



Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jh. Haydn : remarques philologiques sur l'édition de Daniel Muller

Takeshi Matsumura

► To cite this version:

Takeshi Matsumura. Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jh. Haydn : remarques philologiques sur l'édition de Daniel Muller. 2021. halshs-03563796

HAL Id: halshs-03563796

<https://shs.hal.science/halshs-03563796>

Submitted on 10 Feb 2022

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.

GLALICEUR

numéro 43

le 30 décembre 2021

Groupe de recherche
sur la **L**Angue et la **L**ittérature françaises
du **C**entre et d'aill**EUR**s
(Tokyo)

contact : glaliceur2019@gmail.com

Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jh. Haydn :
remarques philologiques sur l'édition de Daniel Muller

Takeshi MATSUMURA

L'édition de Suzel Esquier, *Stendhal, L'Âme et la Musique, Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase, Vie de Rossini, Notes d'un dilettante*¹ est souvent utilisée comme ouvrage de référence pour les écrits stendhaliens relatifs à la musique. Béatrice Didier² et Olivier Bara³ s'en sont servis dans leur article. De même, Francis Claudon qui nous offre d'utiles éclaircissements sur *Stendhal et la musique*⁴ y renvoie constamment. Cependant il faut observer que l'éditrice ne s'est guère souciée des règles élémentaires de la philologie et partant que son travail n'est pas toujours très fiable. Ainsi que je l'ai montré ailleurs⁵, pour la *Vie de Rossini* elle ne disait pas d'après quoi elle avait établi son texte, alors qu'en fait elle a reproduit, à la place de l'édition originale⁶, celle que Pierre Brunel⁷ avait procurée en retouchant tacitement son texte de base, que lui-même ne précisait pas très clairement. Il en résulte que les lecteurs ne peuvent pas savoir si ce qu'ils ont sous les yeux remonte bien à l'auteur. En ce qui concerne les *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase*, Suzel Esquier déclarait certes qu'elle avait « reproduit le texte de l'Édition du Cercle du Bibliophile⁸ », à savoir *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase, Texte établi et annoté avec un avant-propos par Daniel Muller, Préface par Romain Rolland, Postface et notes supplémentaires par Victor Del Litto*⁹. Pourtant elle ne disait pas pourquoi elle avait choisi cette réédition de l'ouvrage de Daniel Muller¹⁰. Est-ce parce que le travail de 1914 avait reçu des éloges d'un Henri Welschinger à une séance de l'Académie des sciences morales et politiques¹¹ ? Ou plutôt parce qu'il lui

¹ Paris, Stock, 1999. Dans les citations, sauf indication contraire c'est moi qui souligne.

² Voir son article « La notion de style dans les écrits sur la musique », dans Philippe Berthier et Éric Bordas (éd.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 65-73.

³ Voir son article « “Du nouveau dans le beau idéal” : Stendhal, *Vie de Rossini* », dans Christine Queffélec (éd.), *Être moderne. Les écrivains face aux nouveautés artistiques, littéraires et technologiques des troubadours à nos jours*, Paris, Eurédit, 2011, p. 65-78.

⁴ Grenoble, UGA Editions, 2019 ; voir p. 21, 22, 23, etc.

⁵ Voir mon article « Tel maître, telle disciple : sur la *Vie de Rossini* éditée par Suzel Esquier », dans *Glaliceur*, 41, 2021, p. 1-9.

⁶ *Vie de Rossini par M. De Stendhal ; ornée des Portraits de Rossini et de Mozart*, Paris, Auguste Boulland, 1824, 2 vol.

⁷ Stendhal, *Vie de Rossini, Édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel*, Paris, Gallimard, 1992, Folio classique.

⁸ Suzel Esquier, *op. cit.*, p. 19.

⁹ Genève, Editio-Service, 1970, Cercle du Bibliophile.

¹⁰ Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase, Texte établi et annoté par Daniel Muller, Préface de Romain Rolland*, Paris, Champion, 1914.

¹¹ Dans *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques, Compte rendu*, t. LXXXII, 1914, deuxième semestre, Paris, Picard, 1914, p. 92-93, dont la conclusion était : « M. Daniel Muller [...] a scrupuleusement établi et annoté le texte définitif. »

était plus accessible que les publications anciennes ? En tout cas, apparemment elle ne l'a pas comparé avec les autres témoins, car elle n'a même pas donné les références exactes des imprimés du XIX^e siècle, à commencer par celles de l'édition originale¹² qui n'a pas comme titre *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*.

Du reste, on peut se demander pour quelle raison Victor Del Litto a reproduit pour le Cercle du Bibliophile la publication de chez Champion, alors qu'il affirmait que « l'édition procurée en 1914 par Daniel Muller dans la collection Champion [était] loin d'être exhaustive¹³ ». Je n'ai pas trouvé de justification dans son ouvrage de 1970. De plus, cette affirmation de l'éminent stendhalien, qu'il n'a pas daigné développer, n'est elle-même pas très claire. Qu'entendait-il par « édition exhaustive » ? Voulait-il dire un travail qui réunissait et présentait toutes les données des témoins existants ? Mais dans ce cas, quels sont les témoins dignes d'être pris en considération ? Outre la version originale, celles qui l'ont suivie en 1817¹⁴ et 1831¹⁵ ainsi que celle qu'après la mort de l'auteur, son cousin Romain Colomb a fait paraître en 1854¹⁶ ? Autant de questions qui restent sans réponse.

Puisque ni l'éditrice de 1999 ni l'éditeur de 1970 ne sont ainsi très explicites sur l'état du texte qu'ils nous offrent, il faut se reporter à l'édition que Daniel Muller a publiée en 1914. Du moins, il est moins vague que ses successeurs sur les caractéristiques des témoins. Dans son « Avant-propos », il examine d'abord la version originale de 1814 et souligne « l'incorrection absolue » de son texte, qui « est criblé de fautes de toute espèce¹⁷ ». Ensuite, il décrit d'une part le tirage de 1817, qui reprend le texte de 1814 tout en supprimant le nom d'auteur et en donnant un nouveau titre, une nouvelle préface et un errata, et de l'autre, celui de 1831, qui reproduit le texte de 1814 avec le titre de 1817 et qui met pour la première fois le nom de Stendhal comme auteur¹⁸. Pour Daniel Muller, la deuxième « édition » digne de son appellation est celle de 1854, dans le texte de laquelle Romain Colomb a introduit de nombreuses modifications, mais celles-ci ne sont pas satisfaisantes à ses yeux. Citons comment il qualifie cette publication posthume :

Bien que le titre annonce une « édition nouvelle, entièrement revue », l'éditeur de 1854 s'est contenté de réimprimer le texte incorrect de 1814 en l'agrémentant de fautes nouvelles ; il paraît avoir ignoré l'errata de 1817, dont il ne s'est pas servi. Le

¹² *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jb. Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et de Considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie* par Louis-Alexandre-César Bombet, Paris, P. Didot l'aîné, 1814.

¹³ Victor Del Litto, *op. cit.*, p. 493.

¹⁴ *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, P. Didot l'aîné, 1817.

¹⁵ *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* par De Stendhal, Paris, Levavasseeur, 1831.

¹⁶ *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* par De Stendhal (Henry Beyle), *Nouvelle édition entièrement revue*, Paris, Michel Lévy frères, 1854.

¹⁷ Daniel Muller, *op. cit.*, p. LVIII.

¹⁸ *Ibid.*, p. LXII-LXIII.

*texte fourmillé d'erreurs ; la plupart des citations, des noms d'opéras sont défigurés ; la ponctuation est souvent défectueuse*¹⁹.

Son examen très critique de ces témoins aboutit à une conclusion, qui en même temps exprime des principes qui l'ont guidé pour établir son texte :

En résumé, les deux seules éditions de la *Vie de Haydn*, celle de 1814 et celle de 1854, sont des plus incorrectes. Nous avons dû, pour établir le texte de la présente édition, procéder à un travail de révision minutieux ; nous avons utilisé, pour la première fois, l'errata de 1817, en le complétant ; nous relevons, au fur et à mesure, dans nos notes, les diverses *variantes* de 1814 et de 1854, ainsi que les corrections de 1817²⁰.

Cette déclaration n'est en fait pas très claire. On comprend bien que Daniel Muller a tenu compte de la liste d'erreurs qui figure dans la publication de 1817. C'est une tâche que doit faire n'importe quel éditeur. Toutefois, quel est son texte de base ? L'édition de 1814 avec « l'incorrection absolue » de son texte ? Ou celle de 1854 dont « le texte fourmillé d'erreurs » et dont « la ponctuation est souvent défectueuse » ? Toutes les aménités qu'il prononce ne nous permettent pas de savoir de quel côté va sa préférence. Puisqu'il n'exprime pas nettement son choix, on ne voit pas ce qu'il a « révisé » quand il dit qu'il a « procéd[é] à un travail de révision minutieux ». De même, comment peut-on savoir de quoi diffèrent les leçons qu'il appelle « les diverses *variantes* de 1814 et de 1854 » ? Veut-il dire les « leçons rejetées » de 1814 ou de 1854 ? Si l'on pense à des notes²¹ où il dit qu'il a « rétabli » tel ou tel mot « d'après l'édition de 1814 », on est tenté de conclure qu'il avait choisi comme base celle de 1854. Mais ces notes sont si rares qu'il doit y avoir de nombreux cas où l'éditeur est intervenu tacitement. Pour percer les obscurités qui entourent ainsi l'établissement du texte, prenons quelques passages des « Lettres sur le célèbre compositeur Haydn » dans la publication de 1914 en les comparant avec l'édition originale et celle de Romain Colomb.

Le premier exemple se lit dans le sixième alinéa de la « Lettre VII », là où le narrateur compare le caractère des Français et celui des Italiens. Il commence dans la version de Daniel Muller de la façon suivante :

¹⁹ *Ibid.*, p. LXIV ; sauf le premier soulignage dû à l'auteur, c'est moi qui souligne.

²⁰ *Ibid.*, p. LXIV-LXV ; souligné par l'auteur.

²¹ *Ibid.*, p. 415, note sur la page 37 : « Nous rétablissons le *qui* d'après l'édit. de 1814. » ; p. 416, note sur la page 40 : « Nous rétablissons le texte de 1814. » ; p. 421, note sur la page 81 : (même expression) ; p. 436, note sur la page 240 : « Nous rétablissons le mot *tous* oublié, d'après l'édition de 1814. » (souligné par l'auteur).

De manière qu'en Italie, les actions dépendant davantage de ce qu'éprouve l'homme qui agit, quand cette âme est commune, l'Italien est le plus triste compagnon du monde²².

Le même texte se retrouve sans aucun changement dans la publication de 1854²³. Mais dans cette phrase, comment faut-il interpréter l'adjectif démonstratif « cette » qui précède le substantif « âme » ? Comme ce dernier n'apparaît pas dans le contexte qui précède la citation, on peut se demander s'il ne faut pas dire « son âme » en se référant au possesseur de cette « âme ». Or l'édition de 1814 qui donne une leçon différente nous permet de résoudre l'énigme. Voici son texte :

De manière qu'en Italie, les actions dépendant davantage de ce qu'éprouve *l'ame* de l'homme qui agit, quand cette ame est commune, l'Italien est le plus triste compagnon du monde²⁴.

Dans cette phrase, qui se retrouve telle quelle dans la version de 1817²⁵, le démonstratif « cette » dans « cette ame²⁶ » renvoie au substantif « ame » qui apparaît dans la partie que j'ai soulignée, et cette leçon me paraît préférable à celle qui se lit dans l'édition posthume comme chez Daniel Muller. Est-ce par hasard que Romain Colomb et ce dernier ont abouti à une lecture identique ? Il me semble plus probable que l'éditeur de 1914 a suivi le texte de 1854 sans faire attention à la variante de 1814 et de 1817, d'autant plus qu'il n'a pas annoté le passage.

Un autre cas intéressant figure dans le douzième alinéa de la « Lettre IX ». Le paragraphe commence ainsi dans l'édition de Daniel Muller :

J'ai souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on [p. 98] les jouait dans l'orchestre d'un théâtre, *et si*, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre²⁷.

Dans la partie que j'ai soulignée, la conjonction « si » est ainsi répétée après la conjonction « et ». Si l'on consulte l'édition de 1854²⁸, la leçon « et si » s'y retrouve sans

²² Daniel Muller, *op. cit.*, p. 66.

²³ *Op. cit.*, p. 56.

²⁴ *Op. cit.*, p. 71.

²⁵ *Op. cit.*, p. 71 et il n'y a rien dans l'errata.

²⁶ Sur l'absence d'accent dans « ame », voir Nina Catach (dir.), *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, Paris, Larousse, 1995, p. 54 qui rappelle que le *Dictionnaire de l'Académie française* n'avait pas mis l'accent circonflexe entre 1694 et 1762 et qu'il ne l'a adopté qu'en 1798. Par conséquent, le *Nouveau Dictionnaire portatif de la langue française* de Claude-Marie Gattel, Lyon, Bruyset, 1797, 2 vol., que pratiquait Stendal, donne comme vedette *ame* (t. I, p. 51) et non pas *âme*.

²⁷ *Op. cit.*, p. 97-98.

²⁸ *Op. cit.*, p. 82-83.

modification et son texte diffère de la citation dans un seul endroit : il s'agit de la préposition « de » dans « de Haydn » qui y est imprimée « d'Haydn » avec élision.

Cette divergence ne nous surprend pas, parce que Daniel Muller n'a pas admis cette graphie en disant dans son « Avant-propos » qu'il considérait « comme *aspiré* la première lettre du mot *Haydn*²⁹ » et donc qu'il avait corrigé systématiquement les graphies « d'Haydn », « cet Haydn », etc. malgré leur fréquence chez Stendhal. Probablement ce fait était pour l'éditeur une des nombreuses « fautes » dont à ses yeux fourmillait l'impression de 1854. Cependant chacun sait que dans *Haydn* le *h* pouvait être parfois *muet*. À l'époque de Stendhal, on lit dans différentes publications les expressions telles que « la première exécution du trop célèbre *Oratorio d'Haydn*³⁰ », « l'œuvre *d'Haydn*³¹ », « La symphonie *d'Haydn*³² », « Si le ciel conserve la santé à *cet Haydn*³³ », « Ouverture *d'Haydn*, arrangée pour deux violons³⁴ », etc. Ce traitement du *h* n'a pas disparu si tôt. Parmi les témoignages du XX^e siècle, on pense entre autres à *S.I.M. Revue musicale mensuelle*, publiée par la Société internationale de la musique (Section de Paris), qui, en consacrant une partie de son numéro du 10 janvier 1910 à un « Hommage à Haydn », a accueilli entre autres une pièce pour piano de Claude Debussy intitulée « Sur le nom *d'Haydn*³⁵ », un article d'Henry Marcel – administrateur général de la Bibliothèque nationale (1905-1912) – sur « L'iconographie *d'Haydn*³⁶ », un autre de Julius Tandler – professeur d'anatomie à l'Université de Vienne – sur « Le crâne *d'Haydn*³⁷ », et « Une lettre d'Haydn à Ignace Pleyel³⁸ » mise au jour par Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel. Leurs témoignages ne sont-ils pas de poids ? On peut se reporter également au *Bon Usage* de Maurice Grevisse et André Goosse³⁹, qui énumère des cas où l'on hésitait sur le traitement du *h* pour les noms germaniques.

Si l'on cherche dans l'édition de 1814 le passage correspondant à la citation de la « Lettre IX », on lit : « J'ai [...] *d'Haydn* et [...] si on les jouait [...] *et que*, pendant leur durée, [...] différens morceaux, se succédaient sur le théâtre⁴⁰. » La même leçon se retrouve dans

²⁹ *Op. cit.*, p. LXV ; souligné par l'auteur.

³⁰ Marie Elisabeth de Polier, Antoine-Gilbert Griffet de Labaume et Joseph de Maimieux, *Bibliothèque germanique*, Paris, Levrault, 1800, p. 198 ; souligné par l'auteur.

³¹ Pascal Vallongue, dans *La Décade philosophique, littéraire et politique*, An IX, deuxième trimestre, Nivôse, Pluviôse, Ventôse, p. 436.

³² *La Revue philosophique, littéraire et politique*, le 31 décembre 1804, p. 251.

³³ *Journal des arts, de littérature et du commerce*, le 25 janvier 1805, p. 166.

³⁴ *Journal de l'Empire*, le 21 octobre 1805, p. 4.

³⁵ *S.I.M. Revue musicale mensuelle*, le 10 janvier 1910, p. 2-5.

³⁶ *Ibid.*, p. 17-33.

³⁷ *Ibid.*, p. 69-74.

³⁸ *Ibid.*, p. 75-77.

³⁹ *Le Bon Usage*, 16^e édition, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2016, § 48, b), 1^o, p. 57 qui cite Maupassant : « une symphonie d'Haydn ».

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 110.

celle de 1817⁴¹. Le *h* du nom du compositeur est toujours traité comme muet, tandis que l'adjectif « différent » a sa forme ancienne du pluriel et que la deuxième conjonction « si » est remplacée par la conjonction « que ». En partant de l'idée que celle-ci devait être suivie du subjonctif, Romain Colomb et par la suite Daniel Muller ont-ils considéré son emploi comme fautif ? Ce n'est pas impossible. Mais puisque *Le Bon Usage* nous apprend que parfois l'indicatif suit « que » dans cette construction⁴², il me semble possible de conserver la leçon de la version originale. L'éditeur de 1914 aurait dû, du moins, signaler en note que celle-ci contenait une variante et qu'il suivait le texte de 1854.

Un autre passage mérite d'attirer notre attention. Il figure à la fin du sixième alinéa de la « Lettre II », dans une description des *Noces de Cana* de Véronèse, tableau conservé aujourd'hui au Musée du Louvre⁴³. Le narrateur s'attache surtout à la partie du tableau où sont représentés des instruments de musique. Citons la description d'après l'édition de Daniel Muller :

Paul Véronèse nous a conservé la figure de ceux qui étaient en usage de son temps, dans cette fameuse *Cène de Saint-Georges*, qui est à la fois le plus grand tableau du Musée de Paris et un des plus agréables. Au devant du tableau, dans le vide du fer à cheval formé par la table où les convives de la noce de Cana sont assis, le Titien joue de la contre-basse, Paul Véronèse et le Tintoret du violoncelle, un homme qui a une croix sur la poitrine joue du violon, le Bassan joue de la flûte, et un esclave turc de la trompette⁴⁴.

En commentant la première phrase, Victor Del Litto a observé : « En fait, ce tableau représente *les Noces de Cana*. Il est toujours au Louvre, dans la salle des États⁴⁵ » en laissant entendre que le titre *Cène de Saint-Georges* est une bévue de l'auteur⁴⁶. Suzel Esquier⁴⁷ qui a résumé cette note sans dire d'où elle l'a tirée était probablement du même avis. Mais puisque dans la seconde phrase Stendhal se réfère aux « convives de la noce de Cana », il me paraît difficile d'imaginer qu'il a confondu « Saint-Georges » et « Cana ». Pourquoi alors a-t-il mentionné le nom du saint ? On trouve la réponse si l'on suit une note de Daniel Muller⁴⁸ qui signale que l'auteur s'est inspiré de la « Lettre XVII. Mémoire des principaux tableaux de Venise, avec de courtes remarques » contenue dans un de ses livres favoris⁴⁹,

⁴¹ *Op. cit.*, p. 110 ; il n'y a rien dans l'errata.

⁴² Voir *op. cit.*, § 1157, p. 1643.

⁴³ Voir le site du Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064382>).

⁴⁴ Daniel Muller, *op. cit.*, p. 20 ; souligné par l'auteur.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 514.

⁴⁶ Voir aussi la note de Richard N. Coe dans *Lives of Haydn, Mozart and Metastasio by Stendhal (1814), Translated, Introduced & Edited by Richard N. Coe*, Londres, Calder, 1972 ; 2010, p. 268.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 276 : « Ce sont *Les Noces de Cana*. Le tableau se trouve toujours au Louvre. »

⁴⁸ Voir sa note, *op. cit.*, p. 414.

⁴⁹ Il est cité aussi dans « Considérations sur Métastase », voir l'édition de 1814, p. 399-401.

qui est les *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* de Charles de Brosses⁵⁰. Si l'on relit l'observation de celui-ci, il ne serait pas impossible de comprendre que par la *Cène de Saint-Georges* Stendhal voulait dire que le tableau représentant la *Cène* (au sens du mot latin *cena* « repas principal ») de *Cana* avait été dans l'église Saint-Georges-le-Majeur (San Giorgio Maggiore) de Venise⁵¹ avant d'être enlevé par Napoléon et transporté à Paris. Il ne se serait donc pas trompé.

Si l'on revient à la citation de la « Lettre II », le texte de l'édition de 1854⁵² ne présente aucune divergence par rapport à celui de la version de 1914. Par contre, la publication originale⁵³ ainsi que celle de 1817⁵⁴ en diffèrent sur deux points : d'une part, le mot « fer à cheval » y est imprimé « fer-à-cheval » avec deux traits d'union, et de l'autre, on y lit « violoncel » à la place de « violoncelle ». Romain Colomb et par la suite Daniel Muller ont donc supprimé les traits d'union dans « fer-à-cheval » pour se conformer à l'usage⁵⁵ et corrigé la graphie « violoncel » qu'ils ont tenue probablement pour erronée. La seconde correction était-elle nécessaire ? Certes, le *Dictionnaire de l'Académie française* depuis 1762⁵⁶ ainsi que le *Nouveau Dictionnaire portatif de la langue française* de Claude-Marie Gattel⁵⁷ de 1797 que pratiquait Stendhal ne connaissent que la forme *violoncelle* et nos instruments de travail comme le *Trésor de la langue française*⁵⁸, le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré⁵⁹ et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* de Walther von Wartburg⁶⁰ ignorent également la graphie *violoncel*. Cependant, celle-ci n'est ni une invention ni une faute de Stendhal. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le français hésitait entre trois formes : *violoncello*, *violoncelle* et *violoncel*. Alors que dans un « Catalogue des livres de musiques nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger » inclus à la fin de la *Grammaire générale et raisonnée* publiée en 1703 on trouve des « Sonates pour les violons à 2 violons & une Basse Continue, la plupart avec un *violoncello* ou viole de Gambe⁶¹ » et que dans son numéro de novembre 1733, *Mercure de France* fait mention du « *Premier Livre de Sonates*, pour le Violoncelle composé par

⁵⁰ Voir *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, t. I, Paris, Ponthieu, an VII, p. 262-295, surtout la p. 293 (en marge) : « À St-Georges de Venise », p. 294 : « Et enfin, dans le fond du réfectoire, les Noces de Cana, *Paul Véronèse*, tableau non seulement de la première classe, mais des premiers de cette classe. » et p. 295 : « Au-devant du tableau dans le vuide de l'intérieur du Triclinium, le *Titien* joue de la basse ; *Paul* joue de la viole ; le *Tintoret*, du violon ; et le *Bassan*, de la flûte ; [...] » (souligné par l'auteur).

⁵¹ C'est-à-dire « le réfectoire des bénédictins de San Giorgio Maggiore à Venise » selon le site cité du Musée du Louvre.

⁵² *Op. cit.*, p. 20.

⁵³ *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 19 ; il n'y a rien dans l'errata.

⁵⁵ Voir *Le Bon Usage*, *op. cit.*, § 109, p. 116-120.

⁵⁶ Voir le site de l'Académie française (<https://www.dictionnaire-academie.fr/>).

⁵⁷ *Op. cit.*, t. II, p. 665ab, s.v. *violoncelle*.

⁵⁸ Paris, CNRS et Gallimard, 1971-1994, 16 vol. ; je désigne ce dictionnaire par *TLF*.

⁵⁹ Paris, Hachette, 1873, 4 vol.

⁶⁰ Bâle, etc., Zbinden, etc., 1922-2002, 25 vol., t. XIV, p. 369b, s.v. *vi-* ; je désigne ce dictionnaire par *FEW*.

⁶¹ Amsterdam, Estienne Roger, 1703, p. H2.

M. *Barrière*⁶² », dans celui du mois d'août 1738 du même périodique on lit des passages tels que « le *Violoncel*, qui est la Basse de Violon, auroit bien pu être comparé en grand au Violon » ou « la Viole, qui auroit toujours été préférée au *Violoncel*, pour l'accompagnement au moins dans les Concerts de chambre⁶³ ». En 1740, Hubert Le Blanc a publié un livre intitulé *Défense de la Basse de viole contre les entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncel*⁶⁴, et dix ans plus tard, dans son *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, l'abbé Prévost a choisi cette forme comme vedette : « VIOLONCEL, s.m., Mot tiré de l'Italien, qui se dit de la basse de violon⁶⁵. » Plus près de Stendhal, la *Grammaire italienne* de Vincent Perretti enregistre dans son « Recueil de noms », parmi les appellations d'instruments de musique : « Le violoncel, *il violoncello*⁶⁶ », tandis que l'*Abrégé de l'Histoire générale* décrit le fameux tableau de Véronèse avec des expressions très proches :

[...] St.-Georges-le-Majeur, dans le réfectoire du couvent des Bénédictins, les noces de Cana, tableau célèbre de Paul Véronèse, et d'autant plus intéressant, que cet artiste a placé sur le devant, dans une galerie, une troupe de musiciens, où il s'est peint lui-même jouant de la viole ; le Titien, du *violoncel* ; le Tintoret, du violon ; et Léandre Bassan, de la flute⁶⁷.

On peut penser aussi au *Dictionnaire historique des musiciens* d'Alexandre Choron et François Fayolle⁶⁸, dont Stendhal se servait pour son ouvrage de 1814, car on y lit des phrases telles que « Il jouait de plusieurs instrumens ; mais le *violoncel* était celui sur lequel il excellait le plus⁶⁹ », « Trois concertos pour clavecin avec violon et *violoncel*⁷⁰ », etc. Si l'on tient compte de ces occurrences, celle de la « Lettre II » dans l'édition originale ne me paraît pas être un cas de « l'incorrection absolue » de son texte qui aurait tant agacé Daniel Muller. Au contraire, cette leçon défendable montrerait combien l'auteur était imprégné de la langue du XVIII^e siècle.

⁶² *Mercur de France*, novembre 1733, p. 2462 ; souligné par l'auteur ; voir aussi p. 2878. Ces attestations antéditent le TLF et le FEW.

⁶³ *Mercur de France*, août 1738, p. 1732 et 1735-1736 ; ces occurrences aussi sont antérieures à celles que donnent le TLF et le FEW.

⁶⁴ Amsterdam, Pierre Mortier, 1740.

⁶⁵ Paris, Didot, 1750, 2 vol., t. II, p. 771a.

⁶⁶ Troisième édition, Paris, Fuchs, Molini, Desenne et l'auteur, 1803, p. 255 ; souligné par l'auteur.

⁶⁷ *Abrégé de l'Histoire générale des voyages faits en Europe*, t. XI, Paris, Moutardier, 1804, p. 442.

⁶⁸ *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, Tels que Compositeurs, Ecrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc. ; avec des renseignemens sur les théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet, précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique*, Paris, Valade, 1810-1811.

⁶⁹ *Ibid.*, t. II, p. 236b, s.v. Rose (Jean-Henri-Victor).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 238a, s.v. Rosetti (Antonio).

En ce qui concerne la ponctuation, l'éditeur de 1914 qui a déploré que la version de 1854 soit « souvent défectueuse » l'a apparemment préférée à celle de 1814. Si l'on compare sa version de la « Lettre XIII » avec ces deux publications, on constate que dans treize endroits où la version de Romain Colomb diffère de l'édition initiale, Daniel Muller suit celle-là et non pas celle-ci. Cette dernière est-elle si mauvaise ? Prenons comme exemple le quatrième alinéa de la « Lettre XIII ». Daniel Muller l'a imprimé de la manière suivante :

En effet, un beau chant n'a pas besoin d'ornements ni d'accessoires pour donner du plaisir. Voulez-vous voir si un chant est beau, dépouillez-le de ses accompagnements⁷¹.

Les deux phrases se retrouvent telles quelles dans la publication de 1854⁷². En revanche l'édition de 1814⁷³ et celle de 1817⁷⁴ présentent, outre la forme ancienne du pluriel dans « ornemens » et « accompagnemens », une ponctuation différente dans la seconde phrase : « Voulez-vous voir si un chant est beau ? Dépouillez-le de ses accompagnemens. » Le point d'interrogation mis après « beau » n'est-il pas préférable à la virgule de la version posthume ? Étant donné que Daniel Muller n'a pas annoté le passage, il est impossible de savoir pour quelle raison il a opté pour la virgule aux dépens de la leçon primitive, mais on a l'impression qu'il a pris ici aussi comme base de son travail la publication de Romain Colomb, en méconnaissant la version de 1814 qui donnait une meilleure leçon.

Avant de terminer, signalons un cas où Daniel Muller, qui se vantait d'avoir « utilisé, pour la première fois, l'errata de 1817 », a omis une information qui ne manque pas d'intérêt. Il s'agit de la fin de la « Lettre IX ». Alors que dans l'édition originale celle-ci se terminait avec une courte citation : « Un jour les Grenouilles se levèrent, / Et dirent aux Coucous : Illustres compagnons. / VOLTAIRE⁷⁵. », l'errata de 1817 propose une autre fin, qui, comme le commente l'éditeur de 1914, correspond à dix lignes des *Deux Siècles* de Voltaire. Ainsi, la « Lettre IX » finit de la manière suivante dans la version de Daniel Muller :

*Jadis en sa volière un riche curieux
Rassembla des oiseaux le peuple harmonieux ;
Le chantre de la nuit, le serin, la fauvette,
De leurs sons enchanteurs égayaient sa retraite ;
Il eut soin d'écarter les lézards et les rats ;*

⁷¹ Daniel Muller, *op. cit.*, p. 128.

⁷² *Op. cit.*, p. 106.

⁷³ *Op. cit.*, p. 142.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 142 ; il n'y a rien dans l'errata.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 117.

*Ils n'osaient approcher ; ce temps ne dura pas.
 Un nouveau maître vint ; ses gens se négligèrent ;
 La volière tomba ; les rats s'en emparèrent ;
 Ils dirent aux lézards : « Illustres compagnons,
 Les oiseaux ne sont plus, et c'est nous qui régions ! »*
 VOLTAIRE⁷⁶.

Si l'on se reporte à l'édition de 1817⁷⁷, on s'aperçoit que la leçon de son errata n'est pas reproduite très fidèlement dans la publication de 1914. D'abord, en 1817 les dix vers sont imprimés en romain et non pas en italique, et puis sa ponctuation diffère dans quatre endroits⁷⁸ de celle de Daniel Muller, et enfin la citation de Voltaire est suivie d'une référence à « Ed. Desoer. 3. 937. » On peut surtout regretter la troisième altération, car la suppression du renvoi final nous prive d'une information précieuse sur la lecture de celui qui a établi l'errata (l'auteur ou Adolphe de Mareste, si l'on en croit Daniel Muller⁷⁹). Les lecteurs n'auraient-ils pas intérêt à savoir que la citation provient des *Œuvres complètes de Voltaire*, t. III, *Seconde partie, Poésie*, Paris, Th. Desoer, 1817, p. 937 ? Grâce à cette indication bibliographique, on voit comment Stendhal ou Mareste a travaillé pour citer ces dix vers de la satire : ils ont utilisé une publication toute récente, au lieu de recourir à des éditions plus anciens⁸⁰ dans lesquelles avant 1814 l'auteur de la « Lettre IX » aurait lu la pièce. Pour cette raison, il faudrait restituer la référence⁸¹.

Cet examen rapide aura montré, du moins je l'espère, que malgré toutes les critiques acerbes de son « Avant-propos », Daniel Muller a pris comme base la version posthume de 1854 et qu'il n'a pas reproduit l'errata de 1817 avec une fidélité absolue. Son choix contestable du texte de base n'est pas trop étonnant, parce que pour publier *Rome, Naples et Florence* il a procédé en 1919 de la même manière, en énonçant pourtant plus clairement sa décision⁸². Sur celle-ci, Victor Del Litto a attiré notre attention dans son volume *Voyages en Italie* de la Pléiade⁸³, en insistant que c'était une erreur et qu'il fallait s'appuyer sur l'édition originale. Était-il au courant du défaut de la même espèce pour les *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase* ? Il est inimaginable que l'éminent spécialiste ne s'en soit pas aperçu. Mais

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 102-103.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. IX-X.

⁷⁸ Voir le vers 5 où après « les rats » il y a un point à la place du point-virgule ; le vers 6 où « approcher » est suivi d'un deux-points à la place du point-virgule ; le vers 7 qui se termine par un deux-points et non pas par le point-virgule ; le vers 10 finit avec un point à la place du point d'exclamation.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. LXII.

⁸⁰ Voir par exemple *Contes en vers, satires et poésies mêlées de Voltaire*, Paris, Pierre et Firmin Didot, an IX, p. 126.

⁸¹ Elle est omise aussi dans la traduction anglaise de Richard N. Coe, *op. cit.*, p. 64.

⁸² Voir Stendhal, *Rome, Naples et Florence, Texte établi et annoté par Daniel Muller, Préface de Charles Maurras*, Paris, Champion, 1929, 2 vol., t. I, p. LXXIII : « [...] nous avons donc suivi le plan de l'édition de 1854, [...]. Il ne nous restait plus qu'à corriger les nombreuses fautes de texte et de ponctuation qui défigurent l'édition de 1854 ; [...]. »

⁸³ *Id.*, *Voyages en Italie, Textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1507.

dans ce cas, pourquoi a-t-il reproduit pour le Cercle du Bibliophile le texte établi selon un principe vicieux ? Était-ce une simple solution de facilité ? On peut regretter que la loi du moindre effort prédomine toujours et que Suzel Esquier n'y ait pas échappé. Il en résulte que les lecteurs ne disposent toujours pas d'une édition sûre du premier livre publié par Stendhal. Parmi d'innombrables stendhaliens, n'y a-t-il aucun qui veuille prendre la peine de nous en offrir une, en se basant, non pas sur la publication posthume de 1854, mais sur la version originale de 1814 qu'a contrôlée l'auteur, et en reproduisant fidèlement l'errata de 1817 ?