

Revue Silène

*“Écouter est un art” : Figures
d’auditeurs et d’auditrices au XIX^e
siècle*

Numéro dirigé par Amandine Lebarbier

Sommaire du numéro

Introduction

Amandine Lebarbier, « Écouter est un art : figures d’auditeurs et d’auditrices au XIX^e siècle »

1) Mythologies de l’écoute « romantique »

Frédéric Sounac, « Écoute, mystère et transgression dans *Les Nuits russes* du Prince Odoïevski »

Sarah Hassid, « L’éveil musical comme source du génie. Récits et représentations d’un souvenir d’enfance de Michel de Montaigne au XIX^e siècle »

Marie Kawthar Daouda, « L’Effet Wagner : jouissance auditive, voyeurisme et théorie esthétique dans le roman wagnérien (1880-1890) »

2) Élans de démocratisation de la musique et nouveaux régimes d’écoute

Patrick Peronnet, « La Musique aux Tuileries ou les auditeurs des musiques de plein air, entre culture et loisirs au XIX^e siècle »

Damien Dauge, « Flaubert et l’auditeur du XIX^e siècle »

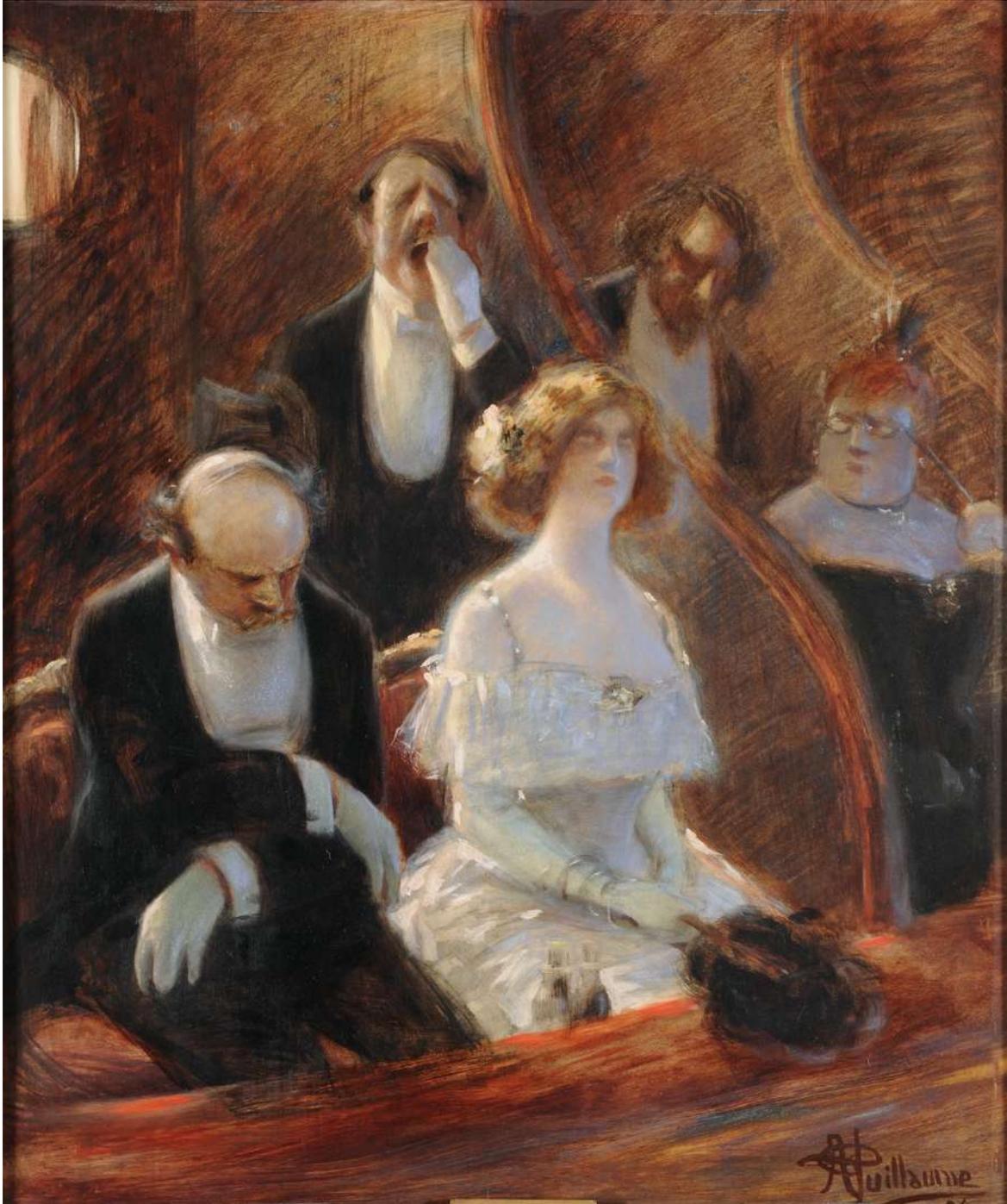
3) Disséquer l’écoute : approches phénoménologiques et empiristes de l’écoute

Piyush Wadhwa, « Le compositeur, la musique, le génie malade et la femme hystérique : de la photographie de l’oreille dans la vulgarisation scientifique française, 1860-1910 »

Christophe Imperiali, « Écouter la lyre muette »

Introduction : “Écouter est un art” : Figures d’auditeurs et d’auditrices au XIX^e siècle

Amandine Lebarbier, Université Paris Nanterre



Albert Guillaume (1873-1942), *Musique savante*, 1904, huile sur toile, 55, 4 x 46 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, (inv. 907.19.123), © Devleeschauer Christian

On a pu observer ces dernières années, dans plusieurs champs disciplinaires des sciences humaines et sociales, un intérêt croissant pour la notion d’écoute. Le développement des *Sound Studies*¹ s’est illustré en France par la publication de plusieurs ouvrages centrés sur la question des pratiques d’écoute, afin de mettre au jour leur caractère historicisé. Dans le champ de la musicologie, pensons par exemple à l’ouvrage de Martin Kaltenecker², *L’Oreille divisée : discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, qui s’est attaché à reconstituer une histoire des discours sur l’écoute entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, aux travaux de Peter Szendy³ qui déploient l’éventail des pratiques et des techniques auditives qui jalonnent « l’histoire de nos oreilles » ou à ceux d’Emmanuel Reibel qui interrogent par exemple les différents paradigmes de l’écoute romantique dans *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz* (2013)⁴. De nombreux travaux en histoire de l’art et en iconographie musicale ont aussi montré comment ces questions de représentation du phénomène de l’audition de la musique ont passionné les peintres⁵ ; au XIX^e siècle en particulier, de nombreux artistes sondent la psychologie de l’auditeur et de l’auditrice à travers des compositions centrées sur des représentations plus intimes de l’écoute de la musique, pensée comme une pratique méditative⁶. En cherchant à prolonger l’écho de ces travaux en dehors du discours technique sur la musique, il s’agit ici de proposer une réflexion autour des figurations de l’écoute musicale dans le champ des productions littéraires et picturales européennes au XIX^e siècle.

En effet, dans le domaine des études littéraires, un tel champ d’investigation reste encore pour beaucoup à explorer. Si on connaît l’aura dont le XIX^e siècle dote les interprètes et les compositeurs (voir à ce sujet les actes du colloque « Figure(s) du musicien : corps, gestes, instruments en textes » dirigés par Frédéric Sounac et Nathalie Vincent-Arnaud <https://www.fabula.org/colloques/sommaire3862.php> ou le colloque « Le compositeur dans la littérature », organisé par le CRLC Paris-Sorbonne en 2016), il s’agit plutôt de

s’intéresser ici aux figures d’auditeurs et d’auditrices, dans une perspective intermédiaire. Les nouveaux régimes d’écoute qui s’inventent pendant le siècle, à un moment où la musique se démocratise peu à peu, où elle arrive dans les foyers par de nouveaux relais – favorisés par l’essor de la facture de pianos et d’instruments mécaniques – bouleversent l’accès, le statut et la valeur des airs qui parviennent désormais jusqu’à tant d’oreilles. En peinture, cet élan de démocratisation de la musique est visible par le choix de certains peintres de représenter de nouveaux lieux d’écoute, plus populaires – on pense notamment aux salles de music-hall, aux kiosques à musique – ou dans le fait d’offrir, dans leurs compositions, une place centrale aux auditeurs et auditrices des poulailers (voir par exemple Walter Richard Sickert, *Le Little Old Bedford*, vers 1880).

Le tableau d’Albert Guillaume, *Musique savante*, reproduit en tête de cette introduction, nous offrira un point d’entrée amusant et intéressant pour présenter les différentes perspectives que ce numéro de la revue *Silène*, s’inscrivant au cœur des études intermédiaires, souhaite ouvrir ou prolonger sur la question de la représentation de l’écoute de la musique au XIX^e siècle, invitant à tendre l’oreille vers ce que nous montrent ou nous font entendre les représentations littéraires et picturales d’une perception en pleine mutation au XIX^e siècle⁷. Peint en 1901 par le peintre et caricaturiste phare de la Belle Époque, *Musique savante* croque plusieurs postures d’auditeurs et d’auditrices qui peuvent évoquer la typologie des postures d’écoute proposée par Martin Kaltenecker : entre l’écoute-imagination, l’écoute réflexive / sérieuse, l’écoute sublime, l’écoute distraite, les modalités d’écoute sont multiples et le corpus littéraire et pictural que cette publication regroupe permet justement d’appréhender l’hétérogénéité de tous ces corps à l’écoute. On voit bien d’ailleurs comment le peintre joue à représenter des stéréotypes de l’écoute musicale, tels qu’ils ont pu être construits en grande partie dans la critique musicale au XIX^e siècle : en effet, c’est là que se forment des portraits d’auditeurs et d’auditrices qui constituent un modèle essentiel pour la littérature et la peinture⁸. Ici, un premier coup

d’œil au tableau suffit pour comprendre que la partition écoutée s’avère ténébreuse – ce que le titre d’ailleurs, *Musique savante*, nous confirme – et qu’elle permet au peintre de construire des postures d’écoute comiques.

Le tableau nous rappelle aussi combien l’écoute musicale est associée à des problématiques d’ordre sociologique ; comme le suggère le critique de *La Revue septentrionale*, le tableau d’Albert Guillaume peut se lire comme une représentation de « la prépondérance du snobisme sur l’entendement »⁹. Ce dernier construit en effet une scène d’écoute dans un lieu hautement clivant et codifié ; le peintre s’est d’ailleurs souvent amusé du caractère très normé des salles de spectacle mondaines, comme il le fera plus tard avec *Les Retardataires* (1904)¹⁰, en peignant l’arrivée tardive, gênante et bruyante mais parfaitement assumée de deux personnes à un concert. Et il est évident que la question de l’écoute est à rattacher à la question de l’espace où a lieu cette écoute : au XIX^e siècle, les lieux d’écoute se multiplient et se diversifient, imposant ainsi des régimes d’écoute différents. Sur le tableau qui nous intéresse, nul doute qu’Albert Guillaume a choisi de représenter deux loges d’une salle de concert prestigieuse, où l’on vient pour écouter certes, mais aussi pour être vus. L’écoute peut donc s’y faire plus mondaine, plus distraite – l’auditeur qui baille aux cornilles ou ceux qui se sont endormis subissent plus le concert qu’ils ne le goûtent ; de son côté la dame rousse de la loge de droite lorgne jalousement sur sa voisine plus qu’elle ne prête attention au concert – que dans le cadre d’un lieu plus intimiste, se prêtant davantage à une expérience plus solitaire de la musique. Mais l’auditrice centrale de la composition, elle, ne semble aucunement distraite. Concentrée, entourée d’un halo lumineux renforcé par la clarté de sa tenue qui tranche avec les couleurs sombres des habits de ses voisins, elle rappelle toutes ces auditrices romantiques, ces jeunes premières, vierges éthérées, dont le système nerveux est traversé par un fluide musical magique et mesmérien. De ce fait, le tableau reflète une distinction genrée entre écoute masculine et écoute féminine. Alors que tout le monde semble occuper à autre chose qu’à

écouter, la jeune femme figure elle seule une disponibilité d’écoute, ce qui n’est pas sans rappeler les présupposés idéologiques qui entourent l’écoute féminine dans le siècle qui nous intéresse ; en effet, cette idée largement répandue que la femme sentirait bien la musique a large presse au XIX^e siècle. On se rappellera à ce titre ce qu’en dit par exemple Jean Martin d’Angers dans son article publié dans la *France Musicale* en 1853 et intitulé *Les meilleurs juges en musique* : « Les femmes doivent mieux juger que les hommes, dit-il, parce qu’elles sentent plus vivement et raisonnent moins »¹¹ ; la métaphore de la femme comme instrument, si chère à Hoffmann est aussi très répandue au XIX^e siècle, en littérature et dans la critique musicale. Toujours dans le même article, Jean Martin d’Angers reprend à son tour cette idée en évoquant le corps féminin en ces termes : « C’est un instrument sympathique qui répond de soi-même à un autre instrument. Le corps féminin est composé de nerfs délicats qui se tendent ou se détendent au plus petit frottement extérieur : de là cette impressionnabilité si favorable à la bonne musique »¹².

Aussi ce tableau d’Albert Guillaume, évidemment humoristique, pose-t-il néanmoins des interrogations d’ordre esthétique : comment représenter l’écoute musicale ? d’ordre méta-esthétique : quelle posture d’auditeur et d’auditrice se construire ? et d’ordre éthique : qu’est-ce qu’une bonne écoute ? et en corollaire, qu’est-ce qu’un bon auditeur ou une bonne auditrice ?

Mythologies de l’écoute romantique

La première partie de ce numéro, intitulée « Mythologies de l’écoute romantique », interrogera la manière dont le XIX^e siècle a construit un paradigme de l’écoute idéale – l’écoute « romantique » – et comment ce dernier a innervé une grande partie de la production romanesque et picturale. L’article de Frédéric Sounac consacré aux *Nuits Russes* d’Odoïevski nous offrira justement une plongée dans la nuit romantique, au cœur d’un objet étrange et composite écrit par celui qui fut à la tête des Lioubomoudrie, (« Les amants de la

sagesse ») et qui est considéré comme l’un des pionniers de la musicologie russe. Les neuf sections des *Nuits* se déploient dans un univers résolument gothique et hoffmannien, où la notion d’écoute y est centrale à bien des égards, comme le rappelle le jeune Viatcheslav au début de la deuxième nuit : « Avant de parler, il faudrait savoir écouter, mais l’âge de l’écoute a passé »¹³. Pour Odoïevski, il s’agit donc de renouer avec un âge d’or perdu de l’écoute, où la nuit est propice au développement de l’attention et à l’aiguïsement des sens, en particulier celui de l’ouïe. Frédéric Sounac centre son article sur les sixième et septième nuits, qui sont composées respectivement d’un récit consacré à Beethoven et d’une nouvelle intitulée « L’improvisateur ». Il montre comment chacun de ces deux épisodes thématise une réflexion problématisée sur la notion d’écoute – l’écoute poïétique du créateur Beethoven d’une part, écoute suprême qui doit composer avec celle de ses auditeurs et auditrices décevant.e.s qui ne comprennent pas la puissance de son travail ; l’hypersensibilité auditive du jeune Cyprien d’autre part, qui finit par anéantir toute possibilité d’écoute plaisante. Mais c’est surtout la nouvelle placée dans la huitième nuit et intitulée « Sébastien Bach » qui retient son attention, sorte de récit biographique fantaisiste centré sur une scène d’écoute dans laquelle Bach s’introduit de nuit dans la cathédrale d’Eisenach pour y entendre en secret les puissantes sonorités de l’orgue. Au terme de cette expérience transgressive, Frédéric Sounac montre que le personnage a connu ainsi une expérience sublime d’écoute, à la fois sidérante et ontologique, une expérience vécue comme une « plongée utérine à la recherche de l’écoute originelle et fondatrice ». Une autre modalité du mythe de l’écoute romantique est étudiée par Sarah Hassid dans son article consacré aux représentations d’un épisode de l’enfance de Montaigne, épisode qui connaît un grand succès dans la littérature et l’iconographie du XIX^e siècle. En effet, au moment où se développe l’idée que l’éducation musicale doit commencer dès le plus jeune âge et que l’expérience auditive est considérée comme ayant des effets bénéfiques voire thérapeutiques, l’épisode autobiographique dans

lequel Montaigne raconte que son père le réveillait chaque matin avec de la musique se voit librement réinterprété dans l’iconographie musicale à l’aune des idéaux rousseauistes et romantiques sur l’écoute musicale. Les artistes trouvent là un sujet d’inspiration leur permettant à la fois de représenter la manière dont doit s’éveiller le génie tout en glorifiant la puissance de l’imagination.

Mais que subsiste-t-il dans l’imaginaire fin-de-siècle de cette représentation de l’écoute idéalisée ? Notamment quand la musique écoutée fait l’objet de critiques virulentes ? Le titre du tableau d’Albert Guillaume, *Musique savante*, rappelle à ce titre les nombreuses attaques portées pendant la seconde moitié du XIX^e siècle contre la musique de Wagner ; la partition soporifique de la composition est d’ailleurs attribuée par le critique d’art du *Monde Artiste*¹⁴, Martial Ténéo, « à un sous-wagnérien ». L’article de Marie Daouda nous donnera justement un aperçu de cette question en étudiant un corpus de romans mettant en scène des portraits d’auditrices de la musique de Wagner. À travers son analyse du *Crépuscule des dieux* d’Élémir Bourges (1884), de *Chair mystique* de Marcel Batilliat (1897) et d’*Evelyn Innes* de George Moore (1898), elle montre comment les romans deviennent des armes apologétiques de la nouvelle musique savante, mettant au jour son « efficacité hypnotique et son pouvoir d’aliénation », où l’effet Wagner y devient un véritable « mesmérisme musical ». Elle étudie aussi comment derrière l’indéniable type féminin de l’auditrice wagnérienne hystérique, se niche une réflexion sur ce que doit être une bonne écoute de la musique de Wagner, faisant ainsi de l’héroïne une médiatrice privilégiée entre le médium musical et les autres auditeurs et auditrices.

Élans de démocratisation de la musique et nouveaux régimes d’écoute

La seconde partie de ce numéro, intitulée « Élans de démocratisation de la musique et nouveaux régimes d’écoute » est centrée sur les nouvelles pratiques d’écoute de la musique qui émergent dans le siècle. L’article de Patrick

Peronnet d’abord, s’inscrivant dans une perspective sociologique, nous permet de découvrir le répertoire, le public et les multiples modalités d’écoute associés à un nouveau venu de l’architecture haussmannienne, le kiosque à musique. Symbole d’une démocratisation de la musique, les concerts en plein air présentent initialement une programmation essentiellement faite de musique militaire, gratuite et ouverte à toutes et tous. Mais en étudiant la diversité des programmations de plusieurs types de kiosques à musique, allant de ceux que l’on rencontre dans des petits jardins urbains de province (Toulon, Nice) jusqu’aux plus mondains, installés dans les grands parcs parisiens (Jardin du Luxembourg, Champs-Élysées), Patrick Peronnet montre que différents types de concerts en plein air se dessinent rapidement dans le siècle, lesquels redistribuent les publics en fonction de leur classe sociale. À travers l’étude d’un vaste corpus de textes littéraires, de souvenirs et de témoignages de l’époque et en s’appuyant également sur un large corpus pictural, il rend compte d’expériences diverses d’écoute de musique en plein air et recense plusieurs types de concerts, de l’élitiste *Concert Musard* sur les Champs-Élysées au plus populaire concert du dimanche après-midi dans le Jardin des Tuileries, celui-là même que Manet représenta sur son célèbre tableau *La Musique aux Tuileries*. Aux antipodes de l’écoute mondaine, telle qu’Albert Guillaume s’amusa souvent à la représenter, l’œuvre de Manet nous entraîne au cœur de l’univers musical de ces auditeurs et auditrices installés sous les frais ombrages des arbres du célèbre jardin et goûtant, parmi conversations légères, badinages et rafraîchissements, une musique qui s’offre librement à leurs oreilles. De son côté, l’article de Damien Dauge est consacré à l’implacable observateur des auditeurs et auditrices de son époque que fut Flaubert, lui qui a commenté souvent avec inquiétude et non sans un certain mépris cet élan de démocratisation de la musique, les conséquences inquiétantes de sa reproductibilité technique, exaspéré qu’il était de constater le nombre croissant de personnes se piquant désormais de musique. Mais Damien Dauge montre aussi que si Flaubert

aime à se moquer des piètres auditeurs et auditrices de son temps, en construisant dans ses romans des portraits souvent dévalorisants de celles et ceux qui ne savent pas distinguer ce qu’ils écoutent, qui ne font qu’entrécouter, qui écoutent mécaniquement, qui s’écoutent écouter, etc., ce dernier est aussi « un observateur aguerri des relais de la musique à l’époque de sa démocratisation » dont il dresse un panorama très exhaustif dans son œuvre.

Disséquer l’écoute : approches phénoménologiques et empiristes de l’écoute

Enfin, la troisième partie de ce numéro intitulée « Disséquer l’écoute : approches phénoménologiques et empiristes de l’écoute » réunit deux articles qui s’intéressent, à travers deux perspectives très différentes, à la manière dont peut se penser empiriquement l’écoute. L’article de Piyush Wadhwa étudie les travaux de plusieurs scientifiques de la fin du XIX^e siècle qui ont essayé de développer une méthode empiriste pour percer à jour le mystère du génie musical – et en corollaire de l’écoute humaine. C’est le cas par exemple du journaliste d’Hampol qui, encouragé par le succès de la physiognomonie, collecta et analysa les photographies des oreilles de compositeurs célèbres pour tenter de déconstruire la conception mystique de la virtuosité. D’Hampol en vient ainsi à esquisser une étude de l’oreille comme « appareil musical par excellence », à partir de l’observation de clichés des oreilles de Richard Wagner, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Paul Vidal, Félix Weingartner ou encore le compositeur-interprète Raoul Pugno et la célèbre cantatrice Gabrielle Krauss. Piyush Wadhwa étudie aussi l’essor de la musicothérapie, en particulier à travers l’étude des travaux de Charcot à la Salpêtrière, lequel utilise la musique pour déclencher chez ses patientes les mécanismes de l’épilepsie hystérique. Il montre ainsi comment le phénomène médical de l’hystérie, pour lequel la musique est attestée comme source et remède à la fois, devient un « prétexte à la représentation du compositeur génie comme héros dominant, à côté de l’auditrice soumise ».

Christophe Imperiali, quant à lui, pose les premiers jalons d’une phénoménologie de la lecture, afin d’essayer de comprendre ce qu’il se passe quand un lecteur lit un texte qui évoque une musique. Dans un premier temps, il construit une typologie des modes d’apparition du médium musical dans un texte, en croisant le degré de référentialité de la musique évoquée avec le degré de précision de l’évocation musicale. À partir de cette typologie et à l’aide d’un corpus littéraire varié, il étudie le jeu complexe qui se tisse entre le lecteur et le texte, en fonction de la place que prend l’œuvre réelle par rapport à l’œuvre fictive, et montre que plusieurs lectures d’une même évocation musicale existent, en fonction de la capacité du lecteur à percevoir ce jeu et à y prendre part.

Christophe Imperiali s’intéresse également aux enjeux esthétiques de ces apparitions du musical dans le texte littéraire, notamment quand la description se transforme en ekphrasis et qu’elle repose sur un procédé de transposition. Ce recours à d’autres arts, comme à la peinture, apparaît bien comme une spécificité de l’ekphrasis musicale et conduit Christophe Imperiali à nuancer la capacité de la littérature à faire entendre à son lecteur la musique qu’elle évoque. Selon lui, la présence de la musique dans un texte littéraire apparaît davantage comme un « fait culturel ou comme un analogon métaphorique (en particulier de la littérature elle-même), bien plus souvent que comme une réalité sonore ».

-
1. Parmi les travaux importants qui ont contribué au développement de ce champ de la recherche contemporaine, nous pouvons citer les ouvrages de James H. Johnson, *Listening in Paris, a Cultural History*, University of California Press, 1995 et de Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
 2. Martin Kaltenecker, *L’Oreille divisée : discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, 2010.
 3. Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
 4. Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.
 5. Sur cette question, voir les travaux de Florence Gétreau, dont son ouvrage magistral *Voir la musique, les sujets musicaux dans les œuvres d’art du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2017, dans lequel elle consacre une sous-partie à la représentation des « Auditeurs » dans la peinture (p. 267-275). Voir également les travaux de Philippe Junod dont *La Musique vue par les peintres*, Éditions Edita Lausanne, 1988 ou plus récemment son article « Voir écouter. Pour une iconographie de l’auditeur », *Terrain*, n° 53, 2009, p. 10-27.
 6. À ce sujet, voir Joël-Marie Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2013, en particulier le chapitre intitulé « Figures de l’auditeur ».
 7. Plusieurs articles de ce numéro sont issus d’une journée d’études organisée avec Damien Dauge à l’Université Paris Nanterre en 2017.
 8. Sur cette question, voir les travaux d’Emmanuel Reibel, notamment *L’écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005.
 9. *La Revue septentrionale*, 5 janvier 1904, p. 147.
 10. Albert Guillaume, *Les Retardataires*, 1914, huile sur toile, 47 x 91 cm, Paris, Musée Carnavalet, P 2805.
 11. J’emprunte ces exemples à l’ouvrage d’Emmanuel Reibel, *La critique musicale au temps de Berlioz*, qui a parfaitement montré l’opposition qui se fait jour dans la presse au XIX^e siècle entre les partisans d’un dilettantisme musical et les partisans d’une écoute techniciste et spécialisée. Emmanuel Reibel, *L’écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, op. cit., p. 330.
 12. *Ibid.*, p. 164
 13. Vladimir Odoïevski, *Les Nuits russes [Russkie noči, 1844]*, traduction du russe par Marion Graf, Lausanne, L’Âge d’homme, 1991, p. 28.

14. *Le Monde artiste*, 8 mai 1904, p. 297 : « [...] dans la seconde, on est amusé autant qu’intéressé par les physionomies des personnages qui “goûtent” médiocrement, dans une loge de l’Opéra, quelque partition soporifique d’un sous-wagnérien ».

I) Mythologies de l’écoute romantique

Écoute, mystère et transgression dans *Les Nuits russes* du Prince Odoïevski

Frédéric Sounac, Université Toulouse Jean Jaurès

Il n’est guère de réflexion littéraire sur l’écoute qui n’invite, sans doute, à une plongée dans la nuit romantique comme espace heuristique et oraculaire. La topique des noces intimes de la musique avec la nuit parcourt assurément l’imaginaire du XIX^e siècle, au point de s’être imposée comme mythologie culturelle. Le Romantisme a bien sûr été précédé par les *Leçons de ténèbres* exprimant le mystère du Vendredi Saint, par la *Sérénade* galante et la *Nachtmusik* de concert, mais il lui est revenu de faire de la nuit le révélateur de la spiritualité musicale et le berceau de « l’autre état », pour paraphraser Musil, que seule parmi les arts la musique serait capable de créer. La nuit équivoque, « mystérieuse » et « radieuse », espace de l’illusion volontaire telle que devait la dépeindre Gabriel Fauré dans son célèbre *Après un rêve* sur un texte de Romain Bussine, enveloppe la séduction du *Nocturne*, de la *Night Piece*, du *Nachtgesang* ou du *Nachtlied*. Une *doxa* schopenhauerienne, très active dans la littérature européenne jusqu’au milieu du XX^e siècle, veut que la musique soit l’expression directe de la Volonté, de « l’antémonde », de la nuit originelle. Si on lui accorde le miraculeux pouvoir de suspendre l’action de la « Volonté » et de procurer des instants de quiétisme (source de sa réputation d’amoralisme apolitique), la nuit musicale n’en est pas moins associée, non sans lueurs érotiques et fantastiques, à une expérience corporelle : comme si l’absence de lumière, estompant les formes et le régime de reconnaissance, redoublait le défaut de sens (de signification) prêté à la musique pour révéler le primat *des* sens dans la relation esthétique. Parmi les nombreux poèmes et récits « nocturnes » du corpus romantique, *Les Nuits russes*¹ de Vladimir Odoïevski constituent un texte à la fois notoire et peu lu, dans lequel diverses facettes de la fascination musicale brillent alternativement.

Cet objet littéraire composite et parfois déroutant se caractérise en effet par le foisonnement des méditations esthétiques, qui surgissent au détour d’analyses économiques théâtralisées, de perspectives politiques déguisées en récits contre-utopiques, de projections démographiques maquillées en fragment de contes, de points de philosophie morale étudiés par le biais de la fable. Bien que ce soit toujours un peu par paresse d’esprit que l’on qualifie un texte « d’inclassable », l’œuvre-maîtresse d’Odoïevski partage indéniablement avec les écrits fragmentaires du premier romantisme allemand une volonté de déjouer les genres en se présentant comme une satire bariolée, dialogue socratique des temps modernes mêlant roman et spéculation philosophique. S’il est cependant un élément qui unifie le propos, c’est bien la situation d’écoute dans laquelle se voient placés des protagonistes captifs mais fascinés et déstabilisés, dans un climat d’initiation faustienne, par la musicalité du récit.

Nuits d’un prince musicologue

Né en 1803 et mort en 1869, ce qui fait de lui un contemporain presque exact de Gogol (1809-1852), Lermontov (1814-1841) et Pouchkine (1799-1837), mais l’aîné de Tolstoï (dont il est du reste un lointain cousin) et Dostoïevski, Vladimir Odoïevski est un acteur important du romantisme russe. Ce « Prince » quelque peu oublié (le titre lui demeure accolé en raison de son appartenance à l’illustre famille des Rurik et des Tchernigov) fut d’abord à la tête d’un cercle d’intellectuels moscovites nommé « *Lioubomoudrie* » (« Les amants de la sagesse »), avant de s’installer à Saint-Petersbourg pour y poursuivre une carrière de haut fonctionnaire de l’Empire. Il y tint parallèlement un salon très actif, perpétuant l’esprit des cénacles romantiques tout en y ajoutant, selon plusieurs témoignages, une touche de

fantaisie grotesque pour ainsi dire pré-boulgakovienne : il aimait en effet à recevoir grimé en mage ou en nécromant, dans une pièce agencée à la manière d’un cabinet d’alchimiste, dans laquelle trônaient conjointement un gros chat noir, baptisé « Kater Murr » en hommage à Hoffmann, et un orgue de son invention appelé « Sebastianon », selon toute vraisemblance en l’honneur de Jean-Sébastien Bach. Le moins que l’on puisse dire est que l’élément musical et le dramatisme faustien – dont l’alliage est comme on le sait d’une fertilité esthétique presque sans pareille² – dominaient son imaginaire, même si c’est bien la parole, lors des réunions périodiques, qui se voyait théâtralisée de manière quasi prophétique. Écrivain inconstant, Odoïevski est l’auteur de contes dans la lignée de Tieck et Novalis, d’un grand roman d’anticipation laissé à l’état de fragment, *L’Année 4338* (dans lequel certains ont cru voir une prémonition de *Nous Autres* de Zamiatine, et par extension des fables dystopiques de Orwell ou Huxley), mais son *opus magnum*, le seul véritablement achevé et structuré de son vivant, demeure *Les Nuits russes*. Outre qu’il témoigne assurément de l’influence directe d’Hoffmann, ce qui le vouait en soi aux sujets musicaux, le texte se fait aussi le reflet des propres inclinations du Prince, en lequel on voit souvent l’un des pionniers de la musicologie russe. Il fut, de par ses attributions, activement impliqué dans la fondation des conservatoires de Moscou et Saint-Pétersbourg, se rapprocha de Glinka auquel il manifesta toujours un grand soutien critique, rédigea une biographie romancée du violoniste Ivan Khandoshkin, ainsi qu’un traité, devenu un classique pour les spécialistes, sur le chant liturgique de l’église orthodoxe russe.

Bien que les textes figurant dans *Les Nuits russes* aient pour la plupart été composés autour de l’année 1830, l’ouvrage ne parut qu’en 1844. Le titre est selon toute vraisemblance une référence et un hommage aux *Nuits attiques* du poète latin Aulu-Gelle, ce recueil assemblé au II^e siècle pour réunir des notes et réflexions sur des questions de philosophie, d’histoire, de droit, de géométrie ou encore de sciences naturelles : une « satire » culturelle

(au sens étymologique de « salade composée ») que le célèbre grammairien aurait constituée près d’Athènes lors de claires soirées d’hiver. En s’éloignant du soleil odysseéen pour devenir *russes*, les nuits s’allongent considérablement et gagnent en mystère, pour se faire spirituellement propices à une illumination qui ne soit pas simple clarté de la raison, comme le chantent les *Hymnes à la nuit* de Novalis, évidemment bien connues d’Odoïevski. Formellement, le texte est divisé en neuf sections (appelées « nuits ») encadrées par un préambule et un épilogue, et s’inspire – avec une rigueur moindre et sans esprit de système – des sociétés conteuses telles qu’on les trouve dans le *Décameron* de Boccace ou *L’Heptaméron* de Marguerite de Navarre. On songe aussi, toutes proches, aux *Nuits florentines* (1836) de Heine, qui inversent le protocole des *Mille et une Nuits* puisque c’est un homme qui raconte pour retarder la mort de sa bien-aimée, et qui ne sont pas avarés en visions ironiques et fantastiques, comme en témoigne cette évocation de Paganini – figure méphistophélique par excellence – en créature vampirique : « Chose bizarre ! on annonça en même temps la mort de Paganini. Je ne doutai pas un instant de cette mort, parce que le blafard et vieux Paganini a toujours eu l’air d’un mourant ; mais celle du jeune et frais Bellini me parut incroyable, et pourtant la nouvelle de la mort du premier n’était qu’une erreur de gazette. Paganini se trouve sain et dispos à Gênes, et Bellini gît dans la tombe à Paris ! »³

Ce goût de la bizarrerie et d’un fantastique musical confinant à l’horifique (que l’on trouve également en la personne d’Albert, lui aussi violoniste et époux mystique de Consuelo dans *La Comtesse de Rudolstadt* de George Sand) est partagé par Odoïevski, lui aussi prodigue en reconfigurations « gothiques » d’illustres figures de l’histoire musicale, comme Bach ou Beethoven. Pour le lecteur, les *Nuits Russes* se présentent ainsi comme le compte-rendu des réunions d’un groupe de jeunes gens (parmi lesquels émergent les figures de Rotislav et Viatcheslav), lesquels se retrouvent au domicile d’un ami – évidemment nommé « Faust » – pour converser à bâtons rompus tout au long de la nuit.

Dans la meilleure tradition satirique et fragmentaire, l’absence de méthode est la règle, de sorte que les exposés philosophiques sont interrompus par des débats sur le destin de la Russie déchirée entre Slavophiles et Occidentalistes, et naturellement par des « histoires » abondamment glosées. Toutefois, contrairement aux aristocratiques devisants du *Décameron* et de *L’Heptaméron*, qui se répartissent la parole et échangent des récits en une économie égalitaire (ce qui justifie que l’on parle à leur sujet de « société conteuse »), les protagonistes des *Nuits russes* demeurent suspendus aux lèvres de leur hôte : c’est Faust, en attendant de solliciter leurs commentaires, qui leur lit selon son bon vouloir des extraits d’un recueil intitulé « Le Manuscrit », soi-disant récupéré après la mort de deux amis de jeunesse. Figure en abyme des *Nuits Russes*, le « Manuscrit » enchaîne nouvelles et esquisses biographiques, emblématisant l’idéal romantique d’une poésie capable de se critiquer elle-même et d’une œuvre qui devienne sa propre recension. Le fait que cet idéal poétique et critique soit classiquement associé à une qualité musicale (on songe à la célèbre lecture du *Wilhelm Meister* de Goethe par Friedrich Schlegel⁴) fait encore penser au fameux *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁵ de Jean Potocki, autre grand combat symbolique entre fantastique nocturne et discernement des Lumières, dont la dernière version date de 1810 et dont les complexes enchâssements de récits ont souvent été comparés à une structure contrapuntique. Cette analogie, pour discutable qu’elle soit dans le détail et surtout si l’on envisage avec rigueur la forme très codifiée qu’est la fugue, ne manque pas d’être également mobilisée à propos du dispositif narratif des *Nuits russes*. Bien qu’infiniment plus simple que celui du roman de Potocki, il procure en effet un sentiment de gravitation organisée, que Marion Graf, la traductrice française, qualifie de « concentrique », tout en précisant : « Les thèmes, les motifs allégoriques, se font écho, repris, variés, à la manière d’une fugue. »⁶ L’hypothèse d’un modèle musical, sans doute plus diffus que la fugue « d’école », est tentant dans la mesure où il est absolument compatible avec ce que l’on sait des connaissances d’Odoïevski, avec la veine

musicographique qui s’exprime largement dans le texte, mais aussi, ce qui est plus décisif, avec une confiance terminale du prince. En effet, dans une « note » ajoutée à la fin des *Nuits Russes*, qui fait assurément franchir un degré supplémentaire à la réflexivité de l’ensemble, l’auteur précise la nature de son fantasme poétique en des termes quasi identiques à ceux utilisés par les Romantiques allemands pour théoriser l’idéalité musicale du poème littéraire : « Peut-être parviendra-t-on un jour au but en combinant deux drames différents, représentés simultanément, et liés, pour ainsi dire, par un lien moral ; deux drames complémentaires dans lesquels *l’idée*, pour parler en termes philosophiques, serait représentée non seulement *objectivement*, mais encore *subjectivement*, et serait donc exprimée tout entière, ce qui comblerait notre sens esthétique. »⁷ L’idée très forte du « genre subjectif-objectif », dispersée par exemple dans les *Fragments* de l’*Athenaeum* et les *Idées* de Friedrich Schlegel, peut s’analyser comme une transposition à la sphère littéraire de la complémentarité classique entre « subjectivité » harmonique et « objectivité » contrapuntique. Sans doute Odoïevski a-t-il ainsi conçu la chimère d’une simultanéité qui, transcendant les limites du langage verbal, conférerait aux concepts, et aux énoncés au sens large, la profondeur prêtée à la musique, du moins celle dont le fragment 444 de l’*Athenaeum* estimait qu’elle possédait, à l’évidence et contre l’intuition des sots, « une certaine tendance à la philosophie ». De même que la petite société des devisants réunie autour de Faust est fédérée par l’écoute, *Les Nuits russes* programment ainsi leur réception musicale, en une sorte de défi lancé aux conventions artistiques, mais aussi à une époque qui, trop pressée de saisir le sens, a désappris l’écoute. Et le jeune Viatcheslav de prévenir ainsi, au début de la « deuxième nuit » : « Avant de parler, il faudrait savoir écouter, mais l’âge de l’écoute a passé. »⁸

Écoute oraculaire, écoute pathologique

La seule idée d’un « âge de l’écoute », qui semble bien, dans l’esprit du personnage, s’assimiler au mythe de « l’âge d’or », s’inscrit

assurément dans la critique slavophile de la superficialité des échanges modernes. En produisant aussitôt une variation spatiale de la question (« Où est notre ouïe ? »⁹) Viatcheslav fixe à la fraternité russe, telle qu’il se la représente et souhaite l’incarner, la mission de reconstituer l’empire de l’oreille. Face à l’arrogance visuelle des Lumières, le silence de la nuit propose une régression désirable, ce qui incite Rotislav, lors des débats de la sixième nuit, à proposer aux autres devisants une méditation sur leur qualité de noctambules : « Pourquoi la nuit, l’attention est-elle plus concentrée, la réflexion plus vive, et l’âme plus loquace ? »¹⁰ Suit alors un éloge de la suspension du temps social par la nappe de silence nocturne, qui presse chacun d’écouter le rythme de son prochain et d’être sensible à sa présence indépendamment de sa *persona* de convention : comme si la « clairvoyance » diurne, mondainement très efficace mais inessentielle, cédait devant une désirable « claire-audience », pour reprendre un terme proposé par Ernst Bloch dans son *Esprit de l’utopie*. Dès lors, c’est bien d’une refondation, par conversion intérieure, que rêve le Prince Odoïevski : la nuit, qualifiée de « plus ancienne des essences »¹¹ (les anciens Slaves, précise-t-il, mesuraient le temps en « nuits ») estompe les différences visibles pour assurer la communauté des voix : « elle égalise les hommes entre eux. »¹² Cette étrange démocratie de l’ouïe, on s’en doute, n’a pourtant pas vocation à s’universaliser : elle n’a de possibilité que dans la marge et n’est à la portée que des dissidents qui s’adonnent secrètement aux « nuits blanches », non point celles du solstice d’été à Saint-Pétersbourg, qui devaient inspirer sa célèbre nouvelle à Dostoïevski, mais celles qui s’accumulent dans la veille antisociale, presque hors du temps, organisée autour de Faust.

Car la nuit, si elle révèle et inspire, n’est en rien l’espace de l’élaboration politique et de l’utopie raisonnée. L’égalitarisme auditif n’altère en rien la conscience inquiète du fait que l’espace nocturne, dit le texte, « est le royaume d’une force hostile à l’homme »¹³, dans lequel chaque sujet affronte des significations que son esprit ne peut circonvenir. Comme on l’a déjà mentionné, le fantastique

musical hoffmannien, dont Odoïevski a tantôt exhibé et tantôt minimisé l’influence (en évoquant notamment, de manière assez prophétique, un phénomène d’intertextualité inconsciente), imprègne profondément sa poétique. Toute sonorité, fût-elle infra-musicale, relève dès lors du mystère, des troublantes affinités entre les parages obscurs du psychisme, où dorment les secrets sexuels, et un besoin d’intelligence situé au-delà des mots. En épigraphe d’un important fragment intitulé « Le dernier quatuor de Beethoven », Odoïevski place ainsi un extrait de la nouvelle d’Hoffmann *Le Conseiller Krespel* (également connue en français sous le titre *Le Violon de Crémone*) reposant sur l’analogie métaphorique entre un violon et le corps d’une jeune fille probablement victime d’inceste. La délectation musicale, emblématisée dans la nouvelle par la fusion du timbre d’un violon « phallique » avec celui d’une voix de soprano (fantasme érotico-musical également présent dans *Massimilla Doni* de Balzac) procède donc d’un Éros éventuellement terrifiant. Pourtant, l’évidence du fait que l’oreille puisse aisément devenir « l’organe de la peur », selon le célèbre mot de Nietzsche, ne débouche naturellement sur aucun appel à l’abstinence ou même à la frugalité musicale. Faust célèbre par exemple le choix de l’un de ses amis anonymes, en lequel on reconnaît l’un des auteurs supposés du « Manuscrit » : « Il se dédia aux arts, et retint en particulier la musique, dont le langage exprime les émotions humaines les plus intimes, celles qui échappent à la parole... »¹⁴ Libérée par la nuit, la peur devient la plus spirituelle des passions, et les devisants ne manquent pas de noter que l’une des idées les plus récurrentes de leur hôte, apparaissant sous des formulations variées, est que le langage verbal, écrasé par le poids des référents, est responsable de l’étroitesse psychique comme de la tiédeur corporelle. Faust déplore ainsi qu’un poète-philosophe ne dispose pour s’exprimer que du langage verbal, dont les prétentions sont selon lui aussi hégémoniques qu’exorbitantes. Seul métalangage, la langue ne peut conserver de dignité que dans l’exposé honnête de ses propres insuffisances et dans la célébration des vertus oraculaires de l’écoute

musicale. Il y a là comme une formulation anticipée, poétique et nocturne, de bien des idées proposées par Barthes dans des textes tels que *L’Obvie et l’Obtus* ou la *Leçon* : l’affirmation du caractère carcéral d’un langage verbal constitué en « huis-clos », relais involontaire mais efficace du pouvoir et d’une *doxa* rassurante ; le « procès du sens » qui en résulte, au bénéfice d’une musique toujours transgressive et déstabilisante en ce qu’elle s’impose au corps et traverse la nuit sans être annoncée, sans se laisser discerner ni domestiquer.

Toujours riche d’échos hoffmanniens, la thématization de l’écoute musicale est particulièrement remarquable dans l’enchaînement des sixième et septième nuits, qui comprennent respectivement le récit consacré à « Beethoven » et une nouvelle intitulée « L’Improvisateur ». Le premier, qui s’ouvre sur la vision d’un quatuor à cordes s’efforçant, en 1827, de travailler une partition jugée aberrante et cacophonique, livre le portrait d’un Beethoven fou et infantile, en proie à des hallucinations auditives concernant sa propre musique. Veillé par une jeune fille dévouée, il oscille entre professions de modernité radicale, assorties de déplorations sur sa surdité, et exaltations dues à une illusion d’ouïe restaurée, associées à la plus grande confusion esthétique. En effet, bien qu’appelant de ses vœux la disparition pure et simple du « rendu » acoustique de la musique, à ses yeux toujours imparfait et servile, au profit de la seule conception mentale, il souffre paradoxalement du silence dans lequel il se voit muré. Seul dans sa chambre, il frappe les touches d’un piano sans cordes, élaborant des fugues faites de petits sons de bois mat, et déclare : « Je rassemble tous les sons de la gamme chromatique en un seul accord, et je démontrerai aux pédants que cet accord est juste ! Mais je ne l’entends pas, je ne l’entends pas ! Comprends-tu ce que cela signifie, ne pas entendre sa propre musique ? »¹⁵ Puis il ajoute : « Tout a déjà disparu ; inexorable, la chair ne m’accorde plus aucun son – les sens grossiers anéantissent toute l’activité de l’âme. Oh ! Qu’y a-t-il de pire que ce désaccord entre l’âme et les sens, l’âme et l’âme ? »¹⁶ L’écoute, activité spéculative qui n’est alors pas distincte du processus compositionnel, tente de survivre

à la détresse qui résulte de l’effondrement du dualisme protecteur, la souffrance révélant un *continuum* entre « les sens » et « l’âme », sensibilité et spiritualité. Beethoven réclame du vin, et la jeune fille secourable, accablée à la vue de cet homme qui écoute intérieurement une musique qu’il n’entend pas, acquiesce en lui tendant un verre d’eau. « Excellent vin du Rhin, dit-il alors en le dégustant lentement, d’un air de connaisseur. »¹⁷ La confusion du goût précède et allégorise l’aberration esthétique, car le compositeur, bondissant et s’écriant « J’entends, j’entends ! », croit alors percevoir son épique *Ouverture d’Egmont*, et s’imagine encore que son quatuor à cordes, si radicalement moderne, sonne comme l’une de ses pièces les plus grandiloquentes et pompières, *La Bataille de Vittoria* de 1813, célèbre pour ses coups de canons. Heureux, Beethoven se gorge de cet héroïsme de commande, tout en fustigeant le goût médiocre des auditeurs déstabilisés par les audaces de sa musique : « Ils pensent que je baisse (...) au contraire, ce n’est que maintenant que je suis devenu un vrai, un grand musicien. »¹⁸ Le divorce irrémédiable entre *écoute* (compositionnelle) et *audition* (illusionniste) transforme le récit en conte cruel, qui n’est pas sans évoquer une autre nouvelle d’esprit très hoffmannien, *Gambara* de Balzac (1837), dans laquelle le personnage principal, lui aussi compositeur visionnaire incapable de concessions, ne semble revenir au « bon sens » esthétique – du moins de l’avis de son entourage, aux goûts conventionnels – que sous l’empire de l’alcool. Peut-être faut-il lire un tel récit comme un apologue sur la relativité du jugement de goût, qui malgré ses prétentions formelles à l’universalité, pour rappeler la définition kantienne, demeure éminemment subjectif. Une autre hypothèse, plus forte, consiste à supposer que malgré l’élément de pathétique qui les caractérise, Beethoven et *Gambara* (le second apparaissant comme un avatar du premier) ont profondément raison : dans ce cas, et compte tenu du fait que tout créateur est à lui-même son premier récepteur, *l’écoute* comme fonction poétique lutte symboliquement

contre une *ouïe* plus perméable aux appréciations banales et dominantes.

Le deuxième récit, « L’Improvisateur », apparaît encore plus hoffmannien, bien qu’on y décèle également la manière de Gogol. Un jeune poète du nom de Cyprien, inspiré mais mal habile en public, demande à un personnage de médecin diabolique, nommé Séguéliel, de lui accorder le don d’aisance et de séduction. Celui-ci accepte, en y ajoutant, avec sa perfidie méphistophélique, le pouvoir de tout entendre et de tout comprendre. Ce bienfait, naturellement, tourne vite à la malédiction, puisque l’hypersensibilité sensitive – pendant de la surdité beethovénienne – se transforme en aliénation conduisant à l’isolement puis à la folie :

À peine est-il couché qu’un bruit monte à ses oreilles, un heurt, un grincement : comme si des milliers de marteaux frappaient l’enclume, comme si des pistons raboteux perçaient le sein des pierres, comme si des râtaux de fer s’agrippaient et raclaient sur une surface lisse [...]. La musique cessa d’exister pour Cyprien ; dans les accords fervents de Haendel et Mozart, il ne voyait qu’un espace aérien rempli d’innombrables bulles, qu’un son projetait dans une direction, puis une autre, puis une troisième. Dans la plainte déchirante d’un hautbois, dans le brusque éclat d’une trompette, il ne voyait qu’un mouvement mécanique ; dans le chant d’un Stradivarius ou d’un Amati, des boyaux d’animaux, sur lesquels on frottait des crins de cheval.¹⁹

Engloutissant la musique, l’hyper-audition (qui est symboliquement associée au désir de popularité, d’intégration maximale dans le corps social) annihile l’écoute, et fidèle à sa poétique réflexive, Odoïevski place dans la bouche de Viatcheslav cette remarque adressée à Faust : « Et tu voudrais nous faire croire que seul le hasard a réuni “Beethoven” et “L’Improvisateur”, alors que dans l’un et l’autre texte, on retrouve la même idée, formulée seulement dans l’autre sens ? »²⁰ En auditeur nocturne et concentré, le jeune homme a perçu non seulement la symétrie mais encore une manière de rétrogradation, son écoute structurelle étant assez fine pour lui permettre de reconnaître un

même matériau symbolique lorsqu’il est présenté sous forme inversée.

Écoute, Transgression, Composition

Abordons à présent la plus importante et développée des pièces musicales incluses dans *Les Nuits russes*, une nouvelle intitulée « Sébastien Bach », qui constitue le corps de la huitième nuit, et pour lequel – fait en soi remarquable – un tout nouveau narrateur fait son apparition : personnage inquiétant, excentrique, sorte de Kreisler dont l’étrangeté et la bigarrure stylistique sont fortement soulignées. Il s’agit d’un récit de type biographique qui, bien que s’inspirant de faits attestés de la vie de Jean-Sébastien Bach (tels qu’ils sont rapportés dès 1754 dans la *Nécrologie* de Johann Friedrich Agricola et Carl Philip Emanuel Bach), les interprète librement et surtout les soumet à la poétique fantastique de l’ensemble du recueil : plus que la paisible Thuringe du premier XVIII^e siècle, c’est en effet la « Gorge-aux-loups » du *Freischütz* qui semblerait devoir convenir au récit. Par parenthèse, remarquons que l’opéra de Weber, le seul qui soit explicitement cité dans *Les Nuits russes*, peut également s’envisager comme une fable de l’écoute. En effet, c’est bien la vue de Max, le tireur d’élite, qui est perturbée par l’élément diabolique puisqu’il devient incapable de viser juste, et c’est le régime épistémologique de la vue, toujours, qui est mis à mal par les visions effroyables de la Gorge-aux-loups. L’ouïe, bien qu’elle ne soit pas médiatrice d’un savoir clair (on se souvient d’ailleurs qu’Agathe se demande, dans son air du deuxième acte, si elle peut se fier à son écoute) paraît plus apte à la saisie de ce qui échappe à l’entendement et à la raison, plus encline au respect de la part subjective et affective qui subsiste dans tout acte d’appréhension : une fois de plus, c’est par l’écoute, et naturellement dans l’ombre, que l’homme se confronte à ses propres abîmes. Cependant, revenons à Bach, que le récit d’Odoïevski construit essentiellement comme une figure d’auditeur transgressif, en chemin vers une forme d’ontogénèse. En effet, la scène centrale et matricielle de la nouvelle est celle où le jeune Sébastien décide de s’introduire de

nuit dans la cathédrale d’Eisenach pour y entendre, seul, le son de l’orgue. L’épisode est séminal puisqu’il fait l’objet, après avoir été exposé, de multiples mentions ou allusions, entraînant chaque fois un mélange d’exaltation et de terreur spirituelle : même dans l’âge mûr, revenu de ses frasques de jeunesse et ayant acquis ses galons de compositeur célèbre, Bach n’y peut songer sans que ses cheveux ne se dressent sur sa tête. Digne des glaçantes déambulations nocturnes du « *Doppelgänger* » de Heine et Schubert, la scène commence par le cheminement dans les venelles désertes de la ville, avant que le jeune Sébastien, métamorphosé en créature nocturne quasi vampirique, n’escalade la façade de la *Hauptkirche*, effleurant les ornements gothiques, le tout sous la lumière blafarde de la lune. Son intrusion, par une fenêtre haut perchée, a toute la saveur d’une profanation, conférant au lieu même de l’écoute (un sanctuaire désert, en quelque sorte déconsacré par la nuit) une intensité maléfique : peu s’en faut que le futur compositeur d’innombrables *Cantates* et de deux grandes *Passions* ne s’assimile à un Quasimodo germanique (publié en 1831, *Notre-Dame de Paris* ne précède que de fort peu l’élaboration des *Nuits russes*), tel une gargouille soudain animée.

Bien que solitaire, l’écoute n’est en rien intimiste, puisque la manière dont le jeune homme se débat avec un instrument dont il semble tout ignorer (situation de fait invraisemblable lorsqu’on connaît la précocité en matière d’expertise organologique du Bach authentique) transforme la scène en véritable combat initiatique. Le *topos* culturel de l’homme génial et dominateur savourant narcissiquement dans son face-à-face avec l’orgue l’étendue de son pouvoir (on songe à la figure magnétique et négatrice du capitaine Némoto de Jules Verne) semble en germe dans le personnage en devenir qu’est le futur « père suprême » (*Allvater*) de la musique. L’apprenti-Bach s’apprête visiblement à conclure un pacte avec son démon, attendant du son de l’instrument une révélation, et de son écoute, transformée en acte ontologique majeur, une authentique métamorphose. Lorsqu’enfin il parvient

à faire sonner l’instrument, la scène hallucinatoire et mystique qui suit est digne de l’apothéose du chevalier Gluck dans la célèbre nouvelle d’Hoffmann puisque l’expérience auditive, impartageable, se traduit par le vacillement de l’architecture, l’effondrement des colonnes et la fissuration des murs de pierre. Sans doute peut-on parler, au sein même de la *terrificatio*, d’une écoute « sublime », dans la mesure où le jeune homme est à la fois terrassé et révélé à lui-même :

Cette vision se prolongea longtemps. Embrassé d’une ferveur ardente, Sébastien tomba face contre terre, mais soudain la musique se mit à retentir plus fort, le sol trembla sous lui, et le garçon s’éveilla. Les majestueuses harmonies retentissaient toujours, s’y mêlait un bruit de voix... Sébastien regarde autour de lui : la lumière du jour frappe ses yeux, il est à l’intérieur de l’instrument, où il s’est endormi la veille, épuisé par ses efforts.²¹

En bon maître du fantastique, Odoïevski joue bien sûr de l’hésitation entre rêve et réalité, mais peu importe en vérité que Sébastien se soit peut-être introduit dans la cathédrale sans jamais quitter son lit, entendant ainsi un orgue dont il n’a pas joué : le besoin irréprouvable de se confronter au son, assorti de l’endormissement dans le ventre de l’instrument, font de l’épisode une plongée utérine à la recherche de l’écoute originelle et fondatrice (et de fait, il semble que l’ouïe soit déjà active au stade fœtal), logiquement suivie d’une renaissance.

Quels enseignements tirer de cette exploration très lacunaire des *Nuits russes* ? Le premier est sans doute la présence, chez Odoïevski, d’une critique du langage (et plus largement de la civilisation lettrée) articulée à une extrême sensibilité aux caractères somatiques de l’écoute. Cette dernière est en effet presque toujours présentée comme un état extrême, aux frontières de la dissidence que constitue une condition pathologique : la réception du musical, quand elle n’est pas platement mondaine, se confond avec un état d’alarme, de pré-naissance jouissive mais douloureuse, qui parce qu’il correspond à une véritable effraction corporelle, engage la totalité de l’être.

Il s’agit là, assurément, d’une disposition romantique, et peut-être même, tant elle joue ironiquement avec l’ostentation de ses excès, *russe* : un certain nationalisme esthétique émerge des pages du Prince, qui ne manque pas de faire allusion aux origines supposément slaves de Bach et présuppose que c’est le cours de la Néva qui préserve, comme figé dans les glaces, l’âge de l’écoute. Faustien ou pas, un démonisme transgressif domine l’expérience musicale : « partout (dans cette musique) fermentait une passion obscure qui ne se déchiffrait pas elle-même »²² pensent ainsi, dans *Les*

Nuits russes, les musiciens apeurés par ce qu’ils perçoivent du quatuor de Beethoven. Le deuxième enseignement pourrait être l’invitation à se figurer l’écoute comme une situation éminemment poétique, non pas passive donc, mais apparentée de fait à un acte pré-compositionnel : conviction dont on peut dire qu’elle ouvre sur une véritable esthétique de la réception, et transforme les réunions nocturnes autour de Faust en acte de « symphilosophie » poétique, mais aussi *Les Nuits russes*, comme texte, en opus musical quelque peu oublié de la littérature européenne.

-
1. Vladimir Odoïevski, *Les Nuits russes* [*Russkie noči*, 1844], traduction du russe par Marion Graf, Lausanne, L’Âge d’homme, 1991.
 2. Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, 2008.
 3. Heinrich Heine, *Nuits Florentines* [*Florentinische Nächte*, 1836], traduction de l’allemand par Diane Meur, Paris, Cerf, 2001, p. 97.
 4. Friedrich Schlegel, « Sur le *Meister* de Goethe » (*Über Goethes Meister*), traduction de l’allemand par Claude Hary-Shaefter. Revue *Traverses*, nouvelle série n° 6, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 90-113.
 5. Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1810), Paris, José Corti, 1990.
 6. Marion Graf, préface aux *Nuits russes*, *op.cit.*, p. 13.
 7. Vladimir Odoïevski, « Note » sur *Les Nuits russes op. cit.*, p. 250.
 8. Vladimir Odoïevski, *Les Nuits russes*, *op. cit.*, p. 28.
 9. *Ibid.*, p. 30.
 10. *Ibid.*, p. 107.
 11. *Ibid.*, p. 107.
 12. *Ibid.*, p. 108.
 13. *Ibid.*, p. 108.
 14. *Ibid.*, p. 33.
 15. *Ibid.*, p. 113.
 16. *Ibid.*, p. 114.
 17. *Ibid.*, p. 113.
 18. *Ibid.*, p. 112.
 19. *Ibid.*, p. 129, 131.
 20. *Ibid.*, p. 133.
 21. *Ibid.*, p. 153.
 22. *Ibid.* p. 111.

L’éveil musical comme source du génie. Récits et représentations d’un souvenir d’enfance de Michel de Montaigne au XIX^e siècle

Sarah Hassid, Post-doctorante EUR Translitterae-BnF

Pour Léandre, Mario et Carmen.

Au XVI^e siècle, plusieurs poètes, artistes et savants tels Marsile Ficin, Léonard de Vinci ou Albrecht Dürer considéraient que jouer d’un instrument de musique permettrait d’échapper à la mélancolie et d’adoucir son esprit¹. Les conseils qu’ils énoncent en matière d’éducation musicale prolongent d’anciennes prescriptions énoncées par des philosophes, de Platon à Augustin, et des croyances religieuses ou mythologiques incarnées par les figures musiciennes de David ou d’Orphée. Si, au XIX^e siècle, la pratique musicale reste particulièrement prisée, l’expérience auditive et ses effets bénéfiques voire thérapeutiques sur le corps et l’esprit cristallisent toutefois l’attention de manière inédite².

L’omniprésence des figures d’auditeurs dans la littérature et les arts visuels au XIX^e siècle témoigne clairement de cette évolution. Parmi elles, les enfants, sur lesquels les écrivains et artistes posent un regard plus attentif depuis la publication d’*Émile* (1762) et

des *Confessions* (1782) de Jean-Jacques Rousseau, occupent une place de choix. L’une des plus célèbres toiles de Léopold Robert exposée au Salon de 1824 puis diffusée par l’estampe en fournit un exemple emblématique [fig. 1]. Le détail au premier plan de la petite fille qui écoute, auprès de sa jeune mère, les chants d’un improvisateur napolitain accompagné de sa mandoline est ainsi délicatement commenté par Etienne-Jean Delécluze dans l’ouvrage qu’il consacre au peintre en 1838 :

Rien ne peint mieux ce bien-être moitié physique, moitié intellectuel, causé par ces improvisations chantées [...] que l’attitude et la physiologie de cette petite fille étendue nonchalamment près de sa mère. Le genre d’attention que cette enfant donne aux chants du poète populaire est on ne peut mieux rendu par le laisser-aller de son corps et de ses bras et par un certain regard vaguement satisfait, qui indique précisément le bien-être dont jouit cette jeune créature³.



Fig. 1 Louis-Adolphe Gautier d’après Léopold Robert, *L’improvisateur napolitain*, acquatinte, H. 54, 5 ; L. 69, 5 cm., Paris, Goupil & Cie, 1841, collection particulière.

L’auteur insiste sur les effets apaisants produits par l’écoute musicale. Agissant à la fois sur l’esprit et le corps, ils transparaissent aussi bien dans l’expression hypnotique du visage que dans la posture naturelle et l’attitude alanguie de l’enfant. Si elles permettent, dès le plus jeune âge, de réguler les fluides nerveux pour reprendre la terminologie du temps, ces expériences auditives sont parfois jugées favorables à l’éducation. Elles permettraient, en effet, d’aborder dans les meilleures dispositions, tout enseignement ou activité exigeante pour l’esprit. La stimulation de l’oreille au moyen de sonorités harmonieuses éveillerait ainsi l’âme et les sens, en fournissant les conditions nécessaires à l’étude. De telles conceptions en faveur d’une éducation douce et créative sont exposées dans un épisode anecdotique relatif à l’enfance de Michel de Montaigne. Ce récit autobiographique qui met en valeur les vertus de l’éveil musical des enfants suscite un intérêt tout particulier durant la première moitié du XIX^e siècle. Librement approprié et réinterprété à l’aune des idéaux rousseauistes et ro-

mantiques, il est érigé en mythe du génie précoce où l’imagination créatrice de l’enfant est stimulée dès le berceau.

S’éveiller au son de quelque instrument : l’évocation d’un « paradis » de la petite enfance⁴

Dans la première partie des *Essais* au chapitre XXV intitulé « De l’institution des enfants », Montaigne se confie sur la manière dont son père, Pierre Eyquem, prenait soin de son éducation dans les premières années de sa vie, en privilégiant une approche douce et dépourvue de contraintes. Il expose alors la tendre astuce mise au point chaque matin pour le sortir de son profond sommeil :

Car entre autres choses, il avoit esté conseillé de me faire goûter la science et le devoir, par une volonté non forcée, et de mon propre desir ; et d’eslever mon ame en toute douceur et liberté, sans rigueur et contrainte. Je dis jusques à telle superstition, que par ce qu’aucuns tiennent, que cela trouble la cervelle tendre des enfans, de les esveiller le matin en sursaut, et de les arracher du sommeil (auquel ils sont plongez beaucoup plus que nous ne sommes) tout à coup, et par violence, il me faisoit esveiller par le son de quelque instrument, et ne fus jamais sans homme qui m’en servist⁵.

Bien que concise et d’apparence anecdotique, cette confidence autobiographique

placée dans le premier livre des *Essais* est particulièrement évocatrice de l’éducation singulière prônée par Montaigne. Elle exemplifie les conceptions de l’auteur où les sens et la raison, le plaisir et la morale, la fantaisie et l’étude ne sont plus strictement opposées. Ces notions sont, au contraire, reliées par un idéal pédagogique qui prône des expériences douces et harmonieuses, à l’exemple de l’audition musicale. Si, dans la première version des *Essais* publiée en 1580, l’auteur mentionnait la présence d’une épINETTE⁶, les versions postérieures suppriment cette précision organologique, au profit d’une référence plus vague au « son de quelque instrument⁷ ». Le narrateur supprime *in fine* tout détail pittoresque, en privilégiant l’effet sensible, sur ses oreilles et son jeune cerveau, de sonorités harmonieuses, dont le timbre et la tessiture, en l’absence de description verbale, demeurent mystérieux.

Cette anecdote se fonde sur le rôle vertueux et apaisant joué par la musique à la fois dans la Grèce antique, avec la figure de l’Orphée civilisateur, et dans la tradition judéo-chrétienne, où elle renvoie à deux figures essentielles d’auditeurs : Saül apaisé par la harpe de David et sainte Cécile, éblouie par le concert céleste⁸. L’écoute musicale harmonieuse suggère autant un plaisir sensoriel qu’une tentative d’élévation de l’âme. Chez Montaigne, ce pouvoir accordé à la musique est toutefois délié de toute idée de révélation divine. Il offre les conditions d’accès les plus heureuses au savoir rationnel et ouvre la voie à la connaissance de soi et du monde. De ce point de vue, le récit d’éveil musical livré par Montaigne peut être envisagé comme une réécriture d’un usage prêté à saint John Fisher au XV^e siècle. Le théologien anglais avait coutume d’introduire le psaume trente-sept qui réprime la colère, la méchanceté et les vils instincts, en expliquant que les Pythagoriciens avaient l’habitude d’écouter chaque matin, au réveil, le son d’une harpe, afin d’être dans une bonne disposition pour commencer leur étude⁹. Le récit de Montaigne souligne, dans le même sillage, le rôle essentiel de la musique au sein du *quadrivium*. L’art des sons, parce qu’il modélise par des rapports numériques harmonieux la musique des sphères théorisée par les pythagoriciens,

s’impose ainsi comme le premier palier nécessaire ou la voie d’entrée permettant d’élever son esprit et d’accéder plus aisément aux autres sciences : l’arithmétique, la géométrie et l’astronomie.

Le souvenir évoqué par Montaigne se situe durant la période de la petite enfance évoquée par l’écrivain comme une période de bonheur et d’insouciance. Afin de vivre, selon le souhait de son père, de façon humble et ordinaire, Michel de Montaigne est élevé modestement, depuis sa naissance, dans un village gascon auprès d’une nourrice¹⁰. Le jeune garçon ne retrouve le château familial qu’à l’âge de deux ans. Souhaitant, ainsi que l’explique Jean Lacouture, « faire de son fils aîné un modèle de gentilhomme humaniste en recourant aux méthodes qu’Erasmus vient de proposer au monde occidental en publiant le *De pueris statim ac liberaliter instituendis* en 1529¹¹, son père nomme un précepteur allemand, un médecin nommé Horstanus, chargé d’enseigner au bambin les humanités et de lui apprendre le latin¹². Pierre Eyquem préconise une méthode originale qui consiste en une pratique orale exclusive. Ce choix singulier contraint l’ensemble de la maison à ne s’exprimer que dans cette langue savante, afin que l’enfant en développe un usage naturel et spontané. Dans ce contexte éducatif atypique, la tenue de concerts improvisés tous les matins au chevet du jeune garçon s’avère plausible¹³. À cette période heureuse où Montaigne est âgé de deux à six ans, succède l’expérience austère et traumatisante de la scolarité au prestigieux collège humaniste de Guyenne à Bordeaux. Dans cet établissement que Montaigne qualifie de « meilleur de France », le jeune garçon suit un enseignement de grammaire et de rhétorique entre les âges de sept et treize ans. Le témoignage qu’il livre de la discipline stricte et des châtiments subis contraste fortement avec la douceur des années précédentes. Le bruit du fouet a remplacé le son harmonieux de l’instrumentiste :

Mais, entre autres choses, cette police de la plus part de noz colleges m’a tousjours desplu. On eust failly à l’aventure moins dommageablement, s’inclinant vers l’indulgence. C’est une vraye geaule de jeunesse captive. On la rend des-

bauchée, l’en punissant avant qu’elle le soit. Arrivez-y sur le point de leur office : vous n’oyez que cris et d’enfans suppliciez et de maîtres envyrez en leur cholere. Quelle manière pour esveiller l’appetit envers leur leçon, à ces tendres ames et craintives, de les y guider d’une troigne effroyable, les mains armées de fouets¹⁴ ?

Succédant à un chapitre dans lequel il fustige le pédantisme des rhétoriciens, le récit du réveil musical de Montaigne souligne ainsi l’attachement de l’auteur à une expression libre et spontanée, nourrie par une imagination féconde et une propension à la fantaisie, au détriment de règles policées¹⁵. Dans cette perspective et parce qu’il accorde à la musique un rôle central (qui ne transparait pourtant pas à grande échelle dans les *Essais*), ce court passage mentionné rapidement et « entre autres choses¹⁶ » par l’auteur du XVI^e siècle jouit d’une fortune importante en France, à l’aube du XIX^e siècle, et contribue à faire de Montaigne un génie romantique avant l’heure.

Le génie de Montaigne et les « circonstances favorables » de son développement : éloges d’une éducation idéale.

Après avoir été relativement délaissés et critiqués au XVIII^e siècle, les *Essais* connaissent, au siècle suivant, un fort regain d’intérêt qui se traduit par plusieurs rééditions¹⁷. Par ailleurs, en 1810, la classe de langue et de littérature françaises de l’Institut de France choisit de mettre à l’honneur Michel de Montaigne, dans le cadre d’un concours d’éloquence. Douze éloges sont produits et publiés en 1812¹⁸. Trois d’entre eux font allusion au récit du réveil en musique du jeune Montaigne. Joseph Droz qui obtient une médaille d’or de l’Académie¹⁹ et Joseph Dutens qui reçoit une mention honorable²⁰, restent proches du texte original de Montaigne. Ils en conservent la structure tout en reformulant légèrement les termes. Le premier souligne à quel point l’éducation douce et « quelquefois singulière » reçue par le jeune homme a pu « préparer la teinte originale et le charme piquant des *Essais*²¹. » Le second insiste sur « le pouvoir lent et insensible de l’habitude²² » sur lequel son père fonde son éducation, avant de décrire

l’expérience auditive proposée chaque matin au garçon :

[...] tous les matins, les sons progressifs d’une musique harmonieuse viennent épargner aux fibres délicates de son cerveau l’ébranlement redouté d’un trop brusque réveil²³.

La troisième mention de l’anecdote est due à Émile Vincens dont l’éloge n’a pu concourir à l’Institut en raison, apparemment, d’un problème d’envoi²⁴. Le long essai proposé par l’auteur s’avère particulièrement intéressant quant à la réception de la pensée de Montaigne et de son *génie* par la génération romantique. La manière allusive avec laquelle le souvenir du réveil en musique est rappelé semble indiquer que cette référence biographique est déjà bien connue du lectorat :

« Peindrai-je les soins inouïs de ce tendre père qui réveillait son enfant par les sons harmonieux, pour éloigner de lui les impressions violentes ou subites ?²⁵ » La formule interrogative éloquente avec laquelle elle est évoquée par l’auteur alimente à elle-seule, par sa puissance évocatrice et sa valeur iconique, le mythe romantique du jeune génie inspiré et soumis à sa seule fantaisie, ainsi que Montaigne est dépeint tout au long de l’éloge.

La principale qualité que Vincens attribue à l’auteur des *Essais* est son « imagination brillante²⁶ » qu’il estime « capable de réaliser tous les fantômes » et qu’il compare aux « épicyles des anciens astronomes²⁷ ». Celle-ci lui permet de comprendre la versatilité de l’être, dépeint dans la plus célèbre formule des *Essais* comme un « sujet merveilleusement ondoyant et divers²⁸ ». Vincens loue également les qualités inventives de Montaigne qui transparaissent dans son écriture fluide, précise et imagée :

Il indique les ressources de la langue pour s’enrichir de nouvelles métaphores. [...] Le talent de semer ces richesses, il l’appelle invention. C’est le maniment [sic] des bons esprits qui donne du prix à la langue, plus en la ployant, dit-il, qu’en innovant. Ils ne lui apportent pas de nouveaux mots ; ils enrichissent et *enfonce*nt la signification de ceux qu’elle possède. S’ils lui apprennent

des mouvemens inaccoutumés, c’est *prudement et ingénieusement*²⁹.

Il célèbre, enfin, la facilité et l’aisance apparente de l’écrivain – la fameuse *sprezzatura* décrite et encouragée par Baldassare Castiglione à la même époque³⁰ – et qui continue à fasciner un auteur comme Stendhal au XIX^e siècle. Vincens insiste sur la faculté qu’a Montaigne de rendre les disciplines les plus exigeantes et laborieuses à la fois accessibles et agréables³¹. Il s’attarde sur ses conceptions en matière d’éducation qui préfigurent clairement les propos alors particulièrement prisés d’un Jean-Jacques Rousseau dans ce domaine :

L’un des chefs-d’œuvre de Montaigne est l’application lumineuse et piquante de son principe : *suivre la nature* à l’institution des enfans. C’est là que le premier il a décrié ces *geoles* de la jeunesse captive qui retentissent à toute heure des cris d’enfans *suppliciés* et de maître enivrés de colère. C’est là qu’il apprend à former et endurcir le corps pour fortifier l’ame, à exercer l’ame plus encore que l’esprit, et pour dresser l’esprit à se bien garder de verser des mots dans la mémoire³².

Prônant le principe d’une tête « bien faite », l’auteur s’oppose au verbiage et au babillage inutiles des maîtres comme des élèves³³. Il propose au contraire un apprentissage par imprégnation qui invite l’enfant à demeurer à l’écoute du monde qui l’entoure et au maître de rendre son enseignement agréable et vivant. Vincens considère que la réflexion de l’écrivain sur la nécessité de s’adapter à la spontanéité des enfans et au caractère changeant de leur nature est révélatrice des principes qu’il applique dans ses propres œuvres. C’est précisément dans cet état d’esprit propice à la fantaisie qu’il décèle le « génie extraordinaire » de Montaigne :

Cette force de conception et de pensée qu’on nomme le génie, et au même degré un abandon sans réserve aux impulsions de la nature, voilà d’abord ce que nous reconnoissons en lui, rare assemblage de dons précieux que personne peut-être ne posséda jamais si bien assortis. Si le génie

est un don extraordinaire, son développement appartient aux circonstances favorables au milieu desquelles il fut placé par le hasard³⁴.

L’auteur rattache alors directement les qualités de Montaigne à l’éducation souple et insouciante reçue auprès de son père³⁵. Il rappelle alors les « sons harmonieux » chargés de sortir doucement le jeune garçon du sommeil :

Mais si cette facilité gracieuse qu’on appelle l’abandon est aussi un don de la nature, quelles circonstances fortunées, quelles prévoyantes mains la développèrent chez Montaigne ? C’est à l’amour paternel comme à un heureux instinct qu’il fut donné de deviner le génie extraordinaire dont cet enfant seroit doué, et la culture non moins singulière qui lui étoit convenable. Un excellent père, s’élevant dans sa simplicité au-dessus des préjugés de son siècle, eut le bonheur de ne vouloir que la nature pour guide dans la première éducation de son fils. L’amour, l’indulgence, le respect pour la liberté dans laquelle le corps et l’esprit aiment à croître, entourèrent le berceau de Montaigne. A ces premières impressions remontent les germes de la modération, de la douceur, des sentimens affectueux, du naturel abandon qui pour toujours s’allièrent à son génie. Peindrai-je les soins inouïs de ce tendre père qui réveillait son enfant par les sons harmonieux, pour éloigner de lui les impressions violentes ou subites ?³⁶

Si elle apparaît de manière succincte, l’anecdote est précédée d’une description des effets produits par l’audition musicale et « le naturel abandon » qu’évoquera également Delécluze au sujet de la petite auditrice du tableau de Léopold Robert en 1824. En considérant que le génie extraordinaire de Montaigne a été révélé par son éducation atypique, l’auteur dépasse un préjugé romantique fondé sur une inspiration divine ou surnaturelle ou sur un talent précoce de l’enfant. Vincens insiste sur l’*amour*, l’*indulgence*, la *modération* et la *douceur* propre à l’éducation offerte par le père de Montaigne. Ces qualités et vertus transmises symboliquement par l’expérience musicale correspondent aux pouvoirs régulièrement attribués à l’art des sons depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment par Diderot et Rousseau³⁷. Au moment où Vincens et ses concurrents prennent la plume pour faire l’éloge

de Montaigne, ils sont relayés par d’innombrables auteurs français, de Stendhal à Germaine de Staël et à Quatremère de Quincy³⁸.

L’essai de Vincens se poursuit avec une description de l’apprentissage peu conventionnel du latin, fondé sur une pratique orale plutôt que sur l’apprentissage laborieux d’une grammaire latine :

Lui-même élevé sans lettres, mais frappé de l’éclat naissant des études, il recherche les premiers érudits du siècle pour en faire les instituteurs de son fils. [...] Il ne lui fait enseigner le latin qu’en entourant son enfance de serviteurs qui ne lui parlent jamais d’autre langage. Le père

et la mère apprennent eux-mêmes les mots étrangers de cette langue, pour que leur fils n’entende pas d’autre dans leur bouche : ce fut la première qui frappa ses oreilles et qu’il balbutia [...]³⁹.

Vincens prend soin de souligner l’éducation auditive de Montaigne, en mettant en lumière la manière dont celle-ci a pu développer son imagination, son invention, l’aisance gracieuse et naturelle de son style. L’éveil musical enfante ici le *génie*, un terme omniprésent dans l’ouvrage.



Fig. 2 Nicolas Ponce d’après Clément-Pierre Marillier, *Portrait de Montaigne*, estampe (chalcogravure au burin), H. 38, 3 ; L. 26, 4 cm., gravure n°40 des « Illustres Français » (1816), Paris, chez l’auteur, 1790-1816, Bordeaux, Bibliothèque, fonds estampes (EST 217 PF). Domaine public – Licence Creative Commons. Marque du Domaine Public 1.0.

En 1816, quatre ans après l’éloge de Vincens, une estampe est consacrée à Michel de Montaigne parmi les cinquante-six portraits d’*Illustres français* dessinés par Clément-Pierre Marillier et gravée par Nicolas Ponce, qui est également l’auteur des notices biographiques. Comme chacun des portraits honorifiques, le buste du personnage est entouré de petits tableaux représentant les épisodes les plus emblématiques de sa vie et d’une courte notice. La planche dédiée à Montaigne fait directement écho aux propos de Vincens et aux épisodes marquants de la jeunesse de l’écrivain mis en valeur dans son éloge [fig. 2]. Placé devant une bibliothèque, le portrait de l’auteur du XVI^e siècle, figuré de profil, dans un médaillon, est situé entre deux statues allégoriques de la Vérité et de la Sagesse. Un bandeau de trois vignettes est consacré à l’éducation du jeune homme et figure différents épisodes de sa vie. La vignette centrale représente Montaigne en

peintre pour symboliser la dimension autobiographique de ses *Essais* [fig. 3]. Dans son ouvrage, Vincens rapprochait d’ailleurs, par le biais d’une métaphore filée, la figure de Montaigne de celle d’un peintre maniant la couleur avec virtuosité, afin de qualifier son style libre et lumineux :

Ne cherchons pas à quelle ligne son imagination lui a fourni un mot heureux, un trait saillant ; c’est partout qu’elle anime et colore son style : il étincelle. Ce n’est pas chaque expression qui brille, ce sont des tableaux entiers. Voyez la peinture de cet érudit qui, pâle, défait et accablé de fatigue, sort après minuit de l’étude, content d’apprendre à la postérité la mesure des vers de Plaute ou la vraie orthographe d’un mot latin. [...] Montaigne n’a rien qui le presse, rien à démontrer rigoureusement. Il peint l’homme, et où que son pinceau touche, c’est toujours avancer l’ouvrage. Par où qu’il commence, les matières se tiennent, les pensées se présentent en foule et s’enchaînent l’une à l’autre⁴⁰.



Fig. 3 Nicolas Ponce d’après Clément-Pierre Marillier, *Portrait de Montaigne* (détail), estampe (chalcogravure au burin), gravure n°40 des « *Illustres Français* » (1816), Paris, chez l’auteur, 1790-1816, Bordeaux, Bibliothèque, fonds estampes (EST 217 PF). Domaine public – Licence Creative Commons. Marque du Domaine Public 1.0.

De part et d’autre de cette scène centrale, deux tableaux miniatures évoquent l’éducation reçue par le jeune Montaigne avant l’âge de sept ans et sa scolarité au collège de

Guyenne. La vignette de droite illustre son apprentissage du latin, en plein air, lors d’une promenade avec les valets du château [fig. 4].



Fig. 4 Nicolas Ponce d’après Clément-Pierre Marillier, *Portrait de Montaigne* (détail), estampe (chalcogravure au burin), gravure n°40 des « Illustres Français » (1816), Paris, chez l’auteur, 1790-1816, Bordeaux, Bibliothèque, fonds estampes (EST 217 PF). Domaine public – Licence Creative Commons. Marque du Domaine Public 1.0.



Fig. 5 Nicolas Ponce d’après Clément-Pierre Marillier, *Portrait de Montaigne* (détail), estampe (chalcogravure au burin), gravure n°40 des « Illustres Français » (1816), Paris, chez l’auteur, 1790-1816, Bordeaux, Bibliothèque, fonds estampes (EST 217 PF). Domaine public – Licence Creative Commons. Marque du Domaine Public 1.0.

Celle de gauche est consacrée à son réveil en musique, orchestré chaque matin par

son père. Marillier imagine ainsi deux musiciens de cour, un joueur de flûte traversière et

un hautboïste donnant un concert devant le lit du jeune garçon [fig. 5]. Ces scènes de l’enfance de l’écrivain et la comparaison entre sa pratique de l’écriture et l’exécution picturale intéressent particulièrement les artistes. Ces derniers trouvent dans la biographie de Montaigne des éléments mythiques d’identification capables de modeler leur image et d’illustrer la manière d’éveiller leur génie.

Une légende célébrée et interprétée par les artistes

Plus que l’apprentissage du latin, c’est bien l’anecdote consacrée à la musique qui concentre l’attention et donne lieu à plusieurs interprétations iconographiques au XIX^e siècle⁴¹. Rendues populaires par des estampes diffusées dans la presse du temps, ces représentations illustrent une légende célébrée de bouche à oreille au fil des ans dans les milieux lettrés. Reprenant librement la vignette de la série des *Illustres français* de Marillier, elles s’inscrivent dans le mouvement d’essor des scènes de genre historiques, dont les sujets anecdotiques sont puisés dans les biographies souvent légendaires des grandes figures de la littérature, de l’histoire et de l’art des siècles passés⁴². Élève de Vincent et de David, le peintre et lithographe français Pierre-Nolasque Bergeret, spécialisé dans ce type de représentations, expose au Salon de 1819 une toile intitulée « L’éducation de Michel de Montaigne »

[fig. 6]⁴³. Le tableau de petit format rectangulaire, étiré dans le sens de la hauteur, propose un portrait de famille, où le groupe composé de l’écrivain entouré de ses parents et d’une nourrice fait songer, par son schéma iconographique, à une Sainte-Famille. Pour évoquer la liberté laissée au bambin, invité à agir selon ses désirs et sa nature, le peintre choisit de figurer le corps dénudé du jeune enfant, dans une posture maniériste un peu maladroite censée correspondre aux canons de l’école bellifontaine et qui renforce sa ressemblance avec l’Enfant Jésus. Assis sur un large coussin qui recouvre un siège en osier, il regarde sa mère et lui effleure la main dans un geste de tendresse. L’affection entre les protagonistes transparaît aussi dans les regards qu’ils s’adressent. Élégamment vêtue, la mère tient un livre dont elle marque une page du doigt. Derrière elle, est accoudée la nourrice du garçon, à moins qu’il ne s’agisse d’une domestique de la demeure familiale. Celle-ci tient une soucoupe sur laquelle est posée une tasse et observe la scène avec bienveillance. Légèrement en retrait sur la gauche, le père de l’artiste joue, pour apaiser l’enfant, d’un pseudo mandora – instrument fantaisiste qui renvoie à l’ancienne famille des luths, emblématique de la vie harmonieuse et de la noblesse de cour aux XVI^e et XVII^e siècles.



Fig. 6 Pierre-Nolasque Bergeret, *L'Enfance de Michel Montaigne*, Salon de 1819, peinture à l'huile sur toile, H. 46, ; L. 38, 5 cm., Libourne, musée des Beaux-arts et d'archéologie (inv. D. 820.1.3) © Musée des Beaux-Arts de Libourne / Jean-Christophe Garcia.

La toile est accompagnée d'une courte description erronée, publiée dans le livret du Salon, où il est curieusement question d'une « guitare », instrument en vogue depuis la fin du XVIII^e siècle :

Cet illustre philosophe français rapporte que son père le réveillait tous les matins au son d'une guitare⁴⁴.

Tous les regards des adultes convergent vers le jeune garçon. Cette attention portée à l'enfant est soulignée par la composition en V

et par la position de l'enfant dont la tête est placée légèrement à gauche de l'axe médian vertical. La robe imposante ornée d'un col de dentelle blanche et de fines broderies noires de la mère – qui est pourtant la grande « absente⁴⁵ » des *Essais*, s'harmonise avec le riche vêtement du père, directement inspiré du portrait de Baldassare Castiglione peint par Raphaël en 1515 [fig. 7]. L'identification de Pierre Eyquem à l'écrivain et au diplomate florentin témoigne du succès de son manuel de savoir-vivre dans l'Europe renaissante⁴⁶, où la pratique du luth est vivement conseillée.



Fig. 7 Raphael, *Portrait de Baldassare Castiglione*, 1514-1515, peinture à l’huile sur toile, H. 82 ; L. 67 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 611 © 2011 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querec

Cette référence à l’éducation libérale exemplaire et au savoir-vivre du courtisan, la somptuosité du costume des parents, la présence d’une domestique et le décor majestueux composé d’une loggia à colonnes doriques, d’un imposant drapé et de paravents moulurés indiquent l’origine noble de la famille de Montaigne et son ambition en matière d’éducation pour le jeune écrivain. En accordant à la mère une place centrale et en plaçant l’instrument de musique dans les mains du père, l’artiste dé-

peint ici une cellule familiale harmonieuse, relativement éloignée du récit initial de Montaigne.

Ce thème iconographique est de nouveau exploré par Charles Alexandre Debacq lors du Salon de 1838⁴⁷, année de la publication des *Œuvres complètes* de Montaigne, précédées d’une notice biographique de Buchon, où l’anecdote ne figure toutefois pas⁴⁸. Le tableau qui n’est pas localisé est connu par une lithographie de Jules-Robert Challamel publiée la même année dans la revue *L’Artiste* et dans la *Revue des peintres* [fig. 8]⁴⁹.

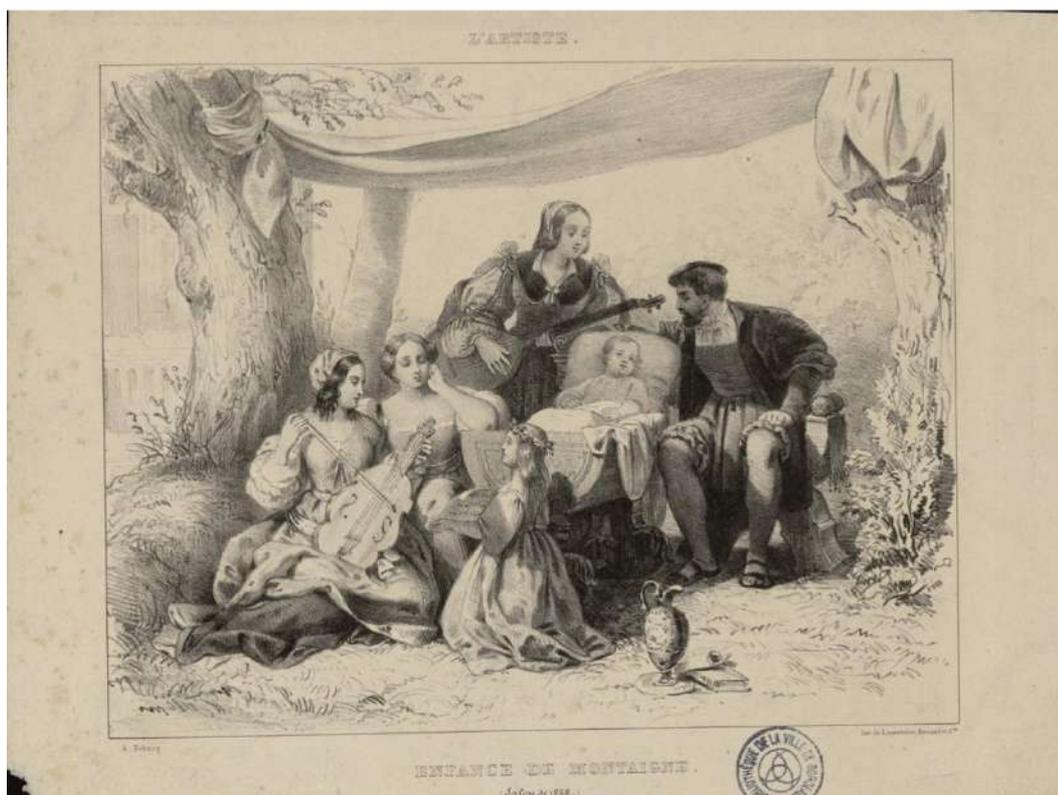


Fig. 8 Jules-Robert Challamel d’après Charles Alexandre Debacq, *Enfance de Montaigne*, Salon de 1838, lithographie, H. 17, 4 ; L. 21, 9 cm, Paris, Imp. De Lemercier, Bernard & Cie, 1838, parue dans *L’Artiste* en 1838 (« Beaux-arts, Salon de 1838, 4^e article », p. 105). Bordeaux, Bibliothèque municipale de Bordeaux. Domaine public – Licence Creative Commons. Marque du Domaine Public 1.0.

Dans *L’Artiste*, l’estampe est accompagnée d’un commentaire critique qui loue « l’esprit », « la sensibilité » et le « goût » de la composition, en dépit d’une manière jugée désincarnée du point de vue du dessin et de la couleur. La scène se situe cette fois en pleine nature, dans un coin de jardin ombragé par le feuillage des arbres et un drap noué aux branches. Michel de Montaigne est représenté bébé, allongé dans un berceau imposant. Il est entouré de cinq musiciennes qui exécutent un concert en plein air inspiré de ceux figurés par

Titien ou Véronèse⁵⁰. Parmi elles, on distingue une joueuse de basse de viole, une chanteuse et une jeune fille tenant la partition. Ces dernières semblent surgir de représentations antérieures exposées au Musée du Louvre, à l’instar de la *Sainte Cécile* du Dominiquin (avec sa viole de gambe aux formes chantournées et devant un *putto* qui lui tend une partition) et surtout du concert des *Muses Melopomène, Erato et Polymnie* d’Eustache Le Sueur [fig. 9 et 10].



Fig. 9 Domenico Zampieri dit Le Dominiquin, *Sainte Cécile avec un ange tenant une partition*, vers 1617-1618, peinture à l’huile sur toile, H. 160 ; L. 120 cm., Paris, musée du Louvre (inv. 793, collection de Louis XIV (acquis en 1662) © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux



Fig. 10 Eustache La Sueur, *Les Muses Melpomène, Erato et Polymnie*, entre 1652-1655, peinture à l’huile sur toile, H. 130 ; L. 130 cm., Paris, musée du Louvre (inv. 8058) © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

Elles sont accompagnées par la mère du nourrisson qui joue d’un invraisemblable luth à manche long à proximité du berceau de l’enfant. De l’autre côté, son père assis porte un regard attentionné à sa progéniture. Ici encore, les parents semblent curieusement jouer un rôle plus important que celui auquel le récit original les cantonnait. Toutefois, c’est bien la présence de nombreuses femmes musiciennes autour du berceau qui attire l’attention. Ce sont elles qui produisent l’effet miraculeux destiné à éveiller l’esprit de l’enfant et jouent ainsi le rôle de muses ou de divines inspiratrices. Considérée comme étant l’apanage du féminin, la musique harmonieuse aux vertus enchantées donne lieu à une iconographie abondante au XIX^e siècle où les figures de musiciennes, réelles ou légendaires, occupent une place de choix⁵¹. Debaq est sans doute l’artiste qui prend le plus de libertés à l’égard du récit initial de Montaigne, en adoptant un schéma iconographique en vogue, associé à l’inspiration musicale. Le répertoire interprété n’est plus seulement dédié à un timbre instrumental soliste, mais à un ensemble à la fois vocal et instrumental. Ces trois voix de femmes accompagnées par une basse continue peuvent, par exemple, faire songer aux madrigaux chantés

par le prestigieux *Concerto delle Donne* à la Cour l’Alfonso de Ferrare à la fin du XVI^e siècle. Par ailleurs, cette vision de l’enfant au berceau entouré de femmes qui le dotent des qualités poétiques dont il jouira plus tard peut également être envisagée comme une réécriture de la *Belle au bois dormant* de Charles Perrault, au travers des dons musicaux, de beauté et d’amour des bonnes fées à la très jeune princesse. Dans cette version fantasmée, Debaq souligne l’enfance extraordinaire du jeune écrivain, élevé au rang de prince.

Quelques années plus tard, l’anecdote de Montaigne est de nouveau citée dans le numéro de janvier 1840 du *Musée des Familles*. Isidore Leloir exécute une vignette chalcogravée d’après un dessin de John Andrew pour illustrer une nouvelle de Samuel-Henry Berthoud⁵². L’image reprend le récit de Montaigne avec plus de précision que Bergeret et Debaq et renoue avec l’iconographie de la vignette dessinée par Marillier pour la série des *Illustres français*. La scène composée est toutefois plus intime et pittoresque. Le jeune écrivain est allongé dans son lit, tandis qu’un étrange luthiste coiffé d’un béret à plume et assis dans un fauteuil dissimulé derrière un rideau, le réveille paisiblement en musique [fig. 11].



Fig. 11 John Andrew, Adolphe Best, Isidore Leloir, *Le Réveil de Montaigne enfant*, 1840, estampe (xylogravure au burin), H. 6,5 ; L. 10,7 cm., monogramme ALB, publié dans le *Musée des Familles. Lectures du soir*, VII^e volume, janvier 1840, p. 100. Paris, Bibliothèque nationale de France – Gallica.

Cette planche gravée illustre un essai légendaire sur la vie du Tasse tiré d’un ouvrage sur la vie légendaire de Pierre-Paul Rubens publié la même année. Montaigne qui fait l’objet du premier chapitre n’apparaît qu’en tant que personnage secondaire de l’intrigue. Berthoud invente la rencontre purement fictive et chronologiquement impossible entre Rubens et Montaigne. Il imagine une scène dans l’atelier du peintre où l’auteur des *Essais* raconte à l’artiste en plein travail ses souvenirs d’enfance et les fondements de son éducation. Dans ce récit qui paraphrase le chapitre XXV des *Essais*, l’anecdote librement agrémentée du réveil musical, au son, cette fois, d’une mandoline, exemplifie à elle-seule l’enfance idéale de l’écrivain et met en lumière la source de son génie naturel :

On me faisait goûter la science, comme le devoir, par mon propre désir et sans forcer ma volonté. On m’éleva donc bien doucement avec toute liberté et avec une telle sollicitude que pour ne pas troubler mon cerveau encore tendre en l’arrachant avec violence au sommeil profond ordinaire aux enfants, mon père me faisait réveiller, non pas en sursaut et brutalement, mais par la musique agréable et récréative d’une mandoline qui commençait d’abord à jouer tout doucement et s’élevait par gradation à une voix plus haute et plus aiguë⁵³.

Cet épisode attire d’autant plus l’attention des lecteurs que la scène décrite fait l’objet d’une rare illustration dans une nouvelle qui n’en contient que peu. Ce traitement de faveur témoigne de la valeur poétique et de la portée didactique d’une telle légende biographique à une époque où la musique est considérée comme le premier des arts et où les figures d’auditeurs sont particulièrement valorisées, notamment par l’intense activité des salles de concert et d’opéra⁵⁴. Comme l’estampe précédente de Challamel d’après Debacq, la présence de cette vignette dans le *Musée des Familles* atteste de la diffusion de l’anecdote dans la presse du temps et du déploiement d’une culture visuelle dédiée à la musique, à ses mythes et à ses usages poétiques ou thérapeutiques les plus modernes.

Ce sujet iconographique est de nouveau abordé par le peintre belge installé à Paris depuis 1846, Édouard Hamman [fig. 12]⁵⁵. Exposé au Salon de 1847, son tableau élégant et à l’évidente justesse expressive, est intitulé *Le Réveil de Michel de Montaigne enfant*. Dans le sillage des œuvres de Marillier et de Leloir, la composition restitue fidèlement les propos de l’écrivain qui sont d’ailleurs rappelés, en guise de légende, dans le livret officiel de l’événement⁵⁶. L’artiste représente le jeune garçon dans l’espace intérieur et intime de sa chambre à coucher, dans un somptueux lit à baldaquin aux draps défaits par une nuit de rêves. Les yeux encore clos, il étire ses bras de façon très naturelle, tandis que son père ouvre délicatement l’épais tissu satiné censé le protéger de la lumière et des ombres nocturnes. Il a fait venir au petit matin un musicien qu’il désigne d’un geste de la main tandis qu’il porte un regard plein d’attention sur son fils encore assoupi, qui concentre la luminosité la plus intense du tableau. L’instrumentiste, peint de trois quarts en léger contre-jour, joue sur un violoncelle fantaisiste au corps étrangement chantourné et à la volute bizarrement inclinée. Ces éléments évoquent, de façon naïve, l’ancienne viole de gambe et font songer aux instruments joués par l’une des musiciennes de l’œuvre de Debacq ou à la viole représentée de profil dans les *Noces de Cana*⁵⁷. Le timbre du violoncelle jugé le plus proche de la voix humaine peut ici faire écho au naturel prôné par Montaigne dans les *Essais* et semble jouer le même rôle que la nudité et les paysages boisés observés dans certaines représentations plus anciennes (voir fig. 4, 6, 8 et 12). Installé au chevet du garçonnet et absorbé dans sa partition déposée contre une pile d’ouvrage, il s’applique à produire des sons mélodieux destinés à éveiller paisiblement son jeune auditeur. Figuré sur l’axe médian vertical, Pierre Eyquem domine ce trio restreint et rapproche les deux figures absorbées du musicien en pleine interprétation et de l’auditeur abandonnant ses fantaisies intérieures à mesure qu’il s’éveille. Le soin porté au décor permet de comprendre que le garçonnet se mettra bientôt à l’étude. Un livre est déjà posé sur son pupitre dans cet espace conforta-

blement meublé, tandis que les autres sont rangés sur une étagère à proximité d’un encrier et d’une plume suspendue au mur. Lithographiée en 1870 par Auguste Laguillermie, l’œuvre de

Hamman semble avoir donné à la légende son image définitive.



Fig. 12 Edouard Hamman, *Le réveil de Michel de Montaigne enfant*, 1847, peinture à l’huile sur bois, Anvers, musée royal des Beaux-Arts (inv. nr. 1365) CC0 Flemish Community, Collection KMSKA / Hugo Maertens

Ce corpus iconographique dédié à l’enfance de Michel de Montaigne révèle des œuvres qui semblent inspirées les unes des autres, où le nombre de protagonistes et surtout le type d’instrument (non précisé dans la seconde édition historique des *Essais* qui sert de base aux diverses rééditions), varie au fil des interprétations et donnent lieu à de nombreuses invraisemblances, notamment organologiques⁵⁸. L’iconographie musicale en vogue au XIX^e siècle se traduit ici par des interprétations originales où l’auditeur est plus célèbre que les musiciens et l’écoute davantage mise en valeur que l’exécution virtuose d’un interprète. Ici, le concert n’a de valeur que dans sa capacité à

adoucir l’esprit, à élever l’âme, à émouvoir le cœur ou à nourrir l’imagination.

La réécriture romantique d’un souvenir d’enfance

Plus que de louer les vertus de la musique, cette anecdote permet à Montaigne de rendre hommage à la figure paternelle et à l’implication de ce dernier dans l’éducation qu’il a reçue durant la petite enfance et à laquelle il est vigoureusement attaché. D’ailleurs, les références à l’art sonore sont très marginales dans les *Essais* et la figure de l’auditeur n’est pas particulièrement valorisée dans le récit. Montaigne explique, en effet, à la suite de l’anecdote que le délassement musical qui

lui a été offert a pu encourager son penchant naturel à l’oisiveté et à la mollesse⁵⁹ :

Cet exemple suffira pour en juger le reste, et pour recommander aussi la prudence et l’affection d’un si bon pere : Auquel il ne se faut prendre, s’il na recueilly aucuns fruits respondans à une si exquise culture. Deux choses en furent cause : en premier, le champ sterile et incommode. Car quoy que j’eusse la santé ferme et entiere, et quant un naturel doux et traitable, j’estois parmi cela si poissant, mol et endormy, qu’on ne me pouvoit arracher de l’oisiveté, non pas pour me faire jouer. Ce que je voyois, je le voyois bien ; et souz cette complexion lourde, nourrissois des imaginations hardies, et des opinions au dessus de mon age. L’esprit, je l’avois lent, et qui n’alloit qu’autant qu’on le menoit : l’aprehension tardive, l’invention lasche, et après tout un incroyable défaut de mémoire. De tout cela il n’est pas merveille, s’il ne sceut rien tirer qui vaille. Secondement, comme ceux que presse un furieux desir de guerison, se laissent ailler à toute sorte de conseil, le bon homme, ayant extreme peur de faillir en chose qu’il avoit tant à cœur, se laissa en fin emporter à l’opinion commune, qui suit tousjours ceux qui vont devant, comme les grues ; et se rengea à la coustume, n’ayant plus autour de luy ceux qui luy avoient donné ces premieres institutions, qu’il avoit apportées d’Italie : et m’envoya environ mes six ans au college de Guienne, très-florissant pour lors, et le meilleur de France⁶⁰.

Cette partie conclusive du récit est littéralement passée sous silence au XIX^e siècle au profit d’un éloge des pouvoirs de la musique. Si, au temps de Montaigne, l’audition musicale est associée à une culture de l’*otium* dont l’un des écueils est la passivité et l’inaction, elle est au contraire associée à une intense activité de l’imagination à l’époque romantique. Dès lors, elle témoigne d’une éducation jugée libre, naturelle et empirique, inspirée, de manière téléologique, par le modèle rousseauiste⁶¹. Les affinités, à deux siècles d’écart, entre l’auteur des *Essais* et celui des *Confessions* sont incessamment soulignées au XIX^e siècle, au point que la fortune critique de l’éveil musical du jeune Montaigne paraît indissociable des pensées de Rousseau sur la musique et l’éducation. Cette filiation est soulignée par plusieurs auteurs en 1812, dans le cadre du concours d’éloges de Montaigne à l’Institut⁶². La nécessité louée par le philosophe des Lumières, en digne héritier de Montaigne,

de développer, dès la petite enfance, une connaissance empirique du monde tenue éloignée des savoirs livresques transparaît clairement dans les œuvres iconographiques consacrées à la légende, y compris la toile de Hamman centrée sur le moment qui précède l’étude. Le jeune auditeur est à la fois à l’écoute de la nature environnante et de sa propre nature. Il peut ainsi s’éveiller au monde et accéder à une forme de plénitude. Cette vie harmonieuse correspond à un idéal exprimé par Rousseau dans une lettre à Marc Antoine Louis de la Tourette où la musique – écoutée plutôt que jouée – et la nature s’associent au plaisir de la promenade :

S’il m’étais donné de choisir une vie égale et douce, je voudrais, tous les jours de la mienne, passer la matinée [...] sur mon herbier ; dîner avec vous et Mélanie ; nourrir ensuite, une heure ou deux, mon oreille et mon cœur, des sons de sa voix et de ceux de sa harpe ; puis me promener tête à tête avec vous le reste de la journée, en herborisant⁶³.

Au XIX^e siècle, l’auteur des *Essais* suscite ainsi un véritable engouement, non seulement en raison de son esprit encyclopédique avant l’heure, mais surtout de la place qu’il accorde à la nature, à l’affirmation du Moi dans sa subjectivité et à la fantaisie⁶⁴. Si, pour Jean-Jacques Rousseau⁶⁵ et Bernardin de Saint-Pierre⁶⁶, Montaigne correspond à un modèle de sagesse et de spiritualité, les romantiques le considèrent comme un génie mû par l’enthousiasme, doté d’une imagination féconde, d’un puissant pouvoir d’invention et d’une empathie infinie. C’est ainsi que l’écrivain du XVI^e siècle apparaît sous la plume de Ballanche. Il offre alors une source d’inspiration incomparable à l’auteur dans son essai intitulé *Du sentiment dans la littérature et les arts* publié en 1801 :

[...] aucun écrivain n’a pu parvenir à imiter cette allure franche et gaie, ni cette bonhomie qui cache quelquefois tant de profondeur. Savez-vous pourquoi Montaigne a si bien peint le cœur humain ? C’est qu’il s’était accoutumé à lire dans son propre cœur : il s’est reflété tout entier dans son livre. Quel est l’homme de lettres qui n’aime pas à embellir ses ouvrages de quelques traits de Montaigne. Ce génie original a écrit sur tout : ses *Essais* sont un champ fertile, où l’on trouve des

plantes de tous les climats. Je me suis moi-même quelquefois surpris dans le jardin de Montaigne, cueillant quelques fleurs que j’ai essayé de joindre à ma guirlande sentimentale. Lecteur, tu as souri de la maladresse de mon larcin⁶⁷.

Dans le récit originel du réveil en musique énoncé par Montaigne, la musique est censée réguler les passions, apaiser les tensions et générer une harmonie entre l’âme et le corps fondée sur un principe supérieur de justesse et de tempérance. Elle permet de sortir délicatement de l’irrationnel pour se mettre aux études sérieuses, être dans de bonnes dispositions pour l’apprentissage des sciences libérales. Or, la réappropriation romantique de la légende tend à occulter cet aspect, à l’exception du tableau d’Hamman qui conserve la référence à la finalité pédagogique d’un tel rituel. Toute référence au *Quadrivium* est effacée au XIX^e siècle, au profit d’une vision de la musique comme un art du vague, de l’irrationnel et de

la subjectivité. Par ailleurs, la mise en valeur, dans l’anecdote de Montaigne, de sonorités purement instrumentales conforte l’essor d’un tel répertoire et ses aspirations à exprimer l’indicible.

Au XIX^e siècle, l’expérience musicale vécue par le jeune Montaigne n’est plus décrite comme une activité qui permet d’être dans de bonne disposition pour l’étude mais devient un but en soi, autorisant à agir selon sa fantaisie. La musique apparaît comme la source d’une inspiration naturelle voire surnaturelle corrélée aux songes harmonieux et une preuve irréfutable d’originalité, de beauté morale et d’authenticité expressive. Si elles mettent également en lumière la force de l’imagination, les œuvres consacrées à l’éveil musical de Montaigne s’opposent ainsi, d’un point de vue moral, à la célèbre gravure de Francisco de Goya, *Le Sommeil de la raison engendre des monstres* [fig. 13].



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 13 Francisco de Goya, « Le Sommeil de la raison engendre des monstres » [« El sueño de la razón produce monstruos »], *Los caprichos*, Madrid, 1799, eau-forte et aquarelle, H. 21,6 ; L. 15,2 cm, p. 43. Paris, Bibliothèque nationale de France - Gallica

Le demi-sommeil lorsqu’il est accompagné d’une musique harmonieuse engendre un enthousiasme créatif propice à l’épanouissement du génie. Le poète échappe ainsi au spleen, non pour se mettre à l’étude, mais pour transmettre ses visions au moyen de l’art ou de la littérature, au travers de formes libres émancipées des principes rhétoriques. C’est d’ailleurs ce que semble suggérer en creux François-René de Chateaubriand dans ses *Mé-*

moires d’Outre-tombe publiés en 1848. L’écrivain fait le récit de sa propre enfance tourmentée qu’il met en parallèle avec l’éducation idéale de Michel de Montaigne. Il s’identifie à l’auteur des *Essais* et réécrit l’anecdote à l’aune de ses propres souvenirs des nuits passées au château familial de Combourg en Bretagne⁶⁸. Le jeune Chateaubriand se compare à

Montaigne et fait de la rudesse de son éducation la source de sa bile noire :

Lorsque la lune brillait et qu’elle s’abaissait à l’occident, j’en étais averti par ses rayons, qui venaient à mon lit au travers des carreaux losangés de la fenêtre. Des chouettes, voletant d’une tour à l’autre, passant et repassant entre la lune et moi, dessinaient sur mes rideaux l’ombre mobile de leurs ailes. Relégué dans l’endroit le plus désert, à l’ouverture des galeries, je ne perdais pas un murmure des ténèbres. Quelquefois, le vent semblait courir à pas légers ; quelquefois il laissait échapper des plaintes ; tout à coup, ma porte était ébranlée avec violence, les souterrains poussaient des mugissements, puis ces bruits expiraient pour recommencer encore. A quatre heures du matin, la voix du maître du château, appelant le valet de chambre à l’entrée des voûtes séculaires, se faisait entendre comme la voix du dernier fantôme de la nuit. Cette voix remplaçait pour moi la douce harmonie au son de laquelle le père de Montaigne éveillait son fils. L’entêtement du comte de Chateaubriand à faire coucher un enfant seul au haut d’une tour pouvait avoir quelque inconvénient ; mais il tourna à mon avantage. Cette manière violente de me traiter me laissa le courage d’un homme, sans m’ôter cette sensibilité d’imagination dont on voudrait aujourd’hui priver la jeunesse⁶⁹.

Dans le récit de Chateaubriand, le sommeil profond et paisible se transforme en nuits agitées, hantées par le cauchemar et les visions terrifiantes. Les bruits étranges et stridents se substituent à la douce musique de quelque instrument. L’écrivain convoque *a contrario* un imaginaire musical traditionnel qui associe les sonorités harmonieuses à l’accord et à l’entente des âmes entre-elles ainsi qu’à l’amour filial. La dissonance ou l’absence d’harmonie deviennent ainsi, sous sa plume, la métaphore d’une enfance malmenée et d’un manque affectif à l’origine de sa profonde mélancolie. Dans le même temps, l’auteur prend soin de souligner sa proximité d’esprit avec l’auteur des *Essais*, sa profonde réceptivité au son et la « sensibilité d’imagination » propre à la fragile insouciance de la petite enfance, particulièrement valorisées par les romantiques⁷⁰.

L’enfant auditeur ou l’éducation du génie singulier

En 1822, le critique et théoricien de l’art Auguste Hilarion de Kératry cite, dans

une version tronquée, la formule la plus célèbre du premier chapitre des *Essais* de Montaigne dans son ouvrage intitulé *Du beau dans les arts d’imitation* : « C’est un être merveilleusement divers et ondoyant que l’homme⁷¹. » Considérant le « besoin d’émotions » comme la « première source de l’art », l’auteur souligne la nécessité pour l’homme d’avoir le cœur rempli d’affects, afin d’échapper au vide tragique de l’ennui. Dans ce contexte, la fascination exercée par la liberté formelle, la profondeur réflexive et l’inventivité des *Essais* est comparable aux effets alors attribués à la musique, seul art permettant de prolonger les fantaisies du rêve et d’ouvrir la voie à une peinture expressive du monde. L’épisode autobiographique de l’éveil musical du jeune auteur cristallise ces conceptions au moyen d’un récit particulièrement évocateur. Citée par plusieurs auteurs lors du concours d’éloges de 1812, l’anecdote est finalement conservée dans la notice biographique qui accompagne l’édition complète des *Essais* éditée en 1862⁷².

L’appropriation romantique du récit de Montaigne alimente le mythe du génie inspiré par les fantaisies vagues de l’enfance tout en soulignant la nécessité d’une éducation musicale dès le plus jeune âge. Célébrée par les artistes, celle-ci repose sur une pédagogie avantgardiste pour l’époque, fondée exclusivement sur l’écoute et sur l’imagination. Régulièrement associée à la notion de génie depuis la Renaissance⁷³, l’imagination apparaît, de Diderot à Baudelaire, comme une faculté essentielle. Loin de ne concerner que l’artiste confirmé, elle touche un public qui ne cesse de s’élargir au fil du siècle et où se mêlent les jeunes gens en formation, les dames issues de l’aristocratie et de la bourgeoisie, les artistes et écrivains en herbe, mais aussi les jeunes enfants. Dès lors, cette faculté que possède l’esprit de se représenter intérieurement des images ou de créer des associations subjectives devient un enjeu crucial de l’éducation artistique et de sa *démocratisation* (un terme qui apparaît d’ailleurs en 1797, au lendemain de la Révolution française). Dans ce contexte, le jeune Montaigne aux côtés de son père figuré par Hamman et la petite paysanne napolitaine

étendue sur les genoux de sa mère représentée par Léopold Robert constituent un même idéal égalitaire où les plus belles harmonies résonnent avec les mêmes effets dans toutes les petites oreilles. Le délasserment sérieux qu’ils incarnent⁷⁴ permet de dépasser un lieu commun de la modernité qui repose sur le préjugé entretenu à la même époque d’un génie inné de l’artiste⁷⁵. Exprimé par une virtuosité précoce, ce

dernier est délaissé au profit du génie singulier stimulé dans l’enfance grâce à une éducation à la fois empirique et créative des sens. Montaigne nous rappelle que les jeunes auditeurs sont des princes (et princesses) apaisés, quittant doucement, au son d’une chanson grise, leurs châteaux de brumes pour explorer le monde. L’éducation consisterait, dès lors, à favoriser une capacité d’écoute inventive dont l’audition musicale sera la métaphore.

1. Voir : Laurinda S. Dixon, *The dark side of genius. The melancholic persona in art, ca. 1500-1700*, Pennsylvania, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013, p. 139-159.
2. Voir : Philippe Junod, « Voir écouter : pour une iconographie de l’auditeur » dans M. Leclair, P. Junod, A. Paradis et al., *Voir la musique*, Paris, FMSH, 2009, p. 10-27. Cette attention dépasse le monde des lettres et des arts aux XVIII^e et XIX^e siècles et intéresse aussi le monde des sciences, ainsi qu’en témoignent les travaux du scientifique Pierre Estève (*Nouvelle découverte du principe de l’harmonie avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de « Démonstration de ce principe »*, Paris, Huart et Moreau fils, 1752) et du médecin Peter Lichtenthal (*Trattato dell’influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie*, Milano, G. Maspero, 1811).
3. Étienne-Jean Delécluze, *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert*, Paris, Rittner et Goupil, 1838, p. 99-100.
4. Je reprends ici l’expression employée par Madeleine Lazard (*Michel de Montaigne*, Paris, Fayard, 1992, p. 51-65) dans son chapitre sur la jeunesse de Montaigne, intitulé « Du paradis de l’enfance ».
5. Montaigne, *Essais I*, éd. J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, Pléiade, I, XXV « De l’institution des enfans », p. 181.
6. Voir : Albert Pomme de Mirimonde, « Edouard Hamman et l’histoire de la musique en peinture », Antwerpen, Kon. Museum voor schone Kunsten, 1973, p. 274-276 (« Montaigne avait retouché ce texte et, dans la première édition des *Essais*, il avait écrit “et avoit un joueur d’espinnette à cet effect”) et Madeleine Lazard, *op. cit.*, note 4, p. 59.
7. Montaigne, *op. cit.*, note 5, p. 181.
8. Voir : Florence Gétreau, *Voir la musique*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2017, p. 108-144 ; Amandine Lebarbier, « Cette jolie muse chrétienne ». *La figure de sainte Cécile dans la littérature et les arts en Europe au XIX^e siècle*, thèse en littérature comparée sous la direction des professeurs W. Marx et d’E. Reibel, soutenue le 9 décembre 2017 à l’Université Paris Nanterre, ouvrage à paraître aux Presses Universitaires de Paris-Sorbonne. J’ai également abordé la place de ces figures d’auditeurs dans ma thèse : *L’imaginaire musical et la peinture en France : mythes, pratiques et discours*, thèse de doctorat en histoire de l’art sous la codirection de Pierre Wat et de François-René Martin, soutenue le 13 décembre 2019, Université Paris I Panthéon-Sorbonne/École du Louvre, voir en particulier p. 45-97 et p. 123-126.
9. Voir : Thomas Connolly, *Mourning into joy : music, Raphael and Saint Cecilia*, London/New Haven, Yale University press, 1994, p. 105.
10. Voir Madeleine Lazard, *op. cit.*, note 4, p. 55.
11. *Album Montaigne*. Iconographie choisie et commentée par Jean Lacouture, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. 39.
12. Voir : Madeleine Lazard, *op. cit.*, note 4, p. 56-58.
13. Cet épisode est d’ailleurs rappelé dans la biographie de Montaigne de Madeleine Lazard (*cf. ibidem*).
14. Montaigne, *op. cit.*, note 5, XXV « De l’institution des enfans », p. 165.
15. Voir : John D. Lyons, *Before Imagination: Embodied Thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford University Press, 2005, p. 32-60.
16. Montaigne, *op. cit.*, note 5, XXV « De l’institution des enfans », p. 181.
17. Voir : Philippe Desan, *Iconographie de Montaigne. Portraits et Œuvres*. Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 213-219.
18. Voir à ce sujet : « Rapport de M. Suard secrétaire perpétuel de l’Académie française sur le concours d’éloquence de l’année 1812 », dans *Recueil des discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de l’Académie française, 1803-1819*, deuxième partie, 1847, p. 793-806. Onze éloges sont admis à concourir à l’Institut. Le

lauréat est Abel-François Villemain, âgé de seulement vingt-deux ans et professeur de rhétorique au Lycée Charlemagne. Voir : M. Villemain, *Eloge de Montaigne, discours qui a remporté le prix d'éloquence décerné par la classe de la langue et de la littérature françaises de l'Institut, dans sa séance du 23 mars 1812*, Paris, F. Didot, 1812. Un douzième essai non parvenu est rédigé par Emile Vincens, *Éloge de Michel de Montaigne, qui n'a pas concouru pour le Prix de l'Institut*, Paris, Fantin, 1812.

19. Joseph Droz, *Eloge de Montaigne*, Paris, F. Didot, 1812. Au sujet de l'avis du jury et de la récompense au concours, voir : « Rapport de M. Suard secrétaire perpétuel de l'Académie française sur le concours d'éloquence de l'année 1812 », *ibidem*, p. 797.

20. Joseph Dutens, *Eloge de Michel de Montaigne, discours qui a obtenu une mention honorable au jugement de la classe de la langue et de la littérature françaises de l'Institut, dans sa séance du 9 avril 1812*, Paris, Didot, 1818. Durens avait concouru de manière anonyme, voir : Rapport de M. Suard secrétaire perpétuel de l'Académie française sur le concours d'éloquence de l'année 1812 », *ibidem*, p. 812.

21. Joseph Droz, *op. cit.*, note 19, p. 4-5 : « La plus douce éducation forma son caractère et sa raison. Modèle de bonté, son père, en l'élevant, éloignait la contrainte, et le garantissait avec soin de la tristesse et des ennuis. Seul enfant à qui le latin n'ait point coûté de larmes. Montaigne parlait cette langue avant de savoir comment il l'avait apprise. Quand ses études interrompaient les amusemens de son âge, on voulait qu'il crût changer de jeux et de plaisirs. Un fait suffit pour montrer quelle ingénieuse tendresse dirigeait son éducation : dans la crainte d'altérer, par un brusque [p. 5] réveil, ses facultés naissantes, on l'éveillait au son des instrumens. Je ne puis méconnaître l'influence de ses premières années sur sa philosophie. Tant de soins et d'amour le disposent à fuir la dépendance, à suivre sa raison plus que l'opinion, à se plaire au sein du repos et de l'insouciance. Je vois même une éducation, quelquefois singulière, préparer la teinte originale et le charme piquant des *Essais*. »

22. Joseph Dutens, *op. cit.*, note 20, p. 11-12 : « [...] l'éducation que reçut Montaigne, dans ses premières années, fut toute systématique. Tout effort lui est épargné ; pour lui, ce qui n'est dû ordinairement qu'à une attention suivie, et au travail souvent pénible de la mémoire, est confié, par la tendresse paternelle, au pouvoir lent et insensible de l'habitude. Les seuls mots de cette langue, dont l'acquisition coûte ordinairement tant de larmes à l'enfance, sont les premiers qui viennent frapper son oreille ; tout ce qui l'entoure ne doit lui parler que la langue d'Horace et de Virgile, qui devient ainsi, par ce stratagème, sa langue maternelle. Celle d'Homère et de Platon ne lui est présentée bientôt après que sous l'appât d'un jeu et d'un divertissement. Enfin ce qui pourrait causer une trop vive secousse à ses organes, est soigneusement écarté ; et, tous les matins, les sons progressifs d'une musique harmonieuse viennent épargner aux fibres délicates de son cerveau l'ébranlement redouté d'un trop brusque réveil. »

23. *Ibidem*, p. 12.

24. Voir note 18.

25. Emile Vincens, *op. cit.*, note 18, p. 8-10.

26. *Ibidem*, p. 4.

27. *Ibidem*, p. 33-34 : « Il rechercha curieusement les prodiges, et il n'en vit qu'un bien grand, la force de l'imagination capable de réaliser tous les fantômes. [...] L'homme avoit été transporté dans un monde idéal peuplé d'êtres imaginaires. Ce n'étoit pas l'imagination brillante de la féerie ou des poètes qui animoit les airs, les forêts et les eaux ; c'étoit plutôt une lourde création semblable à celles des épicycles des anciens astronomes, qui, pour chaque aberration apparente du cours des astres, surchargeoient leurs orbites de nouveaux cercles. »

28. *Ibidem*, p. 50-51.

29. *Ibidem*, p. 17-18.

30. Cet aspect est rappelé par Jean Lacouture qui explique que « Pierre Eyquem s'est mis en tête de faire de son fils aîné un modèle de gentilhomme humaniste », *op. cit.*, note 11, p. 39.

31. *Ibidem*, p. 4.

32. *Ibidem*, p. 50-51.

33. Voir à ce sujet l'article de Nicolas Fréry, « Contre "l'éducation babillarde". Babil et enfance chez Rousseau », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 2020, 120^e année, no. 2, Paris, Classiques Garnier, 2020, notamment p. 343-344.

34. Emile Vincens, *op. cit.*, note 18, p. 7.

35. Celle-ci doit toutefois être relativisée à la courte période pendant laquelle Montaigne a résidé dans la demeure familiale, entre ses deux premières années passées auprès d'une nourrice et son entrée au collège de Guyenne. Voir : C. Lafon et J. Saint-Martin, « Iconographie de Montaigne », dans *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, n°14, 1960, p. 33, cité dans Philippe Desan et Béatrice Le Cour Grandmaison, *Portraits à l'essai : iconographie de Montaigne*, Paris, H. Champion, 2007, p. 101.

36. Emile Vincens, *op. cit.*, note 18, p. 8-10.

37. Voir notamment : Georges Snyders, *Le Goût musical aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, J. Vrin, 1968 ; M.-P. Martin, *Juger des arts en musicien : un aspect de la pensée artistique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2011 ; M.-P. Martin et C. Savettieri (dir.), *La musique face au système des beaux-arts, ou les vicissitudes de l'imitation, 1690-1803*, Paris, 2014.

38. Voir notamment : G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, 1985 [1807] ; H. Beyle dit Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Flammarion, 1996 [1817], notamment p. 333 et *De l'amour*, Paris, M. Lévy, 1857 [1822] ;

Antoine-Jean Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation dans les beaux-arts*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1823, p. 103.

39. Emile Vincens, *op. cit.*, note 18, p. 8-10.

40. *Ibidem*, p. 23-25.

41. Outre les portraits de l’écrivain, ce sujet iconographique rivalise avec celui, également très populaire, de Montaigne rendant visite au Tasse en prison, représenté notamment par Louis Ducis (en 1814 et en 1819), François Marius Granet (1820), Fleury-Richard (1821) et Paul Delaroche (1822). Voir : Philippe Desan et Béatrice Le Cour Grandmaison, *op. cit.*, note 35, p. 98-126.

42. Voir à ce sujet : Thierry Laugée, *Figures du génie dans l’art français (1802-1855)*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 27-146. Voir également la thèse récente d’Eveline Deneer, *Une autre histoire. Imaginaires historiques « privés » dans la peinture européenne au début du XIX^e siècle, entre passé national et histoire partagée*, thèse de doctorat sous la direction de Bénédicte Savoy et de Pierre Wat, soutenue le 28 novembre 2019, Technische universität (Berlin) et Université Paris I, Panthéon-Sorbonne.

43. Sur ce tableau, voir : Philippe Desan et Béatrice Le Cour Grandmaison, *op. cit.*, note 35, p. 101-102. Sur les peintures anecdotiques de Bergeret, voir : Thierry Laugée, *op. cit.*, note 42, p. 147-160.

44. Livret du Salon de 1819 cité dans *ibidem*, p. 101.

45. *Album Montaigne*, *op. cit.*, note 11, p. 50. Voir : Madeleine Lazard, *op. cit.*, note 4, p. 52.

46. Baldassare Castiglione, *Il Libro del cortegiano, con la tavola di tutte le cose degne di notitia et di più con una brieve raccolta de la conditioni che si ricercano a perfetto cortegiano et a donna di palazzo*, Vinegia, 1547. L’ouvrage est traduit en français dès la fin du XVI^e siècle : *Le parfait courtisan du comte Baltasar Castillonois, les deux langues respondans par deux colonnes, l’une à l’autre [...]*, traduction de Gabriel Chapuis [Chappuys], Paris, N. Bonfons, 1585.

47. Voir : Philippe Desan et Béatrice Le Cour Grandmaison, *op. cit.*, note 35, p. 224-225 ; Philippe Desan, *op. cit.*, note 17, p. 156-157.

48. Jean-Alexandre-C. Buchon, *Œuvres de Michel de Montaigne avec une notice biographique*, Paris, Auguste Desrez, 1838.

49. La lithographie publiée dans la *Revue des peintres* de 1838 est imprimée par Aubert et Cie et porte le n°236.

50. Titien, *Le Concert champêtre*, 1509, peinture à l’huile sur toile, H. 105 ; L. 136, 5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 71 ; Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1563, peinture à l’huile sur toile, H. 677 ; L. 994 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 142.

51. Voir à ce sujet : Amandine Lebarbier, *op. cit.*, note 8 et le chapitre « La musique comme art féminin » de ma thèse : *L’imaginaire musical et la peinture en France : mythes, pratiques et discours*, thèse de doctorat en histoire de l’art sous la codirection de Pierre Wat et de François-René Martin, soutenue le 13 décembre 2019, Université Paris I Panthéon-Sorbonne/École du Louvre, p. 45-97 et p. 153-235.

52. Samuel-Henry Berthoud, « Etudes historiques. La Madone de Torquinto Tasso. » dans *Musée des Familles*, janvier 1840, 7^e volume, p. 97-112.

53. *Ibidem*, p. 100.

54. Voir notamment : Philippe Junod, *op. cit.*, note 2, p. 10-27 ; J.-M. Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2009.

55. Ce tableau a fait l’objet d’une précédente analyse par Albert Pomme de Mirimonde, *op. cit.*, note 6, p. 274-276.

56. *Ibidem*, p. 274-276 : « Le texte cité par le livret du Salon est tiré des *Essais* (Livre I, chap. 25. De l’institution des Enfants) ».

57. Voir à ce sujet : *ibidem*, p. 276.

58. Je remercie très chaleureusement Florence Gétéreau pour les précisions indispensables qu’elle a bien voulu m’apporter à ce sujet. Celles-ci révèlent à la fois le vague désir historiciste des peintres et de nombreuses invraisemblances dans l’imitation d’instruments qui ne sont plus guère joués à leur époque.

59. Voir Madeleine Lazard, *op. cit.*, note 4, p. 59-60.

60. Montaigne, *op. cit.*, note 5, p. 181-182.

61. Sur le rôle de la pensée de Montaigne dans les idées de Rousseau et des philosophes des Lumières, voir notamment : Blair Campbell, “Montaigne and Rousseau’s First Discourse”, in *The Western Political Quarterly*, Mar., 1975, Vol. 28, No. 1 (Mar. 1975), p. 7-31 ; Jean Starobinski, « Rousseau dans la marge de Montaigne. Cinq notes inédites », in *Le Débat*, 1996/3 n°90, Paris, Gallimard, p. 3-26 ; Roland Galle, “Genuss und moral – (Montaigne, Pascal, Rousseau)” in *Poetica*, 2015, vol. 47, no. 3/4 (2015), p. 223-288, en particulier p. 223-225 et p. 242-246 ; Bernard Gittler, « Le Montaigne de Rousseau, un critique politique. Les références aux *Essais* dans le premier *Discours* », dans Myrtille Méricam-Bourdet et Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *La Fabrique du XVII^e siècle au temps des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 263-281. Les deux derniers auteurs insistent sur la manière dont la référence à Montaigne a permis de penser des relations apaisées entre la nature et la vertu, mais aussi le plaisir et la morale, déliées du divin. Sur le rapport à la nature et l’écriture « anti-méthodique, rhapsodique et discontinue », voir Guilhem Farrugia, « L’essai-promenade chez Rousseau », in *La Licorne – Revue de langue et de littérature française*, « Promenade et flânerie : vers une poétique de l’essai entre XVIII^e et XIX^e siècles », 124, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 33-47.

62. Parmi les douze éloges rédigés, huit ouvrages font référence à l’auteur des *Confessions* : Abel-François Villemain (cf. note 18), Emile Vincens (cf. note 18), Joseph Droz (cf. note 19), Joseph-Victor Le Clerc (*Eloge de messire Michel, seigneur de Montaigne [...]*, Paris, A. Delalain, 1812), Joseph Dutens (cf. note 20), Antoine Jay (*Eloge de Montaigne, qui a obtenu l’accessit au jugement de la classe de la langue et de la littérature de l’Institut [...]*, Paris, Delaunay, 1812) qui multiplie les comparaisons souvent au seul bénéfice de Montaigne), et surtout Jean-Baptiste Biot (*Montaigne, discours qui a obtenu une mention dans le concours proposé par l’Académie*, Michaud frères, 1812 [sans nom d’auteur. N°2]). La filiation avec Rousseau est au cœur de ce dernier éloge.
63. Jean-Jacques Rousseau, Lettre à M. de La Tourette du 4 juillet 1770, n° 3933, *Œuvres complètes*, t. XIX, p. 345-346 cité dans Guilhem Farrugia, « L’essai-promenade chez Rousseau », in *La Licorne – Revue de langue et de littérature française*, « Promenade et flânerie : vers une poétique de l’essai entre XVIII^e et XIX^e siècles », 124, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7.
64. Voir : Donald Murdoch Frame, *Montaigne in France, 1812-1852*, Submitted in the Faculty of philosophy Columbia University, New York, Columbia University press, 1940.
65. Voir Bernard Gittler, *op. cit.*, note 61, p. 263 : « Montaigne relève d’une autre catégorie, non du génie « précepteur du genre humain », mais du « sage » qui connaît la valeur de l’ignorance, et qui n’est comparable qu’à Socrate, donné pour « le plus Sage des hommes au Jugement des Dieux » (Rousseau, *Œuvres complètes.*, p. 13).
66. Voir notamment : Bernardin de Saint-Pierre, *Études sur la nature, Étude douzième De quelques lois morales de la nature*, Paris, Imprimerie de Monsieur, P. F. Didot le jeune, 1791, T. IV, p. 37-38 : « On tient à la vie, disoit Michel Montaigne, par des bagatelles, par un verre : oui, parce qu’on porte sur ce verre le sentiment de l’infini. Si la vie et la mort paroissent souvent insupportables aux hommes, c’est qu’ils mettent le sentiment de leur fin dans leur mort, et celui de l’infini dans leur vie. Mortels, si vous voulez vivre heureux et mourir contents, ne dénaturez point vos loix [sic] ; considérez qu’à la mort toutes les peines de l’animal finissent, les besoins du corps, les maladies, les persécutions, les calomnies, les esclavages de toutes les sortes, les rudes combats des passions avec soi-même et avec les autres. »
67. Pierre-Simon Ballanche, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon, Ballanche et Barret / Paris, Calixte Volland, 1801 (An IX), p. 207.
68. Le père de l’écrivain, René Auguste de Chateaubriand achète en 1771 le château de Combourg en Bretagne où la famille s’installe en 1777 et dans lequel le jeune François-René passe son enfance, à l’instar de Montaigne. Il décrit toutefois cette période comme morose et critique le tempérament taiseux de son père, contrairement à l’auteur des *Essais*.
69. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d’Outre-Tombe*, T. I, édition de Maurice Levallant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, livre III, chapitre 4, p. 84-85. Je remercie chaleureusement Amandine Lebarbier d’avoir attiré mon attention sur ce récit.
70. Sur les relations entre Montaigne et Chateaubriand, voir : Donald Murdoch Frame, *op. cit.* note 64 ; Carlos Lynes Jr, « Chateaubriand-Critic of the French Renaissance », in *PMLA*, Jun., 1947, Vol. 62, No. 2 (Jun., 1947), p. 422-435 ; Pierre Moreau, « Chateaubriand entre Montaigne et Pascal », in *Cahiers de l’AIEF*, année 1969, 21, p. 225-233 ; Patrizio Tucci, « Chateaubriand, Montaigne et l’Occitanienne », in *Écritures du moi, paysages, figures dans l’œuvre de Chateaubriand*, p. 223-238, notamment p. 225 : « Il est vrai que les *Mémoires* ont une notoire tendance à infléchir, parfois à manipuler et même à réécrire les fragments discursifs qu’ils incorporent, si bien que telle ou telle page, tout en se configurant comme une mosaïque de pièces rapportées, n’en demeure pas moins à part entière une page de Chateaubriand. [...] Le “pauvre Michel” en vient finalement à servir de repoussoir au mémorialiste, alors même que l’apostrophe par laquelle celui-ci l’interpelle donnerait l’illusion d’un rapport empathique. »
71. Montaigne, *Essais* I, 1, cité dans Auguste Hilarion de Kératry, *Du Beau dans les arts d’imitation avec un examen raisonné des productions des diverses écoles de peinture, de sculpture, et en particulier celle de France*, Paris, Audot, libraire-éditeur, 1822, T. II, p. 133. La citation est toutefois tronquée et débarrassée de tout jugement péjoratif : « C’est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l’homme. Il est malaisé d’y fonder jugement constant et uniforme. »
72. Michel de Montaigne, *Les essais : suivis de sa correspondance et de La Servitude volontaire d’Estienne de la Boétie*, édition « variorum », accompagnée d’une notice biographique, de notes historiques, philologiques, etc., et d’un index analytique, Charpentier, 1862, vol. I, p. V-VI : « Pierre Eyquem donna un grand soin à l’éducation de ses enfants, en s’appliquant surtout au côté pratique. Pour “rallier” son fils Michel “avec le peuple, et l’attacher à ceux qui ont besoin d’aide,” il le donna à tenir sur les fonts “à des personnes de la plus abjecte fortune”, puis il l’envoya, dès le berceau, “nourrir à un pauvre villageois des siens, et le dressa plus tard à la plus commune façon de vivre”, tout en prenant soin néanmoins d’“eslever son ame en toute douceur et liberté sans rigueur ni contrainte.” Michel, qui nous donne sur ses premières années des détails très-précis, raconte avec un charme singulier comment on avait l’habitude de l’éveiller au bruit d’une musique agréable, et comment il apprit le latin “ sans fouet et sans larmes,” avant même que d’apprendre le français, grâce au professeur d’allemand que son père avait placé près de lui [...]. » L’anecdote n’est pas citée dans les biographies de deux ouvrages précédemment dédiés à l’auteur : François Bigorie de Laschamps, *Michel de Montaigne, sa vie, ses œuvres et son temps*, Paris, Didot Frères, 1860 ; Jean-Alexandre-C. Buchon, *op. cit.*, note 48.
73. Voir : Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d’une notion de l’Antiquité à la Renaissance*, traduction de Michel Thévenaz, Paris, Editions de Minuit, 1993.
74. Voir à ce sujet : Roland Galle, *op. cit.*, note 61, p. 223-288 et Jean-Miguel Pire, *Otium. Art, éducation, démocratie*, Arles, Actes Sud, 2020.

75. Voir : Thierry Laugée, *op. cit.*, note 42, p. 51-76.

L'Effet Wagner : Jouissance auditive, voyeurisme et théorie esthétique dans le roman wagnérien (1880-1890)

Marie Kawthar Daouda, Université d'Oxford - Oriel College

Si Baudelaire et Villiers de l'Isle-Adam se font les hérauts de Wagner en France dans les années 1860, leur prosélytisme porte ses fruits les plus éclatants durant les années 1880-1890. Le roman wagnérien devient un genre à part entière, illustré d'abord par *Le Crépuscule des dieux* d'Élémer Bourges paru en 1884. Cette histoire de la chute de la maison d'Este commence le 26 juin 1866 durant la débâcle de l'Autriche devant les troupes prussiennes alors que Wagner, figurant comme personnage dans le roman, dirige un extrait du *Gottendammering*, et s'achève lors du triomphe du quatrième volet de la Tétralogie. Le roman wagnérien prend la musique de Wagner comme accompagnement, nous dirions même comme bande originale, aux représentations de la passion amoureuse et de l'orgueil fatals à la maison d'Este. *Chair mystique* de Marcel Batilliat, paru en 1897, s'ouvre par une citation musicale, le motif de la mort d'amour de *Tristan und Isolde*. Cet opéra accompagne la passion de Marie-Alice et Yves, emportés par une consommation où la tuberculose sert de forme clinique à la passion amoureuse dévorante. Au Royaume-Uni, sensiblement à la même époque, en 1898, l'irlandais George Moore, disciple de Zola, esquisse à travers *Evelyn Innes* l'ascension artistique et sociale d'une joueuse de viole de gambe. Evelyn Innes rencontre lord Owen Asher, qui lui promet de faire d'elle une brillante cantatrice wagnérienne. Elle quitte son père, suit Owen à Paris, et atteint la gloire en incarnant les héroïnes wagnériennes avant

d'abandonner son amant, tentée par l'appel du Carmel.

Force est de constater qu'il existe un consensus entre les détracteurs et les thuriféraires de Wagner. Les deux groupes s'accordent pour affirmer que sa musique a une efficacité hypnotique subjuguante. Baudelaire relate ainsi sa rencontre avec la musique de Wagner :

Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium.

À partir de ce moment, c'est-à-dire du premier concert, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans l'intelligence de ces œuvres singulières. J'avais subi (du moins cela m'apparaissait ainsi) une opération spirituelle, une révélation. Ma volupté avait été si forte et si terrible, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse.¹

Tolstoï, détracteur de Wagner, emploie les mêmes images d'opiomanie, d'aliénation et de possession dans *Qu'est-ce que l'art ?*, où il fait l'analogie entre l'état de surexcitation nerveuse engendré par les opéras de Wagner, le spiritisme et les effets du vin ou de l'opium :

On me dit : « Vous ne sauriez juger de tout cela sans avoir vu les œuvres de Wagner à Bayreuth, dans la salle obscure, avec l'orchestre tout à fait caché, et une exécution impeccable ! » Je veux bien l'admettre : mais cela prouve précisément qu'il ne s'agit pas ici d'art, mais d'hypnotisme. C'est exactement de même que parlent les spirites. Pour nous convaincre de la réalité de leurs apparitions, ils ne manquent pas de dire : « Vous ne pouvez pas en juger chez vous, venez à nos séances ! » C'est-à-dire : « Venez, et restez assis, plusieurs heures de suite, dans le noir,

avec des personnes à moitié folles, et renouvez cette expérience une dizaine de fois, et vous verrez ce que nous voyons ! » Et comment ne le verrais-je pas ? Placez-vous seulement dans de telles conditions, et vous verrez tout ce vous voudrez voir, encore que vous puissiez arriver bien plus sûrement à ce résultat en vous enivrant de vin ou d’opium.²

Outre l’intoxication, les analogies avec les sciences occultes, spiritisme et magnétisme en tête, semblent faire partie du vocabulaire incontournable du wagnérisme. Dans *Richard Wagner jugé en France*, paru en 1897, Georges Servières développe cette abolition de la volonté :

Le spectateur, subjugué par le drame, réduit en esclavage par le magique pouvoir du poète, ne songe plus à protester, emporté qu’il est à travers la nuit décevante, [...] et tout imprégné du fluide musical de l’invisible orchestre qui vibre en lui.³

L’effet Wagner est un mesmérisme musical. L’auditoire de Wagner est wagnérisé comme il pourrait être mesmétrisé, selon le vocable anglais qui traduit autant l’effet des expériences de Mesmer qu’un état de fascination surnaturel. La musique de Wagner met l’auditeur dans un état anormal, un état de crise. Mesmer mentionne la crise magnétique, dans laquelle les maux de ses patientes se dénouaient dans des spasmes que Charcot aurait qualifiés d’hystériques. Il y aurait, symétriquement, une crise wagnérique chez les auditeurs et particulièrement chez les auditrices du maître de Bayreuth.

Je pensais donc présenter le portrait de l’auditrice de Wagner en hystérique comme un moyen littéraire confortable pour mettre en scène l’hypersensibilité à la musique. Cependant, cette problématique ne fait pas l’épreuve des textes. De fait, l’effet Wagner est bien plus collectif qu’individuel et la frontière n’est pas entre l’auditrice excessivement réceptive et l’auditeur trop rationnel ou trop exténué pour sentir quoi que ce soit, mais bien entre deux manières d’entendre une œuvre, entre une manière pré-wagnérienne et une

manière post-wagnérienne d’être réceptif à l’art. En réalité, et ce sera la cible de ma réflexion, l’auditrice wagnérienne est moins un cas clinique individuel qu’un modèle pour l’intellection du roman comme composition musicale.

Bien sûr, la représentation de l’héroïne wagnérisée fait la part belle à la transgression dans ses formes hystériques, nous en parlerons d’entrée de jeu avant de considérer ce qui se joue une fois les vapeurs hystériques dissipées : l’auditrice non plus wagnérisée mais wagnérisante, l’auditrice servant non seulement de surface sur laquelle manifester l’efficacité de la musique mais de vecteur communiquant cette efficacité. C’est à cette question de la transmission que je voudrais accorder la plus grande part, afin de montrer que la féminité hystérique de l’auditrice ou les excès wagnériens de la musique ne sont que des pré-textes. Le masque de la névrose ou de la folie organisée dissimule le réel travail au cœur du roman wagnérien, un travail non sur la narration mais sur le motif, non sur l’anecdotique mais sur l’universel.

L’auditrice wagnérisée : influence et transgression

L’auditrice wagnérisée est présentée comme victime d’une mauvaise influence. La nécessité de préserver les chastes oreilles des jeunes filles à marier est un cliché exploité par Marcel Prévost dans *Les Demi-vierges* en 1894 pour mettre en scène l’hypocrisie sociale rendant illicites les rapports entre Wagner et les tympanes des pucelles. Une mère de famille déclare : « Je ne trouve pas que la Walkyrie soit un spectacle convenable pour mes filles »⁴, et quand un monsieur lui fait remarquer qu’il n’y a pas d’inconvénient à voir l’opéra, puisque les demoiselles connaissent le livret par cœur, elle rétorque : « Il y a l’inconvénient que c’est en public, mon cher, et que d’autres voient que nous entendons ».

Si Prévost peut ironiser sur ce cliché tellement éculé de la mauvaise influence attribuée à Wagner, Maurice Talmeyr fournit un exemple des critiques à la source

de ce cliché. Dans un article délicieusement intitulé « La Névrose musicale », recueilli dans *Les Gens pourris*, paru en 1886, Maurice Talmeyr évoque « la frénésie musicale qui pousse et emporte, comme dans un rut impuissant et malade, les dernières générations, les générations de vieillesse, de ce siècle épuisé et désillusionné »⁵. L’auteur insiste : « Des mères pieuses, et qui croiraient damner leurs filles, si elles leur permettaient jamais de lire le mot amour dans nos poètes, les encouragent à en faire tinter les lustres, dès l’instant qu’on le hurle dans des récitatifs hystériques »⁶. Ce passage, cité par Jean de Palacio dans sa préface à *Chair mystique* de Batilliat, est particulièrement adapté à l’usage de jouer la musique de Wagner transposée pour piano lors de réceptions familiales. La diffusion de l’effet Wagner prend particulièrement cette forme en France où un véritable blocus empêche l’accès aux opéras complets du maître. C’est une contagion wagnérienne aussi occulte qu’illicite qui se répand de salon en salon. Nous reviendrons sur ce motif de la contagion, mais voyons comment, de façon très fin-de-siècle, il se tisse à celui de l’invasion pour faire des auditrices wagnérisées de purs produits de la Décadence. Jules Bois évoque, en 1912, dans *Le Couple futur*,

[I]es conquérantes, assoiffées de revanche, les Lohengrins féminins, conduits par un cygne noir. [...] Déclassées, incomprises, chasseresses de la sensation, rebelles, elles débordent, comme une inondation glacée, du septentrion, où les précédèrent les Walkyries ; elles inspirent les romans modernes, deviennent des héroïnes antisociales, anti-humaines, qu’imiteront les Mlles Panurges de demain.⁷

L’univers wagnérien s’inverse : Lohengrin est féminisé, le cygne blanc conduisant le fils de Parsifal vers Elsa est un cygne noir, l’univers nordique commet une « inondation glacée » rappelant la déferlante d’Alaric sur Rome. La sensation exaspérée est le premier symptôme de cette frénésie de transgression incarnée par la musique de Wagner ; et notons surtout la

chute – la transgression généralisée qui fait de la wagnérisée sûre de son destin héroïque une énième imitatrice, une mademoiselle Panurge. En réalité, la critique adressée par Bois au bovarysme wagnérien est essentiellement liée à celle que fait Nietzsche de l’histriionisme de Wagner lui-même. En 1888, dans *Le Cas Wagner*, Nietzsche étudie la dimension dégénérative, morbide, d’un art de fin des temps, où l’artiste histrion-hystérique serait prisonnier d’un masque, et ne ferait plus que mimer l’émotion provoquée par l’art.

La misogynie fin-de-siècle n’a donc pas grand-chose à voir dans la corrélation entre féminité et sensibilité au wagnérisme, le problème est bien de l’ordre de la théorie artistique. Dans les trois romans wagnériens qui font l’objet de notre étude, l’un des traits essentiels de l’héroïne est son opposition à une figure autoritaire masculine. Dans *Le Crépuscule des dieux*, le parallèle est fréquent entre le chef de la maison d’Este et Wotan. Parmi les affronts directs à l’autorité du père, notons l’amour incestueux de Hans Ulrich et Christiane, mais aussi celui de la maîtresse du duc d’Este et d’Otto, son plus jeune fils. Les amours des enfants sont d’autant plus passionnées qu’ils se vivent en réaction à l’ordre déjà sclérosé incarné par la figure paternelle. Dans *Chair mystique*, Yves enlève Marie-Alice au moment où son père veut la fiancer à un militaire bedonnant d’une quarantaine d’années, parodie moderne du roi Marc. Dans *Evelyn Innes*, l’héroïne commence par fuir la maison de son père, enlevée par Sir Owen Asher, puis elle s’éloigne d’Owen – de vingt ans son aîné – pour lui préférer le jeune et fringant compositeur Ulick Dean. La forêt, écho de la légende originale de Tristan, est sollicitée dans les trois romans, forêt artistique où s’isolent Hans Ulrich et Christiane dans *Le Crépuscule des dieux*, forêt urbaine de Paris où Evelyn et Owen s’isolent le temps que la voix de la cantatrice soit assez formée pour lui garantir le succès, forêt bien réelle, enfin, autour de la propriété où Marie-Alice

et Yves se réfugient pour vivre leur amour jusqu’à la mort.

L’héroïne wagnérienne suscite d’autant plus l’imitation de l’héroïne wagnérisée qu’elle agit dans la transgression. Parmi la galerie de personnages qu’elle étudie, Evelyn demeure incapable de comprendre Elisabeth, la fiancée docile que Tannhäuser abandonne pour Vénus. Le personnage d’Elisabeth ne tire sa force esthétique que de son renoncement, trait unique parmi les Kundry, les Elsa von Brabant ou les Isolde du répertoire wagnérien. Même le modèle sacrificiel de Senta qui enfreint conseils et interdictions et se sacrifie pour libérer le Hollandais Volant, est transgressif en ce que sa volonté de puissance est une rébellion, un agir-contre.

Cette dimension transgressive indique le lien entre wagnérisme et individualité. En France comme en Angleterre, Nietzsche affleure derrière Wagner. Owen explique à Evelyn, pour la persuader de quitter son père et de développer sa voix :

Notre premier devoir n'est-il pas envers nous-même ? Le reste est vague et incertain, le développement de nos propres facultés est, après tout, ce qu'il y a de plus sûr. Je ne fais pas de paradoxe quand je dis que nous servons le mieux les autres lorsque nous servons nos propres intérêts.⁸

Is not our first duty towards ourselves? The rest is vague and uncertain, the development of our own faculties is, after all, that which is most sure... I'm uttering no paradox when I say that we serve others best by considering our own interests.

Ce discours donne une forme verbale à la tentation d'exister qu'Owen représente aux yeux d'Evelyn. En réalité, les mots proférés sont moins efficaces qu'une fascination présente de manière presque excessive dans la première partie du roman, quand Evelyn fait la connaissance d'Owen. Il la fascine, la subjugue surtout parce qu'il appartient à une classe sociale qui n'a rien d'autre à faire que de cultiver ses propres talents. Si Owen a des mots imprégnés de

Nietzsche et de Darwin, c'est quand il joue à Evelyn un air de Tristan qu'il est le plus persuasif :

Il avait dit que la vie sans amour était un désert, et souvent la conversation avait tremblé au bord d'un aveu personnel, et il jouait à présent, au clavecin, l'air d'amour de *Tristan*. La mordante, rampante sensualité de la phrase musicale faisait courir de petits frissons sur la chair d'Evelyn ; toute vie sembla dissoute en un vague et frémissant bruissement de sang ; des couleurs indéfinies flottaient devant ses yeux, et il y eut certains moments où elle faillit ne pas se retenir de se lever d'un bond pour le supplier d'arrêter.⁹

He had said that life without love was a desert, and many times the conversation trembled on the edge of a personal avowal, and now he was playing love music out of "Tristan" on the harpsichord. The gnawing, creeping sensuality of the phrase brought little shudders into her flesh; all life seemed dissolved into a dim tremor and rustling of blood; vague colour floated into her eyes, and there were moments when she could hardly restrain herself from jumping to her feet and begging of him to stop.

Cependant, comme souvent dans les expériences magnétiques, le rapport de force entre Owen et Evelyn ne tarde pas à s'inverser. Dès le commencement de leur liaison, Owen pressent qu'Evelyn le quittera ; il lui demeurera fidèle. Que ce soit dans *Evelyn Innes*, dans *Chair mystique* ou dans *Le Crépuscule des dieux*, et conformément au motif du magnétisme précédemment évoqué, l'auditrice wagnérisée ne développe pleinement ses potentialités que quand elle est wagnérisante, c'est-à-dire quand elle est non seulement sujette à cette pulsion issue de la musique mais qu'elle peut en retour la communiquer.

L'auditrice wagnérisante : de l'auditrice à la musicienne.

Les auditrices, surtout quand elles sont musiciennes, servent de catalyseur dans lequel se condense et s'aggrave l'effet Wagner. Par un effet de mise en abyme, dans *Le Crépuscule des dieux*, Hans Ulric et

Christiane, d’abord auditeurs de Wagner, sont tentés par Giulia Belcredi qui leur propose de chanter le duo d’amour de Siegmund et Sieglinde :

Comme deux cordes à l’unisson, dont l’une sonne quand on touche l’autre, le cœur leur vibrait de se répondre. Ils s’exaltaient, donnaient leur pleine voix ; des élans d’amours leur revêtaient l’âme de joie et de lumière, de toutes parts, et quand ils entonnèrent à la fin le chant triomphal du Printemps, Christiane et Hans Ulric se saisirent la main. Fiévreux, enthousiastes, haletants, ils allèrent, sans faire une faute, jusqu’à la fin de cette admirable page. Alors Giulia dit, comme sortant d’un rêve : « Il se révèle, à l’acte suivant, que ce sont le frère et la soeur, tous les deux, les fils du dieu Wotan, [...] ». Ils pâlirent extraordinairement, et leurs mains s’ouvrirent, se séparèrent ; leur visage enivré s’éteignit, crispé d’un mouvement convulsif ; un silence extrême annonça de quelle horreur ils étaient saisis.¹⁰

Les propos de Giulia sont fallacieux, et son mensonge rend le désir d’émuler les héros wagnériens d’autant plus tentateur qu’il est scandaleux. Comme le souligne Wieslaw Malinowski, « le romancier modifie ici les données du drame wagnérien pour retarder la foudroyante révélation. En réalité, Sieglinde et Siegmund se savent déjà, dès le premier acte, frère et sœur »¹¹. L’intérêt réside donc dans l’infléchissement par lequel la musique est insérée au récit comme moteur à l’action des personnages. Le silence final du passage précédent, selon une technique récurrente chez Wagner, annonce l’explosion qui précipitera le suicide d’Hans Ulrich et la fuite au couvent de Christiane :

Ce qu’ils jouaient, c’était leur propre cœur [...]. Alors, selon que le veut le poème, Hans Ulric enlaça Christiane dans ses bras [...]. Leurs voix s’élevèrent à l’unisson, suivies d’un silence d’extase [...]. Tout était volupté, frémissements, tourments d’amour [...] et cette musique toujours plus chaude, plus pétrie de flamme et de passion, les embrasait, les enivrait : [...] Ils chantaient, ils chantaient

encore ; tout ce qu’ils n’avaient jamais pu dire, ils se le criaient par ce chant...¹²

L’art d’ouïr se transpose en art de jouir. Dans la nouvelle « Le Succube »¹³ de Camille Lemonnier, le narrateur, qui a traversé la Bohême pour assister à une représentation de *Tristan*, est subjugué durant l’ouverture par l’une des spectatrices. À mesure que se développe le drame joué en scène, il s’aperçoit qu’il l’a déjà connue ; à la mort de Tristan, il se souvient avoir été visité par elle durant une nuit de maladie, et avoir gardé à son cou des traces de morsure, et sur ses lèvres un goût de sang.

Un charme excessif et despotique, quasi-vampirique, émane en effet de l’auditrice de Wagner. C’est le charme de Marie-Alice de *Chair mystique* qui, malgré son indéniable bienveillance, a sur Yves l’effet de l’opium, dès qu’elle joue du Wagner au piano :

Alors, Yves s’absorbait en de grisantes extases. Puis, quand s’éteignait la résonance des dernières notes, [...] il semblait brutalement tiré d’un rêve, le front brûlant et les mains moites. Et, durant cinq minutes, étourdi par le travail exalté de son cerveau, il demeurait inconscient, perdu en un enthousiasme où les expressions lui manquaient.¹⁴

Annonçant la mort d’amour, l’union de Marie-Alice musicienne et d’Yves auditeur est déjà une étreinte amoureuse :

Parmi le somptueux éblouissement de pourpre et de feu des notes d’accompagnement, le duo d’amour éparpillait autour du piano un envol multicolore de fleurs en délire. Marie-Alice et derrière elle Yves vibraient en une commune exaltation. Tout à coup moururent les harmonies de l’épopée magique, avec un léger cri de Marie-Alice brusquement levée.¹⁵

C’est le moment où elle crache le sang, façon « dame aux Camélias », en filets rouges sur un mouchoir blanc. C’est là que le lecteur découvre non seulement le degré d’avancement de la phtisie héréditaire de Marie-Alice, mais surtout ce qu’elle jouait, quand elle explique : « Ça m’arrive souvent, quand je joue de belles choses. Et

n'est-ce pas que c'est inexprimablement beau, ce deuxième acte de *Tristan et Iseult* ? »¹⁶. Avant qu'il ne la sût condamnée, Marie-Alice était indifférente à Yves. C'est la maladie qui va donner à Marie-Alice un pouvoir fatal. Yves voit alors en elle « le leit-motiv obsédant de son rêve »¹⁷. Rien mieux que le « leit-motiv » ne peut exprimer la hantise, la récurrence inévitable et entêtante d'une pensée. Evelyn exerce une fascination similaire sur Owen : « Il ne pouvait résister à la tentation que le visage et la voix de cette fille offraient à son imagination »¹⁸ « *He could not resist the temptation that this girl's face and voice presented to his imagination* ». L'auditrice de Wagner est chargée d'une force d'attraction dont la dimension vampirique est illustrée par « Le Succube » de Lemonnier. La maladie durant laquelle le narrateur a reçu la visite de la démonsse semble être la tuberculose, derrière laquelle le sang est présent comme réalité physiologique et pathologique. La saignée est reliée, dans cette nouvelle, à l'excès de désir de la fièvre musicale wagnérienne. Lemonnier et Batilliat, en disciples de Zola, rattachent ce motif sanguin à sa dimension clinique. Chez Lemonnier, la victime du succube est à son tour assoiffée de sang. La contagion – nous sommes aussi à l'époque qui verra naître le *Dracula* de Stoker – est encore plus pleinement exploitée chez Batilliat. Le sang est vecteur du mal héréditaire, Marie-Alice hérite de sa mère ses partitions de piano autant que la tuberculose. Le sang est aussi contagieux : le plus ardent désir d'Yves est satisfait lorsqu'il éprouve les premiers symptômes de la phtisie.

Le leit-motiv du roman wagnérien, qui justifie à la fois l'enthousiasme et les critiques de Nietzsche à l'égard de Wagner, est bien l'union de la mort et de l'amour. Le *Liebenstod* est déjà un cliché, mais son expression à travers la musique wagnérienne ouvre de nouvelles voies à la création. Batilliat va jusqu'à rendre le récit indépendant de la présence réelle de la musique pour faire de l'acte amoureux une

création en soi, une forme d'art total dans lequel la structure même de la langue viendrait à s'altérer : « Ils crurent mourir en une assomption vertigineuse, sous une pluie de fleurs parmi lesquelles ascendaient des parfums, cependant que stridaient en leur âme de virtuelles harmonies, délirantes de passion et de triomphe ! »¹⁹

Cette liberté prise par rapport au signe musical, à la présence de la musique dans le texte, pose question. S'il est possible de faire du roman wagnérien sans Wagner, s'il peut y avoir des personnages ou des situations suffisamment imprégnés de fluide wagnérique pour engendrer une wagnérisation *in absentia*, il faut se demander pourquoi ce passage par la musique s'est avéré nécessaire, et quelle nouvelle esthétique l'autorité wagnérienne a légitimée dans le roman au tournant du XIX^e siècle.

Le prétexte wagnérien et le prétexte féminin : hystérie, névrose et création

L'art de jouir mis en scène par le roman wagnérien s'enracine dans un art d'écrire – et un art de lire. Dans *Evelyn Innes*, George Moore fait la part belle à la dimension technique de la musique de Wagner. Evelyn feuillète la partition de *Tristan*, et comprend en lisant la musique ce qui faisait défaut lors de l'une de ses entrevues avec Owen :

Comme Tristan et Isolde, Owen et elle avaient peiné à trouver comment exprimer leur émotion, mais étant privés de musique, ils avaient dû la maintenir à l'étroit dans leurs cœurs, et leurs baisers cherchaient vainement à l'exprimer. Elle la trouva, dans ces vives irrégularités de rythmes, répondant à chaque changement de mouvement ; et chaque changement de gamme criait en écho à une contraction du cœur.²⁰

Like Tristan and Isolde, she and Owen had struggled to find expression for their emotion, but, not having music, it had lain cramped up in their hearts, and their kisses were vain to express it. She found it in these swift irregularities of rhythm, replying to every

*change of motion, and every change of key
cried back some pang of the heart.*

Selon l'idéal de Wagner et de Baudelaire, la musique prend le relais là où l'art poétique est condamné au silence. Parce qu'ils peuvent s'identifier à Tristan et Iseult, Yves et Marie-Alice dépassent les frontières de l'indicible et peuvent exprimer en termes wagnériens leur désir d'absolu :

Ils s'idéalisèrent en la vie oubliée, et trouvèrent des verbes charmeurs à la gloire de la bonne névrose, qui, en dehors du monde égoïste, hypocrite et menteur, loin des hommes sans passion et sans foi, leur rénovait les belles amours de légendes, et faisait d'eux, selon leur rêve, le Tristan moderne et la moderne Iseult.²¹

L'auteur exprime par l'hypotexte wagnérien l'essence de ses propres personnages. L'auditrice wagnérienne est capable d'une écoute puis d'une représentation wagnérienne du monde. Marcel Batilliat exploite justement ce que Nietzsche reproche à Wagner, une exaltation de la sensation esthétique qui finit par se détacher de sa source artistique. L'hyperesthésie comme disproportion entre la sensation et sa cause, et son pendant, la synesthésie, confusion morbide entre la sensation et le sens qui la procure, font partie de la poétique baudelairienne, mais Baudelaire rattache lui-même ces altérations à la musique, et tout particulièrement à la musique de Wagner :

Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.²²

C'est dans cet univers de correspondances qu'évoluent Yves et Marie-Alice :

À l'unisson de la vie extérieure vibrèrent leurs âmes, et ils comprirent l'Âme des choses. Ils surent les mélancolies de l'eau et l'éternelle

angoisse des étoiles. Et Marie-Alice se rappela la jolie fée rose entrevue naguère, [...] – la blonde apparition consolatrice qu'avaient idéalisée sa virgine névrose et son besoin d'aimer.²³

La « jolie fée rose » à qui songe Marie-Alice est l'un des motifs du roman, et se module en « bonne névrose », autre leitmotiv récurrent. Cette folie est la conscience de liens essentiels, d'une logique inaccessible au commun des mortels. Ce qui prend une forme excessive et délirante dans *Chair mystique* est exprimé sous forme musicologique dans *Evelyn Innes*. Lors d'un de ses concerts Evelyn observe la foule des amateurs de Wagner, « du cerf à ample ramure qui avait vu Parsifal représenté sous l'œil du maître aux faons bondissants parcourant les motifs »²⁴ « *From the tentantlered stag who had seen Parsifal given under the eye of the master to the skipping fawns eagerly browsing upon the motives* ». L'un de ces vieux cerfs s'extasie :

Cette gamme de demi-tons ! Ces bémols et ces dièses à chaque mesure, do, do dièse, ré, ré dièse, mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, si bémol, si, do. Dans cette gamme, ou ce qui pourrait paraître une gamme, il se balance comme un acrobate, bondissant sans crier gare à la note voulue.²⁵

That scale of half notes! Flats and sharps introduced into every bar; C, C sharp; D, D sharp; E, F, F sharp; G, G sharp; A, B flat, B, C. In that scale, or what would seem to be that scale, he balances himself like an acrobat, springing on to the desired key without preparation.

L'auditeur doit pouvoir exprimer la raison technique de son émotion, et apprécier ce que cette émotion a d'anti-naturel, de blessant pour l'oreille néophyte. Avant les succès d'Evelyn, son chaperon, réfractaire à Wagner et en cela « hérétique »²⁶ auto-proclamée, commente *Lohengrin* :

Ils avaient tous braillé à s'en briser la voix, errant d'une gamme à l'autre, espérant, je suppose, qu'ils finiraient par chanter juste. Et cette entourloupe de passer à la quinte, puis de passer à la quinte sur des demi-tons. J'ai

dit : « S'ils refont ça une seule fois, je quitte le théâtre ! »²⁷

They had all shouted themselves hoarse such wandering from key to key, hoping, I suppose, that in the end they'd hit off the right ones. And that trick of going up in fifths. And then they go up in fifths on the half notes. I said if they do that again, I'll leave the theatre.

Écouter Wagner est donc un art, et aussi une religion, il s'agit de croire que ces absurdités sonores font sens, il s'agit de retrouver une cohérence dans l'incohérence, d'être capable de lire des motifs, d'entendre des rapports. L'auditeur ne cherche plus la même chose que dans l'opéra du début du siècle, dans lequel s'était illustrée la mère d'Evelyn. La tension du dénouement de l'intrigue, dans la musique de Wagner comme dans les romans wagnériens, est éclipsée par la technique de représentation. Comme l'écrit Marcel Batilliat en 1922 :

Le simple développement d'une intrigue, fût-elle émouvante, ne procède que d'un art inférieur. Le roman moderne, au contraire, doit s'élever à une conception essentiellement synthétique. Il ne laisse place à aucun détail qui ne contribue à ses fins et ne participe à sa stricte unité.²⁸

Longtemps après l'essoufflement de la vogue wagnérienne, Batilliat révèle ici l'enjeu artistique derrière *Chair mystique*. Le roman wagnérien manifeste donc une nouvelle poétique, le narratif y cède la place à des effets d'échos, faisant échoir au lecteur la responsabilité de retrouver derrière l'apparente absence de structure une cohérence synthétique par-delà la linéarité de la lecture. Le roman wagnérien est donc un roman anti-anecdotique. Chacun de nos trois romans révèle d'emblée sa fin. La maison d'Este est condamnée et *Le Crépuscule des dieux* n'est que la lente orchestration de sa chute. Marie-Alice et Yves sont condamnés à mourir par la folie mélancolique qui les ronge. Owen annonce avant même d'enlever Evelyn qu'elle le quittera.

Ainsi, ce n'est plus l'intrigue, ni même le personnage, qui intéresse, mais

l'œuvre elle-même, dont la totalité constitue un mystère – au sens où le mystère chrétien comme forme théâtrale et comme dogme est l'une des sources de l'art total wagnérien. Son sens serait toujours à interpréter, c'est-à-dire à déchiffrer et à jouer. Derrière la représentation littéraire de l'auditrice aux sens surexcités, le lecteur est appelé à interpréter un mystère qu'elle incarne. De façon récurrente, Giulia Belcredi est qualifiée de sphinge, Evelyn Innes est comparée à l'énigme de la Joconde, Marie-Alice elle-même est une énigme qu'Yves ne découvre qu'à sa mort, dans une page d'écriture symphonique et hallucinée qui semble être le but de tout le roman, lorsqu'il déterre son cadavre :

Marie-Alice apparut, telle qu'Yves la comprenait maintenant. Elle était nue comme en leurs nuits d'amour, et toute verte au milieu d'un grouillement d'helminthes ! Partout, des emphysèmes ocracés, orangés, ardoisés, distendaient les téguments ; un fluide sanieux et brunâtre transsudait à travers les pores, découlait des ouvertures naturelles, autour desquelles fourmillaient les larves et les vers. Sur le thorax déprimé, dont les côtes crevaient l'épiderme, des vésicules séreuses se contrastaient en blêmeur parmi les plaques rouges qui dessinaient la place des viscères, et les parois abdominales, rompues, balafrées d'une plaie immense, donnaient issue à des matières putrides, toutes remuées du travail des ascariides... Les yeux étaient des trous noirs, d'où suintaient de la substance cérébrale transformée en sanie ; les dents dénudées, souillées de purulence, riaient d'un rire horrible, entre des muscles saponifiés, et de bleuescentes aponévroses. Seule, parmi toutes ces hideurs, la chevelure d'or, déroulée en écharpe, comme au jour de l'adieu, était demeurée resplendissante, pareille à un ruissellement de lumière.²⁹²

L'auditrice est moins hyperesthète que fine interprète de réalités cachées. Déchiffrer ce que Wagner a d'excessif et d'absurde, c'est apprendre l'art de déchiffrer l'art. Quelles sont les conséquences de cette représentation de l'auditrice ? Selon le revirement de mode que Baudelaire avait déjà prédit, Alfred Ernst écrit dans le dernier numéro de la *Revue wagnérienne*, paru en janvier 1888 : « À force d'être nié,

conspué, honni, l'art de Wagner en arrive à être admis de tout le monde »³⁰. À ce moment, comme l'écrit Cécile Leblanc, le pèlerinage à Bayreuth « cesse d'être une réunion d'artistes militants pour devenir un événement mondain et le roman wagnérien est à la mode »³¹.

C'est justement dans cette mode que s'inscrivent nos trois romans, mais au-delà de cet espace temporel éphémère qu'est la vogue wagnérienne, le roman wagnérien est sinon la cause, du moins la manifestation d'une évolution cruciale dans l'art du roman, à une époque où le symbolisme transpose d'art en art l'efficacité du motif et de l'art chromatique de la nuance. Le mélomane n'est plus seulement auditeur de musique,

mais y voit des dessins cachés. Les tableaux symbolistes se lisent comme autant d'icônes. La synesthésie n'est plus une maladie mais une norme. Symétriquement, le lecteur n'est plus seulement lecteur de romans mais auditeur de romans, appelé à y chercher ces motifs et ces structures qui dépassent le temps, qui font de l'œuvre un chef-d'œuvre. S'il faut trouver une conséquence à la représentation des auditeurs de musique savante, c'est sans doute du côté de la critique qu'il faut se tourner. C'est le regard initié, l'art d'écouter le roman, qui parvient à le détacher de sa dimension narrative, anecdotique et conjoncturelle pour lui conférer à la fois universalité et éternité.

1. Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », [1861], *L'Art romantique*, Calmann-Lévy, 1885, p. 217.
2. Léon Tolstoï, « L'Œuvre de Wagner, modèle parfait de la contrefaçon de l'art », *Qu'est-ce que l'art ?* [1897], trad. Theodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1918, p. 182.
3. Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris, Librairie illustrée, 1887 p. IX.
4. Marcel Prévost, *Les Demi-vierges*, Paris, Lemerre, 1894.
5. Maurice Talmeyr, *Les Gens pourris*, Paris, Dentu, 1886, p. 1-2.
6. *Ibid.*, p. 8.
7. Jules Bois, *Le Couple futur*, Paris, Bibliothèque des annales, 1912, p. 14-17.
8. George Moore, *Evelyn Innes*, Londres, T.F. Unwin, 1898, p. 60-61. Sauf mention contraire, les traductions sont proposées par nos soins.
9. *Ibid.* p. 72-73.
10. Élémer Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, Paris, Giraud, 1884, p. 103-104.
11. Wiesław Mateusz Malinowski, « Comment le roman peut-il être "wagnérien" ? Le cas d'Élémer Bourges » *Studia Romanica Posnaniensia*, UAM, vol. 27, Poznań, 2001, p. 32.
12. *Le Crépuscule des dieux*, *op. cit.* p. 108-109.
13. Camille Lemonnier, « Le Succube », *La Vie secrète*, Paris, Ollendorff, 1898, p. 135.
14. Marcel Batilliat, *Chair mystique*, Paris, [Mercure de France, 1897], Séguier, 1995, p. 76-77.
15. *Ibid.*, p. 77-78.
16. *Ibid.*, p. 78.
17. *Ibid.*, p. 82.
18. *Evelyn Innes*, *op. cit.*, p. 88.
19. *Chair mystique*, *op. cit.*, p. 100.
20. *Evelyn Innes*, *op. cit.*, p. 138-139.
21. *Chair mystique*, *op. cit.*, p. 110.
22. « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *L'Art romantique*, *op. cit.*, p. 215.
23. *Ibid.*, p. 115.
24. *Evelyn Innes*, *op. cit.*, p. 340.
25. *Ibid.*, p. 341.
26. *Ibid.* p. 142.
27. *Ibid.* p. 129.
28. Cité par Jean de Palacio en annexe dans *Chair mystique*, *op. cit.*, p. 239.
29. *Chair mystique*, *op. cit.*, p. 208-209.
30. Alfred Ernst, « Le Wagnérisme en 1888 », *La Revue wagnérienne*, 1888, n°12, p. 293.
31. Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France (1883-1889)*, Paris, Champion, 2005. p. 17.

II) Élans de démocratisation de la musique et nouveaux régimes d’écoute

La Musique aux Tuileries ou les auditeurs des musiques de plein air, entre culture et loisirs au XIX^e siècle

Patrick Péronnet, chercheur associé à l’IReMus (CNRS - UMR 8223)

Lorsqu’Édouard Manet peint *La Musique aux Tuileries*, en 1862, le concert de plein air connaît ses heures de gloire. En présentant un épisode de la vie contemporaine en plein air, pionnière chez les impressionnistes, Manet donne un témoignage. Il nous invite aussi à entendre l’univers musical probable de ces auditeurs installés sous les denses et frais ombrages des Tuileries à l’heure estivale. Le concert de plein air est un lieu de diffusion musicale passablement négligé par la musicologie¹. Et pourtant, que serait le jardin urbain de la seconde moitié du XIX^e siècle, sans ses animations musicales ? Comment ne pas prendre en compte la diffusion musicale auprès de toutes les classes sociales à l’heure du concert où se bousculent des centaines d’auditeurs attentifs ou dilettantes ?

Loin du salon ou de la salle de concert, le concert de plein air, avec ou sans kiosque, est dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le symbole d’une musique partagée et démocratisée. Il est aussi un besoin social. La géographie parisienne des lieux de concerts distingue aussi les publics, entre parc ou place, rive droite ou rive gauche, grands jardins historiques (Les Tuileries et le Luxembourg notamment) et nouveaux espaces hygiénistes haussmanniens, quartiers bourgeois ou populaires. Loin de la caricature souvent admise, la régularité des concerts « militaires » annoncés par les médias, permet la rencontre de publics fidèles, attentifs, connaisseurs et critiques. Un certain goût musical y naît qui échappe à la critique musicale (et aux puristes de la musique en salle), véritable liturgie bourgeoise pour public d’initiés.

Les musiques militaires sont longtemps les seules à s’installer sous les ombrages et il

est bien rare qu’on s’attache à leurs programmes. Le plein air n’est pas restrictif dans les formes de diffusion musicale. S’il est implanté dans les villes de garnison par son lien originel avec les musiques militaires, il est aussi le luxe des villes thermales ou de villégiature. Mieux encore, il devient l’attraction du demi-monde dans le Paris des fêtes estivales nocturnes, lorsque Musard fait de la musique à tous vents. Qu’entend-on sous les frondaisons pendant l’été alors que les grandes salles de spectacle font relâche et que nombre d’artistes essaient de se faire embaucher dans les lieux de villégiature à la mode ? Quelle typologie établir entre le concert militaire du jardin urbain, des villes thermales ou balnéaires, ou des Champs-Élysées ? Qui s’assemble autour de ce lieu symbolique et pourquoi ? Comment y entend-on la musique ? Écoute mondaine ou écoute distraite ?

L’invitation au jardin

Pour mieux approcher les auditeurs des musiques de plein air au XIX^e siècle, il est heureux d’ajuster le focus de l’œil sur un plan panoramique, et d’essayer par plans rapprochés d’aller vers l’intime de la représentation de l’auditeur. Le choix du plein air est en soi un contre-exemple de l’intériorité nécessaire à l’écoute réflexive ou structurelle et autres déclinaisons chères à Martin Kaltenecker². Pour mieux appréhender ce contrechamp volontaire, il est nécessaire de convoquer l’œil de l’artiste, la mélodie du poète, la plume du nouvelliste ou du romancier, les égarements du feuilletoniste, pour une promenade au jardin en des temps anciens et estivaux, éloge du promeneur, de l’oisiveté, d’une activité sans contrainte chère à

Rousseau, image d’un temps où le dandy flâneur peut prendre... son temps, luxe inestimable et anticonformiste pour un XIX^e siècle laborieux.

Voici arriver les beaux jours, les douces soirées, les ombrages désirables et le besoin d’air frais. Le temps des plaisirs en serre chaude passe avec la saison des pluies et du froid, il nous faut maintenant des plaisirs de plein air, des divertissements sous la voûte des arbres, de la musique dont l’harmonie se mêle à la brise nocturne, des orchestres et des danses dont la poussière, la cadence et le mouvement se perdent dans l’immensité de l’atmosphère.

Viennent donc le jardin, les concerts, les arbres, les vertes salles ouvertes à la fraîcheur qui vivifie. Avec l’été Paris devient méridional, italien, napolitain, oriental, andalous ; Paris sait varier ses jouissances, les adapter aux actualités atmosphériques. Il a raison. Paris a ses théâtres, ses salles de concert, ses bals, ses assemblées pour l’hiver ; et pour le printemps il se fait faire des Tivoli, des concerts aux Champs-Élysées, des fêtes au bois de Boulogne, des Ranelaghs, des jardins, des musiques aériennes et des orchestres de tout nom et en tout endroit.

Quand on ne peut se sauver aux magnifiques solitudes des châteaux, quand on ne peut atteler pour aller à Barèges, à Bourbonne, à Aix, à Luxeuil, à Bagnères, à Vichy ; lorsqu’on est cloué dans la grande prison de pierre que domine Montmartre et que lave la Seine, alors il faut bien de temps en temps voir quelques arbres verts, savourer un peu d’air semi-pur.

Lorsqu’on ne peut suivre tout l’itinéraire de l’élégance et de la *fashion* [...], les loisirs de l’aristocratie du faubourg Saint-Germain [...], alors on soupire quelquefois sur les pelouses [...], on veut fouler l’herbe de ces pieds si fatigués du grès de nos rues, alors on se trouve heureux de la prévoyance de ces spéculateurs bien inspirés qui ouvrent à cette population attachée à la glèbe parisienne des oasis de plaisir en plein air.³

Le texte introducteur de Jérôme-Léon Vidal (1797-1873), poétique et évocateur, plus réaliste, voire vériste, que romantique, introduit un mode de vie urbain tout à la fois lointain et très proche de nos sociétés postindustrielles. Dans un Paris printanier ou estival, la promenade urbaine, si bien étudiée par Robert Beck⁴, mène les pas sur les boulevards ou dans les grands jardins. Derrière cette forme apparente de nonchalance, il est aussi un autre im-

pératif, celui de l’ordre public, que les événements de 1848 avaient passablement perturbé. Le plein air est aussi la possibilité de rassemblements séditieux. Le 15 juillet 1848, le ministre de l’Intérieur Antoine Jules Sénard (1800-1885) permet aux préfets, par circulaire ministérielle, « d’autoriser les concerts publics en plein air, à la condition qu’ils aient lieu en des endroits au préalable définis et facilement cernables par les forces de police en cas d’apparition de troubles »⁵. Cette mesure prudemment libérale ne sera pas remise en cause ultérieurement. Dès lors le jardin public, à Paris comme en province, sert d’écrin verdoyant aux concerts de plein air.

Sous le Second Empire, le concert de plein air participe à l’effort de cohésion sociale voulu par le régime, un mélange respectueux des classes sociales et l’usage sain d’un temps libre pour les classes laborieuses à l’occasion du *dies dominicus*, autrement dit du dimanche. Il est l’occasion d’élever culturellement les masses, sans leur donner un pouvoir réel sur le devenir du régime. Ce que l’on qualifie encore de « concert d’harmonie à la mode allemande » est en fait héritier des concerts militaires donnés sur les boulevards de Paris à la veille de la Révolution de 1789. Les musiques militaires jouent un rôle important, particulièrement sous le Second Empire. Grandement favorisées par le régime politique, dotées d’un instrumentarium Sax novateur et usant d’un personnel de musiciens professionnels, elles deviennent un instrument du pouvoir politique. Casernées à Paris ou dans les grandes villes de province, elles offrent dès les premiers beaux-jours l’occasion de lier militaires et civils dans l’esprit consensuel de la promenade de l’après-midi ou du soir, toutes classes sociales confondues, le spectacle y étant gratuit. Le succès populaire accompagne l’élévation de qualité des musiques militaires et la multiplication des lieux de concerts. Dans le Paris *intra-muros*, on distingue encore quelques « chapelles » sociales, selon les quartiers.

En consacrant tout récemment quelques lignes à la musique en plein air, notre collaborateur E. Barateau a omis involontairement de parler de l’excellente musique d’harmonie exécutée, le soir, quand le temps le permet, dans les divers

jardins publics de Paris, le Luxembourg, les Tuileries, le Jardin du Palais-Royal, ainsi que sur la place Vendôme et Place-Royale [actuelle place des Vosges] au Marais. Ces agréables concerts ont recommencé depuis plusieurs semaines, et voient se grouper autour d’eux une nombreuse affluence d’amateurs, qui, sans bourse délier, entendent les chefs-d’œuvre de nos grands maîtres, supérieurement arrangés en fantaisie, en marches, en pas-redoublés, et rendus avec beaucoup de verve et d’habileté. Ces musiques militaires ont chacune leur cercle de dilettantes spéciaux.⁶

Ou encore,

[...] nous devons mentionner l’excellent concert d’harmonie qui a lieu tous les soirs dans le jardin du Palais-Royal, à la mode allemande. Bien que l’heure de ce concert (6 heures) prive un grand nombre de personnes d’y assister, le jardin est littéralement encombré d’auditeurs, et les chaises sont occupées par d’élégantes dames qui dérangent l’heure de leur dîner pour se délecter de cette musique.⁷

De par « l’autorité militaire supérieure » les musiques militaires occupent dans Paris *intra-muros* des lieux de plein air très marqués historiquement et peu modifiés dans les trois premiers quarts du XIX^e siècle : les jardins des Tuileries, du Palais-Royal, du Luxembourg, la place Royale (ou place des Vosges), auxquels s’adjoint sous le Second Empire la place Vendôme et parfois le Jardin des Plantes. Le rituel du concert militaire est invariable. Les horaires en sont annoncés dans

les journaux. Nombre d’entre eux ont lieu simultanément entre six à sept heures du soir, hormis ceux des Tuileries, de mai à octobre.

Monsieur Manet en ses habitudes

Peint en grande partie dans son atelier, d’après des études sur nature, *La Musique aux Tuileries* d’Édouard Manet (1832-1883) évoque le regroupement d’une bourgeoisie simple, mêlant hommes, femmes et enfants autour du concert de plein air. Mais ce n’est pas sans quelque surprise que dans *La Musique aux Tuileries*, la musique ne soit pas « visible ». Pas d’orchestre, pas de musicien, le tableau semble un contre-champ photographique, et devient un tableau-portrait, représentation d’une brochette de proches et d’amis identifiables.

Antonin Proust [ami d’enfance de Manet et l’un de ses premiers biographes] raconte qu’à la suite du succès du *Guitarrero* Manet avait déjà sa petite cour d’anciens condisciples, épatés par son talent, par son arrogance, par son insolence. [...] Presque tous les jours, il va aux Tuileries suivi de cette cohorte [...] accompagné de Baudelaire, après avoir déjeuné chez Tortoni. [...] Sur le thème et le contenu [de ce tableau], les iconologues [...] s’en sont donné à cœur joie. C’est une scène de la vie parisienne. [...] Manet] s’est représenté lui-même : il est à l’extrême gauche et il tient à la main quelque chose qui est ambigu – ça peut être une canne, ça peut être un pinceau. [...] il se met juste à la frontière de l’œuvre, tout à fait au bord [...] il se fait quasiment disparaître puisqu’il est coupé par le bord de la toile et à peine discernable, entouré par ses amis, son frère Eugène, Baudelaire, Théophile Gautier, Champfleury, Fantin-Latour, etc.⁸



Édouard Manet (1832-1883), *La Musique aux Tuileries*, 1862, huile sur toile, 76 x 118 cm, Londres, The National Gallery © Londres, The National Gallery

Manet nous invite à entendre l’univers musical probable de ces auditeurs installés sous les denses et frais ombrages des Tuileries à l’heure estivale. Inutile de chercher le kiosque à musique, il n’est pas encore construit. Dans les années 1860, le concert est donné « sur un des emplacements aménagés à cet effet dans le jardin du palais des Tuileries et donnant du côté de la rue de Rivoli, près de la place Vendôme »⁹. Il n’est pas question dans ce tableau d’un public attentif à l’heure du concert mais bien d’un rendez-vous précédant ou succédant à l’audition de celui-ci. L’assemblée, réunie sous le pinceau de Manet, est nombreuse comme l’écrit Émile Zola. « Imaginez, sous les arbres des Tuileries, toute une foule, une centaine de personnages, qui se remue au soleil ; chaque personnage est une simple tache, à peine déterminée, et dans laquelle les détails deviennent des lignes ou des points noirs. »¹⁰ Que s’apprêtaient (ou que venaient) à entendre les auditeurs distraits de ce formidable tableau ?

La musique du régiment de gendarmerie de la garde impériale exécutera des morceaux d’harmonie, de 5 à 6 heures du soir dans les jardins du

palais des Tuileries, les 18, 24 et 30 juin [1862] courant.¹¹

Ainsi que nous l’avions annoncé, les musiques des régiments de la garde impériale en garnison à Paris ont commencé le 1^{er} mai [1863] à exécuter des morceaux d’harmonie dans le jardin du palais des Tuileries. La musique du régiment de gendarmerie, caserné au Louvre, a ouvert hier ces concerts militaires, qui continueront d’avoir lieu, comme les années passées, pendant toute la durée de la belle saison.¹²

Comme en témoignent les journaux du temps, du 1^{er} mai au 21 septembre de cinq à six heures du soir, tous les jours, excepté le dimanche, les musiques des régiments de la garde impériale, autrement dit l’élite des musiques militaires françaises investissent les Tuileries¹³. La Musique de la Gendarmerie de la Garde impériale, casernée au Louvre, est dirigée par André Riedel « chef habile et compositeur distingué, qui a pris cœur d’avoir l’ensemble d’exécution le plus pur et le plus parfait que puisse donner un orchestre d’harmonie »¹⁴. Cette formation d’élite¹⁵ a les honneurs du concert aux Tuileries et les éloges de la presse.

Puisqu’il faut nous attacher aux auditeurs de ce petit monde des concerts de plein air, lisons ce que Pierre Véron écrit en 1865 au

sujet de la « comédie humaine » qui s’assemble sous les marronniers dans le rituel estival du concert des Tuileries.

L’été nous étant revenu d’une façon foudroyante, il a bien fallu que tout imitât sa précocité et l’on a pu lire dans tous les journaux : « À dater du 17 avril les musiques militaires recommenceront à jouer tous les jours dans le jardin des Tuileries. » Un des endroits les plus curieux à observer et des plus dignes de tenter le physiologiste que ce coin de promenade où tous les ridicules contemporains, représentés par des échantillons très-réussis, pivote autour des saxophones et des clarinettes. Alphonse Karr a écrit *Sous les tilleuls*. Qui écrira *Sous les marronniers* ?

Étrange défilé ! Tohu-bohu pittoresque ! Un rendez-vous des vanités réunies. Le petit employé à quinze cents francs parodiant les gandins du boulevard et exécutant le *carnaval de Venise* du pince-nez. La petite bourgeoise faisant froufrouter sa robe de soie et posant à la haute élégance, pendant que sa couturière qui vient de l’apercevoir se demande comment elle va profiter de l’occasion pour lui rappeler sa note. Les jocrisses de la musique dandinant la tête en mesure et levant au ciel des yeux rêveurs pour singer le dilettantisme, puis se penchant vers la personne qui les accompagne en s’écriant : Ce Verdi, quel talent ! lorsque c’est un quadrille de Musard que l’orchestre vient d’achever. Le turco écoutant surpris ces éclats de cuivre auxquels il préfère son biniou africain, ô gué ! Le pauvre honteux que dénonce son habit, aux coutures duquel l’encre a essayé vainement de refaire une seconde jeunesse, et qui est venu là pour tromper sa faim, oubliant que ventre affamé n’a pas d’oreille. Le bohème jugeant les maîtres du point de vue du bout de cigare. Le pick-pocket sondant les poches qui l’honorent de leur confiance. Le gardien au bicorne officiel semblant pénétré de son importance et proclamant par toute la majesté de sa personne :

Que c’est un métier difficile...

De défendre la propriété.

Le chef de musique se cambrant avec désinvolture, ses hommes soufflant avec résignation. L’Anglais obstiné murmurant entre ses dents : « Aoh ! il était bien plus belle à Hyde-Park ! » Les célibataires chassant au mariage, sous l’invocation du grand de Foy, leur patron. Les mères à prétentions promenant par la main une grande jeune fille de seize ans qui porte encore des jupons courts. La loueuse de chaises circulant dans les groupes pour nous rappeler que la devise de

l’époque est en tout et pour tout : Frères, il faut payer.

Toute la comédie humaine en réduction, sans compter les excentriques que possède la musique des Tuileries.

Les journaux ont parlé de l’un d’eux, personnage aux allures militaires qui arrive toujours des premiers, se place sur un des sièges de devant, écoute religieusement, se lève après chaque morceau, ôte son chapeau, fait des saluts cérémonieux et se rassied.

Il en est un, entre autres, qui ne mérite pas moins que le précédent une mention spéciale.

C’est un vieillard long, sec, mélancolique, au visage osseux, encadré de rares cheveux blancs. Le vieillard s’installe sur une chaise, place devant lui un cahier de musique et tout le temps que dure le concert, bat la mesure avec sa canne, comme si c’était lui qui dirigeât. Quand on applaudit, il essuie une larme d’émotion. On me l’a nommé. C’est un vieux compositeur, second prix de Rome, il y a bien des années, que l’impossibilité d’arriver a rendu monomane.

Il s’imagine que ce sont ses œuvres qu’on exécute. N’est-ce pas que cette inoffensive folie ne donne pas du tout envie de rire ?¹⁶

Mais cette musique que l’on entend sans vraiment l’écouter n’a pas que des adeptes tout comme la peinture de Manet. Cette intervention du réalisme et de l’impressionnisme dans un univers artistique très conservateur est vivement attaquée. Ainsi en témoigne Paul de Saint-Victor (1827-1881)¹⁷ qui écrit au sujet du tableau de Manet : « Son concert aux Tuileries écorche les yeux comme la musique des foires fait saigner l’oreille »¹⁸. Si Saint-Victor rejette avec mépris l’impressionnisme de Manet tout comme ces musiques fanfarones, d’autres élites n’ont pas la même fermeture d’esprit. Raymond Bouyer conte l’anecdote suivante issue d’une conversation de salon :

« Ça me fait grand plaisir, ce que vous dites-là. Je suis comme vous, je préfère le silence à la musique... » C’est Théophile Gautier qui répond aux Goncourt en belle humeur d’avouer leur « complète infirmité », leur « surdité musicale », - « nous qui n’aimons tout au plus, disent-ils, que la musique militaire ! »

Paroles estivales qui ne sont pas tout à fait d’hier puisqu’elles remontent à 1862, l’année même où Manet coloriste ombrageait la foule des Tuileries autour de ces musiques « riches en cuivre » qui n’obtenaient que les dédains de Baudelaire, un

des rares mélomanes parmi les magiciens ès lettres françaises de son temps.¹⁹

Il est vrai que la satire ou la dérision s’est abattue sur la musique militaire et sur le public des concerts en plein air depuis déjà fort longtemps de la part des élites ou de ceux qui rêvent d’en faire partie. Les dix croquis comiques et satiriques d’Alfred-Henri Darjou (1832-1874) évoquant « La Musique militaire à Paris » dans le *Journal amusant*²⁰, épinglent à la fois les musiques militaires et le public du demi-monde parisien des concerts de plein air en 1864. Charles Baudelaire (1821-1867), déjà nommé, évoque cette ambiance particulière en 1866.

Les Petites Vieilles

[...]

III

Ah! que j’en ai suivi de ces petites vieilles !
Une, entre autres, à l’heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s’asseyait à l’écart sur un banc,
Pour entendre un de ces concerts, riches de
cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d’or où l’on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citoyens.
Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier ;
Son œil parfois s’ouvrait comme l’œil d’un vieil
aigle ;
Son front de marbre avait l’air fait pour le lau-
rier !²¹

Plus acerbe encore, cette caricature de l’orchestre militaire et de ses auditeurs assemblés autour du kiosque à musique de Charleville-Mézières, sous la plume de l’anticonformiste et caustique Arthur Rimbaud (1854-1891). Du haut de ses quinze ans il épingle un public composé de bourgeois poussifs, gandin, notaire, rentiers, grosses dames, clubs d’épiciers retraités, bourgeois, voyou, pioupiou, alertes fillettes, bébés ou bonnes, et ne retient de l’aspect auditif, que les couacs et la *Polka des fifres*²².

À la Musique

Place de la gare, à Charleville
Sur la place taillée en mesquines pelouses,
Square où tout est correct, les arbres et les fleurs,
Tous les bourgeois poussifs qu’étranglent les

chaleurs

Portent, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses.
L’orchestre militaire, au milieu du jardin,
Balance ses schakos dans la Valse des fifres :
Autour, aux premiers rangs, parade le gandin ;
Le notaire pend à ses breloques à chiffres ;

Des rentiers à lorgnons soulignent tous les couacs :

Les gros bureaux bouffis traînent leurs grosses dames

Auprès desquelles vont, officieux cornacs,
Celles dont les volants ont des airs de réclames ;
Sur les bancs verts, des clubs d’épiciers retraités
Qui tisonnent le sable avec leur canne à pomme,
Fort sérieusement discutent les traités,
Puis présentent en argent, et reprennent : « En
somme !... »

Épatant sur son banc les rondeurs de ses reins,
Un bourgeois à boutons clairs, bedaine flamande,
Savoure son onnaing d’où le tabac par brins
Déborde – vous savez, c’est de la contrebande ;
Le long des gazons verts ricanent les voyous ;
Et, rendus amoureux par le chant des trombones,
Très naïfs, et fumant des roses, les pioupious
Caressent les bébés pour enjôler les bonnes...

Moi, je suis, débraillé comme un étudiant,
Sous les marronniers verts les alertes fillettes :
Elles le savent bien ; et tournent en riant,
Vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indis-
crètes.

Je ne dis pas un mot : je regarde toujours
La chair de leurs cous blancs brodés de mèches
folles :

Je suis, sous le corsage et les frêles atours,
Le dos divin après la courbe des épaules
J’ai bientôt déniché la bottine, le bas...
Je reconstruis les corps, brûlé de belles fièvres.
Elles me trouvent drôle et se parlent tout bas...
Et je sens les baisers qui me viennent aux
lèvres...

Il est vrai que le public des concerts de plein air offre une brochette de portraits et silhouettes rarement réunie en un seul lieu, que les littérateurs mettent à profit pour décrire ces auditeurs peu sérieux, cherchant jeux ou loisirs sur une chaise métallique, dans une fraîcheur relative. Le parc, le jardin, c’est aussi le monde des enfants, des voiliers sur le bassin, des cols marins, des cerceaux, des ballons, des cordes à sauter et autres jeux sur allée sablée. La cohabitation entre adulte auditeur et enfant joueur est loin de satisfaire l’amateur de musique. Dans un poème anonyme, chantant la beauté du *tapis vert*²³ des jardins et les charmes du

concert de plein air à Versailles, on trouve cet éternel de l’oreille, doublé de quelques attitudes d’auditeurs.

[...]

On vient se promener sur le doux Tapis Vert,
Après avoir posé sur les bancs du concert ;
Mais parmi ces poseurs, il est quelques oreilles
Que Klosé²⁴, que Hérold charment de leurs merveilles.

Oui ! les belles surtout adorent les beaux-arts,
Et je sais mainte dame amante de Mozart !
Bien plus, quand nos lanciers ou mieux l’artillerie²⁵

Ont ravi tant de cœurs par leur mâle harmonie,
J’ai surpris maintes fois de petits doigts charmants,
Qui donnaient le signal des applaudissements !
Vains efforts ! le complot, avorté, téméraire,
S’éteignait, rougissant, palpitant, solitaire !

Avare d’applaudir, peut-être on veut aussi
Éloigner de ces lieux tout désordre et tout cris ;
Mais pourquoi des enfants cette folle cohue ?
Pourquoi dans un concert tous les bruits de la rue ?

Le parc est assez vaste ! allez, petits garçons
bruyants,

Mais pourtant laissez-nous vos sœurs et vos mams.²⁶

[...]

La musique au jardin

Des jardins de Paris, celui du Luxembourg est aussi prisé que celui des Tuileries. Sa courte description par le journaliste Arthur Hustin (1850-1924) nous permet d’en respirer l’air. « De-ci, de-là, des boutiques où l’on débite des rafraîchissements, des friandises pour les enfants, des jouets, des manèges, des tracés pour les jeux, un kiosque où les musiques militaires viennent donner des concerts. »²⁷

Dans cet univers onirique, les souvenirs d’enfance de Maurice Griveau, né en 1851, nous offrent les possibles d’une musique semée aux quatre vents.

Quelles furent mes premières impressions musicales, mes impressions d’enfance ? – Comme tous les bambins, ce fut la musique militaire qui m’attira d’abord... Et cela est tout naturel : ne s’associe-t-elle pas aux beaux uniformes de teinte voyante, aux défilés alertes et solennels, au geste glorieux des sabres d’officiers mis au clair, - comme au ton d’or, reluisant au soleil,

d’énormes instruments dans lesquels on souffle tout en marchant ?...

Même au repos, sous l’abri d’un kiosque, aux Tuileries, au Luxembourg, ils m’imposaient et transportaient mon âme d’enfant, ces militaires musiciens, au point que je ne pouvais concevoir d’autre musique au monde que celle exécutée debout, dans l’attitude martiale, par des jeunes gens à l’air *crâne* portant pantalon rouge, épaulette et shakos, et lisant leur partie, chacun, sur un petit carton rayé des cinq parallèles. Il se plantait si bien, si prestement, ce texte mystérieux et plein de promesses, sur le cou de l’ophicléide ou le ventre de la grosse caisse. [...]

Longtemps plus tard... Mes 13 ans révolus [1864] [...] Je me rappelle ce temps-là, ce temps de collège, comme la plus sèche et la plus ingrate période de ma vie. Pourtant la Muse de mon enfance, la divine Euterpe, me réapparaissait par intervalle... Hélas ! toujours plus ou moins *formelle*, et se teignant au hasard des circonstances, de toutes sortes de couleurs étrangères. Nous étions conduits chaque semaine en promenade, et, dans la belle saison, on nous menait souvent au Jardin des Tuileries, à la *musique*. Mais cette musique militaire de mon jeune âge, qui m’exaltait, surtout, quand précédée des tambours, des clairons, elle rythmait le passage du régiment en marche, - combien différente elle s’offrait à moi, dans ce parc, - à moi, collégien gauche, ahuri, sortant d’un préau de prison, les doigts encore tachés d’encre sous mes gants blancs !... Il y avait dans ce « beau monde » un cercle populeux, chatoyant, concentrique au cercle plus serré, plus homogène, des uniformes, et dans ce soleil d’avril déjà lourd, - un « je ne sais quoi » de gênant, qui se mêlait à l’harmonie lente et chaude des saxophones, ces traînantes cantilènes d’amour, ou ces airs de bravoure galante, transcrits des partitions d’opéra pour l’orchestre de la Garde républicaine, donnaient aux artistes sanglés dans la tunique d’ordonnance et portant le bicorne posé sur l’oreille d’une façon de troubadours modernisés... ; tandis qu’un escadron volant de belles dames, guindées aussi dans leurs pimpants atours, caracolait de-ci, de-là, semant un nuage d’iris, avec des messieurs en serre-file, aux habits de cérémonie luisants et funèbres, et des bambins tout en dentelles...

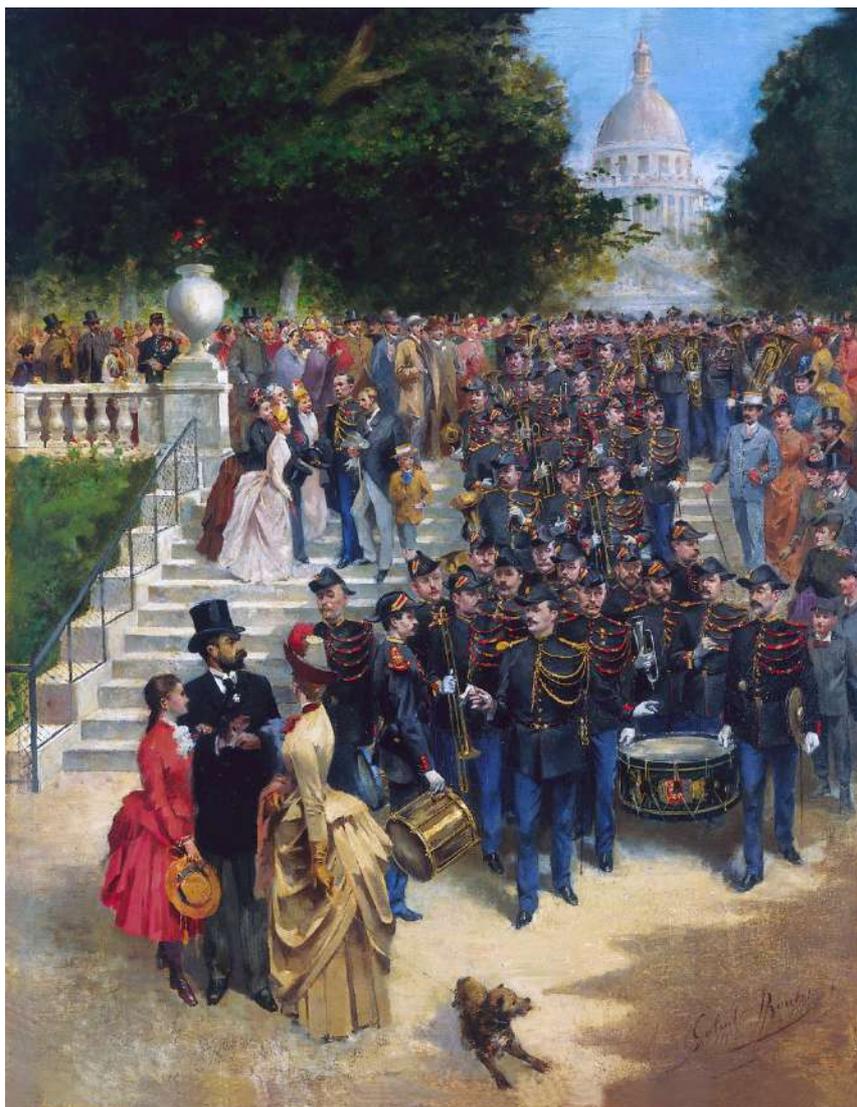
Or, l’auditoire, et le concert, le ciel, les marronniers, le parfum mélangé des sachets et des cigarettes, - tout cela me mettait l’âme en un malaise singulier, un trouble d’intimidation devant quelque chose de banal et de mystérieux à la fois, comme une vision brouillée de gloire et d’amour... Et j’avais, encore une fois, le désir fou

de n’être plus là, de m’en aller vite, et très loin,
d’être seul...²⁸

Pour Maurice Griveau le passage de l’enfance à l’adolescence est identique à celui vécu par Arthur Rimbaud. Les yeux remplacent les oreilles. La musique s’efface devant l’émoi généré par le tableau troublant « des jeunes filles en fleur », et l’auditeur devient spectateur.

Dans cette fresque humaine qu’est le concert de plein air, il y a tous les âges de la vie. Les « petites vieilles » de Baudelaire, les bonnes « aux frêles atours » de Rimbaud, les « belles dames » de Griveau ou encore les enfants joueurs perturbant l’audition des « belles » de Versailles. Mais en ce qui concerne les enfants, le concert de plein air est aussi un lieu d’initiation pour la famille pour

assumer un rang social. C’est ce que montre le témoignage de Madame Camescasse, représentante de la bourgeoisie provinciale de Douai lorsqu’elle revient sur ses « droits » d’enfant vers 1863. « Je jouissais, dès l’âge de neuf ans, des plaisirs mondains permis aux enfants : concerts en plein air [...], dîners de famille, soirée au théâtre »²⁹. À cela s’ajoute une initiation musicale toute gratuite, c’est aussi ce qu’affirme *Le Ménestrel* en évoquant « les légions de blonds enfants qui se forment l’oreille tout en jouant à la balle »³⁰. Loin d’être absents, les hommes « aux habits de cérémonie luisants et funèbres » s’effacent devant les femmes aux toilettes éclatantes et renforcent l’aspect visuel d’une scène composée avec soin dans les ombres et lumière de *La Musique aux Tuileries*.



Gabriel Boutet (1848-1900), *La musique de la Garde républicaine au Luxembourg*, 1889, huile sur bois, 90 x 71 cm, Musées d’Art et d’Histoire de La Rochelle, MAH.1899.1.4 © Musées d’Art et d’Histoire de La Rochelle / Max Roy

Dans la fraîcheur de l’été 1860, le musicographe Adolphe de Pontécoulant (1795-1882) taquine le goujon à Crégy, près de Meaux. Il communique au rédacteur en chef de *La France musicale* une *Correspondance musicale d’un pêcheur à la ligne*, texte parfaitement impressionniste qui n’est pas sans rappeler la régates ou le canotier.

J’étais hier sur les bords du canal de l’Ourq, non loin de la ville de Meaux, aux pieds d’un vieux mur qui soutenait jadis un couvent des Carmes, dont il n’existe plus que deux tourelles. La musique des dragons de l’Impératrice se faisait entendre ; ses accords me parvenaient distincts et sans confusion, la distance enlevant à mon oreille

tous les sons hétérogènes qui accompagnent presque toujours une musique exécutée en plein air et écoutée de près. Le poisson ne mordant pas, je me mis à réfléchir naturellement à la musique que j’entendais. [...]

J’ai entendu une fantaisie sur *Il Trovatore*, fort bien exécutée et qui a fait une très grande sensation. On ne saurait croire combien l’audition de cette musique de la garde, qui a lieu deux fois par semaine, a amélioré le goût musical de l’habitant de Meaux. Il lui faut aujourd’hui des morceaux comme *Guillaume Tell*, *Ernani*, *Il Trovatore*, *Jé-*

rusalem, etc. etc., pour le rendre attentif : les polkas, mazurkas, valse, etc., etc., le trouvent insensible et le laissent froid.³¹

S’il faut encore agrandir le champ de vision de ces lieux estivaux et tendre l’oreille pour être attentif aux musiques de plein air, c’est sur les lieux de villégiature que le flâneur prend le temps de la pause. Ainsi en est-il de Toulon et de son kiosque.

25 octobre [1902]. Après quelques jours assez frais, voici que la chaleur revient. [...] Qu’il fait bon dans ce coin chaud, dans cette caressante lumière, secouer les soucis tenaces, regarder en souriant l’éternel spectacle de la vie, - et aussi entendre la musique des équipages de la flotte, qui est fort bonne !

Rapprochons-nous du kiosque. Voyons, que vont me dire ces figures de « bons mocos »³² que j’observerai tout en prêtant l’oreille ? En voici deux, deux bourgeois moustaches et grisonnants, qui écoutent en conscience, la bouche mi-ouverte, les yeux vagues, marquant de la tête un rythme qui les saisit, celui du chœur des soldats espagnols de *Patrie*, car on joue du Paladihle. Quant à la musique elle-même, ils n’y comprennent rien, c’est clair : mélodies tourmentées, harmonies touffues, tout cela dérange ces simples entendements de Latins. Ils se regardent, avancent les lèvres en hérissant leurs moustaches, roulent les yeux et s’éloignent : « Ça, té, c’est encore la musique des zens de Norre ! » grommelle l’un d’eux. Oh ! ces gens du Nord, ces ennemis naturels... et cependant si bons à tondre !

Un grand vieux retraité prend leur place à côté de moi ; point du tout un moco, celui-là, mais un de ces Bretons que la douce Provence a conquis à la première œillade, qui s’est marié ici quand il était jeune second maître et s’y est fixé... Bonne tête ronde, face rasée, avec un pli autoritaire au milieu du front et une retombée de la bouche un peu dédaigneuse ; physionomie loyale, énergique. À la boutonnière, un ruban rouge très large. Voici le grand air de Dolorès. La figure de mon vieil adjudant reste impassible. Ah ! non, elle s’éclaire, mais c’est en regardant deux bébés de trois ans à peu près qui sautent en se tenant par la main un beau petit garçon et une petite fille toute mignonne, un brin coquette déjà et qui câline des yeux son ami. Ma foi ! tant pis pour Paladihle et sa Dolorès ; je souris aussi.³³

Un autre lieu de villégiature, particulièrement prisé des Anglais depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle est Nice récemment rattachée à la France. C’est précisément en

1868 qu’est installé le kiosque à musique, face à la mer, dans l’actuel jardin Albert I^{er}. Si le nouvelliste Filip-Bonau n’en parle pas, c’est bien dans ce même cadre que se situe l’action de « Cécile Milher ».

Nice possède un jardin public où, plusieurs fois la semaine, la musique de la garnison³⁴ vient charmer (certains disent écorcher) les oreilles des promeneurs et des riches étrangers qui louent à l’envi les appartements donnant sur le square. Toutes les maisons voisines ne sont qu’aristocratiques hôtels où l’on se loge coûteusement. Les Anglais y dominent, et les jours de concert dans le jardin, fenêtres et balcons sont garnis de lords et de ladies.

L’on sait que ces insulaires ne passent pas précisément pour avoir inventé la bonne musique, ni pour y avoir l’oreille très-exercée. Mais de la musique en tant que bruit, même cacophonique, ils en sont assez amateurs. Aussi les mugissements profonds de la grosse caisse, les éclats des cuivres et les égarements des clarinettes trouvent-ils grâce devant eux. Car il faut bien l’avouer, les concerts militaires que la France offre gratis à ses annexés lointains ne valent pas tout à fait ceux de la musique des guides ou de la garde de Paris, ces symphonistes privilégiés des Tuileries et du Palais-Royal.

Or, pour en revenir à Nice, à son square et à sa musique, le jour où M. et madame Milher étaient partis, ce jour-là précisément se trouvait être un jeudi, et il y avait concert, vers les trois heures, au jardin public. Vers la même heure, un élégant promeneur, le cigare aux lèvres et le stick à la main, suivait le quai Masséna, se dirigeant du côté du jardin. Comme il approchait, les premiers éclats de l’orchestre militaire débutant avec fureur par un pas redoublé le firent soudainement bondir. Puis il s’arrêta.

À voir l’hésitation et la grimace de ce beau promeneur, il était facile de deviner en lui un Italien bien doué musicalement, comme la plupart de ses compatriotes. En effet, c’était un dilettante assez raffiné que le prince Farelli, le promeneur en question, et il préférerait le violon et la basse à la clarinette et à l’ophicléide. Malgré le danger, après quelques secondes d’arrêt, il n’en continua pas moins sa promenade.³⁵

La question de l’écoute est là un véritable cas d’école. Si le public anglais semble attentif (et sujet à moquerie pour son manque de goût musical), l’auteur, se piquant d’un bon goût évident, s’assimilant à ce « *dilettante* assez raffiné » et forcément italien, ne peut s’empêcher de critiquer la musique du régiment.

Cette dernière « écorche » les oreilles, les clarinettes « s’égarent » et la grosse caisse « mugit » ! À la clarinette et à l’ophicléide sont opposés le violon et la basse. Aux musiques militaires d’élites parisiennes (la Musique des Guides de la Garde impériale dont nous dirons quelques mots plus loin, et la Musique de la Garde de Paris, future Garde Républicaine) sont opposées les musiques régimentaires de la province. N’est-ce pas une lutte des classes banale qui s’entrevoit ici plus qu’une écoute objective voire qu’une réelle critique esthétique et musicale ?

Enfin, pour mieux cerner ces musiques de plein air dans les villégiatures à la mode, et les aléas qui leur sont liés, nous ne pouvons que reprendre les propos attribuables à Henri Escoffier (1837-1891), alias Thomas Grimm³⁶, qui ne manquent ni de lucidité, ni d’humour lorsqu’il évoque « La vie des eaux » (sous-entendu, la vie quotidienne d’une station thermale).

Dimanche 26 juin 1870

La vie des eaux

[...] Quand on a passé des verres d’eaux aux bains, des bains au douches, pour revenir des douches aux verres d’eau, on entame les trois ou quatre autres chapitres, qui constituent le fond perpétuel des entretiens.

1° Passer la revue de tous les docteurs de la localité en proclamant toujours que le sien est le seul bon, en dénigrant les autres à charge de revanche ;

2° Revue des toilettes – Un cours de mode et de médisance comparée ;

3° Dissertation sur la qualité des hôtels, sur la nourriture qu’on y prend, etc. ;

4° Variations musicales à propos de l’orchestre du kiosque qui joue trois fois par jour. Les messieurs cherchent à faire de l’érudition, les dames de la sensibilité. On dit du mal d’Offenbach, mais on baille à Mozart.³⁷

Dans ces portraits divers, nous retrouvons certaines constantes : l’enfant tout à la joie des cuivres des fanfares et des uniformes militaires, les inégales prestations des musiques militaires de Paris ou de province, les programmes divers mêlant l’œuvre d’un maître à la polka du cornet à piston, le musicographe attentif ou les nourrices en quête d’occupation, la récréation des élèves « allant à la musique »,

les publics distraits et les auditeurs attentifs. S’il fallait rappeler un fait, pour une part de la société urbaine et bourgeoise, c’est que l’éducation musicale connaît une certaine embellie. L’offre musicale s’est démocratisée et il n’y a non pas un, mais « des » mondes musicaux entre le piano de salon et l’orphéon vocal, la musique militaire et l’orchestre de bal, le conservatoire et les musiques populaires, le nord et le sud, la ville et la campagne, Paris et la province. Comme le souligne le compositeur et chroniqueur Delphin Marie Balleyguier (1829-1899), proposer le concert de plein air revient donc à faire de l’éducation musicale populaire.

Nos lecteurs savent que nous considérons généralement les concerts en plein vent comme des institutions de la plus grande utilité : c’est une éducation musicale pour ainsi dire forcée, car l’oreille habituée à entendre certaines harmonies, certaines mélodies, apprend insensiblement à les juger et à les comparer.³⁸

Éducation musicale ou attraction d’un jour de fête ? Le kiosque à musique et sa pratique ne peuvent donner de réponse définitive à cette question, sinon imaginer un entre-deux. Si le public assis, disposant de chaises louées ou mises à disposition des auditeurs dans les villes thermales est une variante des représentations du kiosque, de nombreuses photographies montrent que les spectateurs restent souvent debout le « jour de la musique ». Mieux encore et comme le fait plaisamment remarquer un journal normand à l’occasion de l’installation du nouveau kiosque à musique, au Havre, l’habitude populaire serait de « tourner autour de la musique [...] en imitant les chevaux de bois³⁹ ». De quelle forme d’« écoute » peut-on alors parler ?

Retour à Paris ou musarder aux concerts des Champs-Élysées

Il est vrai que le sujet de la musique et du plein air est déjà un univers en soi et mérite bien plus que notre modeste contribution. Dans cet *eldorado* du plaisir et du luxe qu’est devenue Paris sous le Second Empire, les fêtes de nuit, en été, invitent à la danse, que ce soit au Jardin Mabille, au Château des Fleurs (tous

deux sur les Champs-Élysées) au Château Rouge, au Parc d’Asnières ou mieux encore au Pré Catelan, au cœur du Bois de Boulogne. À défaut d’être exhaustif, il est intéressant de faire une différence typologique entre les auditeurs des concerts de plein air, ceux fréquentant les lieux aux entrées payantes et un public populaire.

Robert Beck, dans une veine sociologique, évoque « la promenade du peuple » dans Paris, investissant le dimanche, « les promenoirs intramuros, qui constituent normalement l’apanage du beau monde : boulevards, jardins de plaisirs [...] grandes promenades au centre ou à l’ouest de la ville, ainsi que des grands jardins »⁴⁰. Ainsi naît de façon hebdomadaire une promiscuité sociale à laquelle la musique ne répond que partiellement. Rappelons que le concert militaire quotidien des Tuileries fait relâche le dimanche.

La presse célèbre l’été par des articles longs et légers consacrés aux loisirs, très typiques de ces « marronniers »⁴¹ journalistiques. Parmi ceux-ci, les concerts de plein air y sont fréquemment cités à côté des nouveautés et attractions plus ou moins ludiques de la vie parisienne, les lieux de danse jouant un rôle central. Cette même presse relève aussi la déception lors de privation de concert à l’occasion de printemps ou d’étés « pourris »⁴². Le plein air n’a de contrainte que les intempéries.

C’est en 1833-1834 qu’est lancée la mode des concerts de plein air à Paris sous l’influence de Philippe Musard (1792-1859). La formule importée d’Angleterre vers 1833, connaît une évolution certaine lorsque le roi du quadrille et le maître du cancan s’installe en août 1833 au bas des Champs-Élysées. La réception de cette « *invention nouvelle* » reçoit un accueil mitigé dans la presse musicale.

Les concerts en plein air

Ces concerts sont une de ces inventions nouvelles qui naissent chaque année à Paris, et dont la plupart meurent en naissant : celle-ci a vécu, et l’année dernière [1833] avait, dit-on, rapporté au bout de six mois, trente mille francs à l’inventeur. [...] Il m’a semblé même que ces soirées musicales abordables pour tant de monde, contribueraient à développer ce goût de la musique qu’on a fait bien des efforts pour répandre et cultiver parmi nous, et pour lequel il reste cependant tant

à faire [...]. Mais avant d’opérer une semblable métamorphose, les concerts de plein air ont eux-mêmes bien des progrès à faire. [...] Excellent public, encore peu avancé dans son éducation musicale, il faut le dire, auquel on a cru pouvoir offrir de plus irrésistibles appâts pour l’attirer à ces concerts que des valse, des quadrilles, des marches guerrières et des galops. Car ce sont là ses morceaux favoris. Le Français est toujours danseur et militaire. Aussi à peine M. Musard a-t-il donné à son bataillon de musiciens le signal d’un air de danse, qu’aussitôt vous verrez tous les corps autour de vous s’agiter en cadence sur leurs chaises ; est-ce une marche, tous les pieds marquent le pas, même les pieds féminins, tant les idées guerrières trouvent de la sympathie parmi nous. Le sentiment musical viendra plus tard. – J’étais entré un de ces soirs au concert du Jardin-Turc, car le Marais a voulu, comme les Champs-Élysées, avoir son concert en plein air ; l’orchestre exécutait l’ouverture de Don Juan. La musique de Mozart obtint quelques rares applaudissements [*sic*]. Un quadrille commença peu après ; à peine finissait-il qu’un auditeur, au maintien grave et attentif, qui, jusqu’alors, s’était tenu silencieux, s’écria d’un accent pénétré de plaisir : Voilà un beau morceau ! Tous ceux qui avaient entendu cette parole bien sentie témoignèrent leur assentiment par un signe de tête ; et un tonnerre d’applaudissements [*sic*] partit en même temps de toute la circonférence du jardin.⁴³

Il est bien, cependant, que vivent la presse et ses chroniques musicales lorsqu’il n’y a plus rien à entendre à Paris, que les théâtres font relâche et que les enthousiasmes, les potins et les chagrins se taisent par la même occasion. Sans pouvoir créer l’événement ou le bouche à oreille qui l’accompagne, le sérieux *Ménestrel* n’échappe pas à la règle et ne peut abandonner ses lecteurs dans la seule langueur estivale. « Hâtez-vous !... les nuits d’été et les célébrités à la mode passent si vite », écrit-il.

CHAMPS-ÉLYSÉES,...

Les beaux jours, — ou à peu près, — sont enfin arrivés, et la joie est revenue à nos établissements d’été, qui ne vivent que des rayons du soleil, ou, pour parler avec plus de justice, que des rayons de la lune. Bien que chacun ait, par le temps qui court, vingt-cinq mille francs de rente, chacun n’a pas une terre, un château, et l’émigration, soi-disant générale, à bien des exceptions ; nous avons les condamnés volontaires au Paris perpétuel pour qui la vraie campagne serait un exil ; aussi ces heureux forçats préfèrent-ils les ennuis de la

capitale, aux plaisirs champêtres, ou réputés tels, que l'on trouve hors-Barrières : ayons le courage d'avouer que nous sommes de ce nombre. — En province même, quand les beaux jours arrivent, où va-t-on ? Sous le moindre prétexte on part pour Paris, on vient respirer l'air de nos boulevards, la fraîcheur de nos Champs-Élysées, l'enchantement des bois de Boulogne et de Vincennes, — et on se complaît à cette vie agitée, à ce bruit intelligent, à ces mille distractions qui valent bien, et mieux, que le monotone repos de la villégiature. — Mme de Staël adorait les ruisseaux de la rue du Bac ; M. Auber, dont l'imagination est si jeune, consentirait à peine à passer une journée entière à quelques lieues de Paris ; et un de nos plus célèbres philosophes va, répétant tout haut que c'est perdre son temps que « de le dépenser à la campagne. » Notez bien qu'on appelle philosophe : « Un homme sage, qui mène une vie tranquille et retirée. » — On peut donc trouver la sagesse et la tranquillité au milieu de Paris. Qui en douterait ?...

C'est aussi là notre philosophie, mais nous ne la claquemurons pas, nous ne la resserrons pas dans une étroite prison. À la fin d'une journée occupée à d'inutiles bagatelles, nous abandonnons notre table de travail, ce baigne au petit pied, et, là canne à la main, nous nous dirigeons vers les Champs-Élysées, séjour des âmes heureuses. Ici, c'est Polichinelle, ce roi aimé et inamovible des enfants, grands et petits ; — plus loin sont les cafés-concerts, d'où est sortie l'Eurydice du Théâtre-Lyrique ; — tout à côté, le Cirque de l'Impératrice, avec Léotard, cet artiste en gymnastique, un Hercule gracieux et léger, mais de la force de cent chevaux, au moins. — De l'autre côté des Champs-Élysées, c'est Musard que la mode, raisonnable et sensée cette fois, a pris sous sa protection ; — et, à quelques pas de là, sont les deux seuls jardins qui nous restent encore : Mabille et le Château des Fleurs. Si vous ne connaissez pas ces deux établissements (modèles dans leur genre), hâtez-vous d'aller les visiter ; ils pourront disparaître bientôt au milieu des changements à vue de Paris ; si vous les connaissez, allez les revoir... mais vous n'y trouverez plus Pilodo, cet émérite chef-d'orchestre chanté par Gustave Nadaud, — ce qui est un brevet de célébrité ; il a été remplacé par M. Olivier Métra, un digne élève d'Adolphe Adam, un compositeur de mérite qui trouvera là l'occasion de se faire applaudir. — Pilodo a emporté la reconnaissance de tous ces petits pieds qu'il mit en mouvement pendant bien des années mais ces petits pieds seront bien des années mais ces petits pieds seront ingrats, nous le parions ; ils ne mentiront pas à leur légèreté proverbiale. — Mabille et le Château des Fleurs, grâce à l'été qui semble vouloir arriver, quand le printemps n'est pas encore venu, ont repris leurs fêtes de nuit ; c'est le rendez-vous de tous les étrangers qui peuplent en ce moment

Paris, c'est le rendez-vous de notre jeunesse dorée ; — c'est également le rendez-vous de toutes nos célébrités à la mode. Hâtez-vous !... les nuits d'été et les célébrités à la mode passent si vite.⁴⁴

Incontestablement les Champs-Élysées sont « le » lieu d'attraction de Paris, sacrée capitale du goût, de la mode et de l'élégance. Ils sont « le monde entier, le véritable Paradis, le seul Eden, disent les poètes de Paris et les chroniqueurs. — Chroniqueurs et poètes ont raison. [...] On ne saurait peindre une si belle nature ; on ne saurait imaginer un si magique panorama ; il faut aller une fois à ce rendez-vous, unique au monde, pour y revenir toujours, et surtout quand c'est le printemps et l'été »⁴⁵.

Une très intéressante chronique d'Albin d'Ax publiée dans *Le Progrès musical* appartient à cette littérature saisonnière. Il résume ce qui, en cette fin de Second Empire, devient l'attraction estivale du Parisien.

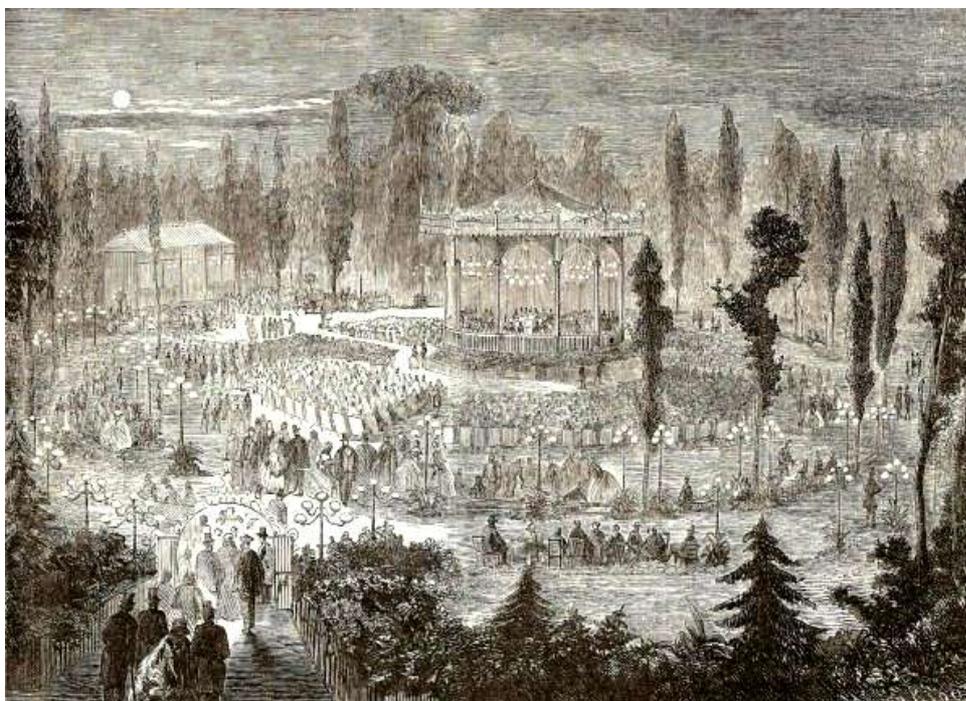
CHRONIQUE

Enfin l'été est arrivé, et avec lui disparaissent de Paris les concerts, les réunions musicales. Comment, en effet, par la température qui règne s'astreindre à écouter, même la meilleure musique, dans un salon où on étouffe ? Le Parisien aime trop ses aises pour cela. Il préfère, le soir, les promenades aux Champs-Élysées et les orchestres en plein air qui abondent dans ce lieu privilégié. Tout y est féerie et lumière, à côté des bosquets et des pelouses, des grands arbres et des bassins ; partout les instruments éclatent et des voix formidables ou comiques attirent les promeneurs. Mais parmi tous les établissements lyriques des Champs-Élysées, il en est un qui, incontestablement, tient le premier rang pour l'étendue et la beauté de ses jardins, par son kiosque monumental éclairé à giorno, et son orchestre nombreux, composé d'artistes de mérite et dirigé admirablement par son chef, M. Cressonnois⁴⁶.

Aussi la foule élégante se rend de préférence aux concerts, nommés par excellence Concerts des Champs-Élysées⁴⁷.

Dans cette « féerie », les *Concerts Musard* font figure de joyau au milieu de la couronne. Récupéré par « la publicité » le *bal Musard* devient le *bal des Champs Élysées*. Les travaux d'aménagement d'Hausmann et Alphan, obligent son déplacement géographique, et c'est en 1858 que s'inaugure un nouveau

kiosque sous l’impulsion de l’investisseur Besselièvre⁴⁸.



Édouard Riou (1833-1900), *Le concert Musard aux Champs-Élysées, 1859*, estampe, 17, 5 x 24 , 3 cm, Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, QB. 608. CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Ainsi, bien que Musard décède en 1859, les *Concerts Musard* ou *Concerts Besselièvre*, deviennent assez naturellement les *Concerts des Champs-Élysées*. Il y a surtout avec Musard une volonté de propager un art resté trop longtemps confiné dans les loges de l’Opéra. Certes l’homme reste un affairiste, mais les critiques du temps lui reconnaissent cette possibilité de diriger, dans une même soirée, musique légère et musique sérieuse. Plus proche des *Promenades concerts* ou *Proms* anglais, la formule se distingue des cafés chantants de la période du Directoire et de l’Empire ou encore du café-concert, tous lieux clos avec ou sans consommation. Le succès « populaire » de ce genre nouveau est dû à une demande. C’est une démarche qu’a bien compris lui aussi le grand rival de Musard, Louis-Antoine Julien (1812-1860), qui dès 1833 impose un style « musique légère » au *Jardin turc*. Dans la foulée, Henri Valentino (ca 1785-

1865) inaugure ses *Concerts Valentino* en 1837. Il se garde la direction des œuvres sérieuses et laisse à Charles-Alexandre Fessy (1804-1856) la charge d’aborder, dans ceux-ci, la « musique légère ». Enfin Jules Padeloup (1819-1887) ouvre à un nouveau public ses *Concerts populaires de musique classique* au Cirque d’hiver en 1861. S’il y a bien une démocratisation de la musique, le nouveau public est celui d’une bourgeoisie nouvelle en quête de légitimation sociale.

L’excellent orchestre du Concert Musard a rendu et rend tous les jours de véritables services à l’art, aux compositeurs, aux éditeurs, et le public qui s’y porte en foule est là pour le prouver. Des solistes très-remarquables d’ailleurs alternent avec la musique de danse et la musique sérieuse ; au piston brillant de Legendre, à la flûte enchantresse de Demersseman, succèdent des ouvertures admirablement exécutées. De même qu’un de nos plus féconds écrivains a mis à la mode les impressions de voyage, Musard et les siens nous

font goûter, et mettent à la portée de tous et à bon marché, les impressions de voyage dans le domaine de l’art musical ; aussi le succès s’est-il établi en permanence aux Champs-Élysées.⁴⁹

Là encore, la diversité des programmes ne fait pas toujours l’unanimité pour celui qui vient y entendre sérieusement de la musique « sérieuse ».

Aussi devons-nous savoir gré aux directeurs du Concert des Champs-Élysées, de mettre leurs soins à éloigner des programmes de leurs concerts tout ce qui pourrait fausser le goût du public. Nous exceptons toutefois, de cet éloge à peine restreint, les morceaux de danse dont quelques-uns, du reste, n’ont vécu qu’un soir, et qui n’ont pas la même importance que les compositions sérieuses.⁵⁰

Le *Concert des Champs-Élysées* encore nommé *Concert impérial*, est en fait installé dans un lieu clos et payant, mais par respect de la législation, le flâneur, moyennant certaines conditions, peut profiter du spectacle *gratis pro Deo*.

Plus de six mille personnes assistaient à l’ouverture [pour l’inauguration de l’établissement] ; il y en avait trois mille dedans et autant dehors. Car, aux termes de la concession, le terrain octroyé à M. Besselièvre n’a pu être clos que par un treillage en fer à hauteur d’appui, lequel n’intercepte par conséquent ni la vue ni le son, et permet à tous les promeneurs, s’ils ont soin de se tenir sous le vent, d’entendre la musique tout aussi bien que ceux qui sont dans l’enceinte. Seulement ils n’ont pas comme ces derniers la jouissance de sièges confortables et d’une promenade réservée. [...] Le Concert impérial deviendra nécessairement, pour les déshérités de la villégiature, un but de promenade des plus agréables et un lieu de délassement et de récréation.⁵¹

La musique militaire n’est pas absente et assume là encore sa mission de représentation du pouvoir politique. Le kiosque des Champs-Élysées accueille tous les vendredis, en soirée, la Musique des Guides de la Garde impériale, une formation militaire d’élite particulièrement importante puisque liée à la personne même de l’Empereur, et ce jusqu’à sa disparition en 1867⁵². Mais une autre attraction musicale prend le relai et intéresse notre pro-

pos. Dès 1859 « À la demande générale : aujourd’hui dimanche au Concert Musard, de deux à cinq heures, concert dans le kiosque par la musique du 2^{ème} carabinier, sous la direction de Brick. Le soir, de huit à dix heures concert dirigé par Musard⁵³ ». Il y a bien l’introduction d’un concert à vocation populaire / militaire que les entrefilets de la presse bourgeoise rendent discret. Cette tradition se poursuit jusqu’à la disparition du Second Empire.

Un autre directeur a eu l’idée, dans ce même lieu, de donner des concerts de jour, le dimanche : c’est M. de Villebichot, sous-chef de musique d’un des régiments de la garde qui, en effet, offre à un tout autre public que celui du soir, des exécutions de musique militaire, des ouvertures de nos grands opéras, des fantaisies, des quadrilles, etc., etc., et de bons solistes comme MM. Kessier, Dupré, Mangeon, Beck, Bircann. M. de Villebichot est un bon chef d’orchestre et un compositeur distingué, fécond. Nous lui souhaitons bonne chance pour ses concerts de jour, les dimanches, pourvu que le soleil ne soit pas trop ardent ; c’est ce qui est arrivé. Aussi ces concerts de jour sont forcément suspendus.⁵⁴

Rappelons que le dimanche est le jour de la « promenade populaire ». Par gentrification, les heures distinguent les publics des concerts de plein air, une véritable « stratégie temporelle de ségrégation sociale » comme le montre Robert Beck⁵⁵ : en journée le public populaire, en soirée un public plus bourgeois. Ce qui est révélateur encore, c’est que le concert devient l’objet de la promenade et qu’une part de la critique n’accepte pas cette compromission alors que la popularité du rituel du concert-promenade connaît en même temps un formidable succès.

Bien des gens trouveront peut-être que nous attachons une trop grande importance à la perfection. Ils diront que l’on va au concert des Champs-Élysées pour s’y promener et causer et non pas écouter. Qu’ils en pensent pour eux ce qu’ils voudront ; mais le cercle entourant le kiosque est assez complet chaque soir, et c’est pour ceux qui y viennent pour la musique que nous écrivons. Jamais, du reste, on y a tant applaudi qu’aujourd’hui, et à juste titre.⁵⁶

À l’heure de conclure notre promenade

La musique de plein air est celle que l’on n’écoute pas, une forme littérale du *ma-lentendu*. On l’entend à l’occasion, « occasion qu’on ne recherchait pas d’ailleurs⁵⁷ » écrivait le musicologue Georges Kastner (1810-1867), grand connaisseur des musiques militaires. L’auditeur est un promeneur, son écoute est distraite mais il offre l’occasion de dresser des physionomies à croquer par le peintre ou l’auteur. Dans la représentation visuelle du concert de plein air, l’orchestre disparaît et n’est symbolisé que par un vague kiosque, un arrière-fond que l’on remarque à peine, un œil tout aussi distrait que l’oreille du *dilettante*. Le mépris affiché par une part de l’élite, vis-à-vis de ces cuivres bruyants, correspond à son opinion préétablie de classe dominante. Il faut être riche pour pouvoir se promener en semaine dans ce XIX^e siècle, plus riche encore pour échapper à la ville et gagner sa *villégiatura*. Le plein air du dimanche est trop populaire, il y a trop de mixité sociale et la gratuité du concert militaire impose la promiscuité. Le bourgeois simple préfère réserver ses espaces et investir les Champs Élysées le soir, pour entendre sous le kiosque, Musard et son orchestre, même si ce n’est pas vraiment la « musique pour tous ». C’est une musique de classe, instillant la ségrégation sociale en laissant « derrière la barrière » le peuple en quête de distraction. À peine lui laisse-t-on le droit, le dimanche, de profiter des miettes de cette déferlante de musique et d’*art*. Mais au su de ses comportements, cette masse populaire ne donne pas l’impression de s’intéresser vraiment à l’art musical bourgeois dont il ne maîtrise pas les

codes si éloignés de son univers quotidien. Comme l’écrit la *Revue et Gazette Musicale de Paris* du 5 juin 1859, elle s’y délasse et s’y distrait. Sans doute cela annonce-t-il ce que la philosophe Hannah Arendt (1906-1975) entend démontrer pour le XX^e siècle : « La société de masse ne veut pas la culture mais les loisirs⁵⁸ ».

Les puristes de tous temps ont méprisé la musique de plein air ou « de kiosque », une sous-musique pour une sous-culture, un sous-public, un sous-peuple⁵⁹. La musicologie s’est interrogée longtemps sur la distinction entre musique savante et musique populaire, musique d’élite et musique folklorique, musique sérieuse et musique légère. La sociologie et l’ethnologie se veulent aujourd’hui plus intéressantes, réhabilitant tous les publics, refusant des catégorisations entre art majeur et art mineur et il est sans doute temps de réhabiliter celle que dédaignaient Paul de Saint-Victor et consorts.

Si la musique de plein air est un des éléments les plus remarquables d’une démocratisation de la musique au XIX^e siècle, tout comme le sont les pratiques orphéoniques, le développement de la facture instrumentale et la multiplication des lieux de diffusion, un éternel dilemme se pose : l’éducation à la musique ou, mieux encore, à son écoute. Rien n’a vraiment évolué depuis 1751, lorsque d’Alembert écrivait dans le « Discours préliminaire » à l’*Encyclopédie* « Après avoir fait un art d’apprendre la musique, on devrait bien en faire un de l’écouter »⁶⁰. Les choses ont-elles vraiment changé aujourd’hui ?

1. Hormis le travail fondateur, mais déjà ancien, de Marie-Claire Mussat, peu de recherches universitaires ont porté sur le kiosque à musique, ses interprètes et ses publics. Marie-Claire Mussat, *La Belle Époque des kiosques à musique*, Paris, Du May, 1992, 150 p.
2. Martin Kaltenecker, *L’oreille divisée, Les discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, éditions MF, collection « Répercussions », 2010, 453 p.
3. Jérôme-Léon Vidal, *Le Miroir de Paris, journal de littérature, librairie, beaux-arts, théâtre*, dimanche 17 mai 1835, pp. 1-2.
4. Robert Beck, « La promenade urbaine au XIX^e siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest* [En ligne], 116-2 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 30 septembre 2016.
5. Cité par Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy, 2008, p. 43.
6. *Le Ménestrel*, 3 juin 1855, n° 497 (22^e année, n° 27), p. 4.
7. *Le Ménestrel*, 16 septembre 1854, n° 459 (21^e année, n° 41), p. 4.
8. Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique, cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, éditions du Seuil, 2013, p. 477-478 et 512.
9. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 22 mai 1864 (31^e année, n° 21), p. 167.
10. Émile Zola, *Éd. Manet, étude biographique et critique*, Paris, Dentu, 1867.
11. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 juin 1862 (29^e année, n° 24), p. 199.
12. *Le Petit Journal*, 4 mai 1863 (n° 93), p. 2.
13. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 mai 1861 (28^e année, n° 21), p. 165.
14. C. Chapellier, *Le Ménestrel*, 26 juin 1859, n° 706 (26^e année, n° 30), p. 239.
15. Qualifiée de « meilleure musique de la garde impériale » par Louis Martel dans *Théâtre-journal*, 27 septembre 1868 (1^{ère} année, n° 13), p. 3.
16. Neuter (pseudonyme de Pierre Véron), « Courrier de Paris », *Le Monde illustré, journal hebdomadaire*, 29 avril 1865 (9^e année, n° 420), p. 259.
17. Paul-Jacques-Raymond Binse de Saint-Victor, plus connu sous le nom de Paul de Saint-Victor (1825-1881), essayiste et critique littéraire français.
18. Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 27 avril 1863 ; cité par Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1959, p. 23.
19. Raymond Bouyer, « Petites notes sans portée – Nos impressions d’actualité sur les musiques militaires », *Le Ménestrel*, 15 août 1908 (74^e année, n° 33), p. 259.
20. Alfred Darjou, « La Musique militaire à Paris », *Journal amusant, journal illustre, journal d’images, journal comique, critique, satirique, etc.*, 17 septembre 1864, n° 455, p. 1-5.
21. Charles Baudelaire, « Les Tableaux Parisiens », in *Les Fleurs du Mal* (1861), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999.
22. Arthur Rimbaud, « À la musique », in *Poésies 1870-1871*.
22. C’est ainsi que l’on désigne le parterre de pelouses de la grande perspective de Versailles.
24. Le clarinettiste Hyacinthe-Éléonore Klosé (1808-1880) fut chef de la musique du régiment d’artillerie de la Garde royale stationnée à Versailles jusqu’en 1835, avant de succéder à Frédéric Beer ou Berr (1794-1838) comme professeur de clarinette au Conservatoire de Paris.
25. Régiments dotés de musiques militaires et casernés à Versailles.
26. Anonyme, *Le Concert et le Tapis Vert*, Versailles, imp. E. Aubert, 1864, p. 4.
27. Arthur Hustin, *Le Luxembourg : le palais, le Petit-Luxembourg, le jardin, le musée, les carrières*, Paris, P. Mouillot, 1905, p. 143.
28. Maurice Griveau, « Impressions musicales d’enfance et de jeunesse - I) Les musiques de mon enfance », *Bulletin de la Société Internationale de Musique (SIM) – section de Paris*, 15 juillet 1909 (5^e année, n° 7), p. 658-659.
29. *Souvenirs de Madame Camescasse, Douai au XIX^e siècle, salons parlementaires sous la III^e République*, Paris, Plon, 1924, p. 262.
30. *Le Ménestrel*, 3 juin 1855, n° 497 (22^e année, n° 27), p. 4.
31. Adolphe de Pontécoulant, « Correspondance musicale d’un pêcheur à la ligne », *La France musicale*, 2 septembre 1860 (24^e année, n° 36), p. 356.
32. [NdA : Qualificatif d’origine un peu incertaine : « Coum’oco... » (comme ça) répètent souvent les Provençaux du côté de Toulon. Le prince de Joinville l’avait remarqué, dit-on, et de là le surnom. Sous toutes réserves.]
33. Anonyme, « À Toulon », *Revue des deux mondes*, 1904-1905, p. 621-622.
34. Sans doute s’agit-il de la musique du 28^e régiment d’infanterie de ligne, caserné alors à Nice.
35. Filip-Bonau, « Cécile Milher » - nouvelle, *L’Écho des feuilletons ; recueil de nouvelles, contes, anecdotes, extraits de la presse contemporaine*, 29^eannée, Paris, chez les éditeurs, 1868, p. 262-263.
36. Le journaliste Henri Escoffier publie dans *Le Petit Journal*, avec quelques collaborateurs, une chronique quotidienne sous le pseudonyme collectif de Thomas Grimm.

37. Thomas Grimm, *Le Petit Journal*, 27 juin 1870 (8^e année, n° 2.734), p. 1.
38. Delphin Balleyguier, « Nouvelles auditions au Concert des Champs-Élysées », *La Semaine musicale*, 20 juin 1867 (3^e année, n° 128), p. 3.
39. « Un kiosque », *Revue comique normande*, 2 octobre 1897 (16^e année, n° 40).
40. Robert Beck, « La promenade urbaine au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 177.
41. Un marronnier en journalisme est un article ou un reportage d'information de faible importance meublant une période creuse, consacré à un événement récurrent et prévisible.
42. Mauvais été, pluvieux ou orageux.
43. *La Romance, journal de musique, de littérature, des arts et des théâtres*, 24 mai 1834, n° 21, p. 82-83.
44. *Le Ménestrel*, 1^{er} Juillet 1860, n° 729 (27^e année, n° 31), p. 4.
45. *L’Abeille impériale, journal de la Cour*, 1^{er} juin 1859 (8^e année, n° 11), p. 15.
46. Jules-Alfred Cressonnois (1823-1883), compositeur et chef d’orchestre, élève de Fessy et Kastner, il devient chef de musique militaire en 1847. Jusqu’en 1869, il dirige successivement les musiques des Cuirassiers, des Guides puis de la Gendarmerie de la Garde impériale. À partir de 1868, il dirige l’orchestre des Concerts des Champs-Élysées ainsi que les festivals populaires qui, vers 1869, furent donnés dans la salle du théâtre du Châtelet.
47. Albin d’Ax, « Chronique », *Le Progrès musical : journal artistique et littéraire*, 1^{er} août 1869, n° 30, p. 2.
48. Marie-Claire Mussat, « Le kiosque à musique : un lieu stratégique », dans *Musiciens des rues de Paris*, catalogue de l’exposition du Musée national des Arts et Traditions populaires 18 novembre 1997-27 avril 1998, ouv. coll. ss. la dir. de Florence Gétreau, Paris, ATP/Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 64.
49. *L’Abeille impériale, journal de la Cour, Bulletin du sport, du théâtre, de la mode et de l’industrie*, 1^{er} septembre 1859 (8^e année, n° 17), p. 4.
50. Delphin Balleyguier, « Nouvelles auditions au Concert des Champs-Élysées », *La Semaine musicale*, 20 juin 1867 (3^e année, n° 128), p. 3.
51. « Concert impérial dirigé par Musard aux Champs-Élysées – Ouverture », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 5 juin 1859 (26^e année, n° 23), p. 188.
52. Lire à ce sujet Patrick Péronnet, « La Musique des Guides de la Garde Impériale », *Napoléon III, le magazine du Second Empire*, n° 37, décembre 2016-janvier-février 2017, p. 46-52.
53. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 25 septembre 1859 (26^e année, n° 39), p. 322.
54. Albin d’Ax, « Chronique », *op. cit.*, p. 2.
55. Robert Beck, « La promenade urbaine au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 175.
56. Delphin Balleyguier, « Nouvelles auditions au Concert des Champs-Élysées », *op. cit.*, p. 3.
57. Propos de Georges Kastner cités par Adolphe de Pontécoulant, *Organologie, essai sur la facture instrumentale art et industrie*, Paris, Castel, 1861, tome 2, p. 249.
58. Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1972, p. 261.
59. Lire à ce sujet Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle, du « peuple » au « public », *Revue d’histoire du XIX^e siècle, société d’histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e s.*, n° 19, 1999, Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle, p. 89-103.
60. Jean d’Alembert, *Discours préliminaire de l’Encyclopédie*, introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, 209 p.

Flaubert et l’auditeur du XIX^e siècle

Damien Dauge, chercheur associé au CEREdI, Université de Rouen Normandie

Flaubert est le témoin attristé de la démocratisation de la musique. Tandis que selon l’esthétique classique, quelqu’un qui n’était ni interprète ni compositeur et n’avait reçu aucune formation musicale ne méritait pas de faire partie des *musiciens*, la première moitié du XIX^e siècle a vu s’élargir considérablement ce corps social dans les mentalités. « Composer, interpréter, écouter, aimer, détester, bref faire de la musique, explique Nicholas Cook, met [désormais] sur le même plan tous ceux qui s’y impliquent. »¹ Danièle Pistone décrit l’ouvrage que publie Fétis en 1834, *La musique mise à la portée de tout le monde*², comme un « exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l’avoir étudié »³. Que tout un chacun se proclame musicien, voilà un effet de l’idéologie de son temps que Flaubert ne manque pas de fustiger dans ses œuvres. Le *Dictionnaire des idées reçues* synthétise cette illusion à l’entrée « Musicien » : « Le propre⁴ du véritable musicien, c’est de ne composer aucune musique, de ne jouer d’aucun instrument, et de mépriser les virtuoses. » Les réserves de Flaubert à l’encontre de la musique n’ont rien d’une belle mélophobie, dirigée contre de grands compositeurs ou de grandes œuvres du répertoire. De fait, Flaubert livre bien peu de considérations sur la musique savante. Il ne condamne pas tant la musique, même la petite musique, que les piètres amateurs et, de façon plus insidieuse, les médiocres auditeurs. *Mélomanophobe*, il observe avec une oreille scrutatrice les mauvaises raisons qui poussent tout un chacun à écouter, à aimer et s’approprier la musique, mais aussi les mauvaises façons qu’a la musique de se propager dans les oreilles.

Dans « L’aperçu sur la musique classique et sur la musique romantique » que rédige Berlioz en 1830, on trouve une critique des mauvaises écoutes dont fait preuve le public mélomane :

Voyez un parterre de province, et même d’une capitale, écoutant un opéra ; si le chanteur laisse

échapper un son faux ou seulement douteux, le public manifesterait spontanément son malaise et son mécontentement, mais la musique qu’il entend fût-elle une valse au lieu d’une marche funèbre, une contredanse au lieu d’un air de fureur, si le dessin mélodique est gracieux et le rythme rapide, personne ne sera choqué, on trouvera tout cela charmant, on sera peut-être même transporté, le compositeur sera couronné et toute une population diviniserait comme le plus grand des artistes l’ingénieur industriel qui se moque d’elle.⁵

Quinze ans plus tard, Flaubert pointe à son tour les mauvaises écoutes parmi les perceptions d’amateurs :

[Jules] n’allait plus dans aucun théâtre, parce que les sifflets l’empêchaient de goûter les plus beaux morceaux, et qu’il souffrait trop en entendant certains applaudissements. [...] Admirait-il un tableau, il trouvait des gens qui se pâmaient devant la manière dont le peintre avait imité les boutons de l’habit ; si c’était un concerto de Beethoven il en voyait qui bâillaient ou qui trépi-gnaient à la première note.⁶

Mais derrière la caricature pourrait se jouer quelque chose de grave. Car Flaubert conteste l’idée que l’écoute serait neutre, passive, inoffensive. On sait toute l’importance qu’il accorde à la perception. À Maupassant, Flaubert demande : « Avez-vous jamais cru à l’existence des choses ? Est-ce que tout n’est pas une illusion ? Il n’y a de vrai que les “rapports”, c’est-à-dire la façon dont nous percevons les objets »⁷. La façon d’écouter pourrait avoir plus de conséquences qu’on ne pourrait le croire. Une mauvaise écoute pourrait représenter un véritable danger existentiel. Dans *La Tentation de saint Antoine*, on trouve ce passage :

ANTOINE

Oh ! oui, parlez-moi de la ville des papes !

APOLLONIUS

Un homme ivre nous accosta, qui chantait d’une voix douce. C’était un épithalame de Néron ; et il

avait le pouvoir de faire mourir quiconque l’écou-
tait négligemment. Il portait à son dos, dans une
boîte, une corde prise à la cithare de l’Empereur.⁸

Peut-on, à proprement parler, mourir pour une
écoute distraite ? Que nous dit l’écoute musi-
cale de la psychologie des personnages ?
L’écoute se déploie dans les romans flaubert-
tiens sous la forme de luttes : entre un person-
nage et une forme sonore ou musicale, entre un
personnage et des *instruments*, entre un per-
sonnage et sa propre écoute. Les ingérences
fréquentes du narrateur pourraient être le signe
que les enjeux dépassent de loin l’anecdote des
échecs musicaux.

La discrète représentation de la mu-
sique semble se convertir, chez Flaubert, en
une attention poussée accordée aux différentes
postures d’écoute et aux multiples modes de
réception de la musique. Cette conversion à
l’œuvre au cœur de l’écriture flaubertienne a
déjà été étudiée, non pas pour l’écoute, mais
pour le regard. C’est ce qu’exprime ainsi Ber-
nard Vouilloux :

L’absence de références explicites à des œuvres
peintes dans le discours narratif flaubertien ne
traduit donc pas une indifférence à l’égard du fait
pictural, mais une profonde défiance à l’égard
des postures énonciatives (interpréter, juger)
qu’il suscite. À la différence d’un Stendhal, qui
se veut critique et amateur, ou d’un Balzac qui,
en « curieux » qu’il est, pose en connaisseur,
Flaubert, contrairement aux Goncourt, ne veut
assumer aucun des rôles disponibles qui se répar-
tissent à la périphérie du monde de l’art : pas plus
ceux de l’amateur, du connaisseur ou du collec-
tionneur, que celui du critique.⁹

Alors que Gisèle Séginger propose d’ajouter
« aux contextes épistémologiques et socio-his-
torique » « celui des façons de voir, des choix
impliqués, de la perception et du découpage du
sensible à une certaine époque »¹⁰, il faut aussi
replacer l’œuvre flaubertienne, et certainement
en priorité *Madame Bovary*, dans le cadre des
différentes modalités, nouvelles ou renouve-
lées, de *recevoir* la musique.

De quelle façon la musique envahit-elle
l’écoute, les univers auditifs des personnages ?
Il faudra être attentif aux *modes* d’écoute dans
les deux sens du terme : non seulement, au
masculin, les formes particulières que peuvent
revêtir les perceptions auditives ; mais aussi,

au féminin, les manières passagères d’écouter,
du temps de Flaubert.

Écouter sans distinguer

Une lettre, datée du 6 juillet 1852, con-
tient, à travers plusieurs analogies, comme la
matrice des positions de Flaubert sur l’écoute.

J’ai eu, aussi, moi, mon époque nerveuse, mon
époque sentimentale, et j’en porte encore,
comme un galérien, la marque au cou. Avec ma
main brûlée j’ai le droit maintenant d’écrire des
phrases sur la nature du feu. Tu m’as connu
comme cette période venait de se clore, et arrivé
à l’âge d’homme. Mais avant, autrefois, j’ai cru
à la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté
plastique des passions, etc. J’avais une admira-
tion égale pour tous les tapages ; j’en ai été as-
sourd et je les ai distingués.¹¹

L’auteur décrit ici une transformation initia-
tique de ses convictions artistiques, qui a vu
s’achever son « époque nerveuse » de « ta-
pages » sentimentaux. La dernière phrase dé-
ploie une métaphore auditive, dans laquelle
l’initiation aboutit à une écoute critique, qui
distingue ce qu’elle avait d’abord confondu.
Mais ne s’agit-il que d’une métaphore ? Flau-
bert parle, aussi, de l’écoute et plus précisé-
ment d’une trajectoire d’auditeur, décomposée
en trois temps : l’admiration, l’assourdisse-
ment, et la distinction. Si l’on trouve, dans les
fictions, des personnages à *l’écoute*, où se si-
tuent-ils vis-à-vis de ce cheminement auditif
de l’auteur lui-même ? Les scènes d’audition
sont maintes fois l’occasion de sentir, au dé-
tour de quelques mots, les ingérences d’un nar-
rateur qui prend ses distances avec les écoutes
des personnages. Il reste ainsi à *lire* ces intru-
sions discrètes, et à prendre la mesure de ces
discrètes polémiques.

Dans *L’Éducation sentimentale* de
1845, l’écoute de Jules se trouve en échec :

Jules tâchait de découvrir une différence quel-
conque dans la monotonie de ces sons furieux –
plaintifs et frénétiques tout ensemble ; il s’effor-
çait de les deviner et de saisir la pensée, la chose,
le pronostic, le récit ou la plainte qu’ils voulaient
exprimer. Mais son oreille n’entendait que les
mêmes vibrations presque continues, stridentes,
toutes pareilles et qui se prolongeaient les unes
après les autres. Fatigué, irrité par elles, il usait

cependant toutes les forces de son esprit à tâcher de les comprendre.

Et il implorait au hasard une puissance inattendue qui puisse le mettre en rapport avec les secrets révélés par cette voix, et l’initier à ce langage plus muet pour lui qu’une porte fermée.¹²

Pourtant, bien loin d’une scène d’écoute musicale, ces « sons furieux » sont en réalité les aboiements du chien errant qui le suit sur un long trajet. Le passage se conclut ainsi : « Mais rien ne se fit – rien n’arriva malgré les soubresauts de son intelligence pour descendre dans cet abîme – le vent soufflait, le vent bruissait, le chien hurlait. » Juliette Azoulai a mis en perspective cet échec d’un déchiffrement du langage animal : « c’est en vain que Jules tentera de saisir un esprit par-delà l’apparition sensible du chien, un sens distinct derrière les hurlements, pourtant expressifs, de l’animal ; il restera *interloqué* par une *éloquence* indéchiffrable »¹³. Il y aurait certainement un lien à tisser entre ces questions contemporaines, au XIX^e siècle, sur l’existence d’un langage animal et celle d’un langage musical. Sous la plume de Flaubert, le lexique employé pour décrire ces aboiements se confond avec ses descriptions musicales. L’impossibilité qu’ont les personnages de *distinguer* par l’écoute rapproche momentanément Jules de Charles Bovary, qui ne remarque pas même la répétition d’un morceau, sous les doigts d’Emma :

Un soir que Charles l’écoutait, elle recommença quatre fois de suite le même morceau, et toujours en se dépitant, tandis que, sans y remarquer de différence, il s’écriait :

- Bravo !..., très bien !... Tu as tort ! va donc !¹⁴

Un brouillon précisait que le morceau a beau changer, Charles n’adapte pas son écoute :

Quand elle faisait de la musique, il se posait en face d’elle, les deux coudes sur le piano, de l’autre côté du pupitre, si près que son menton frôlait le haut des pages, et il demeurait à l’écouter avec un plaisir égal, que ce fût une contredanse, des exercices ou une sonate.¹⁵

Non qu’il ne prenne de plaisir, sur le moment, à écouter la musique ; simplement, il se montre incapable d’en discriminer la

moindre forme. L’officier de santé souffrirait ainsi d’une bêtise auditive pathologique ; attestée depuis 1892, l’amusie a été définie en 1926 de la façon suivante :

Privation de la faculté musicale. Genre d’idiotie congénitale ou accidentelle affectant des individus normaux sous d’autres rapports et qui ne sont pas privés du sens de l’ouïe, mais incapables de discerner les éléments du langage musical, la hauteur relative ou le timbre des sons et d’éprouver aucun effet sensoriel ou intellectuel à l’audition d’une musique simple ou compliquée. L’amusie complète est exceptionnelle. L’amusie accidentelle résulte d’un état morbide et ressortit au domaine de la pathologie cérébrale ou nerveuse.¹⁶

Chez Flaubert cette « incapacité à discerner [par l’oreille] des éléments du langage » ne concerne pas que la musique : l’écoute musicale, dans ses puissances comme ses défaillances, serait métonymique de toute écoute. Le langage n’a pas besoin d’être animal ou musical pour que l’oreille n’en perçoive « que les mêmes vibrations presque continues, stridentes, toutes pareilles ». Le langage des sentiments peut subir une confusion comparable à la musique :

[Léon] s’ennuyait maintenant lorsque Emma, tout à coup, sanglotait sur sa poitrine ; et son cœur, comme les gens qui ne peuvent endurer qu’une certaine dose de musique, s’assoupissait d’indifférence au vacarme d’un amour dont il ne distinguait plus les délicatesses.¹⁷

Quel que soit l’objet de leur écoute, ces personnages confondent, à l’oreille, ce qu’ils devraient distinguer. Plusieurs questions se posent : le problème vient-il davantage du *langage écouté* ou de l’oreille que l’on tend ? Tout le monde est-il touché par ces troubles de la faculté auditive ? Après tout, si des aboiements de chiens peuvent avoir l’air, sous la plume de Flaubert, d’une musique, c’est que l’écriture elle-même reproduit cette confusion. Il s’agit, en fait, de déterminer les responsabilités et de

savoir si l’écoute ne pourrait pas, sous certaines conditions, produire quelque éclair de lucidité.

Entrécouter les romances

Dans l’histoire des oreilles d’Emma Bovary, peut-être se joue-t-il quelque chose de déterminant au moment où elle reçoit son éducation artistique, au couvent. Son oreille s’y formerait :

À la classe de musique, dans les romances qu’elle chantait, il n’était question que de petits anges

Elle jouait du piano d'une manière dure

*beaucoup
il y était question
toujours
de lavandières, de golfes bleus
&
de petits anges aux ailes
de lavandière & de golfes bleus
d'or, de gondoliers et
ou
de brigands

les lagunes*

*{{ainsi
passèrent en valsant
dans sa tête au rythme
emporté des }}
lui ~~passait~~ tourbillonnèrent
~~alors~~ dans sa tête
dans la cervelle au
emporté
rythme des mélodies
italiennes*

aux ailes d’or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l’attraitante fantasmagorie des réalités sentimentales.¹⁸

Certes, il n’est pas dit qu’Emma écoute mais chante ; mais la focalisation adoptée se situe du côté de la réception. La narrativisation rapproche ce passage de bien des descriptions d’albums d’images ou de romances¹⁹. Flaubert avait d’abord envisagé de prolonger l’énumération de clichés des romances italiennes :

*{{ 2 1
Dans les romances qu'elle chantait / à la/sa classe de musique
les romances qu'elle étudiait avaient presque toutes pr
lavandières
frontispice des vignettes représentant des jeunes filles à
la fontaine
Calabrais ou des
des brigands à en chapeau pointu et gondoliers sur la lagune}}
alors les Batisto les rodolpho les Giovanni &
les lagunes, les madones 1 stylets
les Margarita, les Carnavals de Venise, les madones
les madones illuminées gd escaillers blancs sur les
illuminées les les palais de marbre à gds jardins
en terrasses
les poignards
stylets les poignards à paillettes
les poignards, les guitares, les éventails et les masques
lui tournèrent dans la
noirs tourbillonnèrent dans sa cervelle au rythme vif
passèrent ainsi
emporté des mélodies italiennes -*

Brouillons, vol. 1, folio 166v. http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=1327 (I, chap. 6 : Lectures clandestines)

Ce n’est que sur le manuscrit définitif²⁰ que l’auteur a ajouté dans la marge cette apposition dense qui donne une portée singulière au passage : « pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l’attraitante fantasmagorie des réalités sentimentales ». La parole

semble détenue par le narrateur puisqu’on doute qu’Emma ait pu formuler un tel jugement critique sur le « style » et la « note ». Mais sa formulation s’avère des plus ambiguës.

D’une part, l’objet de cette perception est problématique, à savoir ce qui est désigné

par l’expression finale de « fantasmagorie des réalités sentimentales ». Deux hypothèses se font concurrence²¹. Ou bien la fantasmagorie est inhérente aux « réalités sentimentales » – celles-ci sont *toutes* des fantasmagories – et définit l’amour comme un vaste jeu de dissimulation et de tromperies. Dans ce cas les romances disent la triste vérité du piège que sont les sentiments, ces chimères qui captivent par leur pouvoir d’illusion – c’est le sens abstrait de « fantasmagorie ». Ou bien la fantasmagorie désigne non pas les sentiments eux-mêmes, qui peuvent être authentiques et sincères, mais le piège de leur représentation artistique. Autrement dit cela signifierait que les romances laissent apparaître les ficelles du « spectacle », leur propre facticité en tant que représentations trompeuses de l’amour. La romance délivrerait ainsi une part de vérité sur nous-mêmes en même temps que sur son propre fonctionnement. Le terme de *fantasmagorie* apparaît d’ailleurs sous la plume de Peter Szendy à propos d’une forme moderne de romances : « Les tubes – Le Tube de Boris Vian en tête – parlent donc des tubes. Ils parlent d’eux-mêmes, de leur économie et de leur banalité, voire des fantasmes ou fantasmagories identificatoires qu’ils suscitent en tant que marchandises. »²² La connaissance entraperçue concernerait avant tout l’art en tant qu’il laisse croire à des conceptions illusoire des sentiments. Difficile *a priori* de trancher entre nos deux hypothèses. Dans les deux cas, l’unique occurrence dans *Madame Bovary* du mot « réalité » se trouve au cœur d’une savante machinerie d’illusion. On repense au sens premier de la fantasmagorie, spectacle dans une salle obscure, en vogue au début du XIX^e siècle, d’illusions d’optique donnant l’impression d’apparitions surnaturelles.

Si l’objet à entrapercevoir est incertain, d’autre part, la perception elle-même s’avère troublée. La seconde ambiguïté de la phrase concerne en effet la nature du filtre qui rend cette vision partielle, de l’ordre de l’« entrevoir ». On ne peut distinguer ce qui dissimule, ce qui obstrue la perception, de ce qui au contraire la laisse passer. Ainsi, si « à travers » signifie *en dépit de*, dans ce cas ce sont les stéréotypes romantiques de madones et de gondoliers qui disent quelque chose des « réalités

sentimentales », ou de leur représentation. Seul le *style* de la romance empêcherait Emma de comprendre intégralement la vérité. En ce sens la musique, fausse, ferait obstacle à la compréhension des paroles, vraies. « La musique nuit beaucoup aux paroles »²³, affirme Charles... Si au contraire « à travers » signifie *par le biais de*, alors c’est l’esthétique dissonante et maladroite de la musique, d’une romance ou d’une barcarolle, qui permet de suggérer la façon dont ces représentations nous mentent sur les sentiments, ou la désolante réalité de l’amour et de la passion.

Du temps de son adolescence au couvent, la vérité que recèlent les représentations artistiques demeure pour Emma à l’état d’intuition, de suggestion, car elle se trouve doublement filtrée : quant à ses moyens et quant à son objet. À son tour, la langue, pour ne pas dire l’œuvre de Flaubert, fait l’effet sur le lecteur d’une *grille* en ne laissant qu’*entrevoir* le sens à privilégier parmi ces alternatives. Cette attention à l’écoute des romances pourrait faire ressentir une lacune de la langue elle-même : celle laissée par la disparition, en français moderne, du verbe *entrécouter*. Attesté depuis l’ancien français jusqu’au français classique avec le sens d’« écouter à moitié, distraitemment », on imagine ce verbe coexister aux côtés d’« entrevoir » et entrapercevoir. Comme ces derniers, il désignerait aussi bien une écoute rapide ou superficielle, que le fait d’obtenir, cette fois par les oreilles, une idée imprécise, de percevoir une lueur soudaine de quelque chose d’ignoré jusqu’alors. Les romances auraient ainsi permis à Emma d’*entrécouter* le lien profond qui existe entre sa conception de l’amour et les représentations dont elle profite étourdiment.

S’écouter écouter l’opéra

La critique a souvent cherché à montrer en quoi le spectacle de *Lucie de Lammermoor* fonctionne, au moins pour un lecteur mélomane, comme une mise en abyme de l’intrigue de *Madame Bovary*²⁴. D’autres ont pu replacer ce chapitre dans l’histoire littéraire : comme l’écrit Alan Raitt, « dans tout cela, il y a peut-être aussi une vague parodie d’un des lieux communs des romans de l’époque : la visite à

l’opéra présentée comme l’apogée d’une existence. »²⁵ Certes il y a beaucoup à dire sur la caricature du ténor, la fascination que celui-ci exerce sur Emma ou encore quant à la façon dont l’héroïne semble renoncer à écouter l’opéra, avant même de quitter la salle prématurément. Mais le texte nous parle aussi du cheminement intérieur d’Emma comme spectatrice et auditrice de l’opéra : on pourrait trouver dans ce chapitre une forme de représentation de l’écoute musicale où serait mise à l’épreuve son oreille formée par les romances. Car l’opéra représenterait l’occasion rêvée pour Emma de faire retour sur sa propre écoute. C’est ce que voit Peter Szendy dans l’institution du concert :

Le concert public, depuis qu’il existe, est en effet une sorte de miroir des auditeurs. Ce n’est pas seulement le lieu pour entendre des œuvres. C’est aussi un théâtre où le public s’observe. Lui-même. C’est un espace où l’on vient regarder ceux qui écoutent. Où l’on se rend pour voir écouter, voire pour écouter écouter. (S’)écouter écouter [...].²⁶

Le chapitre donne en effet l’occasion de découvrir l’héroïne non seulement face à une grande œuvre du répertoire, mais aussi face à une représentation de l’amour. Aussi la faculté d’illusion du personnage se trouve-t-elle directement sollicitée, occasionnant des moments, rares, d’introspection. À plusieurs reprises, on surprend Emma réfléchissant sur sa propre existence et sur son rapport à l’art. Suivons pas à pas la progression linéaire de ces véritables examens de conscience d’auditrice.

Emma fait d’abord l’expérience de la distance qui sépare son monde de celui représenté sur scène : « toutes ces imaginations s’agitaient dans l’harmonie comme dans l’atmosphère d’un autre monde »²⁷. Puis elle en vient à reconnaître dans la représentation opératique un double du réel : « la voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie »²⁸. L’identification fonctionne ici pleinement, aussi bien par les yeux que par les oreilles. Dès lors, l’héroïne entre dans un rapport didactique au spectacle, et non plus simplement mimétique. Il ne s’agit nullement d’une rêverie mais

bien d’une véritable réflexion sur elle-même, sur sa propension à croire innocemment au bonheur illusoire d’un « autre monde ». La confrontation avec Lucie fait sur elle l’effet d’une révélation :

Pourquoi donc n’avait-elle pas, comme celle-là, résisté, supplié ? Elle était joyeuse, au contraire, sans s’apercevoir de l’abîme où elle se précipitait... Ah ! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l’adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d’une félicité si haute. Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l’art exagérait.²⁹

Le discours indirect libre compromet l’identification des locuteurs. Or l’ambiguïté énonciative se révèle ici de première importance : quel est donc cet « abîme où elle se précipit[e] » ? S’il s’agit de la voix du narrateur, le terme prophétiserait toute la dernière partie du roman, celle de *l’amère mort* d’Emma, célèbre paronomase. Et les points de suspension indiqueraient l’ironie tragique de la prolepse. En revanche si l’on entend plutôt « l’abîme » non pas dans la voix du narrateur mais dans celle d’Emma, c’est que la jeune femme ferait preuve d’une lucidité assez rare en prenant acte des désillusions qui se sont succédé depuis son mariage. L’apitoiement de la phrase suivante émane, sans aucun doute, de cette parole intérieure. De fait, l’indétermination énonciative se trouve renforcée par le choix de l’imparfait (« elle était joyeuse ») qui, contrairement aux plus-que-parfaits qui l’encadrent, peut tout aussi bien s’appliquer au moment, en cours, de l’opéra, comme à celui, révolu, du mariage.

La dernière phrase ôte néanmoins l’incertitude majeure. Emma se rend bel et bien compte de l’écart qui sépare les « réalités sentimentales » de leur représentation artistique, et notamment musicale. La machinerie de l’Opéra surpasse les notes imprudentes et le style niais des romances, et entretemps, depuis sa jeunesse au couvent, ses grandes illusions de jeune fille sont tombées « dans la boue comme des hirondelles blessées »³⁰. Emma « connaît » désormais, à l’Opéra, le mensonge que

les romances ne lui laissaient qu’« entrevoir », celui des trompeuses réalités sentimentales.

Mais la suite immédiate du passage s’avère tout aussi capitale.

S’efforçant donc d’en détourner sa pensée, Emma voulait ne plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu’une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux, et même elle souriait intérieurement d’une pitié dédaigneuse, quand au fond du théâtre, sous la portière de velours, un homme apparut en manteau noir.³¹

Emma se désintéresse d’un même coup de la musique et de l’intrigue de l’Opéra. Mais comment s’y prend-elle pour « détourner sa pensée » ? Elle en vient à se boucher les oreilles au point que « tout pass[e] pour elle dans l’éloignement, comme si les instruments fussent devenus moins sonores et les personnages plus reculés »³². Plutôt que « ne plus voir [...] qu’une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux », elle aurait tout aussi bien pu fermer les yeux pour profiter exclusivement de la musique et ne plus entendre qu’un tapage sonore bon à amuser les oreilles. Certes on détourne plus facilement ses yeux que ses oreilles, qui elles, n’ont pas de paupières³³. Mais cette prédilection pour la vue pourrait assurer que la musique, et notamment « la voix de la chanteuse »³⁴, était bien en partie responsable de cette exagération artistique qui lui mentait.

Emma, bien sûr, est convaincue que ce n’est pas grâce à l’opéra mais malgré celui-ci qu’elle a appris ce mensonge. Mais on pourrait aussi considérer que ses oreilles, précisément, *ne* lui ont *pas* menti puisqu’elles lui ont fait découvrir ce qu’elle ignorait, à savoir que l’art mentait. C’était l’un des sens possibles de ce qu’elle avait entrevu ou *entrécouté* dans les romances : celles-ci parlaient d’elles-mêmes, de leur nature fantasmagorique. Grâce à cette introspection – ou, devrait-on dire, *l’introaudition* –, Emma aurait dû, dès lors, non pas se détourner de l’opéra pour le dénigrer, mais au contraire le suivre jusqu’au bout, et cesser, une fois sortie de la salle, de s’imaginer une félicité parfaite. Pourquoi Flaubert n’a-t-il pas fait de ce moment à l’Opéra le point de non-retour qu’il aurait pu être dans la vie d’Emma ? Tout se passe comme s’il avait fallu qu’Emma « s’efforc[e] donc de détourner sa pensée » ...

pour que Flaubert mène à bien son récit, qui menaçait de s’essouffler dans l’hypothèse où aucune nouvelle perspective amoureuse ne se serait annoncée pour l’héroïne. Surtout, ce récit se serait même certainement interrompu si Emma avait cessé de s’imaginer une « félicité parfaite ». En 1854, l’auteur enjoint à Louise Colet de se détourner de cette quête d’un bonheur impossible, comme s’il voulait éviter que sa maîtresse ne ressemble trop à son héroïne :

Ne sens-tu pas qu’il y a dans la vie quelque chose de plus élevé que le bonheur ? que l’amour et que la Religion, parce qu’il prend sa source dans un ordre plus impersonnel ? – Quelque chose qui chante à travers tout, soit qu’on se bouche les oreilles ou qu’on se délecte à l’entendre, à qui les *contingents* ne font rien, et qui est de la nature des Anges, lesquels ne mangent pas ? Je veux dire l’idée ? C’est par là qu’on s’aime, quand on vit par là.³⁵

Flaubert, lui, a trouvé ce par quoi remplacer la quête de la félicité parfaite. La musique de *l’idée* semble pour lui un tapage d’un nouveau genre, qui « chante à travers tout ». À la fin de *Madame Bovary*, on découvre que même après sa liaison avec Léon, Emma n’a au contraire toujours pas renoncé à l’amour dont l’Opéra lui avait pourtant montré, et fait *entendre*, l’exagération :

Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le Vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres. [...] Mais, s’il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d’exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d’ange, lyre aux cordes d’airain, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ?³⁶

C’est bien un conflit auditif qui oppose Emma et l’auteur, ou au moins son narrateur. D’où ce conflit auditif pourrait-il venir ?

L’écoute instrumentalisée

« Quelle effroyable propagation de mauvais dessin ne doit pas faire la Lithographie³⁷ ! » Si Flaubert s’inquiète ouvertement, au moins dans sa correspondance, des conséquences de la reproduction technique sur les

images, il n’est pas indifférent à la façon dont la musique se propage d’une façon nouvelle. Les décennies de la jeunesse de Flaubert coïncident avec un moment qui a pu préparer l’arrivée de l’enregistrement dont Walter Benjamin a jugé les effets *domestiques* : « La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d’un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d’audition retentit dans une chambre »³⁸. Quels sont donc, avant l’invention du phonogramme, les équivalents sonores des lithographies ? Le piano « indispensable dans un salon », selon *Le Dictionnaire des idées reçues*, résonne comme un écho démocratique, à l’ère de la révolution industrielle, du clavecin aristocratique. On y joue des réductions de symphonies, d’airs d’opéras. « Aujourd’hui, où la culture musicale passe par les ondes magnétiques, le disque, le réseau virtuel, il est difficile de s’imaginer qu’il y a encore quelques générations, c’est par le biais du piano que la musique était entendue et diffusée »³⁹. Par le biais du piano on découvre combien Emma est « l’incarnation effrayante de cet appétit “démocratique”⁴⁰ » dont parle Jacques Rancière. La musique entre dans les foyers après avoir conquis les esprits. Dans *Madame Bovary* c’est surtout l’orgue de Barbarie qui se trouve chargé de faire circuler des airs musicaux entendus *ailleurs*. L’instrument, l’un des plus récurrents dans les fictions flaubertiennes, pourrait valoir comme emblème d’une façon nouvelle d’écouter la musique.

C’étaient des airs que l’on jouait ailleurs sur les théâtres ; que l’on chantait dans les salons, que l’on dansait le soir sous des lustres éclairés, échos du monde qui arrivaient jusqu’à Emma. Des sarabandes à n’en plus finir se déroulaient dans sa tête ; et, comme une bayadère sur les fleurs d’un tapis, sa pensée bondissait avec les notes, se balançant de rêve en rêve, de tristesse en tristesse.⁴¹

Jadis, seule la mémoire des auditeurs permettait de *reproduire* un air : une fois le concert achevé, on se rappelait vaguement « la ritournelle des notes envolées »⁴² comme l’a écrit Flaubert, à tâtons, dans un brouillon. Désormais, la reproductibilité de la musique est *instrumentalisée*, à la fois outillée et pervertie. Car l’orgue de Barbarie remet en cause l’intégrité de l’œuvre musicale. Dans *Écoute*, Peter Szendy

rapporte que l’instrument mécanique a été l’objet du premier Congrès international sur le droit d’auteur musical qui s’est réuni à Bruxelles en 1858. L’éditeur italien de Verdi, Titus Ricordi, critique en ces termes cette reproductibilité nouvelle :

La première impression de cette musique sur le public a toute l’empreinte de la monotonie, de la discordance, de la vulgarité ; il en est rassasié et dégoûté d’avance ; c’est au point que, lorsqu’il vient plus tard à entendre la représentation originale, ce qui est neuf lui paraît vieux, le beau lui semble laid, la spontanéité n’est plus pour lui qu’une trivialité...⁴³

Et si Emma avait fini par renoncer à écouter l’opéra parce que ces airs s’étaient *déjà* déroulés « à n’en plus finir » dans sa tête ? Flaubert ne fait pas seulement passer de façon métaphorique le mécanisme de l’instrument dans la tête de l’héroïne (« des sarabandes à n’en plus finir se déroulaient dans sa tête »). En effet, l’instrument est lui-même une matérialisation, sous forme de rouleaux de la conscience de l’auditeur qui *grave* dans sa mémoire la musique qu’il vient d’entendre. La métaphore qu’emploie Flaubert est donc doublement *organomorphique* : Emma intègre un mécanisme qui lui-même reproduit ce qui a toujours relevé de la mémoire auditive. Le corps et l’instrument se confondent, comme dans l’*organologie*. Emma incarne, à ce moment-là, une forme d’écoute mécanisée que Flaubert, en la représentant si fidèlement, dénonce discrètement.

Flaubert au procès des écoutes de province

Peter Szendy note que « c’est précisément dans ces mêmes années que les tribunaux se virent confrontés aux questions nouvelles soulevées par le développement et la diffusion des instruments de musique mécaniques »⁴⁴. On trouve alors, « peut-être pour la première fois dans l’histoire de la musique occidentale, l’idée que le succès est une *menace* pour la création d’ “art” »⁴⁵. On imagine, à peine un an après le premier, un second procès intenté à *Madame Bovary*, accusant cette fois le roman de ne pas condamner ces nouvelles *écoutes de province*, faisant par-là même outrage aux

bonnes œuvres musicales⁴⁶. Maître Ernest Pinaud, l’avocat impérial, s’avance déjà à la barre : « Même quand son héroïne se met à chanter *Le Lac*, M. Flaubert ose ne pas citer le nom de M. Niedermeyer. Pire, l’auteur ne prend pas même la peine d’achever l’alexandrin immortel de M. de Lamartine, “Un soir, t’en souvient-il, nous voguions en silence”, sinon par un dédaigneux “etc.” ! » Cette nouvelle attaque aurait une fois de plus manqué ce que fait Flaubert avec trop de discrétion : il est tout à fait possible que Flaubert condamne, dans la connotation discrète de la métaphore, l’écoute mécanisée d’Emma. Maître Jules Senard, avocat de la défense, préfère plaider pour le *réalisme* avec lequel Flaubert a dépeint les écoutes de province. Les situations musicales du roman se révèlent parfaitement vraisemblables et même étonnamment exhaustives pour dépeindre la vie provinciale au XIX^e siècle. Eugène Bonnemère, historien de la paysannerie contemporain de Flaubert, semble ainsi résumer le parcours musical de *Madame Bovary* alors qu’il ne fait que décrire la réalité de son temps. L’étude paraît en 1856, l’année-même de la parution en feuilleton du roman.

Tandis que le paysan vocifère à pleine voix les rimes hardies et les hémistiches ambitieux des bardes du village (ironie évidente), l’ouvrier répète les refrains immortels de Béranger, les chants de Pierre Dupont les inspirations ravissantes d’Auber et de Donizetti, que la musique du régiment, l’orgue de Barbarie ou les chanteurs ambulants lui ont appris.⁴⁷

On repense aux refrains de Béranger chantés par Léon, à l’air de Donizetti « Ô bel ange ma Lucie » que « braill[e]nt »⁴⁸ les spectateurs à la sortie de l’Opéra, à l’orgue de Barbarie arrêté devant la fenêtre d’Emma et enfin au chanteur ambulancier qu’est l’Aveugle. En suivant l’historien, on pourrait toutefois rétorquer que Flaubert a transposé dans la campagne cauchoise ce

qu’il aurait connu en tant que citadin, par la fréquentation de ceux qu’Eugène Bonnemère nomme les « ouvriers ». Mais Maurice Agulhon, dans un article consacré à la culture populaire en France autour de 1848, souligne la façon dont Bonnemère « accentu[e] l’antithèse qui lui est chère entre le vide culturel de la campagne et les avantages de la vie urbaine »⁴⁹.

Cette confrontation avec l’histoire sociale de son temps fait ainsi de Flaubert un observateur aguerrri des relais de la musique à l’époque de sa démocratisation. Il faut bien comprendre le paradoxe : alors qu’il apparaît très critique sur la mélomanie, non seulement Flaubert accorde à ces relais une existence romanesque mais il en dresse un panorama particulièrement exhaustif. Flaubert voit dans le roman « un mode d’opposition aux autres arts – ou de “résistance” »⁵⁰, selon Isabelle Daunais :

Chercher à voir [...] comment le moindre regard, en fait, enjolive, encadre et métaphorise, exigeait de la part de Flaubert qu’il renonce lui-même à enjoliver, à encadrer et à métaphoriser. Saisir le désir esthétique derrière tous ces tableaux nécessitait que son propre regard de romancier soit séparé de celui de ses personnages. Si la distinction peut sembler simplement technique, il ne faut pas s’y tromper, car suivre une telle hypothèse ce n’est plus faire du roman « la création moderne la plus immense », c’est-à-dire la plus englobante ou la plus œcuménique (accueillant le drame, la comédie, les caractères, les dialogues et les tableaux comme dirait Balzac) mais au contraire la plus dégagée, la plus distante et la plus sceptique.⁵¹

Afin de saisir comment la moindre écoute, elle aussi, « enjolive, encadre et métaphorise », il était nécessaire pour Flaubert de faire comprendre que sa propre *écoute* de romancier se distingue de celle de ses personnages, formée et déformée par tant de musiques.

1. Nicholas Cook, *La Musique. Une très brève introduction* [1998], Allia, 2006, p. 89.
2. François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paulin, 1834.
3. Danièle Pistone, *Le piano dans la littérature française. Des origines jusqu’en 1900*, Honoré Champion, 1975, p. 228.
4. Plusieurs éditions dont celle de Stéphanie Dord-Crouslé transcrivent « propos ». Après vérification du manuscrit – nous l’en remercions –, il faut bien lire « propre ».
5. « L’aperçu sur la musique classique et sur la musique romantique », dans *Le Correspondant*, 22 octobre 1830, cité par Vincent Vivès, *La Musique. Anthologie littéraire et philosophique*, Buchet-Castel, 2011, p. 190.
6. *L’Éducation sentimentale* de 1845, *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1049-1050.
7. Lettre de Flaubert à Guy de Maupassant, [9 ?] août 1878, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et, pour le tome V, par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. V, p. 416. Dorénavant l’édition sera citée par l’abréviation *Corr.* suivie de la tomaison.
8. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (version de 1874), édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, « Folio », 1983, p. 152.
9. « L’image gravée sur le réel. Entretien avec Bernard Vouilloux par Gisèle Séginger », *Lettres modernes* Minard, Caen, 2010, p. 178-179.
10. Gisèle Séginger (dir.) *Flaubert et la peinture*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010, p. 12.
11. Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, *Corr.*, t. II, p. 127.
12. *L’Éducation sentimentale* de 1845, *op.cit.*, p. 1028.
13. Juliette Azoulai, *L’Âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Classiques Garnier, 2014, p. 421.
14. *Madame Bovary*, édition établie par Jeanne Bem, Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. III, 1851-1862, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 379. Dorénavant l’édition sera citée par l’abréviation *M.B.*
15. *Madame Bovary*, partie I, chap. 7 : Premières désillusions d’Emma - brouillons, vol. 1, folio 170.
http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=1334.
16. Michel Brenet (pseud.), « Amusie », *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Armand Colin, 1926.
17. *M.B.*, p. 406.
18. *M.B.*, p. 182.
19. On pense à la description qui sera donnée de la romance du harpiste dans l’incipit de *L’Éducation sentimentale* : « c’était une romance orientale où il était question de poignards, de fleurs et d’étoiles », *L’Éducation sentimentale* [1869], édition établie par Stéphanie Dord-Crouslé, Flammarion, « GF », 2001, p. 54.
20. Définitif autographe, folio 75. http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=989.
21. Du point de vue grammatical, l’ambiguïté est la même que dans un syntagme comme « la peur des ennemis ». Soit les ennemis ont peur (génitif subjectif) soit on a peur des ennemis (génitif objectif).
22. Peter Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2008, p. 24.
23. *M.B.*, p. 349.
24. À ce sujet, lire l’article de Graham Daniels, « Emma Bovary’s opera - Flaubert, Scott and Donizetti », *French studies*, vol. 32, n°3, 1978 ; ainsi que l’article qui confronte les destins croisés d’Emma et Lucie : Joël-Marie Fauquet, « Emma et Lucia », *L’Avant-Scène opéra*, n°223, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, 2001, p. 112-113.
25. Alan Raitt, *Flaubert et le théâtre*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 166.
26. Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2001, p. 137.
27. *M.B.*, p. 347.
28. *M.B.*, p. 348.
29. *M.B.*, p. 349.
30. *M.B.*, p. 313.
31. *M.B.*, p. 349.
32. *M.B.*, p. 351.
33. « Il se trouve que les oreilles n’ont pas de paupières » est le titre du « II^e Traité » que l’on trouve dans Pascal Quignard, *La Haine de la musique* [1996], Gallimard, Folio, 1997, p. 105-136.
34. *M.B.*, p. 348.
35. Lettre à Louise Colet, 12 avril 1854, *Corr.*, t. II, p. 548.
36. *M.B.*, p. 400.
37. Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854, *Corr.*, t. II, p. 518.
38. Walter Benjamin, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 142.
39. Rossana Dalmonte, « Le piano au XIX^e siècle », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Arles, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2006, p. 1154.
40. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, 2007, p. 63. À ce sujet, voir notre article « Le bovarysme à l’épreuve de la musique », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/5/index.php?id=336>, page consultée le 07 février 2021.
41. *M.B.*, p. 206.

42. Brouillon de *Madame Bovary*, vol. 3, folio 5v. http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=416.
43. Cité par Peter Szendy, *Écoute, op. cit.*, p. 93.
44. *Ibid.*, p. 93-94.
45. *Ibid.*, p. 96.
46. On rappelle que *Madame Bovary*, sous-titré « Mœurs de province », a été jugé pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs.
47. Eugène Bonnemère (1813-1893), *Histoire des paysans, depuis la fin du Moyen Âge jusqu’à nos jours*, 1200-1850, Chamerot, 1856. Cité par Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du “peuple” au “public” », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, 1999-19, *Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle*, [En ligne.] <http://rh19.revues.org/document157.html>.
48. *M.B.*, p. 352.
49. Maurice Agulhon, « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme*, 1975, n°9, p. 54.
50. Isabelle Daunais, « Le roman d’un monde pictural », dans Gisèle Séginger, *Flaubert et la peinture, op.cit.*, p. 75.
51. *Id.*

III) Disséquer l’écoute : approches phénoménologiques et empiristes de l’écoute

Le compositeur, la muse, le génie malade et la femme hystérique : de la photographie de l’oreille dans la vulgarisation scientifique française, 1860-1910

Piyush Wadhera, Centre André Chastel, Sorbonne Université

L’oreille, le premier instrument du compositeur, a une histoire riche en iconographie et en perspectives au XIX^e siècle, partagée entre la science, l’art, et même la politique et la religion. L’étude du terme de « génie » dans cette période, comme le montre l’ouvrage de Thierry Laugée, permet de constater les aspects physiologiques de telles représentations de la figure héroïque de l’artiste. À cela s’ajoute une figure maléfique et démoniaque dans la culture populaire, exagérée sous les traits de la caricature. L’oreille devient le terrain de confrontation entre ces deux figures de l’artiste, où une troisième figure, celle de la muse féminine, devient l’objet final de fascination. L’avènement de l’industrie photographique dans les années 1840 permet de cristalliser ces représentations dans un nouveau marché d’images. Il s’agit ici de voir comment, avec la naissance de nouveaux médias visuels de masse — les revues illustrées par procédé photomécanique et le cinéma —, ces représentations du génie et de la muse se retrouvent autour d’un dialogue, avec comme sujet l’oreille humaine.

La presse photomécanique et la naissance d’une culture de masse

L’émergence d’une culture de masse, signalée par la naissance de l’industrie photographique et par l’essor de la presse illustrée, prend son ampleur véritable avec la fin du Second Empire. À travers la presse illustrée et les premiers usages des procédés photomécaniques, la photographie fait son entrée dans les médias à grande distribution. La presse illustrée en France connaît ainsi ses premières illustrations en photogravure de comédiennes de théâtre ou de chanteurs d’opéra sur les frontispices du *Paris-Théâtre* (1873)¹. Le procédé trouve également une application massive dans

l’essor des revues illustrées à vulgarisation scientifique comme *La Nature* (« revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l’industrie », revue hebdomadaire et illustrée, 1873-1895)². Ces revues permettent de faire connaître au public français les récentes découvertes en matière de recherche scientifique, comme les « rayons X » ou les applications techniques ou médicales, s’appuyant sur des illustrations d’après reproduction photographique de qualité. L’engouement pour la recherche scientifique illustrée et la popularité du divertissement musical se combinent finalement dans les pages de la revue *Musica* (octobre 1902-août 1914), première revue illustrée consacrée à la musique, autoproclamée « plus beau journal illustré de musique du monde entier », destinée aux enseignants et praticiens de la musique et notamment à un public féminin d’amatrices de musique³.

La vulgarisation musicale se marie ainsi avec la vulgarisation scientifique, et la photographie devient un terrain commun de représentation. Deux articles écrits par Léo d’Hampol en 1904, illustrés avec des photographies prises par l’auteur, servent d’exemples pour ce cas d’étude. Le premier, intitulé « La main des virtuoses » et publié en juin 1904⁴, présente les photographies de la main gauche de cinq violonistes de renommée internationale au cours de leurs passages respectifs à Paris — le violoniste allemand Joseph Joachim, le violoniste espagnol Pablo de Sarasate, le violoniste français Jacques Thibaud, l’altiste belge Louis van Waefelghem, le violoncelliste hollandais Joseph Hollmann et le violoniste espagnol Albert Geloso. Prises par d’Hampol, ces photographies cherchent à fixer « selon les seules données de la science, les causes physiologiques de virtuosité qui font l’admiration publique et assurent à ceux qui en sont favorisés une place enviable dans la vie artistique

contemporaine »⁵. D’Hampol s’attaque dans l’article à la « conception mystique » de la virtuosité au début de son texte, et il affirme aussitôt que « la science a fait bonne et prompt justice des naïvetés de la chiromancie ».

Un deuxième article intitulé « L’Oreille et la musique », publié en novembre 1904⁶, recueille les propos du docteur Albert Charpentier de l’hôpital de la Pitié et du docteur Babinski, dont les « expérimentations scientifiques » permettront d’estimer les « progrès futurs de la musicothérapie ». En partant de quelques expériences de la *melothérapie* chez des patients affectés par la neurasthénie ou encore par la mélancolie persistante, l’auteur esquisse une étude de l’oreille comme « l’appareil musical par excellence », en étudiant les photographies prises des oreilles de Richard Wagner, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Paul Vidal, Félix Weingartner ou encore du compositeur-interprète Raoul Pugno et de la célèbre cantatrice Gabrielle Krauss [Fig. 1]. L’auteur semble participer ici à l’engouement pour la vulgarisation scientifique qui connaît un renouveau en France avec l’avènement de la photographie, tout en contribuant à la fascination médiatique qui entoure quelques compositeurs.

Le sujet de l’article s’articule autour de deux problématiques propres aux rapports entre la musique et le positivisme scientifique de l’époque : l’explication du génie, par des causes physiologiques, de quelques grands compositeurs de la fin du XIX^e siècle qui ont fait carrière en France d’une part et les expériences scientifiques de la musicothérapie dans le traitement des maladies nerveuses d’autre part. L’auteur pose ainsi la question de savoir si l’oreille « est l’appareil musical par excellence » [Fig. 2]. Le docteur Charpentier répond en deux temps à la question de l’auteur. Premièrement, il explique que « pour le génie musical créateur [...], l’oreille n’est qu’un appareil secondaire » et que « le génie musical ne réside pas dans l’oreille [...] [mais] dans le cerveau »⁷. La question du lien entre « la forme extérieure de l’oreille [et] des caractères spéciaux chez les musiciens » est ensuite étudiée à travers une supposition qui ferait du génie « une anomalie embryogénique au même titre

que la folie et l’impulsion criminelle ». S’appuyant sur les photographies des oreilles de Wagner prises par d’Hampol, l’auteur en vient à se demander « le génie d’un Richard Wagner » pourrait être expliqué par la forme de son oreille.

L’oreille du compositeur entre vulgarisation scientifique et caricature

L’étude consacrée par d’Hampol et l’analyse qu’en propose le docteur Charpentier correspondent ainsi à une combinaison des modalités de la vulgarisation scientifique et de l’étude positiviste du génie musical. Une telle rhétorique psychologique, qui servirait à la fois pour expliquer le génie de l’artiste et l’impulsion criminelle par des preuves physiologiques, trouve ainsi son médium par excellence dans la photographie médicale. Pourtant cette approche apparaît comme le résultat d’un héritage des théories physiologiques du dessin datant du XVIII^e siècle. En effet, une transformation s’opère dans la philosophie des Lumières entre l’idée de génie comme faculté, ou de la représentation des actions d’un homme comme preuve de son génie, et la figuration du génie comme une personne qui incarne déjà ces qualités comme une essence d’être⁸. Cette transition entre « faculté » et « essence » s’articule selon les données de l’esthétique, de la science et de la médecine qui permettent de créer deux modèles pédagogiques à l’usage des artistes qui pourront ainsi représenter plus fidèlement la grandeur morale d’un sujet. Dans la *Conférence sur l’expression générale et particulière*, le texte fondateur à ce sujet du peintre Charles le Brun (1619-1690) prononcé en 1668 et publié trente ans plus tard [Fig. 3]⁹, l’auteur étudie ainsi la représentation des expressions du visage et du corps, ou des *signes pathétiques* qui permettent de définir le caractère du personnage. Cette étude, proche de la théorie du *pathognomie*, offre aux artistes des outils pour mieux représenter les passions du sujet, en s’appuyant sur des effets de gestes et d’expressions du visage et du corps. La théorie de la *physiognomonie*, quant à elle, date du premier traité à ce sujet écrit par Aristote, intitulé *Physiognomonica*. Son renouvellement est dû aux

travaux de Johann Kaspar Lavater (1741-1801) qui paraissent dans le dernier quart du XVIII^e siècle avec ses dix volumes de *L’Art de connaître les hommes par la physionomie* et dont la traduction française paraît en 1820¹⁰. Se concentrant principalement sur le visage et le crâne comme sièges de la pensée, Lavater prétend ici à la véracité scientifique en examinant les détails physiologiques du sujet pour vérifier ses qualités morales.

Les écrits de Lavater servent à populariser la discipline de la physiognomonie tout au long du XIX^e siècle en Europe et fournissent aux artistes de nouveaux outils pour doter leurs sujets de certaines qualités morales. Le traitement de l’oreille apparaît dans ses écrits mais de manière disparate. Parmi les dizaines de chapitres que Lavater consacre aux parties individuelles du corps humain, à la topologie des yeux, du nez, de la bouche, des dents, du menton, et des sourcils, un chapitre est également consacré aux oreilles dans le deuxième volume. En faisant attention « 1° à la totalité de sa forme et de sa grandeur », « 2° à ses contours intérieurs et extérieurs, à ses cavités et à son enfoncement », et « 3° à sa position [par rapport au crâne] », Lavater examine une série d’oreilles sous des aspects moraux. Il distingue ainsi les oreilles d’« un homme modeste, humble et doux » de celles qui « ne sauraient convenir à des esprits ordinaires »¹¹. L’auteur commente la physionomie de deux compositeurs : l’un anonyme et l’autre nommé Emmanuel Bach, mais ne décrit nullement leurs oreilles, attribuant leur génie plutôt à leur front¹². En effet, au sujet des musiciens, Lavater avoue ne pas avoir « la moindre idée de leur art »¹³ et, bien qu’il postule que « le caractère physiognomique devrait se retrouver chez le peintre dans l’œil chez le musicien dans l’oreille », il avoue ne pas avoir pu approfondir cette idée¹⁴.

Chez Lavater, les oreilles sont davantage commentées dans les études animalières. Commentant les grandes oreilles de certains Espagnols sur les rivages de Bidassoa, l’auteur remarque que des grandes oreilles signifient plus que souvent la folie chez le sujet, et que des petites oreilles signifient un caractère

« faible, trop sensible, voire efféminée ». L’auteur attribue ainsi des oreilles trop grandes à une nature primitive et animalière chez l’être humain, et essaie même d’en montrer les différentes déclinaisons entre la nature animale et humaine¹⁵. Il étudie ainsi la physionomie des fous en remarquant que « leurs oreilles [sont] grandes et droites » et en les comparant à la physionomie des oiseaux et des singes¹⁶. Dans les *Principes de Caricatures* (1788) et l’*Essai sur la Peinture Comique* (1802, traduction française) de l’archéologue anglais Francis Grose, l’auteur énonce plusieurs règles essentielles sur la caricature entre narration et figuration¹⁷. La déviation depuis le modèle normatif du dessin anatomique est également intégrée dans une méthode positiviste de la psychologie du personnage, où d’une part l’on trouve les signes scientifiques de supériorité morale, comme du génie musical, et où d’autre part il est question d’étudier des psychoses ou des difformités morales afin de construire une figure pathologique. Plus qu’un organe, l’oreille est considérée comme l’extension physiologique de la faculté de l’écoute, dont tout dérangement aurait le potentiel d’exciter des pathologies hallucinatoires. Dans son analyse de la dernière gravure de Hogarth de sa série *Vie du Libertin* (*Rake’s Progress*) [Fig. 4], Grose étudie une scène dépeignant la descente d’un libertin fictif nommé Tom Rakewell dans l’asile psychiatrique de Bedlam. Il y étudie un « Musicien enragé [...] dont l’oreille exercée et faite aux accens mélodieux de l’harmonie, est par cela même absolument incapable de supporter le tintamarre ou la confusion des cris tumultueux et discordans de la foule extravagante [sic] ». ¹⁸. Dans la *Physiologie du musicien* (1841) d’Albert Cler, l’auteur raconte l’histoire du docteur Shroeder qui examine les deux oreilles d’un certain baron dont la symptomatologie consiste à se crisper au moindre ton musical. Le docteur y découvre « une notable disparate dans la structure respective du double appareil de l’ouïe ». Cler pose ainsi la question du rôle que joue la physiologie de l’oreille dans la perception des

sons, et ainsi dans l’appréciation de la musique¹⁹.

Une théorie positiviste de l’esprit autour de l’oreille

La théorie de la physiognomonie, bien qu’attribuée à l’héritage antique aristotélicien, est en réalité fortement nourrie par le développement d’une épistémologie empirique, notamment dans les écrits des théoriciens et scientifiques européens du tournant du XVIII^e siècle. Une grande partie de cette épistémologie empirique se développe en Allemagne, sous la plume de médecins philosophes comme Georg Ernst Stahl ou encore Johann Christian Reil. La théorie de la connaissance est ainsi soulignée comme étant le fruit d’une expérience humaine, notamment sensorielle, et la causalité de l’expérience esthétique est établie dans l’étude de la physiologie humaine. Quoi qu’ignorée parfois par l’iconographie française, l’oreille a une place primordiale dans la théorie sensorielle de l’expérience humaine dans l’école allemande. Le danois Hermann Boerhaave (1668-1738) compare le corps humain à une horloge ou à un *perpetuum mobile* à la façon de Newton : le fonctionnement de l’oreille est ainsi comparé à un petit marteau qui frappe le tympan et les infections du sang expliquées par une obstruction mécanique des fluides. C’est pourtant le travail de Hermann von Helmholtz qui amène l’oreille au centre d’une théorie de la connaissance. Avec la publication de son ouvrage *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* en 1862²⁰, Helmholtz établit une théorie d’acoustique physiologique, qui explique les harmonies naturelles du son musical selon les constitutions physiologiques des organes récepteurs de l’oreille.

Le traité de Helmholtz a notamment permis de remettre en avant la constitution empirique de l’oreille humaine, transformant son image d’organe passif en celui d’organe actif. La traduction française de ses déductions sur la théorie musicale, publiée cinq ans après l’original, avait eu une réception complexe, comme en témoigne l’article de George Bertrand dans

Le Menestrel du 27 septembre 1868, qui accuse Helmholtz de démentir la théorie du tempérament, et de faire l’apologie de l’accord parfait, en le transformant en épitome de la théorie musicale²¹. L’approche positiviste de Helmholtz aura pourtant un retentissement à travers l’Europe, et notamment dans le domaine de l’histoire de l’art. Dans la revue allemande *Zeitschrift für bildende Kunst*²², entre 1876 et 1880, sous le pseudonyme d’« Ivan Lermolieff », paraît une série d’articles qui propose une nouvelle méthode pour l’attribution des peintures de la Renaissance italienne, notamment des copies des œuvres réalisées par les maîtres italiens. Ces articles, que l’on doit en réalité à Giovanni Morelli, permettent de faire la distinction entre les originaux et les copies, en se concentrant sur les détails les moins apparents, afin d’étudier la signature d’un maître dans la finesse de sa technique. Médecin, critique d’art et figure politique d’origine italienne, Morelli identifia ainsi la particularité des oreilles dessinées par Botticelli pour réattribuer plusieurs toiles dans les principales galeries d’Europe, comme dans l’autoportrait de Fra Filippo Lippi [Fig. 7]. Morelli insiste ainsi sur le fait que l’attention d’un connaisseur devrait être détournée de l’impression générale et des aspects principaux d’une œuvre, afin de se consacrer plutôt à la signification des détails plus minutieux, comme les bouts des doigts ou les lobes des oreilles, que le copiste personnalisait au cours de son imitation.

Au cours des années 1870, le neurologue français Jean-Martin Charcot installe à l’hôpital de la Salpêtrière un atelier photographique destiné à photographier ses patients. De cet atelier ressortent, à partir de 1876, les trois premiers volumes de l’*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, dont chacun est accompagné de planches photographiques visant à appuyer ses recherches sur le sujet de l’hystérie. Ces volumes suscitent un engouement inédit dans la communauté scientifique et artistique, notamment à cause d’une supposée démonstration photographique des symptômes d’« hystéris-épilepsie » chez les patientes examinées. Charcot revendique pourtant « les véracités inhérentes » de la photographie dans l’introduction de son premier volume pour

donner à ses photographies le statut d’une preuve scientifique²³. D’autres travaux, comme l’*Atlas de l’Homme criminel* (1878) de Lombroso cité par le docteur Charpentier dans l’article d’Hampol, présentent des photographies des « crânes de criminelles » afin d’étudier la similarité de leurs anomalies crâniennes comme preuves de leur caractère délinquant [Fig. 5]. Ces modalités photographiques de la justification psycho-physionomique du génie chez le compositeur trouvent d’autres instances dans la vulgarisation scientifique et musicale, comme dans un article paru dans le n°2496 de *L’Illustration* intitulé « La forme de la tête »²⁴, où l’auteur cherche à expliquer les prédispositions musicales de compositeurs comme Camille Saint-Saëns par l’étude de leurs crânes [Fig. 6].

Dans *Rhapsodies sur l’application de la méthode de cure psychique* (1803) par Johann Christian Reil, la théorie allemande de la rhétorique comme outil médical part d’une telle approche expérimentale pour étudier les dérèglements, envisageant donc de passer d’une physiologie à une pathologie. « On mènera par exemple le malade dans un caveau totalement noir et où ne pénètre aucun son, rempli d’objets étranges, fixes ou mobiles, morts ou animés. [...] L’oreille est l’un des organes qui peut se fermer le plus difficilement aux impressions extérieures. Beaucoup de ses perceptions [*Anschaunungen*] sont en même temps liées à un sentiment agréable ou désagréable [...] »²⁵. Les assistants de Charcot suivent une telle approche pour juger et stimuler l’univers sonore de leurs patientes. En 1878, Charcot parle des hallucinations sonores chez ses patientes : des bourdonnements ou des acouphènes dans les oreilles sont ainsi perçus comme signes neurologiques de l’hystérie. L’expérience avec différents corps sonores comme des diapasons ou des tams-tams, et ensuite avec des extraits de musique militaire, permettraient de déclencher chez les patientes les mécanismes de l’épilepsie hystérique.

L’hystérie et l’écoute, ou la domination du corps féminin

Dans l’article d’Hampol sur les oreilles des compositeurs, les preuves du génie chez l’homme-artiste sont également applicables pour l’explication de maladies nerveuses chez d’autres sujets comme « l’hystérie [...], les phobies neurasthéniques, la maladie du doute, la mélancolie, les délires aigus »²⁶, etc. Une telle approche commune à l’étude du génie et des troubles psychologiques évoque ainsi la conception romantique du compositeur, telle que la développe Berlioz dans ses *Mémoires* dans la description de sa propre mélancolie²⁷. Cette même conception romantique servira pour le portrait du protagoniste de sa *Symphonie Fantastique* : un jeune musicien, « affecté de cette maladie morale qu’un écrivain célèbre appelle le *vague des passions* »²⁸. L’hystérie est pourtant attribuée principalement à des sujets féminins, et son « analyse » par Charcot devient l’explication principale de la popularité de ses volumes photographiques. Pour Georges Didi-Huberman, la fascination autour du travail de Charcot est le résultat de la combinaison d’un fantasme hystérique, celui du corps féminin érotisé par la maladie psychique, et d’un fantasme du savoir, celui des représentations photographiques et anecdotiques tenant de la véracité²⁹. Les livres de Charcot, qui se veulent des écrits scientifiques, comprennent des transcriptions détaillées des délires sexuels de ses patientes dans des états d’épilepsie ou d’hypnose, états souvent artificiellement déclenchés par les assistants. Comme l’explique G. Didi-Hubermann dans *Invention de l’hystérie*, certaines femmes finiront par témoigner de leur expérience après s’être évadées de l’hôpital [Fig. 7], et décrivent les actes violents qu’elles ont subi de la part des médecins. Crier fort dans les oreilles des patientes hystériques pendant les expériences scientifiques pour qu’elles ne s’endorment pas, leur tirer les cheveux sur les tempes et sur la nuque ou tirer sur leurs poils pubiens afin qu’elles restent éveillées pendant que l’expérience est en cours, telles sont les opérations menées par les assistants du docteur Charcot. Ces actes participent finalement à une mise en scène photographique élaborée, produisant des images qui participeront à une publication supposée scientifique, voire artistique, par le docteur Charcot.

La notoriété de *L’Iconographie photographique de la Salpêtrière* servira directement à établir Charcot comme le père fondateur de la psychiatrie moderne [Figs. 8, 9].

Selon Huberman, une telle fabrication des images et des récits scientifiques de l’hystérie est de l’ordre d’un simulacre, celui du théâtre photographique dirigé par le médecin dont l’interprète est la patiente hystérique. La temporalité de ce spectacle est celle de la transformation d’une structure hystérique et érotisée (i.e. corps pour image et image pour volupté), en une structure perverse et dégoûtant (corps pour image et image pour connaissance)³⁰. Le charme se transforme en haine, et le désir se confronte au dégoût, créant ainsi une temporalité de fixation ou *fascinum* autour de ces images. Pour Huberman, les premiers photographes-médecins comme Charcot et Bourneville pratiquent ainsi une forme de domination iconographique sur le corps féminin érotisé, et tente de justifier cette démarche en la faisant passer pour une étude de l’extase religieuse transformée en délire érotique. Ceci permet de théoriser « l’absent », ou le sujet du désir de l’hystérique. Ce rôle de « l’absent » serait en réalité repris par le médecin ou le photographe-voyeur, qui représente ou soigne³¹ la femme hystérique dans son délire érotique.

Tout comme dans le simulacre de *L’Iconographie de la Salpêtrière*, le personnage féminin devient l’objet de la fascination de l’artiste homme, il devient sa *muse*. Dans le mythe de l’artiste romantique, la muse est l’incarnation externe de la faculté de génie de l’artiste³². Pour Nathalie Heinich, l’artiste aurait deux chemins narratifs à poursuivre face à cet idéal : soit le destin tragique d’« un vieux maître qui échoue en voulant subordonner l’art au rendu de la nature, incarnée par la femme », soit le récit héroïque d’« un jeune artiste qui réussit en acceptant de sacrifier la nature à l’art »³³. La femme érotisée, sous forme de demi-mondaine ou bien d’héroïne théâtrale, est moins idéalisée que la muse classique mais n’échappe guère à un phénomène de réification par le prisme des préjugés sociaux de la société patriarcale du XIX^e siècle français. Les traités sur la morale publique comme *De la justice dans la révolution et dans l’église* (1858) de P. J. Proudhon,

Histoire morale des femmes (1860) d’Ernest Legouvé et *La Femme* (1860) de Jules Michelet décrivent ainsi les femmes comme appartenant au sexe faible, corrompues et sensuelles à la fois, et destinées à être des mères et des soutiens pour leurs protecteurs mâles. Pour Legouvé, « les systèmes métaphysiques, les abstractions, les idées politiques de la patrie et de l’égalité sont étrangères ou indifférentes aux femmes ». À cause de leurs obsessions mercantiles et de leur incapacité à comprendre l’humanité, les femmes ne réussiraient jamais à devenir des génies artistiques, malgré leur penchant pour des formes littéraires plus modestes comme les romans, la poésie et la conversation³⁴.

Ces deux positions morales reflèteraient un certain idéal nostalgique d’un rapport de relation de pouvoir entre les hommes et les femmes. Pour Michelet, l’idéal nostalgique de la femme docile, modeste, noble, ordonnée, belle et sacrée devait ainsi être encouragée pour la soumettre au service de l’homme, tout en effaçant chez elle toute ambition politique ou artistique chez elle³⁵. Le terrain de cette domination masculine artistique est ici l’oreille de la femme-muse, et son moteur est le génie supposé de l’artiste-homme. Pour Stendhal, l’oreille est soumise à ce plaisir physique produit par la musique, mettant le cerveau « dans un certain état de tension ou d’irritation qui le force à produire des images agréables, et à sentir avec vingt fois plus d’ivresse les images qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu’un plaisir vulgaire »³⁶. Il décrit ainsi l’hystérie musicale produite chez les femmes par l’opéra *Mosè in Egitto* (1818), en citant une lettre de « Cotugno, le médecin de Naples » : « Entre autres louanges que l’on peut donner à votre héros [Rossini], mettez celle d’assassin. Je puis vous citer plus de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de convulsions violentes, chez des jeunes femmes trop éprises de la musique, qui n’ont pas d’autre cause que la prière des Hébreux au troisième acte, avec son superbe changement de ton »³⁷.

La représentation littéraire du génie de Rossini est, en effet, colorée par la puissance que ses œuvres auraient sur les auditrices. Se-

lon le compositeur et philosophe allemand Johann Amadeus Wendt, Rossini serait « un vrai assassin », puisqu’il aurait incité « plus [de] quarante maladies nerveuses et mentales chez les jeunes femmes passionnées de musique »³⁸. C’est l’archétype du héros conquérant et viril qui est ainsi projeté sur la représentation du compositeur : un rôle qu’incarne pleinement Liszt, autant par les récits des femmes qui entrent dans des états seconds lors de ses récitals, que par sa manière de se mettre en scène dans des poses et avec des accessoires, à l’image du costume militaire et du sabre qu’il porte en concert au début de sa carrière. Wagner aurait dit d’ailleurs à Liszt que « la musique [en tant que femme] se doit d’être nécessairement imprégné par le poète [en tant qu’homme] »³⁹, une imprégnation héroïque qu’il aurait cherchée à travers la grandiloquence de sa musique et son effet sur l’oreille féminine. Le compositeur allemand atteste d’ailleurs en 1849, dans une lettre au compositeur Uhlig, que son art aurait trouvé la faveur des femmes, puisque « [ces dernières] sont la musique même de la vie », et qu’elles admirent son œuvre plus qu’elles ne désirent de convoiter son corps⁴⁰.

La maladie psychique comme terrain de rencontre entre génie masculin et féminin

Le phénomène médical de l’hystérie, pour lequel la musique est attestée comme source et remède à la fois, devient ainsi un prétexte à la représentation du compositeur génie comme héros dominant, à côté de l’auditrice soumise. Pourtant, c’est le compositeur lui-même qui est le sujet d’une telle hystérie, dans le tourbillon causé par sa propre musique intérieure avant qu’elle ne se produise dans le monde réel, tel que chez le protagoniste de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, ou comme chez le maître Frenhofer dans *Le chef-d’œuvre inconnu* de Balzac. L’artiste devient impuissant face à l’inachèvement de sa propre œuvre, qui prend souvent la forme de la femme idéalisée. Si le mot « manie » est appliqué plus facilement que celui de l’hystérie dans la pathologie artistique, c’est aussi parce que la notion d’hystérie, comme expliqué précédemment,

est avant tout appliquée aux femmes au début du XIX^e siècle français.

La notion d’hystérie masculine commence pourtant à être prise en compte chez les artistes et écrivains, hommes et femmes, dans une comparaison psychopathologique entre les deux. « Car je maintiens que les hommes sont hystériques comme les femmes et que j’en suis un », dit Gustave Flaubert dans une lettre à Georges Sand⁴¹. Elle répond avec sa propre conception de l’hystérie, soulignant le caractère inégalitaire de cette dernière dans la définition qui en est donnée dans le siècle :

Qu’est-ce que c’est aussi que d’être hystérique ? Je l’ai peut-être été aussi, je le suis peut-être, mais je n’en sais rien, n’ayant jamais approfondi la chose et en ayant ouï parler sans l’étudier. N’est-ce pas un malaise, une angoisse, causés par le désir d’un impossible quelconque ? En tout cas nous en sommes tous atteints, de ce mal étrange, quand nous avons de l’imagination ; et pourquoi une telle maladie aurait-elle un sexe ? Et puis encore, il y a ceci pour les gens forts en anatomie : il n’y a qu’un sexe. Un homme et une femme c’est si bien la même chose que l’on ne comprend guère les tas de distinctions et de raisonnements subtils dont se sont nourries les sociétés sur ce chapitre-là.⁴²

L’hystérie devient ainsi le dénominateur commun d’une forme d’altérité entre l’homme et la femme, tant dans le domaine des lettres que de la science. Un autre disciple de Charcot, le Dr. Lefèvre, observe comme le Dr. Reil que l’oreille est l’organe le plus difficile à fermer au monde, et que sa formation chez les malades est tout aussi dépendante de la psyché que dans le cas des compositeurs⁴³. Dans les éditions suivantes de *l’Iconographie de la Salpêtrière* dirigées par Paul Richier, l’exclusivité féminine de l’hystérie sera élargie pour inclure les hommes dans la pathologie. C’est peu après que, en juillet 1894, Richard Legge parlera dans *The journal of mental science* de la musique et de la faculté musicale dans la folie. Contrairement à Charcot, il en déduit que, d’une part, la musique n’aurait pas d’effet sur les malades, et que d’autre part la faculté de composer de la musique serait en quelque sorte le don des malades chroniques⁴⁴. Albert Londe, l’élève de Charcot, propose des études

photographiques de l’homme et de la femme hystériques, donnant ainsi une représentation médico-visuelle de la pathologie partagée entre les deux sexes [Fig. 10, 11].

Ces représentations, littéraires, au départ, passent par la photographie et la caricature, et arrivent finalement dans l’image mouvante du cinéma, où la représentation d’un couple hystérico-musical trouve un nouveau souffle comique chez le cinéaste-caricaturiste Émile Cohl dans *La Musicomanie* (1910). Tel un hommage muet rendu à la figure du compositeur, le film commence avec la reproduction d’une série de portraits de compositeurs à l’intérieur d’un cadre dessiné en forme de lyre : Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner, et Berlioz (d’après la carte de visite de Reutlinger) entre autres [Fig. 12]. S’ensuit une histoire où l’homme compositeur et sa femme jouent les différents archétypes genrés du génie : l’artiste-homme malade, la femme-artiste en extase, l’homme viril et violent, la femme déchue. Une séquence de rêveries de l’homme compositeur montre également les symboles inconscients de son désir artistique : transfiguration, recherche de pouvoir, volupté, et absurdité [Figs. 13-17]. Le compositeur est ici représenté comme une figure du passé et qui sera progressivement remplacée par l’essor du cinéma – le nouveau grand spectacle où le compositeur n’a plus son rôle d’auteur comme avec

l’opéra. Perte de l’idéal menant à une « confrontation permanente entre les souvenirs refoulés et la réalité »⁴⁵, la « structure hystérique » s’applique ici aux personnages du compositeur et de sa femme. Cette structure hystérique s’applique également au rapport entre le cinéma et l’opéra : le film de Cohl représente les musiciens et la musique dans toute leur théâtralité, sans que le public puisse les entendre, créant une confrontation permanente entre le souvenir de l’écoute et la réalité de la vision, désormais mutuellement exclusives.

L’oreille du compositeur masculin est ainsi parfois un symbole de son génie artistique, et parfois une preuve de sa nature diabolique. L’oreille de sa muse est souvent un terrain de domination que la création musicale – masculine – aurait cherché à conquérir. L’étude de la place de l’artiste femme dans l’histoire de l’art nous permet de commencer à suivre les traces de l’évolution de la représentation des compositrices au début du XX^e siècle comme étudiée par S. Caron pour le cas de la revue *Musica*⁴⁶ [Fig. 20], que nous avons brièvement évoquée ici. Au moment où la recherche en histoire de l’art et en musicologie s’ouvre progressivement aux études sur le genre, la notion d’hystérie s’offre comme un terrain d’investigation partagé et privilégié pour les deux disciplines.

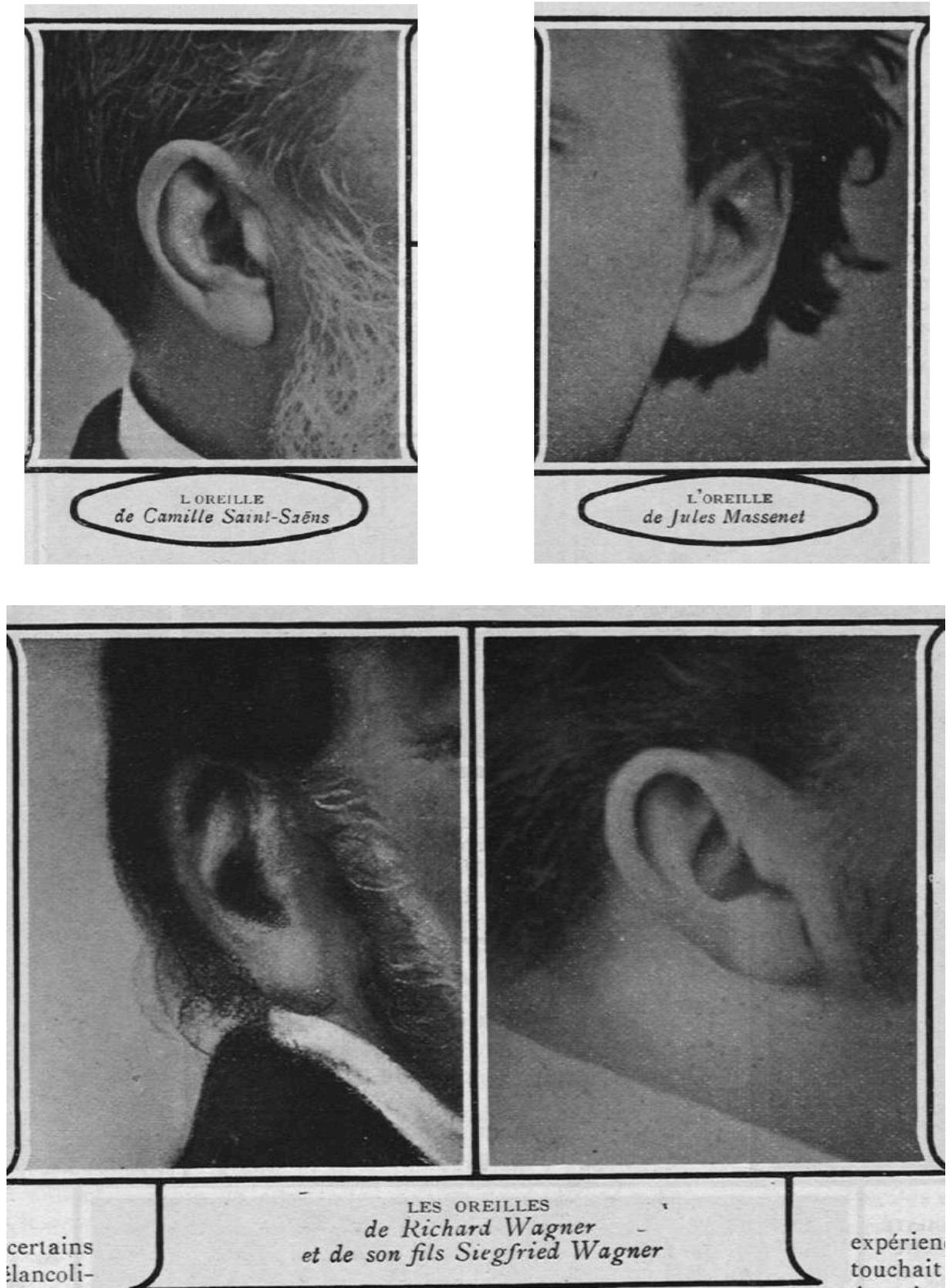


Fig. 1. Léo D'HAMPOL, « L'oreille et la musique », *Revue Musica*, novembre 1904, n° 26, p. 407.



Fig. 2. Léo D'HAMPOL, « L'oreille et la musique », *Revue Musica*, novembre 1904, n° 26, p. 407.



Fig. 3. Charles LE BRUN, « Figure humaine comparée à celle du loup », *Conférence de Monsieur Le Brun [...] Sur l’Expression générale et particulière*, Paris, chez E. Picart, 1668



Fig. 4. William HOGARTH, *A Rake's Progress*, planche 8, 1735, 30,6 x 41 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

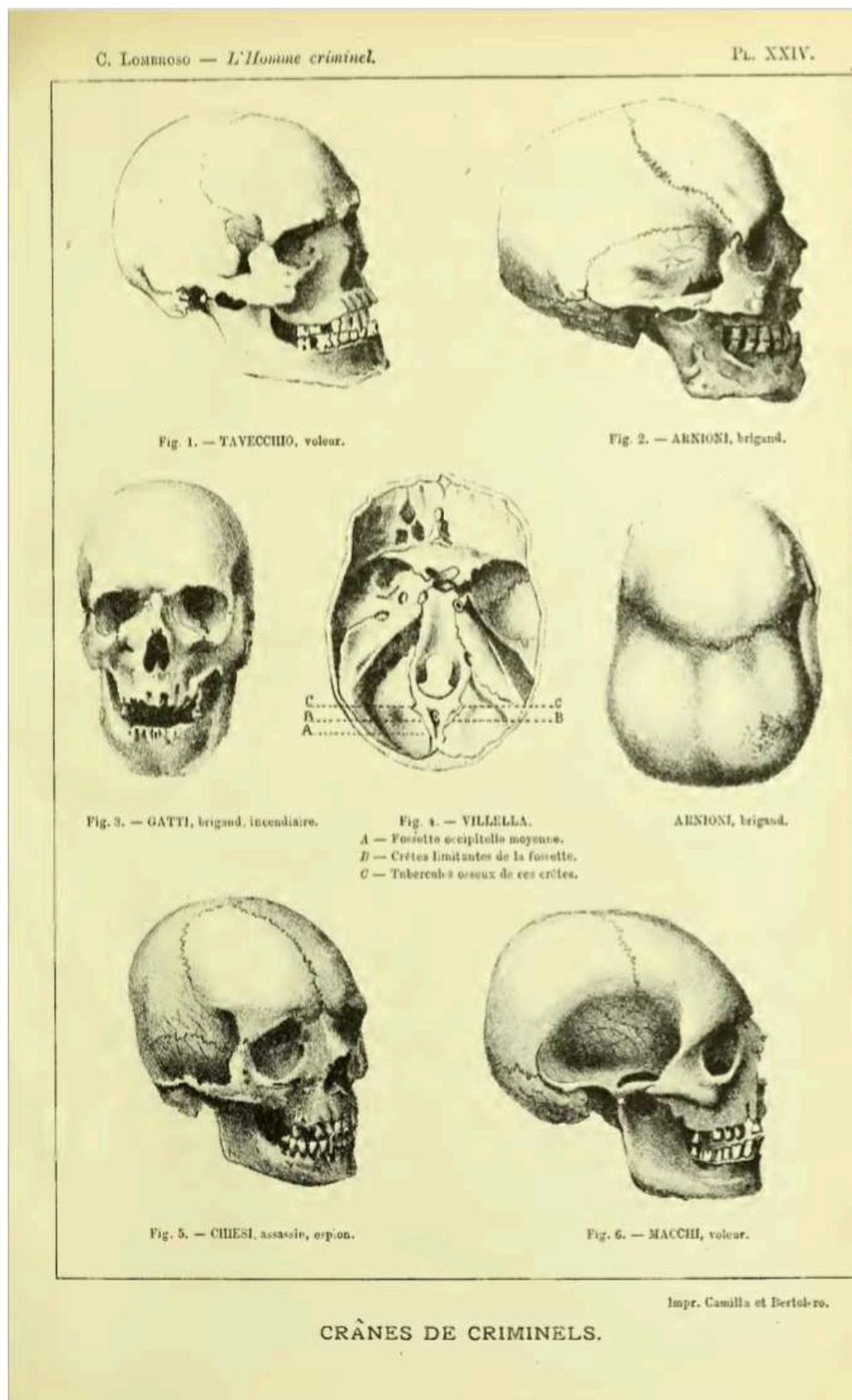


Fig. 5. César LOMBROSO, *L'Homme criminel*. Atlas, Rome, Bocca frères, 1888, pl. 24.

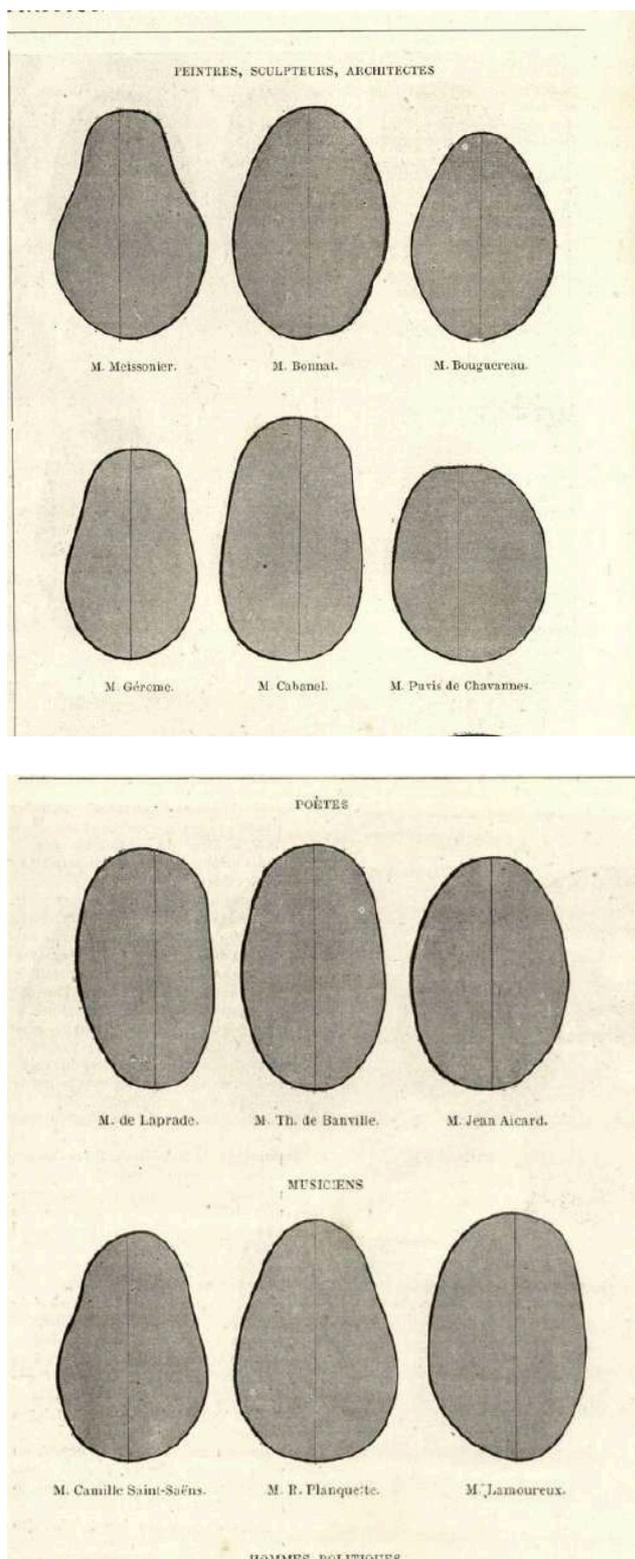


Fig. 6. « La forme de la tête », *L'Illustration*, n° 2496, 27 décembre 1890.

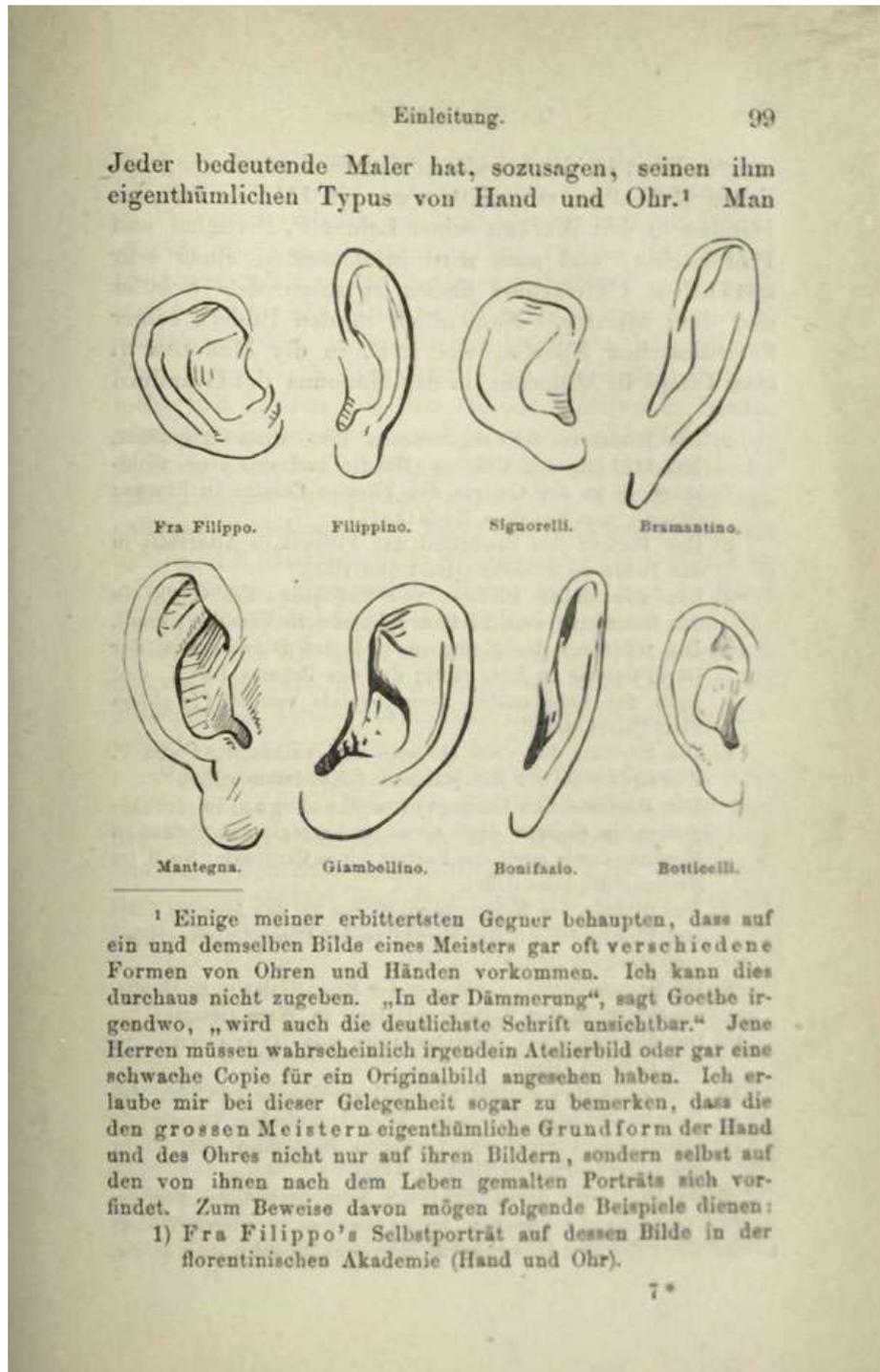


Fig. 7. Ivan Lermolieff [Giovanni Morelli], *Die werke italienischer meister in den galerien von München ; Dresden und Berlin*. Leipzig, 1880, p. 99.



Planche XX.

CATALEPSIE
PROVOQUÉE PAR LE BRUIT DU DIAPASON

Fig. 8. Albert LONDE, « Catalepsie provoquée par le bruit du diapason », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, t. II, Paris, 1888, pl. 20.



Planche XXIV.

ATTITUDES PASSIONNELLES

HALLUCINATIONS DE L'OUÏE

Fig. 9. Albert LONDE, « Attitudes passionnelles. Hallucinations de l'ouïe », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, t. II, Paris, 1888, pl. 24.



Fig. 10. Albert LONDE, « Blépharospasme hystérique », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, t. II, Paris, 1888, pl. 17.

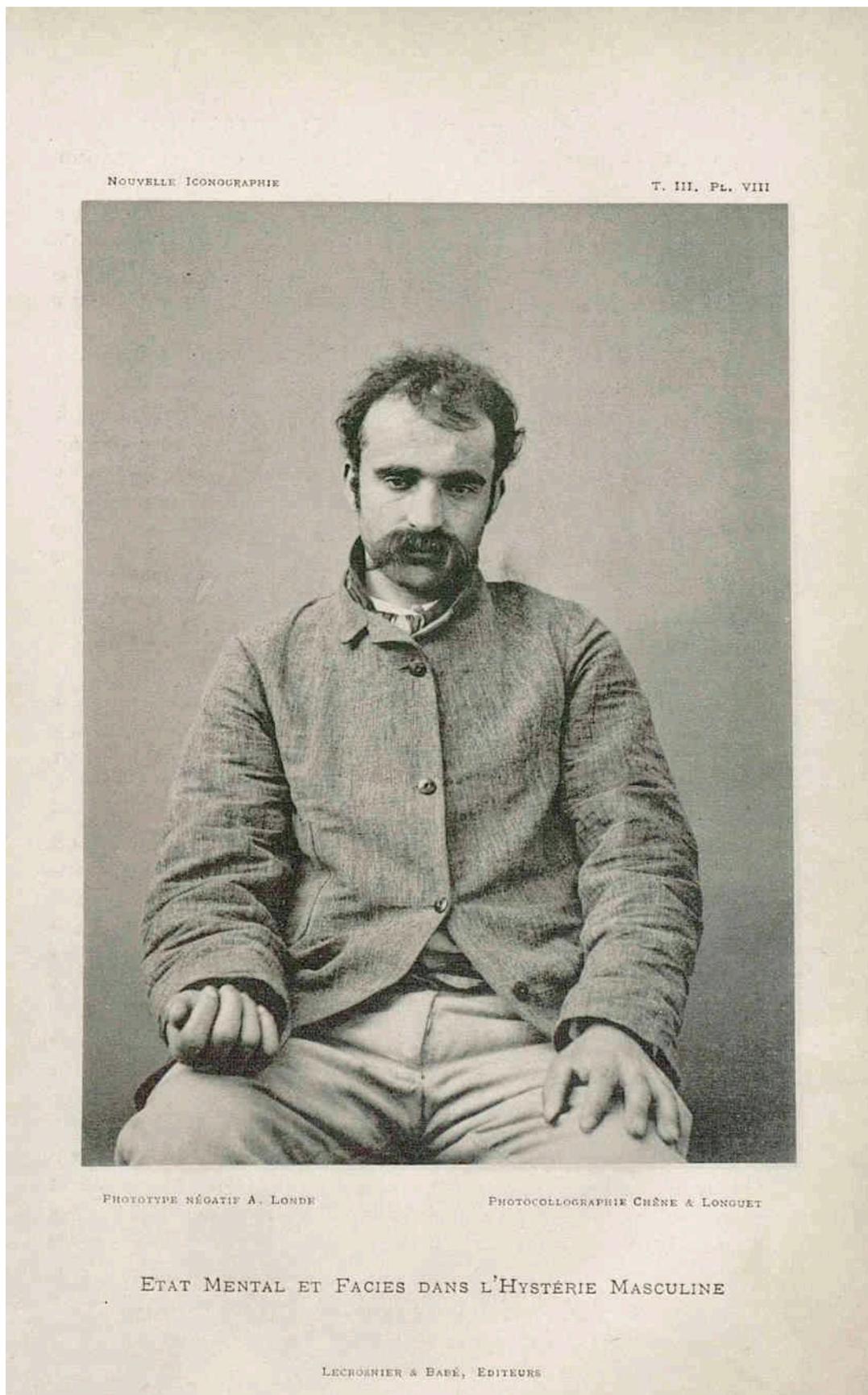
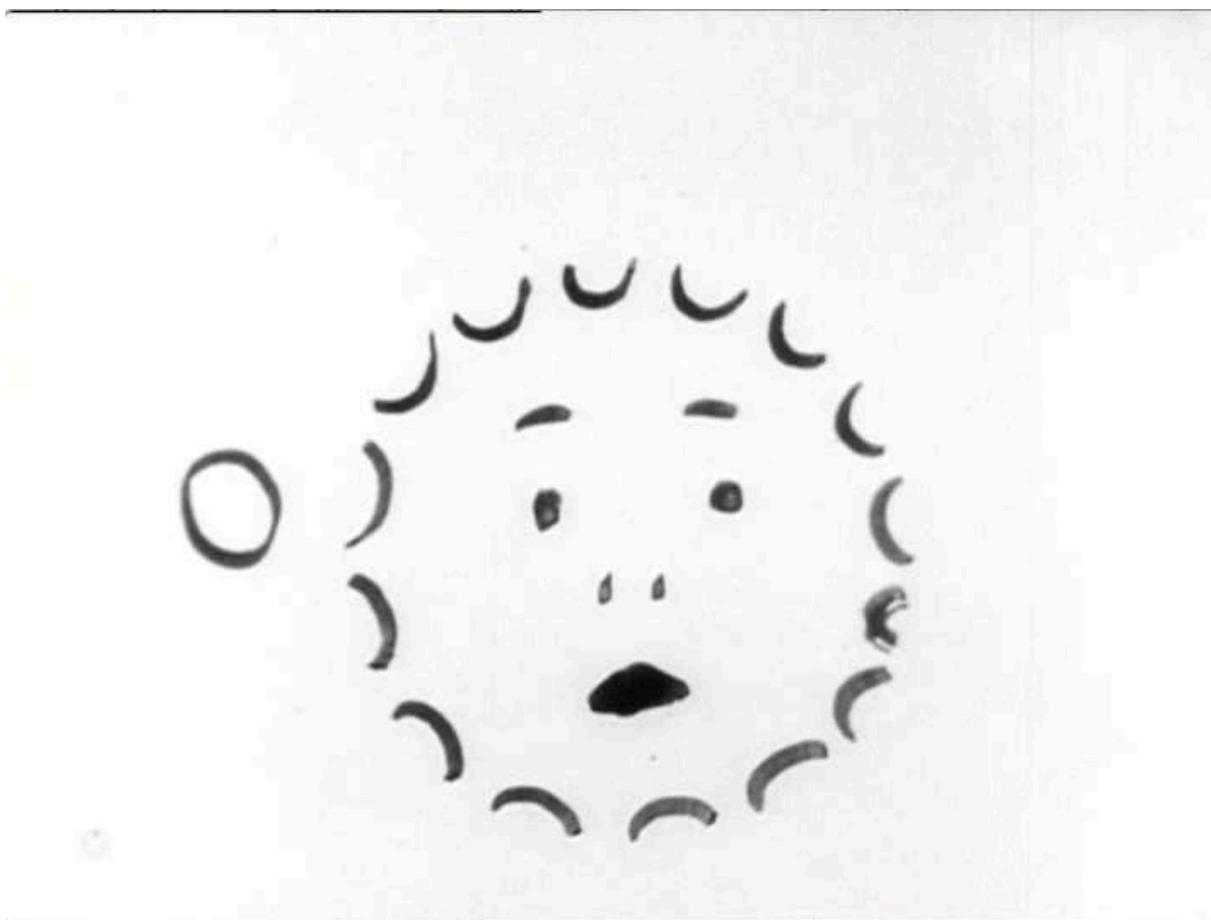
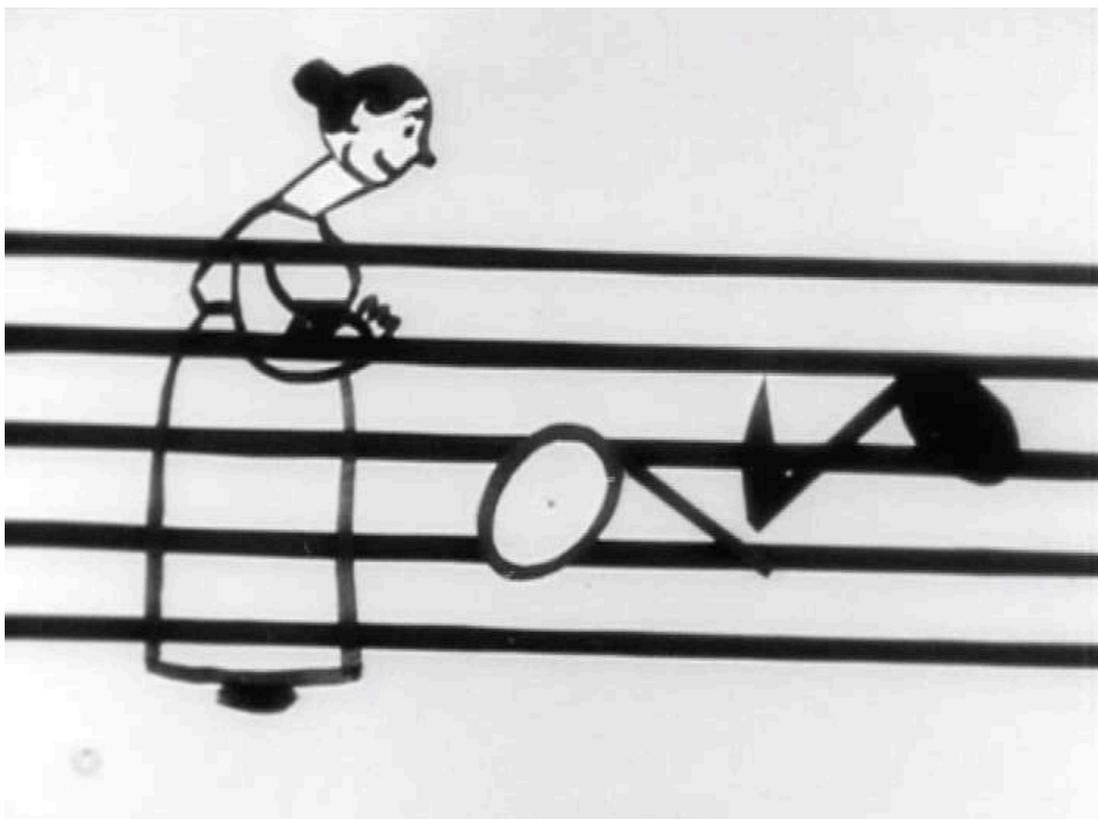


Fig. 11. Albert LONDE, « État mental et faciès dans l’hystérie masculine », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, t. III, Paris, 1888, pl. 8.









Figs. 12-19. Émile COHL, *La Musicomanie*, Gaumont (cat. 3235), 22 novembre 1910, 04m45s.



M^{lle} JULIETTE TOUTAIN

M^{lle} Toutain, quoique régulièrement inscrite pour les concours de Rome, ne s'est pas présentée à l'épreuve éliminatoire, la réglementation spéciale qu'elle avait demandée pour les femmes durant leur séjour au palais de Compiègne n'ayant pas été arrêtée en temps utile. A ce sujet, M. Toutain, le père de la jeune artiste, un haut fonctionnaire, a demandé au Conseil d'Etat l'annulation de l'épreuve éliminatoire ou tout au moins l'autorisation pour sa fille de la recommencer particulièrement, s'appuyant sur le fait que la lettre lui annonçant que toutes les difficultés étaient levées, lui était arrivée le lendemain de l'ouverture du concours.

Fig. 20. Juliette TOUTAIN, « Mlle Juliette Toutain et le concours de Rome », *Revue Musica*, juin 1903, n°9, p. 141.

1. Thierry Gervais, *L’Illustration photographique. Naissance du spectacle de l’information (1843-1914)*, thèse de doctorat sous la direction de Christophe Prochasson et André Gunthert, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2007. p. 138.
2. Florence Colin, « Les revues de vulgarisation scientifique », dans Bruno Beguet (dir.), *La science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du CNAM, 1990, p. 69 et 83-84.
3. Florence Gétéreau et Nicole Lallement, « L’image dans *La Revue musicale* », dans Myriam Chimènes, Florence Gétéreau, Catherine Massip (dir.), *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l’entre-deux-guerres*, Paris, Société française de musicologie, 2015, p. 407.
4. Léo d’Hampol, « La main des virtuoses », *Revue Musica*, juin 1904, n° 21, p. 328-329.
5. *Ibid.*, p. 328.
6. Léo d’Hampol, « L’oreille et la musique », *Revue Musica*, novembre 1904, n° 26, p. 407-408.
7. « L’art musical créateur diffère de tous les autres. Un peintre aveugle est un artiste mort. Un sculpteur paralysé des bras ne peut plus produire. [...] La littérature, et surtout la musique sont des arts éminemment cérébraux, où la reproduction de la vie qui est le but de l’art, ou la *transsubstantiation*, comme dirait Jules de Gautier, a besoin pour s’opérer du minimum de matière ». Le docteur affirme ainsi que « pour le génie musical créateur [...] il doit être fonction de centres cérébraux dont les rapports avec la personnalité mentale sont complexes et anatomiquement inconnus ». *Ibid.*
8. Thierry Laugée, *Figures du génie dans l’art français*, Paris, PUPS, 2016, p. 12.
9. Charles Lebrun, *Conférence de Monsieur Le Brun [...] Sur l’Expression générale et particulière*, Paris, chez E. Picart, 1668.
10. Johann Caspar Lavater, *L’Art de connaître les hommes par la physionomie*, t. I-X, Paris, Depélafol, 1820.
11. Lavater, t. II., *op. cit.*, p. 210.
12. « Remarquez d’ailleurs dans le front la fermeté, le courage et l’impulsion du génie ». Lavater, t. VI., *op. cit.*, p. 148.
13. *Ibid.*, p. 117
14. *Ibid.*, p. 118
15. « Entend-on mieux avec de grandes oreilles qu’avec des petites ? Je connais un homme qui, avec des oreilles longues et grossières, a l’ouïe extrêmement fine et un esprit très judicieux. Sans cela ; je n’ai guère retrouvé les oreilles trop longues qu’aux têtes stupides ; les petites oreilles annoncent au contraire un caractère faible ; sensible ou efféminé ». Lavater, *op. cit.*, t. IV, p. 50.
16. Lavater, *op. cit.*, t. IX, p. 188.
17. Voir François Grose, *Principes de caricatures, suivis d’un Essai sur la peinture comique* [trad], Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802, 48 p.
18. Grose, *op. cit.*, p. 29.
19. Albert Cler, *Physiologie du musicien*, Paris, Aubert, 1841, p. 106-107.
20. Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863.
21. « Le tempérament est-il donc aussi coupable qu’on le dit ? Est-il absolument factice ? Ne trouverait-on pas, en cherchant bien, qu’il est, lui aussi, fondé en nature ? Ne compense-t-il pas, en tout cas, au centuple le peu qu’il a l’air de coûter ?... Je ne veux pas me laisser l’exposition de théories qui me seraient en partie personnelles. [...] M. Helmholtz ne changera pas la face du style musical ; il ne réduira pas l’harmonie à la portion congrue qu’il indique ; il n’a découvert ni toutes les lois connues de l’acoustique, ni celles qui, selon moi, restent encore à l’état de secrets. » George Bertrand, *Le Menestrel*, 27 septembre 1868.
22. Ivan Lermolieff [Giovanni Morelli], *Die werke italienischer meister in den gqlierien von München; Dresden und Berlin*. Leipzig, 1880.
23. Jean-Martin Charcot, Bourneville et P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Vol. I, V. Adrien Delahaye & Cie, 1878, p. II.
24. « La forme de la tête », *L’Illustration*, n° 2496, 27 décembre 1890.
25. “Das Ohr ist eins der Sinnorgane, das man den Eindrücken am schwersten verschliessen kann. Viele seiner Anschauungen sind zugleich mit einem angenehmen oder unaugnehmen Gefühl verbunden”. Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode*, 1818, p. 203.
26. Léo d’Hampol, « L’oreille et la musique », *art. cit.*, p. 407.
27. Berlioz parle de ce « mal de l’isolement » comme du *spleen*, dont il définit deux espèces : « l’un est ironique, railleur, emporté, violent, haineur ; l’autre, taciturne et sombre » caractérisé par « l’inaction, le silence, la solitude et le sommeil ». « Variétés de spleen. L’isolement. » dans Hector Berlioz, *Mémoires*, Tome I, 1803-1865, t. I, Paris, Calmann-Lévy, p. 244.

28. Hector Berlioz, « Programme », *Episode de la vie d’un artiste, Symphonie Fantastique, en cinq parties, par Hector Berlioz, exécuté pour la première fois le 5 décembre 1830, au Conservatoire de Musique de Paris*, p. 2.
29. Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie : Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Genève, Macula, 2014, p. 13.
30. Ainsi, pour Huberman, « [...] cette extension désigne une fois encore quelque lien plus cruel de *figuration à temporalité*. Écoutez déjà le mot, il y a dedans *simul*, qui signifie « en même temps » ; or, *simul* fit racine commune à deux directions de sens passablement contradictoires : *similitudo*, la *ressemblance*, la proximation imaginaire ; *simultas*, la haine réciproque, la *rivalité* ». *Ibid.*, p. 357.
31. Selon Huberman, « dans la langue érotique des latins, *cura* désigne aussi l’objet du souci, de la curiosité ou même du nettoyage : c’est-à-dire le sexe ». *Ibid.*, p. 48.
32. « Il se dit encore, figurément, Du génie de chaque poète, du caractère de sa poésie. *La muse de Racine était tendre et passionnée. Il vient d’offrir au public les fruits de sa muse. Une muse enjouée, badine, sévère, déréglée.* Il se dit aussi de La personne ou du sentiment qui inspire un poète. *La vérité a été sa muse. Cette femme est sa muse* ». « Muse », *Dictionnaire de l’Académie*, 6^e édition, 1832-1835.
33. Nathalie Heinich, *L’Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 20.
34. Ernest Legouvé, *Histoire morale des femmes*, 4^e édition, Paris, 1864, p. 346.
35. Jules Michelet, *La Femme*, Paris, 1910, p. 336-379.
36. Pierre Brunel, « Préface », dans Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Gallimard, p. 48-49.
37. *Ibid.*
38. « Rossini sey ein wahrer Mörder, er wisse mehr als vierzig Anfälle von nervösen Gehirnkrankheiten und Konvulsionen bei jungen leidenschaftlichen Musikliebhaberinnen », Amadeus Wendt, *Rossini’s Leben und Treiben*, Leipzig, 1824, p. 202. Cité dans James Kennaway, « From sensibility to pathology », *Bad Vibrations: the history of the idea of music as a disease*, London, Routledge, 2016, p. 52.
39. Dans Peter Conrad, *Verdi and/or Wagner : Two Men, Two Worlds, Two Centuries*, London, Thames and Hudson, 2011, p. 202.
40. *Ibid.*, p. 160.
41. « Quand j’ai fait *Salammbô* j’ai lu sur cette matière-là “les meilleurs auteurs” et j’ai reconnu tous mes symptômes : j’ai la boule, et le clou, à l’occiput ». Gustave Flaubert, « Lettre à George Sand, 12-13 janvier 1867 ». L’auteur dépeint à plusieurs reprises une autoreprésentation bisexuelle dans sa correspondance à Sand. « Au mois de juillet, j’irai me décongestionner sur le haut d’une montagne en Suisse, obéissant au conseil du docteur Hardy, lequel m’appelle “une femme hystérique”, mot que je trouve profond ». George Sand, Gustave Flaubert, *Correspondances*, Paris, Calmann-Lévy, 1904.
42. Georges Sand, « À Gustave Flaubert, à Croisset, Nohant, 15 janvier 1867 ». *op. cit.*
43. « On n’est pas musicien sans une oreille anatomiquement et physiologiquement musicale. Si l’usage peut en perfectionner les rouages, il n’en est pas moins certain que l’hérédité est capable de transmettre d’emblée une excellente organisation qui prédisposera à faire de la musique, puisqu’elle fournit des dispositions musicales. » - L. Lefèvre, Bruxelles, cité dans Jean Martin Charcot, *Archives de Neurologie*, deuxième série, t. 22, 1909, p. 22.
44. Richard Legge, *The Journal of Mental Science*, juillet 1894, cité dans Jean-Martin Charcot, *op. cit.*, tome 1, n°01-06.
45. « Freud détermine une “structure hystérique de la personnalité” et montre que l’hystérie naît d’une confrontation permanente entre les souvenirs refoulés et la réalité ». Claude Beauclair et Catherine Masson, *George Sand – Gustave Flaubert, Échanges Épistolaires*, éditions Le Jardin d’essai, Rouen, 2004, p. 8.
46. Sylvain Caron, « Les traces de l’évolution du statut des compositrices au début du XX^e siècle dans la revue *Musica* », *Revue musicale OICRM*, vol. 4, no 2, 2017, p. 1-18.

Écouter la lyre muette

Christophe Imperiali, Université de Neuchâtel

[...]
Sous ses doigts surhumains les cordes ont frémi
[...]
Il va chanter, il chante ! Et l’Olympe charmé
S’abaisse de plaisir sur le mont enflammé ! [...]
L’étalon hennissant de volupté palpite ;
De son nid tout sanglant l’aigle se précipite ;
Le lion étonné, battant ses flancs velus,
S’élance du repaire en bonds irrésolus ;
Et les timides cerfs et les biches agiles,
Les Dryades perçant les écorces fragiles,
Les Satyres guetteurs des Nymphes au sein nu,
Tous se sentent poussés par un souffle inconnu ;
Et vers l’ancre, où la lyre en chantant les
rassemble
Des plaines et des monts ils accourent
ensemble !

Ainsi, divin Orphée, ô chanteur inspiré,
Tu déroules ton cœur sur un mode sacré.
Comme un écroulement de foudres rugissantes,
La colère descend de tes lèvres puissantes ;
Puis le calme succède à l’orage du ciel :
Un chant majestueux, qu’on dirait éternel,
Enveloppe la lyre entre tes bras vibrante ;
Et l’oreille, attachée à cette âme mourante,
Poursuit dans un écho décroissant et perdu
Le chant qui n’étant plus est toujours entendu.
Le Péléide écoute, et la lyre est muette !
[...]¹

N’en tirons pas une gloire excessive, mais constatons que sur ce point nous sommes, nous lecteurs, semblables au Péléide Achille. Comme lui, nous tendons l’oreille vers une lyre muette. Non pas muette parce qu’elle s’est tue, comme dans le poème, mais parce que, quel que soit le talent de Leconte de Lisle, elle n’a pas chanté à nos oreilles. Il nous a dit qu’elle chantait et nous a dépeint les merveilles occasionnées par ce chant sur l’étalon, l’aigle, le lion et le cerf. Nous, lecteurs ou auditeurs de ces vers, nous voulons bien le croire sur parole et imaginer les divins accents dont Orphée charme les rocs et les forêts, mais cette imagination n’a rien de sonore ; cette musique nous est irréductiblement inaccessible. Elle l’est à plusieurs titres : d’abord, parce qu’elle n’a, de fait, jamais été composée par personne : les

chercheurs les plus pointus s’accordent aujourd’hui à admettre qu’Orphée n’a pas existé. Mais par ailleurs, le poème qui évoque cette musique ne cherche en aucune façon à nous la faire entendre. Il en décrit les effets, mais ne dit pas un mot de sa matérialité sonore. À quoi ressemble ce chant ? On n’en sait trop rien. On ne peut d’ailleurs s’en étonner, dans le cas présent : à ma connaissance, tous les poèmes évoquant le chant d’Orphée ou de quelque autre chancre divin s’en tiennent à évoquer les effets de ce chant sans jamais chercher à le faire entendre. Si l’opéra, dès sa naissance, s’est plu à faire entendre le chant d’Orphée, la poésie est toujours restée plus modeste sur ce point. En lisant les vers de Leconte de Lisle ou ceux du « Satyre » de Hugo, par exemple, il ne viendrait à aucun lecteur, je pense, l’idée d’essayer de se jouer mentalement la musique évoquée par le poème.

Lisons maintenant cet autre texte :

Écoutez le dénouement, écoutez-le avec moi. Un groupe d’instruments s’efface après l’autre et ce qui subsiste, ce sur quoi l’œuvre s’achève, c’est le son aigu d’un violoncelle, le dernier mot, le dernier accent, qui plane et s’éteint lentement dans un point d’orgue pianissimo. Puis plus rien – le silence, la nuit. Mais le son encore en suspens dans le silence, le son qui a cessé d’exister, que l’âme seule perçoit et prolonge encore et qui tout à l’heure exprimait le deuil, n’est plus le même. Il a changé de sens, et à présent il luit comme une clarté dans la nuit.²

« L’auditeur écoute, et le violoncelle est muet », pourrait-on dire pour paraphraser Leconte de Lisle... Comme chez ce dernier, on se trouve ici au moment où un chant s’achève et où l’auditeur tend dans le silence une oreille avide du son qui vient de mourir. Mais contrairement à ce qui se passe dans le poème, ce son est ici décrit dans sa texture : on a affaire à un violoncelle dans sa tessiture aiguë, et à une note qui se prolonge en point d’orgue, en une nuance pianissimo. Autant d’éléments qui

invitent le lecteur à entendre quelque chose. D’ailleurs le texte l’y convie explicitement, et avec insistance : « écoutez le dénouement, écoutez-le avec moi » !

Mais comment l’écouter, ce dénouement ? En se procurant un CD de l’œuvre dont il est question, peut-être ? Hélas, en l’occurrence, ce CD n’a jamais été enregistré, et on aura beau taper dans le champ de recherche de youtube « Adrian Leverkühn, Dr. Fausti Weheklag », on ne pourra pas « écoute[r] le dénouement » de cette pièce, pour une raison bien simple : Adrian Leverkühn, le personnage central du *Doktor Faustus* de Thomas Mann, n’a pas existé – les chercheurs les plus exigeants sont formels sur ce point. Voilà qui le rapproche d’Orphée... Mais contrairement à Orphée, Adrian Leverkühn est présenté dans le roman comme un compositeur parfaitement ancré dans la réalité de son temps. Une de ses œuvres est dirigée par Ernest Ansermet, d’autres par Otto Klemperer, Bruno Walter ou Paul Sacher ; il reçoit une lettre de Pierre Monteux qui, à l’orée de la première guerre mondiale, souhaite programmer deux de ses œuvres au Théâtre des Champs-Élysées, dans le cadre des Ballets russes³, etc.

Dans ce cas, comment obéir à l’injonction du narrateur : « écoutez [...] avec moi » ? S’il faut évidemment reconnaître qu’elle doit être prise dans un sens figuré, cette invitation à l’écoute n’est pourtant ni un trait d’humour ni une expression malencontreuse de la part de l’auteur. Tous les passages du roman relatifs aux compositions d’Adrian Leverkühn, en particulier, rendent sensible l’importance que revêt pour Mann le fait de décrire la musique assez précisément pour qu’il soit

possible au lecteur sinon de l’entendre, du moins de se la représenter mentalement avec un certain degré de précision. Ainsi consacre-t-il une dizaine de pages à la description de *L’Apocalypse* de Leverkühn et autant à son *Chant de douleur du Dr Faustus*. Sont aussi décrits avec minutie quelques aspects saillants de ses *Brentano Gesänge*, de son concerto pour violon, de son quatuor ou encore de son septuor.

Ces deux exemples m’ont fourni une entrée *in medias res*, qui me permet de formuler à présent la question centrale à laquelle je voudrais réfléchir dans ces pages : que se passe-t-il chez le lecteur lorsque le texte qu’il lit évoque une musique ? C’est, foncièrement, une question de phénoménologie de la lecture qui oriente mon propos, mais pour y arriver, je voudrais passer par une première étape typologique permettant de distinguer différents modèles d’« écoute » suscitée chez le lecteur par le texte.

Cette typologie, je l’articule autour de deux paramètres principaux. Le premier est le degré de référentialité de la musique évoquée : s’agit-il d’une œuvre précise, existant dans la réalité ? D’une musique tout à fait fictive et que rien ne rattache à quelque réalité sonore que ce soit (comme le chant d’Orphée évoqué précédemment) ? Ou alors, entre deux, de quelque chose qui rappelle ou ressemble à des musiques réelles sans pour autant être le fait de compositeurs existant réellement ?

Le second paramètre, à croiser avec le premier, est le degré de précision dans l’évocation musicale, sur une échelle qui va de la simple allusion à un phénomène sonore jusqu’à la description minutieuse d’une forme ou d’une texture musicale.

		degré de référentialité		
précision de l’ évocation		musique que rien ne permet de rattacher au réel	musique empruntant librement au réel	œuvre musicale réelle
	allusion au simple phénomène sonore	a	b	c
	allusion à des éléments formels	(d)	e	f
	description minutieuse de la forme	g	h	i

Le g barré, dans le tableau, désigne une incompatibilité logique, et le d entre parenthèses un cas limite⁴, que je laisse de côté pour en venir à quelques cas intéressants pour notre réflexion.

Commençons par la case (a), déjà évoquée à propos d’Orphée. Il n’est pas rare qu’un texte littéraire fasse allusion à des musiques dont l’utilité fonctionnelle, dans le texte, est surtout liée à l’effet qu’elles produisent, ou à la connotation que revêt leur simple apparition dans la diégèse. Orphée chante : ce qui importe, c’est l’effet de son chant, non sa teneur.

Voyons un second exemple, parmi une infinité d’autres possibles : « Quand Trouche rentra, il trouva sa femme en train de faire battre les portes, de fouiller les meubles, furetant, chantonnant, emplissant les pièces du vol de ses jupes⁵ ». Peu importe ce qu’elle chantonne : l’important est la seule connotation de ce chant, l’état d’esprit dont il est un indice.

Que le chant produit soit central, comme dans le cas d’Orphée, ou tout à fait accessoire, comme dans l’exemple de Zola, on est face à des cas où la teneur de ce chant n’est pas un élément pertinent dans la logique de la diégèse. Dans de tels cas, le texte ne fournit au lecteur aucune information lui permettant de se représenter la musique évoquée, et ne l’invite en aucune manière à le faire. Le lecteur lit donc de tels passages sans « entendre » quelque musique que ce soit se lever derrière les mots qu’il lit.

Je ne glose pas les cases (b) et (c), qui n’apportent pas grand-chose à notre affaire,

mais je donne rapidement un exemple de chacune d’elles, pour faire apparaître la gradation entre les trois colonnes du tableau :

(b) « [Le *signor* Geronimo] chanta après souper un petit duettino avec Mme de Rênal. »⁶
 (c) « En ce moment, une femme de chambre entra folâtement en chantonnant un air du *Barbier de Séville*. »⁷

Le degré de précision référentielle croît entre les trois derniers exemples évoqués, mais on s’en tient dans les trois cas à une simple allusion au phénomène sonore, sans que quelque détail sur la texture musicale constitue une invitation explicite à l’écoute interne. Il va de soi que le lecteur est libre d’imaginer que l’air du *Barbier* est « *Una voce poco fa* », par exemple, et qu’il peut fort bien se chanter mentalement cet air, ou même le siffloter. Mais dans ce cas, il aura conscience qu’il ajoute un élément de son cru à la représentation que lui offre le texte, un peu de même nature que s’il interrompait sa lecture parce que la description d’un paysage lui rappelle un endroit qu’il connaît et que le texte le porte à convoquer par l’imagination. Je reviendrai plus loin sur cette question de la représentation mentale, qui me paraît importante par rapport à notre problématique.

Mais pour l’heure, prenons un exemple à l’autre extrémité de notre tableau, dans la case (i) :

Ici le chant d’Alice se trouve en si bémol et se rattache au fa dièse, la dominante du chœur infernal. Entendez-vous le *tremolo* de l’orchestre ? [...] là se trouve le point culminant de l’intérêt

musical, un récitatif comparable à ce que les grands maîtres ont inventé de plus grandiose, la chaude lutte en mi bémol où éclatent les deux athlètes, le Ciel et l’Enfer, l’un par : *Oui, tu me connais !* sur une septième diminuée, l’autre par un fa sublime : *Le ciel est avec moi !*⁸

« Entendez-vous le *tremolo* ? ». On retrouve un appel à l’audition, adressé cette fois par un personnage à un autre ; c’est donc beaucoup plus indirectement que, dans l’extrait du *Docteur Faustus*, le lecteur est invité à entendre. Mais cette fois-ci, il aurait pourtant la possibilité d’entendre : il lui suffirait de trouver la 4^{ème} scène de l’acte III du *Robert le diable* de Meyerbeer, dont il est ici question. Œuvre réelle, donc, décrite avec une certaine précision technique. L’horizon de cette catégorie (i), c’est évidemment le discours musicologique : une description analytique détaillée d’une pièce réelle. Avec plus ou moins de précision et de compétence, ce discours musicologique peut être intégré à une trame romanesque. Dans le *Docteur Faustus* de Mann, les conférences de Kretzschmar fournissent un très bon exemple d’une telle intégration : le bien-fondé de ce que Kretzschmar dit de la sonate op. 111 de Beethoven, par exemple, peut être vérifié par le lecteur dans le monde réel, tout comme ce que Gambara dit ici de *Robert le diable*.

Pourquoi ces auteurs ont-ils besoin, dans la logique de leur fiction, d’intégrer à celle-ci de telles considérations paramusicologiques ? Pour répondre à cette question, il faudrait observer chaque cas individuel, ce que je ne peux évidemment pas entreprendre de faire ici. Mais pour nous en tenir à ce qui se passe du côté de la lecture, supposons un lecteur lambda qui connaîtrait assez bien l’opus 111 de Beethoven, mais n’aurait pas dans l’oreille *Robert le diable*. En lisant Thomas Mann, je suppose qu’il aura spontanément tendance à se jouer mentalement les thèmes évoqués dans le texte, pour autant qu’il les identifie. S’il est pressé, il passera peut-être rapidement sur le détail ; s’il est très scrupuleux, il pourra aller jusqu’à chercher la partition pour vérifier de quel accord ou de quelle modulation il est question, afin d’évaluer la pertinence musicologique de ce

qui est dit.

Pour *Robert le diable*, en revanche, s’il n’a pas la musique en tête, notre lecteur pourra s’en tenir à mesurer les remarques de Balzac à l’aune de ce qu’il connaît de Meyerbeer, ce qui reviendrait à lire ces pages comme un état de la réflexion esthétique sur les formes opératiques des années 1830, sur le modèle du Grand opéra, etc.

Dans un tel cas, aucune « écoute » singulière n’est importée dans la lecture. S’il est consciencieux, notre lecteur se procurera *Robert le diable* et l’écouterait avec son « Gambara » en main. Mais dans ce cas, il ne sera plus dans la temporalité de la lecture. Il sera sorti de l’immersion fictionnelle et sera en position d’évaluer un discours esthétique, comme il le ferait en lisant un article de Fétis ou de Berlioz sur le même opéra⁹. Il semble donc que le seul cas où un texte littéraire tende vraiment à faire entendre une musique donnée *dans le temps même de la lecture*¹⁰ soit celui où est évoquée une œuvre existante et connue du lecteur.

Mais chez Thomas Mann comme chez Balzac, il se trouve que les passages auxquels je viens de faire allusion font pendant à d’autres, qui leur ressemblent à plus d’un titre, mais qui, au lieu de pointer vers des œuvres potentiellement connues, signées Beethoven ou Meyerbeer, portent sur des œuvres de Leverkühn ou de Gambara, compositeurs fictifs. Dans de tels passages, on se trouve donc dans la colonne centrale de mon tableau : celle où sont décrites, plus ou moins minutieusement, des musiques qui empruntent au réel mais n’ont pas de référent identifiable. Cette absence de référent explicite, pour le lecteur, peut prendre les allures d’un jeu de cache-cache. À son degré le plus simple, c’est ce qui se passe dans les romans à clefs, dont il s’agit de comprendre qui se cache derrière qui. Ainsi, dans *Le Roi vierge* de Catulle Mendès, on comprend rapidement que c’est Richard Wagner qui est appelé Hans Hammer, que *Le Chevalier au Cygne* est donc *Lohengrin*, que *Floris et Blancheflor*, ce sont *Tristan et Isolde*, et que *Les Maîtres chanteurs d’Eisenach* doivent bien avoir quelque ressemblance avec leurs voisins de Nuremberg...

La chose se complique toutefois – et gagne en intérêt – lorsqu’un compositeur fictif entretient un rapport plus ambigu avec la réalité, comme c’est le cas de Gambara ou de Leverkühn. Dans de tels cas, le lecteur mélomane ne pourra s’empêcher d’essayer d’identifier leurs possibles modèles à partir de ce qui est dit de leur musique. Et le lecteur professionnel ne se privera pas d’aller chercher des informations au-delà du texte, dans les divers témoignages livrés par les écrivains. Ainsi trouvera-t-on sans doute un peu de Rossini derrière Gambara ; ainsi Stravinsky, Berg, Webern, Mahler, de Falla, Kurtág et quelques autres rivaliseront-ils avec Schönberg pour donner à l’œuvre de Leverkühn une assise dans le réel. Du point de vue d’une compréhension intime du récit, ces approches référentialistes présentent un degré de nécessité qui varie d’un texte à l’autre ; elles sont sans doute plus essentielles à la pleine intelligence du *Doktor Faustus* qu’à celle de *Gambara*, dans la mesure où la réflexion sur l’histoire des formes musicales dans leur contexte socio-politique est nettement plus centrale pour Mann que pour Balzac.

Mais ce qui importe pour nous, c’est de bien mesurer la rupture qualitative, la différence de nature qui existe entre la description d’une œuvre existante et celle d’une œuvre fictive, même si le discours tenu sur ces œuvres ne permet pas de faire la part des choses sans recourir à un savoir extérieur. Je dis cela non pas en me plaçant dans une perspective positiviste visant à identifier coûte que coûte les *realia* qui se cachent derrière des fictions, mais bien d’un point de vue herméneutique. Figurons-nous un lecteur qui n’aurait jamais entendu parler de Meyerbeer et qui, lisant la nouvelle de Balzac, le mettrait sur le même plan que Gambara comme compositeur fictif. Ce lecteur n’en comprendrait pas moins bien l’histoire racontée, mais il manquerait tout de même un élément interprétatif en n’identifiant pas la nature discontinue du lien référentiel qui caractérise l’univers diégétique où se côtoient un Gambara, personnage fictif, et un Meyerbeer, *analogon* fictif d’un compositeur réel, dont il ne se contente pas de porter le nom,

mais dont il importe dans la diégèse tout ce que le lecteur peut en savoir. Dire « Gambara », c’est poser sur une page vierge un nom que le texte seul dotera d’une consistance individuelle¹¹ ; dire « Meyerbeer », au contraire, c’est importer de l’extérieur un nom avec tout le réseau de coordonnées dans lequel il est pris dans le monde du lecteur. Identifier « Meyerbeer » comme un compositeur existant, c’est donc entrer dans une forme d’intertextualité induisant une orientation particulière des questions que l’on se pose à propos du texte. Selon qu’on identifie les œuvres musicales dont parle un récit comme existant empiriquement en dehors de ce récit ou comme appartenant uniquement à l’univers diégétique où interagissent les personnages fictifs de ce récit, ce ne sont pas les mêmes questions que l’on se pose.

Dans le premier cas, le lecteur peut connaître de l’œuvre évoquée beaucoup plus que ce qu’en dit le texte, qui n’en isole, fatalement, que quelques aspects. En greffant un morceau de réalité dans la fiction, l’auteur ouvre le champ à une réflexion sur la nature (et l’amplitude) des rapports instaurés entre l’œuvre citée et le cadre dans lequel elle est citée. Pourquoi l’opus 111 de Beethoven et pas l’opus 57 ? Pourquoi Beethoven plutôt que Schubert ? etc.

Dans le cas d’une œuvre purement fictive¹², au contraire, il s’agit de forger *ex nihilo* quelques éléments supposés appartenir à une totalité qui n’a jamais existé et n’existera jamais, mais dont on fait comme si elle existait. Les questions qui se posent alors pour le lecteur portent plutôt sur le choix des éléments retenus pour dépeindre cette composition – et ce à deux niveaux bien distincts : d’une part, on peut se demander quel rapport ces éléments entretiennent avec la réalité musicale du temps où est supposée se dérouler l’action du récit (et à cette question s’enchaîne naturellement celle des modèles possibles) ; et d’autre part, on s’interrogera sur le sens que ces éléments prennent dans la logique du récit lui-même.

Pour illustrer ce point, j’évoque brièvement le cas de la *Recherche du temps perdu*, qui est particulièrement intéressant à cet égard dans la mesure où il semble bien que

Proust soit passé en cours d’écriture de l’un à l’autre de ces modèles. Dans la version finale de la *Recherche*, l’œuvre musicale qui occupe une place déterminante dans la vocation d’écrivain du narrateur est signée par le compositeur fictif Vinteuil ; mais un travail génétique indique avec netteté que cette fonction d’œuvre révélatrice avait été assignée, jusqu’à un stade de rédaction assez avancé, à une œuvre bien réelle : le *Parsifal* de Wagner. C’est ce que montre de manière détaillée Jean-Jacques Nattiez dans son *Proust musicien*, dont je cite simplement la phrase où est formulée une hypothèse sur la raison de cette substitution progressive de Vinteuil à Wagner :

À partir du moment où Proust eut l’idée que la révélation au Narrateur de l’absolu artistique se ferait par le truchement d’une œuvre musicale [...], il n’y avait plus aucune raison de conserver, dans *Le Temps retrouvé*, une référence concrète à *Parsifal* : il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d’art *imaginaire*, car dans la logique du *roman*, une œuvre réelle est toujours décevante : la saisie de l’absolu ne peut être suggérée que par une œuvre désincarnée, absolue, idéale.¹³

En conservant *Parsifal*, Proust aurait gagné une relation intertextuelle, avec toute l’ouverture herméneutique que cela aurait impliqué ; mais en substituant l’œuvre fictive à l’œuvre réelle, il gagnait, outre l’absence de « déception » potentielle face à cette dernière, la possibilité de faire accéder à l’existence (existence textuelle, s’entend) les seuls éléments de l’œuvre qui étaient directement utiles à la fonction qu’il assignait à cette œuvre dans son roman, sans que le reste d’une œuvre existante, tout ce dont il n’avait pas besoin, tout ce qui lui apparaissait comme accessoire d’un point de vue strictement fonctionnel, ne vienne parasiter la réception du lecteur.

En décrivant une composition fictive, un auteur ne peut donc pas déterminer précisément ce qu’il invite son lecteur à écouter, mais il peut restreindre l’existence de l’œuvre décrite aux seuls paramètres qui ont une utilité fonctionnelle dans le récit.

Cette question de l’utilité fonctionnelle me porte à une comparaison, qui me permettra de conclure mon propos en réfléchissant à la

spécificité de la représentation auditive, notamment par rapport à la représentation visuelle. Il me semble en effet que les termes employés ici font écho à ce qu’on peut considérer, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme une querelle de la description. Dans un petit essai de 1880, Zola, se posant en chef de file des naturalistes, affirme : « Décrire n’est plus notre but ». Il évoque ensuite le type de description que produit un zoologiste en détaillant la plante sur laquelle vit un insecte, et il poursuit :

Cette description entrerait dans l’analyse même de l’insecte, il y aurait là une nécessité de savant, non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien.¹⁴

Le modèle avec lequel Zola cherche à rompre, celui de la « description pour la description », du beau dépourvu d’utilité, renvoie à un procédé rhétorique qui était encore très en vogue de son temps, notamment dans la poésie parnassienne : l’*ekphrasis*, c’est-à-dire le fait de décrire avec art une pièce d’art, produisant ainsi une sorte d’art au carré.

C’est à peu près aussi ce que fait Huysmans, dans les mêmes années, lorsqu’il décrit longuement la *Salomé* de Gustave Moreau, au cinquième chapitre d’*À rebours*. Mais lorsque le même Huysmans s’attache à « décrire » l’ouverture de *Tannhäuser*, on a affaire à quelque chose de très différent : non plus à une description, en vérité, mais plutôt à une transposition. Car si la description du tableau de Moreau agence des éléments qui sont bel et bien *dans* le tableau, la paraphrase de la musique wagnérienne articule des images qui ne sont que dans la tête de l’auditeur – et qui, au demeurant, sont investies d’une très forte coloration picturale :

Dans un paysage comme la nature n’en saurait créer, dans un paysage où le soleil s’apâlit jusqu’à l’exquise et suprême dilution du jaune d’or, dans un paysage sublimé où sous un ciel maladivement lumineux, les montagnes opalissent au-dessus des bleuâtres vallons le blanc cristallisé de leurs cimes ; dans un paysage inaccessible aux peintres, car il se compose surtout de chimères visuelles, de silencieux frissons, et de moiteurs frémissantes d’air, un chant s’élève, un

chant singulièrement majestueux, un auguste et pacifiant cantique élançé de l’âme des pèlerins qui s’avancent en troupe.¹⁵

On perçoit parfaitement ici le procédé de transposition, qui est même posé d’emblée en paradoxe implicite, puisque les termes picturaux employés servent à désigner quelque chose qui est supposé « inaccessible aux peintres », et que seule la musique pourrait produire... Mais lorsque le langage cherche à retrouver cette chose, c’est pourtant à la peinture qu’il emprunte, pour une raison bien simple : le langage, comme la peinture, pointe vers des référents, s’attache à représenter. La musique, non. On peut décrire en beau langage un tableau, une médaille ou un vase, parce que ce sont des objets qui représentent des objets, ce que les mots savent aussi faire. Mais comment *décrire* une musique ? Il semble bien que le seul discours qui s’apparente à une description soit celui qui mobilise un lexique technique. L’*ekphrasis* musicale serait ainsi impossible : il faudrait choisir entre une belle paraphrase ou une description dont la teneur poétique serait nécessairement des plus ténues. Huysmans pourrait-il préciser, sans produire une sorte de dissonance stylistique, que le chant dont il parle est construit sur les notes d’un accord parfait de mi majeur ?

Ainsi, pour reprendre la dichotomie de Zola, la description d’un objet musical sera du côté de la « nécessité de savant » bien plus volontiers que du côté de l’« exercice de peintre ». Les poètes s’en abstiendront, et s’en tiendront à l’évocation d’effets ou d’impressions, comme l’ont illustré les exemples que nous avons passés en revue. Mais ce n’est pas pour autant que la description d’éléments sonores trouve une place de choix dans les romans « scientifiques » prônés par Zola ; la balance des descriptions visuelles et des descriptions auditives dans l’œuvre de ce dernier suffirait à le prouver.

Il me semble qu’à cela, il y a une raison qui touche à une différence profonde entre les représentations visuelles et les représentations sonores que peut susciter un texte. Il est entendu que lorsqu’on lit, on fabrique en permanence des représentations. Le romancier nous fournit quelques éléments, que nous

complétons mentalement, sans même nous en rendre compte, pour façonner un monde beaucoup plus complet que celui que peignent les mots. Ce n’est pas parce qu’un texte ne mentionne d’un personnage que sa taille, la couleur de ses cheveux et la coupe de son veston que nous limitons ce personnage à ces seuls attributs, le privant de toutes les parties du corps et de tous les vêtements qui ne sont pas nommés. On a rarement conscience, quand on lit, de l’ampleur de ce qu’on ajoute aux mots pour nous représenter la scène dépeinte. On y pense parfois lorsqu’on voit une adaptation cinématographique d’un roman qu’on a lu : même si tel personnage a la taille, la couleur de cheveux et la coupe de veston indiquées par le texte, il reste assez de marge pour qu’on se dise bien souvent : « tiens, je ne m’étais pas représenté ce personnage ainsi ! » Il arrive beaucoup plus rarement qu’on se dise : « tiens, je ne lui donnais pas cette voix ! »

Quand on lit, on compose sans cesse des représentations visuelles, mais qu’entend-on ? Parfois, dans les dialogues, on entend un accent ou une intonation. Difficile de ne pas entendre l’accent allemand de Schmucke dans l’illisible charabia que lui prête Balzac dans *Le Cousin Pons*, par exemple. Entend-on pour autant un timbre ? J’en doute. Il y a sans doute plusieurs façons de lire, qui dépendent de ce qu’on lit et des propres habitudes de lecture de chacun. Mais je dirais que dans une lecture « littéraire », on a tendance à entendre les mots du texte, même hors des dialogues. Lorsqu’on lit un alexandrin, on le déclame mentalement (espérons-le !) – de même que les phrases d’un prosateur auquel on prête, par défaut, un souci du rythme et des sonorités. Dans un tel cas, les mots lus sont doubles : signifiés et signifiants, ils suscitent des représentations que viennent spontanément illustrer des images mentales, en même temps qu’ils forment une chaîne de sons dans notre représentation acoustique interne.

Or s’il semble y avoir une forme de collusion entre le mot-signifié et l’image mentale qui en résulte, il y a en revanche, à l’évidence, collision entre le mot-signifiant et l’audition mentale de quoi que ce soit d’autre que de ce signifiant même. Là aussi, il y a probablement des différences individuelles.

Certains parviennent très bien à lire en écoutant de la musique ; d’autres pas. Mais tous, nous sommes capables d’entendre sans difficulté un texte et une musique en même temps : le cinéma nous offre en permanence de telles superpositions qui ne posent problème à personne. En revanche, je ne suis pas sûr que nous soyons capables d’élaborer mentalement à la fois des phrases et une musique dissociée – c’est-à-dire une musique qui n’accompagne pas la phrase, comme c’est le cas dans une chanson ou un air d’opéra. Quant à lire un texte et entendre en même temps dans sa tête une musique qui n’effleure pas nos oreilles, il me semble que ce n’est en tout cas pas une pratique courante.

À ce titre, si les représentations visuelles soulevées par un texte n’entravent en aucune manière le fil de notre lecture, il semble qu’il en aille tout autrement des représentations auditives. La diction intérieure des mots ne se présente-t-elle pas, en effet, comme une disposition dans le temps d’éléments virtuellement sonores ? Et n’est-ce pas aussi de cette manière que se définirait l’audition intérieure d’une musique ? Pour aller plus loin sur la voie que je ne fais qu’indiquer ici, il faudrait faire appel aux neurosciences pour observer quelles zones du cerveau sont mobilisées dans la lecture silencieuse et dans l’audition mentale, mais il y a fort à parier qu’il y aurait beaucoup plus de similitude entre ces deux activités cérébrales qu’entre la lecture des mots et l’élaboration d’images mentales...

Lorsque la littérature parle de musique, on voit qu’il n’est en somme que très rare qu’elle invite le lecteur à entendre ce dont elle parle. La musique apparaît dans les textes comme un fait culturel ou comme un *analogon* métaphorique (en particulier de la littérature elle-même), bien plus souvent que comme une réalité sonore. Et lorsque la langue, en poésie notamment, fait la part belle au signifiant, au détriment du signifié, lorsqu’elle tend vers la glossolalie, elle se rapproche *de facto* de la musique, mais elle ne fait pas entendre pour autant une musique autre que celle qu’elle tend à devenir elle-même.

Ainsi, pour entendre une musique que lui suggère ou lui indique le texte qu’il lit, le lecteur mélomane aura souvent à interrompre le fil de sa lecture pour laisser se lever en lui des sons musicaux. Mais ce choix, bien que suggéré par le texte, se fait, d’une certaine façon *contre* le texte, puisqu’il implique d’en sortir, de se soustraire momentanément à sa temporalité propre.

Mais n’est-ce pas un des bonheurs de la lecture que cette liberté qu’elle laisse à chacun de transformer une ligne droite en une arabesque, de ralentir le pas, de revenir en arrière, mais aussi d’ouvrir une parenthèse dans laquelle on s’autorise à tendre son oreille vers la lyre muette qu’il nous plaît d’entendre derrière les mots ?

-
1. Leconte de Lisle, « Khirôn », dans *Poèmes antiques*, v. 847-881.
 2. Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, dans *Romans et nouvelles*, tome III (1918-1951), trad. L. Servicen, Paris, Livre de poche, "La Pochothèque", 1996, p. 881.
 3. Ces interprètes sont mentionnés dans *ibid.*, respectivement p. 521, 750, 763, 796 et 671.
 4. Du moment que des éléments formels (au sens large : ce peut être un timbre, ou tout ce qui touche à la texture musicale) sont mentionnés, il est difficile que la musique évoquée ne se rattache en aucune façon à une musique réelle. Tout au plus pourrait-on imaginer un récit, probablement de science-fiction, où serait évoquée une musique qui ne renvoie absolument à rien de connu...
 5. Émile Zola, *La Conquête de Plassans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1178.
 6. Stendhal, *Le Rouge et le noir*, I, 23, dans *Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 486.
 7. Honoré de Balzac, *Massimila Doni*, dans *La Comédie humaine X (Études philosophiques)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 554.
 8. Honoré de Balzac, *Gambara*, dans *ibid.*, p. 507.
 9. Je précise qu'on peut évidemment inverser les exemples et imaginer un lecteur qui connaît *Robert le diable* mais pas l'opus 111 de Beethoven : ce que je dis ici n'a à voir ni avec les œuvres dont il est question ni avec la façon dont elles sont traitées.
 10. Pour autant que cela soit possible : j'y reviendrai...
 11. Pas tout à fait, en vérité : les éditeurs scientifiques qui ont eu la charge d'annoter le texte de Balzac se sont empressés de découvrir un musicien vénitien du nom de Charles-Antoine Gambara, à propos duquel ils fournissent quelques informations dans cet espace péritextuel que constituent les notes de bas de pages. Mais le cas n'a évidemment rien à voir avec celui de Meyerbeer, dans la mesure où aucun lecteur n'était supposé connaître quoi que ce soit de ce Gambara vénitien.
 12. Je dis « purement fictive » pour désigner l'absence de référent empirique. Évidemment, l'« opus 111 de Beethoven » dont Kretzshmar joue des extraits dans sa conférence est aussi une œuvre fictive : Kretzshmar ne saurait jouer la vraie sonate de Beethoven, puisque, contrairement à nous, il n'appartient pas au même monde que Beethoven. Il n'empêche que tout ce qu'il dit de cette sonate, nous pouvons le vérifier dans notre monde. Pour prendre un exemple plus explicite : le 16 mai 1906, Adrian Leverkühn se rend à Graz pour y assister à la création autrichienne de la *Salome* de Strauss. Les encyclopédies nous apprennent que dans la salle, ce soir-là, on pouvait croiser Schönberg, Mahler, Berg, Zemlinski et même Puccini – et peut-être aussi le jeune Hitler... Pourtant, il est tout à fait certain qu'aucun d'entre eux n'y a croisé Adrian Leverkühn (bien qu'il ne soit pas exclu qu'Adrian Leverkühn ait pu « les » croiser, de la même manière qu'il a reçu de « Pierre Monteux » une lettre que l'illustre chef, pourtant, n'a jamais écrite).
 13. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Bourgois, 1984, p. 64-65.
 14. Émile Zola, « De la description », dans *Le Roman expérimental*, Paris, GF, 2006, p. 223.
 15. Joris Karl Huysmans, « L'Ouverture de Tannhäuser », *Revue wagnérienne*, 8 avril 1885, p. 59.