



**HAL**  
open science

## De Souvent un peu de vérité à Naguère en songe : l'itinéraire russe d'un madrigal de Voltaire

Nicolas Moron

► **To cite this version:**

Nicolas Moron. De Souvent un peu de vérité à Naguère en songe : l'itinéraire russe d'un madrigal de Voltaire. Cahiers Voltaire, 2023, 19. hal-04064980

**HAL Id: hal-04064980**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-04064980>**

Submitted on 11 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## Nicolas Moron

*De Souvent un peu de vérité à Naguère en songe : l'itinéraire russe d'un madrigal de Voltaire*

Les mots consacrés à Voltaire par Ferdinand Brunetière (1849-1906) dans la biographie qu'il publia dans la *Revue des Deux Mondes* en 1910 sont, par endroits, loin d'être élogieux. On peut ainsi lire, en guise d'ouverture de la deuxième partie de ce travail, consacrée aux poésies et au théâtre de Voltaire, le regard acerbe qu'il portait sur l'écrivain philosophe. Dès le premier paragraphe de cette biographie, Voltaire est dépeint comme un auteur s'étant exercé dans « tous les genres [...] avec la même facilité qui fit illusion à ses contemporains<sup>71</sup> », mais qui l'empêcha par conséquent « de s'élever beaucoup au-dessus de la médiocrité ». Cette remarque est doublement cinglante puisque, si elle refuse à Voltaire la capacité nécessaire pour réussir à manier différents genres avec talent, elle n'accorde pas plus de crédit à l'esprit critique des contemporains de Voltaire qui se seraient fait bernier par le pouvoir de l'universalité, dont il se revendiquait et qu'il recherchait aussi chez les autres<sup>72</sup>.

Malgré tout, quelques lignes plus loin, Brunetière reconnaît à Voltaire quelque talent, notamment lorsque ce dernier écrit de courts poèmes, ceux-là mêmes que « nos grand-mères aimaient tant », que ce soient des épigrammes ou des madrigaux, auxquels il accorde « de la légèreté, de l'aisance, du trait » et qu'il trouve supérieurs à ceux de Jean-Baptiste Rousseau (1669-1741) dans ce sens où ils reflètent plus « l'homme de cour », qualificatif qu'on ne peut refuser d'associer à Voltaire. Brunetière présente ensuite un poème composé, lors du séjour que le philosophe effectua à Berlin en 1743, pour « Madame la princesse Ulrique de Prusse » avec qui Voltaire échangea à plusieurs reprises à qui il adressa quelques poèmes galants<sup>73</sup>. La terminologie utilisée par Brunetière dans sa présentation, rapprochant le madrigal de l'épigramme, semble ici parfaitement appropriée, car ce poème possède à la fois les caractéristiques galantes du madrigal et l'ingéniosité du trait d'esprit de l'épigramme, sans en posséder toutefois le caractère moqueur ou piquant. Ce poème, le voici<sup>74</sup> :

Souvent un peu de vérité  
Se mêle au plus grossier mensonge ;  
    Cette nuit, dans l'erreur d'un songe,  
    Au rang des rois j'étais monté.  
Je vous aimais, princesse, et j'osais vous le dire !  
Les dieux à mon réveil ne m'ont pas tout ôté :  
    Je n'ai perdu que mon empire.

L'audace de ce madrigal est sans équivoque, mais Voltaire était d'une grande aisance avec la noblesse qu'il côtoyait et avec laquelle il s'autorisait une intimité qu'il savait déguiser par une hardiesse stylistique et un sens des convenances maîtrisé. Le rêve lui sert ainsi de prétexte pour oser franchir le pas de l'expression verbale de son amour pour la Princesse Ulrique dans les vers trois à cinq. La possible critique que sa prétendante pourrait lui opposer

<sup>71</sup> Ferdinand Brunetière, « Voltaire », *Revue des Deux Mondes*, 5<sup>e</sup> période, t. 60, 1910, p. 524.

<sup>72</sup> Voir, par exemple, la lettre (D19927) adressée de la part du Roi de Prusse, le 13 février 1776 (« Pour vous rendre entièrement universel, il ne nous manque de vous qu'un ouvrage sur la tactique ; je l'attends incessamment comme devant éclore de votre universalité »).

<sup>73</sup> Voir la lettre (D2900) datée du 22 décembre 1743 et le poème qu'elle renferme, vantant les qualités physiques aussi bien qu'intellectuelles de la future Reine de Suède et dont ces quatre vers reflètent le contenu général : « Qui vous voit croit que les appas, / Sans esprit, suffiraient pour plaire ; / Qui vous entend ne pense pas / Que la beauté soit nécessaire. »

<sup>74</sup> Theodore Besterman, *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, Institut et Musée Voltaire, t. 28A, 2006, p. 438, D2837.

concernant l'essence volatile du rêve est déminée en avance par les deux premiers vers, l'amour étant associé à la vérité, le rêve au mensonge. Quant au trait d'esprit final, il vient réaffirmer une dernière fois la qualité bien réelle des sentiments prétendument portés par Voltaire d'une manière très subtile puisqu'ils ne sont évoqués qu'en négatif : le songe impliquait la double condition royale et amoureuse, une fois Voltaire réveillé, si sa couronne a disparu, ses sentiments persistent néanmoins, mais cette précision n'est habilement pas formulée<sup>75</sup>.

La première publication a suivi de très près le voyage de Voltaire à Berlin puisque ce délicat poème est paru dès novembre 1743 en France<sup>76</sup>, sous le titre de « Madrigal » sans que le nom de l'auteur en soit dévoilé. Il est accompagné par une mise en musique de « Mr Derosoÿ », gravée par Joseph-Louis Renou, et est alors appelé « Songe ». Le poème a connu un succès rapide si bien que les réimpressions se sont succédé — Brunetière précise qu'il se trouve « cité partout<sup>77</sup> » —, qu'il fut conséquemment l'objet de jalouses critiques et caricatures, et qu'il fut même traduit dans plusieurs langues, par Johann von Goethe (1749-1832) et plus tard Alexandre Pouchkine (1799-1837). L'intérêt pour ce poème galant dépassait donc largement celui des lecteurs du *Mercure de France* pour toucher jusqu'à de grands poètes étrangers. Le cas de Pouchkine est particulièrement intéressant puisque, grand admirateur de Voltaire, il ne se contenta pas de traduire le poème, mais se l'appropriâ en le réécrivant.

Les liens entre Voltaire et la Russie ne sont plus à démontrer. Le philosophe a entretenu une relation épistolaire importante, qui ne s'interrompt qu'à sa mort, avec Catherine II, relation que celle-ci initia peu après son avènement en 1762. À l'instar de la correspondance qui unit Piotr Tchaïkovsky à Nadejda von Meck cent ans plus tard, cette liaison ne trouva aucune réalité physique : en quinze ans d'échanges qui ont longtemps observé un rythme hebdomadaire, Voltaire n'eut jamais l'occasion de rencontrer Catherine II. Au moment de leur premier contact, Voltaire était dans toute sa gloire, « maître de l'opinion européenne<sup>78</sup> », tandis que la tsarine n'était que peu connue à l'étranger. Son appétence pour la littérature française, son admiration pour l'esprit des lumières — elle maîtrisait parfaitement la langue française — alimenta leur dialogue philosophique dans lequel leur admiration mutuelle a nourri un plaisir narcissique réciproque. Dès que la mort de Voltaire fut considérée comme certaine par Catherine II, celle-ci s'enquerra auprès de son agent littéraire et politique, le baron Friedrich Grimm, pour faire l'acquisition de la bibliothèque de Voltaire comme elle l'avait déjà fait pour Diderot en 1765 (tout en lui en laissant l'usufruit jusqu'à sa mort). L'objectif était multiple : s'emparer du corps spirituel de Voltaire, associer pleinement l'image de la Russie à celle des Lumières, empreinte de tolérance et de liberté, et en profiter pour rapatrier auprès d'elle les lettres qu'elle lui avait envoyées et qu'elle craignait fortement de voir publiées, redoutant « l'impression comme le feu<sup>79</sup>. » L'acquisition fut réalisée pour une somme équivalente à 30 000 roubles d'or avec en prime un coffret de fourrures et de

---

<sup>75</sup> Ce poème reçut une réponse le 11 octobre 1743 (D2863), en des termes qui font directement écho au songe sur lequel s'appuie Voltaire, et qui comprend un poème de seize vers qu'Ulrique dit s'être fait dicter directement par Apollon (probablement Frédéric II) au cours d'un rêve dans lequel celui-ci s'offusquait de la qualité prosaïque de la première réponse qu'elle a apportée à Voltaire. Le poème qu'elle « cite » est très flatteur envers Voltaire, et termine par ce vers d'une grande humilité : « Le hasard fait les rois, la vertu fait les dieux. »

<sup>76</sup> *Mercure de France*, novembre 1743, p. 2491.

<sup>77</sup> Brunetière, « Voltaire », p. 525.

<sup>78</sup> Alfred Rambaud, « Catherine II et ses correspondants français », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1877, p. 570.

<sup>79</sup> Lettre au Baron Grimm du 17 décembre 1778, dans : Sergueï Karp (ed.), *Catherine II de Russie Friedrich Melchior Grimm : Une correspondance privée, artistique et politique au siècle des Lumières*, Moscou, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, t. 1, 2016, p. 198.

bijoux ainsi qu'un portrait de Catherine II orné de diamants, et le projet était initialement celui de reconstruire le château de Ferney sur les bords de la Neva non seulement pour y accueillir la bibliothèque, mais aussi pour rendre hommage au philosophe tant regretté après sa mort. Ce projet architectural fut finalement abandonné pour des raisons aussi politiques que financières, et la bibliothèque demeura presque cent ans là où elle fut livrée, à l'Ermitage, dans une salle spécifiquement dédiée, adjacente aux appartements de Catherine II.

Pouchkine eut l'occasion d'y accéder en 1832, après avoir obtenu la permission exceptionnelle de consulter les ouvrages de Voltaire alors que l'accès était restreint par le tsar Nicolas I<sup>er</sup>, dans le souci de contenir les esprits contestataires qui avaient été durement réprimés quelques années plus tôt lors de l'insurrection des décabristes, ces derniers voyant en Voltaire une source de libre-pensée. Voltaire était l'un des auteurs que Pouchkine chérissait depuis toujours et qu'il lisait en français, comme Catherine II. Comme elle, rejeté par sa famille pendant l'enfance il avait trouvé refuge dans la lecture des classiques français, parmi lesquels Voltaire avait la place de favori. Chargé de rédiger une histoire de Pierre le Grand, Pouchkine profita de la présence d'ouvrages rares sur la Russie dans la bibliothèque de Voltaire pour demander une permission d'y accéder. Il consulta surtout des livres et manuscrits destinés à sa mission, mais il ne se priva pas non plus de compulsuer nombre d'autres volumes. C'est dire l'admiration qu'il portait au philosophe à propos duquel il avait consacré, dès sa dixième année, un pastiche de la *Henriade* et en 1814, âgé alors d'à peine quinze ans, une partie du poème *Бова*<sup>80</sup> (Bova) dans lequel il reconnaissait le rôle prépondérant que Voltaire avait eu pour ceux qui réfléchissaient à porter concrètement les idées des Lumières sur le sol russe et, reconnaissant en ce philosophe une profonde source d'inspiration, il l'appelait de ses vœux à devenir sa muse.

Ce fort intérêt pour les idées et les œuvres du philosophe ne touchait pas uniquement Pouchkine, loin de là. Sous le règne de Catherine II de nombreux ouvrages de Voltaire furent traduits et publiés dans toute la Russie occidentale, si bien qu'ils figuraient sur les étagères des bibliothèques d'Ostrogjsk jusqu'à Saint-Petersbourg, même si « les littérateurs russes se montraient très sévères à l'égard des traductions de Voltaire ; prisant dans l'original l'incomparable éclat de la forme et la force du langage, ils exigeaient des traductions équivalentes<sup>81</sup>. » Voilà une bien curieuse similitude entre les deux hommes puisque c'est Pouchkine qui est aujourd'hui regardé avec les mêmes difficultés, ses ouvrages ayant acquis au fil du XIX<sup>e</sup> siècle la réputation toujours active d'être intraduisibles, comme le formulait déjà Eugène-Melchior de Vogüé en 1886 : « traduire cette langue de diamant ; c'est une gageure à rendre fou de désespoir<sup>82</sup>. » Ce point commun est particulièrement intéressant lorsqu'on le rapproche du poème qui nous préoccupe ici, puisque Pouchkine ne se contenta pas d'en faire une traduction littérale, mais en proposa une adaptation, une translation vers sa langue natale.

Si on peut se questionner sur les raisons de cette traduction, lui qui lisait Voltaire dans le texte à peine âgé de dix ans<sup>83</sup>, il faut néanmoins reconnaître que Pouchkine n'était pas le

---

<sup>80</sup> « О Вольтер! О муж единственный! / Ты, которого во Франции / Почитали богом неким, / В Риме дьяволом, антихристом, / Обезьяною в Саксонии! / Ты, который на Радищева / Кинул было взор с улыбкою, / Будь теперь моею музою! » Traduction personnelle : Ô Voltaire ! Ô homme unique ! / Toi, qu'en France / Certains vénéraient comme un dieu, / À Rome, comme le diable, l'antéchrist, / Comme un singe en Saxe ! / Toi, qui à Radichtchev / Décochas un regard souriant, / Sois ma muse maintenant !

<sup>81</sup> Milica Vasilevna Netchkina, « Voltaire en Russie », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 132, 1953, p. 200.

<sup>82</sup> Eugène-Mélchior de Vogüé, *Le Roman russe*, Lausanne, Slavica, 1971, p. 97. Voir également l'article de Natalia Teplova, « Pouchkine en France au XIX<sup>e</sup> siècle : empirisme et intraduisibilité », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 14/1, 2001, p. 211-235.

<sup>83</sup> Modest Hofmann, *Histoire de la littérature russe : depuis les origines jusqu'à nos jours*, Université de Californie, 1934, p. 295.

premier Russe à s'essayer à cet exercice<sup>84</sup>. Quelques années plus tard, en 1817, alors qu'il est encore au Lycée et qu'il se dirige vers ses dix-huit ans, Pouchkine propose à son tour une traduction, libre cette fois, du madrigal :

Сновидение

Недавно, обольщен прелестным сновиденьем,  
В венце сияющем, царем я зрел себя;  
Мечталось, я любил тебя —  
И сердце билось наслажденьем.  
Я страсть у ног твоих в восторгах изъяснял.  
Мечты! Ах! отчего вы счастья не продлили?  
Но боги не всего теперь меня лишили:  
Я только — царство потерял.

L'exercice de la traduction de ce poème lui-même traduit est des plus difficiles, mais voici celle proposée par Gustave Jorissenne (1846-1924), prolifique traducteur de mélodies russes au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, sous le pseudonyme de « J. Sergennois » :

Naguère en songe

Naguère en les vapeurs d'un songe au cours propice,  
Je me voyais une couronne sur le front :  
Et mon amour heureux et prompt  
Voulait t'unir à ses délices.  
J'étais à tes genoux, comme ivre de bonheur.  
Erreur ! Ah ! courte erreur, fugace et doux mensonge !  
Mais Dieu n'a pas repris la perle de mon songe :  
Je n'ai perdu que les grandeurs<sup>85</sup>.

L'intervention de Pouchkine est assez importante et touche plusieurs éléments du poème. Sa structure impaire adoptant sept vers est modifiée puisque lui est préférée une structure paire faisant se succéder des rimes embrassées selon la combinaison ABBA-CDDC là où Voltaire avait opté pour ABBA-CAC, jugée par Marmontel comme la seule façon de faire rimer une strophe de sept vers<sup>86</sup>. En optant pour un huitain au lieu d'un septain, Pouchkine ne conserve du madrigal qu'il prend en exemple que le principe des rimes embrassées. En revanche, si, comme Voltaire, Pouchkine emploie des vers inégaux, il en fait un usage plus généralisé. Voltaire utilisait des vers égaux dans le premier quatrain (huit syllabes), puis le tercet voyait le nombre de syllabes augmenter dans les deux premiers vers (douze syllabes) pour retrouver le nombre initial dans le dernier vers. Pouchkine bouscule complètement cette structure pour employer des vers de huit, neuf, douze et treize syllabes. Il faut noter la qualité de la traduction proposée par Gustave Jorissenne qui propose des vers qui, en fonction de leur lecture, peuvent tout à la fois faire entendre une alternance entre alexandrins et octosyllabes tout en s'adaptant parfaitement aux petites variations rythmiques pouchkiniennes. Il commence en effet par employer deux alexandrins, puis deux octosyllabes, auxquels s'enchaînent trois alexandrins, puis un octosyllabe final qui crée la surprise en induisant un déséquilibre. Mais en fonction de la prononciation du e caduc des mots

<sup>84</sup> Ainsi le prince Grigory Aleksandrovich Khovansky (le frère d'Ivan, instigateur de la Khovanchtchina), ayant déjà partiellement traduit *Zaïre*, avait publié une traduction russe du « Songe » — assez maladroite — dès 1795, intitulée « Le Rêve de Voltaire ».

<sup>85</sup> César Cui, *Six mélodies pour chant et piano* op. 5, Leipzig, Belaieff, 1895, p. 12-13.

<sup>86</sup> Jean-François de Marmontel, « Stances », dans *Éléments de littérature*, Paris, Firmin-Didot, 1857, p. 324.

« propice », « délices », « mensonge » et « songe », les vers 1, 6 et 7 peuvent être allongés pour atteindre le nombre de syllabes nécessaire pour correspondre à la prononciation russe.

Mais les différences entre la traduction de Pouchkine et son modèle ne s'arrêtent pas là. Le contenu poétique subit lui aussi des modifications importantes. Chez Voltaire, les deux premiers vers servaient à situer la condition — le songe — qui avait permis à l'auteur l'audace de sa déclaration d'amour, mais, par leur formulation et leur contenu, ils sonnaient aussi comme une morale initiale qui pourrait être rapprochée de celles de Jean de La Fontaine. Ces vers disparaissent complètement dans la version de Pouchkine, ici traduite littéralement, dont les deux premiers vers

Récemment, séduit par un rêve merveilleux,  
Je me voyais roi, portant une couronne étincelante ;

font directement écho aux vers 3 et 4 de Voltaire :

Cette nuit, dans l'erreur d'un songe,  
Au rang des rois j'étais monté ;

L'idée amenée par la suite est celle de la déclaration d'amour fictive, mais, tandis qu'elle est sobre et directe chez Voltaire, n'occupant qu'un seul vers,

Je vous aimais, princesse, et j'osais vous le dire.

Pouchkine prend le temps de développer la passion de cette déclaration :

Je rêvais que je t'aimais  
Et mon cœur battait de plaisir.  
En extase, j'exprimais ma passion à vos pieds.

En choisissant le tutoiement, Pouchkine annule la distance mise par Voltaire, et semble considérer la condition royale comme un élément participant à l'imaginaire de la situation, plaçant le narrateur en position de force (qui refuserait l'amour d'un roi ?), et non plus comme une ritournelle mondaine, une condition *sine qua non* pour pouvoir oser avouer son amour à une *véritable* princesse (qui oserait s'adresser à une princesse ainsi, s'il n'était pas lui-même roi ?). C'est à mon sens la raison pour laquelle les deux premiers vers ont disparu. Puisque le rang royal n'est plus une nécessité, mais une mise en scène, il n'est plus besoin de s'excuser par avance de mentir sur sa prétendue appartenance à la noblesse en prenant le rêve comme prétexte. Dès lors, la fonction même du rêve est modifiée pour ne plus faire référence qu'au caractère éphémère autant que fantasmé de la situation. Le poème gagne ainsi ce qui lui manquait jusqu'ici, l'universalité, puisqu'il peut alors s'adresser à n'importe quelle femme aimée, sans qu'aucune nuance de rang social ne soit insérée. Le récit descriptif s'arrête ensuite un instant pour faire place à une remarque introspective :

Rêves ! Ah ! Pourquoi n'avez-vous pas prolongé mon bonheur ?

Cette pause narrative est totalement absente chez Voltaire, et pourrait même sembler superflue, mais elle se rencontre parfois chez Pouchkine, comme dans cet autre poème au sujet galant « Je vous aimais » (*Я вас любил*) où le dernier vers « Que Dieu s'assure qu'un autre vous aimera » (*Как дай вам бог любимой быть другим*) ne s'adresse ni vraiment à l'être aimé ni au narrateur.

Les deux derniers vers de la traduction du madrigal reprennent quant à eux rigoureusement la même idée que celle formulée par Voltaire,

Les dieux à mon réveil ne m'ont pas tout ôté ;

Je n'ai perdu que mon empire.

quand Pouchkine écrit :

Mais les dieux ne m'ont pas totalement abandonné,  
Je n'ai perdu — que mon empire.

La formulation de Jorissenne est encore une fois plus directe et plus chargée que celle choisie par Pouchkine, puisqu'elle nomme précisément ce que le narrateur aurait pu perdre, ici une « perle. »

Malgré ces deux derniers vers très proches des vers originaux de Voltaire, le travail réalisé par Pouchkine lorsqu'il s'est emparé du madrigal n'a pas été d'en faire une traduction littérale. Peut-être s'est-il lui-même heurté à la gageure évoquée par Eugène-Melchior de Vogüé, peut-être n'était-ce pas son objectif, mais force est de constater qu'il en a fait une translation non seulement vers sa propre langue, mais aussi vers son univers poétique et culturel. La présence du titre « Songe » (*Сновидение*) fait naturellement penser à la publication du *Mercur de France*, mais aussi à celle du *Journal des dames* qui en publia en 1761 une version elle aussi accompagnée d'une mise en musique par Antoine Légat de Furcy<sup>87</sup>. Cette version est clairement attribuée à Voltaire et se trouve elle aussi intitulée « Songe ». Il n'est toutefois pas possible pour le moment de retracer précisément l'origine du premier contact entre le madrigal original et Pouchkine.

Malgré la profusion des éditions, des traductions, des pastiches, qui aurait pu engager Pouchkine à publier sa version du madrigal de Voltaire, celle-ci est restée inconnue du vivant de poète russe. Peut-être en aurait-il été autrement si Pouchkine n'avait été emporté si jeune des suites d'un dernier duel obstinément maintenu et tragiquement perdu. Il fallut attendre 1841 et le neuvième tome de la première édition des œuvres posthumes de Pouchkine entreprise au lendemain de sa mort par son ami Vasilli Joukovsky<sup>88</sup> pour que les Russes puissent prendre connaissance de cette traduction libre republiée à de nombreuses reprises par la suite. Aucun autographe n'est connu, mais plusieurs reproductions identiques ont pu être retrouvées sur les cahiers et carnets de contemporains de Pouchkine, tels Fyodor Matyushkin, Alexandre Nikitenko ou encore le prince Dolgoroukov. Tout comme le poème de Voltaire a plusieurs fois été mis en musique par des compositeurs français, le songe de Pouchkine a fait à son tour l'objet de l'attention de quelques musiciens russes, et non des moindres.

Le premier à s'intéresser à ce poème fut César Cui (1835-1918), ingénieur militaire de formation, dont les publications sur l'art des fortifications ont fait tout autant autorité que ses critiques musicales, ce qui lui valut d'être considéré comme « le meilleur compositeur parmi nos ingénieurs militaires et le meilleur ingénieur militaire parmi nos compositeurs<sup>89</sup> ». Né à Vilnius d'un père français ayant déserté l'armée napoléonienne et d'une mère lituanienne, il n'était pas prédestiné à jouer un rôle important pour la musique russe. Enfant prodige il apprit la musique très rapidement et se rapprocha très tôt de Mili Balakirev, fondateur de ce qu'on appellera le *Groupe des Cinq* et qu'on devrait plutôt nommer le *Cercle Balakirev* tant ce compositeur a eu d'influence sur ses quatre collègues<sup>90</sup>, tous autodidactes comme lui et néanmoins principaux créateurs de l'époque. César Cui était sans doute le compositeur le moins talentueux des *Cinq* malgré une production musicale prodigieuse parmi laquelle on

<sup>87</sup> Voir à ce sujet l'article de Nicholas Cronk, « Tout finit par une chanson : le *Songe* de Voltaire », *Revue Voltaire*, 13, PUPS, 2013, p. 105-112.

<sup>88</sup> Vassily Joukovsky (éd.), *Œuvres d'Alexandre Pouchkine* [*Сочинения Александра Пушкина*], t. 9, Saint-Pétersbourg, 1841, p. 395.

<sup>89</sup> André Lischke, *Histoire de la musique russe*, Paris, Fayard, 2006, p. 358.

<sup>90</sup> Le « puissant petit groupe » (*Могучая кучка*) était constitué d'Alexandre Borodine (1833-1887), César Cui, Mili Balakirev (1837-1910), Modest Mussorgsky (1839-1881) et Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908).

peut saluer la présence de quinze opéras (dont trois d'inspiration pouchkinienne) et près de quatre-vingt-dix romances sur un total de plus de trois cents œuvres vocales.

Lorsqu'il rencontre Balakirev et entre dans la vie musicale de Saint-Pétersbourg en 1856, César Cui a déjà composé quatre opus pour le piano et pour les voix, et s'intéresse alors à Pouchkine et à son *Prisonnier du Caucase* afin d'écrire un premier opéra. Parallèlement il s'attelle entre 1857 et 1861 à la composition des *Six romances* op. 5 (après les *Trois romances* op. 3) pour lesquelles il se tourne vers cinq auteurs différents dont Alexandre Pouchkine. Il retient de celui-ci le « Songe », le renomme en reprenant l'incipit « Récemment séduit » (*Недавно обольщен*<sup>91</sup>) et le place en troisième position de ce recueil dont chaque poème est consacré à l'amour d'un homme pour une femme.

Le tempo *Moderato* est associé à la précision *sempre ad libitum* qui invite le chanteur à adopter des variations agogiques suivant son humeur, nécessairement influencée par la thématique du rêve, l'introspection centrale et la surprise finale. Tout comme pour les autres romances, la partie de piano accompagne très sobrement la voix, avec une grande économie de moyens tout au long des vingt mesures que dure cette mélodie. L'introduction en trémolos joués dans la nuance *piano* installe un climat propice à l'évocation d'un rêve par le biais d'une stratégie compositionnelle qui rend les choses volontairement floues. Le premier des artifices utilisés est rythmique et se combine au trémolo : ce battement entre deux notes qui n'incite pas à marquer les appuis temporels dure toute la première mesure, à quatre temps ; or la voix n'entre que sur la dernière partie du dernier temps de cette mesure, laissant l'auditeur dans un flou volontaire quant à la métrique de la pièce, et faute d'avoir pu créer l'ombre de la perception d'une pulsation, l'arrivée du chant est imprévisible. Le second artifice relève quant à lui de l'harmonie. En effet, le trémolo dont nous venons de parler fait entendre les notes *fa* dièse et *la*, mais il manque à cette tierce une troisième note qui nous permettrait de décider de la tonalité de la pièce. Cette note manquante pourrait tout aussi bien être *do* dièse, impliquant la tonalité de *fa* dièse mineur, que *ré*, entraînant la perception de la tonalité de *ré* majeur. Pendant toute cette première mesure, l'auditeur est aussi incapable de connaître la métrique, de percevoir un tempo ou une pulsation, que de comprendre dans quelle tonalité l'œuvre va évoluer. Force est de constater que pour débiter un songe, ce procédé nébuleux est parfaitement maîtrisé.

**Moderato, sempre ad libitum**

He - дав - но о - боль - щен пре - лест - ным сно - ви - де - ь  
Na - guère en les va - peurs d'un son - ge au cours pro - pi - ce,

César Cui, « Naguère un songe », *Six romances* op. 5, mes. 1-3.

La structure musicale suit un découpage ternaire dont la partie centrale n'est pourtant pas des plus contrastantes. Ceci est dû à l'utilisation systématique par César Cui des mêmes découpages rythmiques pour chacun des vers, les mesures commençant souvent par un groupe de quatre croches qui, suivant un dessin mélodique presque toujours ascendant, viennent se reposer sur une noire sur le troisième temps. S'il n'y avait pas la surprise harmonique de la mesure 9 avec la modulation aussi soudaine que furtive en *mi* mineur et le premier — et seul — échange mélodique entre la voix et le piano mesures 12-13, rien ne distinguerait vraiment

<sup>91</sup> Ainsi traduit par Jorissenne : « Naguère un songe... ».



cette partie centrale du reste. L'arrêt mesure 11 sur un point d'orgue, au moment de l'interjection « Rêves ! » (« Erreur ! » chez Jorissenne) constitue le climax de cette courte et charmante mélodie. Le retour du thème initial bénéficie d'une harmonisation nouvelle tout en chromatismes, et nécessite la répétition du vers final, comme c'était déjà le cas dans la première mise en musique du madrigal de Voltaire en 1743. Enfin, César Cui introduit deux petites variantes de texte, modifiant « je t'aimais » en « je t'aime » (я люблю/я любил) dans le troisième vers, et préférant « déclarer » (изъявлял/изъяснял) son bonheur dans le cinquième vers plutôt que de « l'exprimer. » La raison de ces modifications n'est pas flagrante, les mots choisis en remplacement étant extrêmement proches de ceux auxquels ils se substituent, tant dans leur signification que dans leur prononciation.

Cependant, ces modifications ont toutes deux été conservées par un autre compositeur russe, lui aussi membre des *Cinq*, lorsqu'il décida de mettre en musique ce poème et d'en faire l'une de ses nouvelles romances. Ce compositeur n'était autre que Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908). Enfant prodige lui aussi, comme César Cui, il n'a dû sa formation musicale qu'à la volonté de son frère Voïn, qui considérait qu'une certaine aisance musicale pourrait lui servir à se sociabiliser. En 1861, Mili Balakirev, se porta volontaire pour prendre Rimsky-Korsakov sous son aile. Celui-ci n'aura de cesse de se remettre en question et poursuivre sa formation musicale toute sa vie, y compris lorsqu'il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de St Petersburg<sup>92</sup>. Il avait à cette époque déjà entrepris nombre d'œuvres vocales, dont son premier opéra *La Pskovitaine*, genre pour lequel il avait une prédilection en début de carrière.

L'intérêt qu'il porta à Pouchkine trouva diverses concrétisations et fut alimenté par ses collaborations avec le librettiste Vladimir Belsky dont l'admiration pour Pouchkine était telle qu'il lui était possible de pasticher l'auteur avec un talent qui trompait jusqu'aux plus fervents pouchkiniens. Au total, ce sont plus de trente textes de Pouchkine qui furent mis en musique par Rimsky-Korsakov, qu'ils aient servi de support pour un opéra, des chœurs, pour un projet inachevé de poème symphonique (*Le Conte du pêcheur et du poisson*), ou une vingtaine de mélodies sur un total de soixante-dix-neuf romances. Rimsky-Korsakov mit principalement en musique Pouchkine et composa des romances pendant deux périodes principales, la première couvrant les années 1865-1883, la seconde 1897-1898, pendant laquelle une somme de quinze numéros d'opus (n° 39 à 56) fut consacrée à des œuvres vocales non dramatiques.

Lorsqu'il composa ses *Quatre romances* op. 55 entre 1897-1898, Rimsky-Korsakov était au sommet de son art, mais aussi de sa renommée. Tchaïkovsky, son principal « concurrent » national avec lequel il entretenait des relations toujours très cordiales, était décédé un an plus tôt, ce qui eut pour effet de débloquer la créativité d'un Rimsky-Korsakov parfois intimidé par la notoriété internationale de son compatriote. Il se tourna alors encore plus intensément vers la musique vocale, entreprit la composition de onze projets dramatiques, et renoua avec le genre de la romance, un temps abandonné, avec des objectifs nouveaux sur lesquels il revint en détail dans ses mémoires :

« J'ai senti qu'il y avait un nouveau procédé dans ma composition. La mélodie, en épousant les évolutions du texte, devenait purement vocale, c'est-à-dire, se formait ainsi dès sa naissance, et son accompagnement n'avait que des allusions à l'harmonie et à la modulation. L'accompagnement se formait et s'élaborait après la création de la mélodie, tandis qu'auparavant, sauf de rares exceptions, la mélodie se formait pour ainsi dire instrumentalement, c'est-à-dire, en dehors du texte et seulement en s'harmonisant avec

---

<sup>92</sup> Il considérait ne pas avoir mérité sa place d'enseignant, et disait, à ce moment de sa carrière, qu'il était « incapable alors d'harmoniser convenablement un choral, [qu'il n'avait] jamais écrit un seul contrepoint, [avait] les notions les plus vagues sur la construction de la fugue, mais [...] ne [connaissait] même pas le nom qu'on donnait aux intervalles augmentés et diminués, ni aux accords ». Voir : Nicolas Rimsky-Korsakov, *Ma Vie Musicale*, Paris, Pierre Lafitte, 1914, p. 42-43.

son caractère général, ou bien était provoquée par la base harmonique, qui marchait parfois en précédant la mélodie<sup>93</sup>. »

Les *Quatre romances* op. 55 utilisent trois poèmes de Pouchkine (*Le Réveil*, *À une grecque*, *Songe*, *J'étais mort de bonheur*) et un poème anonyme attribué à Jukovsky d'après Ludwig Uhland (1787-1862) qui lie la thématique de l'amour avec celle du rêve. Le *Songe* tient la troisième place dans ce recueil qui se situe parmi les derniers opus de Rimsky-Korsakov. Le caractère de cette romance diffère de celui des deux qui la précèdent. Moins démonstrative, moins dansante aussi, elle a l'esprit « d'une aria à la grandeur un peu théâtrale<sup>94</sup> » malgré ses trente-trois mesures et la concision qui incombe au genre de la romance. Ce qui est frappant à la lecture de cette partition à la suite de celle de César Cui, c'est la parenté qui les lie. Nous l'avons dit, les modifications textuelles introduites par Cui ont été reprises à l'identique par Rimsky-Korsakov, ce qui pourrait indiquer que celui-ci n'a eu connaissance du texte de Pouchkine que par le truchement de la romance de Cui. Les similitudes ne s'arrêtent pas là, puisque Rimsky-Korsakov confie la mélodie à la voix de ténor, il adopte lui aussi le tempo *Moderato*, une métrique binaire à quatre temps et une tonalité majeure. Mais l'emprunt va encore au-delà puisque Rimsky-Korsakov reprend à son compte rigoureusement la même stratégie que celle utilisée par Cui et dont nous avons parlé plus haut. La parenté des deux partitions est telle que les mesures initiales semblent faire hommage à la mélodie composée trente ans plus tôt :

**Moderato**

He - дав - но, о - боль - щен пре - лест - ным сно - ви - день - ем,

Nicolas Rimsky-Korsakov, « Le Songe », *Quatre romances* op. 55, mes. 1-4.

Aussi, lorsque Rimsky-Korsakov affirme qu'il a adopté une nouvelle manière de composer, « l'accompagnement se formant et s'élaborant après la création de la mélodie », il ne semble pas parler de cette romance dont la partie de piano semble tout droit venir de la partition de Cui et donc préexistait depuis longtemps à la mélodie. Le trémolo initial — et qui perdure — sur une tierce, l'absence de pulsation et de sentiment tonal pendant une mesure, la nuance très faible, le départ de la voix sur la dernière partie du dernier temps, tout y est. Le flou métrique se trouve même renforcé par le décalage des basses jouées par la main gauche sur le deuxième temps, temps faible, alors qu'on les attendrait sur le premier temps, temps fort. L'auditeur qui n'aurait pas la partition sous les yeux pourrait ainsi percevoir, à la première écoute, l'entrée de la main gauche du piano comme étant le premier temps et non le second, et s'en trouverait perdu, piégé par les artifices utilisés par Rimsky-Korsakov pour illustrer musicalement l'univers vaporeux et insaisissable du rêve. Les appuis mélodiques sur les syllabes naturellement accentuées en russe sont là aussi identiques à ceux utilisés par

<sup>93</sup> Rimsky-Korsakov, *Ma Vie Musicale*, p. 202-203.

<sup>94</sup> André Lischke, « Nikolai Rimski-Korskov », *Guide de la mélodie et du lied*, dir. Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 1994, p. 556.

César Cui (et contredisent le décalage des basses de l'accompagnement de piano), et la parenté mélodique est tout aussi évidente. Les développements harmoniques sont en revanche plus nombreux et beaucoup plus riches, tout comme les échanges entre la voix et la partie d'accompagnement, et recèlent de quelques heureuses trouvailles<sup>95</sup>. Même si l'écriture pianistique n'est pas des plus naturelles, Rimsky-Korsakov n'ayant jamais été un grand spécialiste de l'écriture pour cet instrument, il y a une attention toute particulière à l'utilisation de modèles d'accompagnement qui varient tous les deux vers selon un schéma ABAC, le dernier vers étant doublé là encore. La conclusion pianistique rappelle la thématique initiale accompagnée de la même ligne mélodique conjointe à la basse, mais cette fois, elle est affirmée à partir d'un temps fort (le 3<sup>e</sup> temps de la mes. 26), et pour cause, le rêve est terminé.

Quelques années auparavant, c'est un élève de Rimski-Korsakov qui mit ce même texte en musique. Contrairement à César Cui, Anton Stepanovitch Arensky (1861-1906) est né dans une famille de musiciens éduqués qui l'ont encouragé dès son plus jeune âge à se tourner vers la musique et à s'y former auprès d'enseignants de qualité. Il entre au Conservatoire de Saint-Pétersbourg à dix-huit ans où il suit entre autres la classe de composition de Rimski-Korsakov qui, conscient du grand talent de cet élève, ne tarde pas à lui confier une partie de la préparation de la réduction piano de son opéra *Snegouroitchka*. Médaillé d'or en 1882, il est aussitôt recruté pour enseigner l'harmonie et le contrepoint au Conservatoire de Moscou, dans des conditions similaires à celles connues par Tchaïkovsky vingt ans plus tôt, où il eut comme élèves trois des grands compositeurs de la génération suivante : Reinhold Glière, Alexandre Scriabine et Serge Rachmaninov. Compositeur prolifique d'une grande aisance mélodique, ayant un talent pour l'élégie et les danses aux métriques asymétriques, il fut l'un des grands représentants de la romance russe au XIX<sup>e</sup> siècle et a consacré dix-huit de ses soixante-quinze opus à la musique vocale, pour un total de quarante-sept romances dont le peu d'enregistrements est à déplorer.

C'est dans son opus 17, composé en 1889, qu'il fait usage du *Songe* de Pouchkine, dont le texte est repris à l'identique de celui publié dans les *Œuvres Complètes*, sans les modifications apportées par Cui. Si c'est son premier ensemble de romances, il a déjà composé plusieurs œuvres vocales auparavant, accompagnées comme *a cappella*, mais c'est la première fois qu'il met en musique un poème de Pouchkine<sup>96</sup>. Troisième des quatre romances qui composent ce recueil, c'est aussi la plus courte, et de loin, les vingt-deux mesures de cette miniature faisant pâle figure face aux soixante-et-onze mesures de la deuxième romance, ou aux cent neuf mesures de la quatrième.

Là encore, la parenté avec la mélodie de César Cui est frappante et ne peut être fortuite. Non seulement il n'y a toujours pas d'introduction pianistique, mais le tempo est toujours *Moderato*, la métrique à quatre temps binaires, la nuance *piano*, et la première mesure fait entendre une ronde tenue, la responsabilité de la pulsation étant encore une fois laissée à la partie vocale, aiguë ici aussi. De plus, le premier accord est le représentant même de la tension puisque c'est le dernier renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante de *la* majeur, tonalité principale. Les similitudes harmoniques entre ces deux œuvres se poursuivent, puisque la progression entendue pendant les trois premières mesures est rigoureusement la même, si l'on excepte le premier accord d'Arenski (qui n'est qu'une préparation du second accord, qui initie la séquence harmonique reprise de Cui). Et si ces similitudes ne suffisaient pas, Arenski calque la partie vocale sur celle de Cui, aussi bien rythmiquement que mélodiquement :

---

<sup>95</sup> Me plaisent particulièrement la transformation de l'accord de *si* bémol majeur mes. 6 en accord mineur avec septième mineure mes. 7, ainsi que le balancement des deux accords de dominante de la mes. 30 (une 7<sup>e</sup> de dominante sur *mi* suivi d'une 9<sup>e</sup> de dominante sur *do*, dominante du ton principal).

<sup>96</sup> Même si *Anchar* op. 14 porte un numéro inférieur au catalogue, cette pièce vocale est postérieure à l'op. 17.

**Moderato** *p*

Не-дав-но о-боль-щен пре-лѣст-ным сно-ви-де-нем,

Anton Arensky, « Le Songe », *Quatre romances* op. 17, mes. 1-3.

La suite de cette romance prend nettement ses distances avec la mélodie de Cui, les audaces harmoniques et rythmiques d'Arensky sont bien plus grandes et la partie pianistique bien plus intéressante et développée, mais là encore il paraît impossible qu'Arensky n'ait pas eu connaissance de la partition de son aïeul et qu'il n'ait pas voulu, comme Rimsky-Korsakov, lui rendre hommage en reprenant les idées principales qui animent le début de cette mélodie. La section centrale, à partir de la seconde strophe, au tempo *più mosso*, reflète le goût d'Arensky pour les superpositions rythmiques puisqu'elle bénéficie d'un accompagnement en triolets tandis que la partie mélodique reste binaire. Les vers 5 et 6 sont répétés et réharmonisés, Arensky faisant étal de son savoir-faire et de sa créativité dans ce domaine, avant de préparer le retour de la section initiale qui met en musique les deux derniers vers, aussi rapidement expédiés que les deux premiers.

L'exploration des mises en musique du *Songe* de Pouchkine ne serait pas complète si nous n'évoquions Alexandre Glazounov (1865-1936), un autre des étudiants de Rimsky-Korsakov, qu'il rencontra la même année qu'Arensky, mais dont il suivit l'enseignement privé, ne devenant jamais élève au Conservatoire. Ses progrès étaient si vifs que Rimsky-Korsakov disait de lui que « son développement musical avançait, non pas de jour en jour, mais d'heure en heure<sup>97</sup>. » Glazounov fut rapidement intégré dans le « cercle Belaïev », du nom de son fondateur qui consacra sa fortune à promouvoir plusieurs générations de compositeurs russes, et contribua de manière significative à la complétion des œuvres de Borodine après la mort soudaine de celui-ci, grâce à une mémoire musicale digne de celle que l'on prête à Mozart. Nommé professeur puis directeur du Conservatoire de Saint-Petersbourg en 1905, Glazounov joua un rôle très significatif dans la réconciliation entre la recherche de musique nationale russe — bataille gagnée par Balakirev — et la recherche de connexion avec la musique européenne — établie par Borodine notamment. Sa production musicale recèle des trésors, lui qui avait « absorbé la virtuosité orchestrale de Rimsky-Korsakov, le lyrisme de Tchaïkovsky et le talent contrapuntique de Taneyev<sup>98</sup>. »

Dans ses vingt-six romances, genre auquel il se consacra tôt dans sa carrière de compositeur, Pouchkine occupe naturellement une place importante parmi les poètes auxquels il emprunte ses textes. Glazounov s'intéresse au *Songe* de Pouchkine les années mêmes où Rimsky-Korsakov se tourne de nouveau vers la romance, en 1897-1898, et fait de ce poème la cinquième des *Six mélodies* op. 60. Des modifications apportées par Cui dans le texte de Pouchkine, il ne conserve que la première qui concerne le changement de temps du verbe « aimer » dans le troisième vers. Comme les autres compositeurs évoqués, il choisit une tonalité majeure, un tempo *Moderato* et une métrique binaire à quatre temps. Mais, des

<sup>97</sup> Rimsky-Korsakov, *Ma Vie Musicale*, p. 101.

<sup>98</sup> Boris Schwarz, « Glazounov, Aleksandr Konstantinovich », *Grove Music Online*.

quatre, il est le seul à introduire sa mélodie par une section purement pianistique. La tonalité y est parfaitement affirmée, tout comme la métrique. Et si ces mesures font usage de battements évoqués plus haut, qui pourraient rappeler les trémolos de Cui, ce sont ici des triolets de croches qui font partie intégrante de la formule d'accompagnement choisie par Glazounov, mais qui ne sont pas sans rappeler ceux introduits par Arenski mesure 9.

**Moderato molto**

Alexandre Glazounov, « Le Songe », *Six romances* op. 60, mes. 1-3.

Passées les mesures introductives, l'entrée de la voix se fait avec une grande délicatesse, le dialogue avec le piano est constamment nourri par des échanges mélodiques, des rappels de motifs énoncés par l'un ou l'autre des deux acteurs de cette mise en musique réussie. Le moment introspectif ajouté par Pouchkine sur le cinquième vers est le lieu dramatiquement parlant idéal pour cela, choisi par Glazounov pour interrompre la mélodie vocale au déroulement jusqu'alors continu, et ainsi suspendre le flot de triolets comme la déclaration d'amour se trouve interrompue par cet ajout de Pouchkine. Les croches en battement se voient remplacées par des arpèges qui n'hésitent pas à marquer des pauses, le temps de s'interroger sur ce vers : « Rêves ! Ah ! Pourquoi n'avez-vous pas prolongé mon bonheur ? » Le bonheur distillé par cette romance est quant à lui prolongé quelque temps encore jusqu'à la coda pianistique qui vient rappeler la thématique initiale en soutien à une longue tenue vocale. Le point d'orgue final, posé au-dessus des silences qui complètent la dernière mesure, invite quant à lui à profiter de la résonance des arpèges cadentiels schumaniens, et à écouter la dernière romance de ce recueil, petit bijou d'un compositeur trop peu souvent considéré à sa juste valeur.