

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Robert Browning et la musique : variations sur “A Toccata of Galuppi’s”

S’il ne devint pas le compositeur qu’il rêva d’être au temps de son adolescence, Browning doit être considéré, sinon comme un professionnel, du moins comme un musicien amateur au sens plein et nullement péjoratif de ce terme. Toute sa vie durant (sauf peut-être en Italie), il fréquenta à Londres les concerts donnés par Henry Chorley (vers 1838), puis ceux organisés par John Ella (vers 1860) ou plus tard par Arthur Chappell à qui est dédié le poème, en date du 5 avril 1884, “The Founder of the Feast”. Il eut ainsi l’occasion d’entendre des interprètes illustres dont le nom fait rêver aujourd’hui : Clara Schumann, Joseph Joachim, Anton Rubinstein. Le poète-musicien était lui-même instrumentiste (il jouait de l’orgue, du clavecin, du piano) et il avait appris de bonne heure suffisamment d’harmonie pour être en mesure d’analyser une partition musicale : “I was studying the grammar of music when most children are learning the multiplication table, and I know what I am talking about when I speak of music” (Malcolm Richardson, 107).

La mère de Browning était pianiste et plusieurs scènes d’intimité familiale nous montrent Robert descendant l’escalier à la tombée du soir pour venir écouter par exemple la *Grande Marche* en ut majeur de Charles Avison. Au bord des larmes, l’enfant suppliait sa mère de

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

continuer à jouer si elle venait à s'interrompre... Son premier maître fut un certain Abel, lui-même élève d'Ignace Moschelès, pianiste célèbre de l'époque romantique. Puis Browning entra en contact avec John Relfe, naguère musicien attitré de George III et qui devint ensuite l'un des meilleurs professeurs de pianoforte de Londres. Son système d'écriture était fondé sur celui de l'Abbé Georg Joseph Vogler (1749-1814) et c'est grâce à lui que Browning connut l'improvisateur allemand auquel il consacra l'un de ses poèmes les plus chargés de métaphysique platonicienne et chrétienne. Très versé dans le contrepoint, Relfe voulait apprendre à ses élèves "not only Thorough Bass, but the whole arcana of the science, so as completely to analyze any regular composition" (De Vane, 520). Jusqu'à quel point Browning a-t-il profité de cet enseignement? La question reste ouverte et Sir Charles Villiers Stanford, compositeur de renom à l'époque victorienne, rapporte l'épisode suivant à propos d'une conversation autour des derniers quatuors de Beethoven : "the member of the party who talked the most and knew least about the subject, was, curiously enough, Browning" (Richardson, 107). En tout cas, Relfe, fort attaché aux techniques d'écriture du XVIIIe siècle (basse continue, contrepoint) et peu réceptif à leur évolution sous l'influence du Romantisme, orienta les goûts de son élève vers les compositeurs du passé et leur "vieille musique".

Deux livres ont également contribué à la formation des "idées" du poète sur la musique : *Essay on Musical Expression* (1752) de Charles Avison, organiste à Newcastle au XVIIIe siècle ; *Esquisse biographique sur Claude Lejeune, natif de Valenciennes, surnommé le Phénix des Musiciens* (1845) d'Ernest Bouton -, la maxime qui sert d'exergue à la biographie de ce maître de la polyphonie est citée et commentée dans une lettre de Browning à Miss Barrett en date du 7 mars 1846 : "In Music, the Beau Ideal changes every thirty years"(De Vane, 521).

S'il admire Bach et Beethoven (notamment *Fidelio* et la dernière *Sonate* pour piano), il s'intéresse peu dans l'ensemble aux musiciens postérieurs à la fin de l'âge classique que l'on peut situer vers 1820. A l'école moderne de Verdi et de ses imitateurs, il préfère, par exemple, l'ancienne école italienne : Bellini, Donizetti, Rossini. Et encore, à propos de ce dernier, il convient de faire une distinction entre le compositeur de *Guillaume Tell* et celui, lors de ses débuts, d'ouvertures

aussi purement rococo que celles de Cimarosa. A la différence des Victoriens tournés surtout vers la musique contemporaine, Browning est surtout attiré par la musique ancienne et baroque : Palestrina (1525-1594) ; John Dowland (1562-1626) ; Corelli (1653-1713) ; Purcell (1659-1695) ; Geminiani (1687-1762) ; Galuppi (1706-1785) ; Pergolèse (1710-1798) ; Paisiello (1740-1816). Les grands noms côtoient ici ceux de musiciens mineurs tels que Giovanni Bononcini (1670-?1755) ou Maurice Greene (1696-1755) et les représentants de l'école du contrepoint le plus rigoureux et le plus inventif (Bach restant l'exemple suprême, bien sûr) se mêlent aux musiciens italiens, adeptes d'un style moins complexe et tendu.

Browning a consacré six poèmes à la musique. Deux se trouvent dans *Men and Women* (1855) : "A Toccata of Galuppi's" et "Master Hughes of Saxe-Gotha" ; "Abt Vogler" fait partie de *Dramatis Personae* (1864) et "Flute-Music with an Accompaniment" appartient au dernier recueil, *Asolando* (1889). Mais il faut aussi mentionner la savoureuse analyse harmonique du *Carnaval* op. 9 de Schumann (notamment la pièce "Pantalon et Colombine") que l'on trouve dans *Fifine at the Fair* (1872). Enfin "Parleying with Charles Avison", qui appartient à la série des *Parleyings With Certain People of Importance in Their Day* (1887), contient une esthétique musicale bardée d'étranges préjugés : comparée à la poésie, à la peinture, la musique y est déclarée reine des arts. Elle reste inégalable pour ce qui est de capter l'ineffable : *mysterious motions of the soul, emotions else not to be revealed*. La musique jette ses filets au plus profond de l'âme pour en ramener des trésors inouïs. Mais il y a un prix à payer : elle n'a pas la capacité des autres arts de donner une forme permanente à des émotions aussi fugaces que profondes. L'intensité de l'empathie chez le musicien est incompatible avec une expression durable des affects. Les remous, les saccades de la vie sensible s'accordent mal avec des constructions marmoréennes soustraites au temps. Le *rendu* parfait de telle émotion, à tel moment, devient froid et sans vie pour la génération suivante : une même loi de mutabilité gouverne la durée des styles et des émotions. Toute poésie musicale est dès lors vouée à des mutations brusques, rapides, et Browning, reprenant la maxime du biographe de Claude Lejeune citée plus haut, se plaît à réaffirmer le caractère éphémère du beau idéal en

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

musique dont pourraient bien être victimes Brahms, Dvorak, Liszt, Wagner.. : le poète ici n'aura pas été bon prophète.

Parce qu'elle ne s'adresse plus à nous, la "vieille musique" engendre non point tant la nostalgie qu'un sentiment de déperdition. Comment conjurer les aspects surannés, l'inévitable passéité de la musique du passé ? Inapte à susciter des émotions dans le présent, celle-ci peut au moins évoquer l'époque où elle fut composée. Jouer une partition est une application concrète du relativisme historique, voire du matérialisme culturel. Mais il y a plus. L'interprète doit aussi se confier à l'imagination, s'engager dans un processus de communion, procéder, tel Michelet, à une résurrection totale du passé : la Venise abolie de Galuppi peut alors renaître de ses "cendres" ; le sens de la fugue de Master Hughes of Saxe-Gotha, la beauté perdue des improvisations d'Abt Vogler sont retrouvés ; la Grande Marche d'Avison (dont les premières mesures sont incorporées à la fin du poème) rappelle la république de Cromwell et permet de se joindre, au moins par la pensée, à tous ceux qui défilèrent au temps de la rébellion contre Charles Ier.

Quatre des six poèmes mentionnés mettent en scène des musiciens ou interprètes jouant ou improvisant de la musique pour clavier (clavecin, orgue, piano). Les quatre protagonistes concernés sont assis au clavier ou ont du moins la partition entre les mains. Le locuteur de "A Toccata of Galuppi's" scrute de près celle qui se trouve peut-être déployée sur le pupitre d'un instrument. L'organiste de "Master Hughes of Saxe-Gotha" déchiffre la fugue à cinq voix d'un compositeur imaginaire. Installé lui aussi devant le clavier d'un orgue, Abt Vogler se lance dans une improvisation semblable à ces constructions dont parle la *Bible* (2 *Corinthiens* 5 :1) : *houses not made with hands!* (st.9, v.66). Enfin dans *Fifine at the Fair*, Don Juan (devenu esthète victorien et pianiste amateur...) analyse l'ensemble et joue au moins un extrait du *Carnaval* de Schumann. On mesure ici à plein tout ce qu'il y a de neuf et d'original dans la manière dont Browning aborde la musique dans son oeuvre : rompant avec la tradition romantique (entre autres), sa poésie ne célèbre ni le chant de l'alouette, ni les trilles du rossignol, ni les grondements de l'océan, ni les bruits de la Nature qui ne sont musique que par métaphore. Le poète veut rendre compte

Bernard Brugière

non seulement de l'analyse d'une oeuvre musicale (réelle ou fictive) mais aussi de l'acte d'un interprète, de l'interprétation en acte avec tout ce que cela implique de participation du corps. Le tête-à-tête de l'interprète avec la partition est aussi un corps à corps où se trouvent engagés intellect, sensibilité, réponses musculaires et nerveuses, agilité des doigts.

Pour éclairer les circonstances entourant la composition de "A Toccata of Galuppi's", on a le témoignage d'un homme de lettres américain, G.W.Curtis, qui se trouvait avec les Browning lors de leur séjour (moins d'une semaine) à Vallombrosa en juillet 1847 :

Mrs Browning was still too much of an invalid to walk, but she sat under the great trees upon the lawn-like hillsides near the convent, or in the seats of the dusky convent chapel, while Browning at the organ chased a fugue, or dreamed out upon the twilight keys a faint throbbing toccata of Galuppi (De Vane, 219).

Devant se rendre à Venise après avoir quitté les Browning, Curtis demanda à Robert des informations sur cette ville et c'est à cette occasion sans doute que le poète eut l'idée d'appréhender l'esprit de la Cité des Doges à travers l'oeuvre d'un musicien qui lui était lié. Une *toccata* de Galuppi ? Quoi de mieux pour atteindre une saisie intuitive et synthétique de la réalité spirituelle de Venise, de son originalité irréductible, de son essence unique et indivisible ? C'est dans cette ville même que Browning avait découvert la musique de Galuppi dès 1838. Peut-être avait-il "entendu sifflotée et serinée cette fameuse *toccata* devenue rengaine"(Mayoux, 206). En tout cas, il s'était procuré deux grands volumes manuscrits (dont on a perdu la trace) où figuraient en majorité des oeuvres du maître. Parmi celles-ci se trouvait sans doute la *toccata* qui a servi de modèle, mais rien n'est moins sûr : à l'origine de ce poème qui est à ranger parmi les "lyrics with more music and painting than before" (lettre à Milsand du 24 février 1853, De Vane, 220), il y a, comme pour la sonate de Vinteuil dans *A la recherche du temps perdu*, un paradigme idéal, une figure composite, une sorte d'Idée platonicienne transcendant les *toccatas* existantes et pourtant

constituée à partir d'elles. Mais pourquoi Galuppi et pourquoi une *toccata* ?

Baldassare Galuppi (1706-1785) eut une carrière cosmopolite bien remplie : après avoir été compositeur attitré d'opéras italiens au théâtre de Haymarket à Londres (1741-43), il fut nommé vice-maître de chapelle (1748), puis maître de chapelle à Saint-Marc, avant d'entreprendre un voyage à la cour de Catherine II (1765-68) qui conforta sa réputation de virtuose. Compositeur prolifique, il s'est essayé à tous les genres pratiqués à l'époque : *opere serie*, opéras bouffes (les plus réussis étant nés de sa collaboration avec Goldoni), oratorios, divers ouvrages pour l'église, musique instrumentale enfin. C'est dans cette dernière catégorie que l'on trouve environ cent vingt-cinq sonates, toccatas, *leçons*, divertissements écrits pour le clavecin.

La toccata (le mot vient de l'italien *toccare*, "toucher") apparaît en Italie dès la fin du XVe siècle. Cette pièce de virtuosité destinée à faire valoir le *toucher* de l'interprète se jouait isolément ou au début d'un office ou d'un concert. Elle se définit par les traits suivants : liberté de la forme ; caractère apparent d'improvisation ; fréquence des modifications mélodiques ou rythmiques ; jeu d'ornementation qui vient enrichir le contour mélodique et prend le pas sur le respect strict des règles du contrepoint. La toccata s'épanouit d'abord en Italie avec les Gabrieli à Venise, puis avec l'école napolitaine, avant de rencontrer à Rome son grand créateur en la personne de Frescobaldi (1583-1643) : c'est lui qui va organiser la variété interne de la toccata en la subdivisant en fragments opposés les uns aux autres, en multipliant les changements de rythme à l'intérieur d'un développement, en réutilisant sous des formes aux décorations différentes le même élément mélodique relativement court. La tradition frescobaldienne restera longtemps vivante en Italie. Au début du XVIIIe siècle s'instaure une séparation entre la toccata pour orgue et la toccata pour clavecin, alors que le genre était jusqu'alors resté étranger à toute notion de spécificité instrumentale. De plus, au moment où la toccata pour le clavecin prend son autonomie, elle perd, en Italie du moins, les caractères qui la distinguent de la sonate, cette confusion devenant particulièrement sensible dans les recueils de Della Ciaja, de Leonardo Leo et de Domenico Scarlatti. Dans ces conditions, il est tentant de

Bernard Brugière

penser que la même confusion générique se retrouve dans les sonates et les toccatas de Galuppi. Celles-ci ne figurant pas à l'heure actuelle dans le catalogue des partitions disponibles dans le commerce (il semble tout juste possible de les consulter dans certaines bibliothèques européennes...), il n'est peut-être pas déraisonnable de s'en faire une idée à partir des sonates qui sont elles plus accessibles grâce à des anthologies ou à des enregistrements. Comportant deux ou trois mouvements, ces sonates sont écrites le plus souvent dans des tonalités majeures et présentent une forme binaire avec reprises. Le traitement des matériaux thématiques y est plus intensif que discursif. Et, comme chez Scarlatti, la technique d'écriture fait appel à l'habileté digitale de l'interprète : arpèges répartis entre les deux mains ; motifs qui passent d'une main à l'autre ; mains qui se croisent.

Si l'on doit se contenter de cerner le modèle musical sans vraiment l'identifier, il est plus aisé en revanche de repérer les sources et les influences littéraires. Ainsi les lettres et les journaux de Byron, tout autant que ses poèmes, ont donné à Browning l'occasion de se familiariser avec la vie à Venise au XVIII^e siècle, d'entrevoir à travers les souvenirs du libertin tout un tourbillon de plaisirs, d'intrigues furtives et de licence sexuelle qui se déchaîne au milieu des "bals masqués qui commencent à minuit". *Beppo : a Venetian story* (1818), qui a pour cadre justement un bal masqué au temps du carnaval vers 1770, célèbre la beauté sensuelle et "dissolue" de cette époque. A vrai dire le regard rétrospectif que Byron jette sur la Venise du siècle passé se charge le plus souvent de nostalgie parce qu'il la voit en fait à travers le prisme des événements récents. La gaieté s'exacerbe, l'éclat des réjouissances se fait d'autant plus brillant que la République de Venise sait plus ou moins confusément qu'elle est entrée dans un déclin que les expéditions françaises en Italie vont précipiter. 1797 : Bonaparte abolit l'Etat vénitien ; 1815 : la Vénétie devient autrichienne au temps de la Sainte-Alliance. Et le poème intitulé *Venice : An Ode* est fondé sur une opposition entre les fêtes de naguère et la domination étrangère d'aujourd'hui. Tous ces thèmes vont se retrouver dans le chant IV de *Childe Harold's Pilgrimage* (1818) : Venise "sans chant" (*songless*), "sans doge" (*dogeless*), entourée de l'"Adriatique sans époux" (*spouseless Adriatic*) n'est plus que le fantôme d'elle-même. Mais ces images de

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

désolation qui nourrissent une vision pessimiste de l'histoire et dénoncent avec des accents dignes de l'*Ecclésiaste* le néant des entreprises humaines ne doivent pas faire oublier :

...how Venice was once dear,
The pleasant place of all festivity,
The revel of the earth, the masque of Italy. (Ch.IV, vv.25-7)

Browning a été aussi influencé sans doute par un poème de son ami Alfred Domett, *Venice* (1839). Désormais étrangère à la splendeur de son passé médiéval, la ville étale ici et là les signes de son déclin et de la décrépitude : le stuc des façades s'écaille, l'herbe devient envahissante, les fenêtres cintrées ne s'illuminent plus, les musiques se sont tues dans cette cité "dont la voix même fut pendant si longtemps Musique" (*whose very voice so long / Was Music*, I, 9). Et Domett introduit ici un nouveau thème qui sera repris par Browning à sa façon : les Vénitiens furent les artisans de leur destin et le relâchement des moeurs au XVIIIe siècle a fini par tout emporter. Les couples de contraires (*indulgence/restraint ; luxury/labour*) témoignent du dysfonctionnement de la machine sociale, de la rupture des équilibres tant moraux qu'économiques. Si Venise offre à Byron l'occasion de méditer sur l'Histoire et à Domett celle de dresser un bilan de moraliste, elle va permettre à Browning d'élaborer une éthique et même une métaphysique du temps. Mais c'est le même sentiment de nostalgie et d'indulgence mêlées que le spectacle de ses "folies" suscite chez les trois poètes.

Le locuteur ici est un *honnête homme*, un victorien frotté de sciences diverses et l'allusion à la géologie (st. XIII) est d'autant plus pertinente que l'époque retentit encore des travaux de Lyell (*Principles of Geology*, 1830-33) et de Chambers (*Vestiges of the Natural History*, 1844) qui préparent la voie à ceux de Darwin. On ne saurait voir en lui pour autant ni un représentant du matérialisme scientifique ambiant ni un avatar de Paracelse, l'un des premiers grands quêteurs d'absolu que l'on trouve chez Browning. Certes *Paracelsus* (1835) offre des antécédents lexicaux à un syntagme tel que *a secret wrung* (st.XI)

puisqu'il y était déjà question de "secret" (*So that the earth shall yield her secrets up*, Part I, 364) et d' "arrachement" (*And I.../Shall wring some bright truth from its prison*, Part IV, 381-84), mais c'est sur un mode ironique, toujours dans la même strophe XI, que le "triomphe" du chercheur est ici célébré. Il n'y a rien du héros romantique prométhéen chez ce savant frileux vieillissant (*imago* de lui-même qu'il se risque à donner), plus proche assurément du grammairien de "A Grammarian's Funeral" où on le décrit comme un "hydropique de l'âme" (*soul-hydroptic*, v.95), " mort de la ceinture aux pieds" (*Dead from the waist down*, v.132). Il a passé sa vie lui aussi dans l'austérité de l'étude, vie étrangère au continent et plus encore à la sensualité des pays méditerranéens. Mais lorsqu'il nous informe qu'il n'a jamais quitté l'Angleterre, il ne faut pas voir là l'aveu de son insularité, de son provincialisme : c'est en fait le moment où il met de côté son rationalisme pour s'abandonner à une transe visionnaire induite par la lecture ou l'exécution de la partition. *L'interprétation* de la *toccata* est complexe parce qu'elle met en jeu une succession d'évocations socio-historiques, de fantasmes, de dialogues imaginaires, de fragments d'autobiographie. Mais surtout cette musique suscite une grande diversité de réactions subjectives qui annoncent celles, non moins variées, des auditeurs écoutant la *Cinquième Symphonie* de Beethoven dans *Howards End* et que Jean-Pierre Naugrette analyse ici même (voir p. 26-27) avec beaucoup de perspicacité. On retrouve ici une *typologie d'écoute* comparable, mais on ne saurait la séparer des structures ironiques et du dispositif d'énonciation qui informent tout le poème.

Comme il est d'usage dans un monologue dramatique, le locuteur construit son présent spatio-temporel à l'aide d'une série de références à la triade énonciative :

- références à sa personne, soit très directement et dès l'ouverture (*I can hardly misconceive you, I give you credit*, st.1), soit dans son rapport à son allocutaire privilégié (Galuppi), soit dans son rapport à des personnes troisièmes plus ou moins éloignées dans le temps ou l'espace (les marchands, les Doges, les jeunes Vénitiens) ;

- références à son espace personnel, c'est-à-dire à son lieu d'habitation en Angleterre. Cerles les indices de l'ostension ou de la

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

deixis (*Here you come with your old music*, st.2) se font rares et discrets, car la représentation de l'ici, le lieu d'espace où se tient le locuteur s'effacent au profit de son évocation de Venise où il n'a jamais été ;

- référence à son temps présent (*I feel chilly*, st.15), ou encore, par rapport à ce présent de parole, à un passé plus ou moins éloigné, mais toujours lié, d'une manière ou d'une autre, à sa propre personne.

Une fois bien établies ces coordonnées spatio-temporelles, le locuteur s'attache à évoquer le passé de Venise, tout en opérant des remontées au présent de parole. Ces images du passé échappent à l'étroitesse de l'actualité, ouvrent l'espace de l'Histoire et font glisser la temporalité du présent au passé. De plus, certains présents de l'indicatif (*Where St. Mark's is, 'tis arched by*, st.3) désactualisent les événements rapportés, permettent d'en donner une vue panoramique, de les situer dans une sphère temporelle qui relève d'une scène imaginaire. Pourtant même s'il introduit subrepticement du *récit* en ayant recours à l'énonciation historique, le dire du locuteur se maintient le plus souvent sur le plan de l'énonciation de *discours*, ne serait-ce qu'en raison de la fréquence des formes interrogatives (st. 2, 4, 5, 6, 7, 14, 15). Dans le cas de l'interrogation, en effet, l'explicitation du rapport interlocutif est obligé : le locuteur s'adresse à un allocutaire à qui il demande de dire ou de faire quelque chose. A vrai dire, l'allocutaire ici n'est ni accessible (Galuppi ne saurait répondre et pour cause...), ni même clairement identifiable. Et les interrogations sont soit des questions rhétoriques qui ne s'adressent à personne en particulier, soit des réactions à la musique travesties en questions afin de bien marquer la surprise, l'étonnement, voire l'émerveillement que celles-là suscitent chez celui qui pose celles-ci. De plus, la perversion des modalités de l'interpellation tient aux rapports très particuliers qu'entretiennent ici locuteurs et allocutaires.

L'utilisation abondante des vocatifs donne à penser que, dans ce monologue dramatique comme dans les autres, les personnes interlocutives sont étroitement liés à l'échange verbal et à la présence temporelle que celui-ci présuppose. A vrai dire cette présupposition est ici tout à fait fictive et ce poème creuse une double distance au sein même du rapport interlocutif : celle qui isole l'Angleterre de Venise,

celle qui sépare l'ère victorienne du XVIII^e siècle. De plus, l'allocutaire inaccessible qu'est Galuppi semble parfois se confondre avec son oeuvre : la *toccata* devient alors un personnage fictif et son discours mérite le nom de prosopopée.

Quel que soit le caractère irréel de la *présence* de communication entre les personnes interlocutives, on notera la réversibilité très évidente chez celles-ci des rôles de locution et d'allocution. Dans les strophes 7, 8, 12, 13, 14, la permutation de ceux-ci est fortement marquée : c'est Galuppi ou la *toccata* qui ont le rôle du locuteur alors que le monologue devient l'allocutaire. De plus, les jeunes Vénitiens eux-mêmes s'approprient, par le biais de discours rapportés, les rôles de locution et d'allocution dans les strophes 8 et 9 (Galuppi devenant alors *leur* allocutaire), et ils deviendront troisièmes personnes délocutées dans les strophes 10, 12, 13, 14.

Bien entendu tout le poème peut être référé à sa source, à la seule personne du monologue (sans parler de sa source ultime : Browning). Mais si tout peut être rapporté au *moi* de l'énonciateur, on peut aussi considérer que les actants multiples de l'énonciation non seulement changent de rôles mais tendent parfois à se confondre les uns avec les autres. D'où l'ambiguïté du statut énonciatif de certains énoncés, parce qu'il est possible de les attribuer à plusieurs sources à la fois. Ainsi, au début de la strophe 15, *Dust and ashes* peut être imputable soit à Galuppi (ce serait la fin de son discours supposé), soit au monologue lui-même citant les paroles qu'il a prêtées à Galuppi dans la strophe 12. Ou encore, dans la strophe 7, les répliques entre guillemets correspondent à ce que *disent*, à ce que signifient les accords de la *toccata*, mais ces significations sont aussitôt transformées en fragments du discours amoureux échangé entre les jeunes Vénitiens. Ces répliques qui relèvent de l'interrogation ou de l'exclamation représentent l'interprétation verbale des *messages* du morceau entendu que construit le locuteur pour l'attribuer aux participants de la fête. Autrement dit, il prête sa voix simultanément à deux êtres de fiction : il verbalise le contenu sémantique d'accords qui lui paraissent particulièrement significatifs (on les analysera plus loin), puis, se plaçant en même temps du côté de la réception, il verbalise aussi du même coup les réactions supposées des auditeurs. Plus subtilement

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

encore, le locuteur (ou Browning) a la prudence de préserver le mode interrogatif comme pour suggérer qu'il n'y a peut-être pas identité des réactions chez lui et chez eux : la valeur illocutoire des *paroles* qu'il entend dans la musique pourrait n'être pertinente que pour lui seul. A-t-on encore la même pluralité des sources énonciatives dans la strophe 8 ? Il se peut. Mais il s'agit sans doute plus simplement d'une transcription au style direct des propos des Vénitiens tels que les réinvente le locuteur -, propos reflétant moins l'écoute que la non-écoute des auditeurs.

Ainsi on trouve ici presque constamment des changements de locuteur, de destinataire, de contact, de ton, de référent, de situation même. Il y a réactualisation multiple des facteurs de la communication mais en fin de compte tout est filtré par la conscience de celui qui est le *premier* à prendre la parole, tout est médiatisé par son verbe. D'où une contrariété des effets centrifuges qui tiennent à l'emboîtement complexe des plans d'énonciation et des effets centripètes qui indiquent que la pluralité des voix subjectives est malgré tout prise en charge par le seul monologuiste.

Mais que *dit* cette musique et comment le *dit-elle* ? On notera tout d'abord une progression dans l'appel aux différents sens : la vue prend le relais de l'ouïe (*it's as if I saw it all!*, st.3) avant d'en venir à la sensation thermique, cénesthésique de la conclusion (*I feel chilly and grown old*, st.15). La *toccata*, c'est pour le locuteur une sorte d'équivalent sonore de l'urne grecque keatsienne. Il l'interroge, entre en elle de plus en plus avant, évoque à son propos un autre monde, un autre temps grâce à un processus d'empathie. La musique a d'abord un rôle évocateur, elle donne à voir, tout comme *La Valse* de Ravel nous plonge dans la valse viennoise à son apogée en 1855 et nous montre des couples dansant sous la lumière d'un salon viennois, bientôt emportés dans un tourbillon fantastique et fatal (subvertit complètement la donnée initiale). Ici la strophe 2 nous indique, sous la forme interrogative, que la musique est liée aux mœurs d'une société, d'un moment, d'un lieu (il y a du Taine chez ce locuteur) et l'on retrouvera ce même rôle de reflet, ce même matérialisme historique dans "Parleying with Charles Avison". Voilà en tout cas qui permet au

Bernard Brugière

locuteur de rêver à bon compte sur les lieux communs, les vignettes touristiques associés à Venise (Browning avait déjà fait de même dans "In a Gondola"), ville de "romance", de canaux, de carnaval, de gaieté, d'aventures sans lendemain. Saint-Marc où Galuppi fut maître de chapelle en 1762, la coutume pour les Doges d'épouser la mer en y jetant leur anneau, une arche que l'on identifie au Rialto grâce à la présence de Shylock : voilà qui suffit à évoquer tout un paysage urbain et politique qui s'appuie sur des allusions intertextuelles (notamment *The Merchant of Venice*, I, 3, et le chant IV de *Childe Harold's Pilgrimage*. Peut-être faudrait-il y ajouter d'autres réminiscences littéraires : la tragédie *Venice preserved* d'Otway parue en 1682, les romans noirs de Mrs Radcliffe et *Der Geisterseher* de Schiller, 1788.¹

Les repères du locuteur en tout cas paraissent égarés, les structures hiérarchiques subverties : ce sont les marchands qui sont les rois ; le seul mariage que l'on signale dans cette ville de couples illégitimes, c'est celui des Doges et de la mer, union symbolique entre l'autorité politique et la garante de la prospérité économique. Enfin cette cité est une île où la terre et la mer, comme chez Byron, inversent ou confondent leurs rôles respectifs. L'espace quadrillé par les rues s'efface au profit d'une étendue liante, homogène, porteuse, c'est-à-dire d'une aire transitionnelle propre à encourager, à favoriser toutes les promiscuités : car, au moyen d'une double syncope et d'une simple apocope, "la mer, là, est la rue" (*the sea's the street there*, st.3). Dans les strophes 4, 5 et 6, l'évocation se poursuit pour mettre en scène les premiers auditeurs de la toccata, les contemporains de Galuppi. Le temps ici est un attribut qui se décline selon des modes divers : instants de plaisir incompatibles avec toute durée ; cycles du jour et de la nuit ou des saisons ; immortalité que promet de manière fallacieuse la musique ; éternité de l'oeuvre d'art. De plus, ces modalités temporelles diverses se combinent à une série de retournements d'ordre rhétorique, spatial, ou élémental qui animent la scène vénitienne : passage du littéral au figuré (*warm, burning*, st. 4) ; passage de l'extérieur à l'intérieur, lorsque la mer omniprésente cède la place à une

¹ Une référence (suggérée par J.-P. Naugrette) aux "Variations sur le carnaval de Venise" de Gautier serait à la rigueur chronologiquement possible, puisque *Emaux et camées* ont paru en 1852, mais elle est peu probable.

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

salle de bal qui est peut-être un salon baroque plus ou moins décoré ; passage de l'eau et du feu à la terre à l'origine d'une rêverie amoureuse. On notera le contraste entre la délicatesse de cette campanule (métaphore d'un "visage menu") et le "parterre", l'assise robuste au-dessus de laquelle elle s'épanouit, c'est-à-dire la poitrine sensuelle que la femme offre généreusement en guise de reposoir à la tête de l'homme (st.5). Comme toujours, l'imagination érotique avouée de Browning est conforme à sa fixation à la mère -, le fils de sa mère s'est trop tôt censuré pour se livrer ensuite et son imagination est restée ou a été maintenue au stade oral : le sein (surtout le tétin, objet encore plus partiel...) pour l'anatomie (*the breast's superb abundance*, st. 5) et pour la pratique, le baiser ("*Then more kisses*", st.8) ainsi qu'en témoignent d'autres poèmes (*Pippa passes*, "*By the Fire-Side*", "*Pan and Luna*").

Au centre de ces différents cercles concentriques, l'artiste assis au "clavicorde" tient son auditoire rangé en cercle autour de lui. Instrument à clavier et à cordes frappées, d'encombrement réduit, le clavicorde est aisément transportable mais sa puissance sonore est très faible. C'est là une première raison qui explique pourquoi il est difficile à Galuppi de retenir l'attention de ses auditeurs. Mais les couples s'impatientent aussi de ce que la musique interrompe les jeux de l'amour, les échanges de baisers et ils trompent alors leur frustration momentanée : *elle* (anonyme et multiple), par un mouvement d'oralité agressive, la morsure du masque, l'attaque contre un objet qui fait office de déguisement et aussi de censure d'ailleurs renforcée par sa couleur de deuil ; quant à *lui*, il joue avec le pommeau de son épée, emblème du courage viril et symbole phallique.

Pour caractériser la musique de Galuppi, Browning utilise ses notions d'harmonie qu'il a puisées entre autres dans le traité de son maître John Relfe, *The Elements of Harmony, Illustrated by a Variety of Examples and Exercises* (1801) et choisit les intervalles appropriés aux couleurs, à la tonalité mineure de la *Toccata* : *lesser thirds*, *sixths diminished*, *commiserating sevenths* (st. VII). Les qualificatifs utilisés pour décrire ces accords s'attachent à leur expressivité sonore (*commiserating*) ou sont d'ordre technique (*diminished*), à moins qu'ils ne combinent ces deux aspects (*lesser*). Le comparatif *lesser* désigne

des tierces mineures (composées d'un ton et d'un demi-ton diatonique) qui sont "moindres" assurément que des tierces majeures qui elles comprennent deux tons. Le syntagme *sixths diminished* peut s'entendre de deux façons : s'il s'agit d'une sixte diminuée au sens strict, on a alors affaire à une sixte mineure abaissée d'un demi-ton et cet intervalle de deux tons et trois demi-tons diatoniques (par exemple do-la double bémol) correspond sur le clavier à la quinte juste do-sol, mais cette quinte appelée aussi majeure par certains théoriciens n'est guère pertinente à l'ensemble du passage. Browning songe plus vraisemblablement à une sixte mineure (trois tons et deux demi-tons diatoniques comme dans do-la bémol) contenant une quarte diminuée (un ton et deux demi-tons diatoniques comme dans mi-la bémol) : l'accord de trois sons ainsi obtenu (do-mi-la bémol) permet de rendre *diminished* compatible avec son contexte. En tout cas tierces et sixtes sont porteurs de sèmes plus ou moins redondants (l'amointrissement, la diminution) qui dénoncent ironiquement l'inconscience des fêtards qui ne veulent connaître que la répétition ou l'accroissement des plaisirs et se croient soustraits aux effets du temps.

Reste à identifier les *commiserating sevenths* . Avec les septièmes il ne s'agit pas seulement d'un simple intervalle entre deux notes mais aussi des notes extrêmes d'accords de quatre sons formés à l'aide de tierces (majeures ou mineures) et de quintes (justes ou diminuées). Parmi les différentes espèces d'accords de septièmes ainsi constituées, Galuppi en emploie surtout trois : l'accord parfait majeur avec addition de septième mineure, c'est à dire l'accord de septième de dominante, placé sur le cinquième degré (la dominante) des deux modes (soit sol-si-ré-fa dans la tonalité de do majeur et mi-sol-si-ré dans celle de la mineur). Mais ce n'est pas lui qui est ici en cause. Car c'est surtout à deux autres types de septièmes que Browning ou son locuteur font allusion parce qu'on peut justement les dire "miséricordieuses" : dans la musique pour clavier de Galuppi (dans ses *Sonates* en tout cas) on rencontre en effet : 1) l'accord de septième mineure et quinte diminuée placé sur le septième degré de la gamme majeure, ainsi que sur le deuxième degré de la gamme mineure (soit si-ré-fa-la en do majeur comme en la mineur) ; 2) l'accord de septième diminuée (trois tons et trois demi-tons diatoniques), formé à partir de deux quintes diminuées,

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

placées chacune respectivement sur le septième degré de la gamme majeure (si-fa en ut majeur) et sur le septième degré de la gamme mineure relative à celle-ci (sol dièse-ré en la mineur) : l'accord résultant de cette combinaison (sol dièse-si-ré-fa) comporte une tierce mineure, une quinte diminuée et une septième diminuée (d'où son nom). Dès l'apogée de l'âge classique mais surtout pendant le romantisme, les musiciens useront et même abuseront de cet accord au point de le rendre inerte et exsangue –, ce qui n'enlève rien à l'expressivité dramatique qu'ils ont su en tirer à un certain moment.²

Dans cette même strophe 7, les syntagmes *Those suspensions, those solutions* décrivent deux phénomènes bien connus du langage harmonique : certains degrés étaient considérés comme formant tension (plutôt que "suspensions") et par là appelant résolution (plutôt que "solutions"). Celle-ci est la détente provoquée par le fait qu'une note dissonante, qui créait tension parce qu'elle ne s'intégrait pas à l'accord où elle se trouvait mêlée, rejoint dans le même accord ou non une position consonante qui fait cesser cet état de *suspense*, au sens d'"indécision, délai, suspens" que l'on a en ancien français, et aussi au sens d'"attente angoissée" qui est celui de l'emprunt anglais, étant entendu que la notion d' *angoisse* risque d'être excessive ici, donc impertinente et qu'il faudrait plutôt lui substituer celles d'*expectative*, de *désir*, de *souhait*, d'*espérance*. On notera aussi tout un jeu d'ambiguïtés verbales et de clins d'œil intertextuels : si Browning a préféré *solutions* au terme plus technique (*resolutions*), c'est peut-être parce qu'il songeait à faire écho au passage de *The Eve of Saint Agnes* célébrant l'union charnelle de Porphyro et de Madeline (*Into her dream he melted, as the rose / Blended its odour with the violet, – / Solution sweet...*). Si l'on choisit de déchiffrer le texte dans un registre érotique, il faudra prendre *die* dans le sens courant qu'il avait au XVI^e siècle où il désignait la "petite mort" de l'orgasme. "Must we die?" : la délicieuse fusion des amants est alors envisagée sous forme de question. Pourquoi aller jusqu'au bout de ce délicieux flirt où l'on ne fait que s'effleurer, tout au plus se caresser ? Pourquoi ne pas rester dans la tension du

2 Citons entre d'innombrables exemples le début de la *Sonate* op. 111, en ut mineur, de Beethoven et le premier développement de l'Andantino de la *Sonate* op. posth. , en la majeur, de Schubert.

désir, l'imminence du plaisir dont la consommation amènerait la "petite mort" et aussi sans doute la *mort* de la relation à peine commencée ? Si le texte a vite fait de quitter l'allusion à *The Eve of Saint Agnes*, c'est pour glisser aussitôt après vers la problématique de l'*Ode on a Grecian Urn* où s'affirment simultanément la permanence incorruptible (mais peut-être vaine...) de l'oeuvre d'art et la frustration liée à l'imminence jamais résolue de gestes et de passions voués à rester en suspens, à ne jamais s'achever ou se consommer.

Mais la musique a peut-être éveillé l'inquiétude chez ces jeunes gens, la conscience de leur mortalité. A la question encore à la fois rhétorique et ambiguë ("Must we die?") répond une exclamation non moins ambiguë, déterminée par le *ton*, la nuance de commisération contenue dans les septièmes : '*Life might last! we can but try!*' Les Vénitiens, encore que peu attentifs, sont bien décidés à se défendre contre les risques d'*amoindrissement* ou de *diminution* contenus, comme on l'a vu, dans les tierces et les sixtes en parlant de vie indéfiniment perpétuée (comment ?), en réclamant toujours plus de baisers : au mode mineur de l'art, ils opposent le mode majeur (ou qu'ils croient tel) de leur style de vie : le tourbillon des bals masqués, le cycle inépuisable des saisons qui ramène le printemps pour réchauffer la mer au mois de mai et accompagner la "superbe plénitude" sensuelle de la strophe 5. Mais quels que soient leurs ruses et leurs faux-fuyants, la musique insiste, persiste dans sa demande : "*Hark – the dominant's persistence, till it must be answered to!*" (st. 8). La demande formulée par la dominante ne peut trouver de réponse, de résolution que dans l'accord parfait donnant le ton de la gamme. L'accord parfait fondé sur la *dominante* (cinquième degré de la gamme correspondant à la quinte) veut se résoudre par et dans l'accord parfait fondé sur la tonique : en do majeur, par exemple, la cadence parfaite s'accomplira grâce au passage de l'accord parfait de la dominante sous la forme du second renversement (c'est-à-dire les deux premières notes inférieures montent à l'octave supérieur et l'on a donc : ré-sol-si) à l'accord parfait de la tonalité en question (soit do-mi-sol). Pourquoi ce passage paraît-il si évident, si inéluctable ? Parce qu'il suffit à la *sensible* (si) de monter à la tonique (do), à la *seconde* (ré) de monter à la tierce, tandis que la dominante reste à sa place. On notera ici qu'en place de cette cadence

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

parfaite, la réponse à la dominante est simplement donnée par une "octave" (st. 9) dépouillée, semble-t-il de toute tierce ou quinte intérieures, c'est-à-dire par un retour à l'unisson de la tonique reproduite à des hauteurs différentes. Il semble que l'octave dans sa nudité soit plus parfaite, plus affirmative que l'accord conclusif de la cadence traditionnelle. Peut-être convient-il de rapprocher sur ce point Browning de Claudel prenant l'octave comme symbole de l'unité et de la totalité de l'être dans la deuxième des *Cinq Grandes Odes* : "Où que je tourne la tête /J'envisage l'immense octave de la Création ! / Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan, mon regard le traverse d'un bout à l'autre ".

La cadence musicale fondée sur le passage inéluctable de la dominante à la tonique devient ici une métaphore du *devoir-être* dans l'ordre des plaisirs, des passions, des épreuves : les questions métaphysiques qui ne cessent de se poser à nous (le temps, la mort, l'immortalité de l'âme) doivent trouver leurs réponses au moins sur un plan éthique, les dissonances de notre vie doivent se résoudre en harmonie. Mais justement il y a décalage et non point parallélisme entre l'enchaînement dominante-tonique et le jeu des questions et des réponses qui s'échangent : aux questions posées, superficielles sinon épidermiques, les jeunes Vénitiens opposent d'autres questions ou des pseudo-réponses ou passent à autre chose. Dans cette musique que Galuppi leur propose, ils n'ont entendu que ce qu'ils voulaient bien entendre : un *carpe diem* propre à encourager leur hédonisme matérialiste. Mais la mort qu'ils refoulent obstinément revient pourtant à l'intérieur d'une ironie dramatique qu'autorise l'ambivalence du signifiant *grave* qui recouvre deux mots homonymes et homographes : "Brave Galuppi! that was music! good alike at grave and gay!"(st. 9). Ce n'est certes pas la *tombe* qu'ils entrevoyent dans la *gravité* de cette musique : à l'aide de paronymes (*brave/grave*) et d'allitérations (*grave/gay*) qui sont autant de pirouettes, ils décernent leurs louanges qui restent prudemment dans le vague ou plutôt se plaisent à inclure les pôles extrêmes de l'expression, à envisager toutes les humeurs possibles de cette musique. N'est-ce pas là le meilleur moyen de ne trahir ni leur incompétence ni leur manque d'attention?

Bernard Brugière

C'est au tour du locuteur maintenant de donner *son* interprétation de la *toccata*. Mais il y a d'abord la brève élégie funèbre de la strophe 10 où la Mort est associée au mutisme et au silence comme dans l'article que Freud consacre au "thème des trois coffrets" (Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, 87-103). Tel un masque du carnaval, Elle vient surprendre et prendre les Vénitiens pour les emmener dans une sorte d'Hadès mythologique et l'homonymie *sun/son* permet d'établir le rapport entre deux mots par référence implicite : ainsi la privation du soleil si cher aux Grecs se redouble par celle du Fils Rédempteur appartenant au dogme chrétien.

La strophe 11 quitte Venise et nous ramène en Angleterre. Alors qu'il entreprend sa démarche herméneutique, le locuteur s'efforce de coïncider du mieux qu'il peut avec lui-même, avec son essence individuelle : il affirme son rationalisme, ses triomphes sur la nature dont il a su arracher les secrets. Cette confrontation entre lui et la *toccata* est contemporaine du temps de l'énonciation, mais on peut aussi la considérer comme itérative. En tout cas, il s'immerge alors suffisamment dans cette musique pour qu'elle l'émeuve au point de provoquer chez lui des phénomènes psychophysiologiques, voire des sensations thermiques, des modifications nerveuses. Le mot-clé ici est *cold* qui s'associe à distance, selon un effet de paronomase, avec l'adjectif *old* répété deux fois (st. 2 et 15) : cette vieille musique, venue d'Italie pourtant, est aussi une musique *froide*, intellectuelle et moralisatrice sans doute. Dans les strophes 12, 13 et 14, le locuteur va déchiffrer le message que semble lui adresser directement et personnellement la *toccata* : Galuppi apparaît alors comme un grillon qui vient grincer parmi la poussière et les cendres, le déclin de Venise, l'anéantissement des âmes. Si les crissements du grillon métaphorisent avec justesse les pulsations obstinées et aigrettes du clavier, on notera aussi que cette image vient contester et défaire les connotations d'intimité et de chaleur associées au syntagme, *the cricket on the hearth*.³

3 De manière réciproque, la musique peut à son tour métaphoriser le grillon : une pièce des *Histoires naturelles* de Ravel (1906) s'intitule justement "Le Grillon" et vise à évoquer sinon reproduire un menu trottement d'insecte.

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

Les images de poussière, de fleurs qui se fanent dans leur stérilité, de fruits, de récolte (*born to bloom and drop, fruitage, crop*) signifient la perversion de la croissance et le défaut de maturation liés à un mauvais usage du temps et ces métaphores bibliques vont se moduler dans deux autres registres : le bestiaire et l'économie. De même que les papillons peuvent craindre de finir parce qu'ils se brûlent à la flamme du plaisir, de même Venise s'abandonne à une consommation effrénée sans souci du lendemain, c'est-à-dire à une égalité mortelle entre dépenses et recettes ("Venice spent what Venice earned!"). L'absence de retenue se joint à l'absence d'épargne pour entraîner l'autodestruction de ces éphémères tout comme le déclin de la cité. C'est donc le *memento mori* du prêcheur médiéval et non le *carpe diem* des jeunes Vénitiens que le locuteur entend dans cette musique où il perçoit aussi l'avertissement de Saint Paul dans l'*Épître aux Galates*, 6, 7-8 : "Car ce que l'on sème, on le récolte : qui sème dans sa chair, récoltera de la chair la corruption ; qui sème dans l'esprit, récoltera de l'esprit la vie éternelle". La corruption ici se confond avec toutes les formes de gaieté et de folie (*mirth and folly*) qui empêchent de produire et de récolter les fruits de l'esprit. Mais la *toccata* semble... rassurer celui qui l'écoute, sur ses mérites, sur le degré d'élévation auquel son âme peut prétendre, sur ses chances d'immortalité. Il se croit sauvé grâce à ses connaissances intellectuelles (*physics, geology, mathematics*), tandis que consolations et promesses viennent tempérer la note lugubre du grillon fantôme. S'il est vrai que les âmes, comme dans le *Phédon*, s'élèvent selon leur rang, alors le locuteur est tenté de se croire assuré de la vie éternelle.

Mais c'est là justement que gît l'illusion, dénoncée par le dispositif de l'énonciation, la diversité des écoutes, les jeux de l'ironie dramatique et autre. Et pour que l'illusion apparaisse pleinement, il faut lire ici rétrospectivement le poème comme l'affrontement d'une thèse et d'une antithèse. Dans cette série d'oppositions on trouve d'un côté : Venise, le néant vécu, les évanescences voluptueuses des fêtes galantes, des gens qui ont tué leur âme et se sont voués à la mort totale ; de l'autre, l'Angleterre, le savant victorien, travailleur aux intérêts intellectuels multiples, responsable, épargnant, étranger à la fornication comme à toute débauche, homme de devoir et non point de

Bernard Brugière

plaisir qui a toujours su que dans chaque instant de la vie se risquait l'enjeu du salut éternel. L'ironie centrale du poème tient à ce que le savant croit avoir une âme immortelle alors que les Vénitiens ne sont plus que cendres et poussière. Mais pour Browning savoir de la physique et faire des mathématiques son passe-temps ne font pas plus une âme que de donner des baisers à perte d'haleine. Le fruit de l'Esprit, ce n'est pas la connaissance intellectuelle, mais c'est charité, joie, paix, longanimité, serviabilité, bonté, confiance dans les autres, douceur, maîtrise de soi..." (*Épître aux Galates*, 5, 22-23).

Enfin, nouveau retournement, épistémologique cette fois, dans la dernière strophe : le locuteur passe de la connaissance rationnelle à une intuition, médiatisée par la musique, de la beauté, de la sensualité, du plaisir associés aux "chères mortes". Transi par la solitude frileuse de la vieillesse, menacé par l'ombre de la mort, la *tocatta*, même si elle porte toujours en elle le *memento mori*, fait monter en lui non point la condamnation du moraliste puritain, rigoriste, mais une sympathie émue, peut-être la nostalgie et le regret de toute une vie amoureuse manquée, peut-être un désir désormais bien vain qui s'adresserait aux belles Vénitiennes.

Chemin faisant, le poème n'a cessé de poser, de manière plus ou moins oblique le problème du *sens* en musique. La musique a-t-elle un sens ? Si le Romantisme considère la musique comme un message personnel, comme une expression vécue de son auteur, Valéry parlera avec davantage de prudence de sa puissance infinie de suggestion mais c'est chez Stravinsky que l'on trouvera les positions les plus radicales sur le sujet : "La musique est par essence impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un phénomène de la nature, etc..." (*Chroniques de ma vie*, 63).

Peut-être faudrait-il parler de *signifiance* plutôt que de *sens* en l'occurrence. La *signifiance* est engendrée et régie par les seules propriétés du discours musical. Bien entendu le point de vue référentiel est non-pertinent en musique et le discours musical est fondé à chaque instant sur la référence ininterrompue à d'autres éléments de ce discours. La musique s'appuie en chaque point de son développement sur la totalité de ce qui précède et la totalité de ce qui suit. La musique

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

est d'abord autosuffisante, autoréférentielle, elle parle d'elle-même, à la rigueur d'autres musiques, mais elle utilise un système sémiotique coupé de ses référents, inaccessibles ou inexistants. Stravinsky résume ainsi la situation : "...une page où la musique ne prétend rien exprimer au-delà d'elle-même résiste mieux aux entreprises de déformation littéraire" (*Poétique musicale*, 86).

Aux risques définis par l'auteur du *Sacre du Printemps* s'ajoutent ceux que dénonce Browning en montrant comment l'oeuvre d'art déchaîne des réactions dont le caractère subjectif renvoie à l'échec ou du moins aux limites des interprétations proposées dans le poème. Les auditeurs ne cessent de tendre sur la toccata réellement entendue (ou lue) une musique où le désir, le souvenir, le rêve, les mille motivations de la force interprétative et imaginative se substituent à la sensation. Comment dès lors conjurer les fantasmes, les mirages dus à l'activité déformante du moi ?

Le locuteur lui dispose d'instruments d'analyse plus objectifs que ceux des Vénitiens : les tierces mineures, les sixtes, les septièmes, etc, sont des signifiants identifiables au travers desquels l'oeuvre doit reconduire à sa signification. En musique, plus que dans tout autre art, le système sémantique auquel s'attache le pourchasseur de significations est indiscernable de ce que montre le système sémiologique au guetteur de formes et de figures. D'autre part l'enchaînement dominante-tonique (strophes 8 et 9), loi contraignante de l'harmonie (ou considérée comme telle par Browning), est une métaphore des dissonances du réel et de leur solution.

A vrai dire c'est tout le platonisme du poète qui est ici en jeu : celui qui en reste aux dissonances est semblable à celui qui ne connaît pas les choses dans leur essence intelligible, par des raisons de perfection, autrement dit à la lumière du Bien. La détermination, la mesure, qui apportent la proportion et l'accord réalisant ainsi en musique l'harmonie (dans le corps la santé, dans l'univers l'équilibre des saisons aurait ajouté Platon), ne sont pas seulement des objets déterminés de notre entendement : ils correspondent à une organisation, à une justice, à une exigence de perfection ; ils expriment l'activité d'une Cause transcendante, d'une intelligence souveraine. Archétype du monde sensible, l'ordre intelligible où résident les Idées

reste inaccessible pendant notre vie terrestre ; il est métaphorisé par l'octave dans "A Toccata of Galuppi's" et on peut aussi l'apercevoir au travers des épiphanies de l'art, telles les improvisations inspirées de l'abbé Abt Vogler sur son orgue : "On the earth the broken arcs; in the heaven a perfect round" ("Abt Vogler", st. 9, v.72). Les dissonances appellent la consonance : de même, la diversité de nos tendances empiriques et de nos ambitions est la matière dans laquelle nous devons réaliser l'ordre et l'harmonie.

Mais comprendre la *toccata*, ce n'est pas seulement porter une attention extrême à la littéralité de ses signes, aux lois sous-jacentes régissant ses modulations avant de retourner aux affirmations de la tonique doublée à l'octave ; c'est aussi prendre ensemble toute la diversité des réactions qu'elle ne cesse d'engendrer, c'est totaliser l'ensemble des points de vue qu'elle suscite. Chez Spinoza, l'erreur est dépourvue de positivité, elle n'est qu'une vérité mutilée, incomplète. De même ici, le point de vue sur l'oeuvre (y compris celui du compositeur) toujours tributaire entre autres de l'historicisme et du relativisme, ne saurait être que partiel et partial. La tâche du poète telle que la conçoit Browning, c'est de poursuivre inlassablement la totalisation des points de vue en donnant à chacun toute sa force, comme s'il voulait parcourir tout le spectre des "couleurs prismatiques" pour les fondre dans l'unité de "la lumière blanche", symbole de la vérité. Mais le poète est aussi peut-être le meilleur interprète de la *toccata* pour une autre raison : à l'aide de sa mise en mots, le poème veut en proposer un équivalent verbal, un double mimétique, ou du moins une réplique visant à s'approcher d'une mise en abyme.

On notera l'énorme travail accompli par Browning sur la texture phonique de son poème qui est comme un tissage de sons, ou mieux un ensemble de tessitures. Certains mots proches des onomatopées (*cricket, creaking, creak*) mettent en évidence la motivation directe du symbolisme phonique. Mais ces harmonies imitatives ne sont après tout que "la forme poétique du mimologisme vulgaire" (Genette, *Mimologiques*, 293). Et il y a chez Browning d'autres palliatifs phonologiques qui permettent de créer l'illusion d'une sorte d'affinité naturelle entre le signifiant et le signifié. C'est ainsi qu'il établit presque

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

constamment des liaisons entre des mots appartenant à une aire sémantique commune et le physique de leurs signifiants qui tendaient déjà à se regrouper en vertu de leurs capacités allitératives communes : on peut aussi dire que le niveau son-sens se double d'une convergence d'équivalences au niveau sémantique.

Une grande partie de l'espace textuel de cette *toccata* est à lire comme l'élargissement signifiant, la diffusion musicale de certains phonèmes cruciaux (notamment *b, d, s*, mais aussi *f, g, k, l, m, p, r, t*), tous donnés (à l'exception de *m*) dans le titre et le premier vers qui vont engendrer tout un jeu d'anagrammes. Si Browning, comme le Mallarmé des *Mots anglais*, est fasciné par la capacité mimétique des phonèmes trop souvent méconnue par le lexique, on ne saurait dire pour autant qu'il cède à un cratylisme des sons élémentaires qui leur conférerait une signification absolue. Disons plutôt que les mots ou syntagmes contenant tel ou tel de ces phonèmes privilégiés, marqués de son chiffre en quelque sorte, ne sont pas sémantiquement indifférents mais se trouvent rattachés à une certaine isotopie. L'expansion littérale orchestre ainsi la propagation thématique jusqu'à former de véritables constellations de formes-sens : *b*, par exemple, gouverne tout un lexique orienté vers les fêtes, les fleurs, la floraison, le corps féminin, la légèreté, l'enjouement, l'entrain, la vitalité, l'abondance, la folle dépense (*balls, bell-flower, bed, bloom, breast, base, brush their bosoms, butterflies, buoyant, brave, bite, bore, superb abundance, burning, burned*); *s* est le phonème attaché aux intervalles, aux enchaînements harmoniques, au mode mineur, aux soupirs, aux sentiments, au secret, à l'élévation spirituelle, à l'âme quatre fois nommée (*sixths, sevenths, suspensions, solutions, lesser thirds, sigh on sigh, sad, persistence, secret, rise, soul, souls*); mais c'est surtout le phonème *d* qui tisse ici la chaîne phonico-sémique la plus prégnante, car c'est à lui que se rattachent les aspects négatifs de l'expérience : la surdité, la vieillesse, la peur, le rétrécissement, les ruines, l'échec, la chute, la Mort. On constate que la Mort apparaît aussi comme une sorte de pivot ambivalent entre les extrêmes de la défaite et leurs contraires, les figures du Pouvoir : c'est en elle, le maître suprême, que l'on retrouve le sème de la domination qui a déjà essaimé à travers les chefs politiques de Venise et le cinquième degré de la gamme, c'est-à-dire la dominante

Bernard Brugière

(*deaf, old, dread, diminished, Dust and ashes* répété deux fois, *drop, undone, done with, Death, die* et *dead* répétés deux fois, *Doges, dominant*). Ainsi les phonèmes *b, s, d* (où il est facile d'entendre *Baldassar*) ont la même importance que les rimes : ils sont comme des "clés allitératives", comme l'armure en tête de partition qui donne le ton et domine l'allitération sémantique. A vrai dire ces clés harmonisent tel vers ou tel suite de vers ou telle strophe même (*b, s, d* dominent respectivement les strophes 5, 7 et 12) et l'on pourrait dire que le passage d'une clé à l'autre représente ici l'équivalent d'une *modulation* musicale, le glissement d'une tonalité à une autre.

L'effet du poème ne se réduit pas au tissage ou à l'expansion de ces trois chaînes phonico-sémiques : bien d'autres liaisons musicales ne cessent d'homogénéiser en tous sens ici le corps du texte. On notera par exemple les effets de paronomase qui jouent entre les signifiants suivants : *old, cold, gold* –, *gold* pouvant d'ailleurs être envisagé comme un mot dévalisé formé à partir du syntagme qui conclut le poème, *grown old*. Parce qu'il se relie par le son à d'autres mots tout en restant pleinement métaphore, l'or apparaît ici comme un véritable noeud symbolique en qui viennent se rassembler les signifiés les plus divers : s'il renvoie, à propos des Vénitiennes, à la beauté de la chevelure, à une luminosité profonde, à une ardeur secrètement irradiée, il est aussi associé à la vieillesse et au froid, autant dire à la thésaurisation. Ainsi émerge un étrange mélange d'érotisme et d'avarice (qui se retrouvera dans un poème de *Dramatis Personae*, "Gold Hair"), que l'on peut lier facilement aux qualités d'ordre, de parcimonie et d'obstination que l'on rencontre chez le locuteur et qui forment une constellation caractéristique du type érotique-anal (Freud, *La vie sexuelle*, 106-116).

S'il est vrai que la justesse mimétique des mots pose problème, que le "lien" expressif entre monde et parole, mots et choses, n'est pas donné dans la langue, alors il revient au poète de l'établir et de surmonter l'arbitraire du signe, le caractère non nécessaire de la liaison des sonorités et des significations. C'est là ce que Browning s'efforce de faire dans ce poème où la musicalisation s'impose, en multipliant répétitions, échos phoniques, assonances, allitérations, anagrammes qui font lire des mots sous des mots et surtout dissémination scripturale de certains phonèmes. Certes il est difficile de transformer

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

des signes conventionnels en signes motivés. Mais le poète peut aussi recourir à des stratégies d'écriture qui lui permettent de se placer en régime de mimologisme ou de cratylisme secondaire : son oeuvre peut alors au moins créer l'illusion d'une composition indissoluble du son et du sens. On notera en tout cas la concentration anormale de certains phonèmes et de certains traits phonétiques. Mais il faut aussi admettre qu'il peut y avoir des opérations portant sur des sonorités communes dont nous soyons incapables de décrire les effets sur le sens.

Enfin si l'on en vient aux problèmes des strophes et de la prosodie, on notera un contraste délibéré entre les structures de type ternaire et celles de type binaire. Le poème est composé de quinze strophes de tercets, chaque strophe reposant sur une seule rime pour ses trois vers : la couleur vocalique et/ou consonantique de chaque rime particulière referme chaque strophe sur elle-même, tout en laissant "une impression irrégulière du fait du nombre impair de vers sur une rime" (Martinet, 206). D'autre part on se trouve en présence de vers dipodes, formés de quatre groupes rythmiques de quatre syllabes chacun qui seraient équivalents si le dernier n'était pas tronqué -, ce qui ramène le vers à quinze syllabes au lieu de seize. Disons que l'on a un vers réparti en deux hémistiches inégaux, le premier de huit syllabes et le second de sept :

x x / x x x / x x x / x / x - /
Ô Galuppi, Baldassaro, this is very sad to find!

x x / x x x / x x x / x / x /
I can hardly misconceive you; it would prove me deaf and blind

x x / x (/) x / x x x / x / x /
But although I take your meaning 'tis with such a heavy mind!

On peut prendre le troisième péon comme base de scansion (deux syllabes inaccentuées, une accentuée, une inaccentuée : x x / x), mais on notera que le rythme tend à se ralentir en fin de vers pour laisser les trochées (/ x) s'affirmer. Il serait plus exact de dire qu'il s'agit là d'un vers trochaïque avec de nombreuses modulations dues à l'emploi de pieds pyrrhiques (x x). Les pyrrhiques qui alternent avec les trochées coïncidant avec les pieds pairs viennent tempérer le martèlement ou plutôt le *pianotement* trop régulier du vers pour lui

donner de l'aisance, de la fluidité et conjurer les effets de "petit trot" quelque peu menaçants.

Et surtout la structure des strophes et des rimes, la régularité des tétramètres se combinent à des modulations diverses. L'organisation syntaxique commande la répartition des accents *mobiles* (st.4, v.2), la variété des coupes et des pauses, voire l'effacement de la césure (st.8, v.1) ; les différences d'intensité des accents, les enjambements (rares), le galbe de l'articulation phrastique (st.6, v.1) se renforcent mutuellement pour restituer les inflexions de la voix humaine, les pulsations du discours vivant au quotidien et surtout pour assurer les embranchements thématiques, les variations de ton d'une strophe à l'autre, le rythme des sonorités.

A vrai dire il y a constamment d'imperceptibles incertitudes qui viennent miner le rythme de base qui paraît pourtant affirmé : on ne sait jamais très bien si les deux premières syllabes sont tout à fait inaccentuées ou s'il faut y entendre un accent secondaire suivi d'un temps faible. A cela s'ajoute l'effet d'*hétérométrie* que l'on percevrait (visuellement) encore mieux si l'on réécrivait le poème sous la forme d'une succession d'octosyllabes et d'heptasyllabes alternés. Autre élément d'asymétrie qui ajoute à cette claudication, à ce boitement structurel : le premier hémistiche de chaque vers se termine par un amphibraque (x / x) et le second par un pied crétique (/ x /). Variations et asymétries se combinent pour créer un déséquilibre insidieux mais insistant au sein de l'équilibre : une expressivité tirée du sens a trouvé dans le rythme, comme dans les structures phoniques, l'imitation du sens. Tout se passe comme si le locuteur ne pouvait pas répéter l'élan pris dans/par le premier hémistiche, condamnant alors le second à tourner un peu court, quitte à le marteler du même nombre (voire *davantage*) d'accents comme pour compenser une retombée, une fatigue, une résignation : organisation subjective du discours, "le rythme inscrit la *voix* même du *sujet* dans le poème" (Aquièn, 253).

Il est toujours risqué d'interpréter un poème comme doté d'une forme nécessaire et motivée en tant qu'expression d'un certain contenu. Qu'en est-il de la justesse mimétique de "A Toccata of Galuppi's", de la nécessité de sa fonction signifiante ? La question reste ouverte sans doute. Mais on peut au moins dire que le poème, tout comme la

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

musique dont il parle, relève d'une nécessité au moins "purement formelle", intrinsèque à la forme –, nécessité interne et musicale qui tient à la *musicalisation* de tous les matériaux mis en oeuvre.

Bernard Brugière

Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Bibliographie

Aquien, Michèle. *Dictionnaire de poésie*. Paris : Librairie Générale Française. 1993.

Attridge, Derek. *The Rhythms of English Poetry*. London and New York : Longman. 1992.

Brown, Stephen. "A Reader's Note on Similarities between Browning's 'A Toccata of Galuppi's' and Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", *Browning Society Notes*, 7, 33-4. 1977.

Brugière, Bernard. *L'univers imaginaire de Robert Browning*. Paris : Klincksieck. 1979.

Danhauser, A. *Théorie de la musique*. Paris : Lemoine. 1929.

De Vane, William Clyde. *A Browning Handbook*. New York : Appleton-Century-Crofts, Inc. 1955

Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard. 1952.

– . "Sur les transpositions de pulsions...", in *La vie sexuelle*. Paris : Presses Universitaires de France. 1970.

Gay, Penelope. "Browning and Music", in *Robert Browning*, Isobel Armstrong (éd.). Londres : Bell, 210-30. 1974.

Genette, Gérard. *Mimologiques*. Paris : éd. du Seuil. 1976.

Green, Herbert Eveleth. "Browning's Knowledge of Music", *Publications of the Modern Language Association of America*, 62. 1095-1099.

Hamer, Enid. *The Metres of English Poetry*. Londres : Methuen. 1964.

Bernard Brugière

Hampson, R.G. "Good Alike at Grave and Gay : 'A Toccata of Galuppi's'", *Browning Society Notes*, 13.1, 30-8. 1983.

Hawlin, Stefan. "Browning's 'A Toccata of Galuppi's' How Venice Once Was Dear", *RES New Series*, Vol. XLI, N°164, 496-509. Oxford University Press. 1990.

Heath, Apryl Lea Denny. "Phelps, Browning, Schopenhauer and Music", *Comparative Literature Studies*, University of Illinois, Urbana-Champaign, 22, 211-17. 1989.

Hollander, John. "Robert Browning : The Music of Music", in *Robert Browning : A Collection of Critical Essays*, Harold Bloom & Adrienne Munich (éds.). Englewood Cliffs: Prentice Hall. 100-122. 1979.

Honan, Park. "Browning's Lyric Versification", in *Browning's Mind and Art*, Clarence Tracy (éd.). Edimbourg : Oliver & Boyd, 82-99. 1968.

Jack, Ian. *Browning's Major Poetry*. Oxford: Clarendon Press. 1973.

Johnson, Charles W. "Lost 'Chord', Wrong 'Chord', and other Musical Anomalies in 'A Toccata of Galuppi's'", *Studies in Browning and His Circle*, 4.1, 30-40. 1976.

Joly, A. & O'Kelly, D. *L'analyse linguistique des textes anglais*. Paris : Nathan. 1989.

Joyce, John J. "Music's Principle of Retrograde Motion as a Structuring Element for Browning's *Men and Women* (1863-1868)". 1863-1868.

-. *Texas Studies in Literature and Language*, 22.4, 468-483. University of Texas Press. 1980.

Larousse de la Musique. Paris : Larousse. 1982.

Lindley, David. " A Possible Source for Browning's 'A Toccata of Galuppi's'", *Browning Society Notes*, 9.3. 1-2. 1979.

Lyotard. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck. 1985.

Martinet, Marie-Madeleine. *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*. Paris : Presses Universitaires de France. 1996.

Mayoux, Jean-Jacques. "Une imagination victorienne : Robert Browning", *Critique*, n°s 405-406. 199-220. 1981.

Robert Browning et la musique : variations sur "A Toccata of Galuppi's"

Melchiori, Barbara. "Browning in Italy", in *Robert Browning*, Isobel Armstrong (éd.). Londres : Bell. 168-183. 1974.

Mendl, R.W.S. "Robert Browning, the Poet-Musician", *Music and Letters*, 22. 142-50. 1962-63

Meschonnic, Henri. *Les états de la poétique*. Paris : Presses Universitaires de France. 1985.

Richard, Jean-Pierre. *Pages Paysages, Microlectures II*. Paris : éd. du Seuil. 1984.

Richardson, Malcolm. "Robert Browning's Taste in Music", *Browning Institute Studies*, 6, 105-116. 1978.

Rideneur, George M. "Browning's Music Poems : Fancy and Fact", in *Browning's Mind and Art*, Clarence Tracy (éd.). Edimbourg : Oliver & Boyd, 163-183. 1968.

Schweik, Robert C. "Art, Mortality, and the Drama of Subjective Responses in 'A Toccata of Galuppi's'", *Browning Institute Studies*, 15, 131-6. 1987.

Schwiebert, John E. "Meter, Form and Sound Patterning in Robert Browning's 'A Toccata of Galuppi's'", *Studies in Browning and His Circle*, 15, 11-23. 1988.

Slinn, E.Warwick, *Browning and the Fictions of Identity*. Londres : Macmillan, 1982.

Stravinsky, Igor. *Poétique musicale*. Paris : Plon. 1952.

– *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël. 1971.

Turner, W.Craig. "Art, Artist, and Audience in 'A Toccata of Galuppi's'", *Browning Institute Studies*. 15, 123-9. 1987.