

ANNA OPIELA-MROZIK

ENTRE CHARIVARI DU MONDE ET SILENCE DE L'IDÉAL : LES SENSIBILITÉS AUDITIVES DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Résumé. L'article analyse les modalités de la sensibilité auditive dans l'œuvre narrative et dramatique de Villiers de l'Isle-Adam, en fonction d'une tension dialectique entre le tintamarre du réel dominé par les valeurs bourgeoises et le silence de l'idéal représenté par les personnages de taci-turnes. Pour relever l'importance de l'ouïe dans le projet esthétique et idéologique de Villiers, l'étude porte sur la musicalité et l'oralité de son écriture ainsi que sur son wagnérisme ambigu. L'analyse des contes choisis vise des éléments du paysage sonore et relève les fonctions (symbolique, structurelle, éthique) que Villiers attribue aux bruits et sons en vue de la satire sociale. La hantise du sonore trivial coïncide avec la valeur du silence et l'aspiration à l'unité de la parole. Les personnages spirituels des drames villiériers se recueillent dans le Silence en le considérant comme la voie de l'Idéal.

Mots-clés : Villiers de l'Isle-Adam ; sensibilité auditive ; oralité ; wagnérisme ; charivari, silence ; idéal

MIĘDZY ZGIEŁKIEM ŚWIATA A CISZĄ IDEAŁU: WRAŻLIWOŚĆ SŁUCHOWA VILLIERS DE L'ISLE-ADAMA

Abstrakt. Artykuł analizuje formy wrażliwości słuchowej w dziele narracyjnym i dramatycznym Villiers de l'Isle-Adama w kontekście napięcia dialektycznego pomiędzy zgiełkiem rzeczywistości naznaczonej wartościami mieszczańskimi a ciszą ideału, który uosabiają postaci tzw. milczących. Aby wyjaśnić znaczenie słuchu w estetycznym i ideologicznym zamyśle Villiersa, artykuł porusza kwestie muzyczności i oralności jego pisarstwa oraz niejednoznacznego wagneryzmu. Analiza wybranych opowiadań skupia się na elementach pejzażu dźwiękowego oraz określa funkcje (symboliczna, strukturalna, etyczna) nadane odgłosom i dźwiękom w celu ukazania satyry społecznej. Obsesja na punkcie trywialnych dźwięków współlistnieje z podkreśleniem wartości ciszy i dążeniem do odzyskania jedności słowa. Uduchowione postaci z dramatów Villiersa odnajdują się w Ciszy pojmowanej jako środek do osiągnięcia Ideału.

Słowa kluczowe: Villiers de l'Isle-Adam; wrażliwość słuchowa; oralność; wagneryzm; zgiełk; cisza; ideał

ANNA OPIELA-MROZIK – docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Varsovie ; e-mail : am.opiela@uw.edu.pl ; ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>.

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

BETWEEN THE CLAMOUR OF THE WORLD AND THE SILENCE OF THE IDEAL.
THE AUDITORY SENSITIVITY OF VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Abstract. This article analyses the forms of auditory sensitivity in the narrative and dramatic work of Villiers de l'Isle-Adam in the context of the dialectical tension between the noise of reality as dominated by bourgeois values and the silence of the ideal as represented by taciturn characters. In order to explain the importance of hearing in Villiers' aesthetic and ideological project, this study raises the issues of the musicality and orality of his writing, as well as his ambiguous Wagnerism. The analysis of the selected stories focuses on elements of the soundscape and highlights the functions (symbolic, structural, ethical) that Villiers attributes to noises and sounds with a view to showing social satire. The obsession with trivial sound coincides with an emphasis on the value of silence and the aspiration to restore the unity of the word. The spiritual characters of Villiers' dramas find fulfilment in Silence, understood as a means to achieve the Ideal.

Keywords: Villiers de l'Isle-Adam; auditory sensitivity; orality; Wagnerism; noise; silence; ideal

Dans la création ambiguë de Villiers de l'Isle-Adam, fondée sur la réunion des contraires, des âmes nobles côtoient des bourgeois bornés, le sens commun réprime la quête de l'idéal et la poésie se heurte à la caricature. Tout en admettant la pluralité des esthétiques¹, il faut reconnaître que Villiers met en œuvre son projet littéraire et idéologique en faisant appel aux ressources du sensible. L'écriture villiérienne s'appuie sur le sensoriel de deux niveaux, visuel et auditif, car la recherche du coloris et le travail sur le style coexistent avec un univers fondé sur des bruits. La portée des effets visuels s'accompagne donc de la valeur véhiculée par des éléments auditifs, non moins importants dans la représentation du spectacle de la réalité. Villiers apparaît comme un écrivain et dramaturge doté d'une oreille fine, sensible non seulement à la parole proférée, mais aussi aux sonorités de la modernité. Son écriture tend à les enregistrer afin de rendre la vérité sur le monde, car « l'ouïe pénètre au-delà du regard, elle imprime un relief aux contours des événements [...]. Elle signale le bourdonnement des choses là où rien ne serait décelable autrement. Elle traduit l'épaisseur sensible du monde là où le regard se contentait des

¹ D'après la correspondance de Villiers, on peut voir dans sa vie littéraire l'enchaînement des affinités qui ont influencé son parcours esthétique : en partant de Baudelaire, pour qui il vouait une admiration inconditionnelle, en passant par Edgar Poe, Villiers est arrivé à son ami Mallarmé qui l'a accompagné sur la voie de l'idéalisme. Ce nostalgique de l'héritage romantique s'est approché d'abord des cercles parnassiens pour ensuite fréquenter des milieux symbolistes. Or, selon Jacques Noiray, chez Villiers cohabitent les deux tendances, « parnassienne » et « symboliste ». Cf. Jacques Noiray, « La littérature comme vengeance : l'esthétique de Villiers de l'Isle-Adam d'après sa correspondance », in *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (XIX^e – XX^e siècles)*. Actes du colloque de la Sorbonne des 29 et 30 mars 1996 organisé par Arlette Michel et Loïc Chotard (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001), 47–50.

surfaces et passait outre, sans soupçonner les vibrantes coulisses que dissimulait le décors »². Grâce à l'écoute, on peut percevoir la complexité du réel.

Considéré comme « le sens même de l'espace et du temps »³, l'écoute complète le regard, mais elle permet aussi de relever les singularités du silence qui s'offre souvent, chez Villiers, comme un remède contre la trivialité du sonore, en revêtant une signification symbolique. La mise en place du silence sert à faire rebondir la quête de l'idéal, ce dont témoignent les personnages des taciturnes frayant le « chemin au Silence »⁴. Nous nous proposons de réfléchir sur l'importance de l'ouïe dans la création de Villiers et d'analyser son écriture narrative et dramatique afin d'y relever l'inscription de la sensibilité auditive débouchant sur plusieurs statuts que le texte villiérien confère aux sons et aux bruits, ou bien à leur absence.

LE POÈTE, L'IMPROVISATEUR ET LE WAGNÉRIEN À L'ÉCOUTE

Selon Bertrand Vibert, la place privilégiée que le sens de l'ouïe occupe dans la création de Villiers relève de sa sensibilité musicale complétée d'une formation de pianiste⁵. Villiers n'a jamais cessé de jouer du piano en se livrant souvent à des improvisations stupéfiantes. Qui plus est, il aurait composé des airs pour son drame *Le Nouveau Monde* et mis en musique plusieurs poèmes de Baudelaire dont *La Mort des amants*. Le public aurait été impressionné par l'exécution de ce morceau comme en témoigne Émile Blémont qui y avait assisté⁶.

² David Le Breton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens* (Paris : Éditions Métailié, 2006), 116.

³ Roland Barthes, « Écoute », in *L'Obvie et l'Obtus* (Paris : Seuil, 1982), 218. Barthes distingue trois types d'écoute : l'écoute des indices (une alerte) à la fonction défensive et prédatrice, l'écoute des signes qui vise à déchiffrer le sens caché de la réalité et l'écoute de la signifiante qui trouve son modèle dans la pratique psychanalytique et se développe dans un espace intrasubjectif, lorsque l'inconscient parle à l'inconscient. Cf. Barthes, « Écoute », 217–229.

⁴ Jean de Palacio, *Le silence du texte. Poétique de la Décadence* (Leuven : Peeters, 2003), 7.

⁵ Cf. Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam, la parole et l'inouï » in *Villiers de l'Isle-Adam. Un inactuel en son siècle*, dir. Romain Enriquez et Anne Orset (Paris : Classiques Garnier, 2025), 42.

⁶ Il a noté à ce propos : « Jamais je n'ai rien entendu de plus berceur, de plus morbide, de plus doucement dissolvant, de plus divinement aérien, que ce simple et merveilleux sonnet rythmé sur cette simple et merveilleuse musique [...]. Le timbre, les intonations de la voix qui chantait, s'accordaient à la perfection avec la musique et les paroles ; on en était pénétré jusqu'aux moelles, jusqu'à l'âme ». Fernand Clerget, *Villiers de l'Isle-Adam. 32 portraits et documents* (Paris : Louis Michaud, 1913), 72.

Si Villiers était capable de créer de la musique suggestive, c'est que, à en croire son cousin et biographe, Robert du P. de Heussey, il possédait « un sentiment du rythme et de la mesure, une justesse d'oreille, une mémoire musicale »⁷. Par ailleurs, la passion musicale s'est parfois manifestée chez lui comme une crise intérieure qui le soumettait à l'emprise de la musique : « tous ses écrits se rapportaient à la musique ; toutes ses actions avaient pour but la musique ; tous les pianos rencontrés au cours de ses noctambulations lui servaient à exprimer ses dévotions pour la musique »⁸.

Cette fascination marque le début de sa carrière littéraire, car en 1859 Villiers s'est engagé comme critique musical dans *La Causerie* et il a fait paraître ses *Premières poésies* dont la musicalité se dévoile à partir des titres, tels que « Barcarolle », « Chanson arabe » ou « Chants du Calvaire », et grâce à la structure des poèmes narratifs divisés en chants (« Hermosa »). Malgré plusieurs défauts que décèle ce recueil juvénile trop imprégné du pessimisme romantique, sa valeur réside dans le fait qu'il laisse transparaître l'idéalisme de Villiers et révèle certaines nuances de sa sensibilité auditive qui se déploie à travers la langue mélodieuse, les recherches rythmiques et les évocations récurrentes du chant et du silence comme cadre du lyrisme méditatif.

Passées inaperçues, les *Premières poésies* annoncent le projet villiérien de faire ressortir l'importance de la parole en relevant son aspect sonore, vu que celle-ci a été dévalorisée par la réalité bourgeoise. Dans la tentative de rendre la puissance incantatoire à la parole, Villiers la soumettait à l'épreuve de la profération lors de ses improvisations virtuoses. Il était capable de passer quelques heures⁹ dans des cafés parisiens à raconter ses textes futurs, en s'enivrant de ses propres mots. C'est pendant ces spectacles vertigineux qu'il dévoilait sa double face de rêveur lyrique et de railleur armé d'ironie, en revendiquant que « ses œuvres soient portées par la voix »¹⁰. Causeur talentueux, Villiers préférerait parfois laisser ses textes au stade de l'oralité, en exposant ainsi la

⁷ Robert du Pontavice de Heussey, *Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain, l'homme* (Paris : Albert Savine, 1893), 198.

⁸ Pontavice de Heussey, *Villiers de l'Isle-Adam*, 205.

⁹ Dans sa conférence sur Villiers, Mallarmé mentionne son « intarissable parole » et se souvient de ses improvisations : « il faut l'avoir ouï six heures durant quelquefois ». Stéphane Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », in *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003), 36-37.

¹⁰ Myriam Watthee-Delmotte, « Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de l'Isle-Adam », in *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, Françoise Tilhin (Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1998), 57.

tendance à l'incomplétude¹¹. Appelé par Mallarmé « le prestigieux interlocuteur de soi-même ou songeur toujours à haute voix »¹², Villiers appréciait la présentation orale, lorsque ses idées se répandaient sous la forme de paroles prononcées avant de pâlir, une fois placées dans le texte. Par ailleurs, ses textes portent les traces de l'oralité ce qui relève, entre autres, de l'emploi de la ponctuation qui sert à amplifier l'intensité sonore des mots. Il en résulte une annotation quasi musicale du récit villiérien grâce à laquelle le texte devient prêt pour l'exécution sonore¹³.

La sensibilité de Villiers à l'aspect sonore de la création littéraire ne peut être séparée de l'influence qu'exerçaient sur lui la personnalité et l'œuvre musicale de Wagner. L'un de ses premiers défenseurs, Villiers voyait en lui « l'incarnation moderne du Génie » et s'il faisait appel à l'adjectif « inouï » dans sa correspondance de la période du périple wagnérien, c'est pour indiquer son véritable envoûtement¹⁴. En effet, dans les années 1869–1870, Villiers s'est rendu trois fois à Tribschen, auprès du compositeur, en compagnie de Catulle Mendès et de Judith Gautier. Ses relations des séjours chez Wagner abondent en notations d'ordre sensoriel qui traduisent ses éclats de l'enthousiasme frôlant la folie.

Or, si Villiers tente de s'identifier à son idole (« Moi, habillé d'une redingote de Wagner »¹⁵), il subit aussi les contradictions que celui-ci incarne. Fondé sur l'oxymore, le portrait de Wagner est présenté dans « le miroir déformant »¹⁶, le procédé qui se reflètera, par la suite, dans l'ambiguïté de la création villiérienne à deux versants. Ainsi, le piano de Wagner réunit-il les nuances contradictoires de son jeu : « quel piano ! sourd, sonore, profond, ondoyant, magique, un gong de cristal, un orage, un tonnerre, et d'une douceur, un murmure divin quand il veut ! »¹⁷. L'admiration pour le chant incroyable de Wagner finit par provoquer un malaise chez le public : « au bout de deux heures, nous

¹¹ Sur les raisons et les enjeux de l'incomplétude chez Villiers voir Anna Opiela-Mrozik, « Villiers de l'Isle-Adam sur la voie d'un Idéal (in)complet », in *Poétiques de l'incomplétude*, dir. Éric Benoit (Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2024) 231–244.

¹² Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », 24.

¹³ Cf. Watthee-Delmotte, « Ponctuation et symbolisme de la voix », 62.

¹⁴ Cf. Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam. La parole et l'inouï », 42–43.

¹⁵ *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam*, éd. Joseph Bollery, t. I (Paris : Mercure de France, 1962), 132.

¹⁶ Adeline Heck, « 'Fugitive beauté'. Villiers de l'Isle-Adam et Wagner ou le miroir déformant d'une reconnaissance fantasmée », in *Villiers de l'Isle-Adam. Un inactuel en son siècle*, dir. Romain Enriquez et Anne Orset (Paris : Classiques Garnier, 2025), 166–167.

¹⁷ *Correspondance générale de Villiers*, 135.

sommes *réellement malades* »¹⁸. L'œuvre wagnérienne captive Villiers à ce point qu'il avoue perdre la capacité d'en parler : « C'est au-delà de toute expression ! »¹⁹, écrit-il à Jean Marras.

Dans son attitude visant à intégrer la personnalité et la création de Wagner, Villiers se laisse emporter par un fantasme auditif et visuel à la fois. Son appréhension idéaliste de la musique de Wagner s'oppose à tout ce qui tend à la dénaturer. C'est pourquoi, en approuvant l'idée barthesienne qu'« écouter est un acte psychologique »²⁰, il se révolte contre l'exécution spontanée des morceaux de Wagner par un chœur d'amateurs : « Ils étaient une soixantaine avec des voix à briser les oreilles et ils filaient des sons par moments ! [...] Ça a empoisonné notre joie épouvantable »²¹.

L'écoute de Villiers relève certainement de la deuxième écoute selon Barthes, étant tendue vers le secret voire le sacré qui entoure le personnage de Wagner. Mais il paraît que dans le cadre de ses contes wagnériens ambigus, comme *Le Secret de l'ancienne musique*, elle renvoie aussi à la troisième écoute débouchant sur le « phénomène de miroitement », car elle inclut « l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé : il y a ouverture de l'écoute à toutes les formes de polysémie, de surdéterminations, de superpositions »²². C'est grâce à ce procédé que Villiers peut présenter l'image de Wagner dans un « miroir adéquat », dépassant ainsi la perception idéaliste et permettant « l'union du monde idéal au monde réel »²³.

La réflexion sur l'écoute et l'oralité conduit Villiers à reconnaître la portée révolutionnaire du phonographe breveté par Edison en 1878 et décrit dans *L'Ève future*. L'écrivain récapitule les fantasmes produits par cette invention qui a introduit un nouveau mode d'écoute dite acousmatique, mise en place lorsque la source du son est non identifiable par celui qui écoute. En faisant revenir Edison sur les bruits de l'histoire perdus à jamais, Villiers s'interroge sur la question de la reproduction de sons, en passant de l'idée scientifique à une réflexion métaphysique. Edison nuance ses regrets en relevant l'impossibilité de reproduire des « bruits mystérieux » :

S'il est regrettable, en effet, que le son authentique et originel des paroles célèbres n'ait pas été retenu par le Phonographe, je trouve, en y réfléchissant, qu'étendre

¹⁸ *Correspondance générale de Villiers*, 135.

¹⁹ *Correspondance générale de Villiers*, 156.

²⁰ Barthes, « Écoute », 217.

²¹ *Correspondance générale de Villiers*, 131.

²² Barthes, « Écoute », 229.

²³ Heck, « 'Fugitive beauté' », 175.

ce regret jusqu'aux bruits énigmatiques ou mystérieux [...] serait un acte d'absurdité. Car ce n'est pas eux qui ont disparu, mais bien le caractère impressionnant dont ils étaient revêtus en et par l'ouïe des anciens [...]. Mon Mégaphone, même s'il peut augmenter la dimension [...] des oreilles humaines [...] ne saurait, toutefois, augmenter la valeur de CE qui écoute en ces mêmes oreilles²⁴.

Si le phonographe reproduit le son et le sens de la parole, il s'avère impuissant lorsqu'il s'agit d'« un son reproduit, qui n'est pas destiné à l'être », car celui-ci perd alors son aura, c'est-à-dire « un élément qui lui est constitutif et qui le lie avec son auditeur »²⁵. La reproduction d'un tel son, détaché des oreilles à qui il était destiné, serait, en effet, inaudible « *puisque c'est en nous que s'est fait le silence* » (I, 777). Restant toujours à l'écoute dans l'intention de retrouver l'authenticité de la parole, Villiers met en question tout simulacre sonore.

L'ART DU CONTEUR : DU SON AU SENS

Le chapitre de *L'Ève future* consacré au soliloque d'Edison sur le potentiel perdu du phonographe est pourvu d'une épigraphe biblique significative : « Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende ! » (I, 776). Villiers avait, effectivement, une oreille toujours tendue, de sorte à devenir un « témoin auditif »²⁶ de son époque, capable de mettre sa sensibilité d'auditeur au service d'une écriture réfléchie et suggestive. Son œuvre narrative résonne de bruits divers qui deviennent porteurs de sens profonds en vue d'exprimer la dualité du monde fondé sur le rêve et le rire. Quelles fonctions les effets sonores revêtent-ils dans ses contes ?

Il est évident qu'à l'époque de l'industrialisation, Villiers contribue à relever certains éléments du paysage sonore de la ville comme le sifflement de la locomotive. Dans le poème « Chemins de fer », il met en place une image

²⁴ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, in *Œuvres complètes*, éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris : Gallimard, 1986), 776–777. Toutes les références aux œuvres de Villiers proviennent de cette édition de ses *Œuvres complètes* (1986, vol. I et II) et seront désormais signalées dans le corps du texte par le seul numéro du volume, suivi du numéro de page entre parenthèses.

²⁵ François J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore* [2012] (Paris : Éditions de l'éclat, 2022), 53.

²⁶ « Celui, ou celle, qui témoigne ou peut témoigner de ce qu'il, ou elle, a entendu ». R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique* [1977] (Marseille : Éditions Wildproject, 2024), 449.

métaphorique et acoustique du train : « Le Centaure moqueur siffle, aux défis lointains / Du vent, voix de l'espace » et passe « avec un bruit de gonds », en rivalisant avec les « Aquilons hurlants » (II, 848-849)²⁷. Or, Villiers dénonce la surcharge sensorielle entamée par la modernité : dans le conte *L'Amour du naturel*, l'évocation des « sifflets continuels des trains » (II, 392) qui auraient épouvanté les rossignols, indique l'augmentation de nuisances sonores²⁸.

Mais l'appréhension de ce bruit moderne est curieusement renversée dans le conte fantastique *L'Intersigne* où il devient un signe bienfaisant du retour à la réalité. En effet, ce sont des bruits de la nature qui convoquent l'insolite et créent une ambiance de l'épouvante. Leur fonction paraît symbolique, car c'est à travers son expérience auditive que le narrateur subit l'épreuve d'un phénomène inexplicable qui ébranle ses convictions positivistes. Pendant sa visite chez l'abbé Maucombe, le protagoniste en proie au spleen se montre particulièrement sensible aux nuances sonores quasi anodines, comme le bruissement d'une feuille ou « des tic-tac, des craquements brefs du bois et des murs », de sorte que « [c]hacun des bruits imperceptibles de la nuit se répondait, en tout [s]on être, par un coup électrique » (I, 701). Villiers fait appel à une écoute attentive, voire démesurée, qui ouvre sur le surnaturel : « Les branches noires se heurtaient dans le vent, au jardin. À chaque instant, des brins de lierre frappaient ma vitre. J'avais, surtout, le sens de l'ouïe d'une acuité pareille à celle des gens qui meurent de faim » (I, 701). D'ailleurs, c'est par trois coups à la porte que se manifeste l'apparition fantomatique de l'abbé Maucombe. En précédant des effets visuels, la sensation auditive conditionne l'intrusion du fantastique dans le récit.

À cela s'ajoute une augmentation de l'intensité des bruits sinistres qui accompagnent le retour du héros à la civilisation. Il est poursuivi par des cris affreux d'oiseaux jusqu'à ce que le bruit du pavé des faubourgs ne rétablisse son calme intérieur. En passant du mystère de la nature à la certitude de la réalité urbaine, le narrateur se réfugie dans le bruit moderne : « Une heure après, dans mon wagon [...] je me disais [...] en écoutant le bruit du sifflet de la locomotive : 'Décidément, j'aime encore mieux ce cri-là que celui des hiboux' » (I, 708).

²⁷ Sur le tournant qui s'opère dans la poésie post-romantique face à l'apparition du sifflet de train dans le paysage sonore moderne voir Aimée Boutin, « Stridences modernes : irruption du sifflet de locomotive dans la poésie moderne », in *Ce qu'on entend au XIX^e siècle. Actes du X^e Congrès de la SERD*, dir. Marie-Ange Fougère, Hélène Parent, Cécile Reynaud (Paris : 2025) <https://serd.hypotheses.org/19752>.

²⁸ Par contre, le chemin de fer traversant la montagne est accusé d'enfumer la nature de sa vapeur.

Si des sonorités révèlent la portée symbolique du conte villiérien²⁹, elles contribuent aussi à structurer le texte, ce dont témoigne *Vox populi*, le récit sous la forme d'un poème en prose. Il est construit sur une série des oppositions auditives : les bruits de la « grande revue aux Champs-Élysées » (I, 562–564) et les clameurs de la foule à chaque nouveau changement de régime³⁰ contrastent systématiquement avec la plainte, monotone et rythmique, répétée par un mendiant. À travers le tumulte de la ville en fête se fait entendre une voix séparée qui élève sa prière comme un refrain poétique en alexandrin : « Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît ! » (I, 562–565). Cette demande inaudible acquiert une dimension plus symbolique et universelle jusqu'à devenir une « rectification de prophète » (I, 565) qui « mérite qu'on lui prête l'oreille »³¹, à l'encontre de la foule aveugle. Or, cette voix unique exprime « la prière occulte de la Foule » qui, avec ses acclamations irréfléchies, ressemble plus à une masse humaine qu'à un peuple³². En évoquant un charivari sonore mis en place par cette foule vociférante, Villiers exprime sa hantise du bruit trivial. Celui-ci apparaît comme une forme de dénonciation des valeurs bourgeoises, là où Villiers reprend le motif d'une foule criante ou hurlante³³. La foule chez Villiers illustre, en effet, les traits de la mentalité bourgeoise : la bêtise, le matérialisme, voire la cruauté ce qu'on voit, par exemple, dans le conte *Impatience de la foule* où les habitants de la Sparte massacrent l'envoyé de Leonidas, se laissant emporter par des suppositions infondées qui conduisent à un déchaînement de la violence meurtrière.

²⁹ On le voit, par exemple, dans *Véra* : dans l'espace silencieux de la demeure du comte d'Athol, c'est un son joyeux, « un frais éclat de rire musical » (I, 560), qui annonce le retour de l'épouse disparue. De même, « un bruit métallique » (I, 561) de la clef du sépulcre tombée du lit nuptial marque la fin de l'illusion et renvoie au concept idéaliste de l'amour. En revanche, le sens du conte *Duke of Portland* se tisse symboliquement sur l'opposition instaurée entre les bruits et les chants de la fête donnée par Richard, « le lord absent » (I, 599), et l'austérité du « glas de la cloche » (I, 601) qui précédait son cortège. Le « court battement d'une cloche » (I, 600) dévoile le mystère de la disparition soudaine du lord et annonce le sort du « dernier lépreux du monde » (I, 602).

³⁰ La fête du Second Empire (organisée probablement à l'occasion de l'anniversaire de Napoléon III en août 1868) est suivie de la proclamation de la Troisième République, ensuite de celle de la Commune et enfin de l'Ordre moral mis en place dans les années 1873–1876 sous la présidence du maréchal Mac-Mahon.

³¹ Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam. La parole et l'inouï », 46.

³² En effet, dans les contes de Villiers, « la foule est soit nommément évoquée, soit explicitement assimilée à d'autres aspects dont elle est variante ou métaphore : le Public, le Peuple, voire la Société ou l'Humanité même ». À cela s'ajoute la notion ambivalente de Passants. Cf. Alain Néry, « Foules violentes et violées dans les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam », in *La Foule. Mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, dir. Jean-Marie Paul (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004), 161.

³³ Cf. Néry, « Foules violentes », 162–163.

Mais en enregistrant des bruits de l'histoire qui organisent la structure de *Vox populi*, Villiers se fait un sonographe recueillant des éléments d'« un environnement acoustique »³⁴ comme celui de la célébration du Second Empire : « des piétinements de cavalerie, et, par éclats, des sonneries aux champs, des acclamations mêlées aux salves des Invalides, aux cris fiers des commandements, des bruissements d'acier, des tonnerres de tambours scandant des défilés interminables d'infanterie, toute une rumeur de gloire » (I, 563). Par ailleurs, Villiers nuance l'intensité des effets sonores évoqués et indique leur alternance avec des bruits de la guerre lorsqu'il renvoie aux événements des années 1870–1871 : « Une sourdine, toutefois, tempérait alors le tumulte de l'allégresse publique. [...] Les salves convenues de la plate-forme du Prytanée se compliquaient, cette fois, du grondement éloigné des batteries de nos forts » (I, 564).

La sensibilité auditive de Villiers va pourtant au-delà des bruits politiques, en alimentant son imagination dans des récits parascientifiques consacrés aux inventions techniques aussi modernes qu'absurdes. C'est sur l'écoute, mobilisée dans un objectif éthique, que repose la satire sociale, ce que montre la description d'une claque automatique (*La Machine à Gloire*). Villiers s'ingénie à présenter le fonctionnement de cet appareil qui, ayant remplacé la claque traditionnelle³⁵, servirait à fabriquer le succès d'un auteur recommandable selon les goûts du public bourgeois. Pour dénoncer le théâtre de convention, Villiers se plaît à détailler des effets sonores mécanisés censés assurer la gloire d'un dramaturge. Sa verve satirique, puisant dans son imagination auditive, se résout à inventer une onomatopée moderne, le « cri guttural *Oua-Ouaou* », qui exprime « le bravo poussé au paroxysme » et le mécanisme de son apparition : « Cela commence, tout doucement, par le mot *bravo* lui-même, articulé, vaguement, par deux ou trois voix : puis, cela s'enfle, devient *brao*, puis grossit de tout le public trépignant et enlevé jusqu'au cri définitif de « *Brâ-oua-ouaou* » ; ce qui est presque aboiement. C'est là l'ovation » (I, 588). La progression du son prononcé finit par le déformer et trivialiser.

En y ajoutant d'autres bruits, la claque produit un tapage assourdissant, le baromètre réglé en fonction du triomphe requis : « C'est un tonnerre, une salve, une apothéose d'acclamations, de cris, de *bravi*, d'opinions, de *Oua-*

³⁴ Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, 34.

³⁵ La claque influence la réception du spectacle au XIX^e siècle, car elle exige une double écoute, celle des artistes et des claqueurs. La claque exerce, certes, une espèce de tyrannie avec ses applaudissement ou sifflets intempestifs qui empêchent les réactions du public, mais sa capacité à orienter l'écoute du public peut être aussi profitable aux artistes. Cf Martin Kaltenecker, dir., *L'Écoute. De l'Antiquité au XIX^e siècle. Une anthologie* (Paris : Éditions MF, 2024), 872–874.

Ouaou, de bruits de tout genre, même inquiétants, de spasmes, de convulsions, de trépidations, d'idées et de gloire, éclatant de tous les côtés à la fois » (I, 591–592). Ce charivari prend le pouvoir du public et abolit toute opinion personnelle en faisant adhérer à l'enthousiasme général un spectateur indifférent qui serait alors porté à faire plus de bruit que la machine « de crainte *de se faire remarquer* » (I, 592).

Avec la claque mécanique, il s'agit d'assourdir les spectateurs au point de leur faire perdre la capacité d'entendre, au sens propre et figuré. Tel est aussi l'objectif d'une cure des déficiences auditives imposée par le docteur Chavassus, héros éponyme du conte *Le Traitement du docteur Tristan*, dont le prénom n'est pas sans rappeler le personnage wagnérien. Tout en relevant l'importance de l'ouïe (intérieure), Villiers procède au renversement ironique des valeurs, car le traitement consiste à faire exploser le tympan du patient afin qu'il cesse d'entendre « ces bourdonnements de gloire, d'honneur, de courage » (I, 733).

Même si la satire s'approche ici d'une « farce moderne » et finit par déclencher « un rire grotesque »³⁶, il n'en est pas moins vrai que la représentation d'une opération pseudo-médicale visant l'ouïe témoigne de ce qu'elle est « sens de l'intériorité » qui « mène le monde au cœur de soi, là où la vue le jette dehors »³⁷. C'est pour cela que Villiers accuse le positivisme de provoquer chez les bourgeois une surdité morale et spirituelle, en les privant de remords, de doutes, d'ambitions.

POUR UN IDÉAL DU SILENCE (DANS LE TEXTE)

Il paraît que Villiers dénonce le tapage qu'il associe à une modernité bourgeoise, contraire à l'épanouissement spirituel. La figure d'une sourde serait-elle alors un symbole de l'idéalisme villiérien conjugué au silence ? La réponse n'est pas définitive si l'on retient la leçon du conte *L'Inconnue*. C'est dans un espace sonore, lors de l'adieu de la Malibran à l'Opéra, que Villiers situe la rencontre peu convenable d'une femme entrevue dans une loge avec le jeune comte breton, Félicien de la Vierge, récemment venu à Paris. Si le regard échangé le rend amoureux de l'Inconnue, la réponse de celle-ci complète l'incarnation de l'idéal féminin : « il lui semblait naturel que l'idéal répondît

³⁶ Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam. La parole et l'inouï », 51.

³⁷ Le Breton, *La Saveur du monde*, 118.

idéalement » (I, 714). Ainsi, lorsqu'elle lui avoue sa surdité, se refuse-t-il à le croire, bouleversé par l'écart entre le rêve et la réalité.

Dans ce récit centré sur l'ouïe, Villiers s'interroge sur l'idéal de la communication : se ferait-elle nécessairement à travers le silence, la parole s'appuyant sur les redites ? L'Inconnue admet que la surdité l'a rendue « sensible aux vibrations des choses éternelles » contrairement aux autres femmes qui, malgré l'acuité de leur ouïe, ne perçoivent que la surface des propos, « le bruit confus, en harmonie avec le jeu de physionomie de celui qui leur parle ! » (I, 717). Mais la sourde rejette l'amour de Félicien en raison de son infirmité qui l'empêcherait de saisir la pensée de l'autre révélée dans les sonorités de ses paroles : « Cette musique ineffable, cachée dans la voix de l'amant, ce murmure aux inflexions inouïes, qui enveloppe et fait pâlir, je serais condamnée à ne pas l'entendre !... » (I, 719–720).

Par le biais de l'oralité, Villiers constate une fragmentation qui rend impossible le rêve de l'union totale, tant que la parole proférée reste inaudible³⁸. Tout en aspirant à la fusion idéale du son et du sens, il condamne l'excès de paroles vides fondés sur la répétition qui « corrompt tout, jusqu'à faire vaciller le monde dans le non-sens »³⁹. C'est Tribulat Bonhomet, cet odieux bourgeois, qui illustre parfaitement l'idée de la dissociation. Inspiré par son positivisme borné, il n'hésite pas à se servir de ses dons de ventriloque pour bouleverser la cérémonie du mariage. Sa voix par excellence acousmatique devient ainsi porteuse d'une parole divisée qui tend ainsi à n'être qu'une citation.

Face à la parole déchue, dans un monde de faux semblants souvent bruyants, la quête du sens devrait conduire au Silence érigé en valeur suprême⁴⁰. On trouve chez Villiers des personnages idéalistes qui se réfugient dans le silence étant « la marque des esprits sublimes »⁴¹ et une forme de révolte contre le monde. C'est le cas de Tullia Fabriana, la femme mystérieuse et solitaire, héroïne du roman inachevé *Isis*, qui, dans sa pose silencieuse, « rêva magnifiquement sur elle-même et sur le monde et s'abandonna tout entière

³⁸ Cf. Myriam Watthee-Delmotte, « La voix, clef du projet symboliste chez Villiers de l'Isle-Adam », *Les Lettres Romanes*, no 3-4 (1996) : 262–264.

³⁹ Anne Le Feuvre, *Une poétique de la récitation : Villiers de l'Isle-Adam* (Paris : Honoré Champion, 1999) : 72.

⁴⁰ Le silence dans l'écriture de Villiers peut être une catégorie narrative, mais aussi une catégorie métaphysique, lorsqu'il acquiert une dimension allégorique, en tant que Silence qui renvoie à ce que Villiers qualifie de Rêve ou d'Idéal. Le silence est aussi un élément de structure du texte villiérien considéré comme une partition. Cf. Anne-Simone Dufief, « 'Et c'était un *crescendo* de silences'. Villiers de l'Isle-Adam » in *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, dir. André Guyaux (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008), 169–176.

⁴¹ Le Feuvre, *Une poétique de la récitation*, 61.

aux sublimes attirances de la Pensée » (I, 148). Propice à la méditation philosophique, son silence définit sa supériorité et ajoute d'une propriété occulte au son de sa voix⁴².

Il en est autrement avec Élisabeth, protagoniste du drame *La Révolte*. Villiers met en scène une femme spirituelle qui affronte son mari positiviste dans un acte de révolte brusquement avorté. Son projet de quitter le domicile échoue et met en doute ses aspirations idéalistes, lorsqu'elle revient à quatre heures du matin. Ce retour inattendu est encadré par une « Scène muette », où le silence ralentit le rythme de l'action comme au théâtre symboliste. Mais le silence « participe aussi de la parole, lorsqu'il acquiert une autonomie, un statut propre »⁴³. Des moments de silence entrecoupent aussi la dernière tirade d'Élisabeth qui permet de voir en elle une morte-vivante suspendue entre deux mondes. Elle redevient taciturne après la dernière réplique adressée à son mari : le Silence l'élève, de façon métaphysique, au-dessus du réel.

Le silence comme un élément fondateur du rêve idéaliste réapparaît dans *Axël*. Le destin choisi par les héros du drame, Axël et Sara, suggère de compter Villiers au nombre des auteurs qui « ont placé le Silence plus haut que la Parole »⁴⁴. On le voit déjà dans l'appréhension mystique du silence remplissant un espace, lorsque le héros s'oppose au défrichage de sa forêt : « Le silence de la Grande forêt [...] n'est pas à vendre ; il m'est plus cher que toutes paroles : c'est un bien sacré » (II, 616). Et Axël d'élever celui-ci au niveau du Silence dont le sens échappe aux matérialistes pour qui il n'est qu'un mot vide. La valeur suprême du Silence marque la finale du drame : les héros taciturnes⁴⁵ décident de se suicider, « oublieux des autres paroles humaines », avec un appel lancé à l'Infini. Villiers fait alors vivre au spectateur une expérience complète, sensorielle et mystique à la fois⁴⁶ : « Une pièce d'or tombe, roule et sonne comme l'heure contre un sépulcre. – Et – troublant le silence du lieu

⁴² Pour l'interlocuteur de Tullia Fabriana, sa voix, « ce timbre de *contralto velouté* », transcendait les âges et provenait du néant remontant à « l'impalpable passé, au milieu de pays frappés d'un silence sans échos » (I, 158).

⁴³ Geneviève Joly, *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam* (Paris : L'Harmattan, 2002), 266.

⁴⁴ Palacio, *Le silence du texte*, 16.

⁴⁵ Dans la première partie, le mutisme de Sara amplifie la tension dramatique qui ne se résout qu'au moment où l'héroïne répond par un « Non » à la question de l'Archidiacre.

⁴⁶ Le théâtre villiérien développe une sensibilité quasi synesthésique visible également dans *Le Nouveau Monde*. Composée de « tableaux » aussi bien visuels qu'auditifs, le drame abonde de sons divers : chants, coups de feu ou bruits quotidiens comme les rires ou les cris qui concourent à représenter le tumulte et la violence de la lutte pour l'indépendance américaine. Qui plus est, la musique composée en partie par Villiers devait accompagner certains moments du drame et caractériser des personnages à la manière de *leitmotiv*. Cf. Joly, *Dramaturgie de Villiers*, 80.

terrible [...] on entend, du dehors, les murmures éloignés du vent dans le vaste des forêts, les vibrations d'éveil de l'espace, la houle des plaines, le bourdonnement de la Vie » (II, 677).

Mettant en œuvre les ressources du sensible et du silence *Axël* serait-il donc une transposition du drame wagnérien ? Malgré l'inspiration thématique (le thème de l'or), il s'agit plutôt d'une « influence indirecte »⁴⁷, c'est-à-dire « de la réappropriation personnelle » du modèle wagnérien, ce qui devait provoquer la sensation tant visuelle qu'auditive chez les spectateurs et contribuer à « élaborer une dramaturgie cohérente »⁴⁸.

CONCLUSION

Nul doute que la sensibilité auditive de Villiers, centrée sur la parole, les sonorités et le silence, régit son œuvre de railleur et de rêveur. Les modalités du sonore et du silence développées dans son écriture permettent, en effet, de percevoir une dialectique du réel souvent bruyant, avec les figures de bourgeois intarissables, et de l'idéal qui fait entendre le silence et indique sa primauté sur la parole chez les personnages de taciturnes. Qui plus est, grâce à l'acuité de son ouïe débouchant sur une écoute approfondie, Villiers, inspiré par le pouvoir du phonographe, nous fait parvenir un témoignage acoustique sur son époque.

S'il est hanté par le sonore, c'est qu'il tenait, en tant qu'homme de lettres, à manifester l'importance de l'oralité et son désir de rendre la dignité à la parole proférée, de retrouver sa valeur incantatoire abolie par le positivisme. Villiers tend à s'élever à l'*inouï* de la parole, car « prononcée sur fond de silence, la parole peut alors donner à entendre, à penser, évoquer, suggérer, faire rire, émouvoir, selon une perspective idéaliste »⁴⁹.

Néanmoins, avant de conclure, il est important de revenir sur l'ambiguïté de la création villiérienne. Le rapport axiologique bruit-silence peut relever d'un paradoxe et demeurer insaisissable, ce dont témoigne le conte *Le Secret de l'ancienne musique* qui met en scène un vieux virtuose du chapeau chinois, instrument tombé en désuétude, qu'on invite à participer à l'exécution d'une œuvre wagnérienne. Ayant joué sa partie composée de silences, il s'écrie : « Je ne puis pas jouer ! c'est trop difficile. [...] Il n'y a pas de mélodie là-dedans.

⁴⁷ Cf. Heck, « 'Fugitive beauté' », 161.

⁴⁸ Joly, *Dramaturgie de Villiers*, 78.

⁴⁹ Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam. La parole et l'*inouï* », 57.

C'est du charivari ! L'Art est perdu ! » (I, 641). La farce viserait-elle la musique wagnérienne, bruyante et discordante, ou bien mettrait-elle en question la valeur du silence ? Il revient au lecteur de juger.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. « Écoute ». In *L'Obvie et l'Obtus*, 217-230. Paris : Seuil, 1982.
- Bollery, Joseph, éd. *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam*, t. I. Paris : Mercure de France, 1962.
- Bonnet, François J. *Les mots et les sons. Un archipel sonore* [2012]. Paris : Éditions de l'éclat, 2022.
- Boutin, Aimée. « Stridences modernes : irruption du sifflet de locomotive dans la poésie moderne ». In *Ce qu'on entend au XIX^e siècle. Actes du X^e Congrès de la SERD*, dir. Marie-Ange Fougère, Hélène Parent, Cécile Reynaud. Paris : 2025. <https://serd.hypotheses.org/1975>.
- Clerget, Fernand. *Villiers de l'Isle-Adam. 32 portraits et documents*. Paris : Louis Michaud, 1913.
- Du Pontavice de Heussey, Robert. *Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain, l'homme*. Paris : Albert Savine, 1893.
- Dufief, Anne-Simone. « 'Et c'était un crescendo de silences'. Villiers de l'Isle-Adam ». In *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, dir. André Guyaux, 167–179. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008.
- Heck, Adeline. « 'Fugitive beauté'. Villiers de l'Isle-Adam et Wagner ou le miroir déformant d'une reconnaissance fantasmée ». In *Villiers de l'Isle-Adam. Un inactuel en son siècle*, dir. Romain Enriquez et Anne Orset, 157–175. Paris : Classiques Garnier, 2025.
- Joly, Geneviève. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Kaltenecker, Martin, dir. *L'Écoute. De l'Antiquité au XIX^e siècle. Une anthologie*. Paris : Éditions MF, 2024.
- Le Breton, David. *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris : Éditions Métailié, 2006.
- Le Feuvre, Anne. *Une poétique de la récitation : Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- Mallarmé, Stéphane. « Villiers de l'Isle-Adam ». In *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II, 21–51. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 2003.
- Murray Schafer, R. *Le Paysage sonore. Le monde comme musique* [1977]. Marseille : Éditions Wildproject, 2024.
- Néry, Alain. « Foules violentes et violées dans les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam ». In *La Foule. Mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, dir. Jean-Marie Paul, 161–172. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Noiray, Jacques. « La littérature comme vengeance : l'esthétique de Villiers de l'Isle-Adam d'après sa correspondance ». In *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (XIX^e – XX^e siècles)*. Actes du colloque de la Sorbonne des 29 et 30 mars 1996 organisé par Arlette Michel et Loïc Chotard, 45–56. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

- Opiela-Mrozik, Anna. « Villiers de l'Isle-Adam sur la voie d'un Idéal (in)complet ». In *Poétiques de l'incomplétude*, dir. Éric Benoit, 231–244. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2024.
- Palacio, Jean de. *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*. Leuven : Peeters, 2003.
- Vibert, Bertrand. « Villiers de l'Isle-Adam, la parole et l'inouï ». In *Villiers de l'Isle-Adam. Un inactuel en son siècle*, dir. Romain Enriquez et Anne Orset, 41–58. Paris : Classiques Garnier, 2025.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. *Axël*. In *Œuvres complètes*. Éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. II, 531–677. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1986.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. « Chemins de fer ». In *Œuvres complètes*. Éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. II, 848–851. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard 1986.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. *Contes cruels*. In *Œuvres complètes*. Éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. I, 543–762. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1986.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. *Isis*. In *Œuvres complètes*. Éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. I, 99–199. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1986.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. *L'Ève future*. In *Œuvres complètes*. Éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. I, 763–1017. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1986.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. *Nouveaux contes cruels*. In *Œuvres complètes*. Éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, t. II, 353–401. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1986.
- Wathee-Delmotte, Myriam. « La voix, clef du projet symboliste chez Villiers de l'Isle-Adam ». *Les Lettres Romanes*, n° 3–4 (1996) : 257–269.
- Wathee-Delmotte, Myriam. « Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de l'Isle-Adam ». In *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, Françoise Tilhin, 57–68. Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1998.