

## EWA MAŁGORZATA WIERZBOWSKA

Université de Gdańsk

### Les trois concerts de Charles de Vivray

**L**a musique constitue une clef de voûte de toute l'œuvre<sup>1</sup> de Marie Krysinska, tout d'abord musicienne. Guidée par la règle de l'harmonie universelle, dont les réalisations parfaites sont les compositions musicales (par exemple de Schumann, de Chopin), elle l'applique aussi bien dans ses poèmes que dans ses textes narratifs. « *Forme* et *Rythme* ne sont point synonymes de symétrie ; mesure est un mot complexe et vaste qui, dans la musique, plane au-dessus des subdivisions variées à l'infini. Combien le grand Schumann est miraculeux par son imprévu rythmique et harmonique »<sup>2</sup>, écrit-elle dans l'« Introduction sur les évolutions rationnelles ». Ce qui est observable dans la musique s'applique, selon Krysinska, à tout Art, littérature incluse.

---

1 J'ai consacré une monographie à la musicalité de l'œuvre poétique de Krysinska : *Marie Krysinska. Jako muzyk...*, Gdańsk, WUG, 2020.

2 Marie Krysinska, « Introduction sur les évolutions rationnelles », [dans :] *Intermèdes : nouveaux rythmes pittoresques: pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*, Paris, A. Messein, 1903, p. 41.

Le roman de Krysinska, *La Force du désir*, a été lu à son époque tout d'abord comme un roman à clef. Derrière les personnages littéraires se cachent des personnes réels : poètes, écrivains, actrices, chanteuses, journalistes, compositeurs. L'un des portraits est particulièrement touchant, celui de de Vivray dont le prototype dans la vie réelle était Charles-Erhardt de Sivry (1848-1900). Musicien, chef d'orchestre, poète, théoricien de la musique, de Sivry charmait les auditeurs de ses compositions. Krysinska était son admiratrice ardente et également sa collaboratrice. Le *Trio* composé d'Ernest Cabaner, Krysinska et de Sivry a mis en musique le recueil de poésie *Coffret de santal* de Charles Cros, aujourd'hui introuvable <sup>3</sup>. Membre du Chat noir puis accompagnateur des *Quat'-z-Arts*, de Sivry a collaboré avec tous les chansonniers de Montmartre. Il s'est penché sur la musique ancienne, a fait de nombreux voyages en France, surtout en Bretagne, pour recueillir des chansons populaires (recueil *Chansons de France*). De Sivry est aussi l'auteur de nombreux ballets, d'oratorios <sup>4</sup>.

Indéniablement, le roman de Krysinska est, entre autres, un hommage à un grand artiste

---

<sup>3</sup> *La revue des vivantes : organe de la génération de la guerre*, juillet 1929, p. 8.

<sup>4</sup> Cf. « Charles de Sivry », [dans :] *Encyclopédie de l'art lyrique français*, [www.artlyriquefr.fr](http://www.artlyriquefr.fr).

trop tôt disparu. Inscrit dans le personnage littéraire de Vivray, de Sivry s'impose comme une figure emblématique du milieu qui était celui de Krysinska. Par le biais de son portrait littéraire l'auteure montre la situation difficile et compliquée d'un artiste génial autant que celle de l'Art en général. La jalousie et l'argent sont des facteurs omniprésents non moins nuisibles à l'Art que la sottise proverbiale des bourgeois. La responsabilité de la condition de l'Art repose surtout sur les artistes qui contemplent leur reflet, comme dans la psyché, dans l'image littéraire. J'organiserai ma réflexion autour de trois « concerts » de Charles de Vivray : chez ses amis Romanel, dans le cabaret les *Trente-six-Métiers* et le concert *post mortem*.

### *Le portrait du musicien*

De Vivray est un homme exceptionnel sous chaque aspect. Le narrateur le peint comme

un homme d'une quarantaine d'années, petit et mince, qui porte sur des épaules voûtées une curieuse tête, un peu chinoise, un peu batracienne, aux yeux saillants, et luisant des plus vives flammes de l'intelligence.<sup>5</sup>

Il semble que l'« authentique sympathie » avec laquelle il est salué par son ami Romanel soit

---

5M. Krysinska, *La Force du désir : roman*, Paris, Société du Mercure de France, 1905, p. 13. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *FD*, la pagination après le signe abrégatif.

partagée par le narrateur lui-même, un soupir étouffé inclus quand celui-ci pense à son ami :

Le petit bonhomme qu'il a devant lui est simplement l'un des plus grands artistes contemporains, compositeur original et savant ; il a eu jusqu'aux triomphes officiels, et ne peut être classé parmi les incompris ni les méconnus. (FD, 13)

Les qualités de Charles de Vivray sont multiples : érudit, génie laissant dans ses œuvres une partie de lui inimitable, ce qui les rend uniques. Grand cœur, on l'abuse sans scrupules. Le propriétaire du « cabaret artistique du *Chat Noir* » l'exploite, lui payant un salaire de misère indispensable « [p]our faire vivre sa femme et ses trois enfants » (FD, 14). Dépourvu des moyens nécessaires (« On a seulement pris l'habitude de ne lui céder aucune place là où il y a du pain à gagner » FD, 14), de Vivray est obligé de se contenter de cette aumône, ce qui « apitoya avec excès » (FD, 29) un homme sensible tel Jean de Saint-Aulde. Ce contexte de misère morale qui entoure le grand talent fait partie de la critique, bien justifiée, du milieu chatnoiresque, devenu commercial sous le guide de Salis. Le compositeur devant lequel s'inclinent les têtes enchantées par sa musique est rabaissé au rôle d'accompagnateur de médiocrités. Le mépris du narrateur transparaît même au niveau graphique : « tenir le piano », « sa troupe » juxtaposés avec « *Chat Noir* » résonnent comme le châtiment de celui qui s'est

enrichi, sur le dos des artistes, « de quelques millions » (FD, 14). Mais la misère morale n'est pas exclusivement due à Salis. Quel plaisir trouvent les gens en manipulant les paroles exprimées par de Vivray ! Un énoncé dont le caractère ironique était signalé par un contexte et un ton particulier, devient sans contexte un argument pour accuser le compositeur d'une prétendue « insouciance » (FD,24).

Sortons de la diégèse pour scruter le monde réel au moment de la publication du roman. On est en 1905. La bataille vers-libriste ne suscite beaucoup moins d'émotions, elle s'éteint peu à peu ; Krysinska a subi la force écrasante des mots détournés, a connu le poids de l'opinion, est consciente du pouvoir des dires et des médias. Cette expérience devient celle de son personnage, de Vivray, qui est connu comme « le loup blanc » (FD, 16), aussi grâce à ses relations avec les femmes : le compositeur est présenté comme un *gentleman* qui « baise galamment la main » (FD, 16) de l'épouse de son ami, M<sup>me</sup> Romanel.

Rongé par la précarité de sa situation financière, il ne se laisse pas aller et c'est le front haut qu'il fait face à la réalité. Il s'intéresse aux autres avec une bienveillance amicale. Il mène avec de la souplesse d'esprit aussi bien une conversation légère qu'une discussion sérieuse voire

philosophique. Son observation de la société le force à constater que « à l'heure actuelle, la faiblesse de l'homme est sa seule force morale, le seul instinct noble qui limite son ambition d'être malfaisant exclusivement » (*FD*, 21-22). Ses paroles trouvent un écho dans la parole du narrateur : « L'homme physique empêche la déchéance complète de l'homme moral des civilisations caduques et corrompues » (*FD*, 20). Cette complicité des idées a-t-elle eu lieu en dehors de la diégèse dans la relation de Krysinska et de Sivry ? De Vivray semble être le porte-parole de l'auteur également dans ses observations sur l'art faites pendant « une soirée passée avec les Romanel » (*FD*, 94).

Je me permets une digression. Krysinska cherche la méthode la plus efficace pour faire comprendre sa théorie. Elle est parfaitement consciente que – excepté les spécialistes, critiques et littérateurs – personne n'a envie de s'y plonger. Elle fait donc parler ses personnages, elle ne fait pas d'un seul personnage le détenteur de la « vérité théorique ». Les personnages choisis essaient des observations théoriques d'une façon accessible au lecteur peu féru de théorie. Lorsque Romanel – qui par le dénominatif qualitatif « cher grand artiste » détermine la place du compositeur dans la hiérarchie – demande à de Vivray quel est son « avis

sur l'évolution de la musique moderne » (FD, 97), celui-ci développe les réflexions de Kryszynska qu'on retrouvera dans son « Introduction... » :

Mon avis est que toute formule est bonne entre les mains d'un artiste de valeur. Rien ne s'oppose à ce que les élargissements de cadre, modernes, donnent des résultats heureux, comme l'ont fait les rigueurs anciennes. (FD, 97-98)

Et il explique tout le procédé, démontre que les règles d'un art sont le résultat d'un processus long qui s'appuie sur

un assemblage de révélations isolées, de cas, et d'initiatives trouvées par les créateurs, spontanément ; et ensuite classées par les pédagogues qui d'ailleurs ne manquent pas de calligraphier à la dernière page des traités : Génie, tu n'iras pas plus loin. (FD, 98)

De Vivray souligne le rôle utile et inutile en même temps des pédagogues en question. Une fois les règles établies, elles deviennent un obstacle au changement, freinent les moins audacieux. Heureusement, « le Génie passe outre » (FD, 98). « L'artiste a le devoir d'être savant ; familiarisé avec tout l'acquit de son art et l'œuvre des Maîtres qui l'ont précédé » (FD, 98) – c'est la *condition sine qua non* de la liberté – l'artiste doit renoncer consciemment à la règle établie.

*L'avant-goût de l'Absolu*

Le premier « concert » auquel on assiste est réalisé dans un espace privé, chez M. et Mme Romanel. Le chapitre qui le contient porte le titre « Je croyais être en paradis », ce qui nous renvoie tout d'abord à la chanson populaire (parce que c'est son dernier vers) qui a été recueillie par Gérard de Nerval et publiée dans la *Sylphide* en 1842 et puis dans *Les filles du feu* en 1856. Puis, il fait penser au mystère de Gabriel Vicaire *Le Miracle de Saint Nicolas* publié en 1888<sup>6</sup> et mis en musique par de Sivry en 1891<sup>7</sup> où les premiers vers de la chanson étaient donnés comme exergue. Enfin, il nous rappelle les escapades de Charles de Sivry en province, surtout en Bretagne, pour y chercher chansons et musiques anciennes. Ce titre, d'ailleurs, s'est enrichi de nouvelles significations avec chaque ligne du chapitre. De Vivray, fatigué, « [e]ntre deux tournées, [...] s'offre la halte » (*FD*, 94) chez ses amis. Le « je » titulaire n'est pas exclusivement l'enfant ressuscité par Saint-Nicolas, ce pronom cache aussi de Vivray, âme et corps fatigués, qui se requinque dans un foyer plein d'amour, débarrassé des soucis matériels, auprès de la Lumière émanant de « Cricri sauvageonne » (*FD*, 94),

---

6 G. Vicaire, *Le Miracle de Saint Nicolas*, Paris, 1888.

7 « Charles de Sivry », *op. cit.*,



la fillette des Romanel. Il est au « paradis », métaphorique et presque littéral car, suivant la réflexion ésotérique<sup>8</sup>, la petite Christine est une Volonté divine pure. C'est pour elle ce concert exceptionnel, unique en son genre parce que de Vivray est « compositeur qui ne chante dans aucun établissement public » (FD, 189).

Revenons à son prototype. Le 24 octobre 1878, Charles de Sivry a fait exécuter un poème symphonique, *Légende d'Hiram*, pendant une cérémonie maçonnique dans le palais du Trocadéro<sup>9</sup>. La *Légende d'Hiram* apparaît dans les rituels maçonniques d'initiation au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le roman, la musique de Charles de Vivray exprime l'harmonie universelle, elle est un moyen de communiquer avec l'Absolu. Il n'est donc pas étonnant que le musicien, plus apte que quiconque à comprendre la fillette, trouve le moyen d'attirer son attention – « il s'est assis au piano » et « Cricri sort de son trou comme une petite araignée mélomane » (FD, 96). Sensible à la musique qui constitue la forme la plus parfaite d'élévation spirituelle, Cricri

---

8 Sur l'ésotérisme dans *La Force du désir* cf. Ewa. M. Wierzbowska, « Aïñ-Rassoul ou le talisman magique dans la *Force du désir* de Marie Kryszewska », [dans :] *Foi, croyance et incroyance au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la rédaction d'Agata Sadkowska-Fidala et Tomasz Szymański, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2019.

9 « Charles de Sivry », *op. cit.*,

s'engage de tout son corps aimanté par les sons harmoniques. Là, le matériel s'unit au spirituel, il n'y a pas cette séparation kantienne du sensible et du suprasensible<sup>10</sup>. Le concert commence,

sous les doigts frêles de de Vivray chantent les rapsodies de rondes populaires que le compositeur fredonne aussi d'une voix falote : Il était trois petits enfants /Qui s'en allaient glaner aux champs. (FD, 96).

La magie de la musique opère : « la fillette écoute, ses yeux lumineux grands ouverts » (FD, 96). On observe un changement d'expression sur le visage de Cricri qui, entraînée par le pouvoir de la musique<sup>11</sup>, s'élanche vers le spirituel. Pour Bergson, « une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure », la durée étant « la manifestation immanente de l'absolu »<sup>12</sup>. Cricri ne se détache pas de la réalité en fermant les yeux,

---

10A. Mazon, « Musique et esthétique du temps selon Kant et Bergson », *Phantasia*, 2016, vol. 3, <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=467>.

11 « La musique est commentaire et discours, complétant les paroles des orateurs, traduisant à sa manière les idées émises et partagées. », voir Ch. Naslin, *Musique et franc-maçonnerie à Rouen au XIX<sup>e</sup> siècle. La loge des Arts-Réunis*, [dans :] *Études Normandes*, 1997, vol. 46, n° 3, p. 67 ; [https://www.persee.fr/doc/etnor\\_0014-2158\\_1997\\_num\\_46\\_3\\_2300](https://www.persee.fr/doc/etnor_0014-2158_1997_num_46_3_2300).

12A. Mazon, « Musique et esthétique du temps selon Kant et Bergson », *op. cit.*

au contraire, elle descend en pleine conscience au fond d'elle-même guidée par les notes enchantées.

Alors, la gentille écouteuse, d'un élan spontané, donne son précieux mouton au bon de Vivray ; immolation à l'antique, offrande pieuse qu'elle fait de tout son petit cœur ému, avec cependant un obscur espoir que le Monsieur aux jolies chansons le lui laissera en s'en allant. (FD, 97)

Cette offrande symbolique (qui fait écho au consentement exprimé par Jésus au Jardin des Oliviers) en anticipe une autre, réelle, car la fillette mourra en entraînant dans la mort Hélène, sa mère-coquille.

### *Le concert aux Trente-six-Métiers*

Les titres des chapitres sont toujours éloquentes et ceux du roman de Krysinska n'échappent pas à cette règle. « Une âme au bloc » est une métaphore de l'artiste immobilisé par la mauvaise volonté de son entourage qui le rabaisse et l'humilie au nom de la joie féroce de la médiocrité de voir l'être supérieur à ses pieds. Celui qui devrait « être au moins chef d'orchestre dans un théâtre » (FD, 183) est obligé de travailler comme accompagnateur, basse besogne rétribuée sept francs pour la soirée. Les paroles du narrateur dévoilent la force de la doxa :

Il doit avoir quelque vice qui le rend inapte à occuper une place proportionnée à sa valeur. Ainsi parle autour de lui la médiocrité ravie de l'effacement d'un talent admirable qui, militant, serait d'un voisinage dangereux. Et la légende grossit, détermine la célébrité du malheureux artiste, il est classé : plein de talent, mais inutilisable. (FD, 183-184)

De Vivray, vulnérable aussi à cause de sa situation familiale, cache son désespoir

sous un air de bonne humeur, de fantaisie bohême, d'un éblouissant persiflage de soi où l'on dépense des trésors d'esprit qui devraient suffire à vous faire des revenus. (FD, 184)

Ce « vous » élargit considérablement l'horizon, ce n'est plus de Vivray seul, ce sont tous les artistes remarquables relégués au second rang car ils ne répondent pas aux attentes médiocres mais faisant loi ; ce sont les artistes qui gaspillent leurs talents pour un gain facile ; ce sont les autres qui auraient pu utiliser leurs capacités intellectuelles pour la bonne cause. Compositeur génial, de Vivray « accepte d'être l'accompagnateur de MM. Julep, Labarbe et autres » (FD, 184). Les sans-talents flattés d'avoir le maître à leur service vont plus loin. Après avoir présenté pendant plus de six ans la même « actualité », M. Fiolo-de-Bois « apporte sa nouveauté : paroles et musique de lui. De Vivray est requis pour *la lui apprendre* à chanter et pour trouver *les accompagnements* » (FD, 185), ce qui trahit l'énormité du gouffre qui sépare un véritable

artiste d'un faux. Ce « talent » douteux se dénonce par les paroles débitées de son « œuvre » : « Tu me dégou-ou-tes » (*FD*, 185), ce qui est à l'honneur de l'auteure – chaque procédé y est bien réfléchi et construit la portée idéologique du texte. La différence entre les artistes s'accroît quand de Vivray transforme la partition des *Cloches* de Guey où on entend « les deux accords indispensables se relayer du commencement à la fin » (*FD*, 188) en « des rapsodies éblouissantes » (*FD*, 186). Nous voilà devant un concert improvisé, provoqué par « le mot seul : *Les Cloches* » (*FD*, 186).

Tout d'abord on assiste à la joie d'une triple naissance : celle de la nature (printemps), de l'enfant (baptêmes) et du jour (l'aube). Le caractère enchanteur de ce moment est rendu par les harmonies qui « sont aussi limpides que ce ciel où viennent de disparaître les dernières roseurs de l'aube » (*FD*, 187). La saison et le moment du jour changent,

c'est la cloche de l'Angélus qui plane comme une colombe sainte au-dessus des champs où les gerbes se sont couchées, mordues par la faucille, inactive à présent aux mains brunes des paysannes qui se recueillent. (*FD*, 187)

Ce recueillement, autant visuel qu'auditif, se transforme en un autre car « [l]e clavier bruit comme des orgues lointains en harmonies de plainchant grégorien » (*FD*, 187). L'auteure organise la

matière tant sonore que visuelle du texte de sorte qu'elle acquiert une souplesse surprenante. Puis, le son de cloche devient avertissant, il crie la destruction et la mort.

Mais voici le tocsin, la cloche des désastres, des insurrections, des massacres.

Et les accords, sous les doigts magiciens, se font dissonants, déchirés de cris, chauds de sang en cascades, sinistrement éblouissants de flamme d'incendie.

On y discerne le choc des armes ; la gamme chromatique des tumultes chevauche les ondes sonores, la plainte mineure des sacrifiés s'exhale. (*FD*, 187)

Les guerres, ce fléau de l'humanité, font disparaître des milliers de gens dans le rythme rapide du chevauchement où les sensations auditives se mêlent aux visuelles. La multiplication du vibrant agressif et mortel [r] et du [s] sifflant <sup>13</sup> qui s'introduisent dans les oreilles fait que le lecteur ressent l'entité de description comme homogène (sons, couleurs, dynamique). Saisi par les tenailles de la machine politique, l'homme se soumet – s'entretue et se refait. Et il renaît comme la nature. « Sonnez le gai carillon du mariage » (*FD*, 188). Le tourbillon des noces emporte, invite et condamne à « tous les émois » (*FD*, 188) dont la fin est annoncée par « le glas implacable » (*FD*, 188). La

---

13 I. Fónagy, *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, 1979, p. 76, 88.

mort arrivant à n'importe quel moment, celui-ci sonne à une heure inhabituelle. Qui plus est, selon une coutume catholique, le glas sonne en série, midi et soir, jusqu'aux funérailles. Les auditeurs du concert de de Vivray sont donc inondés par ces sons funèbres, cette impression étant encore rendue par une interrogation rhétorique, longue et traînant comme une phrase musicale magnifique :

Par quel miracle d'art le musicien obtient-il ces basses qui sont comme des tambours voilés de crêpe, un deuil qui coule sur les touches comme un fleuve noir ? (*FD*, 188)

Le silence, où la douleur et l'enchantement ont leur place, imposé par le point d'interrogation ascendant, se prolonge grâce à la graphie, la séquence étant isolée sous une forme d'alinéa. Certes, on y observe l'emprunt d'une forme musicale<sup>14</sup>. Pas une fausse note dans cette musique qui est la vie. La limpidité cristalline des sons enchante et touche aussi fort que les notes endeuillées. On a l'impression d'entendre l'histoire de toute l'humanité et de tout homme séparément, l'universel s'unit à l'individuel, l'homme par son art embrasse l'univers. Les cloches rythment la vie humaine. C'est la voix de Dieu, matérialisée, qui se fait entendre par hasard au milieu du cabaret parisien. Suivant

---

14Cf. F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 9.

Bergson, on pourrait dire que la musique de Charles de Vivray est spirituelle et métaphysique « parce qu'elle exprime la durée du Moi profond » qui « participe de la durée de l'univers »<sup>15</sup>. Ici, la forme verbale de la monstration ne gêne aucunement l'expression musicale, ce qui confirme la maîtrise des mots tant que des notes de la part de Krysinska.

### *Le dernier concert – première post mortem*

Le destin de l'artiste est cruel. Nombreux sont les génies qui ont été mal appréciés durant leur vie, qui ont connu la pauvreté extrême et l'humiliation. C'est le cas de Charles de Vivray, qui a subi de nombreuses déceptions en tant que musicien pour, enfin, être remarqué et admiré le jour de ses funérailles. Cette « première » est d'autant plus touchante qu'elle est précédée de la lutte acharnée du compositeur pour se faire entendre par le grand public. La diégèse devient la tribune d'où tombe l'accusation à l'encontre des dirigeants malhonnêtes – qui volent littéralement ou métaphoriquement les artistes – et, ce qui est plus intéressant encore, la vision de la collaboration, vraie et honnête, entre les artistes et les directeurs des établissements culturels. Tout

---

15 A. Mazon, « Musique et esthétique du temps selon Kant et Bergson », op.cit.



souffre – créateurs, public et surtout l'Art – quand ce dernier n'a pas la place qui lui est due.

Le public qui participe aux funérailles,

une innombrable foule pittoresque. Tout le monde artiste de Paris ; chefs d'orchestre, instrumentistes, chanteurs ; poètes, journalistes ; monde des théâtres » rend un dernier hommage au défunt dont la musique retentit « dans la nef de Saint-Pierre de Montmartre. (FD, 252)

Enfin, le grand public entend la musique de Charles de Vivray. Les meilleures voix s'unissent pour rendre la beauté de ses œuvres :

Après les répons du rituel, voici qu'au milieu de l'office des Morts des voix merveilleuses dans le chœur, des soli féminins, des ensembles impeccables, des voix célèbres chantent les œuvres écrites par le Maître disparu.

Ces compositions n'ont rien que de puissamment en harmonie avec le lieu saint et l'heure tragique, par leur pure et grave beauté, par leur suave mélancolie. (FD, 253)

La musique qui se fait entendre est fortement conditionnée par le contexte, et ce n'est pas seulement par les funérailles mais le contexte particulier de la vie de l'artiste défunt. Pureté et gravité sont les qualités qui s'imposent. Tout le monde – « [l]a foule [...] écrasée d'admiration et d'émotion » (FD, 253) – est conscient de participer à un événement particulier – une première *post mortem* – qui aurait dû avoir lieu du vivant du compositeur. Tout d'abord élevés par des soli féminins impeccables, dont la pureté évoque la

couleur bleue, céleste et qui symbolisent l'opposition tutti-solo<sup>16</sup>, les auditeurs sont ensuite bercés par « l'orgue seul » rapsodant des chefs-d'œuvre de l'inspiration populaire, « vieilles chansons » inscrites dans la conscience commune, recueillies et harmonisées par le Maître.

L'orgue seul, par intervalles, rapsodie pieusement des phrases éparées et les harmonies rares trouvées par de Vivray qui avait recueilli, pour en faire de hauts chefs-d'œuvre, l'inspiration populaire des vieilles chansons. (FD, 253)

Les sons des cloches apparaissent là aussi, par le biais d'une référence à une vieille chanson bien connue, enracinée dans la culture. L'auteure multiplie donc les références musicales (un titre, un extrait de chanson, un instrument et ses sons) pour encore mieux plonger dans la musique, pour enrichir la perception du texte. Là, la musique devient image et l'image devient musique, ces deux transformations s'entrelaçant nécessairement.

On reconnaît les *Cloches de Nantes*<sup>17</sup>, obsédantes, tremblantes d'effroi, frissonnantes – comme ce prisonnier dans son cachot dont elles sonnent la mort pour l'aube de demain. Mais la fille du geôlier aime le beau prisonnier ; elle tranchera ses liens et le délivrera. C'est fait. (FD, 254)

---

16 Cf. F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, op. cit., p. 209.

17 Une des chansons qui a été recueillie et harmonisée par Charles de Sivry. Cf. *Chansons de France*, recueillies et harmonisées par Charles de Sivry. N° 6. *Les Cloches de Nantes*, Paris, A. Quinzard, 1910, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1156375d/f3.item>.

Le staccato qui suit le titre pointe des émotions très fortes, ce son dynamique ayant une potentialité expressive considérable. Et quand les « cloches sonnent sa délivrance et les sanglots dans l'église se font entendre plus nombreux » (*FD*, 254), c'est la catharsis commune. Surtout que le son des cloches dans l'église catholique révèle, entre autres, l'existence du Paradis. Mais cette promesse paradisiaque semble être un peu atténuée. « On pense aussi à la délivrance de la pauvre âme admirable qui ne put rompre les liens cruels du mauvais sort que par le trépas » (*FD*, 254). L'absolu, l'irréversibilité de la mort est fortifiée par le vibrant [r] qui domine la phrase et fait presque disparaître la douceur introduit par le [l] glissant de « délivrance ».

Cette « *première* triomphale » (*FD*, 254), métaphore de la vie d'un génie, saisie dans le cadre des mots, prouve que la musicienne connaît parfaitement les caractéristiques musicales de la langue<sup>18</sup>. Krysinska nous en donne une preuve indéniable. Elle travaille sur la matière sonore du texte qui ne perd néanmoins rien au niveau sémantique. Contrairement à Mallarmé, elle intègre l'aspect sonore et significatif de l'entité en y ajoutant encore un aspect visuel. Son roman, chargé d'échos, se déroule comme une mélodie, faisant miroiter des images.

---

18 Cf. F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, op. cit., p. 115.

### *Conclusion*

Le portrait littéraire dessiné avec habileté et tendresse constitue un hommage à un grand artiste, Charles de Sivry, et, en même temps, un hommage à la musique, à l'Art. Admiratrice de l'homme et de son talent, celui d'improvisation inclus, Krysinska ne veut visiblement pas qu'il tombe dans l'oubli. Dans la diégèse, toutes ses activités professionnelles sont mentionnées, plus ou moins dévoilées. Par le biais du personnage littéraire, l'auteure présente un artiste vulnérable car sensible et honnête. La figure d'un grand artiste devient un prétexte à l'accusation du milieu artistique où règnent l'argent et le profit au détriment de l'Art.

La musique occupe une place particulière dans la perception du monde et la création de Marie Krysinska. L'auteure l'introduit dans tous ses textes d'une façon implicite ou explicite. Le roman *La Force du désir*, où la figure d'un musicien est l'une des plus importantes, semble être un lieu particulièrement privilégié. Trois concerts de Charles de Vivray apparaissent donc dans la diégèse où les mots, porteurs de signification, permettent de communiquer beaucoup plus grâce à la manipulation habile qui met en relief leur aspect sonore. Chez Krysinska, l'espace romanesque se transforme en espace musical. Il semble que

l'auteure tire profit de toute la potentialité musicale du texte pour permettre au lecteur d'assister à trois concerts, parce que « [l]a littérature ne parle pas seulement de la musique, elle fait aussi de la musique »<sup>19</sup>. Tous les trois, même si différents, permettent de ressentir le pouvoir de la musique. Krysinska enlève l'esprit vers l'Absolu, plonge dans l'émotionnel et l'inédit, exprime le désir du Bonheur, jamais accessible.

Date de réception de l'article: 15.05.2021  
Date d'acceptation de l'article: 18.06.2021

---

19F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, op. cit., p. 338.

## bibliographie

- Encyclopédie de l'art lyrique français*, www.artlyriquefr.fr  
 Escal F., *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris Méridiens Klincksieck, 1990.
- Fónagy I., *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, 1979.
- Krysinska M., « Introduction sur les évolutions rationnelles », [dans :] *Intermèdes. Nouveaux rythmes pittoresques : pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*, Paris, A. Messein, 1903.
- Krysinska M., *La Force du désir : roman*, Paris, Société du Mercure de France, 1905,
- La revue des vivantes : organe de la génération de la guerre*, juillet 1929.
- Mazeron A., « Musique et esthétique du temps selon Kant et Bergson », *Phantasia*, 2016, vol. 3, <https://pupups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=467>.
- Naslin Ch., « Musique et franc-maçonnerie à Rouen au XIX<sup>e</sup> siècle. La loge des Arts-Réunis », [dans :] *Études Normandes*, 1997, vol. 46, nr 3, p. 67.
- Sivry de Ch., *Chansons de France*, recueillies et harmonisées par Charles de Sivry. N° 6. *Les Cloches de Nantes*, Paris, A. Quinzard, 1910.
- Vicaire G., *Le Miracle de Saint Nicolas*, Paris, 1888.
- Wierzbowska E.M., « Aïn-Rassoul ou le talisman magique dans la *Force du désir* de Marie Krysinska », [dans :] *Foi, croyance et incroyance au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la rédaction d'Agata Sadowska-Fidala et Tomasz Szymański, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2019.
- Wierzbowska E. M., *Marie Krysinska. Jako muzyk...*, WUG, Gdansk 2020.

## abstract

### Charles de Vivray's Three Concerts

Music is a keystone in the entire work of Marie Krysinska, who was first and foremost a musician. Guided by the rule of universal harmony, the perfect realisations of which are musical compositions, she applies it in her poems as well as in her narrative texts. Krysinska's novel, *La Force du désir* [*The Force of Desire*], was read in its time primarily as a roman à clef. Behind the literary characters are real people: poets, writers, actresses, singers, journalists, composers. One of the portraits is particularly touching, that of de Vivray whose real-life prototype was Charles-Erhardt de Sivry. A musician, conductor, poet and music theorist, de Sivry charmed listeners with his compositions. In the diegesis, all his professional activities are mentioned, more or less revealed. Thanks to Charles de Vivray's three concerts, the novelistic space transforms into a musical space.

## keywords

Charles de Vivray, Krysinska, musicality, concerts, roman à clef

## mots-clés

Charles de Sivry, Krysinska, musicalité, concerts, roman à clef

## ewa małgorzata wierzbowska

Ewa M. Wierzbowska est chercheuse à l'Université de Gdansk. Après l'obtention du doctorat (2000), elle y a soutenu une thèse d'habilitation (2011) consacrée à Victor Hugo (*Groteskowy świat Wiktora Hugo (Katedra Marii Panny w Paryżu)*, Gdańsk 2010). Auteure de nombreux articles sur la littérature française et francophone, elle est passionnée par la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout par l'écriture féminine. Son intérêt scientifique se porte sur la pragmatique de l'œuvre littéraire et la correspondance des arts. Récemment, elle poursuit ses recherches, dans une perspective des relations entre texte, arts visuels et musique, sur l'œuvre littéraire de Marie Krysińska. Sa dernière monographie traite sur la musicalité dans la poésie de Krysińska (*Marie Krysińska. Jako muzyk...*, Gdansk 2020).

ORCID : 0000-0002-4888-9369