Michelle Biget-Mainfroy

La Musique à l'épreuve des mots

Écrits croisés de France et d'Allemagne à l'époque romantique

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Région Rhône-Alpes

collection Perpetuum mobile, 2010

SYMÉTRIE ISBN 978-2-914373-47-0

collection
PERPETUUM MOBILE
dirigée par Malou Haine
ISSN 1965-0299

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-47-0
dépôt légal : mars 2010
© Symétrie, 2010

Crédits
illustration de couverture : *Le Théâtre-Italien de Paris* (1843), par Eugène Lami – collection Symétrie.
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 031034857

Introduction

Un texte fondateur se trouve à l'origine d'une efflorescence d'écrits concernant les beaux-arts et la musique : la *Kritik der Urtheilskraft*[1], que le philosophe allemand Emmanuel Kant publie en 1790. Pour la première fois dans l'histoire de la pensée européenne, la philosophie devient critique et la critique du goût s'élève à la dignité de la philosophie. Kant déchiffre l'énigme du Beau. Le sensible s'autonomise face à l'intelligible, l'imagination est reconnue faculté suprême du génie inventif, l'esthétique acquiert une existence propre : elle devient ce champ de réflexion où la subjectivité peut s'épanouir. Plus de critères infaillibles du « bon goût » : ce sera la fin de l'idéal classique d'une objectivité du goût. Chacun peut faire l'expérience du Beau et rencontrer l'Infini – quitte à s'en effrayer.

Le XIXe siècle multiplie donc les écrits sur la musique. Les philosophes parlent de musique, voire instaurent un véritable « mélocentrisme », à l'instar d'Arthur Schopenhauer et de Friedrich Nietzsche. Les gens de lettres font de la musique un objet romanesque ou poétique. Les musiciens eux-mêmes s'emparent de l'acte d'écriture, rédigent des feuilletons dans les journaux (Hector Berlioz), conçoivent des essais (Ferenc Liszt, Richard Wagner) ou publient des périodiques spécialisés (tel Robert Schumann qui fonde la *Neue Zeitschrift für Musik* afin de défendre l'avant-garde musicale en Allemagne).

Si les écrits philosophiques s'attachent à mettre en évidence la part d'irrationnel que comporte toute expression artistique, si les romanciers filent volontiers la métaphore à propos de musique, les textes des compositeurs se révèlent souvent militants : la nouvelle de Berlioz, *Euphonia*[2], ou l'ouvrage plus développé de Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*[3], dédié au philosophe Ludwig Feuerbach, formulent des propositions précises d'organisation du corps social. On mesure alors comment la réflexion sur la musique conduit à la conception d'un nouvel espace, où l'art est porteur d'une mission éducative, où parfois le monde s'interprète comme une cosmogonie musicale, où l'esthétique se conjugue à l'éthique. Ce phénomène s'inscrit dans les querelles de l'individualisme moderne. La culture démocratique construite par les Lumières, le *Sturm und Drang* et la Révolution française, fait du Beau une affaire de goût, mais y cherche aussi matière à consensus. Le problème est donc le suivant : comment penser des règles de vie commune dans un univers qui accueille le

1. « Critique du jugement » ou « Critique de la faculté de juger ». Emmanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Berlin – Liebau : Lagarde und Friedrich, 1790.
2. Hector Berlioz, « *Euphonia ou La Ville musicale*, nouvelle de l'avenir », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 18 et 25 février 1844 ; 3, 17 et 24 mars 1844 ; 28 avril 1844 ; 2 juin 1844 ; 28 juillet 1844.
3. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 16 volumes, Leipzig : E. W. Fritzsch, 1871-1880.

L'écrit sur la musique en quête de son objet : le XVIIIe siècle en marche vers le XIXe

Écrire sur la musique, c'est vouloir s'approprier ce qui échappe au processus d'une définition précise et univoque. S'il est relativement facile de trouver le lexique et le langage de la théorie musicale, il s'avère déjà moins simple d'évoquer une œuvre musicale en particulier. Les mots vont-ils restituer ce qui est noté sur les portées ? Cette question, on le devine, comporte sa réponse : le discours sur la musique va *filtrer* cette dernière. La difficulté à dire la musique hante la génération des encyclopédistes ; elle stimule les intellectuels romantiques, pour lesquels ce sera une *obligation* que de référer au domaine sonore. Si la musique tient une telle place dans la littérature, et aussi dans l'autobiographie, c'est du fait de sa résonance affective avec une écriture du Moi. La diversité des solutions trouvées – critiques, feuilletons, épisodes de roman comme la soirée à l'opéra ou la leçon de musique, contes fantastiques à sujet musical, relations de concerts dans les journaux intimes ou les correspondances – atteste la capacité émotive dont est crédité l'art musical, et aussi son retentissement social. Qui écrit sur la musique, après 1800, exprime ce qu'il ressent, découvre ce qui reste indicible, juge – et donc discrimine – ce qui est romantique et ce qui ne l'est pas, ce qui appartient au siècle et ce qui passe pour archaïque.

Les XVIIe et XVIIIe siècles avaient eu l'ambition du grand traité de musique encyclopédique, somme de savoir exhaustif et irréfutable, documentation accumulative censée satisfaire tous les questionnements relatifs à la chose musicale. Longtemps respecté, le père Marin Mersenne est reconnu pour un « sçavant ». Son *Harmonie universelle*[1], par son titre même, embrasse tout ce qui concerne la musique. Condisciple de Descartes, en relation avec les grands penseurs de son temps, tel Galilée, enseignant en philosophie et théologie, Marin Mersenne évoque des problèmes qui relèvent aujourd'hui de la musicologie : il tente d'expliquer la résonance du corps sonore, décrit la construction des différents instruments de musique et la manière d'en jouer, propose des traités d'apprentissage du luth ou du chant, devine même – sans l'exposer – la règle du tempérament égal (puisqu'il parle de demi-tons égaux pour faciliter la construction de certains instruments), interroge ses

1. Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 2 volumes, Paris : Sébastien Cramoisy, 1636-1637 ; réimpression en fac-similé de l'exemplaire conservé à la bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, introduction de François Lesure, 3 volumes, Paris : C.N.R.S., 1963.

Grandeur et puissance : les attributs d'une musique irrésistible

Que la musique soit supérieure à toute autre forme d'art, bien peu le contestent à l'époque qui nous intéresse. La musique tire cette supériorité de son altérité : elle ne réfère à rien d'autre qu'à elle-même, elle ne recouvre pas de sens connu. D'où la difficulté à la dire, dénoncée par Hoffmann dans le dialogue *Der Dichter und der Komponist*, dans lequel il prête au musicien ce propos que le secret merveilleux de la musique réside dans le fait que :

> Là où le pauvre langage échoue, la musique ouvre une source inépuisable de moyens expressifs[1].

Hoffmann, par qui le mystère arrive, n'a pas d'adjectifs assez nombreux pour illustrer cette absence de sémantisme : aspiration indéfinie (*unbestimmtes Sehnen*), nostalgie sans fin (*unendliche Sehnsucht*), indicible (*unausprechlich*), incertain (*unbestimmt*), inconnu (*unbekannt*), innommable (*unnennbar*), infini (*unendlich*)… Autant de qualifications pour faire comprendre que la musique n'est pas assimilable, qu'elle court-circuite toute médiation, qu'elle est en soi expression. Hoffmann est sans doute l'un des tout premiers à accroître la part d'imaginaire que véhicule la musique au XIXe siècle. Le seul souvenir ou l'unique présence de la musique transportent un flot d'images, d'associations verbales ou symboliques, dont les œuvres de fiction n'ont pas été avares. La musique nous habite – corps et conscience mêlés. Elle nous est *indispensable*, comme l'affirme encore Ferdinand dans *Der Dichter und der Komponist* :

> Un authentique opéra me semble être seulement celui où la musique surgit directement de la poésie comme un produit nécessaire à celle-ci[2].

Dans les contes d'Hoffmann, une puissance supérieure tire les fils des héros, marionnettes soumises à leur invisible montreur, la musique ; ou encore, la personne aimée – Antonie, la fille du *Rat Krespel* (1816) ou Donna Anna, la *prima donna* dans *Don Juan* (1813) – et inaccessible, bientôt arrachée à la vie, est à elle seule incarnation de la musique et idole esthétique. Quoi d'étonnant à ce qu'il y ait défaite des mots pour rechercher cette harmonie perdue, ce paradis originel ? La musique la plus sublime ne sera pas même…

1. « *Dass sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpferliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet.* » (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Die Serapions Brüder*, München: Winkler, 1963, p. 93. *Der Dichter und der Komponist*, composé en septembre et octobre 1813, est paru anonymement à Leipzig, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, Breitkopf & Härtel, XV/49-50, [8-15 décembre 1813]).
2. « *Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.* » (Hoffmann, *Die Serapions Brüder*, p. 83).

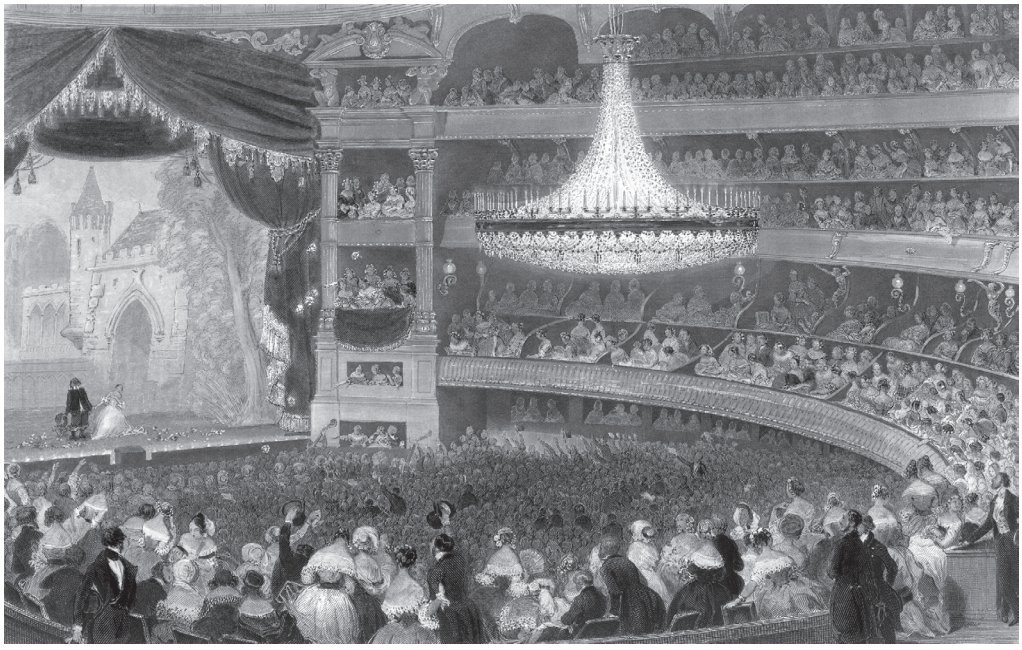
Portrait de Beethoven en arbitre de l'histoire

En 1837, Balzac achève en ces termes la description de la grande fête donnée par le parfumeur César Birotteau à son domicile parisien :

> Dans l'œuvre des huit symphonies de Beethoven, il est une fantaisie, grande comme un poème, qui domine le finale de la *Symphonie en ut mineur*. Quand, après les lentes préparations du sublime magicien si bien compris par Habeneck[1], un geste du chef d'orchestre enthousiaste lève la riche toile de cette décoration, en appelant de son archet l'éblouissant motif vers lequel toutes les puissances musicales ont convergé, les poètes dont le cœur palpite alors comprendront que le bal de Birotteau produisait dans sa vie l'effet que produit sur leurs âmes ce fécond motif, auquel la *Symphonie en ut* doit peut-être sa suprématie sur ses brillantes sœurs. Une fée radieuse s'élance en levant sa baguette. On entend le bruissement des rideaux de soie pourpre que des anges relèvent. Des portes d'or sculptées comme celles du baptistère florentin tournent sur leurs gonds de diamant. L'œil s'abîme en des vues splendides, il embrasse une enfilade de palais merveilleux d'où glissent des êtres d'une nature supérieure. L'encens des prospérités fume, l'autel du bonheur flambe, un air parfumé circule ! Des êtres au sourire divin, vêtus de tuniques blanches bordées de bleu, passent légèrement sous vos yeux en vous montrant des figures surhumaines de beauté, des formes d'une délicatesse infinie. Les amours voltigent en répandant les flammes de leurs torches ! Vous vous sentez aimé, vous êtes heureux d'un bonheur que vous aspirez sans le comprendre en vous baignant dans les flots de cette harmonie qui ruisselle et verse à chacun l'ambroisie qu'il s'est choisie. Vous êtes atteint au cœur dans vos secrètes espérances qui se réalisent pour un moment. Après vous avoir promené dans les cieux, l'enchanteur, par la profonde et mystérieuse transition des basses, vous replonge dans le marais des réalités froides, pour vous en sortir quand il vous a donné soif de ses divines mélodies, et que votre âme crie : « Encore ! » L'histoire psychique du point le plus brillant de ce beau finale est celle des émotions prodiguées par cette fête à Constance et à César Birotteau. Collinet avait composé de son galoubet le finale de leur symphonie commerciale[2].

En quoi peut-on assimiler l'extase que procure l'audition d'un mouvement de symphonie beethovénien – et pas n'importe lequel : la *Cinquième* reste auréolée tout au long du siècle par l'image des fameux « coups du Destin » – à l'excitation du bal offert à des invités de marque par le couple Birotteau, consacrant la remise du fameux « ruban rouge » que tant convoitent ? César Birotteau est un brave bourgeois, originaire de Chinon. Il a fait fortune

1. François-Antoine Habeneck a fait jouer pour la première fois en France la *Première Symphonie* de Beethoven, et inauguré la Société des concerts du Conservatoire en dirigeant la *Troisième Symphonie*, dite « héroïque », le 9 mars 1828. Il a fréquemment inscrit les neuf symphonies de Beethoven à ses programmes jusqu'en 1848.
2. Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, t. II : *César Birotteau*, sous la direction d'Albert Béguin et Jean Ducourneau, Paris : Club français du livre, 1962, p. 199.



Eugène Lami s'est attaché à peindre *La Sortie de l'Opéra* (1835), *Le Foyer de la danse* (1841), *L'Intérieur d'une loge* (1843) ou, comme ici, *L'Intérieur du Théâtre-Italien* (1843). Les mélomanes montrent une prédilection pour ce Théâtre-Italien, situé successivement salle Favart, salle Louvois, salle Favart à nouveau et salle Ventadour, près du passage Choiseul. Il est de bon ton d'avoir sa loge à l'Opéra comme aux Italiens. Sous la monarchie de Juillet, le public d'opéra s'élargit à la bourgeoisie aisée et l'art lyrique déchaîne les émotions : sifflets ou ovations, pâmoisons et cris d'enthousiasme. On voit sur le présent tableau deux chanteurs s'incliner profondément, entourés des bouquets de fleurs qu'on leur a jetés, face à une assistance en délire, certains spectateurs se mettant debout et saluant les artistes d'un chapeau tenu à bout de bras.

collection Symétrie

Suprématie de la musique instrumentale : « Non pas une simple combinaison de sons… »

Dans la vie sociale et artistique de la première moitié du XIXe siècle, l'opéra tient encore le haut du pavé. Tout le monde s'y intéresse. Les critiques musicaux de périodiques et de quotidiens comme *Le Ménestrel* ou le *Journal des débats*, qui atteignent en France de nombreux lecteurs, tant à Paris qu'en province, procèdent à une revue systématique des représentations lyriques. Pourtant, les tournées des virtuoses, les séances de musique de chambre dans les salons ou chez certains facteurs d'instruments, les concerts symphoniques et notamment ceux de la Société des concerts du Conservatoire, sont de plus en plus souvent l'objet de chroniques attentives, qui témoignent de la présence d'une musique instrumentale appréciée, en passe de relayer l'opéra, sinon dans les fonctions de représentation sociale, que ce dernier assume depuis au moins deux siècles, en tout cas dans un rôle de marqueur des intérêts esthétiques du romantisme. Il est significatif que la majorité des articles de Schumann, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, concerne le répertoire pianistique, les ouvrages de chambre et la symphonie. De même, mais avec un temps de retard, Joseph d'Ortigue, volontiers accusé de sympathie excessive pour la musique allemande – cette dernière étant précisément à dominante instrumentale –, accorde sa préférence, après 1860, à ce qu'il considère comme un domaine sans limites, une sphère infinie, où tout peut être dit puisque rien n'est explicitement dit. Le discours sur la musique instrumentale offre une source précieuse à qui scrute l'idéologie du XIXe siècle ; le discours sur la virtuosité en sera l'une des facettes, non la moins intéressante.

Berlioz, si sourcilleux quant au respect des partitions, aime à détailler des effets d'orchestration et à livrer à ses lecteurs la description de passages qui lui semblent avoir atteint leur but expressif, démontrer une originalité, cautionner une démarche globale. Ainsi évoque-t-il dans le *Journal des débats*, les 25 janvier et 12 février 1835, la *Symphonie héroïque* et la *Symphonie pastorale*. Du premier mouvement de celle-ci, il écrit :

> Le premier morceau est précédé d'une large et pompeuse introduction, où la mélodie, les modulations et les dessins d'orchestre se disputent successivement l'intérêt. Il commence par un de ces effets d'instrumentation dont Beethoven est incontestablement le créateur. La masse entière frappe un accord fort et sec, laissant à découvert au silence qui succède un hautbois,

Les démons de l'analogie : le vieux débat sur les capacités figuratives de la musique

On oppose abusivement l'essai d'Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, qui connut dix éditions du vivant de son auteur, aux écrits de Wagner. Ce texte court peut être reçu comme un pamphlet à la date de 1854, réagissant sur le mode polémique à *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849) et à *Opéra et Drame* (1851), affirmant la conviction que le son est à lui-même son propre but. Hanslick, critique bien en vue de la *Wiener Musikzeitung* puis de la *Neue Freie Presse*, professeur à l'université de Vienne à partir de 1856, fut un personnage influent. Il fit d'agressifs comptes rendus de représentations de *Lohengrin* ou des *Meistersinger von Nürnberg*. Hanslick ne croit pas à la validité du drame lyrique ni du poème symphonique, qui constituent ses deux pommes de discorde avec les tenants de la *Zukunftmusik* : il n'en demeure pas moins que les exégètes ont déformé et radicalisé sa pensée. Carl Dahlhaus compte parmi ceux qui ont su apprécier à leur juste portée les propos du critique viennois[1]. Si Hanslick plaide sans équivoque pour une primauté esthétique de la musique instrumentale, primauté qui serait imputable à sa *gratuité*, il n'en reconnaît pas moins la capacité de celle-ci à éveiller des sentiments, sentiments d'autant plus riches qu'ils sont *indéfinis*. Nous demeurons là en résonance avec toutes les pages que nous avons pu citer, qu'elles soient dues à Hoffmann, Schumann, d'Ortigue ou même Balzac. En insistant sur la nécessité de traquer les purs jeux de la combinatoire musicale pour rencontrer le Beau authentique, Hanslick ne fait que confirmer le caractère irréductible, irremplaçable et pour tout dire merveilleux de la musique. Hanslick met surtout le doigt sur la difficulté à comprendre et appréhender la musique. Il souhaite éviter la « littérarisation » des commentaires et propose un type de discours qui doit retenir notre attention. Ce discours se situe précisément dans un *entre-deux*, qui respecte l'autonomie de la musique, mais reconnaît les approximations et les « débordements » inévitables de son retentissement : l'auditeur est vite entraîné dans un champ extramusical.

Il vaut la peine de contracter en quelques lignes *Vom Musikalisch-Schönen*. L'objectif de l'auteur est d'abord de faire pièce, comme il l'annonce dans la préface à l'édition de 1891, aux « songe-creux », aux rêveurs, aux sentimentaux qui pérennisent des notions

1. Voir Carl Dahlhaus, « Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff », *Die Musikforschung*, XX (1987), p. 145-153.

Les aveux des textes mis en musique : ordre et désordre dans le livret d'opéra

Heinrich Heine, dans ses *Reisebilder*[1], évoque ce trajet de Munich à Gênes qui lui fit entendre, lors d'une étape à Trente, un étrange trio qui se produisait devant une auberge. Deux hommes et une très jeune fille : l'un a un visage de bandit et joue de la contrebasse, l'autre est un vieillard aux cheveux blancs qui contrastent avec sa voix de basse bouffe, la jeune fille, qui semble tout juste sortir de l'enfance, les accompagne, ou bien chante des duos bouffe avec son père. Le trio interprète des extraits d'*opera buffa*, avec des airs que Heine dit semblables à ceux du *Barbier de Séville*. C'est l'occasion pour le poète de dénigrer le goût germanique. Les détracteurs en Allemagne de la musique italienne ne toléreraient que les fugues de Johann Sebastian Bach ; Heine supplie Rossini de pardonner à ses compatriotes (*meine Landsleute*) qui le considèrent comme futile, pas assez profond (*gedankenschwer, gründlich*). Ce défaut de profondeur viendrait du fait que Rossini enfouit ses pensées sous des notes. Heine, lui, entend dans sa musique des sons d'or (*goldene Töne*), des lumières mélodiques (*melodische Lichter*), des rêves fulgurants de papillons (*funkelnde Schmetterlingsträume*). Sous des histoires d'amourettes, l'Italie dissimule son idéal de liberté. Heine écrit plaisamment qu'une commission d'inspection pourrait recenser les trilles dangereux pour l'État et les coloratures révolutionnaires ; il faudrait alors arrêter toute une foule d'Arlequin et de Pantalon au nom de la sécurité. Le texte de Heine est rédigé en 1828 et reste impressionnant de lucidité :

> En vérité, pour apprécier et comprendre la musique italienne, il faut avoir vu ce peuple, son ciel, son caractère et ses mines, ses joies et ses souffrances, embrasser toute son histoire, depuis Romulus qui a fondé le Saint Empire romain jusqu'à la période la plus récente, où il s'effondre sous le clown Romulus Augustus II. La parole est interdite à la malheureuse Italie asservie, elle ne peut exprimer qu'en musique ce que son cœur éprouve. Toute son animosité contre une domination étrangère, son amour de la liberté, l'aliénation qu'apporte le sentiment de sa propre impuissance, sa nostalgie de la splendeur passée, mais aussi son espérance timide, son aspiration à être aidée : on retrouve tout ceci dans les mélodies qui glissent de l'ivresse

1. Voir *Heinrich Heine's Sämtliche Werke*, vol. VI, p. 44-45 (*Reisebilder II, Italien,* chapitre 19).