les harmonies ? De quoi parle-t-on, si l'on ne parle pas de musique ? Outre l'intérêt poétique et stylistique d'une telle étude, la problématique retenue illustre les conséquences d'un geste biographique courant – subordonner l'œuvre à l'homme – dans la construction du mythe Mozart.

La question s'inspire d'un projet intitulé *Naissance de la critique dramatique*<sup>2</sup>, dont le but est d'identifier, dans un corpus hétérogène (romans, nouvelles, correspondances, pièces de théâtre, gazettes, etc.), des discours sur des représentations théâtrales réelles ou imaginaires au XVII<sup>e</sup> siècle. Or les quelque deux mille discours identifiés ont révélé que, dans l'immense majorité des cas, on ne décrit pas la pièce représentée, mais les réactions

---

1 Les travaux abordant cette question sont rares. Sur Mozart, il faut mentionner le riche article de Karen Painter, « Biography and a Musical Aesthetic for the Emerging German Bourgeoisie », *The Musical Quarterly*, 86 (1), 2002, p. 186-235, qui étudie la manière dont les représentations de Mozart musicien assoient les valeurs émergentes de la bourgeoisie allemande au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son article de référence sur l'évolution de la biographie mozartienne, William Stafford ne traite pas directement de la place occupée par la musique. Cf. « The Evolution of Mozartian Biography » dans Simon P. Keefe (éd.), *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 200-212.

2 Projet dirigé par Lise Michel (Université de Lausanne) et Claude Bourqui (Université de Fribourg). URL : <http://www.ncd17.fr>.



des spectateurs, les effets du spectacle, les personnalités présentes, les incidents dans les loges ou au parterre. Le spectacle lui-même n'est caractérisé qu'à l'aide de termes généraux, vagues et interchangeables : un acteur a bien joué, la représentation était belle, les machines extraordinaires... Mais on ne trouve pas la moindre précision sur le jeu d'un acteur, nulle description de ses mouvements ou de son interprétation particulière d'un passage, ni aucune tentative de peindre verbalement le décor.<sup>3</sup> Transposons ainsi la question aux biographies d'un compositeur comme Mozart : les compositions musicales y sont-elles décrites, et si oui, comment et dans quel but ? Ou au contraire, se peut-il que, comme dans le discours sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, l'on parle de tout sauf de musique ?

Les biographies retenues nous permettent de traverser trois zones culturelles différentes (germanophone, anglophone et francophone) et trois siècles (de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle). La première est celle que le philosophe et éditeur musical Franz Xaver Niemetschek publia en 1798 et qui constitue la première vie de Mozart, après la notice nécrologique de Schlittgroll.<sup>4</sup> La deuxième parut en 1854 : il s'agit de la *Life of Mozart* écrite par le musicologue et musicien Edward Holmes. La démarche se veut plus scientifique que ses devancières, mais l'ouvrage se destine toujours à la « public curiosity »<sup>5</sup>. La troisième, intitulée simplement *Mozart*, du musicologue Jean-Victor Hocquard, fut publiée pour la première fois en 1958 au Seuil, et a souvent été rééditée depuis. Aucun de ces auteurs, bien qu'ils possèdent tous trois de solides connaissances musicales et musicologiques, ne livrent en l'occurrence des traités techniques de musicologie. Ces ouvrages visent tous un large public, se lisent aisément et illustrent ainsi le type de discours qui a construit le mythe Mozart dans l'imaginaire collectif.

## De l'absence d'*ekphrasis*

À la lecture des biographies, un premier constat apparaît rapidement : si « ekphrasis musicale » signifie la description détaillée d'un *morceau* (de même que l'ekphrasis littéraire du bouclier d'Achille est une description détaillée de l'*objet*), et non une vague allusion à ce morceau, l'évocation de

3 Pour plus d'informations à ce sujet, voir Christophe Schuwey et Antoine Vuilleumier, « Les conditions de possibilité de la critique dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle : le cas du discours de Donneau de Visé sur la *Sophonisbe* », *Littératures classiques*, 89 (1), 2016, p. 31-41.

4 Sur les biographies de Mozart, voir la synthèse William Stafford, art. cit.

5 Edward Holmes, « Preface », *Life of Mozart*, New York, Harper, 1854, p. III. Stafford (art. cit., p. 203) reconnaît effectivement la qualité de l'ouvrage.



ses effets sur le public ou encore le récit des conditions d'exécution, alors les « vies<sup>6</sup> » de Niemetschek et de Holmes en sont pratiquement dépourvues. Elles ne décrivent pour ainsi dire jamais la musique de Mozart ; conformément au genre des vies, sur lequel nous revenons ci-après, il s'agit avant tout de peindre l'homme Mozart, de louer sa musique en termes généraux – divine, belle, parfaite, extraordinaire, sans que l'on sache toujours de quel morceau on parle – de figurer les réactions des auditeurs, et ces éléments doivent susciter l'admiration et l'émotion du lecteur, afin de canoniser Mozart.

Des voyages de la famille Mozart, Niemetschek retient par exemple l'admiration que suscite l'enfant. Il écrit ainsi, à propos de la première tournée :

Durch diese wurde der Ruhm des jungen Meisters allgemein verbreitet. Er zeigte seine Talente und Fertigkeiten vorzüglich in München, wo er auch ein Violinkonzert vor dem Kurfürsten spielte und dazu aus dem Kopfe präambulirte.<sup>7</sup>

Qu'il s'agisse du concerto ou du prélude, la structure et le contenu ne sont pas mentionnés, et il est impossible de se représenter ce que Mozart a joué. C'est le talent et la performance du jeune prodige qui comptent, des caractéristiques dont la correspondance de Léopold Mozart avait soigneusement assuré la promotion depuis les premières prestations du petit génie.<sup>8</sup> Même dans la partie de l'ouvrage consacrée à la musique de Mozart, Niemetschek ne parle de celle-ci qu'en termes d'effet sur l'auditeur, soulignant par exemple qu'on ne s'en lasse jamais et qu'on peut « l'écouter encore et encore<sup>9</sup> ». Ce jugement n'est pas un cri du cœur, mais relève d'un topos de l'évaluation esthétique. Un siècle plus tôt déjà, c'est parce que l'on retournait encore et encore voir la *Bérénice* de Racine qu'elle fut jugée supérieure au *Tite et Bérénice* de Corneille.<sup>10</sup> La séduction du lecteur ne repose donc pas sur l'ekphrasis d'une composition précise, mais sur les anecdotes remarquables, la description de la performance, des conditions de composition, d'exécution, le jugement qu'on en donne, ou l'étonnement causé par les miracles du petit prodige. Certaines mentions d'œuvres musicales servent enfin les visées

6 Les analyses ci-dessous permettront de distinguer les implications du genre des « vies » dans l'écriture biographique.

7 Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prague, Hierl, 1798, p. 11.

8 Voir l'édition de la correspondance complète par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 2011.

9 Voir l'article de John Irving, « Listening again and again : Mozart's music in Niemetschek's < Life > », *Ad Parnassum*, 6, 2008, p. 7-18.

10 Voir Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 1451-1452.

nationalistes de Niemetschek.<sup>11</sup> Ainsi écrit-il à propos de *Die Entführung aus dem Serail* :

Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben – aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bei ihrer Aufführung in Prag bei Kennern und Nichtkennern verursachte ! Alles war hingerissen – alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. [...] Die grössten Kenner und Künstler unserer Vaterstadt waren auch Mozarts grösste Bewunderer, die feurigsten Verkündiger seines Ruhmes.<sup>12</sup>

On pourrait paraphraser son raisonnement comme suit : puisque la musique de Mozart est reconnue comme bonne et belle, puisque Mozart est un grand homme et puisque, en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle, la sensibilité est la qualité dominante, le meilleur des publics, le meilleur des peuples, c'est celui qui est le plus ému, le plus prompt à réagir à sa musique et le plus ami de Mozart, c'est-à-dire Prague plutôt que Vienne.

Avec celui de Schlittgroll et de Rochlitz, l'ouvrage de Niemetschek constitue la base de la plupart des biographies de Mozart.<sup>13</sup> C'est ici que la bipartition traditionnelle trouve son origine : d'une part, un Mozart enfant, émouvant et prodigieux, ultra-sensible, aimant tout le monde, pleurant lorsqu'on ne l'aime pas et applaudi partout, et d'autre part, un Mozart adulte, victime souffrant de l'incompréhension du monde et des puissants.

Cinquante ans plus tard, et bien qu'elle soit inspirée des travaux autrement plus sérieux de Niessen, la *Life of Mozart* de Holmes reprend cette polarisation de la vie de Mozart ainsi que plusieurs anecdotes de Niemetschek. Le texte de cette biographie n'offre pas non plus d'*ekphrasis* musicale.<sup>14</sup> Les nombreuses lettres qu'il choisit d'insérer, tirées de la correspondance de Léopold puis de Wolfgang, sont celles qui contiennent des sentiments, des jugements et des anecdotes. Il ne reprend pas, par exemple, la lettre sur la symphonie parisienne, l'une de celles décrivant le plus précisément un concert.<sup>15</sup> Quant aux informations ponctuelles et aux commentaires sur l'exécution, Holmes s'intéresse au lieu :

11 William Stafford, art. cit., p. 202.

12 Franz Xaver Niemetschek, *op. cit.*, p. 23.

13 William Stafford, art. cit.

14 *Ibid.*, p. 202-203.

15 Nikolaus Harnoncourt, « Réflexions d'un musicien d'orchestre sur une lettre de W. A. Mozart » dans *Le Discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 273-277.

Early in this year, the boy composed a German operetta called « Bastien und Bastienne », which was performed in the private theatre in the garden of Dr. Mesmer, a friend of the family, who resided in the suburbs of Vienna.<sup>16</sup>

Ou encore à la rapidité de la composition et à la réaction émerveillée du public :

The composition of this sonata was by some means deferred until the night before the concert. Strinasacchi, anxious for a successful appearance, then pressed to have her violin part to study on the following morning, and received it; but this was all that there was time to write. Mozart could find no opportunity to put his own part on paper. The players met in the opera-house and executed the sonata without any rehearsal, to the high delight of the audience.<sup>17</sup>

On attend une fois encore du lecteur qu'il soit émerveillé par l'anecdote, le prodige, plutôt que par le contenu de la sonate, absent. Cette facilité avec laquelle Mozart compose est également signifiée, chez Niemetschek comme chez Holmes, par des listes, lorsque Mozart compose beaucoup en très peu de temps.

Enfin, les rares occurrences de terminologie musicale n'ont pas pour fonction de décrire le morceau interprété, mais de flatter le mythe de l'homme Mozart. Ainsi, à propos de la *Messe en ut mineur* :

It did honour to the goodness of his heart and to his sense of religion as a Catholic Christian [...]. The mass was a « labour of love » in more senses than one. To exercise his pen in the grand contrapuntal style of church music was at all times agreeable to him, and he was now free from the local restrictions under which he had written his numerous masses at Salzburg.<sup>18</sup>

L'évocation du grand style contrapuntique n'est en réalité qu'une manière de conférer une dimension religieuse à Mozart. De même, un portrait de Mozart enfant chez Niemetschek pourrait donner à croire que l'on s'intéresse à la musique parce que le terme de « tierces » apparaît :

Er setzte sich oft freiwillig zu dem Klavier und beschäftigte sich stundenlang mit der Zusammenstimmung der Terzen, die er dann, wenn er sie fand, anschlug, und in lebhaftere Freude ausbrach.<sup>19</sup>

En réalité, le terme de « tierce » sert une fois encore à construire un Mozart idéal, c'est-à-dire, en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle, un Mozart sensible. Dire

16 Holmes, *op. cit.*, p. 47.

17 *Ibid.*, p. 252.

18 *Ibid.*, p. 236.

19 Niemetschek, *op. cit.*, p. 3.

que Mozart cherche des tierces et des accords, c'est convoquer deux termes qui revêtent un sens tout particulier, puisque l'accord parfait est composé de deux tierces superposées et que l'Encyclopédie ne manque pas de rappeler que « les tierces consonantes sont l'âme de l'harmonie »<sup>20</sup>. Bien que Rousseau, auteur de la notice, promeuve d'habitude la mélodie aux dépens de l'harmonie, les termes « âme » et « harmonie » dépassent le seul cadre musical et comptent parmi ceux fortement valorisés par l'esthétique et la philosophie sensibles. Peindre l'amour que Mozart portait à l'harmonie, c'était le conformer au modèle ontologique dominant :

L'effet physique [positif] que l'éducation produit en ce genre sur le cerveau consiste donc en général en ce qu'elle ébranle le plus souvent, le plus fortement et le plus *harmoniquement* qu'il est possible les fibres appropriées aux idées morales.<sup>21</sup>

L'émotion provoquée chez le lecteur dans ces scènes ne provient donc pas de la musique elle-même, mais d'une *image* de l'enfant dont émane cette musique, cette belle nature, qui, « schon als Kind », s'exprime dans cet amour instinctif des tierces et de l'harmonie. Ces tableaux familiaux – cela se passe sous le regard émerveillé du père – convoquent les larmes attendries d'un lectorat formé par plus d'un demi-siècle de littérature sensible – la « Matinée à l'anglaise », moment central de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, n'est pas loin. La biographie de Niemetschek étant pétrie de cette esthétique, l'évocation de la musique sert à peindre Mozart en homme « sensible », en bon « ami » (la mention des quatuors dédiés à Haydn sert avant tout à cela), capable d'être touché, ému :

Wie reizbar seine Empfindsamkeit gewesen sei, wie lebhaft sein Kunstsinn, kann man aus dem schliessen, dass er bei der Aufführung einer guten Musik bis zu Tränen gerührt wurde.<sup>22</sup>

L'absence de description musicale que nous constatons s'explique en grande partie par le fait que Niemetschek et Holmes rédigent des « vies ». Le genre, qui s'applique aux peintres, aux philosophes ou aux écrivains depuis la Renaissance, consiste en une narration élogieuse, parfois suivie d'un catalogue des œuvres, avec comme nécessité fondamentale, celle du « jugement » : il faut exprimer un jugement (positif), et donner les moyens au lecteur de juger lui aussi, en lui indiquant des circonstances, des qualités qui

20 Article « Tierce » dans l'édition de Diderot et d'Alembert (1751-1772), vol. 16, p. 321. URL : <https://encycopedie.uchicago.edu/>

21 Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, Paris, Philibert, 1760, p. 300. Nous soulignons.

22 Niemetschek, *op. cit.*, p. 57.

rendent les œuvres plus belles.<sup>23</sup> Les brèves notices sur quelques opéras de Mozart que Niemetschek propose à la fin de son ouvrage sont ainsi des jugements sur ces œuvres, et les commentaires qui les accompagnent se réduisent à des considérations générales et essentialisées qui ne disent à peu près rien de la musique elle-même, mais qui suscitent encore une fois l'admiration du lecteur pour l'homme et l'œuvre.

## Les partitions insérées

Un demi-siècle après Niemetschek, Holmes évoque toujours les anecdotes à propos de Mozart enfant. Il en exploite toutefois plus efficacement le potentiel émotionnel en recourant à un ingénieux dispositif : l'insertion de partitions. Sa *Life of Mozart* en contient ainsi une vingtaine (Fig. 1).

S'agit-il d'une autre manière de parler de musique ? La réponse ne va pas de soi. Tout d'abord, il n'est pas évident de comprendre quels critères président à l'apparition et au choix de ces partitions. Il ne s'agit pas uniquement d'œuvres de Mozart, il ne s'agit pas non plus d'illustrer chaque genre, puisque les concertos pour piano et les symphonies sont représentés à plusieurs reprises. Des différences dans la qualité d'impression laissent envisager, sans certitude aucune, que des raisons matérielles telles que la disponibilité de certaines partitions expliquent en partie la sélection. L'usage qu'en fait Holmes répond en tout cas à un objectif évident : susciter des réactions – et en particulier, l'émerveillement et le plaisir – en une sorte de jeu stimulant les compétences musicales du lecteur.

Sur la vingtaine d'extraits musicaux qu'il reproduit deux sont en effet consacrés à l'enfance du compositeur. Le premier occupe une page entière alors que la plupart des partitions ne prennent qu'une ligne ou deux. En outre, le discours qui introduit cette partition nous indique qu'elle n'a pas pour but d'être analysée :

The book in which the father wrote the infantine productions of his boy was preserved by the sister as a precious relic to the end of her life; and though it would be gratifying to see his *first* composition as the source of a mighty

23 Sur ce vaste sujet, voir notamment *Biography as an art. Selected criticism 1560-1960*, éd. James L. Clifford, London, Oxford University Press, 1962 ; Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998 ; Dinah Ribard, *Raconter, vivre, penser. Histoire(s) de philosophes, 1650-1766*, Paris, Vrin, 2003 ; Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Allia, 2010 ; Elodie Bénard, *Les Vies d'écrivains français : développement et mutations d'un genre (1570-1770)*, thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 30 janvier 2015.

composition. To the garden concerts may be traced two serenades and a divertimento for wind instruments; of the former, one piece, best known in the more select concert-rooms as a magnificent quintett in C minor,



was in its original form a serenade for two oboes, two clarinets, two horns, and two bassoons.\*

It was in the month of July, 1782, during the first success of "Die Entführung," that the symphony in D was produced.



How must the energy of such an opening have astonished the Vanhalls and the Stamitzs; but, not to mention obscure or half-forgotten names, how must it have astonished even Haydn himself! The specimens of composition adduced will show what rank Mozart took among the musicians of Vienna almost immediately on his removal there; and the pre-eminence established by those works, which are among the earliest of his writing now usually performed in concert-rooms, he not only preserved, but heightened to the end of his life; giving an

\* The weight and strength of the subject adapt it for complete effect in the shape of the otetto.

stream of genius, some uncertainty exists as to its precise identity. However, the specimen here given was undoubtedly composed in his fourth year.<sup>24</sup>

La fonction de cette partition confine à celle d'une relique. Tandis qu'un imagier de saints reproduirait une gravure du miracle, on reproduit la première mélodie de Mozart, en la présentant comme la source de ce « mighty stream of genius » (donc de miracle), invitant le lecteur à admirer, à s'engager émotionnellement dans la lecture, puisqu'il pénètre dans l'intimité de la famille, et à approcher avec déférence les premiers essais du grand génie. Plus tard dans le récit, Holmes reproduit le début des cinq fugues de Bach « préférées » de Mozart, autre contemplation pour le lecteur des sources du « stream of genius ». La seconde partition illustrant l'enfance de Mozart confirme d'autant mieux notre hypothèse qu'il ne s'agit pas d'une composition du petit Mozart, mais... de la berceuse que son père chantait pour l'endormir.

Dans l'ensemble, les partitions insérées sont au service du même objectif que celui poursuivi par l'ouvrage de Niemetschek : susciter émerveillement et vénération. Holmes insiste à plusieurs reprises sur la capacité qu'avait Mozart de composer rapidement, mais cette fois-ci, partition à l'appui. Ainsi, des deux symphonies dont il reproduit l'incipit, la première est la 36<sup>e</sup> (la Linz), et il souligne qu'elle fut « conceived and executed within four days<sup>25</sup> » ; à côté de la partition du concerto n°15, il indique que celui-ci « was written only two days before the concert, and probably played in public by Mozart without having been once tried over<sup>26</sup> », tout en admettant qu'il s'agissait d'une pratique courante. Accompagnée des charmantes notes qui ouvrent le premier mouvement, la remarque acquiert une efficacité nouvelle dans le processus de construction du mythe Mozart. Enfin, la dernière partition de l'ouvrage est mise en scène comme un testament. Holmes souligne qu'il s'agit du début de son dernier concerto pour piano : « as his final work of that description, the subject will not be thought devoid of interest in this place ».<sup>27</sup> La partition agit comme un seuil vers la dernière phase de la biographie. Elle est suivie de ce commentaire :

The opportunity of one of his last appearances in public as a pianoforte player may be well taken to describe all that remains to be told respecting his person.<sup>28</sup>

---

24 Holmes, *op. cit.*, p. 9-10. Italiques d'origine.

25 *Ibid.*, p. 244.

26 *Ibid.*, p. 247.

27 *Ibid.*, p. 344.

28 *Ibid.*, p. 345.

L'apparition de la partition suscite alors une déférence et une émotion qui confinent à la dévotion.

L'enjeu de ces partitions insérées n'est donc pas d'ordre musicologique. La chose mérite en effet d'être soulignée : elles n'ont pas la même fonction que celle qu'elles pourraient revêtir dans un article scientifique. Comme des images, elles renforcent le texte, programment des effets que l'auteur confie aux notations musicales plutôt qu'au texte. Elles créent une rupture du récit, invitent le lecteur à s'arrêter, à contempler, à aimer, à lire aussi, comme les images saintes dans la littérature hagiographique. Plus que des images toutefois, les partitions apparaissent parfois comme un bloc sémantique, une partie de la phrase « à lire, et si possible à entendre ou à reconnaître ». <sup>29</sup> Cette multiplication des dispositifs (texte et partitions) construit ainsi un autre rapport au texte, et procure une expérience de lecture nouvelle. La partition du concerto pour piano n°7 (le Lodron, pour trois pianos) aurait ainsi la capacité de convoquer une sensation ou un souvenir chez le lecteur :

It commences in this manner, and may carry the reader back to the Augsburg concert. <sup>30</sup>

Le lecteur n'a évidemment pas assisté au concert d'Augsburg. Les notes revêtent une fonction presque magique, transportant le lecteur dans le monde de Mozart.

La notation fait ensuite appel aux compétences musicales du lecteur. Tandis que nous pourrions écouter aujourd'hui un enregistrement de l'œuvre en question, le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle devait nécessairement déchiffrer la musique dans sa tête, chanter ou se mettre à l'instrument pour en profiter. Cela suppose au moins des bases de solfège, de musique, que l'on peut mettre à profit dans la lecture de l'ouvrage. Les partitions sont suffisamment grandes et aérées pour pouvoir être aisément déchiffrées.

Les extraits musicaux déclenchent enfin le plaisir de la reconnaissance. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre canonique, le plaisir tient à cette rencontre avec une œuvre déjà connue, déjà appréciée. On comprend ainsi l'intérêt d'un montage texte-musique comme celui-ci :

How must the energy of such an opening have astonished the Vanhalls and the Stamitzs; but, not to mention obscure or half-forgotten names, how must it have astonished even Haydn himself! <sup>31</sup>

<sup>29</sup> Aude Leblond, *Sur un monde en ruine : esthétique du roman-fleuve*, Paris, Champion, 2015, p. 552.

<sup>30</sup> Holmes, *op. cit.*, p. 115.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 226.



Ce mélange du texte et de la musique produit ainsi une lecture que l'on qualifierait aujourd'hui d'« augmentée » et interactive, tendant à une expérience totalisante.<sup>32</sup>

Le dispositif retenu par Holmes s'inspire en réalité d'un modèle éditorial courant au XVIII<sup>e</sup> siècle, celui du roman avec chansons insérées, phénomène longtemps ignoré par la critique, mais que Martin Wählberg a récemment étudié.<sup>33</sup> La biographie de Holmes ne fait ainsi qu'appliquer au cas Mozart cette pratique courante qui consistait à accompagner le texte de partitions ou à les placer à la fin du volume. En 1843, soit onze ans avant la biographie de Holmes, la réédition d'un *best-seller* comme *Caroline de Lichtfield* contenait ainsi les airs chantés par la protagoniste.<sup>34</sup>

## Du modèle romanesque au modèle scientifique ?

Reste que, chez Holmes, l'*ekphrasis* musicale est le seul fait de la partition, et que le texte ne dépasse jamais, comme chez Niemetschek, la mention de qualités vagues et interchangeables de beau, de doux, de génie. Il en va différemment un siècle plus tard, dans la biographie de Jean-Victor Hocquard. Bien qu'il soit également l'auteur d'ouvrages techniques, son Mozart se destine au même public que les ouvrages de Niemetschek et Holmes.<sup>35</sup> Tant la forme que le principe de cette biographie indiquent cette orientation : publiée dans la collection « Solfèges » des éditions du Seuil, la première édition, remaniée en 1970, se présente sous la forme d'un dialogue entre un mozartien averti et un amateur éclairé, désignant ainsi le public comme destinataire de l'ouvrage. La forme dialogique sera abandonnée dans les éditions postérieures, mais l'orientation demeure.

Dans la dernière édition de cette biographie, le discours est soutenu par un important dispositif composé de nombreuses illustrations, de citations de musiciens, ainsi que de partitions. Tout cela documente la vie de Mozart, bien sûr, mais sert surtout à stimuler l'imagination du lecteur en mettant en scène l'univers du compositeur. Le voyage napolitain du jeune Mozart est illustré par la peinture d'un salon de cette ville, afin de représenter les pratiques que le texte

32 Le procédé a connu une nouvelle occurrence au début du XXI<sup>e</sup> siècle avec l'ouvrage d'Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart* (2005), qui intégrait non pas des partitions, mais un CD à écouter simultanément à la lecture.

33 Martin Wählberg, *La Scène de musique dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

34 Isabelle de Montolieu, *Caroline de Litchfield, ou Mémoires d'une famille prussienne* [1786], Paris, Bertrand, 1843.

35 Jean-Victor Hocquard, *Mozart*, Paris, Seuil. Première édition en 1958, remaniée en 1970, et une fois encore en 1994. C'est cette dernière version (Paris, Seuil, « Solfège ») que nous étudions ici.

plus belle de tout Mozart. Chant d'une pureté et d'une simplicité merveilleuses, animé d'un rythme extrêmement subtil avec son ictus d'appui, pour l'élan, sur la fin des noires (sans césure) :



La *Symphonie en ré* K. 504, datée du 6 décembre, sera exécutée le mois suivant à Prague, où le concert donné par le Maître soulève l'enthousiasme. Le voici donc revenu au genre symphonique pur, qu'il n'a plus abordé depuis trois ans. Entre-temps, le démonisme inhérent au langage thématique a été exorcisé dans ses concertos. Mais que va-t-il se passer quand Mozart utilisera, sans piano, la forme orchestrale ? La difficulté est ici au maximum parce que la masse orchestrale (surtout après Mannheim) était propice à l'amplification oratoire. Il n'est que de constater l'importance que prendra la symphonie de Beethoven à Mahler. C'est une opinion reçue que Mozart, dans ses quatre dernières, a ouvert la voie aux symphonies à venir. Qu'il me soit permis de penser exactement le contraire : Mozart, qui aurait pu facilement – trop facilement ! – se laisser aller sur cette pente, y a vigoureusement résisté, ne cédant pas à la « tentation de puissance » que lui offrait l'art symphonique. La preuve, on la trouve dans l'allegro de la « Prague » où, au lieu de l'amplification continue du discours, le fil est sans cesse rompu par des alternances de tension et de détente. Mais cela se lit surtout dans l'extraordinaire développement, où Mozart applique à la symphonie la découverte qu'il a faite dans le *Quatuor en sol mineur* K. 478 : la ruée démonique est canalisée, non pas domptée, mais subsumée dans le contrepoint chantant : la violence est ainsi transformée en énergie lucide. Nous avons déjà très clairement exprimé, ici, l'esprit du finale de la *Jupiter*. L'intérêt principal de cette œuvre est que

Fig 2 : Exemple de partition insérée chez Hocquard

évoque ; des citations de musiciens à propos de Mozart ponctuent le récit et stimulent l'émotion. Enfin, à l'instar de Holmes, Hocquard insère régulièrement des partitions dans le texte. Elles fonctionnent comme un membre de la phrase. Comme chez Holmes aussi, la partition est lisible, prête à être déchiffrée, jouée ou chantée ; elle est aussi destinée à susciter l'admiration et le plaisir.

La différence entre Hocquard et Holmes, c'est que le premier *décrit* également la musique. Il accompagne les extraits notés de descriptions qui, cette fois-ci, parlent bien du morceau lui-même, comme dans le cas de la symphonie K. 201 :

Et quelle simplicité de moyens ! Dans la coda de l'andante, quelle splendide arrivée du thème iambique, que l'on croirait entonné aux trompettes, alors qu'on n'entend que deux cors à découvert.<sup>36</sup>

La partition dialogue avec cette description, l'accompagne, la soutient. Elle s'insère dans la phrase, maximalisant l'effet de la musique sur le lecteur. Ces descriptions poursuivent néanmoins les mêmes buts que celles des précédentes biographies. Parler, par exemple, de « simplicité de moyens<sup>37</sup> », c'est convoquer toute la valorisation que notre culture attache à cette simplicité. L'usage récurrent de points d'exclamation – « Quel charme indicible dès les premières mesures<sup>38</sup> ! » – indique la réaction attendue du lecteur, c'est-à-dire l'émerveillement. Ainsi, bien que partitions et descriptions s'inscrivent dans le cadre d'une analyse, elles ne servent pas vraiment de support à celle-ci. Selon toute vraisemblance, l'effet souhaité n'est pas très différent de celui visé par les partitions de Holmes. Il faut, pour le comprendre, s'intéresser au style même des *exphrasis*, en prenant par exemple l'une des plus belles, celle du concerto pour piano n° 25 :

Le final commence joliment, mais comme ce thème de rondo paraîtra banal lorsqu'il sera repris comme refrain conclusif ! C'est que, entre-temps, Mozart s'est élevé, au cours du second couplet, à un tel niveau d'intensité poétique que toute conclusion, après cela, ne pouvait que paraître prosaïque. Prenons bien garde à ce passage qui survient de façon inopinée. Un thème agressif en *la* majeur a surgi, suivi d'une coda énergique. Trois accords secs virent brusquement au *fa* majeur. Alors s'élève une phrase qui est, à notre avis, la plus belle de tout Mozart. Chant d'une pureté et d'une simplicité merveilleuses, animé d'un rythme extrêmement subtil avec son ictus d'appui, pour l'élan, sur la *fin* des noires (sans césure).<sup>39</sup>

36 *Ibid.*, p. 42.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 41.

39 *Ibid.*, p. 120-121. Italiques de l'auteur.

On est loin ici d'un article de musicologie moderne analysant Mozart. Comme dans le cas de la symphonie K 201, les termes « techniques » (ici la tonalité, le mode, la caractérisation de la phrase) sont mis au service de l'émotion, ouvrant tout grands les yeux et les oreilles du lecteur, le préparant à s'émouvoir et à se convaincre que le thème de la partition qui suivra est bien l'un des « plus beaux de tout Mozart ». Le suspense – « prenons bien garde » – ainsi que la progression temporelle (le thème agressif a surgi, il a été suivi d'une coda énergique), s'ouvrent, radieux, sur un verbe au présent, merveilleuse hypotypose marquée par un « alors ». Cette phrase qui commence par « alors » est presque mimétique de la composition mozartienne : comme dans le thème en question du concerto en do majeur, il y a une transformation, un autre monde qui s'ouvre – chez Mozart, pour laisser toute la place au nouveau thème ; chez Hocquard, pour admirer ce qui va suivre, en textes et en notes.

Comment expliquer l'évolution du discours musical dans trois ouvrages qui visent pourtant des effets comparables sur leurs lecteurs ? La réponse pourrait tenir à l'apparition et l'évolution de la musicologie comme discipline universitaire, celle-ci générant du vocabulaire. Comme pour d'autres disciplines – que l'on pense à la médecine – les évolutions scientifiques nourrissent la langue et le style. La diffusion de ce vocabulaire auprès d'un large public s'expliquerait ensuite par les *ekphrasis* musicales des romans du premier XX<sup>e</sup> siècle. Les paraphrases d'Hocquard font en effet penser à la petite sonate de Vinteuil chez Marcel Proust : « et tout à coup », fait la sonate ; « alors », écrit Jean-Victor Hocquard. Mais l'intégration de partitions et l'*ekphrasis* lyrique et énergique de Jean-Victor Hocquard rappellent surtout un roman comme Jean-Christophe de Romain Rolland, lui-même musicologue.<sup>40</sup>

De ce survol, on retiendra d'abord l'absence relative d'*ekphrasis* musicale dans les biographies de compositeurs. Elle s'explique peut-être par les attentes auxquelles répondent ces ouvrages. C'est en effet parce que l'on aime la musique d'un compositeur que l'on se portera à lire sa vie ; on imagine moins le parcours inverse. L'absence d'*ekphrasis* musicale dans les premières biographies résulterait de cette bipartition : la musique serait du domaine de l'exécution, pas du texte, et les biographies auraient pour rôle de donner un cadre mental à cette musique, de permettre au spectateur d'imaginer l'homme et son univers derrière l'œuvre. Mais on soupçonne également un préjugé culturel : la musique, réputée au-delà des mots, ne se décrit pas. Jean-Victor Hocquard démontre pourtant qu'il est possible de le faire...

40 Cf. Alain Corbellari, *Les mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Droz, 2010, ou encore Aude Leblond, *op. cit.*

On relèvera ensuite la parenté d'intention et de procédés stylistiques entre vie, biographie, roman, fictions, etc. Pour qu'une « vie » soit prêtée, lue, diffusée, pour qu'elle connaisse le succès de celle de Niemetschek, il faut qu'elle plaise, qu'elle touche. Cette curiosité du public vient d'abord du nom Mozart, mais aussi de ce que l'on attend de trouver dans l'ouvrage. Mozart n'est au fond que le protagoniste d'une sorte de roman réécrit à chaque époque. L'auteur d'une biographie puise naturellement dans les procédés, les courants littéraires qui lui sont contemporains pour tirer un maximum d'effets du sujet qu'il s'est donné. Le rôle de la musique dépend ainsi des attentes et habitudes du lectorat : lorsque le modèle ontologique est celui de l'homme sensible, le biographe se charge d'illustrer la sensibilité de Mozart, suscitant ainsi celle de son public pour un merveilleux frère humain.

Le mythe Mozart dont nous héritons aujourd'hui repose ainsi moins *sur* sa musique, qu'*autour* de celle-ci, comme si ses compositions étaient subordonnées à la figure du compositeur. Celle-ci est faite de quelques « tubes » assez peu représentatifs de son œuvre et de nombreuses représentations imaginaires d'un monde et d'un homme que les « vies » reprennent, répètent et diffusent depuis sa mort. Comme tout mythe, le nom de Mozart véhicule des stéréotypes. Dans son cas, il s'agit d'un imaginaire de légèreté, de facilité et d'une fin tragique, le tout n'ayant que peu de rapport avec la vie et la musique du compositeur. Il y avait visiblement une place pour un tel personnage au panthéon des grandes figures historiques, peut-être parce qu'il personnifie cet idéal romantique de l'enfance de l'art. Comme pour nombre de figures occidentales mythiques (on peut penser à Molière<sup>41</sup>), cela fait quelques décennies pourtant que les spécialistes ont découvert un tout autre Mozart.<sup>42</sup>

---

41 Voir la récente biographie de Georges Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, qui couronne des décennies de recherches sur l'auteur.

42 Pour une étude de fond sur la vie et le musique de Mozart, voir les travaux de référence de Simon P. Keefe, ses ouvrages sur les concertos pour piano et surtout *Mozart in Vienna : the Final Decade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, ainsi que Robert Gutman, *Mozart : A Cultural Biography*, New York, Harcourt Brace & Co, 1999.



Lea Liese

## Das Kunstzitat als Selbstzitat?

### Verstimmte Einfühlung in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

In the 1924 novella *Fräulein Else* by Arthur Schnitzler, intermediality influences narrative empathy. Written in the stream of consciousness technique, the text presents an examination of the nineteen-year-old protagonist's inner struggle and its sexual implications (to save her father from jail, Else must approach an elderly acquaintance to borrow money from him), arousing the reader's empathy. The image of Else is supported, even overlapped by hidden art references – examples of how women have been portrayed and represented in art and cultural history. In the most famous moment of the novella – Else undresses herself during a public concert – the stream of consciousness is interrupted by musical excerpts. Mostly considered as an emotional catalyst, at this point the musical quotation is blocking narrative empathy. Else's thoughts as well as her naked body become unreadable, because the notation is indifferent towards the reader's desires. Paradoxically, the narrative turning point is represented by an intermedial censorship.

In Arthur Schnitzlers Monolognovelle *Fräulein Else* bedingen der erzählerische Exhibitionismus der Figur und die empathische Lektüre einander wechselseitig. Dies wird zum einen durch die Erzählform des inneren Monologs begünstigt, zum anderen aber auch durch die suggestive Einbindung kunstästhetischer Zitate.<sup>1</sup> Besonders eindrücklich tritt die Analogie von Weiblichkeit und Kunstschönheit<sup>2</sup> in der Forderung des Kunsthändlers Dorsday zutage, Else nackt auf einer mondbeschiedenen Lichtung zu sehen. Im

---

1 Zum Kunstzitat und intertextuellen Erzählen bei Schnitzler vgl. Heide Eilert. *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991; Achim Aurnhammer. „Selig, wer in Träumen stirbt“. Das literarisierte Leben und Sterben von ‚Fräulein Else‘. *Euphorion* 77 (1983): S. 500-510.

2 Elisabeth Bronfen schreibt, eine androzentrische Gesellschaft nutze die Kunst, um den Tod der schönen Frau zu träumen, denn *nur über ihre Leiche* lasse sich das Bild des Todes zugleich artikulieren als auch verdrängen. Die Bedingung von Kunstschönheit sei an einen Akt der symbolischen Tötung gekoppelt – der Transformation eines unvollkommenen belebten Körpers in einen vollkommenen unbelebten Körper. Vgl. Elisabeth Bronfen. *Over her dead Body. Death, Femininity and the Aesthetics*. Manchester: Manchester University Press, 1993. S. 9f., 97; s. a.: Dies.: „Weibliches Sterben an der Kultur: Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else‘“. *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Hg. Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp. Köln: Böhlau, 1993. S. 464-480.



Gegenzug erklärt er sich bereit, ihrem hoch verschuldeten Vater die geforderte Geldsumme zu überweisen, um die Elses Mutter in einem verzweifelten Schreiben – und in dem Wissen, dass sich die 19-Jährige zeitgleich mit dem vermögenden Bekannten im Kurort San Marino aufhält – gebeten hatte.

Elses tatsächliche Entblößung vor Dorsday während eines Klavierkonzerts im Hotel (als eigentlich ikonischster Moment der Novelle) wird allerdings durch den Einschub eines Musikzitats, Robert Schumanns *Carnaval*, op. 9 (1837), als Ausbruch aus dem Erzählerischen inszeniert, was eine gezielte Blockierung narrativer Empathie evoziert. Der innere Monolog wird so nicht nur seines konstitutiven Einfühlungsmoments beraubt, sondern auch seiner typischen Musikalität.<sup>3</sup> Während sich Elses eigene Imaginationen von Schönheit und Nacktheit, indirekte Kunstzitate, eingliedern in den Sprachfluss und der Figurenpsychologie zur Evidenz zu verhelfen scheinen, anstatt sie zu blockieren, verursacht die Notenschrift erst einmal Ratlosigkeit. Denn wenn die empathische Lektüre im Moment von Elses Entblößung gestört wird, dann, weil sich das Notenzitat als semiotisches System emotionsneutral verhält, anstatt Emotionen zu befördern wie die (tonale) Musik als Kommunikationsmedium.<sup>4</sup> Die Notenschrift funktioniert hier auf den ersten Blick wie ein stilistisches Mittel, einem Gemälde<sup>5</sup> gleich. Sie wird in ihrer Materialhaftigkeit ausgestellt, liegt völlig offen, beinahe nackt da und behält trotzdem eine sinnliche Unlesbarkeit. Der folgende Beitrag interpretiert deshalb das Notenzitat als einen materiellen Fremdkörper, was bedeuten wird, die identifikatorischen Möglichkeiten einer empathischen Lektüre radikal auf den Prüfstand zu stellen.

3 Der innere Monolog wird auch als Übersetzung von Musik in Sprache begriffen. Vgl. Nicola Gess. „Intermedialität ‚reconsidered‘. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler“. *Poetica* 42 (2010): S. 139-168, hier: S. 158f.; s. a.: Michael Niehaus. „Die Vorgeschichte des inneren Monologs“. *Arca-dia* 29 (1994): S. 225-239, hier: S. 229ff.

4 Im Rahmen der musikliterarischen Intermedialitätsforschung macht Monika Schmitz-Emans auf diese beiden Bedeutungsebenen des Medienbegriffs aufmerksam. Vgl. Monika Schmitz-Emans. „Medientransformationen und Formtransfers. Kunstvergleichende Studien im Horizont wechselnder Paradigmen“. *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. Nicola Gess/Alexander Honold. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. S. 131-158, hier: S. 141

5 Diese Idee geht zurück auf eine Formulierung Lukians, die Gottfried Böhm in seinem Ekphrasis-Aufsatz zitiert. Vgl. *Lukians Werke*. Übers. v. A. Pauly. Bd. 12. Stuttgart, 1831. S. 1442, zit. nach Gottfried Böhm. „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Böhm/Helmut Pfotenhauer. München: Wilhelm Fink, 1995. S. 23-40, hier: S. 33.



## Die Zwischenräumlichkeit der Schrift: faule Kompromisse?

Das Ziel der intermedialen Ekphrasis ist die Illusionsbildung und -vermittlung; durch Anschaulichkeit soll Authentizität evoziert werden, und für diesen Effekt ist eine gezielte Rezeptionssteuerung Bedingung.<sup>6</sup> Das musikalische Gegenstück zur Ekphrasis ist die Evokation als Möglichkeit, durch literarische Verfahren jenseits der expliziten Benennung Musik im Bewusstsein der Lesenden wachzurufen.<sup>7</sup> Die musikliterarische Intermedialitätsforschung begreift dieses Verfahren als Modus des *showing* im Gegensatz zum Modus des *telling*, worunter Beschreibungen von Musikwerken fallen.<sup>8</sup> Eine ganz andere Form von Intermedialität, bei der Text und Musik gleichermaßen materialförmig präsent sind, entsteht dann, wenn literarische Texte Notenschrift genauso abbilden wie Bilder; dieser Fall begegnet dem Lesenden am Ende von *Fräulein Else*.<sup>9</sup> Hier wird Sprache ganz buchstäblich zum Bild, Musik kann geschaut werden – und ist doch, was Emotionsvermittlung und Figurenpsychologie anbelangt, alles andere als unmittelbar einsichtig. Dass musikalische Wirkungen nicht sprachlich imitiert werden, muss dem evokativen Prinzip aber nicht widersprechen, zumindest nicht in seiner ursprünglichen Bedeutung: In der Antike meinte die Kategorie der *descriptio* weder ein rhetorisches Sprachbild noch die sprachliche Darlegung eines Gemäldes, sondern eine Erzeugungsregel, z. B. das bildbezogene Tun des Mathematikers.<sup>10</sup> Wichtig sei nicht der Gegenstand der Beschreibung, sondern der anschauliche Modus; es gehe darum, etwas Sichtbares durch Symbolik – Sprache oder Zahlen – allererst hervorzubringen.<sup>11</sup> Das Notenzitat stellt eine besondere Form der Ekphrasis dar und betont deren mathematische Fundierung sowie die Wesensverwandtschaft zwischen Mathematik und Musik.<sup>12</sup> Die ursprüngliche Bedeutung der Ekphrasis, die in ihrem

6 Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002. S. 85ff.

7 Werner Wolf. „Musik in Literatur: Showing“. *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 4). S. 95-113, hier: S. 101; Gess. *Intermedialität ‚reconsidered‘* (wie Anm. 3). S. 143f.

8 Wolf. Musik in Literatur (wie Anm. 7). S. 97; s. a.: Christine Lubkoll. „Musik in Literatur: Telling“. *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 4). S. 78-94.

9 Claudia Albert. „Notenzitate in literarischen Texten: Schnitzler, Jahnn, Bachmann“. *Arthur Schnitzler und die Musik*. Hg. Achim Aurnhammer/Dieter Martin/Günter Schnitzler. Würzburg: Ergon, 2014. S. 131-143.

10 Böhm. Bildbeschreibung (wie Anm. 5). S. 24.

11 Ebda.

12 Da scheint es nicht zufällig, dass Schnitzler in seinem Tagebuch in Bezug auf eine Hayden-Symphonie schreibt, nichts rege sich in der Seele mehr als bei dieser Art Musik, die mehr von Arithmetik habe als von Kunst. Vgl. einen Tagebucheintrag vom 17.1.1923 in: Arthur Schnitzler. *Tagebuch 1823-1826*. Hg. Werner Welzig et al. Wien, 1995. S. 17.

Kern nicht verlebendigend imitieren, sondern *zeigen* will, leitet über zu der Zwischenräumlichkeit einer lautsprachenneutralen Schrift, die eine hybride Stellung zwischen Diskursivem und Ikonischem einnimmt.<sup>13</sup>

Schnitzler zitiert drei kurze Passagen aus Schumanns Klavierzyklus, die durch Elses Monolog unterbrochen sind. Gemäß einer figurenpsychologischen Lesart verspricht das Notenzitat, Aufschluss über Elses Seelenleben zu geben<sup>14</sup>, doch erweist sich dieser Ansatz für die Intermedialitätsforschung als wenig ergiebig. Zum einen, weil er einen idealen Leser voraussetzt, der sich eingängig mit Schumanns Kompositionszyklus beschäftigt und ihn auf dem Klavier nachzuspielen versucht. Und selbst in diesem Fall wären die Rezeptionsebenen und die Rezeptionszeit nicht (mehr) kongruent: Auf Else wirkt die Musik unbewusst und unmittelbar, die Lesenden aber sind gezwungen, sie nachträglich zu entschlüsseln, was den Rezeptionskriterien des inneren Monologs zuwiderläuft. Zum anderen denkt eine psychoanalytische Lektüre die ausgestellte Schriftlichkeit des Notenzitates bloß repräsentativ. Das Material des zitierten Mediums wird ignoriert und mit dem Zitat verfahren, als handle es sich um einen intermedialen Bezug im Modus des *telling*. Schumanns *Carnaval* wird aber nicht beschrieben, sondern durch die Transformation in ein anderes semiotisches System *gezeigt*. Dadurch werden auch herkömmliche Verfahren des *showing* in ihrer Wirkung durchkreuzt: das musikalische Zeichen *wird* im Übergang von der Buchstaben- zur Notenschrift unmittelbar, aber *wirkt* nur vermittelt. Es erweist sich im ersten Augenblick als unleserlich, indem es unhörbar ist. So ist die allererste Intuition, dass es sich bei dem Notenzitat um einen drucktechnischen

---

13 Zur strukturbildenden Ikonizität der Schrift vgl. Sybille Krämer. „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“. *Bild, Schrift, Zahl*. Hg. Sybille Krämer/Horst Bredekamp. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 157-176, hier: S. 157f., 162ff.; Dies. „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“. *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hg. Susanne Strätling/Georg Witt. München: Fink, 2006. S. 75-84, hier: S. 76ff.

14 Vgl. Cathy Raymond. „Masked in Music: Hidden Meaning in Schnitzler’s *Fräulein Else*“. *Monatshefte* 85/2 (1993): S. 170-188; s. a.: Gerd K. Schneider. „Musikalische Hinweise in Erzählungen Arthur Schnitzlers“. *Arthur Schnitzler und die Musik* (wie Anm. 9). S. 99-110; Martin Huber. *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992. Stegbauer hingegen bleibt kritisch, ob sich die Bedeutung der Notenzitate wirklich über Elses Unbewusstsein dechiffrieren lässt – und umgekehrt. Vgl. Hanna Stegbauer. „Wer spielt da so schön? Erzähltechnische Funktionen der Musik in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*“. *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Hg. Jürgen Gage. Würzburg: Ergon, 2006. S. 227-244.

Fremdkörper im literarischen Text handelt, das medienontologisch in seinem Störpotenzial bestehen bleiben und als autonomes semiotisches System ernstgenommen werden sollte.<sup>15</sup>

Ein lautsprachenneutrales Schriftkonzept ermöglicht aber auch, die Notenschrift im Sinne einer Hybridisierung von Diskursivem und Ikonischem, von Sprache und Bild, als *Kompromiss* zu betrachten. Das führt zu der Frage, ob die Einblendung der musikalischen Parenthese Schnitzler als intermediales Behelfsmittel galt, um die Entblößungsszene zu einem atmosphärischen und hermeneutischen Gesamtkunstwerk zu erheben. Entspricht der Kompromiss der Schrift auf formal- und medienästhetischer Ebene, weil ein „echter“ Medienwechsel eben nicht möglich ist, jenem Kompromiss der Protagonistin auf der Handlungsebene, sich Dorsday zwar nackt, aber in aller Öffentlichkeit, also nicht exklusiv, zu zeigen? Greift mit der Zwischenräumlichkeit der (Noten-)Schrift eine Zwischenlösung, auch wenn man bedenkt, dass Schriftmedien im ganzen Novellenverlauf einen leitmotivischen Konflikt zwischen Nähe und Distanz einnehmen? Hier steht auf der einen Seite der Wunsch nach unmittelbarer Kommunikation, z. B. wenn Else überlegt, warum nicht der Vater selbst anreist und mit Dorsday spricht: „Warum hat sich Papa nicht einfach auf die Bahn gesetzt und ist hergefahren? – Wär’ grad’ so geschwind gegangen wie der Expresßbrief.“ (331)<sup>16</sup>, oder wenn sie imaginiert, sich mittels Telepathie ihren Mitmenschen anzuvertrauen: „Warum halten Sie mich nicht auf? Mein Schicksal liegt in Ihrer Hand. Wenn Sie mich grüßen, so kehre ich wieder um. [...] Rufen Sie, grüßen Sie! Retten Sie mich!“ (368)

Auf der anderen Seite bietet Schriftlichkeit die Möglichkeit, sich unangenehme Situationen zu entziehen, z. B. wenn Else Dorsday eine Notiz hinterlegt, anstatt mit ihm über die erhöhte Geldsumme zu sprechen (366ff.), oder das benötigte Geld unbedingt telegraphiert werden muss, um raumzeitliche Grenzen zu überwinden (330f.). Die Wirklichkeit wird an die Präsenz von Schriftlichkeit gebunden: Als Else das verhängnisvolle Telegramm ihrer Mutter erhält, muss sie sich der Echtheit der Situation dadurch vergewissern, dass sie sich sagt: „Ja, das ist das Telegramm. Das ist ein Stück Papier und da stehen Worte darauf. Aufgegeben ist Wien vier Uhr dreißig. Nein, ich träume nicht, es ist alles wahr.“ (365)

15 Auch Nicola Gess interpretiert den Einsatz der Notenzitate unter dem Aspekt der Medientransformation anstatt unter dem der Literarisierung und stellt fest, dass die Semantisierungsbemühungen den Zitaten ihre Irritation nähmen. Vgl. Gess. *Intermedialität reconsidered* (wie Anm. 3). S. 156.

16 Zitate aus Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (in: *Die erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961. S. 324-381) werden im Fließtext mit der Seitenzahl in Klammern angegeben.

Schließlich wird sogar die Entblößung an den Akt des (Unter-)Schreibens gekoppelt, wenn sich Else überlegt, sich erst dann auszuziehen, wenn Dorsday die Depesche unterschrieben hat: „Ja, so mach' ich es. Ich komme zu ihm ins Zimmer und erst, wenn er vor meinen Augen die Depesche geschrieben – ziehe ich mich aus.“ (361)

Das Stellvertreterprinzip gipfelt in der Konzertsaalzene, wenn sich auf der formalen Textebene die Beschreibung ihres nackten Körpers vertreten lässt durch den notenschriftlichen Fremdkörper. Vor diesem Hintergrund muss das Notenzitat in seiner funktionalen Ambivalenz zwischen intermedialem Fremdkörper und (faulem) Kompromiss interpretiert werden. Und eine solche Lektüre kann sich nicht mit einer psychologischen Interpretation begnügen, sondern greift auch neuere Ansätze der intermedialen Literaturforschung auf.<sup>17</sup>

## Narrative Empathie und die Konvergenz von Kunst- und Selbstzitation

Die Komposition des inneren Monologs kann in Zusammenhang mit der empiriokritizistischen Philosophie Ernst Machs und der impressionistischen Ästhetik Hermann Bahrs gebracht werden, die in der Wiener Moderne mit großem wissenschaftlichen, aber auch künstlerischen Interesse rezipiert werden.<sup>18</sup> Bahrs sogenannte „Neue Psychologie“ gilt als Programm des Jungen Wien zur literarischen Nervenerforschung sowie zur Analyse von Sensationen und Empfindungen im vorbewussten Stadium. Manfred Diersch rekonstruiert, wie Bahr als Reaktion auf diese neuen Erkenntnisse und im Zuge der Sprachkrise, die um die Jahrhundertwende zunehmend ins kulturelle Bewusstsein dringt, für die Literatur die Forderung ableitet, sie müsse unbegrifflich sein und sich ganz auf den emotionalen Ausdruck der Lebenserfahrungen richten.<sup>19</sup> So gerät die impressionistische Malerei

---

17 Schnitzler selbst reflektierte das Medium der Schrift mit einer Mischung von Faszination und Misstrauen. So träumte er besonders in der Entstehungsphase von *Fräulein Else* von verloren gegangenen Manuskripten und persönlichen Notizen, wobei die Materialität von zirkulierenden (Druck-)Medien hervorsticht. Präsent ist die Angst vor der schamvollen öffentlichen Zurschaustellung der Psyche – eben dem, was mit literarischen Mitteln an der weiblichen Erzählfigur exerziert wird. Vgl. einen Tagebucheintrag vom 16.12.1922 in: Arthur Schnitzler. *Tagebuch 1820-1922*. Hg. Werner Welzig *et al.* Wien, 1993. S. 389f.

18 Manfred Diersch. *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening, 1973. S. 127-145.

19 Ebda. S. 73. Diersch bezieht sich hier v. a. auf: Hermann Bahr. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden/Leipzig, 1891. S. 22-25.

für Bahr zu einem neuen Literaturideal, zum Paradigma für den inneren Monolog<sup>20</sup> – hier soll das Bewusstsein als ein auf *Stimmungen* reduziertes erzählt werden.<sup>21</sup> Bereits bei Friedrich Nietzsche erfahren die Stimmungen eine Ausweitung ins Rauschhafte. Sie entstünden in einem Augenblick „intensivierten Zeiterlebens“<sup>22</sup>, wobei jede stärkere Stimmung ein rational nicht fassbares „Miterklingen verwandter Empfindungen“<sup>23</sup> mit sich bringe.<sup>24</sup> Dieser Gedanke findet wiederum Anschluss an Ernst Machs These vom „unrettbaren Ich“<sup>25</sup>. Sie bedeutet die Auflösung des Ich, das als ein System von augenblicklich wechselnden Empfindungen und Eindrücken<sup>26</sup>, als *intertextuelles Ich*, in Erscheinung tritt.

Das Kunstzitat steht nun insofern im Spannungsfeld dieser Strömungen, als der nervöse Stimmungsbegriff der Wiener Moderne einer undurchschaubar werdenden Konvergenz von Selbst- und Kunstzitat entgegenarbeitet. Achim Aurnhammer hat ermittelt, dass Schnitzler in ersten *Else*-Entwürfen noch in der dritten Person erzählt und die Novelle erst im dritten Entwurf ganz in den inneren Monolog transformiert – gefolgt von der Konkretisierung intertextueller Bezugnahmen im vierten Entwurf.<sup>27</sup> Die Darstellungsform des inneren Monologs begünstigt also intertextuelle Anspielungen; Selbst- und Kunstzitation konvergieren im Prinzip des ‚unrettbaren‘, intertextuellen Ich. Denn der innere Monolog arbeitet mit Aussparungen und Redundanzen, die einander nicht ausschließen, sondern sich vielmehr wechselseitig dynamisieren, weil die Referenzen nicht restlos in außersprachliche Signifikate aufgelöst werden können. Elses Assoziationen müssen so über die Assoziationen des Lesenden umgesetzt werden, was eine empathische Lektüre (Nähe), aber auch außerreferentielles Expertentum (Distanz) voraussetzt.

20 Diersch. Empiriekritizismus (wie Anm. 18). S. 73, 78, 94ff.

21 Ebda. S. 73.

22 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 35. Gisbertz bezieht sich hier auf Nietzsches frühen Aufsatz „Ueber Stimmungen“ (1864). Friedrich Nietzsche. *Jugendschriften. Dichtungen, Aufsätze, Vorträge, Aufzeichnungen und philologische Arbeiten 1858-1868*. München, 1923. S. 181-184, hier: S. 184.

23 Friedrich Nietzsche. „Menschliches, Allzumenschliches“. *Nietzsche*. (KGA), Abt. 4, Bd. 2 (1967) 31 (§ 14). Zit. nach David E. Wellbery. „Stimmung“. *Ästhetische Grundbegriffe. Hist. Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5: *Postmoderne – Synästhesie*. Hg. Karlheinz Barck et al. Stuttgart: Metzler, 2003. S. 703-733, hier: S. 716.

24 Gisbertz. *Stimmung* (wie Anm. 22). S. 33

25 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt: WBG, 1991 [1886]. S. 20.

26 Diersch. Empiriekritizismus (wie Anm. 18). S. 35f., 38f., 70.

27 Achim Aurnhammer. *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013. S. 171-180.

Diese janusköpfige Stellung des Kunstzitats im narrativen Empathiemodell wird durch die Notenschrift ins Extreme, nämlich bis zur Unverständlichkeit und damit zum Zusammenbruch narrativer Empathie getrieben.

Der Literatur- und Kognitionswissenschaftler Fritz Breithaupt bezeichnet die Möglichkeit, sich mit einer Erzählfiktion parteinehmend in die Situation einzubringen, als Voraussetzung für Empathie, und die Fähigkeit zur Empathie wiederum als Bedingung für die Rezeption von Erzählfiktionen.<sup>28</sup> Allerdings sei die emotionale Anteilnahme zeitlich begrenzt, denn das narrative Empathiemodell erfordere wiederum Distanz, wenn der Charakter die härteste Probe erfahre. Das bedeutet, dass der Rezipient im Moment des maximalen Mitleids von seiner Parteinahme wieder freigelassen werde<sup>29</sup>: „Man lässt sich auf Empathie ein, weil man bereits ahnt, dass ein Ende kommt.“<sup>30</sup> Bei *Fräulein Else* ist zunächst von Bedeutung, dass die Musik Teil eines Konzertes, also einer gemeinschaftlichen Rezeption, ist. Musik fungiert als zwischenmenschlich verbindendes Moment<sup>31</sup>, als empathisches Mittel, das durch Elses Auftritt gestört wird. Die Einblendung des Notenzitats ist hier also nicht stimmungsvermittelnd, sondern sorgt vielmehr für Verstimmung. Außerdem erfolgt hier der Abzug von Empathie auf formalästhetischer und nicht auf inhaltlicher Ebene – und obendrein zu früh. Im Moment der Entblößung ist der Lesende schon nicht mehr ganz bei Else, weil das Notenzitat ablenkt und er durch den Abbruch des Erzählflusses nicht mehr voll und ganz das Geschehen zu rekonstruieren vermag.

Um die gegenseitige Störung unterschiedlicher Mediensysteme geht es auch auf der Inhaltsebene: In der finalen Szene versucht Else, Dorsday durch stumme Schreie, allein durch Blickkontakt, auf sich aufmerksam zu machen. Die anderen Hotelgäste bemerken sie zunächst nicht, weil alle dem Klavierstück zuhören. An dieser Stelle konkurrieren beide Mediensysteme – Elses stumme Erscheinung und die Tonsprache – miteinander. Die Musik arbeitet der textlichen Präsenz nicht zu („Keiner sieht mich als er. Sie hören zu“, 372), sie lenkt ab, bis sich Else auszieht:

Nun, du Schuft, ich bin ja nackt. Was willst du denn noch? Schick die Depesche ab ... Sofort ... Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter. ♪  
 Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es nackt zu sein. Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier geschieht. Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich. [...] Nackt stehe ich da. [...] Die Dame spielt nicht mehr. Der Papa ist gerettet. (373)

28 Fritz Breithaupt. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. S. 114ff.; hier: S. 170ff.

29 Ebda. S. 144, 172f.

30 Ebda. S. 173.

31 Wolf. Musik in Literatur (wie Anm. 7). S. 103.



Schließlich scheinen das Verstummen der Musik und die vermeintliche Rettung des Vaters durch die syntaktische Nähe kausal miteinander verbunden zu sein. Durch das Ende des Konzertes sieht Else ihren Teil der Abmachung als erfüllt an – das Verstummen der Musik scheint als Beweis für ihre physische Präsenz zu bürgen. Denn ihr ist es gelungen, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, das Musikkonzert zu *stören*. Wie der Notentext ein Fremdkörper im begriffssprachlichen Erzählmodell ist, tritt hier die Figur – die Erzählerin – innerhalb der akustischen Szenerie als Fremdkörper in Erscheinung. Sie stört nicht nur intradiegetisch die Zuhörer, Elses nackte Präsenz verunmöglicht auch extradiegetisch eine musikalische Ekphrasis, von der die Lesenden profitieren könnten. Denn das Hören wird nicht als inwendiges Sehen beschrieben, stehen Sehen und Hören doch in unmittelbarer Konkurrenz zueinander. Dieses Konkurrenzverhältnis bestätigt umgekehrt auch Elses Moment des „Erwachens“, der schamvollen Erkenntnis, in dem sie sich die musikalische Ablenkung zurückwünscht: „Was habe ich getan? Was habe ich getan? Was habe ich getan? Ich falle um. Alles ist vorbei. Warum ist denn keine Musik mehr?“ (373)

## Fazit: Genre Trouble

Der Enthüllungsakt lenkt also ab von den Emotionen und Assoziationen, die eine Beschreibung von Schumanns *Carnaval* ausgelöst hätte – sowie die Musikeinlage abgelenkt hat von dem Enthüllungsakt selbst. So wird eine Anteilnahme des Rezipienten blockiert, der sich weder die Musik vorstellen kann noch ein konkretes Bild von Elses Auftritt vermittelt bekommt: Elses Entblößung ist kein Striptease.<sup>32</sup> Dem Anblick ist ein pathogenes Moment eingeschrieben, orchestriert mehr durch stumme Schreie, die sich im schrillen Gelächter Bahn brechen („Ha, ha, ha!“ Wer lacht denn da? Ich selber? [...] Was habe ich denn getan?“; 373) denn durch Schumanns Klavierzyklus, weswegen auch keine Übersetzung in Klangsprache adäquat wäre, sondern nur die Einblendung eines Störgeräuschs.<sup>33</sup>

32 Gabriele Brandstetter. „Ökonomie und Vergeudung. Performance von Nacktheit bei Arthur Schnitzler und Marina Abramovic“. *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Hg. Gerhard Neumann/Rainer Warning. Freiburg i. Br.: Rombach, 2003. S. 287-314, hier: S. 297.

33 So etwa legten theatrale Lesungen und Hörspiele den Höhepunkt der Monolognovelle aus: Vgl. Alexandra Tacke. *Schnitzlers „Fräulein Else“ und die nackte Wahrheit. Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen*. Köln: Böhlau, 2017. S.122-125, hier: S. 126ff. Auch die Verfilmung aus dem Jahr 1929 von Paul Czinner mit Elisabeth Bergner in der Titelrolle – bezeichnenderweise ein Stummfilm – stellt Nacktheit getreu der literarischen Vorlage nicht aus, sondern veranschaulicht den Akt der Entblößung durch einen weit geöffneten Mund, durch

Schnitzlers Text führt nicht nur voyeuristisches Begehren und Schaulust vor<sup>34</sup> – Empfindungen, die um die Jahrhundertwende durch die Kommerzialisierung von weiblicher Nacktheit bis zum Exzess bedient werden –, sondern auch einen multimedial, multisensuell angelegten Ästhetizismus, dessen Programmatik für den nervösen Rezipienten bedeutet, alles zu sehen, alles zu hören, alles zu fühlen. Aber so wenig wie Klänge können Gedanken geschaut werden. Somit werden die Allmachtsphantasien eines Rezipienten konterkariert, der auf die psychische Entblößung der *femme fragile* im Therapiezimmer gleichermaßen hofft wie auf die optische Entkleidung der *femme fatale* im Hinterzimmer. Die stumme Partitur veranschaulicht die Krise einer in Schrift gebannten Stimme, deren lesende Aneignung immer ein Akt gewaltstiftender Kohärenz ist. Und sie veranschaulicht die hermeneutische Krise des idealen Lesers, wenn eine intermediale Zäsur zur Zensur wird und die Dechiffrierung von Schrift in der Dereferentialisierung verhindert.

---

einen stummen Schrei, der ähnlich wie das Notenzitat in der Novelle die Grenzen des eigenen Mediums und die Gemachtheit der Illusionen der Rezipienten offen zutage treten lässt. Vgl. ebd. S. 95ff.

- 34 Gabriele Brandstetter schreibt, durch den Einlass der Notenzitate erlaube die narrative Perspektive nicht mehr ohne weiteres die voyeuristische Gegenüberstellung von Betrachter und begehrttem Objekt; tatsächlich bekämen die Lesenden keine Vorstellung von dem Anblick Elses Körpers. Vgl. Brandstetter. Ökonomie (wie Anm. 32). S. 296-310.



NACHRUF AUF BERNHARD BÖSCHENSTEIN  
NÉCROLOGIE DE BERNHARD BÖSCHENSTEIN



Markus Winkler

## Hommage à Bernhard Böschenstein (1931-2019)



Le Département de langue et de littérature allemandes et le Programme de littérature comparée de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève ont le regret et la grande douleur de vous faire part du décès de notre collègue et ami Bernhard Böschenstein, le 18 janvier, à l'âge de 87 ans.

Fils du journaliste Hermann Böschenstein, correspondant étranger de divers journaux suisses, Bernhard Böschenstein est né à Berne en 1931. Durant les années précédant la Deuxième Guerre mondiale, il a passé une partie de son enfance à Berlin et à Paris. Un des fruits de cette éducation cosmopolite était son plurilinguisme; c'est avant tout sa parfaite maîtrise du français qui ne laissait d'impressionner. À partir de 1950, il a étudié la germanistique, les langues et littératures romanes et le grec ancien à Zürich, Paris et Cologne. C'est à Zürich qu'il a soutenu sa thèse sur l'hymne de Friedrich Hölderlin « Der Rhein » (« Le Rhin »), sous la direction d'Emil Staiger.

Après avoir été assistant à la Freie Universität de Berlin et à l'Université de Göttingen et chargé de cours à l'Université de Harvard, Bernhard Böschenstein fut nommé en 1965 professeur ordinaire de littérature allemande moderne à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève. Il a enseigné à notre Faculté jusqu'en 1998, année de sa retraite. Dès le début

de cette longue période, lui et son épouse Renate Böschenstein-Schäfer ont travaillé avec succès à augmenter les effectifs du Département d'allemand et à assurer son ancrage dans notre Faculté. Ainsi, Bernhard Böschenstein n'a pas tardé à entretenir des liens collégiaux et amicaux étroits avec Marcel Raymond, Jean Rousset et Jean Starobinski, représentants éminents de l'École de Genève. Parallèlement, il a promu la connaissance de la littérature et culture allemandes au-delà des limites académiques en tant que président de la *Société genevoise d'études allemandes*, mandat qu'il a exercé pendant plus de vingt-cinq ans, tout en faisant preuve d'un grand rayonnement international : ainsi, il a été professeur invité aux universités de Lausanne, Bâle, Zürich, Fribourg, mais aussi Cornell, Princeton, Heidelberg, Pise ainsi qu'à l'École polytechnique de Zürich.

En ce qui concerne ses domaines de recherche, il faut avant tout mentionner la poésie de Hölderlin, à laquelle il a consacré des travaux qui eurent tôt fait d'asseoir sa réputation internationale. Ils reflètent sa capacité à situer cette poésie difficile tant dans la tradition classique que dans son contexte européen moderne tout en en faisant ressortir les beautés incomparables à travers des analyses stylistiques précises dont la virtuosité n'est pas dénuée de qualités poétiques. Il n'est donc pas étonnant que Bernhard Böschenstein ait été rédacteur en chef du *Hölderlin Jahrbuch* pendant 35 ans, mais aussi président de la Société Hölderlin, qui lui a accordé le titre de membre honoraire. Outre Hölderlin, Jean Paul et Goethe (en 1975, l'Institut Goethe lui a décerné la médaille Goethe), les grands poètes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tels Stefan George, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke, mais aussi les symbolistes et surréalistes français, ainsi que la poésie de Paul Celan, avec qui il s'était lié d'amitié, ont été des domaines privilégiés de ses recherches.

Bernhard Böschenstein était en effet l'un des meilleurs connaisseurs de la poésie européenne du XX<sup>e</sup> siècle. Marqué par la tradition de l'école de Stefan George, il n'a pourtant jamais cessé de se démarquer des tendances nationalistes de certains tenants de cette école. Hostile à toute étroitesse d'esprit, en particulier celle relevant du nationalisme, il s'est efforcé tout au long de sa carrière de travailler à la bonne entente des mondes culturels français et allemand, entre autres comme traducteur (également admirable) de poésie française. Genève, canton suisse entouré de deux départements français, lui a donc semblé être le lieu idéal pour la mise en œuvre de ce dialogue qui réunissait de manière exemplaire la reconnaissance et le dépassement des différences culturelles de ceux et celles qui y participaient.

C'est pourquoi, vers la fin de son mandat genevois, il a préparé à notre Faculté la réorganisation de la Littérature comparée comme programme interdépartemental. Son engagement infatigable en faveur de cette discipline s'explique par son souci de dépasser les limites des littératures dites nationales ; sa manière de concevoir la germanistique était toujours d'orientation comparatiste.

Avec lui, les études de lettres ont perdu un collègue et ami qui, par sa générosité, sa culture, son érudition, son expérience internationale, ses dons linguistiques et aussi son humour savait communiquer son enthousiasme pour la poésie et les arts à tous ceux et celles qui avaient la chance de le connaître. Ses amis et étudiants en Suisse et dans le monde entier peuvent en témoigner. Ils garderont et honoreront sa mémoire avec une immense gratitude.



Christian Villiger

„Der himmlischen, still widerklingenden, /  
der ruhigwandelnden Töne voll..“

Eine Erinnerung an Bernhard Böschenstein

In den Nachrufen auf Bernhard Böschenstein, die in verschiedenen Zeitungen und im Internet erschienen sind, schien eine Formulierung unumgänglich, nämlich die, dass hier ein „herausragender“ Vertreter seines Fachs von uns gegangen ist.<sup>1</sup> Was war das Herausragende an diesem Literaturwissenschaftler? Anstelle eines Nachrufs im eigentlichen Sinne möchte ich im Folgenden versuchen, Böschensteins Zugang zur Literatur genauer zu charakterisieren und dabei auch diese Frage zu beantworten. Ich tue dies als Leser seiner Aufsätze und Studien, vor allem aber auch als sein Schüler. Von 1996 bis 1998 habe ich in Genf bei ihm studiert.

Ich beginne mit zwei Anekdoten. Ich erinnere mich an ein Proseminar zu Robert Walser. Wir sprachen über den *Spaziergang*, über die Stelle, wo der Ich-Erzähler eine Buchhandlung betritt und nach dem meistverkauften Buch der Saison fragt, dieses dann aber, nachdem es ihm der Buchhändler eilfertig herbeigeschafft hat, einfach liegen lässt und das Geschäft kommentarlos verlässt.<sup>2</sup> Plötzlich meinte Böschenstein, sein ganzes Gesicht ein einziger Ausdruck von Heiterkeit: „Das mache ich manchmal auch. Manchmal muss ich auch den Walser spielen. Ich kann ja nicht immer der Professor sein. Das hält doch kein Mensch aus! Letzthin bin ich in ein Kleidergeschäft gegangen und habe zu der Verkäuferin gesagt: ‚Die Kleider, die Sie hier haben, sind alle ganz furchtbar, nichts davon kann man tragen, niemand will davon etwas kaufen!‘“ Ich erinnere mich weiter an eine *soutenance de thèse*, die Doktorprüfung, die in Genf wie in Frankreich öffentlich stattfindet. Die Doktorandin hatte eine Arbeit über Goethes *West-östlichen Divan* geschrieben. Während die übrigen Gutachter vor allem methodische Gesichtspunkte ansprachen und die Hauptthesen der Arbeit zur Debatte stellten, zielte Böschenstein auf ein einziges Gedicht, das sich in den Nachlasspapieren fand und das Goethe nicht in den Band aufgenommen hatte. Das Gedicht war unfertig, es fehlte

---

1 Lesenswert scheinen mir die folgenden beiden Artikel: Dominik Müller. „Ein Schüler des Dionysos. Der Genfer Germanist Bernhard Böschenstein ist gestorben“. *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Januar 2019; John E. Jackson. „Bernhard Böschenstein, disparition d'un être inspiré“. *Le Temps*, 23. Januar 2019.

2 Robert Walser. „Der Spaziergang“. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 7: *Seeland*. Hg. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Hier S. 85-87.

der letzte Vers. Böschenstein meinte: „Sie schreiben dazu nur: ‚Der letzte Vers fehlt.‘ Das ist mir zu wenig. Ich verlange ja nicht, dass Sie den Vers erfinden, aber Sie könnten vielleicht ein paar Vermutungen anstellen, was darin gestanden haben könnte.“ Er sagte es mit demselben heiteren Gesicht, mit dem er sich im Walser-Proseminar über sich selbst lustig gemacht hatte.

Was zeigen diese Anekdoten? Die zweite zeigt meiner Ansicht nach, wie Böschenstein, wenn er einen literarischen Text las, stets den kreativen Schaffensprozess in den Blick nahm. Er erwartete von den Germanisten, dass sie, und sei es nur probenhalber, auch den Dichter in sich selbst erwecken, wenn sie Texte analysieren. Lücken und Fragmente faszinierten ihn daher, wie sie sich zum Beispiel in den späten Gedichten Hölderlins finden. Er forderte uns Studenten mehrfach auf, uns gerade mit diesen Texten zu beschäftigen. Wie wäre die Lücke zu füllen? Und warum gelang es Hölderlin gerade an dieser Stelle nicht, die fehlenden Verse auszuführen? Es leuchtete ihm nicht ein, dass viele seiner Kollegen einen Bogen um solche Gedichte machten, weil sie ihnen zu wenig Halt boten und zu schwierig schienen. Er erwähnte einmal einen von Hölderlin geplanten Aufsatz, den dieser nie geschrieben hat und von dem wir nur den Titel kennen. Man sollte von den Hölderlin-Forschern verlangen, diesen Aufsatz zu schreiben, meinte er, wer sich als Hölderlin-Experte profilieren wolle, müsse dazu in der Lage sein. In einem Aufsatz über Musils *Rede zur Rilke-Feier* hat Böschenstein selbst diesen Spagat zwischen Analyse und kreativer Nachschöpfung versucht.<sup>3</sup> Es ist einer seiner besten Texte. Musils Rede ist derart verknüpft und unkonkret, dass sie die Leser ratlos zurücklässt. Böschenstein stellt sich die Aufgabe, aus Musils allgemein gehaltenen Andeutungen heraus abzuleiten, wie dieser vermutlich die Gedichte Rilkes, die er in seiner Rede erwähnt, gelesen und interpretiert hat, und führt eine solche Lektüre dann auch gleich aus: Rilke mit Musil gelesen. Aber auch wenn Böschenstein einen Text „bloss“ analytisch und interpretativ nachvollzog, stand das, was Adorno die „Logik des Produziertseins“ genannt hat,<sup>4</sup> im Vordergrund. „Warum macht er/sie das?“, war eine häufige Frage, die er in einem Seminar stellte: „Warum wechselt er jetzt plötzlich den Ton? Warum jetzt diese Metapher? Was ist die Funktion dieser Szene?“ Nicht um die Rekonstruktion der Autorintention ging es dabei, sondern um ein tieferes Verständnis der genuin literarischen Komponente eines Textes.

3 Bernhard Böschenstein, „Musils Rede zur Rilke-Feier“ [1999]. *Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann*. Hildesheim: Olms, 2013. S. 183-194.

4 Theodor W. Adorno. „Valéry's Abweichungen“. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961. S. 43. Zitiert nach Peter Szondi. „Über philologische Erkenntnis“ [1961]. *Schriften I*. Hg. Jean Bollack. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 286.



Die Walser-Anekdote zeigt mehreres zugleich. Mir scheint sie unter anderem ein Beleg für das zu sein, was ich an Böschensteins Umgang mit Literatur vor allem anderen als herausragend empfinde: seine Fähigkeit, literarische Texte lebendig werden zu lassen. Böschenstein sprach nicht nur *über* einen Text, sein Nach- und Dazwischensprechen, sein Fragen und Kommentieren vermochte es, den Text selbst zum Sprechen zu bringen, ihm wie auf einer Bühne einen Auftritt zu verschaffen. Böschenstein war nicht zuletzt ein begabter Rezipient. Das Seminar zu Robert Walser war die lustigste Veranstaltung, die ich während meines ganzen Studiums besucht habe. Böschenstein gelang es, Walsers Humor eine Stimme zu verleihen, nicht zuletzt, indem er sich, wie die Anekdote veranschaulicht, zwischendurch mit Walsers verschrobenen Figuren identifizierte. Obwohl Böschenstein oft Bezüge zwischen den besprochenen Texten und sich selbst bzw. unserer Gegenwart explizit herstellte, war eine solche Aktualisierung keine zwingende Voraussetzung für das, was ich die Verlebendigung eines literarischen Textes nennen möchte. Kein Seminar hat mich so existentiell berührt wie jenes zu Kleists *Amphitryon*, obwohl wir darin eigentlich ausschliesslich über die Machart dieses Stücks gesprochen haben. Aber indem Böschenstein die Unterschiede zu Molières Version dieses Mythos präzise herausstellte, vermochte er wie nebenbei die philosophische Frage nach der personalen Identität ins volle Licht zu rücken. Ich empfand nach diesen Seminarsitzungen etwas, was ich in meinem Studium sonst nie mehr empfunden habe und was man von einer universitären Veranstaltung auch nicht erwartet: Glück. Der *Amphitryon* ist bis heute mein Lieblingsstück.

Man könnte nun einwenden, dass dieser sehr persönliche Zugang zu einem Text auch eine problematische Seite hat. Drängt sich der Interpret nicht zu sehr in den Vordergrund? Gerät die Interpretation nicht in Gefahr, lediglich subjektiv zu sein? Unterstehen kreatives Weiterdenken und Verlebendigung noch objektiveren Kriterien? Böschenstein war sich dieser Problematik sehr bewusst und beharrte doch auf der Unhintergebarkeit der subjektiven ästhetischen Erfahrung des Einzelnen. In einer späten Selbstbeschreibung formuliert er seine Position so: „Es war die skandalöse Freiheit des seinen eigenen Reaktionen vertrauenden Lesers, für den feststand, dass seine in ihm gegenwärtigen bisherigen Lektüren einen Resonanzraum ermöglichen, der spezifische Fragen und Antworten zeitigen würde, die für andere Leser nicht selbstverständlich waren. Davon Zeugnis abzulegen, schien mir die mir zufallende Aufgabe zu sein.“<sup>5</sup> Und in einem Aufsatz über seinen Lehrer Emil

5 Bernhard Böschenstein. „Autobiographisch begründete komparatistische Literaturwissenschaft. Eine Skizze“. *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturwissenschaft. Festschrift für Stefan Bodo Würffel*. Hg. Jan-Erik Antonsen, Maria-Christina Boerner, Sabine Haupt, Reto Sorg. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 45-49, hier S. 45.

Staiger heisst es: „Ich schreibe hier bewusst nicht als Vertreter eines Fachs im engeren Sinne, sondern als Schüler eines *homme de lettres*, dessen genuine Ausdrucksform in meinen Augen der literaturwissenschaftliche Essay ist, für den sich in Frankreich der Ausdruck *critique littéraire* fest eingebürgert hat.“<sup>6</sup> Peter Szondi hatte sich in seinem *Traktat über philologische Erkenntnis* ähnlich geäussert;<sup>7</sup> ebenso Jean Starobinski, auf dessen Aufsatz *La relation critique* Böschenstein anspielt, wenn er von „[s]einer Beziehung zum untersuchten Werk“ spricht.<sup>8</sup> Der Gefahr der Vereinnahmung eines Textes kann der Interpret nicht entgehen, indem er seine subjektive Erfahrung einer vorgängig festgelegten, unpersönlichen Methode unterwirft, sondern nur indem er diese an der Sache selbst und an seinen möglichst weiten Vorkenntnissen prüft. Und indem er seine Deutung nicht absolut setzt, sondern sie mit anderen Perspektiven abgleicht. „Gespräch“ ist ein wichtiges Wort für Böschenstein; er bezeichnet das literaturwissenschaftliche Tun als „Beitrag zum literarischen ‚Weltgespräch‘, zu dem wir eingeladen sind und zu dem wir unsererseits neue Teilnehmer einladen können.“<sup>9</sup> Diese Haltung hat er auch gelebt; Grosszügigkeit in jedem Sinne war eine seiner hervorstechenden Charaktereigenschaften.

Die Wälsler-Anekdote zeigt aber auch, dass Böschenstein nicht nur den hohen Ton eines Hölderlin oder eines Rilke beherrschte. Der Witz und Humor eines Jean Paul oder eben Wälsers lagen ihm genauso nahe. Nur den satirisch-spöttischen, verletzenden Ton, wie ihn zum Beispiel Heine gegen Börne anwandte, schloss er aus. Hier setzte er eine ethische Grenze. Wenn Böschenstein sprach, war seine Rede von einem heiteren Ernst getragen, der in meinen Augen nichts Priesterlich-Weihevollnes hatte, wie man ihm gelegentlich vorhielt, sondern der authentische Ausdruck eines unerschütterlichen Kunstenthusiasten war. In einem Seminar von Böschenstein fühlte man sich immer ein wenig nach Italien versetzt, in das Italien, wie es Goethe und Heine erlebt hatten, wo das Leben intensiver, dramatischer und zugleich geistvoller, wesentlicher ist. Diese genuin ästhetische Sphäre nicht zu zerreden, sondern zu evozieren und erlebbar zu machen – darin lag die grosse Begabung Böschensteins. Das Gespräch über Gedichte, zu dem er einlud,

6 Bernhard Böschenstein. „Zwischen Hingabe und Zurechtweisung. Der Interpret Emil Staiger im Gespräch mit vier Dichtern“. In: Joachim Rickes, Volker Ladenthin, Michael Baum (Hg.). *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Hg. Joachim Rickes, Volker Ladenthin, Michael Baum Bern: Peter Lang, 2007. S. 31.

7 Szondi. *Über philologische Erkenntnis* (wie Anm. 4). S. 268: „Sobald sie [die philologische Tatsachenforschung, C. V.] um einer vermeintlichen Objektivität willen das erkennende Subjekt auszuklammern sucht, läuft sie Gefahr, die subjektiv geprägten Tatsachen durch unangemessene Methoden zu verfälschen“.

8 Böschenstein. *Autobiographisch begründete* (wie Anm. 5). S. 45.

9 Ebda. S. 49.

hatte immer etwas von einem Fest, einem Schauspiel, einem Konzert. Dabei fehlte nie die lebensfrohe Heiterkeit. Ich erinnere mich, dass es im Goethe-Seminar einen notorisch zu spät kommenden Studenten gab. Einmal betrat er den Seminarraum genau in dem Moment, als Böschenstein zur Rezitation des Gedichts „An Schwager Kronos“ anhub: „Spute dich, Kronos!“, schallte es vollstimmig in den Saal und dem verdutzten Zuspätkommer entgegen. Das ganze Seminar lachte, am meisten Böschenstein selbst. Diese „niemals aufgehobene Spannung zwischen Wirklichkeit und Entrückung“ hat Böschenstein auch als eines seiner Themen erkannt und dabei zu Recht die Spannung betont.<sup>10</sup> Indem er mit seiner ganzen Person für das Ästhetische eintrat, mag er einem manchmal wie aus der Zeit gefallen vorgekommen sein. Das mag ihm, dem nichts so zuwider war wie die Unterwerfung unter den Zeitgeist, gerade recht gewesen sein. Ganz im Sinne der Klassik war ihm die ästhetische Sphäre auch ein utopischer Einspruch gegen die Gegenwart. Er zelebrierte dieses Fremdsein in der eigenen Zeit: Ob Heinse uns heute noch etwas zu sagen habe, könne er nicht beurteilen, meinte er einmal, er fühle sich ja viel mehr wie jemand, der um 1800 gelebt habe, als wie ein Mensch des 21. Jahrhunderts.

Ich hatte das Glück, bei vielen hervorragenden Literaturwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlerinnen studieren zu können, in Genf und Zürich. Keiner jedoch hat mich so geprägt wie Bernhard Böschenstein. Ein halbes Jahr vor seinem Tod habe ich nochmals mit ihm telefoniert. Da war er schon im Altersheim. Er konnte sich, obwohl durch Krankheiten geschwächt, noch an vieles sehr genau erinnern, aber das Zeitgefühl liess ihn im Stich und die Chronologie geriet ihm immer wieder durcheinander. Plötzlich fragte er mich: „Lebt er eigentlich noch, der Staiger?“ Emil Staiger lebt – wie auch Bernhard Böschenstein – in seinen Schülern und in seinen Texten weiter. Man wird die Texte Böschensteins noch lange lesen, weil sie sich näher an der kreativen Keimzelle eines literarischen Textes bewegen, sensibler auf die ästhetischen Eigenarten der untersuchten Werke reagieren und eine dem Literarischen adäquatere Metasprache gefunden haben als vieles andere, was die Literaturwissenschaft hervorgebracht hat.

---

10 Bernhard Böschenstein. *Studien zur Dichtung des Absoluten*. Zürich: Atlantis, 1968. S. 7.



REZENSIONEN  
COMPTES RENDUS  
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/  
textes réunis par Joëlle Légeret)



Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15 000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

## Apologie des œuvres d'art verbal et éloge de la variation

Joëlle Légeret (Université de Lausanne)

Jean-Michel Adam, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, 602 pages.

### Fugue littéraire

*[...] ces répétitions, ces reprises da capo, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, que vous admettez et dont vous jouissez – pourquoi nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites ?*

Dans cet extrait du recueil de poèmes *Le Savon* (1967), cité dans le dernier ouvrage de Jean-Michel Adam (p. 26), Francis Ponge réclame le droit à la variation en littérature, à l'image de la fugue musicale. *Souvent textes varient* donne raison au poète français en présentant une exploration érudite des multiples facettes de la fugue littéraire. Le livre de Jean-Michel Adam, professeur honoraire de l'Université de Lausanne où il fut titulaire de la chaire de linguistique française de 1984 à 2012, est à la fois le bilan d'une carrière de renommée internationale et d'une œuvre de chercheur prolifique, ainsi qu'une ouverture suscitée par un paradoxe propre au texte littéraire que le linguiste présente en ces termes :

Un texte littéraire se définit largement par ce paradoxe d'être toujours, à la fois, la *même œuvre* attribuée à un auteur et un *autre texte*, un fait de discours sans cesse renouvelé par ses réactualisations dans une formation socioculturelle, une histoire, un lieu et un temps nouveaux, pour un lectorat toujours renouvelé et différent. (p. 9 ; italiques de l'auteur)

En désignant les littératures par le terme d' « œuvres d'art verbal » (p. 11), Adam oppose d'emblée, par cette mise à distance respectueuse, sa propre démarche, conçue comme relevant des sciences littéraires, à celle d'une certaine critique littéraire, critique subjective laquelle, se revendiquant créative, prétend pouvoir s'ériger à la hauteur des textes dont elle traite.

L'ouvrage part du postulat que les œuvres d'art verbal « font sens dans la tension entre leur discursivité auctoriale et éditoriale passée et leur discursivité éditoriale, lectoriale et traductoriale présente » (p. 11) et se donne deux objectifs principaux. Le premier, théorique, est de montrer que « c'est dans la *série* que se dessinent les possibles de l'œuvre » (p. 22 ; italiques de l'auteur). Il s'agit donc de sortir d'une conception close, immanentiste et téléologique



du texte littéraire, sous le patronage de Borges qui écrit que « le concept de *texte définitif* ne relève que de la religion ou de la fatigue » (« *El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio* », Borges cité p. 30, italiques de l'auteur dans la traduction). Après avoir retracé les contours théoriques de la question de la variation dans les différentes disciplines du texte qu'il convoque dans une perspective interdisciplinaire, Adam refuse de dire que l'écriture produit des variantes, un terme trop connoté en linguistique, préférant parler de l'écriture comme *variance* (p. 54). Il affirme que l'œuvre est constituée de multiples textualisations, lesquelles, parce que circulant dans des formations socio-discursives et des communautés, sont des faits de discours.

La seconde finalité, épistémologique – mais aussi éminemment éthique comme nous le verrons en conclusion –, est d'élaborer une réflexion théorique et méthodologique d'ensemble véritablement interdisciplinaire autour du phénomène de réécriture. Nourri de sa propre expérience et pratique de collaborations interdisciplinaires, dans le cadre du Groupe de Recherche interdisciplinaire en Analyse comparée des discours, puis du Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées (CLE), depuis 2017 groupe de recherche international<sup>1</sup>, et de ses multiples travaux avec la comparatiste Ute Heidmann notamment<sup>2</sup>, Adam réalise dans ce volume le programme inscrit au cœur de sa leçon d'adieu prononcée en 2012 à l'Université de Lausanne, intitulée « Penser le nécessaire dialogue des sciences des textes ».<sup>3</sup> L'établissement d'un dialogue entre les différentes sciences des textes (philologie, poétique, rhétorique, herméneutique critique, histoire du livre et de l'édition, comparatisme, traductologie, linguistique textuelle, analyse du discours et génétique textuelle) n'est néanmoins possible – et souhaitable – qu'à certaines conditions, afin d'éviter le double écueil de l'interdisciplinarité, à savoir la tentation de la synthèse se traduisant en une refondation dans une hyperdiscipline d'une part, et la dilution éclectique des savoirs et des concepts d'autre part. La première condition est de rejeter tout textualisme, c'est-à-dire « toute *conception immanentiste*

1 Pour un historique du groupe de recherche, cf. la postface signée Jean-Michel Adam à l'ouvrage dirigé par Ute Heidmann, *Poétiques comparées des mythes, Etudes de Lettres* 265 (3), 2003, p. 243-256. Pour les activités du groupe de recherche CLE, cf. <https://www.unil.ch/leuc/home.html> [consulté le 26/02/19].

2 Cf. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (éds.), *Sciences du texte et analyse de discours, Etudes de Lettres* 270 (1-2), 2005, Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009 et Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

3 Le texte de cette leçon a été publié dans un recueil d'hommage sous la direction de Michèle Monte et Gilles Philippe : *Genres et textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, p. 297-323.

*présupposant l'autarcie de l'objet texte et fonctionnant sur le leurre de son évidence naturelle* » (p. 39-40 ; italiques de l'auteur). La seconde condition est d'effectuer un retour critique sur les discussions épistémologiques menées par les sciences des textes mobilisées et au sein de celles-ci. C'est sur ce prérequis que se base la méthode d'Adam, qui structure les analyses fournies, comprises comme des études de cas dont l'ambition est de tester les concepts théoriques dégagés à partir des corpus analysés :

Le présent ouvrage n'est pas une pure spéculation théorique. Il prend appui sur une suite d'études approfondies qui rendent possible la mise à l'épreuve des concepts, la compréhension d'une démarche et son éventuelle réfutation. (p. 16)

Chacune des quatre parties principales débute par un examen critique des sciences des textes ayant pour objet respectivement les variations auctoriales, c'est-à-dire génétiques et intratextuelles, les variations intertextuelles et les variations éditoriales et traductoriales. Chaque examen est suivi de plusieurs études de cas menées sur des corpus aussi riches que diversifiés autant en termes de périodes historiques couvertes et de genres discursifs abordés que de langues examinées, d'Hugo à Camus, de Perrault à Cendrars, Borges et Duras, en passant par Artaud, Kafka, Baudelaire, Rimbaud ou Char. Ce que partagent tous ces textes et ce qui justifie leur sélection, selon Adam, c'est une « séduisante étrangeté » (p. 16) et le fait que leur sens ne s'offre pas immédiatement au lecteur, mais lui résiste. Les analyses sont élaborées selon les principes et la méthode de la linguistique textuelle et discursive.<sup>4</sup> Si certaines d'entre elles sont inédites, d'autres sont des réélaborations d'anciennes études – le linguiste appliquant à son propre travail l'exigence de l'avancement scientifique de la recherche, motivé par la découverte de nouveaux documents, la révision de certains concepts et modèles analytiques ou l'évolution d'une réflexion globale.

## Le geste de réécriture auctoriale

La première forme de réécriture considérée par Adam est la réécriture auctoriale, qu'il distingue des réécritures de textes d'autres auteurs, traitées dans les trois parties suivantes. Cette forme de réécriture préoccupe surtout la génétique, qui dissocie traditionnellement les textes en deçà de la publication (ou variantes auctoriales), analysés par la génétique des manuscrits ou

---

<sup>4</sup> Pour une présentation détaillée de cette méthode et de son application, cf. Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2011 [2005].

génétique avant-textuelle, des textes au-delà de la publication (ou variantes post-actoriales), sur lesquels se penche la génétique textuelle ou génétique de l'imprimé. Fidèle à l'argumentaire présenté en introduction, Adam ne souscrit pas à la notion philologique de « variante » qui fait fi des avancées novatrices introduites par les historiens de l'imprimé, notamment Chartier, Darnton et McKenzie. Au lieu d'opposer texte imprimé, et prétendument stabilisé, et avant-texte en cours de production, le linguiste adopte l'idée dynamique de « *permanente actualisation des textes dans le temps de leur réapparition* » (p. 73 ; italiques de l'auteur). En revanche, il est utile de différencier le brouillon des textes publiés et intratextuellement liés selon leur degré d'achèvement. Adam définit ensuite le concept d'intratextualité comme la « *relation de réécriture entre plusieurs textes d'un même auteur* » (p. 74 ; italiques de l'auteur), rendant ainsi possible la coexistence au sein du dossier génétique d'un texte tel que construit par le chercheur de textes publiés comme non publiés, et conçus individuellement comme des « système[s] provisoirement stabilisé[s] » (p. 77) dotés d'une cohérence et d'une cohésion qui leur sont propres. La première étude de cas, consacrée au poème « Saison des semailles. Le soir » de Victor Hugo, exemplifie la construction d'un tel dossier génétique et son efficacité heuristique pour l'interprétation des effets de sens du poème, que le linguiste analyse en recourant aux quatre opérations de réécriture auctoriale identifiées par Gréssillon : remplacement, suppression, ajout et déplacement.

Les deuxième et troisième études de cas portent toutes deux sur Albert Camus. L'une retrace la genèse de l'énonciation et de la phrase camusiennes en comparant des passages du premier roman de l'écrivain français, *La Mort heureuse*, inachevé et jamais publié de son vivant, avec les épisodes correspondants de *L'Étranger*. Le roman autodiégétique de Camus est également analysé dans l'étude suivante, mais dans une autre configuration génétique. Adam aborde la variation textuelle sur un fait divers devenu anecdote d'enfance, le récit d'une exécution d'un condamné à laquelle a assisté le père de l'auteur, réactualisée dans différentes formes génériques et modalités énonciatives (roman auto- ou hétérodiégétique et essai argumentatif). Enfin, la quatrième étude explore les « autre[s] possible[s] d'[un] même livre » (Duras citée p. 159) dans l'œuvre de Marguerite Duras, en prenant l'exemple d'un passage qui hante plusieurs textes génériquement divers (scénario, transcription d'entretien, récit autobiographique, etc.) : le récit de la mort de la mouche. À l'issue d'analyses linguistiques précises de chaque réécriture, Adam peut conclure, avec Kristeva, que l'histoire de la mort de la mouche est traversée par une « maladie de l'écrit » (p. 188), caractérisée esthétiquement par une langue gauchie à dessein se rapportant à la solitude, et à la folie qu'elle engendre.

## Le geste intertextuel

Concept controversé des études littéraires introduit en 1967 par Kristeva, l'intertextualité est probablement la forme de réécriture la plus complexe à appréhender. Adam examine ses principales définitions (Genette, Riffaterre, Gracq, Lévi-Strauss, Pavel) avant de plaider pour une acception plus englobante de l'intertextualité outrepassant son seul usage poétique. Le chercheur entend par intertextualité « un phénomène linguistique dialogique qui fait qu'un énoncé récrit des énoncés empruntés à un autre texte, littéraire ou non » (p. 211) et « l'émergence, dans le dire, du déjà dit d'un autre » (p. 214). Il reprend ainsi à son compte le principe dialogique initié par Vološinov et médiatisé par Bakhtine et Todorov, et les concepts, découlant de ce principe, de « dialogue intertextuel » et de « réponse intertextuelle » forgés par la comparatiste Heidmann. Les cinq analyses intertextuelles délivrées rompent radicalement avec la critique des sources et la quête des variantes, sans pour autant s'affranchir de l'historicité des textes et de l'ordre diachronique des discours. La première étude de cas part de la triple péritextualité d'un poème de Robert Desnos, « La Colombe et l'arche » pour attester de la densité intertextuelle du texte, nécessaire à son interprétation. Les quatre autres analyses illustrent différentes manières de lier le geste de réécriture intertextuelle à la question générique. Blaise Cendrars et René Char, le premier avouant un plagiat et le second le passant sous silence, transforment tous deux des textes non littéraires – un fait divers journalistique pour l'un, des articles de dictionnaires pour l'autre – en poèmes et engagent de ce fait une réflexion sur le genre poétique et le fonctionnement de la langue poétique. C'est le genre du conte qui est au centre de l'étude comparative suivante, portant sur les deux *Riquet à la Houpe* publiés presque simultanément par Catherine Bernard et Charles Perrault en 1697, à quelques mois d'intervalle. Adam démontre avec rigueur en considérant ces deux contes au sein du dispositif textuel dans lequel ils figurent – respectivement enchâssé dans une nouvelle et inséré dans un recueil – que les différences ne résultent pas d'une dérivation d'un hypothétique conte prototypique ainsi que le postulent les folkloristes (dont les méthodes et présupposés sont vivement critiqués par le linguiste), mais de la référence à un intertexte commun, le conte grivois *Comment l'Esprit vint aux Filles* de La Fontaine, et d'une position divergente face à un interdiscours partagé. La dernière étude de cas réunit en quelque sorte les composantes des précédentes, puisqu'elle examine le passage des *Kinder- und Hausmärchen* des Grimm, plus précisément de leurs traductions françaises par Guerne, en poèmes « réifiés » sous la plume de Philippe Beck dans ses *Chants populaires*.

## Les gestes éditorial et traductorial

Les deux dernières parties du livre s'intéressent à deux cas d'interventions post-autoriales impliquant d'autres instances que l'auteur : l'éditeur et le traducteur. Si la médiation éditoriale, c'est-à-dire « la transformation du texte en livre » et « ses rééditions successives » (p. 321), ne se confond pas avec la médiation traductoriale, qui implique « un acte de lecture-(r)écriture [faisant] passer un texte d'une langue et culture dans une autre » (p. 321), les deux disciplines qui étudient ces médiations (l'histoire du livre et de l'édition et la théorie de la traduction) convergent dans l'attention portée à la matérialité du texte.

Adam déplore le fait que les opérations allographes aient été – et soient encore – occultées par certains courants des sciences des textes reconduisant une dichotomie entre fond et forme, alors que pour le linguiste, « toute variation de forme est une variation de sens, un *déplacement des significations*, une *altération* » (p. 322 ; italiques de l'auteur). C'est tout l'objet de l'histoire du livre et de l'édition, notamment des travaux de Martin et Febvre, Chartier, McKenzie ou encore Darnton, que d'arborer que l'œuvre est constituée du texte, de son support matériel et de la pratique qui s'en empare et qu'elle ne peut être saisie isolément, en dehors des discours dans lesquels elle s'insère et avec lesquels elle entre en dialogue. À partir de ces constats, Adam émet l'hypothèse d'une « énonciation éditoriale » (p. 331) qu'il étaye par des analyses rigoureuses et convaincantes de deux recueils poétiques parmi les plus complexes et les plus disputés par la critique de la production francophone : *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire d'un côté, et *Illuminations* d'Arthur Rimbaud de l'autre. L'examen des titres, l'histoire chaotique de la publication des textes dans la presse et de la construction éditoriale posthume du recueil baudelairien éclairent l'émergence du poème en prose qui passe par une double déconstruction, de la poésie versifiée d'une part, et de la prose journalistique d'autre part. Dans le cas de Rimbaud, Adam montre qu'*Illuminations* est également un livre d'éditeur et il s'attache à prouver que les poèmes rimbaldiens ne sont pas des fragments rassemblés de manière aléatoire, mais plutôt un recueil tirailé entre textualité et fragmentation, tension mise en lumière par l'analyse du problème des feuillets 11 et 12 notamment.

C'est sous l'égide de l'auteur-traducteur Jorge Luis Borges, auquel sont consacrées deux des quatre études proposées dans la dernière partie de *Souvent textes varient* et par l'entremise duquel est abordée la question des traductions de *Die Verwandlung* de Franz Kafka, et du concept du « bougé du texte » de Meschonnic, qu'Adam se penche en dernier lieu sur les variations traductoriales. Considérant le traduire comme une « critique en acte de l'idée même de clôture du texte » (p. 429) et comme une possibilité, reprenant et complétant Wisman ici, de « penser entre les langues », dans le langage

et entre les textes, le linguiste entend exposer que la fabrique d'une langue littéraire passe souvent par l'exploration de celle(s) des autres, étrangère(s) ou non, ainsi que l'écrit Marcel Proust à Madame Straus en 1908 en usant, comme Ponge, d'une métaphore musicale : « chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son < son > » (Proust cité p. 432 ; italiques originales). C'est ce que révèle particulièrement bien la dernière étude de cas dédiée à la « traduction » d'un chapitre de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll par Antonin Artaud. L'étude comparative des traductions françaises, italiennes, anglaises, portugaises et espagnoles de *Die Verwandlung* de Kafka, puis les analyses du recueil composite *El Hacedor*, et d'un de ses textes, « La trama », de Borges attestent de la validité des trois axes du traduire dégagés par Meschonnic : 1) discursivité – comme tout texte, une traduction engage un interdiscours et une mémoire intertextuelle propres ; 2) textualité – la traduction d'un texte littéraire ne se limite pas au passage d'un énoncé à un autre, mais requiert de passer par une troisième langue, celle d'un texte, d'un poème, d'un recueil ou d'un livre par exemple ; 3) et variation – toute traduction n'est que provisoire et son sens n'est jamais figé.

## Éthique du chercheur en sciences humaines

La conclusion du livre d'Adam, en forme d'« éloge des textes et de la variation » (p. 535), est l'occasion pour l'auteur de revenir sur la nécessité de faire travailler ensemble les sciences des textes, du moins celles dont la réflexion épistémologique et méthodologique est suffisamment avancée et aboutie pour permettre la mise en place d'une véritable démarche interdisciplinaire, ainsi que celles qui placent les textes au centre de leurs façons de procéder. En ce sens, *Souvent textes varient* défend la cause des textes, « sentimenthèques » (Chamoiseau cité p. 538) définies comme

[d]es formes de cognition sociale qui permettent aux hommes de proposer des représentations construites et structurées du monde, lui conférant ainsi un certain sens, communicable aux lecteurs non seulement contemporains mais à ceux des temps à venir. (p. 538)

Ce retour au(x) texte(s) que le linguiste appelle de ses vœux peut paraître à contre-courant du contexte académique actuel. Cependant, c'est selon lui la seule voie envisageable pour assurer la pérennité des sciences littéraires et pour justifier leur raison d'être à une époque où leur légitimité est constamment interrogée, voire attaquée. La défense des sciences littéraires doit se fonder sur ce qui les définit intrinsèquement – les œuvres d'art verbal – et non sur des théories qui prônent à différentes échelles une prise de distance

d'avec les textes. Exemple paradigmatique, la « critique computationnelle » et le *distant reading* de Moretti et de ses émules ne reposent ni plus ni moins que sur une négation de l'historicité et de la localisation des discours, ainsi que des spécificités et différences culturelles, et nivèlent la complexité et la diversité des littératures du monde. La théorie des textes possibles est également dommageable aux sciences littéraires selon le linguiste, en raison de la confusion qu'elle établit entre la tâche de l'écrivain, auquel il revient d'explorer les possibles de ses textes et de ceux des autres, et celle de l'analyste, qui est de rendre compte du texte présent et existant dans toute sa complexité, et non de revendiquer un geste créatif. Enfin, au contraire des partisans de la lecture libérale plaidée par la « critique posttextuelle [*sic*] », toutes les lectures ne se valent pas aux yeux d'Adam, qui invite à (re)valoriser l'érudition en la mettant à profit d'analyses exécutées au plus près des œuvres d'art verbal. Au-delà des enjeux principaux du livre déjà détaillés – ébranler l'autorité du texte et de l'auteur par la révélation des multiples ouvertures du texte, contester les conceptions hédonistes des études littéraires et prouver les bénéfiques et l'efficacité heuristique d'une vraie interdisciplinarité –, c'est *in fine* une éthique du chercheur en sciences humaines qui se dessine sous la plume d'Adam :

Il y a dans la constitution raisonnée d'un corpus et dans la comparaison des textes et fragments de textes qui le constituent une forme de créativité, mais une créativité qui s'exerce sous contrôle des exigences méthodologiques et théoriques des disciplines et théories convoquées. Cette rigueur n'est pas un fantasme scientifique, mais *une exigence éthique*, très différente des libertés créatrices que peuvent et même doivent prendre les écrivains. Enfin un autre principe éthique majeur tient à la nécessité de lire les travaux d'autres chercheurs et de dialoguer avec leurs apports, de mettre en évidence et de faire fructifier leurs découvertes comme d'interroger les impasses dans lesquelles ils ont pu se fourvoyer. (p. 547 ; italiques de l'auteur)



„Doing authorship“: Wie Werkpolitik und Autorinszenierung in den Epitexten zusammenwirken  
Sonja Klimek (Universität Bern)

*Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft.* Hg. Martin Gerstenbräun-Krug und Nadja Reinhard. Wien: Böhlau, 2018, 325 S.

Mit *Paratextuelle Politik und Praxis* legen Nadja Reinhard und Martin Gerstenbräun-Krug einen Tagungsband vor, dessen Fallstudien sich zwar überwiegend mit deutschsprachigen Texten beschäftigen, der jedoch von der Konzeption her auch für Komparatist/innen eine anregende Lektüre bietet: Er enthält einerseits eine fundierte kritische Diskussion von Genettes Konzept des „Paratexts“ und einen guten Überblick über dessen Rezeption und demonstriert andererseits das Potential dieses Begriffs sowohl für literatursoziologische und kulturpoetische als auch für neuphilologische Forschungsfragen.

Der Sammelband ist eines der Ergebnisse des Innsbrucker FWF-Projekts „Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft“ unter der Leitung von Thomas Wegmann, in dem die beiden Herausgeber/-innen angestellt waren. Ziel des Bandes ist es, den Blick der Paratext-Forschung, die sich häufig auf die dem Buch materiell verbundenen „Peritexte“ fokussiert, auf den Bereich der „buchfernen, auktorialen Paratexte“ zu lenken (vgl. Klappentext): Das wären laut Genette also jene „Epitexte“, die vom gleichen Verfasser stammen wie das „Werk“ selbst, aber nicht im gleichen Medium veröffentlicht sind, also z. B. Interviews und autorpoetische Essays in Zeitschriften oder auf Blogs im Internet. Damit soll der Begriff des Epitextes seinen „Status als vernachlässigtes methodologisches Instrument“ zur Analyse „werkpolitischer Praktiken“ verlieren und endlich sein „Potential zur Beschreibung moderner Autorschaft“ entfalten können (vgl. Gerstenbräun-Krug, PPP 67).<sup>1</sup>

Nadja Reinhard liefert in einer von ihr allein verfassten Einleitung den theoretischen Unterbau des Bandes, in dem sie Gérard Genettes Konzept des Paratextes mit Steffen Martus' Ausführungen zur „Werkpolitik“ und Pierre Bourdieus Literatursoziologie zusammenbringt (vgl. Reinhard, PPP 14).<sup>2</sup> Inhaltlich weist sich die Einleitung durch breite theoretische Fundie-

1 Der Tagungsband *Paratextuelle Politik und Praxis* wird im Folgenden unter der Sigle PPP zitiert.

2 Hier fällt auf, dass Reinhard in ihrer Einleitung zwar wie selbstverständlich die Bourdieusche Terminologie verwendet („symbolisches Kapital“, „literarisches Feld“, „Ringens um Aufmerksamkeit“ etc., vgl. PPP 11), Bourdieu selbst aber nicht in der Literaturliste auftaucht.



rung und ein umsichtig argumentierendes Eintreten für begriffliche Klarheit aus, die man bei Genette (wie Reinhard bedauernd anmerkt, vgl. PPP 14)<sup>3</sup> leider manchmal vermisst.

Reinhard verwendet eingangs einen dynamisierten Textbegriff: Paratexte werden von Reinhard als „Kommunikationssignale“ gedeutet, die „parergonal“ „um ein Werk (*ergon*) kreisen“ (PPP 9). Gegenstand der Untersuchungen sind in diesem Sinne vor allem die „kulturellen Praktiken“, die durch „Kommunikationssignale“ (in literarischen Texten und ihren Paratexten) ausgelöst, beeinflusst oder gar gezielt gesteuert werden. Reinhard konzipiert Literatur als „kommunikative[s] Spiel“, in dem das Buch „ein Medium und Teil einer Öffentlichkeit“ sei, an dessen Produktions- und Distributionsprozess mehrere Akteure beteiligt seien (vgl. PPP 21f.). Es geht ihr also vor allem um das Buch in seiner öffentlichen Wahrnehmung. Der Fokus ist mithin von einer rein textzentrierten hin zu einer eher „praxeologische[n]“ Sichtweise (PPP 29) verschoben. Dabei wird auch der klassische Werkbegriff erweitert: „Werk“ (im Sinne eines veröffentlichten Textes), „Autorschaft und Öffentlichkeitsbild“ „generieren [...] zusammen [erst] das Gesamtwerk“, so Reinhard (PPP 9). Diesem „Gesamtwerk“ widmet der Tagungsband seine Aufmerksamkeit. Und in diesem Konzept eines aus „Werk“, „Autorschaft“ und „Öffentlichkeitsbild“ generierten „Gesamtwerks“ schaffen dann die

Parerga einen *Wahrnehmungsrahmen* für diese Öffentlichkeit sowie (in zahlreichen Zwischentönen) auch den Rahmen für seine *Annahme* und weitere *Verbreitung* bzw. *Tradierung* oder für die *Ablehnung* und/oder das *Vergessen* des Werks. (PPP 9f.; Hervorhebungen im Original.)

Anders als manch zeitgenössischer Kritiker gibt Reinhard das für Genettes Paratext-Begriff zentrale Konzept der aktuellen Autorintention jedoch – trotz ihrer Versicherung, weder „Text“ noch „Werk“ oder gar „Autor“ als „essentialistisch[e]“ Größe zu verstehen (PPP 23) – nicht auf: Die Möglichkeit der „Leserlenkung“ durch nicht autorisierte Epitexte von fremder Hand (die laut Genette gar nicht zur Para-, sondern zur Metatextualität gehören würden) in einem „dem Werkverständnis des Autors diametral entgegensch[enden]“ Sinne wertet Reinhard als den „*schlechtesten* Fall [...]“ von ‚Parergonalität‘ (PPP 13; Hervorhebung S. K.). Um jedoch dem bereits Genette gemachten Vorwurf, einem „wenn nicht auratischen, so doch emp[h]atischen Werk-“ oder gar Autorbegriff anzuhängen, zu entgehen, konzipiert Reinhard den Sammelband explizit als „Vermittlung zwischen autorschaftszentrierter und kommunikationsorientierter Paratextforschung“ (PPP 18). Aber sie plädiert vehement dafür, nur solchen Bestandteilen von

3 Vgl. auch PPP 16: „Spätestens dann macht das Konzept der Paratextualität allerdings keinen Sinn mehr“.

Werkausgaben (z. B. Vorworten, aber auch „bildlichen Gestaltungselementen wie Illustrationen, Autorenporträts, Emblemen etc.“) auch wirklich „Werkcharakter“ zuzugestehen, die „vom Autor selbst als Gesamtwerk präsentiert [werden] (d. h. Herausgeber und Autor identisch sind) bzw. [deren] Publikation vom durch den Autor autorisierten Herausgeber als solchem im Namen des Autors präsentiert wird“ (PPP 16). – Eine derart strenge Unterscheidung zwischen vom Autor autorisierten und von ihm nicht autorisierten Buchbestandteilen gestaltet sich aber wohl in der literaturwissenschaftlichen Praxis häufig schwierig, liegen doch selbst für die Gegenwart oft keine belastbaren „Zeugnisse“ der Autorintention vor, welche Gestaltungselemente einer Buchausgabe vom Verlag ohne Wissen oder nur mit (mehr oder weniger widerwilliger) Billigung des Autors bzw. der Autorin gewählt wurden. Und für ältere Texte ist die Autorintention in Bezug auf den (Peri-)Textcharakter von Text- wie Buchelementen zudem oft nur – wenn überhaupt – „mit nicht unerheblichem historisch-kritischem Aufwand“ (PPP 20) zu eruiieren, wie Reinhard selbst zugibt.

Trotz der Dynamisierung des Werk-, Text- und Autorschaftsbegriffs bestimmt Reinhard das Ziel des Sammelbandes letztlich in der Auslotung jenes kommunikativen Potentials, das „Auktorialität“ in Bezug auf „Paratexte/Parerga“ eben doch für die „Interpretation von Texten wie für die sich immer wieder neu konstituierenden ‚Werkeinheiten‘“ habe (PPP 22f.). Die für die Publikation ausgewählten Beiträge sollen diesen theoretischen Anspruch am historischen Einzelfall dem Praxistest unterziehen (vgl. PPP 29).

Im Aufsatzteil finden sich sodann vier theoretisch orientierte Beiträge, gefolgt von zehn chronologisch angeordneten Fallstudien zu literarischen und nicht-literarischen Texten und Medienformaten vom Barock bis in die Gegenwart. Das Besondere an diesem Sammelband ist, dass eben nicht nur literarische ‚Werke‘ behandelt werden, sondern vor allem die Publikationsorgane, in denen diese erschienen. So werden auch nicht-fiktionale Medien explizit berücksichtigt: Michael Pilz etwa untersucht Kürschners *Allgemeinen deutschen Literaturkalender*, der durch seine Methode der Datenerhebung durch Fragebogen-Versand an alle ermittelbaren Urheber/innen einer Monographie um 1900 zu einer Momentaufnahme des damaligen literarischen Feldes sowie zu einer wichtigen Bühne schriftstellerischer Selbstinszenierung wurde. Zudem bietet der ‚Kürschner‘, da er laufend aktualisiert wurde, auch die Möglichkeit, diese Autorinszenierungen im Einzelfall diachron in ihrer Entwicklung nachzuverfolgen, gleichsam parallel zur „Konstituierung eines Gesamtwerks“ (Pilz, PPP 225).

An der Auswahl der Fallstudien fällt auf, dass der Schwerpunkt auf literarischer Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert liegt. Johannes Görberts Studie zu Fleming, Kuhlmann, Hoffmannswaldau und Scherffenstein (Gedichte von etwa 1640 bis 1680) bildet die einzige Ausnahme, ehe der Band mit Daniel Ehrmanns Beitrag zu „Goethes“ Periodikum *Propyläen* und

Volker C. Dörrens Aufsatz über Schillers *Horen* bereits in die Zeit um 1800 springt. Mit Ursula Klingeböcks Studie zum „aktuelle[n] *doing authorship*“ auf Facebook und Twitter, auf Autorenhompages und im Buchtrailer-Format am Beispiel von Thomas Glavinic endet der Band bei den epitextuellen Praktiken der Autorinszenierung und Werkpolitik der unmittelbaren Gegenwart.

Maria Piok und Thomas Wegmann bieten zudem noch einen komparatistisch interessanten Überblick über die Rezeption des Paratext-Begriffs in Frankreich, die – anders als die rege und theoretisch oft sehr avancierte Auseinandersetzung mit Genettes Büchern *Seuils* (1987) und *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) im deutschsprachigen Raum – überraschenderweise nicht viele der von Genette angestoßenen Denkrichtungen weiterverfolgt habe. So sei Genettes Konzept des Paratexts in frankophonen Studien vor allem auf die Untersuchung jenes „komplexe[n] Spannungsverhältnis[ses] von Wahrheit und Fiktion“ in der durch „*Reality Hunger*“ (David Shields) geprägten „fortgeschrittenen Mediengesellschaft“ exploriert worden (Piok / Wegmann, PPP 98).

Besonders interessant sind die theoretischen Ausführungen in denjenigen der Beiträge, die sich mit Literatur in periodischen Publikationsorganen (wie Familienblättern, Tageszeitungen und ihren von Genettes ursprünglichem Paratext-Begriff nicht abgedeckten Beilagen, vgl. Andreas Beck, PPP 183) und, von den konkreten Fallstudien ausgehend, mit den „Interdependenzen“ zwischen diesen Periodika und dem Literaturbegriff im 19. Jahrhundert beschäftigen (vgl. Natalie Binczek, PPP 257), denn im 19. Jahrhundert führte „an der Zeitung als Medium der Literatur kein Weg vorbei [...]“ (PPP 263). Dass viele heute in Buchform bekannte literarische Texte ursprünglich über mehrere Nummern einer Zeitschrift verteilt erstpubliziert wurden und viele der ausschließlich in Periodika erschienenen Texte heute gänzlich vergessen sind, ist längst bekannt. Doch sei aus diesem Befund bisher nicht deutlich genug darauf geschlossen worden, dass die ursprünglichen Publikationskontexte bei der heutigen literaturwissenschaftlichen Analyse stärker berücksichtigt werden müssten, denn offenkundig veränderten sich bei der „Remediatisierung von der Zeitschrift zum Buch“ (PPP 255) nicht nur typographische Gestaltung und ‚rahmende‘ Peritexte („im Sinne eines ablösbaren, abkömmlichen Bei- und Nebenwerks“), sondern auch die Texte selbst: Ein ursprünglich in einem Periodikum über mehrere Nummern veröffentlichter „Text“ sei überhaupt erst durch seine Re-Publikation als separates Buch „in ein Werk verwandelt und als Literatur im emphatischen Sinne lesbar gemacht“ worden – wodurch der Text aber andererseits seine ursprünglichen „Bezüge“ verloren habe, „die den heteronomen Kontext der Literatur“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sichtbar machen könnten (PPP 256).

Im Kontext der neuerdings erstarkenden Zeitungs- und Zeitschriftenforschungen müsste dann, darauf macht Andreas Beck dankenswerterweise

mit großem Nachdruck aufmerksam, auch den in diesen Medien besonders zentralen Funktionen von „Illustrationen als bildlichen, nonverbalen Elementen“ endlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden (vgl. Andreas Beck, PPP 184). So könne auch für die Sozialgeschichte des Lesens einiges gewonnen werden, habe doch gerade die „enge Beziehung zwischen der Zeitung und der Institution des Kaffeehauses“ als „[e]ine[r] Art Leihbibliothek für Zeitungen“ im späten 19. Jahrhundert eine ganz eigene „Lesepraxis“ (Nathalie Binczek, PPP 267), nämlich ein „schnelles und selektives Lesen“ (PPP 265) bzw. „Blättern“ im Unterschied „zu der in einsamer Versenkung konzipierten Buchlektüre“ (PPP 267) hervorgebracht.

Wie notorisch umstritten Genettes Begriff des ‚Epitextes‘ ist, zeigt sich dann in Fabian Schmitz‘ Beitrag über „Marcel Prousts epitextuelle Recherchen im Prozess der Werkgenese“. Schmitz fokussiert darin die von Genette so genannten „avant-textes“ (auf Deutsch: „Vortexte“)<sup>4</sup> als „private [...] Epitexte“ (PPP 235) anhand von Prousts zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Notizheften, in denen der Autor für seinen eigenen Schreibprozess wichtige Vorstudien für seinen Roman *À la recherche du temps perdu* festgehalten hatte. Den öffentlichen Autorschaftsdiskurs über Proust konnten diese Notizen also erst beeinflussen, nachdem sie in den 1950er Jahren postum ediert worden waren. Erst dadurch, dass die Notizhefte unter den Titeln *Carnets* und *Esquisses* in der Pléiade an die Öffentlichkeit gebracht wurden, konnten sie überhaupt für die „posture und Positionierung des Autors im literarischen Feld“ (PPP 236; Hervorhebung im Original) wirksam werden. Genettes Argument ist, das alle auf ein Werk bezogenen Texte eines Autors, die erhalten sind, schon allein dadurch, dass der Autor sie nicht vernichtet hat, intentional auch auf das Werk bezogen werden *sollten*.<sup>5</sup> Aber eigentlich wären die erst postum von Editionsphilologen für das Verständnis der *Recherche* ins Spiel gebrachten, vom Autor selbst nicht zur Lektüre angebotenen früheren Textfassungen und Vorarbeiten – in Genettes Terminologie – als klassische „Metatexte“ zu bezeichnen. Hier droht der Begriff des „Epitextes“ mithin beliebig zu werden: alle ‚auktorialen‘ Äußerungen eines Autors lassen sich letztlich ‚irgendwie‘ auf jedes seiner Werke beziehen.

Folgerichtig löst dann auch Martin Gerstenbräun-Krug in seinem Überblicksartikel zur deutschsprachigen Rezeption von Genettes Konzept des Paratextes die ohnehin schon unscharfen Ränder des Begriffsumfangs von „Epitext“<sup>6</sup> noch mehr auf, indem er einen „relational[en]“ Begriff daraus macht, der je nach Situation eine andere Extension haben könne: Mit

4 Gérard Genette. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. S. 363.

5 Ebda. S. 363.

6 Der Begriff des „Peritexts“ ist durch die von Genette selbst vorgeschlagene, relativ klare „biblionome“ Definition der materialen „Einheit des Buches“ (PPP 54; Hervorhebung im Original) weit weniger umstritten als der des „Epitextes“.

Epitext bezeichne man keine irgendwie definierbare Textmenge mit notwendigen und zusammen hinreichenden Merkmalen mehr, sondern situationsabhängig immer genau all jene „auktorialen Texte“, die von einem konkreten Interpreten mit seinem je eigenen „Erkenntnisinteresse“ für „die Untersuchung eines Werks herangezogen und zu ihm in Beziehung gesetzt werden“ (Gerstenbräun-Krug, PPP 59). Zwei (literarische) Texte könnten sogar wechselseitig Epitexte füreinander sein, je nachdem, ob man gerade den einen Text aus dem anderen heraus erklären wolle oder umgekehrt (vgl. ebd.). Welche Texte eines Verfassers zu den Epitexten eines Werkes zählen, bestimme der jeweilige Interpret eines Werkes von Fall zu Fall selbst. Der bei Genette zentrale Fokus auf der Autorintention wird bei Gerstenbräun-Krug somit zwar beibehalten, die Leser/innen auf ihrer Suche danach aber ins Konzept miteinbezogen. *Alle* erhaltenen Texte eines Autors (publizierte wie unveröffentlichte, ja sogar durchgestrichene Vorstufen) haben demnach das Potential, als Epitexte behandelt zu werden. So verstanden wird ‚Epitext‘ letztlich zu einem reinen Arbeitsbegriff innerhalb der hermeneutischen Praxis.

Doch nicht alle Beiträger/innen des Bandes teilen Reinhardts und Gerstenbräun-Krugs Festlegung auf das für Genette so zentrale Kriterium der Autorintention für den Paratext-Begriff. Matthias Schaffrick etwa analysiert auch „faktische Paratexte“ wie eine Bestsellerliste als „Epitexte“ (Schaffrick, PPP 73) und möchte explizit mit dem „an dieser Stelle vonseiten Genettes zu erwartenden“ „Einwand“ „auf[]räumen“, „dass der Autor im Bereich der Paratexte die Autorität besitzt“ (PPP 85).<sup>7</sup> – Spätestens an dieser Stelle der Lektüre wird klar, dass der Sammelband keinen Konsens über den Begriff des „buchfernen Paratextes“ erzeugen will. Und wo die literatur- und interpretationstheoretischen Vorannahmen so stark divergieren wie zwischen Foucault und Genette, da kann wohl auch kaum mit einer Übertragbarkeit zentraler Begriffe wie „Autor“, „Werk“ und „Paratext“ gerechnet werden. Der Sammelband bietet Vertreter/innen unterschiedlicher Denkschulen die Gelegenheit, zu Wort zu kommen. Er stellt somit letztlich selbst eine überaus aufschlussreiche Momentaufnahme des gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Feldes dar.

---

<sup>7</sup> Vgl. auch ebd.: „Genettes intentionalistischer Autorbegriff berücksichtigt weder die von Foucault beschriebene diskursive Funktionalisierung von Autorschaft noch die performativen Mechanismen, die bei der Konstitution von Autorschaft am Werk sind. [...] Der Autor ist keine Gegebenheit, sondern ein Konstrukt der Transaktion zwischen Text und Paratext.“

**Comptes rendus des six volumes édités par Anne Tomiche,  
*Le Comparatisme comme approche critique / Comparative  
Literature as a Critical Approach*, Paris, Classiques Garnier,  
2017.**

Le Comparatisme comme approche critique  
Joëlle Légeret (Université de Lausanne)

Les articles qui suivent sont consacrés à la recension et à la discussion critique d'un ouvrage collectif comparatiste de grande ampleur, publié en six volumes sous la direction d'Anne Tomiche en 2017 : *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*. Cet ouvrage rassemble un choix de contributions au 20<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée / International Comparative Literature Association (AILC/ICLA), qui s'est tenu à l'Université Paris-Sorbonne du 18 au 23 juillet 2013.<sup>1</sup> À celles-ci s'ajoutent des textes tirés de conférences plénières qui ont prolongé certaines réflexions à l'issue du congrès, dans le cadre du séminaire « Le comparatisme comme approche critique » organisé par Anne Tomiche au Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC) de l'Université Paris-Sorbonne de 2014 à 2016.<sup>2</sup> Offrant un panorama des questionnements et des problématiques actuels privilégiés des comparatistes, ces plénières constituent à la fois le cadre méthodologique et la structure thématique des différents volumes, dont chacun peut être lu en tant qu'unité cohérente et autonome.

Toutefois, ainsi que le précise Anne Tomiche dans l'introduction générale, cette collection ne prétend ni dresser un état des lieux exhaustif de la littérature comparée comme discipline, ni comparer les comparatismes. Son ambition principale est de défendre l'idée que le comparatisme constitue une approche critique à part entière et de revendiquer une démarche comparatiste plurielle, outrepassant les seules frontières des sciences littéraires. De plus, attester de la richesse et de la diversité *des* comparatismes est une manière de répondre à la crise, certes permanente, traversée par la littérature comparée – et plus largement par les humanités – mais qui s'est accrue ces dernières décennies du fait de la mondialisation économique, de l'apparition

1 Pour plus de détails relatifs au 20<sup>e</sup> Congrès de l'AILC/ICLA, voir le site internet de l'événement : <http://icla-ailc-2013.paris-sorbonne.fr/index.php?lang=fr> [consulté le 26/02/19].

2 Les enregistrements des conférences du séminaire peuvent être visionnés en suivant ce lien : [https://www.canal-u.tv/producteurs/universite\\_paris\\_sorbonne/collection\\_1](https://www.canal-u.tv/producteurs/universite_paris_sorbonne/collection_1) [consulté le 26/02/19].



et du développement de nouvelles technologies et de la recrudescence des nationalismes. Cet appel à visibiliser et à valoriser la pluralité des comparatismes a par ailleurs également été au cœur des communications et des débats qui se sont déroulés à l'Université de Vienne lors du 21<sup>e</sup> Congrès de l'AILC/ICLA, trois ans après celui de Paris, du 21 au 27 juillet 2016, ayant pour thème *La littérature comparée : multiples langues, multiples langages*.<sup>3</sup>

Le premier tome du *Comparatisme comme approche critique*, intitulé *Affronter l'Ancien / Facing the Past*, explore les articulations possibles entre textes et périodes modernes et contemporains d'une part, et textes et périodes anciens d'autre part. La première partie regroupe des articles qui expérimentent heuristiquement le couple Antiquité/Modernité. Les contributions de la seconde partie s'inscrivent quant à elles dans la discipline académique française « littérature comparée périodes anciennes » (LCPA). Enfin, la troisième partie rassemble des textes qui touchent aux mythes, stéréotypes, *topoi* et réécritures. Le volume est cadré par un article signé Véronique Gély, « Comparatisme et Antiquité ». La comparatiste française retrace dans un premier temps l'institutionnalisation, en France et en Europe, de la littérature comparée et explique les raisons qui ont contribué à faire du mythe antique – et de l'Antiquité par extension – simultanément une source du texte moderne et son critère d'évaluation, empêchant sa mobilisation en tant qu'objet de comparaison. Dans un second temps, Gély dessine le programme des études comparatistes futures, dont la première tâche est, selon elle, de repenser la relation entre étranger et ancien et de questionner l'apparente familiarité de l'Antiquité gréco-romaine, afin de pouvoir comparer les antiquités du monde et de permettre, à nouveau, d'ériger l'Antiquité au rang de comparable.

---

3 Pour plus de détails relatifs au 21<sup>e</sup> Congrès de l'AILC/ICLA, voir le site internet de l'événement : <https://icla2016.univie.ac.at/> [consulté le 26/02/19]. La publication des actes de ce congrès est actuellement en préparation chez De Gruyter, sous la direction d'Achim Hölder.

Principes et mécanismes de l'hybridité méthodologique  
 Marie Kondrat (Université de Genève / Université Paris 3 Sorbonne  
 Nouvelle)

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 2 : *Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, 534 pages.

Le deuxième tome de l'imposante publication du *Comparatisme comme approche critique* propose de circonscrire la place de la méthode comparatiste dans l'ensemble des sciences humaines et sociales. Selon les précisions qu'apporte Anne Tomiche dans son introduction bilingue (en français et en anglais, commune aux six volumes), il s'agit d'envisager une alternative aux discours de défense ou de *crise* de la littérature comparée, si récurrents d'Étiemble à Spivak, pour penser le comparatisme comme un carrefour de plusieurs branches disciplinaires. Ce choix s'inscrit dans une certaine définition de la littérature comparée comme haut lieu de réflexion sur la notion même d'interdisciplinarité et les articulations qui en ressortent. Avec une trentaine de contributions, le volume révèle des points culminants des préoccupations comparatistes récentes et leur résonance dans la pensée critique actuelle.

Comparatisme et mondialisation, ou pour une « universalité inquiète »

Le lien entre comparatisme et mondialisation n'est pas interrogé frontalement, mais plusieurs contributions laissent transparaître un fort présupposé sur leur corrélation. Celle-ci est amplifiée par un choix éditorial de réunir des comparatistes venant des traditions académiques différentes, pour dresser un état de la recherche en littérature comparée à l'échelle mondiale, bien au-delà de son périmètre historique occidental. Cette corrélation se lit comme une tension entre deux vecteurs, distincts par leurs postulats méthodologiques et idéologiques. L'un, penchant du côté nostalgique du commun des cultures, définit la comparaison comme « perceuse de frontières » pour reprendre la formule de Julien Gracq (p. 319), comme un lieu de transferts – aussi bien sur le plan de l'imaginaire collectif que de la circulation effective des œuvres.<sup>1</sup> L'autre, prenant l'allure d'un contre-point dérangeant, oblige à porter

<sup>1</sup> Voir, entre autres, l'article de Ko Iwatsu sur les résurgences transnationales (Russie, Japon, Belgique, Suisse, France) et transmédiales (littérature, peinture, musique) du mythe de Charon (p. 481-491).



attention aux détails, aux cas concrets et aux confrontations, plus délicats à penser en termes de partage harmonieux.

L'écart entre des idéaux institutionnels du comparatisme et la nécessité empirique de comparer est parfaitement illustré par les deux premières contributions. Bernard Franco, du Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université Paris-Sorbonne, aborde le comparatisme à travers le prisme des tournants épistémologiques majeurs des sciences humaines (rupture entre savoir et morale, réhabilitation de la connaissance non-scientifique ou remise en cause de l'humanité de l'homme après les crimes nazis) pour lui redonner un statut d' « humanisme moderne ». De son côté, Jean-Paul Costa, président de l'Institut International des Droits de l'Homme et ancien président de la Cour Européenne des Droits de l'Homme, part de sa propre pratique du droit comparé pour en déduire quelques postulats fondamentaux (systèmes juridiques nationaux comme unités de base de la comparaison, pour n'en donner qu'un seul exemple) et les soumettre au public majoritairement littéraire du Congrès. Bien que le cas du droit international laisse entendre une urgence de comparer dans le contexte de la mondialisation, il n'empêche pas de prendre tout autant au sérieux les contraintes pratiques relatives au rapprochement des systèmes juridiques nationaux (par exemple, s'assurer de la conformité entre les lois en vigueur et les traités bilatéraux existants). Dans le comparatisme littéraire, la situation paraît plus fluctuante : l'idéal du commun possible persiste malgré tant de travaux (en études postcoloniales notamment) avertissant du risque – si ce n'est déjà des formes camouflées – de l'hégémonisme culturel. En effet, la méthode de détour, ou de décentrement critique, soutenue par le comparatisme au nom du décloisonnement national des littératures, ne peut exclure, à elle seule, des formes d'essentialisme à plus grande échelle, tel l'eurocentrisme.

Comment dépasser dès lors la tension entre la fluidité et l'uniformisation des sociétés mondialisées, d'un côté, et l'héritage de pensée universaliste des États-nations, de l'autre ? Dans son article « De la littérature comparée comme polémologie », Arnaud Marie introduit la notion d'*universalité inquiète* (p. 122) pour mettre en garde contre la facilité de penser le semblable comme étant par définition universel. Suivant les travaux de François Jullien, l'auteur invite à explorer des espaces de l'incomparable et du vide, qui forment justement des points de résistance à l'universalisme dominateur et qui permettent de contourner le politiquement correct « lénifiant » (ce terme, revenant à plusieurs reprises dans le texte, est symptomatique d'une inquiétude tout à fait fondée). L'universalité des droits de l'homme (p. 137) dont parlait également Jean-Paul Costa, ou la figure d'Esra Pound, qui conjugue un cosmopolitisme invétéré, attentif aux liens sociaux, avec une adhésion impénitente au régime mussolinien (p. 141-154), sont parmi des exemples flagrants de tel « point d'universalité vidé » (p. 137).

## Révision des cadres conceptuels

Un autre postulat important qui émerge du volume définit le comparatisme comme un lieu de négociation entre les études littéraires et les appareils théoriques d'autres disciplines : philosophie, anthropologie, musicologie et études visuelles. L'intérêt de tels croisements réside avant tout dans la révision et l'actualisation de chacun des cadres conceptuels concernés. Ainsi, appliquer l'esthétique kantienne à l'activité de la lecture fait ressortir deux aspects fondamentaux de celle-ci : expérience de perception et activité de jugement, termes qui auraient échappé aux théories de la réception (p. 83-93). Inversement, inventer une nouvelle catégorie de « roman sceptique » (p. 116) pour qualifier l'ensemble des procédés de mise en doute du lecteur et des phénomènes narratifs non fiables, demande une révision préalable du scepticisme dans l'histoire de la philosophie. Enfin, choisir un concept partagé par plusieurs arts – comme le rythme l'est entre littérature, musique et arts visuels<sup>2</sup> – détermine d'emblée une approche multi-sensorielle de chacun des supports analysés. Ces démarches illustrent par ailleurs le succès heuristique des notions d'hybride et de métissage dans le domaine de la littérature comparée, ce que conclut Aude Locatelli dans son « Approche théorique et méthodologique de l'hybridité musico-littéraire » (p. 295-307).

L'effet de répercussion entre le choix d'un concept, la méthode qu'il conditionne et la reconfiguration disciplinaire qui en résulte, revient systématiquement dans la partie « Intermédialités », l'approche intermédiaire étant historiquement ancrée dans la littérature comparée. Bien que les contributions choisies soient restreintes aux études « musico-littéraires » et « audiovisuelles »<sup>3</sup>, elles donnent un aperçu assez nuancé des orientations méthodologiques du « comparatisme intermédiaire » dans son ensemble (p. 279). Celles-ci pourraient être résumées par un refus de considérer les média comme unités fixes et isolables, d'où une quête intensive des outils qui leur serviraient de dénominateurs communs. Cette inventivité conceptuelle peut prendre des formes variées : extension des outils existants (*crescendo* comme critère comparatif d'une œuvre musicale et d'une œuvre écrite), leur assimilation (*mélôphrasis*, par analogie à *ekphrasis*), comme outil d'analyse

2 Cf. l'article de Silvio Ferraz et Anita Costa Malufe « Composer par la voie des rythmes. Beckett, Michaux, Deleuze » (p. 155-162). Dans le cas de la transposition intermédiaire, le « retour » à la perception multisensorielle s'accompagne en plus d'un éclatement des frontières entre les media (p. 275-293).

3 Il faut signaler une autre publication issue de l'atelier « Comparatisme et Intermédialité » organisé dans le cadre du Congrès : Claude Paul et Eva Werth (dir.), *Comparatisme et Intermédialité / Comparatism and Intermediality : Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire / Reflections on the Cultural Relativity of Intermedial Practice*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014.

des références musicales dans un roman ou encore leur assemblage (l'*audio-critique* comme méthode de lecture fondée sur l'écoute). Néanmoins, la fluidité apparente entre des appareils théoriques différents, littéraire et musical en l'occurrence, alerte aussi, devrait alerter en tout cas, d'un risque de rapprochement rapide ou de métaphorisation floue.<sup>4</sup>

Derrière ce parti pris post-médial, c'est aussi une remise en cause du logocentrisme du discours critique qui se manifeste. Comme le soutient Henri Garric, s'obstiner à analyser la bande-dessinée avec des outils de théorie littéraire ne fait que maintenir le statut minoré de ce médium ; en revanche, un outil adapté à sa double dimension verbale et visuelle permettrait justement de l'apprécier au-delà de son appartenance livresque (p. 443-452). Dans le même souci de valorisation de l'image, l'article de Caroline Eades « Du discours verbal à la représentation graphique. Exemples de navigation critique » propose de considérer une figure géométrique ou un tableau statistique comme outils d'analyse alternatifs, et plus adaptés aux formes narratives visuelles, telle « une analyse de film par l'image ».<sup>5</sup> Avec l'exemple du film *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), Markus Schleich interroge également le potentiel du cinéma à narrer la théorie de l'adaptation (p. 471-480). Même si le bien-fondé épistémique de ces propositions reste encore à confirmer, leur réévaluation du non-verbal apparaît comme un moyen efficace de repousser les limites de la théorie littéraire depuis son intérieur. Le titre de l'article de Viktoria Grzondziel « How can music theory become narratology? » est, de ce point de vue, révélateur.

### Catégorie de *littéraire* : situer pour déplacer

Les approches évoquées, dont l'intermédialité, semblent soulever unanimement une seule et même question : est-il toujours pertinent d'employer la catégorie de *littéraire* ? À considérer le genre du théâtre radiophonique, qui appelle des outils à la fois de musicologie, d'études théâtrales et de narratologie, la catégorie de littéraire n'y fait sens que pour être mieux redéfinie. De tels cas d'étude rappellent à juste titre que le phénomène de fluidité des média, constatable au sein des œuvres, s'épanche désormais comme principe méthodique de « connexion »<sup>6</sup> des systèmes esthétiques traditionnellement

---

4 Thomas Le Colleter évoque ce point au sujet de l'utilisation du vocabulaire musical dans l'analyse poétique (cf. p. 331-346).

5 C'est le titre d'un documentaire de Jean Douchet, Pierre-Oscar Lévy et Pierre Guislain, « *La règle du jeu* » (1939) de Jean Renoir : une analyse de film par l'image, Paris, A. D. A. V., 1987.

6 Terme employé par Marik Froidefond à propos de sa propre démarche en études musico-littéraires pour parler des bénéfices analytique, méthodologique et réflexif

séparés, et dont la littérature comparée se fait observatoire. À part le volet intermédial, la question du statut même de l'objet littéraire et des valeurs qui lui sont attribuées est traitée dans le volume selon deux autres axes : littérature et expériences du quotidien, et, plus globalement, littérature et connaissance.

L'intérêt remarqué pour le quotidien dans la production littéraire récente<sup>7</sup> – écritures d'enquête, récits de voyage, journaux de maladie – met d'abord en lumière des métamorphoses de la figure de l'écrivain entre voyageur, enquêteur, ethnographe ou chroniqueur. Que ce soient des noms connus, comme Nicolas Bouvier, ou des voix anonymes, chaque prise de parole se montre soucieuse de rendre compte, aux moyens de l'écriture, « du vécu et de l'instantané » et de s'attacher aux « vies non exemplaires ».<sup>8</sup> Grâce aux outils d'anthropologie culturelle, ces mises en scènes du quotidien incitent à considérer les forces socio-politique, documentaire, thérapeutique, autobiographique ou plus largement éthique de l'écriture, aux côtés de sa fonction esthétique notoire.

Un autre déplacement important du statut de la littérature provient d'une attention portée, par de plus en plus de chercheurs, à son potentiel conceptuel. L'étude consacrée à G. Deleuze et à l'une des références littéraires majeures, D.H. Lawrence, cherche à convaincre d'une facture stylistique des textes du philosophe tout en démontrant le potentiel philosophique des textes de l'écrivain. Travaillant sur l'essai postcolonial (W. Soyinka et E. Glissant), Florian Alix prévient toutefois des limites d'une telle approche binaire des rapports entre littérature et philosophie. Une définition nette des deux domaines peut cacher aussi le préjugé de leur incompatibilité, à savoir, d'un côté, le concept, l'argumentation abstraite, théorique et souvent occidentale, et, de l'autre, l'affect, la fiction, les situations socioculturelles concrètes, locales et souvent indigènes. Sur ce point, l'œuvre « autant perceptuelle que conceptuelle » de Jacques Derrida (p. 186) atteste d'une union possible des deux pôles. La littérature, source d'« inspiration irrésistible »<sup>9</sup>, est désignée dans l'article en question comme une forme de raisonnement et d'analyse fondée sur un travail du matériau langagier : érudition étymologique, décomposition phonétique ou toute autre sorte de catachrèse, subsumées sous un signe de la déconstruction.

---

du comparatisme, dans la lignée des postulats de *Comparer l'incomparable* de Marcel Detienne (2000). Cf. « Formes poétiques, formes musicales. Comment penser les affinités sans alléguer l'influence ou la filiation ? » (p. 433).

7 Cf. chapitre « Anthropologie du quotidien » (p. 201-246).

8 Domingo Pujante González, « Les < journaux de sida > ou les récits de vie non-exemplaires » (p. 226).

9 Brendon Wocke, « La poétique derridienne. Vers une philosophie sans concept » (p. 175).

Cette définition de la littérature permet de conclure sur deux cibles du comparatisme comme approche critique : l'une vise un ajustement permanent de la méthode à l'objet, selon les redéfinitions des frontières de tel ou tel domaine, tandis que l'autre a des répercussions sur le geste comparatif lui-même en tant que moyen de former des ensembles comparables avec des objets qui échappent aux cadres théoriques existants. La littérature comparée, en plus de tolérer une hétérogénéité des objets au sein d'un même corpus, relève et insiste sur des dynamiques intrinsèques propres à chacun, contrairement aux approches monographiques, plus homogénéisantes. Il n'est donc pas étonnant que l'hétérogénéité – avec l'hybridité qui en résulte – soit désignée comme l'objet propre du comparatisme (p. 415-416) tant qu'elle promeut le principe de juxtaposition sans en faire une finalité en soi, ni réclamer une légitimation inconditionnée de ce choix.

## Réflexions méthodologiques pour comparer dans une perspective critique

Camille Schaer (Université de Lausanne)

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 3 : *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, 453 pages.

### Comparatismes critiques

Le troisième tome du *Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach* fait la part belle à la méthodologie en s'interrogeant sur les *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices* (sous-titre de l'ouvrage). Introduit par des contributions d'Ute Heidmann et de Haun Saussy, il est organisé en trois parties, chacune étant divisée en deux sections. La première partie, « Comparer ? / Comparing ? », s'intéresse aux objets à approcher par le biais du comparatisme. La seconde partie, intitulée « Archéologies du comparatisme / Archeologies », traite de concepts et d'épistémologies. Dans la troisième, l'accent est mis sur les « Pratiques critiques / Critical practices », tout d'abord d'un point de vue théorique, puis par une focalisation sur les genres littéraires et artistiques.

Dans l'article introductif commun aux six volumes, Anne Tomiche en appelle à la littérature comparée pour « penser de façon réfléchie et critique » (p. 7). Elle démontre l'importance d'un tel type de pensée, en particulier dans une société qui voit les humanités déconsidérées, tandis que la mondialisation économique et le développement des nouvelles technologies impliquent des enjeux renouvelés, notamment concernant le rapport à l'*altérité*. « Dans ce contexte, [...] il n'est plus à démontrer que le comparatisme ne se décline pas au singulier et qu'il n'y a pas *une et une seule* méthode comparatiste, mais bien *des* comparatismes » (p. 12). L'échantillon des contributions choisies, reflétant la diversité des pratiques de la comparaison, donne matière à un renouvellement de la discipline, perceptible d'une part en termes d'approches et de questionnements et, d'autre part, dans les nombreux champs d'investigation auxquels les chercheur-e-s recourent.

### Objets d'étude et champs d'investigation

Nombreuses sont les contributions qui proposent un dialogue – parfois audacieux – entre la littérature (en tant qu'objet) et d'autres formes d'expression culturelle ; entre la littérature comparée (en tant que discipline et

méthodologie) et d'autres champs d'investigation. Ces perspectives élargies posent la question, d'un côté, de la construction des objets d'étude et, d'un autre côté, des outils mobilisés.

Soucieuse d'une rigueur méthodologique et épistémologique, Ute Heidmann, dont l'article introductif est intitulé « Pour un comparatisme différentiel », estime nécessaire une prise de conscience de la part des chercheur-e-s de l'acte de construction que constitue la démarche comparative. En raison de la pluralité des recherches en littératures comparées menées aujourd'hui, il est d'autant plus important, selon elle, de répondre à cette exigence en explicitant les axes de comparaison choisis, les présupposés sous-tendant la recherche et les concepts utilisés. Une telle construction doit permettre de placer les objets à comparer dans un « rapport non-hiérarchique » (p. 37). Heidmann propose quatre plans d'analyse efficaces pour explorer diverses pratiques littéraires et culturelles – pratiques qu'elle comprend dans le sens d'« activités discursives » : les modalités de l'énonciation, les modalités de l'inscription générique, le dialogisme intertextuel et interdiscursif et les modalités de textualisation (ou de mise en langue(s), en texte(s), en livre ou en film).<sup>1</sup>

### De la différence à la *différenciation*

La question d'une focalisation sur le *semblable* ou sur le *différent* est abordée par plusieurs contributeurs-trices, et notamment dans les trois contributions qui composent la première section de l'ouvrage. Gilli et Cots prêtent une attention particulière au *même* (à l'universel dans le premier cas et à l'analogique dans le second), tout comme Jubilado qui, dans la troisième partie de l'ouvrage, prend pour point de départ des différences afin de montrer ce qui est semblable dans les œuvres analysées. En revanche, Ireland et Chardin, après avoir considéré un dénominateur commun, préconisent de dégager des dissimilitudes dans leur corpus. Ces deux contributions font écho aux propositions méthodologiques de Heidmann qui, outre la prise en compte des ressemblances et des dissemblances, invite les chercheur-e-s à aller au-delà de cette dichotomie en « explor[ant] [l]e processus complexe de différenciation » (p. 31) qui sous-tend l'écriture littéraire. Partant du présupposé que les pratiques et formes génériques sont fondamentalement dialogiques et que

---

1 Dans un entretien publié en 2017 et intitulé « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? » (*Interférences littéraires / Littéraire intertextuelles*, n° 20), elle érige les modalités de la « mise en langue(s) » (auparavant comprises dans les « modalités de la textualisation ») en cinquième plan pour souligner leur importance. Elle précise également que ces cinq plans peuvent être complétés par d'autres. URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/906/741> [consulté le 09/01/19].



les effets de sens sont le résultat d'un dialogue entre différentes langues, littératures et cultures, elle propose de considérer les créations littéraires dans leur « diversalité ».<sup>2</sup>

Le point de vue adopté par le ou la chercheur-e traduit un choix conscient qui influence fondamentalement les résultats de la recherche. À mon sens, nous gagnons à opter pour une démarche différentielle plutôt que centrée sur ce qui est semblable, car le maintien d'une forme de tension et l'ouverture à la complexité qui en découlent élargissent les perspectives épistémologiques et heuristiques. Notons que l'angle adopté implique certaines façons de procéder lors de l'analyse, et notamment de *lire le texte*.

### *Distant reading* ou *close reading* ? Un moment expérimental

Selon Haun Saussy, la *critique* « a plus à voir avec la *lecture* qu'avec la *comparaison* en tant que telle » (p. 59). Sa contribution consiste à comparer plusieurs modes de lectures. Il met en garde contre une comparaison qui relèverait plutôt de la psychologie des peuples : « le Chinois est comme ceci, l'Occidental est comme cela. Et d'ailleurs, cela s'applique-t-il à *tous* les Chinois ? Ou est-ce à tous les *bons* Chinois, tous les *vrais* Chinois ? » (p. 60).

À partir d'une réflexion sur le cercle herméneutique décrit par Heidegger et Gadamer, Saussy affirme que « la relation du tout et des parties est perpétuellement instable, un débat toujours renouvelé » (p. 61). Plutôt que d'éviter la contradiction et de vouloir que le détail soit constamment « bon élève », il s'agit d'être un lecteur (une lectrice) déconstructiviste et de « ne pas cherche[r] absolument à réconcilier toutes les Parties dans un Tout organisé et stable, mais à maintenir l'énergie d'un ensemble contradictoire à lui-même » (p. 65). Saussy privilégie donc une lecture proche du texte, une lecture qui « a un pouvoir de subversion » (p. 62) et il nous invite à être attentif-ve au détail « insoumis », ce détail-là qui aura – selon lui – « quelque chose à nous apprendre » (p. 73).

### Comparer ?

La première section de la partie « Comparer ? », comprenant trois articles, aborde la constitution du corpus et des objets qu'on peut ou qu'on ne peut pas comparer. La contribution de Laura Gilli rapproche deux objets d'étude *a priori* éloignés. Elle postule que la littérature et la gastronomie sont

2 Néologisme qu'elle emprunte aux écrivains des Caraïbes, comme par exemple Patrick Chamoiseau, et qui s'oppose à l'idée même d'« universalité ». À l'origine, ce terme a été forgé par Bernabé, Chamoiseau et Confiant, à la suite de Glissant.



comparables, car il s'agit de domaines qui s'influencent mutuellement, s'empruntent des modes d'expression et sont tous deux des véhicules de culture et d'identité. Dans l'optique de renouveler une relation prétendument universelle entre littérature et gastronomie, elle affirme qu'il est possible de dégager des hypothèses et des modalités d'analyse similaires. L'article de Ken Ireland questionne la pertinence de comparer deux auteurs qui n'écrivent pas dans la même langue, n'appartiennent pas à la même génération, ni à une aire culturelle et géographique identique, et dont l'influence mutuelle n'est pas évidente. Selon ces « critères », on pourrait présupposer que les textes de Thomas Hardy et de Gottfried Keller sont incomparables. Toutefois, l'approche d'Ireland, suivant la proposition de Jean-François Lyotard qui préconise d'activer les différences, rend possible la comparaison pertinente d'aspects autant thématiques que discursifs (entre autres intertextuels et génériques) dans les textes en question. La contribution qui clôt le triptyque s'emploie à mettre les objets en lien grâce à l'analogie. En replaçant cette dernière au centre du débat épistémologique, Montserrat Cots examine dans quelle mesure elle est une voie méthodologique valable et peut, à son avis, constituer un outil de recherche efficace.

L'article de Philippe Chardin, qui introduit la section consacrée aux études monographiques, pose un regard réflexif sur l'approche comparatiste portant sur un seul objet. Selon lui, le recours aux « littératures étrangères » pour analyser un texte fréquemment considéré dans une optique nationale permet de dégager des « dissimilarités irréductibles », c'est-à-dire de relever les spécificités de l'univers d'un créateur – propos illustrés par les exemples de Proust et de Dostoïevski.

Les cinq autres articles font intervenir la comparaison de différentes façons dans les études monographiques. Caroline Rupprecht, qui s'intéresse au rôle de l'architecture comme médiatrice des relations entre les deux protagonistes masculins dans *Austerlitz* de W. G. Sebald, y a recours lorsqu'elle établit des liens entre le livre de Sebald et le film de Fritz Lang intitulé *Nibelungen*. Geneviève Noiray dévoile, quant à elle, le dialogue qui existe entre les œuvres de Pierre Michon et d'autres créateurs. Michon fait fusionner les arts ; il laisse résonner l'ancien dans le nouveau. Définies comme « palimpseste » et « écholalie », les modalités du dialogisme intertextuel et interdiscursif sont élargies à des dialogues intermédiaires.

L'aspect comparatif est plus ténu dans les contributions de Roxana-Anca Trofin et de Catalina Florina Florescu. L'article de la première porte sur la théorie du roman selon Mario Vargas Llosa. Le discours métadiscursif de l'écrivain révèle, outre un engagement social et politique à travers la littérature, une réflexion sur l'articulation entre la fiction et le réel. Dans la contribution de Florescu, les rapports à la norme et à la santé sont des enjeux centraux. La question de la similitude et de la différence est posée, relative à la figure difforme de Merrick dans la pièce *The Elephant Man* de Bernard

Pomerance. Mobilisée sur le plan thématique, la comparaison se révèle peu présente pour l'analyse du corpus qui comprend l'œuvre de Pomerance (1977) et l'autobiographie de Merrick écrite un siècle plus tôt.

Dans l'article de Souad Yacoub Khlif, la comparaison consiste à faire émerger une dimension réflexive sur les rapports entre les langues que met en place Assia Djébar dans *Vaste est la prison*, où le rôle de la femme algérienne pour la sauvegarde de la langue berbère est abordé. Selon la chercheuse, l'auteure porte un regard sur les appartenances multiples qui façonnent son identité dans un contexte plurilingue et pluriculturel.

## Archéologies du comparatisme

La seconde partie du volume porte sur les concepts et épistémologies liés à la comparaison. Trois contributions composent la section consacrée aux concepts. Tout d'abord, Chloé Chaudet s'intéresse à celui de l'engagement littéraire (qui est également discuté dans l'article de Trofin sur Vargas Llosa), en postulant qu'il est nécessaire de repenser et de redéfinir cette notion dans un sens plus large que celui que Sartre a proposé en son temps. Par le biais d'un décentrement intellectuel, elle invite à aborder l'engagement littéraire comme un phénomène transnational, transculturel et transhistorique. L'intervention de Rachel Esteves Lima consiste en une comparaison de différentes façons de faire appel au *topos* cannibale chez des chercheurs et écrivain·e·s latino-américain·e·s. En s'appuyant sur plusieurs exemples tirés d'œuvres contemporaines, elle montre la diversité des lectures actuelles de la pensée d'Oswald de Andrade. Le dernier concept abordé dans cette section est l'humanisme contemporain (*contemporary humanism*). Chiara Lombardi prône un retour de la culture humaniste, ainsi que sa revalorisation, dans une société qui a tendance à la sous-estimer. L'exploration du concept est réalisée à partir d'une focalisation sur le rôle culturel et méthodologique de la littérature comparée, qui permet notamment, selon Lombardi, de repenser une connexion entre la philologie et la philosophie.

Deux articles forment la section consacrée aux épistémologies. Celui de Juliette Vion-Dury propose une épistémologie littéraire de la psychanalyse, en montrant que le comparatisme est une façon d'approcher cette science de façon critique. Tout comme la littérature comparée, la psychanalyse est une perpétuelle mise en relations ; Freud lui-même établit de nombreux allers-retours entre la méthode d'investigation qu'il a fondée et d'autres disciplines ou formes d'art, ainsi qu'entre les langues, étant d'ailleurs un auteur plurilingue. Pour sa part, Mathilde Lévêque considère les recherches en littérature de jeunesse comme un enrichissement des études comparatistes. Dans le sillage d'Emer O'Sullivan, elle entend esquisser les contours d'une épistémologie renouvelée, dont la dimension « internationale » ne peut, selon elle,

être ignorée. Elle se place dans une optique transdisciplinaire et argumente en faveur d'une prise en compte du livre comme produit transmédiatique – entretenant des liens avec des objets dérivés de la littérature.

## Pratiques critiques

La première section de cette dernière partie est dédiée aux approches critiques et théoriques. Les contributeurs-trices y croisent des approches variées avec des façons de comparer, ce qui permet un renouvellement plus ou moins heuristique de la discipline. L'article de Carmen Popescu examine les notions d'intertextualité et de dialogisme. Elle met l'accent sur les deux directions que peut prendre le dialogue littéraire : d'une part, celui qui s'établit entre les textes et, d'autre part, celui qu'on peut percevoir entre l'(inter)texte et le lectorat. Dans ce sens, elle invite à considérer une approche pragmatique de l'intertexte (« pragmatics of the intertext »). María Elena Aguirre élargit sa recherche à d'autres champs d'investigation puisque, grâce aux concepts d'écocritique (*ecocriticism*) et de « zoocritique » (*zoocriticism*), elle pose un regard sur la relation entre le texte littéraire et l'environnement, et plus particulièrement sur celle qui se crée entre l'homme et le cheval dans deux œuvres de Ricardo Güiraldes et Zakes Mda.

Les contributions de Chloé Anghé, Gilda Pacheco et Arata Takeda se situent dans une perspective (post)culturelle. L'analyse de la première discute le rôle du comparatisme dans les études postcoloniales, les études de la mondialisation, ainsi que celles des images et des mythes. À partir d'un corpus d'auteur-e-s polynésien-ne-s, elle révèle trois stratégies linguistiques et poétiques employées pour contrer les mythes coloniaux, touristiques et impérialistes. L'intervention de Gilda Pacheco, se situant au croisement de la littérature comparée et des études culturelles (*cultural studies*), entend explorer le concept de « fraternité » dans trois chansons des années 1980 issues de pays du continent américain : les États-Unis, le Costa Rica et l'Argentine. Cette étude montre l'apport de la comparaison pour l'analyse de manifestations de la culture populaire. En écho aux contributions s'appuyant sur une approche culturelle, Arata Takeda propose de repenser le rôle de la littérature comparée depuis le point de vue du postculturalisme (*postculturalism*). Ce nouveau paradigme, nécessaire afin d'ébranler le concept de culturalisme (*culturalism*) qui a vu le jour dans un contexte éloigné du nôtre, est considéré par le chercheur comme une réponse pragmatique et conciliatrice.

Pour sa part, Blaž Zabel invite à analyser la compréhension des œuvres littéraires en utilisant une approche phénoménologique. La notion d'auteur, le statut ontologique de l'œuvre littéraire et la rencontre entre celle-ci et le lecteur (donnant lieu au cercle herméneutique dont parle Saussy en

introduction) sont discutés par Zabel, qui postule que la compréhension de la littérature implique un changement réflexif de l'horizon du lecteur.

La section sur les approches critiques et théoriques s'achève avec la contribution d'Odete Jubilado. Deux textes mettant en scène un fléau y sont comparés : *La peste* d'Albert Camus et *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago. Dans cette étude, qui a pour objectif d'analyser la façon dont les deux types de maux (la peste et l'aveuglement soudain) ravagent la société, Jubilado tente d'établir une cartographie de l'homme dans des villes en état de siège.

L'ultime section de l'ouvrage est composée de quatre articles qui présentent une approche renouvelée des genres littéraires et artistiques suivants : le fantastique, le roman en vers (*verse novel*), la ballade et l'autobiographie communiste. La première étude, rédigée par Maria João Simões, conçoit le fantastique non pas comme un genre – conception trop étroite qui ne rend pas compte de la multiplicité de ses manifestations et de ses effets – mais comme un phénomène complexe. La chercheuse remet en question la séparation commune entre représentation réaliste et fantastique. À partir de là, elle invite à penser le fantastique comme un régime différent de fictionnalité et à examiner de quelle manière et par quels procédés il active nos croyances.

Pour l'analyse de la pratique générique du roman en vers, Julia Bacskai-Atkari insiste sur l'importance du recours à l'approche comparative, qu'elle couple à l'histoire des genres. Elle pose un regard réflexif sur son objet d'étude en se demandant dans quelle mesure ces textes sont comparables, étant donnée leur très grande variabilité. Grâce à l'exemple d'œuvres issues de littératures et langues différentes (anglaise, russe et hongroise), elle stipule que la notion de *verse novel* ne devrait pas être vue comme une catégorie prédéfinie.

La contribution de Georgeta Tcholakova sur le paysage dans la ballade romantique se veut un « essai de comparaison différentielle » (sous-titre qui renvoie à l'article de Heidmann) ayant pour objectif de montrer l'efficacité de cette méthode. La chercheuse nous conduit à travers les siècles et l'Europe, au gré du « genre » complexe qu'est la ballade : le parcours débute à la Renaissance et mène au XIX<sup>e</sup> siècle, prenant en compte des textes français, italiens, allemands, polonais, tchèques, anglais et russes. Ce cheminement met au jour des variations génériques, poétiques, rhétoriques, rythmiques et thématiques. Néanmoins, Tcholakova s'inscrit dans une approche de la ballade par trop essentialiste (ayant trait au romantisme, on lit que « la ballade se définit comme un genre lyrico-épique, représentant une rencontre de l'homme avec des forces surnaturelles qui finit toujours tragiquement », p. 414). La perspective adoptée ne peut constituer une illustration adéquate de la méthode proposée par Heidmann, qui considère les *pratiques* génériques – elle évite de parler de « genre » – de façon bien plus souple.

La dernière contribution du volume revient à Soma Marik, qui compare trois œuvres autobiographiques d'auteurs bengali communistes : Manikuntala Sen, Kanak Mukherjee et Nibedita Nag. D'une part, il s'agit pour la

chercheuse d'examiner si le genre des mémoires peut être étudié comme relevant de l'histoire ; d'autre part, elle compte évaluer l'impact du *gender* sur ces textes. Pour Marik, l'intérêt de l'analyse des autobiographies et des mémoires réside dans le fait qu'ils nécessitent des outils différents de ceux traditionnellement employés par les historiens, ce qui donne accès à l'histoire sociale des couches subalternes.

## Pour conclure

La façon de lire préconisée par Haun Saussy et celle de comparer recommandée par Ute Heidmann m'apparaissent complémentaires et efficaces pour entrer dans la complexité des textes. Repères dans la multiplicité des démarches observées, elles permettent de dépasser les approches uniquement thématiques et de décortiquer le fonctionnement de toute activité discursive, de réfléchir aux liens entre les dimensions textuelles et la création d'effets de sens, afin de mieux comprendre et interpréter les œuvres. Ensemble, elles mettent au jour la « diversité » des créations et rendent possible le « moment expérimental » que recherche tout comparatiste, quels que soient ses objets d'étude et ses champs d'investigation. À condition qu'il soit le fruit d'une réflexion théorique, méthodologique et épistémologique, ce *moment* est indispensable pour le renouvellement de la discipline dont parle Tomiche en introduction. Il est la clé pour un comparatisme véritablement *critique*.

## La traduction comme ouverture et mise en rapport

Ariane Lüthi (Zurich)

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 4 : *Traduction et transferts / Translation and Transfers*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, 626 pages.

*La langue de l'Europe, c'est la traduction.*

Umberto Eco

Abordant la question de la traduction et des transferts, le quatrième volume de cette vaste réflexion sur le comparatisme rassemble plus de quarante contributions reflétant le débat pluridisciplinaire sur la place de la traduction dans l'histoire des pratiques littéraires. D'une part, les textes rassemblés proposent au public intéressé par la traduction et son rapport avec le système littéraire une riche matière à réflexion ; d'autre part, il s'agit aussi d'approfondir la notion de « transfert » (sans exclure ses éventuelles limites) afin d'appréhender dans toute sa complexité le rôle décisif que joue la traduction dans les processus de transferts. Divisé en deux grandes parties, le premier volet regroupe des études sur la traduction et la traductologie (rencontre des civilisations, tradition littéraire arabe, questions et variations linguistiques, création et traduction à l'épreuve de la pensée et du marché), tandis que le second réunit des études sur les transferts culturels (les concepts littéraires occidentaux dans leur transfert vers l'Est, les transatlantiques, et notamment la littérature chinoise). Donc, dans un premier temps, la traduction dans ses relations avec la problématique de réception ; le rôle spécifique de la traduction dans certaines traditions littéraires (en particulier la tradition littéraire arabe) ; les frontières poreuses entre traduction et création. Ensuite, le transfert des concepts littéraires occidentaux vers l'Est, et notamment les transferts transatlantiques. Ces deux sections sont précédées de trois textes plus théoriques, thématissant des questions liées à la traduction et aux transferts culturels. Dans la mesure où il est impossible de rendre justice à l'ensemble des 42 études groupées au sein de ce volume de plus de 600 pages, on se concentrera par la suite sur les perspectives présentées par Emily Apter, Tiphaine Samoyault et Manfred Schmelting dans leur article respectif figurant en ouverture du volume. L'ouvrage se termine par de brefs résumés des contributions, en français et en anglais, ce qui facilite la recherche ciblée de thématiques ou de problématiques que l'on souhaite approfondir.

Dans sa contribution « Entre "transfert" et "comparaison" », Manfred Schmelting adopte une position critique face aux notions de « transfert » et de « comparaison » tout en réfléchissant à d'autres concepts théoriques tels que celui de « culture ». En comparant les apports des études interculturelles

– qui ont pris leurs distances avec une littérature comparée traditionnelle – se pose la question de la validité méthodique de la comparaison, notamment pour les sciences sociales. Cette étude fournit de nombreuses « réflexions sur un problème méthodologique de la littérature comparée », tel le sous-titre de l'essai, et démontre les différences notables entre la constellation française et allemande (on pense en particulier au passé colonial français et à la francophonie). Selon Manfred Schmeling, les termes abstraits de comparaison et de transfert ne sont des « catégories analytiques réellement productives pour la littérature comparée qu'à partir du moment où [on] peu[t] les concilier à l'analyse littéraire, à ses conditions structurelles et esthétiques, bref, à l'interprétation du texte concret » (p. 87). Qui se penche sur l'évolution historique des recherches comparatistes réalise que les frontières méthodiques séparant recherches comparatistes et études culturelles sont flottantes. Dans la mesure où tout texte littéraire est, d'une manière ou d'une autre, marqué culturellement, aucun texte ne serait identique à lui-même. Manfred Schmeling s'intéresse à la dimension herméneutique et esthétique de la littérature qu'il place au centre de ses réflexions afin d'approfondir les questions méthodiques et théoriques. La comparaison étant antérieure au transfert (culturel), la méthode et la terminologie ne sont pas les mêmes ; dès lors, des termes comme « influence », « réception » ou « image » sont souvent remis en question par l'étude des transferts culturels. On se demandera toutefois si la perspective sur les objets a véritablement changé. Au sujet de la réception, la comparaison et la traduction (qui transforment et manipulent les textes), on lit : « la recherche sur les traductions se concentre naturellement sur la culture d'accueil, sur le lecteur et son contexte et sur ceux qui ont "travaillé" le texte source » (p. 77). Ayant jusqu'à présent joué un rôle plutôt marginal dans la discussion théorique sur la comparaison et le transfert, la littérature se voit ici placée au centre de l'intérêt. Comparant le système français et allemand, il est question d'un « déséquilibre frappant » (p. 79) qui persiste entre les deux traditions intermédiaires, cette dernière étant plus « dynamique » en Allemagne qu'en France. Cette défense de la littérature comparée traditionnelle, comme on pourrait aussi intituler la contribution, plaide contre un « jargon analytique plus ou moins métaphorique » (p. 80) et souligne les limites des études de Michel Espagne<sup>1</sup> ou de Michael Werner et Bénédicte Zimmermann<sup>2</sup> dans le cadre de la discussion sur la comparaison et le transfert. « Le paradis de la théorie se heurte bien souvent à l'enfer de la pratique. » (p. 83) Un des points essentiels soulignés dans ce texte est que la comparaison a toujours deux perspectives, d'une part une dimension synchronique et typologique, d'autre part une dimension génétique et diachronique. Cette relation

1 Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

2 Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.



dialogique étant essentielle pour la littérature (comparée), il en va de même pour la recherche sur les transferts : « La comparaison présuppose la distinction, mais la distinction méthodique n'est pas un obstacle à l'analyse d'objets hybrides. On sépare les différents éléments [...] afin de saisir la situation interculturelle de l'auteur entre les pôles considérés. » (p. 84) Un exemple vient clore cette réflexion sur l'hybridation culturelle, « Romain Rolland, lecteur de Goethe », où l'on voit, dans le roman *Jean-Christophe*, l'image de Goethe et celle de l'Allemagne fusionner dans un processus d'intertextualité littéraire. La perspective comparatiste du lecteur et scientifique ouvre alors la porte à une troisième dimension de la comparaison : « conformément au vœu de la recherche sur les transferts culturels, qui demande à ce que l'on garde toujours à l'esprit sa propre partialité culturelle, il serait intéressant de comparer la lecture française de la lecture allemande du même roman. » (p. 87) Dans la mesure où l'objet détermine la méthode, la dialectique entre instance comparatrice et transferts détermine, indéniablement, tout texte.

Dans « Traduction et violence », Tiphaine Samoyault souligne que le comparatisme apparaît souvent comme le contraire de la traduction, celle-ci faisant violence au comparatisme « en réduisant certains de ses trajets critiques, en assimilant l'étranger, en naturalisant, voire en nationalisant certaines œuvres » (p. 49). Pour parler de ce conflit, elle distingue une violence interne, inhérente à la traduction, « celle qui déforme, trahit, transforme le texte original » (p. 50, Tiphaine Samoyault l'appelle « violence 1 ») ainsi qu'une violence externe dans laquelle le traducteur peut être impliqué (la traduction en contexte totalitaire, de guerre ou de violence extrême, appelée ici « violence 2 »). Or ces deux violences sont-elles liées ? Dans un premier temps, la violence inhérente à l'acte de traduire est examinée ; s'ensuivent quelques situations dans lesquelles la traduction est aux prises avec la violence externe, afin de répondre à des hypothèses sur les rapports entre violence et traduction. Un passage par la lecture du chapitre 3 de *Si c'est un homme* de Primo Levi permet finalement de nouer les trois termes de traduction, violence et remémoration. Suite à l'axiome « la traduction détruit l'original » – puisqu'elle ne respecte pas l'énoncé mais le remplace –, on peut parler de violence, d'acte blasphématoire, voire de « désécriture » (Meschonnic), pour évoquer ce processus de destruction de l'original. D'après Tiphaine Samoyault, la traduction peut alors « apparaître comme un brouillon postérieur de l'œuvre, mais non plus en amont comme ses propres brouillons, mais en aval, rendant l'œuvre au multiple et à l'inachèvement » (p. 52). Pouvant être « touché, déporté, transformé, éventuellement malmené », le texte est « fragilisé par la traduction » qui le place dans un « état de différence » (*ibid.*). S'il le veut ou non, en réécrivant l'original, le traducteur entre dans une relation compétitive avec l'auteur. En tant que nouvelle version possible de l'original, la traduction représente également une menace puisqu'il est possible que la traduction devienne plus vraie que l'original. « Il



faut traduire », écrit Derrida, l'un des penseurs de la traduction qui ont lié la violence ontologique de la traduction aux processus de violence historique dans lesquels elle peut être prise (voir *Schibboleth* notamment). Le rôle de la traduction en Afrique du Sud retient aussi l'attention de la critique, puisque la traduction y a joué un rôle dans la constitution de la société d'apartheid. Instrument de la séparation dans un premier temps, elle est devenue, dans un deuxième temps, un élément décisif de la réparation (dans la mesure où les débats ont été traduits dans les onze langues officielles du nouvel État). Toutefois, y a-t-il une égalité possible entre les traductions ? Selon Tiphaine Samoyault, même lorsque la traduction s'inscrit dans une logique de réparation et dans une réflexion sur la justice, elle a « du mal à sortir de sa violence interne, qui en fait l'espace de la guerre des langues » (p. 61). Pour finir, il est aussi question de la « vérité » du livre, voire des livres et de la littérature, bref de ce qui a lieu « entre les langues », c'est-à-dire « dans le pluriel des langues ». Le mélange des langues y est présenté comme élément fondamental de certaines situations extrêmes (ne pouvant être exprimées, dans la littérature, que par le détour ou la pensée de la traduction). Plurilinguisme, témoignage et traduction entretiennent dès lors un rapport étroit. « La traduction, tout en montrant la guerre des langues, est perçue comme l'enjeu visant ultimement à nous débarrasser d'elle » (p. 67). La prise en compte des processus traductifs et de la pensée de la traduction ayant transformé sa méthode comparatiste, Tiphaine Samoyault souligne qu'il s'agit de se situer « dans l'entre-deux de la traduction, à l'œuvre dans la circulation des textes en traduction bien sûr, mais aussi dans de très nombreux textes, rares étant les textes purement monolingues » (p. 68). Le but de cette réflexion sur les rapports entre violence et traduction est, entre autres, de montrer la « violence de notre contemporain » (p. 68) qui ferait de la traduction un véritable paradigme.

La violence de la traduction (s'appuyant sur les réflexions de Derrida) est un élément que l'on trouve aussi dans le texte d'Emily Apter (« Non-Equivalent, Not-Translated, Incommensurate: Rethinking the Units of Comparison in Comparative Literature »). Le questionnement économique, social et politique de l'intraduisible prolonge la réflexion menée préalablement dans *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*<sup>3</sup>, lorsqu'elle coordonnait, parallèlement, le *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*<sup>4</sup> (la version anglaise du *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*<sup>5</sup>, édité par Barbara Cassin). Emily Apter propose

3 Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London, Verso, 2013.

4 Emily Apter (dir.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexikon*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

5 Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert-Seuil, 2004.

de procéder à un déplacement de la notion d'« équivalence », envisagée comme standard de comparaison, vers celles d'« égalité » et d'« inégalité », en mettant l'accent sur la construction du non-équivalent, du non-traduisible et de l'incommensurable afin de penser une traduction « en-égalité » (« *translation-in-equality* ») et « éga-liberté » (« *equaliberty* »). La pensée de Derrida (et notamment son questionnement dans *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante »* ?<sup>6</sup>) est indispensable pour comprendre cette réflexion. Ainsi, lorsqu'il déconstruit l'association ordinaire du mot « relevant » en soulignant qu'une telle traduction serait

tout simplement, une « bonne » traduction, une traduction qui fait ce qu'on attend d'elle, en somme, une version qui s'acquitte de sa mission, honore sa dette et fait son travail ou son devoir en inscrivant dans la langue d'arrivée l'équivalent le plus redevable d'un original, le langage le plus juste, approprié, adéquat, opportun, aigu, univoque, idiomatique, etc.<sup>7</sup>

Derrida, Balibar, Spivak, Heller-Roazen et bien d'autres encore – le parcours théorique est dense avant d'en venir à la conclusion suivante : « To emphasize the Incommensurate as a critical unit of translation and comparison, and further, to cast it as a modality of untranslatability [...] is to introduce a different order of thinking into translation theory. » (p. 46) D'après Emily Apter, il s'agit de résoudre la question de savoir de quelle manière l'esthétique de l'incommensurable peut s'ouvrir sur les catégories du non-traduisible et du non-équivalent (qui mettent tous deux l'accent sur la tâche de définir la traduction dite « en-égalité »).

Comparatisme et traduction formant un terrain foisonnant, on pourra approfondir et creuser ces relations en lisant ce volume protéiforme : la réception de Shakespeare en Inde et en Chine, le statut du traducteur comme médiateur interculturel, le rôle de la traduction dans le développement de la littérature arabe, le théâtre occidental et l'éducation des paysans chinois dans les années 1930, ou encore la réception actuelle de Roland Barthes au Brésil – voici quelques études de cas rassemblées au sein de ce collectif. Penser les spécificités de la traduction en tant qu'approche comparatiste incite à réfléchir sur les bases à donner à la critique comparatiste et aux transferts culturels. La « critique littéraire authentiquement comparatiste » revendiquée par Anne Tomiche dans son essai introductif « Le comparatisme comme approche critique » trouve ainsi, en Europe aussi bien qu'en Orient, une confirmation évidente au sein de ce riche ouvrage collectif. Si, aux yeux d'Umberto Eco, la traduction représente « la langue de l'Europe », il est permis de s'interroger sur la manière dont il faudrait modifier cette assertion afin de tenir compte des autres littératures, et notamment de celles de l'Asie.

6 Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante »* ?, Paris, L'Herne, 2005.

7 *Ibid.*, p. 563, cité par Emily Apter p. 35.

## Micro et macro circulations comparatistes

Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 5 : *Local et mondial : circulations / Local and Global: Circulations*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, 561 pages.

On ne peut que saluer l'extrême diversité des littératures prises en considération dans la quarantaine d'essais qui constituent ce recueil : sont présentes non seulement les littératures européennes « périphériques » (littératures portugaise, géorgienne, russe ou roumaine), mais encore un grand nombre de littératures extra-européennes allant des pays de l'Amérique latine au Japon en passant par l'Égypte et l'Indonésie. Il est cependant un hôte d'honneur qui focalise l'attention de non moins d'un quart des articles ici réunis : il s'agit de l'Inde, et ce choix est loin d'être gratuit ou aléatoire. La littérature indienne y est en effet présentée comme pouvant servir de paradigme à la littérature comparée, car elle se situerait « au-delà des nations » (p. 325) : ne présentant aucune homogénéité, ni linguistique, ni thématique, ni générique, ni systémique, elle sollicite immanquablement une appréhension selon une logique plurielle qui est la logique de la littérature comparée.

L'ouvrage se divise en trois grandes parties, chacune se focalisant sur un thème en vogue dans les programmes de littérature actuels (l'espace, l'orientalisme, l'interculturel), mais examiné selon une perspective comparatiste exigeante et stimulante. Comme le rappelle Anne Tomiche dans l'introduction, la méthode ici pratiquée se préoccupe moins de rapprocher dans la confrontation et la différence que de privilégier la modalité du passage et de l'entre-deux. Dit en d'autres mots, il s'agirait donc de repérer et de valoriser le « transaréal ».<sup>1</sup>

La première partie, intitulée « Littérature et espace à l'heure de la mondialisation », débute par une série d'articles réfléchissant sur la notion de *World Literature*<sup>2</sup> – mais qui, plutôt que de nous en donner une définition homogène, s'attardent sur ses nombreuses facettes sans parvenir à les concilier. La WL, est-ce la *Weltliteratur* de Goethe ? La WL de Damrosch, critique par ailleurs cité à de multiples reprises ? La littérature-monde, terme qui en français est parfois utilisé pour traduire le terme anglais, alors qu'il a été inauguré en 2007 pour ne parler que des littératures d'expression française ? La WL, est-ce une manière d'écrire, une méthode de lecture et d'analyse, une

1 Selon le néologisme forgé par Ottmar Ette, en particulier dans *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin, De Gruyter, 2012.

2 Désormais abrégé WL.

stratégie de publication et de diffusion de la production littéraire mondiale ? La WL, est-ce un objet ou un problème ?

Dans la première étude, la WL est d'abord présentée dans sa conception de canon des grandes œuvres de tous les temps et de tous les pays, sauf que ce canon aurait subi une dégradation sensible à l'époque actuelle : dans ce qui fait aujourd'hui office d'anthologies ou de recommandations de lectures (tel le livre *1001 Books You Must Read Before You Die* de Pierre Boxall), les œuvres retenues le sont de moins en moins en vertu d'une certaine valeur littéraire et culturelle, et de plus en plus en vertu d'une valeur-culte, que d'autres médias (dont le cinéma) contribuent par ailleurs à lui donner. À certains détracteurs de la WL qui, dans la droite ligne des angoisses exprimées par Erich Auerbach après la Deuxième Guerre, prétendent que celle-ci est responsable d'une standardisation de la littérature et d'une unification culturelle de la planète, un second essai répond que si homogénéisation il y a, cela ne serait pas dû à la discipline de la WL, mais à la rigidité idéologique (et tacite) des normes de publication.

Quels sont par ailleurs les liens entre la WL et la littérature comparée ? Pour un critique dont la méthode d'interprétation des textes s'inspire à la fois de Damrosch et de Bloom, les deux vont de pair et se complètent, parce qu'une œuvre présente dans un système littéraire autre que son système littéraire d'origine (théorie de Damrosch) réclame pour être comprise un cadre comparatif et une « anatomie » des influences (théorie de Bloom). Pour d'autres, les deux désignations sont quasi synonymes : les grands acquis de la WL et/ou de la littérature comparée, c'est d'avoir pris en compte non seulement l'impact exercé par les littératures conçues comme majeures sur les littératures périphériques, mais encore et surtout d'avoir mis en évidence que le contraire est également vrai, ainsi que le montre l'exemple de l'Argentin Jorge Luis Borges, dont la mémoire est puissamment réactivée dans l'œuvre de l'écrivain espagnol contemporain Enrique Vila-Matas. Une façon détournée de définir la WL est de le faire sur le mode de la métaphore : ainsi la figure de l'actrice, de plus en plus présente dans les romans contemporains, et parce qu'elle met en exergue les liens entre centre (là où elle brille), périphérie (là où elle se réfugie en cas d'échec) et utopie (là où elle disparaît sans laisser de trace), peut fonctionner comme une mise en abyme de la façon dont circule la WL.

S'il n'y a pas de consensus sur ce qu'est précisément la WL et en quoi elle diffère exactement de la littérature comparée, un point fort se dégage cependant de ces contributions : l'utilisation de cette notion (plutôt que de celle de « littérature générale » par exemple) entraîne toujours dans son sillage une réflexion sur l'organisation, la production et la représentation de l'espace dans les textes littéraires. La mutation épistémologique introduite par le *spatial turn* dans les sciences humaines, puis poursuivie et approfondie par d'autres projets tels que les « études transarcales », a mis en évidence que

l'espace n'a jamais une signification déterminée une fois pour toutes, mais qu'il ne cesse de se construire, de se modifier et de changer de significations en fonction des pratiques sociales, des interactions et des mouvements qui le traversent. La deuxième série d'articles de cette première partie, sans s'y référer explicitement, exploite ces nouveaux acquis. Elle montre d'abord que les textes littéraires eux-mêmes peuvent se cristalliser en une image spatiale : la métaphore de l'île semble particulièrement productrice. À la fois isolée du reste du monde à la manière du fait divers que tend de plus en plus à devenir le récit actuel, elle regorge aussi, à y regarder de près, de multiples détails qui en permettent une lecture infinie (à la manière d'une miniature persane). Au niveau du contenu, la thématique de l'exil, par ailleurs considérée comme nouveau paradigme de la connaissance dans le discours critique contemporain, est abordée à partir de romans maghrébins : ceux écrits en arabe jouent souvent sur la racine commune (*gharb*) des mots « exil » et « Occident », tandis que la prise en considération de la littérature francophone de ces mêmes régions met en évidence que le sentiment d'exil peut être éprouvé partout, même chez soi (exil psychologique). D'autres réflexions montrent que la littérature contemporaine oscille entre des représentations d'un espace vide, dépourvu de signification, manière de non-lieu aménagé pour les passages les plus nombreux et les plus rapides possibles, et non pour la rencontre et le repos (voir les villes de Jean-Marie Le Clézio, de Peter Handke et d'Annie Ernaux), et des espaces hautement significatifs, manières d'excroissances ayant poussé dans les fissures des premiers espaces. Ceux-ci sont tantôt construits comme des *Thirdspaces*, ou espaces de résistance dans lesquels l'histoire, la mémoire et de véritables interactions humaines trouvent refuge ; tantôt encore comme espaces « géopoétiques » glorifiant la terre et les pierres et traduisant de véritables préoccupations écologiques : c'est le cas par exemple de l'école russe de poètes géologues appelés *Pochveniks*, les « poètes de la terre », qui s'inscrivent à la fois dans le projet de Kenneth White et dans une tradition remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle de Lomonossov. Toutes ces considérations sur une littérature en mouvement, des espaces en mouvement et des personnages en mouvement se terminent par un essai sur l'espace où domine le « chronotope du contrôle du mouvement » – à savoir sur un espace marqué par des frontières qui freinent le mouvement, voire le bloquent. Herta Müller, Tahar Ben Jelloun et T. C. Boyle excellent à mettre en scène des personnages qui, face à des frontières-barrages ne se laissant traverser que sous certaines conditions, acceptent de perdre leur identité et leur dignité plutôt que d'être privés de leur mobilité.

La deuxième partie, portant le titre « Orient/Occident : au-delà des essentialismes », est sans doute la plus cohérente et la mieux construite du volume, car elle part de présupposés théoriques clairs et suit du début jusqu'à la fin un même fil conducteur : chacun des articles est conçu sur la base d'une référence commune, à savoir le Said de l'*Orientalisme* (1978), mais aussi celui

de *Culture et impérialisme* (1993), où il apporte une auto-critique subtile à sa première conception de « l'Orient créé par l'Occident » en introduisant la notion d'une « résistance » à l'orientalisme. Les travaux de cette section tantôt s'inscrivent dans le prolongement de cette auto-critique, tantôt discutent, révisent, remettent en question ou abondent dans le sens d'autres résultats avancés par Said.

D'emblée, une excellente introduction tente de dés-essentialiser l'opposition Orient-Occident, et elle le fait en recourant, « de manière inattendue et dans une visée heuristique » (p. 220), à l'examen de la négativité poétique opéré par Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, et notamment en lui empruntant son heureuse expression de « prendre en écharpe ». Prendre en écharpe, c'est frapper de biais avec une très grande violence – le choc de l'accident entraînant une destruction conservatrice et productrice des deux registres impliqués dans la collision. C'est selon ce mode qu'il est proposé de comprendre la relation Orient-Occident, et non en termes de pures oppositions binaires dont un terme se verrait toujours dévalorisé par rapport à l'autre, comme l'a imaginé Said.

Une fine analyse est ensuite consacrée à quelques récits de voyage majeurs du romantisme français (ceux d'un Lamartine ou d'un Nerval) écrits en pleine période d'expansion de l'impérialisme français, et il n'est pas donc étonnant que Said s'en soit servi pour illustrer ses propos. Dans ces récits, pourtant, se trouvent déjà des passages qui témoignent de cette « résistance » qu'évoque Said lui-même pour des œuvres plus tardives – résistance larvée à la version simplifiée du savoir que l'Europe projette sur un Orient considéré comme incapable de se représenter lui-même. Le lecteur attentif repère en effet que l'Oriental y est parfois doté d'une personnalité à part entière, et qu'accuser en bloc les romantiques de ne savoir écrire que selon « un style occidental de domination » ne rend compte que d'une partie de leurs descriptions.

Les études suivantes, quant à elles, se proposent d'élargir le champ littéraire pris en considération par Said (qui est uniquement français et anglais), et de vérifier ses hypothèses et ses conclusions à la lumière des discours des marges. Le Portugal par exemple, alors qu'il cultive avec grand soin le mythe de son « lusotropicalisme » (attitude procédant par empathie bienveillante avec les pays colonisés plutôt que par le mépris et la destruction), a en fait eu un rôle pionnier dans la production d'images et de savoirs sur l'Orient susceptibles de favoriser et justifier la construction de pouvoirs impériaux. Autre grand oublié de Said : l'Amérique latine, dont seules les relations avec l'Europe font l'objet de commentaires, alors que ses liens avec l'Orient remontent aux débuts de son occupation par les Européens. Si déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, certaines régions orientales (les Philippines) ont été administrées par les Espagnols à partir de l'Amérique latine (Mexico), celle-ci a dès son indépendance développé des relations tout autres que coloniales avec l'Orient. Les migrations et les flux transculturels du XIX<sup>e</sup> siècle ont en effet intensifié le dialogue entre



les périphéries du Sud et invité à l'élaboration de modèles civilisationnels et politiques différents de ceux de l'Occident. Comme le mentionne une contribution consacrée à la littérature Tusán (des émigrés chinois) et Nikkei (des émigrés japonais) au Pérou, l'Asie fait désormais intrinsèquement partie de l'imaginaire social et de l'identité péruviennes.

Il n'y a eu « aucun discours occidentaliste en Orient », prétend Tzvetan Todorov dans son introduction à l'*Orientalisme* en verbalisant la pensée de Said. Ce présupposé se trouve miné par la mise en évidence par plusieurs chercheurs d'une littérature touristique écrite par des Égyptiens en visite à Paris (tels Ahmad Zaki Pacha ou Taha Hussein), et qui revendiquent la singularité de leur vision. Cette parole d'Oriental, cependant, loin de se manifester comme supérieure, apparaît comme mue par une curiosité respectueuse envers les mœurs occidentales.

Quant aux conséquences culturelles désastreuses impliquées par l'orientalisme, elles sont bien réelles, si l'on en croit les travaux de cette partie consacrés à l'Inde. Ce sont en effet les cercles orientalistes, avec leur obsession de la classification, de l'objectivation et de l'essentialisation, qui ont fait de l'Inde, dans le domaine de la littérature, une seule entité civilisationnelle et nationale. Mais comment parler d'« une littérature indienne » alors qu'il existe en Inde des textes écrits en plus de vingt langues qu'une seule personne n'a jamais réussi à maîtriser ? L'Inde semble bien être la seule culture majeure du monde dont le patrimoine littéraire et l'histoire ont été appropriés et arbitrés par des intellectuels vivant hors de ses frontières. Aujourd'hui pourtant, un mouvement de traduction, d'exhumation d'œuvres oubliées, de réinvention et de dénationalisation, né à l'intérieur du pays, laisse augurer d'un imminent dépassement, pour la compréhension de ces littératures, des catégories orientalistes de l'étranger et de l'indigène, de l'européen et de l'asiatique, de l'Est et de l'Orient.

La troisième partie porte le titre « Est, Ouest, Orient, Occident : quel monde ? » et travaille sur les relations culturelles, interculturelles voire transculturelles, d'abord de l'Inde avec ses voisins et le monde, puis de l'Ouest avec l'Est – l'Est étant ici un concept extrêmement flottant puisqu'il renvoie tantôt à l'extrême Orient tantôt à l'Europe de l'Est.

Les remarques introductives semblent mettre un point final aux débats précédents sur la WL en en proposant dans un premier temps une définition claire et en la distinguant dans un deuxième temps de la littérature comparée : la WL est dissémination, par la traduction (essentiellement) en anglais, de la production littéraire mondiale. Cette définition est ensuite complétée par une critique incisive de la discipline : la WL se flatte d'être un acte politique et social, parce qu'elle promouvrait l'identification avec des populations et cultures marginalisées. Or, ceci n'est que vent rhétorique : de même que le multiculturalisme et la critique postcoloniale, la WL parle de la tolérance et de la reconnaissance égale des productions du monde entier, alors que dans

les faits, il ne s'agit que d'institutionnaliser l'autre dans la traduction, de le commercialiser pour le consommer en Occident, de le rendre semblable à nous-mêmes en partant du principe que les codes de communication sont identiques dans toutes les cultures et dans tous les temps. Contrairement à cette appréhension superficielle de la diversité, la littérature comparée, en revanche, repose sur l'étude approfondie d'autres cultures et d'autres langues.

Un premier groupe de textes semble abonder dans le sens d'un dépassement des problématiques strictement européen et américanocentriques en se consacrant entièrement à l'Inde. L'Inde, un des quatre berceaux de la civilisation, devrait mériter beaucoup plus d'attention de par sa longue histoire transculturelle. Elle a toujours été marquée par la confluence de nombreuses civilisations, de nombreux systèmes de croyance, de nombreux types de pensées spéculatives. La route de la soie, réseau de routes commerciales vieux de 2000 ans, en a fait le nœud d'interactions par excellence de toute l'Asie, mais aussi le point de contact entre l'Est et l'Ouest, l'Europe et l'Afrique. Ses littératures, de même, se sont dès les origines démarquées par une extraordinaire capacité de circulation, de colportage et de transmission : des versions et adaptations aux coutumes locales des anciens textes sacrés du *Ramâyana* et des *Upanishad* peuvent être retrouvées dans une grande partie de l'Asie.

Un deuxième groupe de textes montre que la pratique de la littérature comparée ne relève pas seulement d'un jeu intellectuel ni d'un exercice esthétique, mais qu'elle peut fonctionner comme une réserve d'expériences et d'instructions où tout un chacun peut trouver son compte. Ainsi, l'analyse des différentes réactions littéraires ayant pris forme dans différentes nations et différentes langues face à la catastrophe de Fukushima, invite à la découverte des techniques de survie les plus inouïes : chaque culture réagit à sa façon, souvent en convoquant d'autres périodes historiques ou mythiques ayant dû surmonter un désastre, et l'écriture devient alors palimpseste – dans *L'Île de la vie éternelle*, Yoko Tokawa écrit Fukushima en superposant cette catastrophe sur celle du Japon du XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que l'*Antigone* de Sophocle se lit entre les lignes du *Kein Licht* d'Elfriede Jelinek. Ainsi encore, la juxtaposition de représentations de Shanghai, tirées également d'autres littératures que celles écrites dans des langues européennes, permet d'appréhender cette ville dans toute sa complexité, bien au-delà des étiquettes réductrices et dichotomiques qui lui ont été collées par l'Occident – telles celles de « Perle de l'Orient » ou encore de « prostituée de l'Asie » –, et de comprendre que l'Europe et l'Amérique du Nord ne détiennent pas le monopole de l'expérience et du savoir. Il n'en reste pas moins que la littérature comparée pratiquée de manière strictement utilitaire peut conduire à un aplatissement des compétences vitales plutôt qu'à leur diversification : que le *Rouge et le Noir* de Stendhal ait été perçu par les Japonais du début du XX<sup>e</sup> siècle comme décrivant parfaitement leurs propres conditions contemporaines de lutte acharnée pour la survie et pouvant donc jouer le rôle de plaidoyer pour



défendre la liberté de pensée et d'expression ; que *Power Without Glory* de Thomas Hardy et *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, ouvrages s'engageant pour la cause des travailleurs, aient tenu lieu dans les pays communistes d'outils de propagande politique contre le capitalisme – à chaque fois, pour le meilleur ou pour le pire, la réception critique ne se nourrit que de critères strictement idéologiques et néglige aussi bien les vertus vitales que les vertus littéraires des textes.

Ce volume consacré au *Local et mondial : circulations* donne un très bon tour d'horizon des problématiques et thématiques qui sont au centre des intérêts et des recherches de la littérature comparée d'aujourd'hui. Même si leur organisation aurait pu être plus efficace, c'est avec plaisir que le lecteur les découvre revisitées, réexaminées, revivifiées, reproblématisées et rethématisées dans des analyses accordant une attention toute particulière à des littératures périphériques et/ou extra-européennes (telle l'indienne) – plaisir qui se renforce encore lorsqu'il réalise que ces mêmes analyses lui donnent aussi les moyens de (re)lire les littératures qui lui sont familières sous un nouvel éclairage.

## Literatur – Wissen – Wissenschaft – Technologie: Was hat die aktuelle Komparatistik dazu zu sagen?

Sophie Witt (Universität Zürich)

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 6 : *Littérature, sciences, savoirs et technologie / Literature, Knowledge, Science and Technology*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, 621 pages.

Um die Einschätzung gleich vorwegzunehmen: Es ist Stärke und Schwäche zugleich, dass die Publikation des 20. Weltkongresses der International Association of Comparative Literature (ICLA) 2013 leistet, was sie zu leisten anstrebt: unterschiedliche Themenfelder und Zugänge der vergleichenden Literaturwissenschaft weltweit in Dialog zu bringen und die Breite und Fülle der Beiträge des Kongresses widerzuspiegeln (von den 500 Einreichungen der 1500 Teilnehmer\*innen wurden in einem double-blind Peer-Review-Verfahren 170 Texte ausgewählt). Neben Originalität und wissenschaftlicher Qualität standen bei der Auswahl, so die Herausgeberin Anne Tomiche in der Einleitung, die geopolitische und methodische Breite im Vordergrund. Entstanden sind 6 Bände, die eben diese Breite und Fülle zeigen, und es ist ein Verdienst, die Beiträge in eine Ordnung gebracht zu haben.

Jedoch wird bei der Lektüre schnell deutlich, dass die Themen der Bände und Sektionen vor allem nachträglich und deduktiv der Notwendigkeit entsprungen sind, eben eine solche Ordnung in die Fülle der Beiträge zu bringen; auch wenn so sicherlich ein Bild vom Stand komparatistischer Themenfelder und Forschungsansätze geliefert wird, wird die Theoretisierung aus einer Metaperspektive doch weitestgehend den Leser\*innen überlassen. Zweifelsohne legen die Bände Zeugnis von den jüngeren Entwicklungen ab, durch die nicht mehr nur Europa und die westliche Welt thematischer Gegenstand und institutioneller Ausgangspunkt komparatistischer Forschung sind, sondern sich das ‚Einzugsgebiet‘ zunehmend etwa nach China und Indien ausdehnt; auch vermögen sie, Komparatismen in ihrer Vielzahl und Vielfältigkeit zu zeigen sowie überblicksartig einen Eindruck zu geben, was unter einem „kritischen Zugriff“ (*approche critique / critical approach*) verstanden wird. Die theoretische Synthese jedoch dieser ja ganz und gar nicht selbstverständlichen Referenz auf Kritik – die mindestens im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren vielerorts Diskussion erfahren hat – und die damit zusammenhängende Frage einer Diagnose der Krise bzw. einer Forderung nach Neuausrichtung der Komparatistik (und nicht zuletzt nach dem akademischen und politischen Stellenwert der Literaturwissenschaft) müssen die Leser\*innen tendenziell selbst leisten. Das hat natürlich ganz genuin mit dem polyphonen Format von Tagungs-*Proceedings* zu tun; insofern aber richten sich die Bände eher an (fortgeschrittene) Forscher\*innen

im Feld der Komparatistik und an deren Bedarf nach (Selbst-)Orientierung. Für Student\*innen sind sie wahrscheinlich zu unübersichtlich, sie bleiben besser bedient mit Unternehmen, die „synthetisierend-deskriptiv wie kritisch analysierend, so etwas wie die Konturen der literaturwissenschaftlichen Komparatistik [nachzeichnen]“ – wie etwa für den deutschsprachigen Raum das von Zymner und Hölter herausgegebene *Handbuch Komparatistik*, das einen Überblick über Theorien, Arbeitsfelder und Wissenspraxis der Komparatistik liefert.<sup>1</sup>

Der hier zu rezensierende sechste Band ist unter dem Titel *Littérature, science, savoirs et technologie / Literature, Knowledge, Science and Technology* der Frage nach den „relations between literature and the arts on the one hand and, on the other hand, the so-called ‚life‘ and ‚hard‘ sciences“ gewidmet, so liest man in der Einleitung (S. 29). Tatsächlich spiegelt sich in diesem kurzen Vorausblick bereits eine zentrale theoretische Spannung des Bandes: Denn zum einen scheint damit impliziert, dass eine Opposition zwischen der Sphäre der Geisteswissenschaften mit den Künsten als wesentlichen Protagonistinnen einerseits, und einem weitgefassten ‚Anderen‘, Sphäre der ‚harten‘ Natur- und Technikwissenschaften, besteht – die dann komparatistisch in Relation zu bringen sind; andererseits ist mit der Rede von den „so-called ‚life‘ and ‚hard‘ sciences“ angedeutet, dass noch diese Frontstellung Ergebnis diskursiver Prozesse ist und dass womöglich nicht zuletzt die Geisteswissenschaften und die Künste mit Anteil an der Art und Weise haben, wie hier die Grenzen historisch und kulturell variabel verlaufen. Insofern nehmen sich der Band und seine einzelnen Texte einer in hohem Maße komplexen Frage an – jedoch legt der ‚Keynote‘-Text (eine der *plenary lectures* des Kongresses) von Jean-Pierre Changeux und Suzanne Nalbantian eine falsche Fährte: „A Neurobiological Theory of Aesthetic Experience and Creativity“ stellt zwar eine noch interessante Abweichung im Feld der Neuroästhetik dar, die verstärkt auf die rezeptiven Prozesse fokussiert, wohingegen die Autor\*innen hier die Frage nach den kreativen Prozessen und konkret auch nach den Produktionsprozessen von Kunst stärker gewichten; dabei verbleibt der Text jedoch diesseits der Reflexion der Frage nach der *Relation*, insofern es zwar darum geht, eine Brücke zu schlagen zwischen *humanities* und *neuroscience*, aber: „on a solid basis through the neuroscientific study of artistic creation“<sup>2</sup>. Interessant und auch tatsächlich anschlussfähig für einen komparatistischen Austausch mit den Geistes- oder Kulturwissenschaften ist Changeux’ und Nalbantians Fokus auf Prozesse der Epigenetik, d. h. „the brain in relation to its physical, social, an cultural environment“ (S. 31). Da Komparatismen

---

1 *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Hg. Rüdiger Zymner und Achim Hölter. Stuttgart: Metzler, 2013. S. 1.

2 Jean-Pierre Changeux und Suzanne Nalbantian. „A Neurobiological Theory of Aesthetic Experience and Creativity“. S. 31-48, hier S. 31.

gemeinhin von Differenz leben – und nicht davon, dass es ein universales neuroscientifisches Gehirn gibt –, könnten die epigenetischen Fragen nach „cultural circuits“, nach „interaction of the human child with its social and cultural environment“, nach „cultural traces“ und „stored [...] long-term memories“ (S. 38) tatsächlich zentrale Ausgangspunkte für eine Debatte darüber sein, welche Natur- und Kulturbegriffe in Geistes- und Naturwissenschaften bestehen, und wie sie je im Einzelfall zu diesen kommen; eine Debatte mithin darüber, welche genuin komparatistischen Zugriffe denkbar wären, derart hybriden Wissensfeldern gerecht zu werden. Stattdessen überwiegt in der *plenary lecture* letztlich ein nachgerade unkritisch und anti-komparatistisch zu nennender Wissensbegriff – wenn nämlich vor allem der letzte Teil des Textes auf Universalismen abhebt: Gesucht werden ‚rules of art‘ – wenn auch ‚epigenetic rules‘ –, wobei die Rede von ‚Kunst als solcher‘ (im Vordergrund steht die Bildende Kunst, die sich für die Befragung von Wahrnehmungs- als Bildgebungsprozessen auch anbietet) weder historisch noch medial oder kulturell differenziert ist. Der in Anschlag gebrachte Kunstbegriff – „[t]his universal search for harmony through the combination of parts into a unity, through the coherence between the parts that ends up giving a unique picture [...]“ (S. 44) – echot dergestalt ironischerweise einen Wissensbegriff, der jede Differenz imperialistisch unterschlägt und noch diese Geste in einem Harmoniegebot („unique picture“) vertuscht.

Auch wenn ein der Sache nach globales Anliegen als Kerngeschäft der Komparatistik betrachten werden kann, sollte es dabei doch immer zugleich darum gehen, so auch Anne Tomiche selbst im Anschluss an Ute Heidmann, „to privilege the work of differentiation in literary and cultural practices“, d. h. methodisch: „close reading“, „a type of reading that respects the detail of the text and specifically the ‚contradictory‘ detail, i. e. the detail that is ‚hard to assimilate““ (S. 26f.). Es sind und bleiben genau dies die Kernkompetenzen der Literaturwissenschaft(en), die nicht dem Begehren nach den Evidenzen der *hard sciences* zum Opfer fallen sollten. Glücklicherweise legt der Eingangstext aber nicht nur eine falsche Fährte hinsichtlich einer wünschenswerten Relation zu den Naturwissenschaften, sondern auch hinsichtlich der folgenden Sektionen und Texte, deren Lektüren mehrheitlich genauer und kritischer sind.

Der Band ist in drei große Sektionen unterteilt – „Science et Littérature“ / „Science and Literature“, „Littérature, savoirs et émotions“ / „Literature, Knowledge and Emotion“ und „Humanités numériques“ / „Digital Humanities“ – mit jeweiligen Untersektionen. Es handelt sich dabei offenbar teilweise um die Publikation einzelner Panels, teilweise um die Zusammenstellung verschiedener Texte unter einem sie verbindenden Thema – einige der Sektionen sind entsprechend gesondert eingeleitet, andere nicht. Diesem Gliederungsmodus ist eine gewisse Unordnung und theoretisch-methodische Unübersichtlichkeit geschuldet; so ist z. B. unklar, wieso die Texte zu

„Literature and the Life Sciences“ (S. 241-279) in der Sektion „Literature, Knowledge and Emotion“ und nicht unter „Science and Literature“ auftauchen – während ebenso verwirrend ist, dass die Texte, die sich laut der Einleitung Christine Barons mit der Frage beschäftigen wollen, „was Wissen in der Literatur meint“<sup>3</sup>, unter der Rubrik „Science and Literature“ figurieren und nicht unter „Literature, Knowledge and Emotion“ (und dann auch tatsächlich sehr Unterschiedliches behandeln). Deutlich wird schon hier, dass es sich in dem Band um verschiedene Fragestellungen handelt, die auch nicht zwingend miteinander zu tun haben.

Zum einen geht es um das Verhältnis der Geisteswissenschaft – repräsentiert in und durch Literatur und die anderen Künste – zu a) den Natur- bzw. Lebenswissenschaften und b) neueren Technologien. Positiv hervorzuheben ist hier neben besagter Sektion zu den Lebenswissenschaften (S. 241-279) die Abteilung zu den *Digital Humanities* (S. 321-434). In beiden Sektionen wird insofern die Relation im engeren Sinne stark gemacht, als es um die theoretischen und methodischen Effekte geht, die aus derartigen ‚Komparatismen‘ resultieren: So hebt Haun Saussy für das durch ihn verantwortete Panel hervor, dass der Begriff des Lebens Literatur und Lebenswissenschaften zu ‚Komplizen‘ mache und dass damit der Literaturbegriff interessant rejustiert werde: weg von der Repräsentation eines außerliterarischen Lebens hin zur Untersuchung der im engeren Sinne bio-politischen Strategien. Methodisch vergleichbar argumentiert auch die von Hans-Joachim Backe eingeleitete Sektion zum Verhältnis zu neuen Technologien und Technowissenschaften: Der Einzug neuer Medien in das Feld der Literaturwissenschaft fordert dieses produktiv heraus, über die eigenen Selbstverständlichkeiten nachzudenken einschließlich der Frage, wie die Grenzen zwischen dem Sprachlichen und dem Technischen im Einzelfall zu ziehen sind.

Die Texte der Sektionen zeigen aber auch – exemplarisch der letzte Text des Bandes, „A Global Memory for e-Literatures? Modifying the Patterns of Production“ von Amelia Sanz, Miriam Llamas und Begoña Regueiro –, dass die Konstellierung unterschiedlicher Wissens- und Wissenschaftssphären nicht nur Neues generiert, sondern auch an Altes erinnert, an Kernfragen der Komparatistik: Etwa an die mit Globalisierung einhergehende „friction of orders“<sup>4</sup>, die den komparatistischen Blick methodisch aufgespannt lässt zwischen dem Globalen und dem Lokalen. Erwähnenswert ist vor diesem Hintergrund auch der Beitrag von Hans-Joachim Backe zu „Othering and Defamiliarization in Digital Games“, der einerseits verdeutlicht, inwiefern der Einzug neuer Medien und ihrer ludischen Dimension literaturwissenschaftliche Grundkategorien wie das Narrative produktiv in Frage stellt

3 Christine Baron. „Ce que savoir en littérature veut dire“. S. 51-68.

4 Amelia Sanz, Miriam Llamas und Begoña Regueiro. „A Global Memory for e-Literatures? Modifying the Patterns of Production“. S. 421-434, hier S. 434.

– dass aber andererseits mit den Strategien des *othering* und dessen Dekonstruktion ein genuin komparatistisches Fragedesign neuerlich stark gemacht wird.<sup>5</sup> Diese beiden Texte und Sektionen seien hier stellvertretend für weitere Texte des Bandes erwähnt, die in diesem Sinne die thematischen und methodischen (Neu-)Justierungen in den Vordergrund stellen, die aus der Konstellierung mit den *sciences* resultieren. Steht hier auch der Erkenntnisgewinn für die Komparatistik außer Frage, fügt etwa der Text von Kathleen L. Komar, „Poetry and the Hard Sciences“, der Relation noch eine entscheidende Dimension hinzu: Wenn nämlich nicht nur der Einfluss des Digitalen auf die Literatur und Literaturwissenschaft untersucht wird, sondern auch, wie umgekehrt Literatur den Cyberspace beeinflusst.<sup>6</sup> Erst hier hat man es eigentlich mit gegenseitigen Übersetzungsprozessen zwischen Sphären zu tun, von denen keine als ursprünglich angenommen wird.

Eine noch andere Dimension in diesem Spektrum addieren diejenigen Texte, die explizit aus einer historisch-historiografischen Perspektive nach der Konstellation von Wissens- und Wissenschaftssphären fragen: Stellvertretend seien der Beitrag von Laurence Dahan-Gaïda zu Paul Valéry und Robert Musil vor dem Hintergrund der Wissenschaften ihrer Zeit sowie Carolina Ferrers Untersuchung zum Einfluss der Chaostheorie auf die Geistes- und Sozialwissenschaften erwähnt.<sup>7</sup>

Während in all den bisher erwähnten Texten implizit die Frage mitgeistert, wer wen beeinflusst bzw. welche Wissenschaft welche andere zu ihrer Erhellung etc. benötigt (einschließlich der universitätspolitischen Dimensionen dieses Fragespektrums), gibt es eine zweite und grundsätzlich andere Ausrichtung innerhalb des Bandes: Diese könnte man unter ‚literarische Epistemologie‘ oder auch ‚Wissen und Poetik‘ fassen; dezidiert wird hier die Trennung in „Literature and Science“ *nicht* vorausgesetzt. Hier geht es also nicht um das Verhältnis unterschiedlicher Wissenschaften, sondern um deren gemeinsame Partizipation im Feld des Wissens. Hervorzuheben ist hier insgesamt die von Christina Baron konzertierte Sektion (S. 51-205), aber vor allem auch Texte, die über die Zuordnung der Literatur in das Feld des Wissens hinausgehend nach einer Poetik von Wissen sowie nach den damit einhergehenden Herausforderungen für Theorien des Wissens fragen: namentlich Gisèle Ségingers Text zur Kategorie des Paradigmas und Sébastien

5 Hans-Joachim Backe. „Stranger in a Strange Land“. *Othering and Defamiliarization in Digital Games*. S. 371-386.

6 Kathleen L. Komar. „Poetry and the Hard Sciences. From ‚Emotion Recollected in Tranquility‘ to Electrons Reconstructed in Technology – Or How Do We Deal with Electronic Poetry?“. S. 211-222.

7 Vgl. Laurence Dahan-Gaïda. „Variations épistémopoétiques sur le Temps. Le possible, le probable et le hasard chez Musil et Valéry“. S. 181-205; Carolina Ferrer. „La diffusion de la théorie du chaos dans la littérature. Modèles, analogies et métaphores“. S. 167-180.

Olson-Niels Text „Pour une esthétique des transferts épistémologiques“.<sup>8</sup> Auch wenn der Band hier nicht in der Lage ist, den Stand der Forschung abzubilden – auch die Literaturliste für den Bereich „Littératures et sciences“ ist ungemein selektiv (S. 471ff.) –, zählt es doch zu seinen interessantesten Seiten, diese epistemologische Frage aufzuwerfen.

Abschließend noch zwei Bemerkungen: Etwas unklar bleibt insgesamt der Status der Literatur(wissenschaft); es mag ein Lapsus sein, dass im Titel aller Bände der französische *Comparatisme* dem englischen *Comparative Literature* zu entsprechen scheint, während in Tomiches Einleitung dann von *comparatism* die Rede ist. Implizit schwingt hier jedenfalls mit, dass man es in den verschiedenen geopolitischen Kontexten mit sehr unterschiedlichen Fächerkulturen zu tun hat – exemplarisch in der kontinentalphilosophischen Tradition der US-amerikanischen *Comparative Literatures*. Letztlich, bei allem Dialog und bei all dessen Erkenntnisgewinn, geht es eben doch um sehr konkrete Wissens- und Disziplinentradiitionen in unterschiedlichen Ländern, die weder im Begriff *der* ‚Comparative Literature‘ noch im Begriff der ‚Sciences‘ irgend adäquat abgebildet sind. Immerhin ist damit implizit an ein Grundproblem der Komparatistik erinnert, nämlich daran, wie überhaupt Unterschiedliches in Konstellation betrachtet werden kann. Allerdings wäre vor diesem Hintergrund vielleicht ein digitales Publikationsformat die bessere Wahl für den Kongress gewesen: Auch wenn man als Literaturwissenschaftlerin die Bibliophilie hochhalten mag und sollte, hätte so die vielfältige – thematische, methodische, regionale – Vernetzung der unterschiedlichen Beiträge (quer zu den Bänden) genauer lesbar gemacht werden können; und es hätte die Bände vielleicht von vornherein von dem Anspruch befreit, das gesamte Spektrum der Hülle und Fülle der Komparatistik theoretisch einzufangen.

---

8 Gisèle Séginger. „Littérature et science. La notion de paradigme“. S. 69-80; Sébastien Olson-Niel. „Pour une esthétique des transferts épistémologiques“. S. 113-130.





VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS



**Marco Ammar** enseigne la langue arabe à l'Université d'Urbino. Il a obtenu son doctorat à l'Université de Cagliari avec une thèse en relations politiques sur les fermes de Chebaa. Il est également musicien et chanteur. Il a traduit de l'arabe en italien plusieurs romans, dont ceux de l'écrivain palestinien Mahmoud Shukair : *La foto di Shakira e altri racconti* (Edizioni Q, Rome, 2014) et *Mia cugina Condoleezza e altri racconti* (Edizioni Q, Rome, 2013).

**Béatrice Didier** est professeur émérite à l'École Normale supérieure (rue d'Ulm) où elle a créé et anime un séminaire « Littérature-musique ». Elle est l'auteur de nombreux essais sur la littérature des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, portant particulièrement sur les rapports entre littérature et musique, sur l'écriture des femmes, sur les textes autobiographiques. Quelques titres : *L'imaginaire chez Senancour* (Corti, rééd. Champion), *Stendhal autobiographe* (PUF), *George Sand écrivain* (PUF), *La musique des Lumières* (PUF), *Enfermer la musique dans le filet des mots* (Hermann). Elle a créé et dirigé la revue *Corps écrit* (36 numéros parus), et la collection « Écriture » aux PUF (plus de cent volumes), et dirige actuellement l'édition des *Cœuvres complètes* de Chateaubriand et celle de George Sand (Champion).

Diplômée de l'ENS de Lyon et de l'Université Nationale Taras Chevtchenko de Kiev, **Nikol Dziub** est chercheuse postdoctorale et enseignante à l'Université de Haute-Alsace. Elle est auteur de deux essais : « *Son arme était la harpe* ». *Pouvoirs de la femme et du barde chez Nizami et dans Le Livre de Dede Korkut* (LitVerlag, 2018) et *Voyages en Andalousie au XIXe siècle. La Fabrique de la modernité romantique* (Droz, 2018). Elle a également édité ou co-édité plusieurs ouvrages collectifs, parmi lesquels *Comparative Literature in Europe : Challenges and Perspectives* (Cambridge Scholars Publishing, 2019), *L'Ashiq et le troubadour : perspectives transversales sur l'art de la poésie musicale* (EPURE, 2017), ou encore *Les Voyageurs du Rhin* (EPURE, 2016).

**Ottmar Ette** ist seit 1995 Professor für Romanistik und Komparatistik an der Universität Potsdam. Er hat über den kubanischen Dichter José Martí promoviert und über Roland Barthes habilitiert. In den letzten Jahren wurde sein Name vor allem im Zusammenhang mit den „TransArea Studien“ assoziiert, die er begründet hat. Er ist Autor von ca. 500 wissenschaftlichen Artikeln und 20 Monographien und Herausgeber von mehr als 60 Sammelbänden. Unter seinen zuletzt erschienenen Büchern seien erwähnt: *Konwivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies* (Berlin: Kadmos, 2012), *Transarea* (Berlin: De Gruyter, 2012), *Der Fall Jauss* (Berlin: Kadmos, 2016), *WeltFraktale* (Stuttgart: Metzler, 2017). Zudem ist er Leiter mehrerer Forschungsprojekte zu Alexander von Humboldt, u. a. des Projekts „Alexander von Humboldt auf Reisen – Wissenschaft aus der Bewegung“, das an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durchgeführt wird.

**Didier Follin** est enseignant à l'école secondaire et assistant diplômé en langue et littérature latines au département de Philologie Classique à l'Université de Fribourg. Il rédige actuellement une thèse de doctorat sur l'*admiration* et l'*horror* dans l'épopée les *Punica* de Silius Italicus sous le titre *Mirabile dictu. Admiration et horreur dans les Punica de Silius Italicus*. Il a également rédigé un chapitre consacré à la nouvelle d'analyse psychologique et un autre consacré aux Hussards et aux Néo-Romantiques dans le volume *La Nouvelle européenne de langue française au XX<sup>e</sup> siècle. Histoire et esthétique d'un genre littéraire. Tome II 1950-1980* dirigé par Michel Viegnes et Natalie Hervieux (ÉUD, Dijon, 2018).

**Corinne Fournier Kiss** is *Privatdozentin* at the University of Bern, where in 2017 she was awarded the *venia docendi* for French Literature, Comparative Literature and Slavic Literature. She is currently (2019) visiting Professor in Białystok. Her interests and research areas include Fantastic Literature, Women's Writing, Francophone Literature, and the relationship between literature and music, as well as issues concerning the representation of city, space, and borders in European literature. She is the author of *La Ville fantastique dans la littérature européenne du tournant du siècle* (2007) and of *Mme de Staël et George Sand entre la France et la Pologne au XIX<sup>e</sup> siècle* (2019, forthcoming). She has also authored multiple articles and co-edited books in each of her areas of interest.

**Christophe Imperiali** est rattaché à l'Université de Berne dans le cadre d'une bourse du Fonds National Suisse de la recherche scientifique et travaille actuellement sur la manière dont, au XIX<sup>e</sup> siècle, les formes poétiques et musicales manifestent une pensée implicite du temps. Sa thèse de doctorat, réalisée en cotutelle entre les universités de Lausanne et de Paris IV, a donné lieu à un volume publié aux Classiques Garnier en 2015, intitulé *Perceval en question. Éloge de la curiosité*. Un second volume paraîtra chez Champion en 2019 : *En quête de Perceval. Étude sur un mythe littéraire*. Il a également beaucoup travaillé sur Wagner, publiant sous le titre *Wagner. L'Art et la pensée*, le catalogue d'une exposition de la Fondation Martin Bodmer dont il a été le commissaire.

**Anna Janicka** is Professor at the Institute of Polish Philology, University of Białystok (Department of Interdisciplinary Philological Studies) in Poland. Her research interests include Polish literature of the second half of the nineteenth century (in particular the young Warsaw Positivists), the author Gabriela Zapolska, issues of women's emancipation, and Polish culture in relation to the cultures of Eastern Europe. She is the editor and co-editor of many books, including *Warsaw Positivists* (2015). She is also the author of several monographs: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* [*The Case of*

Zapolska. *Scandals and Polemics*, 2013]; *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”* [*Tradition and Change. Literary Models of the Nineteenth Century: Positivism and its “Periphery”*, 2015].

**Lawrence Kramer** is Distinguished Professor at the same time of English and Music at Fordham University in New York City. He is the author of fourteen books, most recently *The Hum of the World: A Philosophy of Listening* (2019) and *The Thought of Music* (2016), winner of the 2017 ASCAP Virgil Thomson Award for Outstanding Music Criticism. *Song Acts*, a collection of thirty years' writing on words and music, was published in 2017. Kramer is also a prizewinning composer whose music has been performed throughout the US and Europe. His *Wingspan* for String Sextet had its premiere in New York just two days before this conference. He is also the longtime editor of the journal *19th-Century Music*.

**Tobias Lambrecht** ist Senior Research Fellow an der Universität Wien. Er promovierte an der Universität Fribourg/CH mit einer Arbeit über Gegenwartsliteratur. Seine Forschungsschwerpunkte sind Narratologie, Gegenwartsliteratur sowie Literatur- und Theaterkritik. Derzeit forscht er als SNF-Stipendiat für das Projekt *Wertungskriterien in Wiener Theaterkritiken des 18. Jahrhunderts*. Zuletzt erschienen die Monographie *Nicht-Naives Erzählen* (Dissertation, de Gruyter) und die Co-Herausgeberschaft *Funktionen der Fantastik* (Winter).

**Angela Daiana Langone** est professeure associée à l'Université de Cagliari (Italie) où elle enseigne la langue et la littérature arabes, et chercheuse associée à l'IREMAM (Institut de Recherches sur le Monde Arabe et Musulman) UMR7310 de l'Université Aix-Marseille. Elle a obtenu son doctorat en Littérature comparée à l'Université de Fribourg (CH) et est l'auteure de plusieurs publications sur la littérature arabe moderne et contemporaine, parmi lesquelles *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes* (De Gruyter 2016 ; Prix d'Encouragement à la Recherche décerné par l'Académie des Sciences d'Outre-mer, Paris).

**Jarosław Ławski** ist ordentlicher Professor und Direktor des Instituts für Philologische Forschung Ost-West an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Białystok in Polen. Zur Zeit ist er auch Dekan der Philosophisch-Historischen Fakultät. Seine Interessens- und Forschungsgebiete liegen in den Bereichen der polnischen Literatur und Weltliteratur des 18. bis 21. Jahrhunderts, mit besonderem Fokus auf die Romantik – sowie die polnischen und ostslawischen Kulturbeziehungen, die Bezüge zwischen Geopolitik und Kultur, die Bewegung „Junge Polen“ [*Młoda Polska*] und Czesław

Miłosz. Er ist Mitglied der Polnischen Akademie der Wissenschaften sowie des Ausschusses für literarische Wissenschaften. Professor Ławski ist Autor zahlreicher Bücher, zu den neuesten gehören: *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* [*Mickiewicz – Mythos – Geschichte. Studien*, 2010] und *Miłosz: „Kroniki“ istnienia* [*Miłosz: Chroniken einer Existenz*, 2014].

Joëlle Légeret est assistante diplômée au Centre interdisciplinaire d'étude des littératures (CIEL) de l'Université de Lausanne. Elle prépare une thèse de doctorat en littératures comparées intitulée « Des contes < purement allemands > ? La germanisation des *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm* ». Récemment, elle a publié « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les < frères Grimm > autour de *S(ch)neewittchen* » (*Féeries* 13, 2016), « De l'usage hétérogène du conte » (*Strenae* 13, 2018) et « < L'homme aux contes ne vous oubliait pas >. La (r) écriture des contes des Grimm pour petits et grands par Alexandre Dumas » (*Cahiers d'études nodiéristes* 7, 2019). Elle est responsable éditoriale de la section « Rezensionen / Comptes rendus / Reviews » de *Colloquium Helveticum*.

Lea Liese hat Philosophie und Komparatistik in Paris, Berlin, Lille und Bochum studiert, und ist seit 2016 Doktorandin bei Prof. Dr. Nicola Gess an der Universität Basel (Projekttitle: „Anekdotisches Erzählen und Gerüchtekommunikation in den Medien der Spätromantik“). Von 2016 bis 2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Hilfsassistentin in der Bibliothek des Deutschen Seminars an der Universität Basel, seit 2018 ist sie *Visiting Fellow* der Vienna Doctoral Academy „Theory and Methodology in the Humanities“ bei Prof. Dr. Eva Horn mit einem Doc.Mobility-Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds (SNF).

Valeria Lucentini studied History of Cultural Heritage at the University of Padua and obtained her Master's degree in Musicology in 2015 at the University of Berne. From 2013 to 2015, she was research assistant to Professor A. Gerhard, on a project concerning new aspects of Verdian mythography. She has been research student at the *Forschungszentrum* Gotha der Universität Erfurt (2015) and at the DHI (Rome 2018). She is currently a doctoral student at the university of Berne and at the *Walter Benjamin Kolleg*, on a project supported by the SNF concerning “Discourse on Music in 18th- and 19<sup>th</sup>-century Travel Writing and the Formation of Italian National Character”. She has contributed to the *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, the *Dizionario Biografico degli Italiani*, the *Jürgen Höflich Verlag*, and the *Verdi Perspektiven*.

**Sarga Moussa** est directeur de recherche au CNRS, directeur-adjoint de l'UMR THALIM (CNRS-Université Sorbonne Nouvelle-ENS). Spécialiste de l'orientalisme littéraire et du récit de voyage en Orient, en particulier aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, il s'intéresse plus largement à la représentation des altérités culturelles dans la littérature française, à la question de l'esclavage, à la notion de cosmopolitisme, et aux études postcoloniales. Dernières publications : *Le Mythe bédouin chez les voyageurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUPS, « Imago Mundi », 2016 ; dossier consacré à « Bouvier, intermédiaire capital », dans la revue en ligne *Viatica*, octobre 2017 ; en codirection avec Hans-Jürgen Lüsebrink, *Dialogues interculturels à l'époque coloniale et postcoloniale*, Paris, Kimé, 2019 (sous presse).

**Thomas Nehrllich** studierte Deutsche Philologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und der École Normale Supérieure in Paris. 2009-2011 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Cluster Languages of Emotion und Lehrbeauftragter am Peter-Szondi-Institut der Freien Universität Berlin, seither ist er Assistent am Institut für Germanistik der Universität Bern. 2015 hatte er eine Gastdozentur an der California State University Long Beach inne. Zu seinen Forschungsinteressen gehören Editionsphilologie und Buchgeschichte. Er veröffentlichte u. a. Editionen von Alexander von Humboldts *Schriften*, eine Monographie zu Zeichensetzung und Typographie bei Heinrich von Kleist und einen Reader zu Theorie und Geschichte der Superhelden. In seiner Dissertation untersucht er Heldenfiguren nach 1945.

**Lara Popic** enseigne la langue et la littérature française et francophone à l'Université Ryerson, Toronto. Ses travaux portent sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, George Sand, la narratologie, la vulnérabilité, et la littérature québécoise. Elle a présenté ses recherches à de nombreuses conférences internationales en Europe et en Amérique du Nord. Elle a publié des articles sur George Sand, Paul Valéry et France Théoret, dont, récemment : « Larmes et apprentissage chez George Sand » dans *Water Imagery in George Sand's Work* (Cambridge Scholars Publishing, 2018) ; « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture* (Honoré Champion, 2017) ; « Valeurs et textualité chez George Sand » dans *La valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique* (Classiques Garnier, 2012). Elle prépare l'édition critique de *Jean Ziska* de George Sand sous la direction de Béatrice Didier (Honoré Champion).

**Bernard-Olivier Posse** est un doctorant rattaché à l'Université de Fribourg. Il prépare une thèse sous la direction du Professeur Thomas Hunkeler. Sa recherche appréhende la productivité du surréalisme dans l'œuvre de Samuel

Beckett. Il a également collaboré, au cours de sa thèse, à un ouvrage sur l'histoire de la nouvelle francophone, *La Nouvelle de langue française au XX<sup>e</sup> siècle. Histoire et esthétique d'un genre littéraire. Tome II, 1950-1980*, ouvrage édité sous la direction de Bruno Curatolo, Michel Viegnès, Nathalie Hervieux [et al.]. Plusieurs articles concernant sa thèse sont en cours de préparation pour publication.

**Marcello Ruta** obtained his piano Diploma at the Conservatorio G. B. Martini in Bologna, and his piano Master's at the Associazione Musicisti Giuliani in Trieste. He studied philosophy, first in Milan (Bachelor's), and then in Strasbourg (Master's and Doctorate). His PhD thesis, focusing on the philosophy of Schopenhauer and Schelling, was completed in 2010 and published in 2014 by l'Harmattan. From 2011 to 2012 he worked as an assistant at the University of Bern. In 2014, together with Alessandro Arbo, he edited the multi-authored monograph *Ontologie Musicale – Perspectives et débats*, published by Hermann. From February 2015 till January 2018, he was Project Coordinator of the SNF-funded project *Ontology of Musical Works and Analysis of Musical Practices*. Within this same project, he obtained his habilitation in Philosophy in November 2017. Since then, he has been Privatdozent at the University of Bern.

**Magdalena Saganiak** works as a professor in the Faculty of Humanities at Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. Her research focuses on romantic poetry, poetics, theory of literature, methodology and aesthetics. Her published works include: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji* [*Mystics and Imagination. Słowacki's Romantic Theory of Poetry*], Warszawa 2000; *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego* [*Man and Inner Experience. The Late Poetry of Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki*], Warszawa 2009; *Strukturalizm. Pytania otwarte* [*Structuralism. Problems not resolved*], Warszawa 2016; and she is the author of about 70 articles. Since 2009, she has lead a program and edited interdisciplinary multi-authored books concerning basic categories of human experience.

**Christophe Schuway** est professeur assistant de littérature française à l'Université Yale. Spécialiste du XVII<sup>e</sup> siècle français, il est l'auteur de l'ouvrage intitulé *Un entrepreneur des lettres : Donneau de Visé, du « Cocu imaginaire » au « Mercure galant »* (à paraître) ainsi que de *Peindre le siècle en comédies : une introduction au « Tartuffe » et au « Misanthrope » de Molière* (PURH, 2016). Ses recherches portent sur le *marketing* dans l'Ancien Régime, les médias, l'émotion au théâtre, ainsi que sur les transferts culturels entre l'Angleterre et la France. Il est également actif en Humanités numériques, domaine dans lequel il a réalisé plusieurs éditions critiques et bases de données, et publié



un essai intitulé *Interfaces : une approche concrète des humanités numériques littéraires* paru en 2019 aux éditions Alphil.

**Patrick Suter** est professeur de littérature française contemporaine à l'Université de Berne. Il est l'auteur d'un diptyque sur les relations entre presse et littérature de Mallarmé à nos jours intitulé *Le journal et les Lettres : 1. De la presse à l'œuvre (Mallarmé – Futurisme, Dada, Surréalisme) ; 2. La presse dans l'œuvre (Butor, Simon, Rolin)*, MétisPresses, 2010. Sur le plan littéraire, il a publié *Le Contre-geste* (La Dogana, 1999), *Faille* (MétisPresses, 2005), et *Frontières* (Passage d'encre, 2014). En tant que traducteur, il s'est consacré à la poétesse allemande Annette von Droste-Hülshoff, dont il a publié une anthologie en collaboration avec Bernard Böschenstein : *Tableaux de la lande et autres poèmes* (La Dogana, 2014). Il est l'auteur de nombreux articles consacrés à la figuration littéraire des frontières et, avec Nadine Bordessoule-Gilliéron et Corinne Fournier Kiss, il a dirigé un ouvrage collectif intitulé *Regards sur l'interculturalité. Un parcours interdisciplinaire* (MétisPresses, 2016).

**Frédérique Toudoire-Surlapierre** est professeur de littérature comparée à l'Université de Haute-Alsace. Elle dirige le laboratoire ILLE (Institut en Langues et Littératures Européennes) de cette université. Auteur de plusieurs ouvrages (*Hamlet, l'ombre et la mémoire, La dernière fois, Que fait la critique ? Notre besoin de comparaison*), elle publie également des essais dans la collection « Paradoxe » des éditions de Minuit *Oui / Non* (2013) et *Colorado* (2015), *Téléphonez-moi. La revanche d'Écho* (2016), *Le fait divers et ses fictions* (2019).

**Lina Užauskaitė** ist Lehrbeauftragte an den Universitäten Salzburg und Heidelberg und forscht an der Vytautas Magnus Universität (VDU) in Kaunas und am Baltischen Institut für hochentwickelte Technologie (BPTI) in Vilnius. Für ihre Doktorarbeit war sie als Stipendiatin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Salzburg und Vytautas Magnus in Kaunas tätig. Der Titel ihrer 2016 in Salzburg verteidigten Dissertation lautet: *Das Schöne im Werk Ingeborg Bachmanns. Zur Aktualität einer zentralen ästhetischen Kategorie nach 1945*. Sie war an der Organisation mehrerer Kunstprojekte beteiligt bzw. hat diese eigenverantwortlich gestaltet, z. B. Ausstellungen zu Ingeborg Bachmann ([www.bachmann.lt](http://www.bachmann.lt)) und Franz Kafka ([www.kafkart.eu](http://www.kafkart.eu)). Ihre Publikationen widmen sich vor allem den AutorInnen Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Durs Grünbein und Franz Kafka.



# PROSPECTUS



Band 49 (2020)

Das Relationspotential der Sprachen, Literaturen und Kulturen  
L'actif relationnel des langues, littératures et cultures  
The Potential of Relation : Languages, Literatures, Cultures

Band 49/2020 der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Das Relationspotential der Sprachen, Literaturen und Kulturen“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL unter [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

Le volume 49/2020 de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet « L'actif relationnel des langues, littératures et cultures ». Pour des renseignements sur les activités de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) ainsi que sur le congrès annuel de l'ASLGC, voir [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

Volume 49/2020 of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic “The Potential of Relation : Languages, Literatures, Cultures”. For further information on current activities of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL) and about the Annual General Meeting of the Swiss Comparative Society, see [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

In den philosophischen, ästhetischen und musikwissenschaftlichen Diskursen scheinen Musik und Emotionen selbstverständlich miteinander einherzugehen. Ob die Musik als ein sich auf Zahlen- oder Proportionsverhältnisse stützendes, abstraktes Schema begriffen wird (wie z. B. in der griechischen Theorie und in ihren nachfolgenden Derivaten), als Nachahmung der Natur oder affektiver Zustände (wie in der klassischen Ästhetik) oder als unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaften (wie in der romantischen Metaphysik) – sie wird systematisch als diejenige künstlerische Tätigkeit betrachtet, die am besten in der Lage ist, E-motionen (*e-movere*) zu erzeugen, Körper und Seele „in Motion“ zu setzen. Die Literatur scheint sich des Vorteils, den die Musik ihr gegenüber im Bereich der Emotionen hat, bewusst zu sein. In den vorliegenden Beiträgen wird gezeigt, dass Literatur sich nicht selten auf die Musik bezieht und sie in ihre verbale Welt integriert, um ihre eigene emotionale und kommunikative Wirkmacht zu verstärken.