

nello stesso Stendhal, se ricordava che « Mozart resiste a Rossini », magari per privata ammirazione. Miope come tutti gli scrittori (gli storici sono presbiteri), Stendhal non riusciva a capire una cosa semplicissima: che è vero che il pubblico vuole sempre del nuovo ma il nuovo, in quanto tale, presuppone, accerta la tradizione, cioè il vecchio ed il certo, fattori che inoltre tornano ciclicamente ad attirare ed entusiasmare il pubblico.

Un paradosso? Quand'anche sia, è sicuro retaggio romantico, se il « beylismo » intacca lo stesso Berlioz, nemico della fuga che satireggia nella *Dannazione di Faust* ma che impiega nel *Requiem* e nel *Te Deum*, nemico del lirismo a cui però consegna il meglio di *Roméo et Juliette*, il neo-shakespeariano nemico del mondo latino a cui approda coi *Troiani*¹⁷. Con più disinvoltura e disponibilità di Stendhal, molti romantici dibatterono quindi « idee » affini alle sue. Quanto a lui, così legato ad una concezione edonistica della musica, pure rivela un gusto già romantico per l'attenzione dedicata alle varie personalità della cultura, per la sua critica cosparsa di suggestioni letterarie ma soprattutto affidata all'intuizione luminosa, all'impressione emotiva, alla soggettività del sentimento. La musica è dunque espressione legata al nostro animo, è realtà destinata magari a perire con noi: ma per Stendhal, come poi per Proust, questa prigioniera che ci consola la vita, ci fa anche meno amara, meno improbabile la morte.

¹⁷ Cf. il mio commento al *Requiem* di H. Berlioz, « Discoteca », X, (marzo 1969), p. 20; e inoltre il mio articolo *L'avventuriero della musica*, « La Tribuna », XIV (ottobre 1969), p. 54.

Stendhal et Giuseppe Carpani Les Mosaïques de la Pensée

par Richard N. Coe

Depuis plus de cent cinquante ans, la *Vie de Haydn*, ce premier ouvrage de Stendhal, a fait très mauvaise figure à côté des grands chefs-d'œuvre qui ont suivi. Non seulement à cause de Giuseppe Carpani, de ses *Haydine* et de toute cette sottise histoire de plagiat, mais parce qu'il a semblé qu'il n'y avait là qu'une simple traduction sans valeur ni intérêt. La récolte de pensées véritablement stendhaliennes qu'on y ramasserait, croyait-on, serait nécessairement très maigre; et en plus, ce peu d'idées intéressantes serait facilement repérable par n'importe quel lecteur qui se fût tant soit peu familiarisé avec les écrits postérieurs d'Henri Beyle.

« On reconnaîtra assez facilement les passages qui appartiennent à Stendhal », écrivait Daniel Muller dans son édition des *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, parue en 1914¹. Il y a des instances où une grosse bêtise peut se révéler aussi fructueuse qu'une éclatante vérité. Au fait, il est extrêmement difficile, en tout cas en ce qui concerne la *Vie de Haydn*, de « reconnaître » avec certitude la contribution originale de Stendhal. Il n'existe qu'un moyen vraiment efficace, à savoir, d'établir une comparaison détaillée entre l'œuvre de Stendhal et son modèle, *Le Haydine* de Giuseppe Carpani. Mais c'est là un travail qui est bien justifié par la richesse des résultats. M. Del Litto, dans sa *Post-face* à la nouvelle édition des *Vies*, parue en 1971 au « Cercle du Bibliophile », ayant étudié la façon dont Stendhal a transposé différents passages du texte de Carpani pour en confectionner sa « traduction » à lui, parle d'un vrai « travail de mosaïque ». Mais cette description s'applique encore plus exactement à l'enchevêtrement presque

¹ *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Nouvelle édition, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 414. Toutes les références se feront à cette édition.

inextricable de la pensée des deux écrivains. Ce n'est pas seulement que Stendhal ajoute çà et là au texte de Carpani; le fait essentiel, c'est que, la plupart du temps, ces mêmes pensées *sortent* du texte qu'il est censé traduire. En d'autres mots, sans l'inspiration directe de Carpani, il y a toutes les chances que Stendhal n'eût même pas trouvé les idées à lui qu'il ajoute, ou en tout cas qu'il n'eût pas su les formuler. Souvent, nous ne le nions pas, sa sensibilité, sa subtilité, son « romantisme » naissant ont dépassé ceux de Carpani. Mais parfois c'est le cas contraire, et nous verrons des passages où la pensée de Carpani est tellement plus « moderne » que celle de Stendhal que celui-ci n'arrive même pas à la saisir. En ces circonstances, il laisse tomber des pages entières des *Haydine*, en accusant leur auteur de « pédantisme » — mais la véritable raison, c'est qu'il n'a pas su en apprécier la valeur. Cela ressemble un peu à une course: ces deux coureurs, ayant l'un et l'autre comme point de départ une sensibilité profondément enracinée dans le dix-huitième siècle, s'élancent à toute allure vers le dix-neuvième: et c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui mène son rival.

Il est rare que Stendhal se soit montré aussi injuste envers qui que ce soit, qu'il ne l'a été à l'égard du critique italien; et les raisons de cette injustice ne sont pas difficiles à trouver. D'un côté cependant, Beyle et Carpani étaient faits pour se comprendre. Ils avaient les mêmes goûts, les mêmes idées, les mêmes passions. Pour Carpani comme pour Stendhal, les maîtres sublimes de la musique étaient Mozart et Cimarosa, et plus tard (mais avec beaucoup de réserves) Rossini. Tous les deux adoraient « l'expression » des Madones de Raphaël, tous les deux se sentaient mal à l'aise devant le « trop de force » de Michel-Ange, et lui préféraient les « grâces suaves » de Canova. Tous les deux s'extasiaient devant les douceurs déjà un peu désuètes de Métastase — ou bien, Stendhal n'aurait-il peut-être pas *appris* à sentir les qualités du poète romain en lisant l'éloge de Carpani²? Pour tous les deux, l'apogée de l'expérience musicale, c'était l'*opera buffa* de la tradition italienne — Carpani seulement ayant cet avantage, qu'il était responsable de deux livrets: de *Nina pazza per amore* et de *Camilla ossia il*

² G. CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn*, 2e édition, Padova, (Tip. della Minerva), 1823, p. 91. J'ai choisi cette édition, d'abord parce qu'elle est plus accessible que la rarissime édition de 1812, dont s'est servi Stendhal, et en deuxième lieu parce que, en 1823, Carpani a ajouté un certain nombre de notes qui servent à éclaircir et à expliquer sa pensée.

Sottterraneo qui, joués le premier avec la musique de Paisiello, le deuxième avec celle de Ferdinando Paër, furent parmi les succès les plus éclatants de l'ère napoléonienne; et Stendhal lui-même les connaissait par cœur.

Alors la raison de leur détestation mutuelle? Elle remontait incontestablement à la politique. Stendhal, lui, était « libéral »; Carpani était « ultra » — on ne peut plus « ultra »³. Né à Milan le 28 janvier 1752, Giuseppe Carpani a reçu sa formation chez les Jésuites (ô horreur!) du Collège de Bréra; ensuite il a fait des études de droit à l'Université de Pavie. Se sentant des goûts pour la poésie, il s'est d'abord mis à faire des vers et des comédies en dialecte milanais — talent supplémentaire qui, sous d'autres circonstances, eût encore attiré vers lui la sympathie de Stendhal — et ce fut l'une de ces comédies, *I Conti d'Agliate* qui, en 1785, lui mérita la protection de l'Archiduc Ferdinand de Habsbourg et de son épouse Maria-Beatrice d'Este. Ce Ferdinand, fils de Marie-Thérèse, était Vice-Roi de la Lombardie autrichienne; en plus, il était père d'un fils destiné, après le passage de bien des années, à devenir François IV de Modène, et ainsi à fournir le modèle de l'abominable Prince Ranuce-Ernest IV de la *Chartreuse*. Du point de vue d'Henri Beyle, accepter la protection de ces Viennois qui tyrannisaient sa chère ville de Milan, c'était déjà se condamner pour toute l'éternité à un enfer bien plus terrible encore que tous ceux du Dante ou de l'Ancien Testament.

Vient la Révolution, et Carpani se fait journaliste. Rédacteur de la « *Gazzetta di Milano* », c'est lui qui s'annonce comme l'ami des Rois, comme porte-parole des anciens régimes, et qui tonitruait contre toutes ces affreuses innovations qu'on appelait alors Liberté, Egalité, République, etc. Lorsque Napoléon, en 1796, bat les Autrichiens au cours de sa première campagne italienne, Carpani s'enfuit de Milan et établit sa demeure à Vienne; mais en 1800 il est de retour, et pendant 5 ans il exercera les fonctions de Directeur (et de Censeur) des Théâtres de Venise. Un censeur autrichien, ennemi de Bonaparte, ami des Habsbourg, préposé à San-Moisè, à San-Benedetto, à la Fenice — et lui, Stendhal, aurait les mêmes goûts que cet animal-là!

³ Un cas analogue, c'est celui de J.-M. Degérando et de son traité *Des Signes et de l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels* (4 t., 1800), dont Stendhal a beaucoup apprécié les idées, mais sans jamais montrer la moindre reconnaissance envers leur auteur, parce que celui-ci, bien qu'idéologue, était suspect du côté politique.

Par bonheur, en 1805, Napoléon s'empare du territoire vénitien, et de nouveau Giuseppe Carpani traverse la montagne en direction de Vienne. Ce deuxième séjour dans la capitale de l'Empire était destiné à se prolonger sur une dizaine d'années; et c'est alors qu'il a connu le célèbre vieillard qui se nommait Haydn. Mais ce n'était pas le seul compositeur avec qui il se soit lié d'amitié. Il connaissait Salieri, Weigl, Paër et Koželuch, et plus tard, quelques trois années avant sa mort, survenue en 1825, c'est lui qui a ménagé la célèbre entrevue entre Rossini et Beethoven. Entre temps, il ne cessait pas d'écrire: un grand traité d'esthétique, où il postulait une espèce de « beau idéal moderne » (*Le Majeriane*, 1819); des traductions approuvées par Haydn lui-même de la *Création* et des *Quatre Saisons*; des livrets d'opéra, un oratorio (*La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, 1804), une étude sur Canova (1806) et une autre sur Rossini (*Le Rossiniane*, 1824). Cette dernière, par malheur, parut quelques semaines seulement avant la *Vie de Rossini* de Stendhal, et Carpani de crier tout de suite au plagiat. Le geste était excusable, devenait presque instinctif. Car si, dans son honorable vieillesse, il lui restait au monde un ennemi acharné, implacable, c'était fatalement Louis-Alexandre-César Bombet. En effet, Beyle-Bombet ne lui a jamais pardonné d'être ce qu'il était — un Milanais ami des Autrichiens, un Mozartomane de l'extrême-droite, un dilettante dévôt ..., un alter-ego de Stendhal élevé chez les Jésuites, et qui ne les eût jamais désavoués.

Ils avaient, ces deux hommes, non seulement les mêmes buts dans la vie. Ils cherchaient tous les deux une esthétique qui leur permît d'admirer Haydn — plus tard, Beethoven — tout en leur préférant Cimarosa, Sacchini et avant tout Mozart. Et ils cherchaient en même temps un style de critique musicale qui ne fût ni littéraire, ni pédantesque, mais qui fût à la fois précis et sensible. Car Carpani est tout aussi opposé au pédantisme que Stendhal lui-même: « Non crediate ch'io voglia qui, alla maniera dell'esattissimo biografo D. Manni, schiccherarvi più altro la loro progenie, i nomi, i mestieri e le vicende d'ognun di essi: non sono stato mai cacciatore di mosche »⁴.

— phrase que Stendhal, pris d'un accès de mauvaise foi, omet de sa traduction, en laissant croire que c'est lui, Louis-Alexandre-César

⁴ *Haydine*, cit., p. 17.

Bombet, qui épargne au lecteur les longueurs de Manni, de cet inavouable imbécile de Kalkbrenner ... ou de Carpani lui-même. Or si, d'un côté, ce fut le pédantisme qui était à craindre, de l'autre c'était la nullité absolue de la critique régulière des journalistes, qui, en France comme en Italie, restait toujours entre les mains de personnages de formation littéraire. En France, Geoffroy; en Italie, tout un essaim de Don Marforio pour qui un *opera buffa* ne valait rien, s'il n'obéissait pas aux règles de la haute comédie en alexandrins.

Sans être musicien lui-même, Carpani a néanmoins trouvé le secret de formuler des jugements valables sur la musique, compréhensibles aux dilettantes comme à d'autres non-spécialistes plus passionnés que savants, tout en évitant de tomber dans de la pure littérature. Sa critique n'a peut-être pas résisté en son entier aux diverses transformations du goût à travers les dix-neuvième et vingtième siècles; mais ce qui importe, pour nous comme pour Stendhal, c'est sa méthode. Parmi les premiers — et bien davantage que le célèbre Dr. Burney — il a su développer une perspective historique par rapport à la musique: une perspective quasiment indépendante, soit de la transformation des techniques, soit de la personnalité des grands interprètes, mais fondée sur une compréhension de l'esthétique telle quelle, et sur une évaluation du goût du grand public. Au fait, il était près de concevoir ce qu'on appellerait aujourd'hui une « sociologie de la musique »; et c'est là ce qui, tout d'abord, a séduit Stendhal, parce que cela lui permettait de développer une espèce de « sociologie du sentiment », mais également c'est ce qui à la longue l'a dérouté, parce qu'il est néanmoins resté individualiste dans la tradition la plus classique, la plus « chrétienne » pourrait-on dire, alors que Carpani poussait déjà sa sociologie dans la direction de cette fourmilière, de cette « réaction en masse », qui deviendra typique de la fin du dix-neuvième et du vingtième siècles.

Même en 1814, le goût musical de Stendhal était en retard de cinquante ans. Pour lui, comme d'ailleurs pour Carpani, l'Utopie de la musique se situait en Italie entre la naissance de Pergolesi et la mort de Cimarosa. A cette époque, la musique italienne qui, au début du dix-huitième siècle, avait passé par une étape d'expérimentation et d'audace harmoniques, était revenue à une mode de simplicité consciente et sophistiquée, ce qui permettait par contre le développement d'une grande complexité mélodique. Mais déjà, à partir de la fin du dix-huitième siècle, cette mode — et ce n'en était qu'une — perdait sa

force, et les compositeurs commençaient à s'intéresser de nouveau à l'exploration du domaine harmonique. Les raisons de ce changement sont extrêmement complexes, et l'influence allemande ou autrichienne y était sûrement pour quelque chose⁵. Mais il n'y avait là qu'une seule parmi beaucoup d'autres raisons; alors que, pour Carpani, cette raison-là s'est présentée comme étant l'unique. Il s'agissait pour lui d'une grande bataille, d'une guerre de dimensions véritablement épiques, entre « l'harmonie allemande » et « la mélodie italienne ».

Ce fut là le genre de simplification, éclatante de vérité presque newtonienne, qu'adorait Stendhal. Entre voix et instruments de l'orchestre, les rapports devraient être ceux qui régnaient entre Prospéro et Caliban: d'un côté le maître-magicien; de l'autre le serviteur féroce et répugnant, utile pour autant qu'il restât asservi à la volonté de son Dieu, mais on ne peut plus dangereux lorsqu'il se sentait en liberté. « La cantilena, ossia la melodia, è l'anima della musica », nous assure Carpani, « in lei consiste la vita, lo spirito, l'essenza del componimento⁶ »; mais, ajoute-t-il avec dégoût, « lo stile *enarmonico* è divenuto stile di moda⁷ » — et Stendhal le suit mot par mot, bien qu'en transposant la deuxième de ces phrases d'un bout à l'autre de sa traduction. Pourtant (et voici le phénomène que nous retrouverons partout), ayant une fois adopté l'essentiel de l'argumentation de Carpani, Stendhal garde néanmoins son indépendance en modifiant le détail. Désespéré par ces nouveaux développements, Carpani accuse même Mozart d'en être en partie responsable: « Il Mozart [...] cadde talvolta in questo errore, e viziò taluna delle sue belle cantilene, col renderla ora di soverchio intralciata, ora indecisa, ora stravagante, ora oscura per l'orecchio, sebben chiara per l'occhio »⁸. « Mais il est le La Fontaine de la musique »⁹, ajoute Stendhal, sauvant ainsi l'honneur de son Dieu — car La Fontaine, donc Mozart, ne saurait être imité, donc a le droit de faire ce qui ne serait permis à personne d'autre. Par contre, chaque fois qu'il est question de cette influence « allemande », Stendhal renchérit légèrement

⁵ Au Liceo Musicale di Bologna, le jeune Rossini avait appris l'harmonie en étudiant de près les partitions des quatuors de Haydn. Ainsi ses camarades l'appelaient-ils « il tedesco ».

⁶ *Haydine*, cit., p. 33; *Vies*, p. 75.

⁷ *Haydine*, cit., p. 41; *Vies*, p. 188.

⁸ *Haydine*, cit., pp. 40-41.

⁹ *Vies*, cit., p. 102.

sur son modèle, contribuant ainsi une petite pointe de nationalisme déconcertant, qui ne se trouve nullement dans Carpani. « Ora si cacciano strumenti da fiato e ridondanza e gonfiezza di accordi dappertutto; e addio chiarezza, addio semplicità »¹⁰, se lamente Carpani; mais c'est Stendhal qui chuchote à l'oreille du lecteur: « Je trouve ses *Messes* un peu trop en *style allemand* »¹¹; et encore: « Nous (autres Allemands), nous buvons trop de bière, il faut nous écorcher pour nous chatouiller un peu »¹². Dans des passages pareils, Stendhal est moins subtil que Carpani; pourtant — même sans quitter cet aspect précis de la pensée carpanienne — on trouve d'autres passages où la situation est renversée. Par exemple, en faisant la critique de la *Création*, Carpani accuse Haydn tout rondement d'obliger ses chanteurs de se taire « pour laisser entendre » les instruments: « Il canto è costretto [...] ad arrestarsi, per dar luogo al contrabbasso, al violino o altro strumento di farsi sentire »¹³; alors que, chez Stendhal, la même critique se reformule ainsi: « La partie chantante s'arrête pour donner lieu aux instruments d'expliquer la pensée »¹⁴. Ici, c'est Stendhal qui se sert d'une pensée de Carpani pour la dépasser tout de suite, et pour formuler en embryon une idée très importante qu'il ne développera qu'une dizaine d'années plus tard, dans la *Vie de Rossini*¹⁵.

* * *

Il serait possible, de cette façon, de procéder à l'analyse de deux ou trois cents passages, afin d'en faire ressortir, par l'étude des détails, la complexité des rapports entre le texte de Carpani et celui de Stendhal, la véritable mosaïque de leurs pensées achevées. Le principe est toujours pareil: Carpani formule une idée; Stendhal la traduit, y ajoute quelque chose, y soustrait quelque chose, mais en la traduisant, la rend sienne; et dans la plupart des cas, elle restera sienne jusqu'à la fin de sa vie. Mais passons tout de suite à l'essentiel de Carpani: à la formulation d'une véritable esthétique de la musique qui, en prenant de l'essor, promet d'emblée de se transformer en esthétique du romantisme.

¹⁰ *Haydine*, cit., p. 166.

¹¹ *Vies*, cit., p. 169.

¹² *Ibidem*, p. 167.

¹³ *Haydine*, cit., p. 193.

¹⁴ *Vies*, cit., p. 197.

¹⁵ *Vie de Rossini*, Nouvelle édition, Genève, Cercle du Bibliophile, 1968, t. I, pp. 73-74.

Car, pour Carpani, l'artiste-créateur est déjà cet être privilégié, supérieur, « très différent des autres », tel qu'il se présentera plus tard à l'imagination romantique. C'est un solitaire, éloigné des tracasseries du monde, mais qui, dans sa solitude, connaît des joies insoupçonnées des autres hommes — les joies littéralement *divines* de la création. « non (può) fare a meno di sentire compiutamente il piacere sommo della creazione »¹⁶. Pourtant, si l'artiste, se cachant dans la solitude, évite le contact des masses, ce n'est pas là le résultat d'un choix absolument libre; il se distingue *nécessairement* des autres hommes par le fait de son originalité. La définition même du grand peintre, du grand compositeur, c'est qu'il n'imité personne, et que, de ce fait même, il s'éloigne de la foule. A l'instar de Haydn, il peut se passer de maîtres; il prend ce qu'il lui faut là où il le trouve, et devient un modèle pour les autres, alors que lui-même n'en a jamais eu: « Imparando da tutti e non procedendo sotto l'immediata direzione di nessuno, giunse a formarsi uno stile tutto suo »¹⁷, observe Carpani tout au début de son portrait du compositeur. En somme, l'artiste ne connaît pas de lois; il est au-dessus des règles. Sous la double impulsion de sa « gran sete di gloria » et de sa « vera modestia »¹⁸ (observons, entre parenthèses, comment Stendhal, plus tard, développera, en la nuancant, cette idée de la « pudeur » de l'artiste), il crée pour se faire plaisir uniquement à soi-même — et pour Carpani, cette indépendance totale des règles et de la critique, en musique pour le moins, devient la base de son esthétique: « In musica, come in amore, non è bello quel ch'è bello, ma è bello quel che piace »¹⁹.

Mais déjà, tout au début de cette formulation d'une esthétique relative, il y a des nuances d'interprétation. On lit des pages entières, où Stendhal ne fait que suivre son maître en copiste fidèle — et puis, tout d'un coup, l'on remarquera un tout petit changement — parfois il ne s'agit que d'un seul mot — qui laisse prévoir que l'imagination stendhalienne va bientôt s'envoler dans une direction qui ne sera pas du tout celle de Carpani.

Des fois Carpani, encore très classique par sa formation, donne

¹⁶ *Haydine*, cit., p. 23.

¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸ *Ibidem*, p. 22.

¹⁹ *Ibidem*, p. 193.

l'impression de prendre peur lui-même devant la témérité de ses propres conclusions: est-ce que cette doctrine de l'indépendance et de l'originalité totale des artistes ne dégénérerait-elle pas bien vite en anarchie? Ainsi revient-il malgré lui, pour ainsi dire, à l'idée traditionnelle, que même les œuvres des plus grands génies ne sont point indépendantes des lois universelles de la raison. « La novità, dal che ne veniva il meraviglioso, sempre gradevole quando non va disgiunto dalla ragione ... », écrit-il en parlant de certaines modulations inattendues chez Haydn, qui, poursuit-il, « si fece a situarle [...] in modo che rattivassero, abbellissero e non disordinassero la sua composizione »²⁰. Dans sa version à lui, Stendhal laisse tomber discrètement la première phrase tout entière, et change légèrement la deuxième, de façon à faire disparaître cette idée trop précise, trop « classique », d'un « ordre » nécessaire: « vous ne lui trouverez *ni crudité ni invraisemblance* », traduit-il — deux concepts qui sont loin de vouloir dire la même chose.

Ces changements précis — et l'on en rencontre d'autres du même ordre au cours de la *Vie de Haydn* — s'expliquent assez facilement. D'abord il y a le fait, vite constaté, que Stendhal lui-même était incapable de comprendre l'idée d'une structure proprement dite *musicale* — c'est la raison pourquoi il néglige complètement, en la jugeant trop « pédantesque », la distinction importante faite par Carpani entre « il condotto » (la structure inhérente à n'importe quelle forme musicale) et « lo stile » (la tonalité toute personnelle qui distingue un Chopin d'un Mendelssohn). Donc il ne pouvait pas du tout apprécier le fait qu'il existe une espèce de logique purement musicale, qui n'a peu ou rien à voir avec la logique philosophique ou avec la « raison » littéraire. Mais il y a aussi le fait que son esprit d'idéologue se rebutait à l'idée d'une « force », vague et pourtant universelle, qui fût censée exercer une domination totale sur certaines formes (la tragédie, par exemple), et seulement partielle sur d'autres. Ici Carpani, par ce retour vers ses traditions classiques, avait dit à la fois trop et trop peu — mais en tout cas juste assez pour provoquer une réaction chez son traducteur. Stendhal se sentit le besoin de poursuivre l'analyse en profondeur: ces lieux-communs sur « l'ordre » et la « raison » étaient faits pour l'agacer. Et c'est ainsi que lui vient

²⁰ *Haydine*, cit., p. 43.

une pensée de première importance, qu'il développera à maintes reprises plus tard: « On a dit que les belles pensées viennent du cœur; cela est d'autant plus vrai que le genre dans lequel on travaille s'éloigne davantage de l'exactitude des sciences mathématiques »²¹.

Pourtant Carpani, sans être arrivé à cette dernière conclusion, avait quand même montré à Stendhal du moins l'un des chemins que devait suivre cette analyse. Lui-même déconcerté par le fait apparent que le compositeur se trouvait moins sous l'empire des règles, et par contre, qu'il avait plus besoin de « nouveauté » qu'un peintre ou qu'un dramaturge, fit l'importante distinction entre les arts qui parlent surtout à l'esprit, et ceux qui s'adressent surtout aux sensations. Et parmi ces derniers, en première place il mettait l'art de la musique.

Il n'est guère besoin de souligner que Stendhal devait trouver ici tous les éléments de base de son esthétique relativiste; et il y a des passages qu'il pouvait traduire tout de suite, et sans y changer un mot: « Nella musica, il cui diletto per ben quattro sestì è fisico, tocca al senso a decidere ... etc. »²². Et les premières conséquences que déduit Carpani de cette idée capitale seront également accaparées par Stendhal: à savoir, que la beauté musicale étant l'affaire des sensations plutôt que de la raison, il n'y aura pas de « beau absolu » en musique — aucun « beau idéal » invariable, mais tout au plus une beauté relative qui se transformera selon la configuration sensitive de celui qui écoute, selon son âge, son expérience, son pays d'origine, son langage²³ — ceci surtout est significatif pour Carpani — ses traditions, sa nourriture, son état de santé. Non seulement le « beau musical » serait nécessairement différent pour chaque race, même pour chaque individu; mais un seul et même individu pourrait trouver ennuyeux le soir ce qu'il avait trouvé sublime avant midi.

De nouveau, il est inutile d'insister, auprès de ceux qui connaissent l'œuvre de Stendhal, avec quel enthousiasme il a fait siennes des idées qu'il sentait si profondément en lui-même, bien qu'il n'eût guère su les formuler avec autant de précision avant d'avoir découvert Carpani. Pourtant, encore une fois, le lecteur attentif peut repérer dans sa traduction de légères nuances et variantes qui, plus tard, vont mener

²¹ *Vies*, cit., p. 82.

²² *Haydine*, cit., p. 194.

²³ *Ibidem*, p. 199, sq.

à des conclusions très différentes; et c'est ici surtout que le rôle de prophète n'est pas toujours réservé à Stendhal.

Mais considérons d'abord les instances où c'est en effet la pensée de Stendhal qui est destinée à mieux préfigurer l'avenir. Carpani, lui, insiste d'abord que le goût en matière de musique est relatif au passage du *temps*. Il possède, nous l'avons déjà vu, un certain sens historique; et il voit nettement que, chez l'individu, la qualité de l'appréciation peut très bien diminuer si, avec le passage du temps, il se familiarise trop avec l'œuvre qui l'a passionné — d'où le besoin réitéré de la *nouveauté* en musique. Mais ce sont là les limites de sa conscience du temps. Il n'a pas du tout cette profonde conscience romantique — conscience pathétique de l'être-qui-souffre, et non pas conscience objective de l'être-qui-observe — de la signification universelle de l'instant qui passe, des années qui ne reviendront plus jamais.

Prenons un exemple révélateur. A l'époque de Palestrina, observe Carpani, la véritable rapidité était encore inconnue en musique: « *l'allegro nel 1600 non era che un andantino* »²⁴. Mais remarquons ce que fait Stendhal de cette observation: « En musique, comme en toute autre chose, nous avons peu d'idées de ce qu'était le monde il y a cent ans: *l'allegro*, par exemple, n'était qu'un *andantino* »²⁵ — un changement de date qui rend plus saisissant le contraste entre présent et passé, et deux petites lignes d'introduction qui lui permettent de sortir des limites à la fois d'un temps étroitement historique et d'un temps étroitement individualisé, et d'universaliser cette observation qui, chez Carpani, se bornait à certains aspects de la sensibilité purement musicale, pour en faire le fondement essentiel de sa définition du romantisme: « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ».

Presque partout, là où il traduit les passages où Carpani développe ses idées sur la « beauté relative », Stendhal nuance légèrement son texte. Il diminue l'apport de la linguistique (mais là, si nous songeons aux nouveaux développements linguistico-sociologiques de notre époque,

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁵ *Vies*, cit., p. 49.

n'est-ce pas que Carpani eût pris un pas en avant sur son rival?); par contre, il insiste bien davantage sur l'influence des traditions et des régimes de différentes nationalités, pour se donner un point de départ d'où, quelques années plus tard, dans *De l'Amour*, il esquissera la théorie d'une « sensibilité » allemande, italienne, anglaise, etc. Surtout et avant tout, à travers sa petite fable de Mortimer et de Jenny (reprise, celle-là aussi dans *De l'Amour*), qu'il intercale justement au beau milieu de cette importante argumentation carpanienne au sujet des qualités purement physiques de la musique²⁶, il pose les jalons d'une idée qu'à partir de 1805 il avait pressentie dans certains passages très intimes de son *Journal* — la découverte que les plus puissantes émotions ressenties par l'âme humaine « ne laissent pas de souvenirs », donc qu'au fond de toute beauté sublime dans les beaux-arts (c'est-à-dire, au fond de toute beauté qui fait renaître dans l'âme un quasi-souvenir de ces expériences) il y a un élément de néant — de pure irrationalité.

Il y a également chez Carpani un passage sur les rapports de l'art et de la nature que Stendhal a modifié en le traduisant, de façon à lui prêter des possibilités de développement ultérieur tout à fait différentes. Déjà Carpani lui-même, en reprenant une thèse classique sur l'art et la nature (« Non è il vero, strettamente detto, ciò che si domanda all'arte; ma la somiglianza del vero, che per più pregevole e bella è tenuta del vero medesimo »²⁷, lui avait donné toute une série d'interprétations nouvelles qui auraient fait frémir les théoriciens, sinon les praticiens, du classicisme. D'abord, il insistait que l'art, lorsqu'il use de licence ou de liberté, doit « mostrarsi a viso scoperto » — en d'autres termes, que l'art, loin de chercher à créer l'illusion parfaite de la vérité, doit consciemment révéler sa propre artificialité, afin de nous procurer des plaisirs (« essa ci promette dei diletti che la natura non potrebbe fornirci ») ... il y a déjà là, peut-être, une idée qui n'aurait pas déplu à Bertold Brecht; et qui sait si Stendhal lui-même n'a pas un peu profité de la phrase: « pour nous procurer les plaisirs que l'art nous promet ... »? En deuxième lieu, Carpani — platonicien peut-être, mais peut-être beyliste avant la lettre — énonce le principe que tout art est voué à l'échec « quando imprendesse ad imitare per tal modo la natura, che venisse a replicare l'oggetto, anziché rammentarlo a chi

²⁶ *Vies*, cit., pp. 198-99; cf. *Haydine*, pp. 194-95.

²⁷ *Haydine*, cit., p. 174.

preventivamente lo conosceva »²⁸. Et en troisième lieu, Carpani propose une théorie sur les satisfactions fournies à l'homme par l'art qui semble annoncer la célèbre parole de Beckett: « Tout art est bourgeois! », ou bien la critique faite par Alain Robbe-Grillet de l'esthétique du dix-neuvième siècle: « La padronanza che mostra l'artista nel modificare l'oggetto che imita, rende l'uomo agli occhi suoi propri maggior di sé stesso »²⁹. Cette dernière phrase annonce beaucoup plus que l'humanisme optimiste des hommes de la Renaissance; elle incarne la suffisance des bâtisseurs d'empire.

Ici, la traduction de Stendhal prend la forme d'une mosaïque vraiment merveilleuse. Tout en négligeant (peut-être en ne la comprenant pas) l'essentielle originalité de Carpani, il ne revient pas pour autant à la thèse classique du départ; mais, en se servant du même matériel, il en refaçonne une nouvelle série d'idées originales, toujours apparentées à celles de Carpani, mais qui en restent quand même distinctes. Pour commencer, ayant adopté la phrase carpanienne, que l'art « doit se montrer à visage découvert », il lui donne une petite tournure paradoxale qui, sans la dénaturer complètement, en fait un bruyant slogan anti-classique: « Tous les arts sont fondés sur un certain degré de fausseté »! Ensuite, il évoque le problème du paysage vu dans un miroir — procédé qui à la fois annonce sa fameuse définition du roman, et sert également à passionner tous les théoriciens d'une esthétique existentialiste (quel est le rôle de ce *miroir*, à mi-chemin entre le faux et le réel, entre le néant et l'être?). Et pour terminer, il reprend la proposition de Carpani, à savoir que l'art « doit rappeler (l'objet) à celui qui d'avance le connaissait », en lui donnant une formulation précise et mémorable qui résume en quatre lignes presque la totalité de sa sensibilité esthétique: « Il faut que l'imitation produise l'effet qui serait occasionné par l'objet imité, s'il nous frappait dans ces moments heureux de sensibilité et de bonheur qui donnent naissance aux passions »³⁰.

Jusqu'ici, Carpani et son traducteur s'élancent en avant d'une allure plus ou moins égale, dans cette course vers l'avenir. Mais, sans sortir du domaine de l'esthétique, il y a des passages des *Haydine* où Carpani

²⁸ *Ibidem*, p. 174.

²⁹ *Ibidem*, p. 175.

³⁰ *Vies*, cit., p. 181.

semble gagner nettement les devants. Afin de bien comprendre tout l'essor de sa pensée, il faut que nous revenions un instant à ce problème de l'originalité de l'artiste-créateur, et des menaces de la tentation de l'imitation. Quelle est la raison de cette tentation? Pourquoi chaque génération de créateurs ne serait-elle pas indépendante de ses précurseurs, chaque peintre ou chaque compositeur individuel étant capable de se libérer de ses maîtres?

Pour Stendhal, c'est une question de personnalité, de responsabilité personnelle: « Cimarosa, Mozart, Haydn viennent de nous quitter. Rien ne paraît pour nous consoler. Pourquoi? me dira-t-on. Voici ma réponse: les artistes d'aujourd'hui les imitent; eux n'ont imité personne. Une fois qu'ils ont su le mécanisme de l'art, chacun d'eux a écrit ce qui faisait plaisir à son âme. Ils ont écrit pour eux, et pour ceux qui étaient organisés comme eux »³¹.

« Eux n'ont imité personne ». Et si d'autres, moins doués, imitent leurs devanciers, la faute est à eux. C'est leur vice, leur faiblesse, leur péché. Au fond, Stendhal est un moraliste, un moraliste assez dur d'ailleurs — du moins en ce qui concerne la création artistique. De même que l'âme chrétienne est douée de libre-arbitre, ainsi l'âme créatrice est-elle entièrement et personnellement responsable de sa destinée d'artiste. Et il y a l'enfer — l'enfer de la médiocrité et du mépris — qui attend le pèlerin qui se laisse dominer par la faiblesse avant d'avoir atteint jusqu'aux Portes du Royaume.

Stendhal, dans le domaine de la création artistique, montre toute l'intolérance d'un Bossuet, d'un John Bunyan. Par contraste Carpani, lui, serait plutôt le disciple de Diderot, le précurseur d'un Emile Durkheim et de la sociologie moderne. Faudrait-il vraiment blâmer les faiblesses et les défaillances de l'individu, alors que cet individu n'est que le produit de la société au sein de laquelle il est né, le véritable enfant de son époque, et que les défauts de l'individu ne sont que le reflet d'une dégénérescence générale? Dans l'ensemble, et si invraisemblable que cela paraisse, Carpani essaie de poser les premiers jalons d'une « sociologie de la mode ». « Que' genj creatori », écrit-il dans un passage dont Stendhal n'a sûrement pas apprécié toute la signification, « in partendo lasciano, come il sole che tramonta, una tinta generale nell'atmosfera, che colora d'una stessa maniera tutti gli

³¹ *Ibidem*, p. 241.

oggetti; una tinta dominante, che non v'è modo di vincere; e allora tutti devono vedere e guardare a un modo »³².

En d'autres mots, la mode représente une véritable force sociale, à laquelle tous sont obligés de se soumettre — enseignants, techniciens, philosophes, critiques, créateurs. Pour se soustraire à cette influence, non pas « néfaste » — ce qui impliquerait un jugement moral bien stendhalien — mais simplement *inévitabile*, il n'y a rien à faire, sinon d'attendre. Peu à peu, avec le passage des années, cette « teinte dominante » perdra enfin sa puissance; et alors, mais seulement alors, le génie original pourra renaître. Mais qui cherche à la braver, cette « mode » qui n'a rien de frivole mais qui représente une véritable tyrannie de l'esprit et de l'imagination, se voue à l'échec et effectivement au suicide: « Lo stile di questi inventori, di questi capi-scuela, tanto giustamente ammirato, passa negli occhi di tutti, e professori e giudici e dilettaanti; e null'altro piace, fuor ciò che a quello si assomiglia e conforma. Il deviare in que' primi tempi dal medesimo è lo stesso che non voler piacere, col battere una strada comunemente giudicata per falsa. Bisogna dunque per necessità che chi viene dopo gli imiti »³³.

Si Stendhal a négligé de tels passages, il a eu tort, du moins s'il voulait surtout être lu et apprécié en l'année 1935. Mais l'on comprend bien que cela aurait juré avec son idéal de l'artiste-créateur, qu'il voulait nimer d'une auréole romantique beaucoup plus lumineuse qu'il ne trouvait même chez Carpani; cela aurait juré aussi avec cette espèce de puritanisme esthétique dont nous avons parlé plus haut. Il a donc réduit cinq pages des *Haydine* à une dizaine de lignes; et sa pensée en reste appauvrie.

Ce n'est pas le seul passage dont Stendhal a mal apprécié la signification. Par exemple, vers la fin de l'exposition des théories de Carpani sur la relativité du beau, les *Haydine* renferment deux pages remarquables où le critique italien semble avoir eu une première intuition de ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui une esthétique structuraliste. Son argumentation peut se résumer ainsi: il n'y a de beau que relatif; mais là où la structure intérieure (technique et esthétique) de l'œuvre est parfaite en elle-même, c'est-à-dire, obéit aux lois qui découlent uniquement de sa propre nature; et là où il y a

³² *Haydine*, cit., p. 258.

³³ *Ibidem*, pp. 258-59.

correspondance absolue entre cette structure intérieure et les structures linguistiques, sociologiques, physiologiques, etc., du public auquel elle est destinée, alors l'on pourrait dire que, même à l'intérieur du relatif, il existe, si provisoirement que ce soit, un « beau absolu », « sciogliendo, in quanto a lui, col fatto l'enigma, insolubile per altri molti, del vero bello musicale »³⁴. La thèse est peut-être discutable, mais il n'y a pas le moindre doute qu'elle soit intéressante, et qu'elle vaille la peine d'être discutée. Il est un peu triste, donc, de constater que Stendhal, loin d'en saisir toute l'importance, l'a réduite à une petite poignée de lieux-communs: « Haydn écrivait sa *Création* sur un texte allemand, qui ne peut recevoir la mélodie italienne. Comment aurait-il pu, même en le voulant, chanter comme Sacchini? Ensuite, né en Allemagne, connaissant son âme et les âmes de ses compatriotes, c'est apparemment à eux qu'il voulait plaire d'abord. On peut critiquer un homme quand on voit qu'il manque la route qui conduit au but qu'il se propose d'atteindre; mais est-il raisonnable de lui chercher querelle sur le choix de ce but? »³⁵.

* * *

Il y a donc des cas où la pensée de Carpani va bien au-delà de celle de Stendhal; il y a également des passages où elle reste bien en-deçà. Mais il y a en plus des passages où la correspondance est tellement exacte (d'après l'évidence des œuvres ultérieures de Stendhal), qu'on se demande pourquoi il a négligé de les traduire. La réponse, je crois, est justement que la correspondance était *trop* exacte; de temps en temps Stendhal a dû éprouver, malgré lui, une certaine répugnance à trouver sa propre pensée formulée avec tant de précision par ce maudit Carpani.

A l'appui de cette hypothèse, il y a le fait assez frappant qu'à plusieurs reprises Stendhal supprime des passages ou des anecdotes qui sans le moindre doute ont dû l'intéresser, pour les reprendre plus tard dans d'autres œuvres. Au début des *Haydine*, par exemple, Carpani fait la comparaison entre le jeune Haydn et le jeune Raphaël³⁶; Stendhal ne traduit pas; mais neuf ans plus tard, il fait une comparaison semblable

³⁴ *Ibidem*, pp. 205-26.³⁵ *Vies*, cit., p. 208.³⁶ *Haydine*, cit., p. 20; cf. *Vie de Rossini*, t. I, p. 61

entre le jeune Raphaël et le jeune Rossini. Un autre exemple: Carpani raconte une anecdote où Haydn, ayant dirigé une représentation de sa *Création* au Théâtre Auf der Wieden, se met en colère contre sa prima-donna viennoise, madame Campi³⁷, pour avoir dénaturé sa partition en y ajoutant des roulades et maintes autres *fioriture* de sa propre invention. Stendhal néglige cet épisode; mais l'anecdote reparaît dans la *Vie de Rossini*, ayant maintenant comme protagonistes Rossini lui-même et le *castrato* Velluti³⁸. Au fait, pour ce qui est de la biographie rossinienne, l'histoire de sa querelle avec Velluti repose entièrement sur la foi de Stendhal. A-t-elle vraiment eu lieu? Ou bien Beyle l'a-t-il simplement transposée des *Haydine*, avec un petit changement de personnages?

Carpani fait à maintes reprises à travers son œuvre des comparaisons entre la musique et la peinture — et c'est justement ici que l'on constate le plus souvent des omissions de Stendhal. Par contre, si l'on peut être assuré d'une influence certaine de Carpani sur Stendhal, c'est incontestablement dans ce domaine; et si, parmi les Symbolistes de la fin du dix-neuvième siècle, Stendhal a acquis une belle renommée posthume comme fondateur de la théorie des « correspondances », une grande partie de cette gloire doit revenir à Giuseppe Carpani. Encore une fois, il faudrait conclure que, si Stendhal a négligé de traduire de nombreux passages de ce genre (p. e., celui où Carpani compare la façon dont Haydn s'y prenait pour composer un quatuor à celle des frères Caracci pour composer un tableau³⁹, ou bien lorsqu'il explique et excuse le coloris exagéré de certaines Messes en termes du *chiaroscuro* emphatique de Rubens ou de Michel-Ange)⁴⁰, c'est presque comme par un esprit de révolte. Carpani aurait *trop bien* deviné une pensée qui n'aurait dû être qu'à lui, Henri Beyle.

Carpani et non pas Stendhal, ancêtre de la théorie des « correspondances », destructeur de ces barrières infranchissables que le classicisme avait érigées entre les différents arts? Sur ce point, il ne peut plus subsister de doutes sérieux. Non seulement la fameuse liste des comparaisons entre compositeurs et peintres:

³⁷ *Haydine*, cit., pp. 186-87.³⁸ *Vie de Rossini*, cit., t. II, pp. 94-95.³⁹ *Haydine*, cit., p. 47.⁴⁰ *Ibidem*, pp. 140-41.

Pergolèse et Cimarosa	} sont les	Raphaël de la musique
Paisiello	est	Le Guide
Durante	est	Léonard de Vinci ⁴¹ , etc., etc.

est traduite (avec variantes: pour Carpani, Mozart = Giulio Romano, alors que pour Stendhal, Mozart = Le Dominiquin) des *Haydine*, mais un tas d'autres analogies, et notamment celle des dissonances en musique avec le clair-obscur dans la peinture. « Egli è indubitato, che le dissonanze sono come il chiaroscuro nella pittura »⁴², écrit Carpani — et Stendhal traduit, non seulement avec plus de fidélité que d'habitude, mais en ajoutant encore des exemples pour prouver que cela est vrai⁴³. Etablir tout le catalogue ne serait qu'ennuyeux. Ce qui nous intéresse, c'est de constater les différentes attitudes de ces deux écrivains envers cette idée qui allait prendre tant d'importance au cours du dix-neuvième siècle. Stendhal, lui, semble en être un peu fier, tout en s'excusant de l'originalité peut-être un peu effarouchante de cette boutade anti-classique: « La manie des comparaisons », explique-t-il « s'empare de moi. Je vous confie mon recueil, à condition cependant que vous n'en riez pas trop⁴⁴ ». Alors que Carpani, plus modeste, refuse même de prétendre qu'il en est tout à fait l'auteur, et se réfère à l'abbé Batteux et au bon vieux père Castel et à son « piano à couleurs ». De lui-même il ne dit que ceci: « Io vi regalo una raccolta di ritratti invisibili, e nondimeno, a quanto parmi, fedeli »⁴⁵. La modestie a sûrement sa récompense au Ciel, mais rarement en ce monde-ci. En dépit des petits faits historiquement vrais, c'est à Stendhal et non pas à Carpani qu'on attribue la gloire d'être le prophète des « correspondances ».

* * *

Pourtant, tout en regrettant les injustices de Stendhal, il ne faudrait pas trop s'apitoyer sur sa victime. Je viens de parler de modestie, mais en général Giuseppe Carpani ne fut guère modeste. Tout au long des *Haydine*

⁴¹ *Haydine*, cit., pp. 220-21.; *Vies*, p. 224.

⁴² *Haydine*, cit., p. 41.

⁴³ *Vies*, cit., p. 80.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁵ *Haydine*, cit., p. 220.

son « moi » est présent; mais s'il suscite beaucoup d'intérêt, il n'inspire guère de sympathie. C'est un « moi » un peu dur, un peu acariâtre, un peu vaniteux; et là où il s'efface, sa modestie ne sonne que trop souvent faux. Il n'est pas étranger aux techniques de l'auto-réclame, et çà et là ses minauderies agacent autant que celles de Malvolio. Alors que le « moi » de Stendhal, tel qu'il apparaît dans la *Vie de Haydn*, en dépit du mélange abracadabrant d'identités qu'il renferme — à la fois italien, viennois et français, à la fois jeune et vieux, bien-portant et caduque, sensible et raisonnable, érudit et dilettante — ce moi, même lorsqu'on en sait la composition, même lorsqu'on connaît l'histoire impardonnable du plagiat — demeure sympathique. Et c'est peut-être là le premier triomphe de l'écrivain qui prendra plus tard le nom de Stendhal.