

Théophile Gautier et l'acclimatation du style et du fantastique wébérien en France

Matthieu LANGLOIS

La critique musicale de Théophile Gautier jouit aujourd'hui d'un certain renouveau. Après un siècle d'oubli, plusieurs travaux d'importance lui ont été consacrés : la thèse d'Andrew Gann, en 1974, ou le beau livre de François Brunet, daté de 2006. Chaque année, aussi, les *Bulletins de la Société Théophile Gautier* apportent leur contribution à ce travail d'exhumation merveilleux. Quelle entreprise nécessaire, en effet, que cette renaissance d'une des plus belles critiques musicales du XIX^e siècle ! Son style superbe n'a rien à envier aux chefs-d'œuvre mêmes de Gautier : d'*Emaux et Camées* à *Mademoiselle de Maupin* en passant par *La Comédie de la mort* ou le très célèbre *Capitaine Fracasse*.

Étant donné que la découverte, à Paris, du *Freischütz* de Carl-Maria von Weber, coïncide avec le début de la carrière journalistique de Gautier, il nous est apparu tout à fait opportun d'étudier le point de vue du poète sur cette acclimatation. C'est ce que nous nous proposons d'effectuer maintenant.

Nous procéderons en trois temps : on rappellera tout d'abord l'importance des écoles nationales au XIX^e siècle. Nous expliquerons ainsi brièvement ce que l'on appelle le style allemand et le fantastique wébérien.

Ensuite, l'on verra ce que Gautier a pensé du *Freischütz* et de son acclimatation en France.

Enfin, nous étudierons l'influence du style allemand et du fantastique wébérien sur l'œuvre littéraire de Gautier, c'est-à-dire sur ses nouvelles.

I - Définition préalable de notre objet d'étude : qu'est-ce que le style allemand et le fantastique wébérien ?

Pourquoi parler de style allemand ? Dans quel contexte s'inscrit-il ?

L'existence des écoles nationales, de leurs styles respectifs, est une des constantes de l'histoire de la musique. Il en va de même au XIX^e siècle. Ceci est particulièrement important pour nous, car Weber et Gautier, chacun de leur côté, n'échappent pas à ce concept lorsqu'ils envisagent l'opéra : Weber, car il crée l'opéra allemand ; Gautier, parce qu'il se réfère aux caractéristiques de chaque école pour comprendre les œuvres dont il rend compte. Nous verrons qu'il a notamment recours à cette idée lorsqu'il étudie les opéras du musicien allemand.

Il importe ici de rappeler que les compositeurs germaniques écrivaient, avant Weber, soit dans le style italien (Mozart en est un exemple), soit dans le style français (Beethoven : son *retungsoper Fidelio* est proche des œuvres de Méhul et de Cherubini).

Qu'est-ce que le style allemand à proprement parler ?

Ce n'est pas un hasard si la première du *Freischütz*, à la cour de Berlin, fut un succès considérable. Le public prussien a senti que l'œuvre de Weber était le point d'origine d'une école qui allait pouvoir rivaliser avec les styles italien et français, dont la tradition, à cette époque, était beaucoup plus ancienne. Comme le rappelle le *Dictionnaire de musique Grove*, les principales caractéristiques de cette manière d'opéra sont un livret basé sur le folklore germanique et sur la vie à la campagne ainsi qu'un langage musical proche de la chanson populaire¹. À cela, il faut bien sûr ajouter un usage efficace du fantastique et du merveilleux. C'est de cela que je vous propose de parler à présent.

Le fantastique wébérien est tout à fait identifiable. Il est de deux natures. Le musicologue Hervé Lacombe les a parfaitement identifiées, dans son excellent livre *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. La première relève d'éléments que l'on pourrait qualifier d'extra-musicaux : il s'agit du sujet des opéras de Weber, du livret et de la mise en scène. La seconde appartient à la musique, elle-même, qui par des procédés bien définis crée l'atmosphère fantastique de l'opéra.

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres : Mac Millan, 1980, vol. 20, p. 247.

Le livret et la mise en scène :

Le sujet du *Freischütz* : dans un pacte quasi faustien, un chasseur d'élite use de sortilèges démoniaques pour gagner le tournoi qui doit lui offrir la main de son amour... On n'est pas loin ici des œuvres littéraires d'écrivains comme de La Motte-Fouquet, Uhland ou Hoffmann. Ce dernier a d'ailleurs cherché, lui-même, à créer l'opéra allemand et a aussi beaucoup influencé Gautier par ces récits fantastiques.

Les décors de cet opéra (notamment celui de la Gorge-aux-Loups à l'acte II) : les didascalies du livret sont assez claires (je vous propose la traduction de l'*Avant scène opéra*) :

Une gorge en forêt, terrifiante, dont la plus grande partie est plantée d'arbres noirs, entourée de hautes montagnes. D'une de ces hauteurs jaillit une cascade. Pleine lune, pâle, deux orages vont à la rencontre l'un de l'autre. Plus à la face, un arbre foudroyé, entièrement desséché, pourri à l'intérieur, de sorte qu'il semble projeter une certaine lueur. De l'autre côté, sur une branche noueuse, se tient un gros hibou dont les yeux ronds brillent comme le feu. Sur d'autres arbres, des corbeaux et d'autres oiseaux sauvages².

Certains éléments de la mise en scène : le chœur des esprits invisibles qui hurle « Uhui » à l'imitation des hiboux... les gestes rituels de la fonte des balles magiques qui forme un véritable mimodrame, c'est-à-dire que les gestes des personnages suivent d'une manière expressive l'atmosphère fantastique créée par la musique...

Les effets musicaux proprement dits :

Hervé Lacombe les a tous recensés, dans son livre sur l'opéra français que nous avons déjà cité :

Je vais les rappeler succinctement : Il s'agit d'une utilisation efficace des septièmes diminuées, des dissonances, des mouvements chromatiques, des trémolos violents aux cordes ou encore des sauts d'octave *fortissimo* qui accompagnent les voix des chanteurs...³

² Friedrich KIND, *Der Freischütz*, nouvelle traduction française de Philippe GODEFROID dans *L'Avant-scène Opéra*, n° 105/106, janvier/février 1988, p. 64.

³ Hervé LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 163.

II - Gautier et l'acclimatation du *Freischütz* en France

Lorsque l'on parle de l'acclimatation du *Freischütz* en France, il s'agit, concrètement, de la réception de deux versions de cet opéra⁴, présentées chacune à quelques années d'intervalles. Gautier les verra et les commentera toutes les deux.

La première apparition du *Freischütz* sur une scène française se fait à l'Odéon, dans une version remaniée de Castil-Blaze (à partir de 1824).

Vient ensuite une version plus conforme à l'œuvre de Weber, dont les arrangements sont dus à Berlioz, pour permettre à l'opéra d'être représenté sur les planches prestigieuses de l'Académie royale de musique, c'est-à-dire du Grand Opéra (1841).

Quel fut le point de vue de Gautier sur ces deux formes du Freischütz ?

La manière avec laquelle Gautier a reçu les différentes versions du *Freischütz* nous semble s'organiser en quatre temps que nous allons tenter de décomposer et d'analyser ici :

Un premier contact avec l'œuvre de Weber que Gautier a pu voir avant le début de sa carrière de critique musical (1837, reprise à l'Opéra-Comique de la version Castil-Blaze).

Les premiers feuilletons de *La Presse* qu'il consacre au *Freischütz* dans la version de Berlioz pour l'Opéra (1841)

Les articles qu'il écrit sur la version de Castil-Blaze quelques années après lors de sa reprise en 1855. Nous verrons que ces textes constituent une étape importante dans le jugement que Gautier porte sur cet opéra.

Les derniers feuilletons consacrés par Gautier au *Freischütz* dans le *Moniteur universel* et le *Journal officiel* à partir de 1866.

Les premiers contacts de Gautier avec le Freischütz

C'est la fille de Gautier, Judith, qui nous apprend que le poète a bien vu le *Freischütz*, avant qu'il n'en fasse le commentaire, dans *La Presse*, en 1841. Elle écrit sur ce sujet, dans son autobiographie, intitulée *Le Second rang du collier* :

Bien souvent, lorsque nous attaquions une ouverture de Weber, Théophile Gautier descendait, sans bruit, et entrait dans le salon, comme attiré par un charme. Il ne se trompait jamais. Ce maître exerçait sur lui une véritable fascination. [...] Nul autre compositeur ne produisait sur lui une

⁴ Il faut aussi ajouter des représentations de l'œuvre en allemand au Théâtre-Italien, en 1829, qui n'eurent pas le succès escompté.

impression aussi profonde, et cette impression datait de loin, des années du romantisme : on représentait en 1835⁵, à l'Opéra-Comique, *Robin des Bois*, qui avait déjà été donné à l'Odéon en 1824⁶.

Cette information, très intéressante, se trouve confirmée par le premier feuilleton que Gautier consacre au *Freischütz*. Dans ce texte, le poète entérine ce fait d'une manière allusive : il écrit « Il fallait qu'on eût oublié *Robin des Bois* ». Dans cette phrase, le pronom personnel « on » peut renvoyer à la fois à la troupe de l'Opéra, mais encore à Gautier lui-même. Le poète aurait donc bien vu *Le Robin des Bois*, dès les années 1837, lors de sa reprise à l'Opéra-Comique.

Le premier feuilleton de Gautier sur le Freischütz :

Dans son premier article sur *Le Freischütz*, Gautier se montre positif vis-à-vis de cet opéra, sans toutefois montrer d'enthousiasme transcendant. Daté du 16 juin 1841, ce texte, que le poète publie dans *La Presse*, s'organise en son début d'après une notice de Berlioz. Le poète salue le travail du musicien tout en critiquant un fait, et non des moindres, celui du choix même du *Freischütz* pour la scène de l'Opéra. Il aurait été plus heureux, selon lui, de mettre en scène une œuvre de Weber qui possédait déjà des récitatifs soutenus par l'orchestre comme *Oberon* ou *Preciosa*. Gautier a, à cette occasion, un mot défavorable quand il dit que le *Freischütz* n'est qu'un « opéra-comique ». C'est un terme relativement dur lorsque l'on sait ce qu'il pense de ce genre français :

Le Freischütz n'est qu'un opéra-comique, et, malgré la religion de M. Hector Berlioz pour le génie du musicien allemand, il a fallu de nombreuses interpolations de récitatifs pour pouvoir l'ajuster dans ce cadre gigantesque de l'Académie royale de Musique. Puisque l'on fait tant de représenter sur une scène française, un chef-d'œuvre étranger, il eut mieux valu choisir un opéra qu'un opéra comique, et surtout un ouvrage dont le succès n'ait pas été épuisé par deux ou trois cents représentations : *Oberon* ou *Preciosa*.

Bien sûr Gautier apprécie davantage le *Freischütz* que les œuvres légères d'Auber ou d'Adam, mais cela importait d'être relevé. De toute manière, Gautier a un jugement plutôt positif, même s'il utilise ici le mot d'œuvre et non celui de chef-d'œuvre à propos de l'opéra de Weber. Par ailleurs, passé cette remarque, Gautier reconnaît immédiatement les spécificités allemandes du style de l'œuvre. Il note ainsi à propos du livret qui, comme nous l'avons dit plus haut, a été important dans l'élaboration du style national :

⁵ Ici Judith Gautier se trompe de date ; il s'agit bien des représentations de 1837, à l'Opéra-Comique.

⁶ Judith GAUTIER, *Le Second rang du collier*, Juven : La Renaissance du Livre, 1903 cité dans François BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, Paris : Honoré Champion, 2006, p. 213.

Ce livret, versifié avec soin, et dont certains passages risquent fort d'être de la poésie, s'écarte des façons des canevas d'opéra ; le moindre vaudevilliste eût disposé les scènes avec beaucoup plus d'adresse assurément, il n'y eût pas mis ce parfum germanique, cette entente de la fantasmagorie : M. Emilien Pacini a reproduit en outre, avec beaucoup de bonheur, les rythmes compliqués et difficiles du livret allemand ; tâche ingrate s'il en fut.

Le feuilleton s'organise ensuite, comme la plupart des articles critiques du XIX^e siècle, avec un résumé de chaque acte, émaillé de remarques sur les décors et la musique. La scène de la Gorge-aux-Loups a particulièrement retenu l'attention de Gautier avec son fantastique, comme nous l'avons dit, si caractéristique du style allemand. Il s'agit d'un texte très visuel qui rappelle celui des *Beautés de l'opéra* consacré au décor du premier acte de *Norma* de Bellini⁷. Certaines images sont analogues : titan, arbre.

La scène change. Nous sommes dans la Gorge-de-Loup. Un site à faire envie à Salvator Rosa pour la sauvagerie et la férocité ; des sapins échevelés se retiennent avec les doigts noueux de leurs racines à des roches décharnées, abruptes ; un torrent d'eau naturelle traversé par un pont hasardeux se précipite du haut de la montagne et fait miroiter dans l'ombre ses ombres sinistres ; de vieux troncs noircis et sillonnés par la foudre se tordent çà et là dans des poses difformes et semblent dresser vers le ciel, comme des Titans en révolte, leurs moignons mutilés ; des plantes vénéneuses jaillissent du creux des roches et s'allongent comme des vipères ; la lune blafarde et malade au fond du ciel lutte avec effort contre les nuages qui l'assaillent et veulent l'éteindre dans leurs plis comme pour lui dérober des choses mystérieuses et terribles qui vont se passer. Hui ! Hui ! Ousch, Ousch ! les démons et les chauves-souris agitent leurs ailes poussiéreuses et piaulent funèbrement.

À la suite de ces représentations du *Freischütz* à l'Académie royale de musique, l'Opéra-Comique reprendra l'adaptation de Castil-Blaze : *Robin des bois*. Le feuilleton de Gautier qui rend compte de ce spectacle marque une nouvelle étape dans son appréciation du *Freischütz*. Le mot de chef-d'œuvre est cette fois beaucoup plus clairement énoncé par le poète. Comme un portail glorieux à son feuilleton, Gautier proclame de suite le bien fondé de cette représentation du *Freischütz* :

⁷ *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*, Paris : Soulié, 1845, p. 151-152.

Disons d'abord à M. Emile Perrin qu'en reprenant le chef-d'œuvre de Weber, il a fait une chose excellente et utile au point de vue de l'art ; nous espérons qu'il aura fait en même temps une bonne spéculation⁸.

Gautier, dès le début de son article, parle de l'acclimatation du style allemand de Weber en France. L'adaptation de Castil-Blaze lui paraît nécessaire pour séduire le public français :

Or, le public, très indifférent pour le *Freischütz* a accueilli *Robin des bois* avec des transports d'enthousiasme, et le théâtre de l'Odéon, du parterre au paradis, retentit encore de ce succès immense, raison péremptoire qui justifie suffisamment la préférence accordée par M. Émile Perrin à la traduction de M. Castil-Blaze sur l'œuvre original de Weber. Un jour viendra sans doute où le public parisien méprisera les flons-flons, aimera la musique pour elle-même et défendra que l'on touche aux chefs-d'œuvre des maîtres, des anciens maîtres surtout, qui ne peuvent protester contre de stupides profanations ; mais ce jour-là n'est pas encore venu, sans cela, la réclamation, juste dans sa violence, de M. le comte Fyskiewitz relativement au morcellement du *Freischütz* servant de lever de rideau à l'Opéra, n'aurait pas été taxée de folie.

Dans le reste de son article, Gautier souligne encore plus, cette fois, le caractère romantique de l'œuvre de Weber. Une phrase comme celle-ci est d'une grande éloquence :

Nous n'avons pas l'intention d'analyser la musique de Weber ; tout a été dit sur cette splendide création du premier et du plus illustre musicien romantique de ce siècle.

Enfin, une autre remarque de Gautier mérite d'être relevée dans son feuilleton. Il s'agit du commentaire qu'il consacre à l'acteur interprétant le rôle de Robin. Ce dernier renforce, selon lui, le fantastique de l'œuvre par son physique et son jeu admirable. Pour Gautier, l'opéra est avant tout un ensemble qui, par la perfection de tous ses éléments, atteint les sommets de l'art. Il est loin sur ce sujet d'un auteur comme Stendhal qui ne cherche sur la scène que l'épanouissement du beau chant :

Junca s'était chargé par complaisance du rôle de Robin, et il a compris que dans un chef-d'œuvre comme celui de Weber il n'était pas de rôle indigne d'un véritable artiste. Sa haute stature, son feutre noir, son long manteau doublé de rouge, ses éclats de voix, formaient un ensemble d'une vérité saisissante, et chacune de ses apparitions a produit l'effet le plus fantastique.

⁸ *La Presse*, 6 février 1855.

Toutes ces remarques nous portent à penser que nous avons ici, de la part de Gautier, un éloge plus vif de la partition. C'est cette manière de considérer le *Freischütz* qui s'accroît à la fin de la carrière critique du poète. Le mot de chef-d'œuvre a définitivement remplacé celui plus neutre d'œuvre des premiers feuilletons. Nous assistons alors à une amplification poétique de l'opéra de Weber par Gautier. La prose de ses articles se fait plus ouvragée et plus complexe. Il y a ici une sorte de procédé inverse à celui des poèmes symphoniques de Franz Liszt. Pour Gautier, la musique est le prétexte à générer de la forme littéraire. On le sent particulièrement bien dans l'article qui suit :

Vous errez dans une verte forêt, suivant le petit sentier tracé par des daims, égrenant la rosée suspendue au diadème des marguerites, tâchant d'apparier deux rimes qui voltigent devant vous comme deux papillons blancs, vous baissant quelquefois, pauvre poète, pour ramasser des sequins d'or jetés dans l'herbe par le soleil, à travers les déchiquetures du feuillage, en songeant à quelque douce figure qu'il faudrait oublier et que garde obstinément la mémoire fidèle, lorsqu'une note unique, vibrante, prolongée, vous fait dresser l'oreille. La biche qui traversait la clairière s'est arrêtée, a humé l'air avec inquiétude, et, reprenant sa course avec plus de vitesse, se replonge d'un brusque élan au plus touffu du bois. C'est Weber qui sonne dans le cor magique d'Obéron, que lui a donné Titiana. Aussitôt les esprits cachés de la nature se mettent à fourmiller, à bruire, à chuchoter. La vie secrète de la forêt se manifeste. Les Ondines sortent des sources ; les sylphides, prennent les mains et forment des rondes sur le gazon fleuri ; les gnomes, balançant des champignons pour parasol, se promènent dans les chemins des fourmis. De petites sœurs ou cousines de la reine Mab, courent, portées sur d'imperceptibles chars traînés par des faucheux ; des yeux pleins de malices et de coquetteries brillent derrière des éventails de feuilles. Ce ne sont que palpitations d'ailes, tintements argentins de gouttes de pluie tombant des branches déplacées, murmures de bouches invisibles, chants mystérieux qu'on a jamais entendus et que l'on connaît pourtant et qui vous troublent, et à travers tout cela la brise soupire une phrase maladivement tendre, mortellement passionnée, postulation du fini vers l'infini, déclaration du ver à l'étoile, élan douloureux de l'âme vers l'idéal impossible. Bientôt cette phrase prend une forme, et on la voit passer, blanche et pâle, sur le fond d'un sombre feuillage, comme Hermia dans la forêt enchantée du *Midsummer Night's dream*.⁹

Dans le tout dernier feuilleton qu'il consacre au *Freischütz*, Gautier souligne encore le pouvoir magique de cet opéra. Cette fois, il y compare Weber au magicien d'un conte d'Hoffmann qui possède un pouvoir d'évocation incommensurable :

⁹ *Le Moniteur universel*, 17 décembre 1866.

Avec une note, il évoque en vous, comme Klingsor des *Maîtres chanteurs* d'Hoffmann, tout un monde de sensations oubliées, de souvenirs confus remontant à des existences antérieures, et d'indéfinissables mélancolies traversées d'aspirations brûlantes s'emparent de votre âme.¹⁰

III - Influence du style allemand et du fantastique wébérien sur l'œuvre littéraire de Théophile Gautier

Loin d'avoir été circonscrite à la seule critique musicale de Gautier, l'influence de Weber et de son *Freischütz* s'est étendue à l'ensemble de l'œuvre du poète. François Brunet, dans son excellent livre sur Gautier et la musique, a recensé cinq nouvelles où Weber est convoqué. Nous n'en avons pas trouvé d'autres, pour notre part.

Le premier de ces textes, publié en août 1832, est le conte *Onuphrius*. Gautier, dans ce récit placé sous l'ombre d'Hoffmann, nous donne une parodie¹¹ de l'univers romantique de l'opéra allemand. Vient ensuite le *Chevalier double*, daté 1841, œuvre d'une grande importance quant à l'influence de Weber sur l'œuvre en prose de Gautier.

On rencontre, dans ce texte aussi inspiré du *Robert le diable* de Meyerbeer, plusieurs éléments qui rappellent l'opéra de Weber : le folklore nordique, le fait que, comme Max, le héros de ce conte, Oluf, doit passer une épreuve pour gagner la main de celle qu'il aime, enfin le tableau d'une nature sauvage aux accents romantiques. Ce dernier élément, Gautier le reprend dans des lignes d'une grande puissance :

Oluf, sur son grand cheval à formes d'éléphant, dont il laboure les flancs à coups d'éperon, s'avance dans la campagne ; il traverse le lac, dont le froid n'a fait qu'un seul bloc de glace, où les poissons sont enchâssés, les nageoires étendues, comme des pétrifications dans la pâte du marbre ; les quatre fers du cheval, armés de crochets, mordent solidement la dure surface ; un brouillard, produit par sa sueur et sa respiration, l'enveloppe et le suit ; on dirait qu'il galope dans un nuage ; les deux chiens, Murg et Fenris, soufflent, de chaque côté de leur maître, par leurs naseaux sanglants, de longs jets de fumée comme des animaux fabuleux.

Voici le bois de sapins ; pareils à des spectres, ils étendent leurs bras appesantis chargés de nappes blanches ; le poids de la neige courbe les plus jeunes et les plus flexibles : on dirait une suite d'arceaux d'argent. La noire terreur habite dans cette forêt, où les rochers affectent des formes monstrueuses, où chaque arbre, avec ses racines, semble couvrir à ses pieds un nid de dragons engourdis. Mais Oluf ne connaît pas la terreur.

¹⁰ *Le Journal officiel*, 30 décembre 1870.

¹¹ BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, p. 346.

Le chemin se resserre de plus en plus, les sapins croisent inextricablement leurs branches lamentables ; à peine de rares éclaircies permettent-elles de voir la chaîne de collines neigeuses qui se détachent en blanches ondulations sur le ciel noir et terne¹².

Dans la dernière scène du conte, où le chevalier se bat avec son double, Gautier parle d'épées qui, s'entrechoquant, font jaillir des étincelles. Cela rappelle, je pense, la fonte des balles dans *La Gorge-aux-Loups* :

L'inconnu tira la sienne, et le combat commença. Les épées, en tombant sur les mailles d'acier, faisaient jaillir des gerbes d'étincelles pétillantes ; bientôt, quoique d'une trempe supérieure, elles furent ébréchées comme des scies. On eût pris les combattants, à travers la fumée de leurs chevaux et la brume de leur respiration haletante, pour deux noirs forgerons acharnés sur un fer rouge¹³.

L'année qui suit la publication du *Chevalier double*, un autre texte de Gautier, *Deux acteurs pour un rôle*, semble imprégné d'un univers tout weberien. Selon François Brunet, dans cette « histoire [où] Heinrich, jeune acteur, doit interpréter le rôle de Méphistophélès, la scène qui se déroule dans la taverne de l'Aigle à deux têtes rappelle la rencontre entre Max et Kaspar. Le rire de l'étranger qui se moque de l'interprétation naïve d'Heinrich fait penser aux couplets bachiques de Kaspar, accompagnés par deux piccolos aux trilles suraigus¹⁴ » :

[L'inconnu] lâcha un éclat de rire si aigu, si strident, si sardonique, que l'orchestre et les valseuses s'arrêtèrent à l'instant même ; les vitres du gastoffe tremblèrent. L'inconnu continua pendant quelques minutes ce rire impitoyable et convulsif qu'Heinrich et ses compagnons, malgré leur frayeur, ne pouvaient s'empêcher d'imiter.

Il faut attendre 1846 pour que Gautier fasse explicitement référence au *Freischütz*, lui-même. Le chef-d'œuvre de Weber se rencontre dans son *Club des Hachichins*, où une des mélodies de l'opéra tient une place fondamentale. En effet, le narrateur, qui fait l'expérience de la drogue, voit cet air participer d'une vision surréelle de l'art. À l'image des contes d'E.T.A. Hoffmann, la musique du compositeur allemand suscite en lui un intérêt pour les synesthésies, les transpositions d'art :

Le thème attaqué était, je crois, l'air d'Agathe dans le *Freischütz* ; cette mélodie céleste eut bientôt dissipé, comme un souffle qui balaie des nuées

¹² Théophile GAUTIER, *La Cafetière, Le Chevalier double*, Paris : Hatier, 2008, p. 34-35.

¹³ Même référence, p. 37.

¹⁴ BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, p. 346.

diffformes, les visions ridicules dont j'étais obsédé. Les larves grimaçantes se retirèrent en rampant sous les fauteuils, où elles se cachèrent dans les plis des rideaux en poussant des soupirs étouffés, et de nouveau il me sembla que j'étais seul dans le salon.

L'orgue colossal de Fribourg ne produit pas, à coup sûr, une masse de sonorités plus grande que le piano touché par le voyant (on appelle ainsi l'adepte sobre). Les notes vibraient avec tant de puissance, qu'elles m'entraient dans la poitrine comme des flèches lumineuses ; bientôt l'air joué me parut sortir de moi-même ; mes doigts s'agitaient sur un clavier absent ; les sons en jaillissaient bleus et rouges, en étincelles électriques ; l'âme de Weber s'incarnait en moi¹⁵.

Ce texte merveilleux semble répondre à un souhait profond de Gautier qui dès 1849, songeait à cette sorte de rapprochement entre les arts :

[...] faisons nos souhaits pour qu'un musicien homme de style ou qu'un homme de style musicien trouve le moyen de décrire la sonorité comme on a trouvé celui de décrire la forme et la couleur ; c'est tout un lexique et une syntaxe à faire : la plastique du son ! Quelle belle lacune à combler ! Les poètes se laisseront-ils vaincre par les savants qui ont découvert la forme des vibrations et la couleur des notes, de sorte que l'on peut dire mathématiquement d'un son : il est rond, ou ovale, ou sinueux, il est rouge, bleu ou jaune ; Chladni et Faraday le démontrent. Mais comment arrive-t-on à cet admirable résultat ? Serait-ce, comme nous l'avons tenté quelque fois, en suscitant des images analogues et en transposant les effets d'un art dans un autre, ou par une description de la phrase musicale exacte comme celle que les botanistes, avec leur admirable langue, pourraient faire d'une plante dont ils ne voudraient pas donner la représentation graphique ?¹⁶

Pour finir, parlons de la dernière apparition de Weber au sein de l'œuvre de Gautier. Elle se situe dans son court roman *Avatar*, daté de 1856. Ce récit met en scène la transmigration de l'âme d'un homme dans le corps du mari de celle qu'il aime. Cette dernière raconte qu'elle a senti la menace qui pesait sur son couple alors qu'elle interprétait au piano la fabuleuse musique de Weber :

Je sens quand vous pensez à moi, même de loin. Ce soir, par exemple, j'étais seule assise à mon piano, jouant un morceau de Weber et berçant mon ennui de musique ; votre âme a voltigé quelques minutes auprès de moi dans le tourbillon sonore de notes ; puis elle s'est envolée je ne sais où sur le dernier accord et n'est pas revenue¹⁷.

¹⁵ *Le Club des Hachichins* dans *Œuvres. Choix de romans et de contes*, édité par Paolo TORTONESE, Paris : Robert Laffont, 1995, p. 740.

¹⁶ *La Presse*, 13 mars 1849, cité dans BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, p. 29.

¹⁷ *Avatar* dans *Œuvres*, p. 823.

Il faut encore noter avant de conclure que c'est Wagner qui semble avoir remplacé Weber dans le dernier grand roman de Gautier, *Spirite*, où la musique joue un rôle des plus importants. Dans ce texte, semblent ainsi se donner la main, les deux grands génies du drame musical allemand, pour le plus grand plaisir des lecteurs, bien sûr, mais aussi pour celui des mélomanes.

Conclusion

En conclusion, nous retiendrons que les articles de Gautier consacrés au *Freischütz* sont nombreux et d'une grande richesse. Simplement positifs au départ, ils se montrent de plus en plus admiratifs au fil des représentations de l'œuvre. Nous remarquerons notamment comme étape essentielle la reprise du *Robin des bois* à l'Opéra-Comique, en 1855. Comme nous avons pu le déterminer, Gautier a été tout à fait sensible aux différents aspects du style allemand chez Weber, qu'il s'agisse du livret ou de la musique. Le fantastique du *Freischütz* a également retenu son attention. Le poète l'a admirablement décrit, dans sa langue fleurie et imagée, qui fait de ces feuillets consacrés à Weber de véritables œuvres d'art.

Enfin, comment terminer sans rappeler que c'est dans l'œuvre même de Gautier, dans ses récits en prose, que se rencontrent les plus sublimes échos de la musique de Weber. Nous voulons bien sûr parler du *Chevalier double* et du *Club des Hachichin*. Dans cette dernière nouvelle, l'écrivain a su transfigurer, de son génie irrésistible, toute la puissance de l'art wébérien. En convoquant les accents singuliers d'un « paradis artificiel », il parvient à faire s'incarner pour nous la mélodie du *Freischütz*, qui devient, ainsi, plus humaine et plus universelle encore.

© Matthieu LANGLOIS