



HAL
open science

La figure du musicien extravagant dans *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot et les *Kreisleriana* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Vanille Goovaerts

► **To cite this version:**

Vanille Goovaerts. La figure du musicien extravagant dans *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot et les *Kreisleriana* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. *Littératures*. 2013. dumas-00840283

HAL Id: dumas-00840283

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00840283>

Submitted on 2 Jul 2013

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

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

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes**

**La figure du musicien extravagant dans *Le Neveu de Rameau* de Denis
Diderot et les *Kreisleriana* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann**

Mémoire de recherche (Master 2 Littératures Recherche, spécialité « Approches comparatives et
interculturalité »)

**Présenté par :
Vanille GOOVAERTS**

**Directeur de recherches :
M^{me} Isabelle KRZYWKOWSKI
Professeure en Littérature générale et comparée**

Année universitaire 2012-2013

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes**

**La Figure du musicien extravagant dans *Le Neveu de Rameau* de Denis
Diderot et les *Kreiskleriana* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann**

Mémoire de recherche (Master 2 Littératures Recherche, spécialité « Approches comparatives et
interculturalité »)



**Présenté par :
Vanille GOOVAERTS**

**Directeur de recherches :
M^{me} Isabelle KRZYWKOWSKI
Professeure en Littérature générale et comparée**

Année universitaire 2012-2013

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION | 5 |
| PREMIÈRE PARTIE : L'EXTRAVAGANCE COMME COMPOSANTE ESSENTIELLE DE LA FIGURE DU MUSICIEN | 22 |
| 1.1. Chapitre 1 : Un portrait de musicien : sous l'authenticité, l'extravagance. | 22 |
| 1.1.1. Le musicien et sa représentation dans les œuvres. | 22 |
| 1.1.1.1. Des musiciens authentiques | 22 |
| 1.1.1.2. Des musiciens singuliers | 24 |
| 1.1.2. La présentation d'étranges mélomanes | 26 |
| 1.1.2.1. Le regard extérieur : l'aspect physique. | 26 |
| 1.1.2.2. L'extravagance comme le fait d'être étranger, de ne pas correspondre à la norme. | 28 |
| 1.1.2.3. Des prototypes | 31 |
| Chapitre 2 : Une mosaïque de modèles extravagants | 32 |
| 1.2.1. Le portrait de l'extravagant | 33 |
| 1.2.1.1. Des originaux originaux : des modèles réels. Un travestissement du réel et l'émergence d'une figure de fiction. | 33 |
| 1.2.1.2. Les modèles classiques : des personnages qui font rire | 34 |
| 1.2.2. Les emprunts au personnage du bouffon | 35 |
| 1.2.2.1. Les origines : jongleur, fou et bouffon | 35 |
| 2.2.2. Dimensions carnavalesque et grotesque | 38 |
| 1.3. Chapitre 3 : Entre étrangeté et figure stéréotypée : quelle nouvelle représentation du musicien extravagant ? | 42 |
| 1.3.1. La constitution d'une nouvelle figure à partir de l'extravagance | 42 |
| 1.3.1.1. Des musiciens types ? | 42 |
| 1.3.1.2. L'épanouissement d'une figure à part entière | 43 |
| 1.3.2. L'extravagance comme ciment d'un personnage multiple | 44 |
| 1.3.2.1. Puzzle et pièce de puzzle | 44 |
| 1.3.2.2. La question de l'identité (musicien) | 47 |
| 2. DEUXIÈME PARTIE : L'EXTRAVAGANCE COMME SENSIBILITE DU MUSICIEN: DE L'INTERIORITE AU DISCOURS SUR LA MUSIQUE | 498 |

| | |
|--|------------|
| 2.1. Chapitre 1 : Des discours oral, écrit et corporel sur l'évolution de la musique : l'expression de la sensibilité | 498 |
| 2.1.1. Un discours sur la musique, entre approche littéraire et approche musicologique | 498 |
| 2.1.1.1. L'imaginaire de la musique dans le rapport entre écriture et musique | 508 |
| 2.1.1.2. La musique avant tout | 521 |
| 2.1.2. L'extravagance comme sensibilité, pivot de l'évolution de la conception musicale | 543 |
| 2.1.2.1. L'adieu au baroque : une nouvelle forme d'expressivité. | 543 |
| 2.1.2.2. L'extravagance et le naturel : une musique de l'âme | 565 |
| 2.1.2.3. De l'imitation à l'expression : l'importance de l'accent | 576 |
| 2.1.2.4. De la musique à verbe à la musique en soi : des musiciens instrumentistes | 598 |
| 2.1.2.5. L'importance de l'effet de la musique | 610 |
| 2.1.3. Une mise en scène du musicien extravagant : le discours corporel | 621 |
| 2.1.3.1. La théâtralité de l'acte musical : une pratique extravagante | 621 |
| 2.1.3.2. La musique non fonctionnelle, vers l'expression personnelle et l'oubli de soi. | 654 |
| 2.2. Chapitre 2 : Musique et folie : la tension entre l'universel et l'individuel | 676 |
| 2.2.1. La musique comme possession | 676 |
| 2.2.1.1. Le voyage : la musique et l'ailleurs. | 687 |
| 2.2.1.2. Pythie et sujet lyrique : un souffle créateur remotivé | 69 |
| 2.2.2. Un ensorcellement qui tendrait vers la folie : l'aspect diabolique. | 721 |
| 2.2.2.1. Un imaginaire de la musique maléfique : la présence du diable, la perte de soi | 721 |
| 2.2.2.2. L'aliénation comme séparation de l'âme (esprit) et du corps | 733 |
| 2.3. Chapitre 3 : Du factuel à l'imaginaire, une nouvelle conception de la musique | 776 |
| 2.3.1. La musique, une existence condamnée à l'imaginaire | 776 |
| 2.3.1.1. Le silence de la musique : l'indicible | 776 |
| 2.3.1.2. La musique sans musique : l'imaginaire dicible | 798 |
| 2.3.2. La sensibilité, comme berceau de l'imaginaire musical et fantastique | 810 |
| 2.3.2.1. L'ambivalence du musicien : les caractéristiques fantastiques | 810 |
| 2.3.2.2. Musique et rêve : le fantôme | 832 |

**3. TROISIEME PARTIE : LA FIGURE DU MUSICIEN EXTRAVAGANT AU SERVICE
DE LA MISE EN CAUSE DU RATIONALISME ET DE LA SOCIETE... VERS UNE NOUVELLE
CONCEPTION DE L'ARTISTE _____ 865**

**3.1. Chapitre 1. La figure du musicien extravagant dans un nouveau rapport à la
société. _____ 86**

- 3.1.1. L'émergence d'une nouvelle figure de l'artiste. _____ 865
 - 1.2.2. L'identité sociale de l'artiste : « maître des plaisirs » _____ 876
 - 3.1.1.2. La formation d'une identité artiste : les prémices du bohème _____ 898
 - 3.1.1.2. L'incompréhension et la marginalité _____ 921
 - 3.1.1.3. L'originalité : de Diderot au romantisme allemand _____ 943
- 3.1.2. Du musicien extravagant à l'artiste satirique. _____ 965
 - 3.1.2.1. Des porte-paroles ? _____ 965
 - 3.1.2.2. La figure du morosophe ou un Socrate perversi. _____ 987
 - 3.1.2.3. La satire et l'extravagance : pot-pourri et composé _____ 99

3.2. Chapitre 2. Art et raison, jonctions et disjonctions _____ 1032

- 3.2.1. Rationalité dégradée et dimension délirante _____ 1043
 - 3.2.1.1. Philistins vs figure de l'artiste _____ 1043
 - 3.2.1.2. Quelle raison pour un artiste déraisonné ? _____ 1075
 - 3.2.1.3. L'irrationnel et la musique, une nouvelle place pour l'imagination _____ 1087
- 3.2.2. Le musicien extravagant et l'artiste : deux identités qui se cherchent. _____ 1121
 - 3.2.2.1. Le déracinement _____ 1121
 - 3.2.2.2. Une mise en crise du génie _____ 1153
 - 3.2.2. Des créations avortées _____ 1187

CONCLUSION _____ 1220

BIBLIOGRAPHIE _____ *Erreur ! Signet non défini.*4

ANNEXE _____ *Erreur ! Signet non défini.*7

INTRODUCTION

Du XVIII^e siècle au tournant du XIX^e siècle, une grande évolution marque l'histoire de l'art : progressivement, toute la question du beau est remise en cause par la valorisation du sensible¹. L'entrée de la sensibilité a été synonyme de changement, elle annonce l'arrivée du romantisme. Le jugement de chacun – que l'on pourrait nommer subjectivité – et le goût, défini en tant que sentiment produit par la beauté², sont mis au premier plan pour parler d'art. Cette période est très riche artistiquement, du fait du questionnement, de la remise en cause de l'art par les contemporains. La condition de l'artiste évolue également, parallèlement à la conception de l'homme, guidée par l'intérêt naissant pour la sociologie. L'artiste s'émancipe peu à peu, en même temps que l'art se détache de l'« utilitaire ». En effet, la notion (moderne) même d'artiste en Europe « est liée au long procès de “libération” du “carcan” des structures corporatives, qui passe par la création des académies et des salons, dans le cadre du mécénat d'Etat³ ». Albert Einstein contextualise dans *La Musique romantique* l'arrivée du romantisme en musique : « Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le musicien le plus génial lui-même sait qui est son maître et quelle est sa place⁴ ». Mais à partir de la fin du XVIII^e siècle, le musicien n'a plus de maître que lui-même, et sa place sera plus ambiguë. C'est dans ce contexte esthétique, en pleine évolution, que se construira notre mémoire.

La musique est certainement l'art qui sera le plus touché par cette évolution, en partie parce qu'elle possède une dimension sensible qui provoque des conséquences particulières sur le corps humain. Cette idée provient d'une très longue tradition. Petit rappel de l'imaginaire, la figure mythique de l'aède Orphée est la première figure de musicien dans la littérature. Elle diffère de la figure de l'artiste des XVIII^e et XIX^e siècles qui se caractérise en partie par une rupture avec la norme, une rupture sociale – entre autres la marginalité, ou marginalisation. Sans nous arrêter sur la représentation

¹ A ce sujet, voir l'ouvrage de J.-M. Bardez, *Diderot et la musique : valeur de la contribution d'un mélomane*, Paris, Honoré Champion, 1975.

² *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la dir. M. Delon, Paris, PUF, 1997, art. « Goût » (R. Mortier), p. 511 : « Le jugement esthétique est lié, dans sa conception, à un sentiment de plaisir désintéressé et le goût est défini par lui comme « la faculté de juger du beau ».

³ *Ibid.*, art. « Artiste » (A. Becq), p. 109.

⁴ A. Einstein, *Music in the Romantic Era : A History of Musical Thought in the 19th Century*, 1947 ; *La Musique romantique*, trad. J. Delalande, Paris, Gallimard, 1959, p. 18.

sociale du personnage d'Orphée, c'est le rôle qu'il joue et son rapport à la musique qui nous intéresse ici. La figure d'Orphée lie musique et mysticisme en accordant un pouvoir extraordinaire à la musique, la « musique irrésistible⁵ », tandis que les accents de sa lyre charmaient les animaux sauvages et parvenaient à émouvoir les êtres inanimés. Le pouvoir de la musique dans le mythe d'Orphée relève du merveilleux et distingue la musique des autres arts, comme on le verra avec le romantisme⁶. Ainsi, le musicien possède des caractéristiques bien particulières. Le pouvoir de la musique s'exprimant à travers lui, il semblerait que la principale caractéristique du musicien soit sa sensibilité exceptionnelle, sa capacité à se « laisser vibrer ». Cette figure de l'aède (le poète-musicien) est considérée, à partir d'Orphée, comme un corps traversé par l'oracle, comme une caisse de résonance. En effet, d'un point de vue plus moderne et scientifique, l'acoustique crée des sensations physiques particulières. Au XVIII^e siècle, de nombreuses théories voient le jour, notamment avec Rameau, mais pas seulement. La musique ne sera plus vue comme mathématique, mais comme physique. Le rythme libère, c'est pourquoi l'on interdisait aux esclaves de garder leurs tambours. Certaines fréquences et certaines vibrations ont un effet direct sur le comportement humain, comme en témoignent par exemple le phénomène de transe observé dans certaines cultures et la musicothérapie qui se pratique de nos jours. Dans ces conditions, il semble difficile pour un musicien de ne pas « sortir du cadre ». La musique est l'art qui a un effet direct sur le corps, que ce soit pour celui qui pratique ou pour celui qui reçoit (l'auditeur), contrairement aux autres arts. Plus de liberté en musique peut alors être synonyme de perte de contrôle, explosion de l'individualité, deux éléments qui ne s'accordent pas bien dans les sociétés des XVIII^e et XIX^e siècle.

Etudions maintenant l'importance accordée à l'artiste dans la littérature à partir de la fin du XVIII^e siècle. Le rapport à l'art – à partir du moment où l'art devient autonome – nécessite l'utilisation première des sens, de l'imagination, plutôt que d'une raison bridée. C'est pourquoi, en règle générale, les artistes sont réputés pour leur sensibilité à part, leur pensée plus libre, et donc leur regard sur le monde plus lucide, sans que cet imaginaire soit réservé à la littérature. Situés en dehors de la norme, ils vivent davantage en fonction de leurs inspirations et de leurs impulsions qu'en fonction des règles établies, ce qui peut les faire passer pour des originaux, des extravagants ou

⁵ *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, C. Aziza, C. Oliviéri, R. Sctrick, Paris, Nathan, 1977, art. « Musicien », p. 122-123.

⁶ Alfred Einstein, *La Musique romantique*, op. cit., p. 46 : « la musique devient, avec le Romantisme, un élément *orphique* ».

des excentriques, si ce n'est pas pour des fous. Car l'incompréhension provoque de sévères jugements dans une société qui s'embourgeoise de plus en plus, et qui cherche à s'affirmer par la « raison » et la « morale ». On peut comprendre que certains écrivains aient choisi de mettre en scène un tel type de personnage pour parler du monde, comme en témoigne l'histoire littéraire : citons par exemple *Das Merkwürdige Musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1797) de Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Le Chef d'œuvre inconnu*, *Sarrasine* (1831), *Gambara* et *Massimilla Doni* (1837) d'Honoré de Balzac ; le célèbre *Consuelo* (1843) de George Sand ; *La Fanfarlo* (1847) de Charles Baudelaire, mettant en scène Samuel, « l'homme des belles œuvres ratées » ; *Le Musicien des rues* (1848) de Franz Grillparzer, *Un Musicien déchu* (1858) de Tolstoï ; enfin, plus récemment, la pièce de Patrick Süskind, *Der Kontrabass* (1981). Et n'oublions pas E. T. A. Hoffmann, dont l'œuvre compte de nombreuses figures d'artistes, qui tendent toutes vers la folie. Dans cette longue énumération, nous avons un musicien tiraillé entre « son enthousiasme éthéré et la basse médiocrité de cette terre », qui est mis au ban de la société parce qu'il refuse de s'adapter au goût du grand public ; un peintre au désespoir qui périra brûlé avec ses toiles pour n'avoir pu reproduire en peinture la femme telle qu'en nature ; un sculpteur fou d'amour aveuglé par ses sentiments et un étrange castrat ; un génie incompris (musicien), aux théories « étranges », vivant dans la misère et l'ébriété ; un monde de mélomanes ; une grande cantatrice italienne, un dandy écrivain raté, un musicien mélancolique aux aspirations divines, un violoniste marginal et un contrebassiste désabusé au bord de la folie. Il apparaît nettement que le personnage du musicien y est majoritairement représenté. Le *Dictionnaire des types et caractères littéraires* fait allusion à la place du musicien dans la littérature : « Bizarrement, il n'est jamais fait référence à un héros musicien dans la littérature occidentale de l'âge classique » ; le préromantisme français y fait de maigres allusions. « Mais le thème fleurit avec le romantisme ; il faut dire que le destin tragique de nombreux compositeurs allemands a fait gagner au Panthéon des silhouettes une nouvelle figure faite de malheur et d'aspiration à l'infini »⁷ ; il semblerait qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, dans la littérature, le musicien soit volontiers mis en scène.

Les titres cités ci-dessus ne sont pas forcément significatifs, mais le plus souvent, l'artiste mis en scène rejoint la figure de l'artiste incompris, maudit, « déchu », fou, raté, correspondant à l'esthétique romantique. Cela s'explique entre autres, comme

⁷ *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, op. cit., « Musicien », p. 123.

nous l'avons vu plus haut, par le décalage entre l'artiste et la société : « Comme l'artiste en général, le musicien est un “cas social” dans les lettres : s'étant voué à son idéal, qui l'absorbe totalement, il partage avec le poète et le savant le triste privilège d'être incompris de ses contemporains⁸ ». *Van Gogh ou le suicidé de la société* (1947) d'Antonin Artaud – le titre parle de lui-même – témoigne de cette association couramment faite en littérature (le poète maudit), d'autant plus quand on connaît l'histoire et le destin du grand peintre. Ainsi, cette profusion de figures d'artiste dans la fiction littéraire alimente les sujets de recherche, qui épousent cette représentation littéraire, que ce soit dans l'étude de la figure de l'artiste-même⁹ ou dans l'analyse des personnages¹⁰. Notre travail s'inscrit globalement dans ce thème – la figure de l'artiste dans la littérature –, mais nous nous centrerons sur la figure du musicien pour son rapport à la musique. En effet, la musique est un art particulier qui relève, semble-t-il, du mystique, comme nous l'avons évoqué avec la figure d'Orphée. Frédérique Toudoire-Surlapierre, dans son article « Dr Faustus, “la communauté inavouable” », rapporte les propos de Thomas Mann, tenus lors de sa conférence *l'Allemagne et les Allemands* : « Il faudrait que Faust soit musicien. La musique est domaine du démon ». F. Toudoire-Surlapierre commente : « Thomas Mann choisit la figure de l'artiste musicien pour porter le « précisément diabolique » de la société, comme si l'artiste pouvait faire œuvre d'art avec le mal »¹¹. Il y a bien là un rapport très spécial à la musique, et le musicien semble avoir un rôle particulier dans la société, comme dans la littérature.

Nous avons pour projet d'étudier « la figure du musicien extravagant dans *Le Neveu de Rameau* et dans les *Kreiseriana* ». Il existe de nombreuses études sur *Le Neveu de Rameau*, sur le personnage, et sur le sens de l'œuvre, sur le débat esthétique qui se joue entre Moi et Lui, mais nous n'en avons pas trouvé sur le personnage du Neveu en tant que musicien, mis à part chez Andrea Hübener, dans sa comparaison avec

⁸ *Ibid.*, p. 122-123.

⁹ Un exemple parmi d'autres, N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005. Voir la bibliographie « Etudes sur l'imaginaire de l'artiste ».

¹⁰ Entre autres, C. Wasselin, « Le Paradoxe sur le musicien ou la métamorphose du Neveu de Rameau en musicien fou d'E.T.A. Hoffmann », *Corps écrit*, n° 26, Paris, PUF, Juin 1988, p. 117-121.

¹¹ F. Toudoire-Surlapierre, « Dr Faustus, “la communauté inavouable” », *Réflexions sur la socialité de la musique : actes du Colloque Musique et société organisé les 7, 8 et 9 juin 2006*, dir. A. Locatelli et F. Montandon, *op. cit.*, p. 169-170.

le chevalier Gluck¹². Les études françaises sur les *Kreisleriana* sont plus rares ; elles apportent notamment des éléments sur la structure (musicale) du texte et sur l’imaginaire de la musique dans l’œuvre d’Hoffmann. Quant aux études allemandes consultées, elles analysent pour la plupart les instances narratives et la figure de Kreisler en tant que figure d’artiste romantique par excellence dans un paysage romantique, à échelle de l’œuvre de Hoffmann. La figure de musicien ne fait cependant qu’être évoquée, sans qu’il y ait un véritable développement pouvant nous fournir des caractéristiques précises et immuables sur celle-ci. Nous nous pencherons moins sur le texte dans sa structure que sur les personnages. Des travaux comparatistes ont été faits entre l’œuvre de Diderot et celle de Hoffmann, ce qui se justifie pleinement quand on sait que Hoffmann a été lecteur de Diderot, point que nous développerons plus tard.

Notre sujet entre dans le domaine général « Musique et littérature », un champ interdisciplinaire par excellence : tant de choses ont déjà été écrites, et il reste tant à analyser et à considérer. Dans ce cadre-là, le XVIII^e siècle est une époque particulièrement intéressante à étudier car elle marque l’entrée du musicien dans le monde artiste. Sans compter que le passage au XIX^e siècle place la musique au sommet de l’échelle des arts. Cette évolution crée un lien entre Diderot et Hoffmann, entre deux auteurs comparables, bien que le premier soit Français et représentant des Lumières¹³, le second Allemand et représentant d’une partie du romantisme. En sus de ses qualités d’écrivain et de penseur, c’est parce que Diderot s’est fortement intéressé aux arts, à la peinture – à travers la critique d’art –, et surtout à la musique, à laquelle il consacra des ouvrages, qu’il est pour nous un auteur phare. E. T. A. Hoffman quant à lui, célèbre pour ses contes fantastiques, très compétent dans le domaine de la caricature – ce qui lui vaudra un exil de quelques années –, a longtemps hésité entre sa carrière de juriste et son fort penchant pour la musique. Le rapport entre les deux auteurs tient de leur intérêt commun pour les arts, en particulier le rapport à la musique et à l’écriture. Denis Diderot et E. T. A. Hoffmann sont ce qu’Aude Locatelli appelle des « *Doppelbegabten*¹⁴ », c’est-à-dire des artistes doublement doués qui, comme Rousseau, « se sont senti un génie aussi bien littéraire que musical », pour reprendre la formulation

¹² A. Hübener, *Kreisler in Frankreich: E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz)*, Heidelberg, Winter, 2004. Hübener présente le Neveu en tant que musicien, sa description se limite aux éléments de comparaison avec le chevalier Gluck.

¹³ Diderot est un penseur, on a trop voulu l’enfermer dans le « carcan » des Lumières alors que son œuvre montre bien qu’il dépassait tout système.

¹⁴ Voir la thèse d’A. Locatelli, *La Lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le “Bildungsroman”*, 1996 ; Tübingen, M. Niemayer, 1998, p. 182.

de Francis Claudon¹⁵. Notre travail, sans avoir une prétention à l'exhaustivité, tendra à mettre en lumière la représentation de la figure du musicien, à partir des deux personnages du Neveu et du maître de chapelle Kreisler, à une époque où les débats esthétiques sont en pleine évolution. Nous nous appuierons sur les travaux ayant déjà été effectués pour ce qui est du rôle des personnages, des débats esthétiques dans lesquels ils évoluent, mais la mise en relation de ces deux figures nous permettra de faire apparaître l'émergence de la conception de l'art, de l'artiste, qui est en train de se forger au tournant du XIXe.

En ce qui concerne Diderot, nous n'avons pas seulement affaire à un grand amateur de musique, mais encore aussi à un théoricien qui s'intéressa aux instruments et aux questions d'ordres esthétique et technique concernant cet art. Il consacra quelques ouvrages à la musique, ainsi que des articles de l'*Encyclopédie*, mais on trouve aussi des textes issus de la correspondance avec Sophie Volland ou de simples feuillets parlant de musique. Il y a tellement de matière traitée par Diderot, que Béatrice Durant-Sandraill a pu publier en 1922 un ouvrage intitulé *Ecrits sur la musique*, à partir de textes choisis¹⁶. De son vivant, Diderot a publié le *Mémoire sur différents sujets de mathématiques* en 1748, dans lequel il traite des problèmes d'acoustique et d'un projet pour la construction d'un orgue mécanique. En 1771, il fait paraître les *Leçons de clavecin et principe d'harmonie par M. Bernetzrieden*, sous la forme d'un dialogue. Il ne faut pas non plus oublier que Diderot a participé à la querelle ramiste, prenant au départ légèrement parti pour la musique italienne, même s'il a toujours cherché à rester le plus objectif possible. Nous verrons comment il se positionne dans *Le Neveu de Rameau*. Diderot, musicien sans toutefois pratiquer, mêle à l'écriture, dans cette œuvre toute musicale, l'opéra, la symphonie, les réflexions sur la musique, sur le génie.

L'œuvre de Hoffmann possède elle aussi un rapport très étroit à la musique, car, comme nous l'avons évoqué, le juriste allemand a longtemps hésité en faveur d'une carrière musicale. Il a composé de nombreuses œuvres musicales, mais c'est son talent d'écrivain qui le révélera. Il écrivit plusieurs articles de critique musicale [de 1803 à 1821¹⁷], notamment pour l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig ; on retrouve

¹⁵ F. Claudon, « Les rapports de la Musique et de la Littérature : leur place dans la recherche comparatiste », Colloque d'Azay-le-Ferron, Bulletin de la SFGC, 1979/4, p. 60 : cité par A. Locatelli dans sa thèse (*op. cit.*).

¹⁶ *Ecrits sur la musique*, par B. Durant-Sendraill, Paris, J.-C. Lattès, 1987. Il existe une autre édition chez Hatier de 1922.

¹⁷ Voir *Ecrits sur la musique : E. T. A. Hoffmann*, trad. A. Montandon, Lausanne, L'Age d'homme, 1985.

certains d'entre eux, sous une forme bien plus littéraire, dans les *Kreisleriana*. L'importance de la musique pour Hoffmann apparaît notamment dans les trois œuvres qui mettent en scène le maître de chapelle imaginaire, Johannes Kreisler. Nous aurons l'occasion d'y revenir. De plus, certaines nouvelles seront rassemblées après la mort de l'auteur en *Musikalische Novellen [Nouvelles musicales]*¹⁸ ; et on trouve les textes plus théoriques, dans des recueils posthumes tels que *E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften*¹⁹, ou encore *Schriften zur Musik*²⁰. Ainsi, nos deux écrivains sont, chacun à leur manière, des musiciens éclairés. Pour eux, la figure du musicien ne peut pas se limiter à une simple figure littéraire, elle doit avoir un sens plus profond, car elle permet de mettre en scène la musique dans le texte. Du reste, certains chercheurs comme Stéphane Lelièvre, dans sa thèse sur la musique dans les œuvres de Hoffmann²¹ ou encore Jean Fabre dans l'introduction de son édition de 1950²², ont vu dans la composition des *Kreisleriana* et du *Neveu de Rameau* les structures de l'opéra et de la symphonie. Sans cependant nous arrêter sur la structure musicale des textes, nous verrons dans quelle mesure la figure du musicien évolue dans ces textes somme toute musicaux.

L'étude parallèle des considérations des auteurs sur la musique est d'autant plus intéressante qu'ils prennent part à des débats qui se font écho : Diderot a participé à la querelle entre musique italienne et musique française et, cinquante ans plus tard, Hoffmann est plongé dans la querelle entre piccinistes et gluckistes, soit, entre musique italienne et musique (autrement²³) française, mais cette fois, en Allemagne. Comme l'écrit Alfred Lavignac dans *La Musique et les musiciens*, ce n'est pas le nom qui crée l'appartenance à la nation, mais bien le style propre au compositeur²⁴. De la sorte, il s'agit bien de la suite de la querelle entre Italiens et Français, même si le débat

¹⁸ Il existe de nombreuses autres publications de textes de Hoffmann réunis et organisés. Nous ne citerons que la plus ancienne et sa version française : *Musikalische Novellen : von E. T. A. Hoffmann*, publié par W. Stumpf, München, Holbein, 1920 ; *Nouvelles musicales : E. T. A. Hoffmann*, trad. A. Hella et O. Bournac, avant-propos de A. Coeuroy, Paris, Stock, 1929.

¹⁹ *E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften*, E. Istel, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1906.

²⁰ *Schriften zur Musik*, par F. Schnapp, München, Winkler Verlag, 1977.

²¹ Voir S. Lelièvre, « Hoffmann, la musique et la France », disponible en ligne dans la Revue *Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, publié le 21-05-2010 (voir bibliographie, « Sur Kreisler, les *Kreisleriana* et Hoffmann lecteur de Diderot »).

²² J. Fabre, « Introduction », *Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, 1950.

²³ Gluck crée une formule personnelle qui s'inscrit toutefois dans le style de la musique française. Voir A. Einstein, *La Musique romantique*, op. cit., p. 68.

²⁴ A. Lavignac, *La Musique et les musiciens*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1895, p. 517 : Parlant de Gluck : « Bien que né en Allemagne, bien qu'ayant reçu son instruction en Italie, il est tellement Français par la nature de son génie, il continue tellement Lully et Rameau, qu'il n'y a pas à hésiter à le ranger parmi les plus illustres représentants de notre grand style national. »

esthétique a considérablement évolué. Si du temps de Diderot les débats portent sur la prévalence de la mélodie ou de l'harmonie, ils évolueront plus tard en débat sur la place de la musique dans l'opéra et sur l'effet escompté. Dans les deux cas, le propos porte sur la sensation, sur ce qui prévaut, afin que la musique ait un véritable effet sur les sens ; il s'agit là de débats esthétiques.

Nous avons vu que nos deux auteurs ont beaucoup écrit sur et autour de la musique. Qu'il s'agisse de théorie pure et dure ou de textes ayant trait à la musique, ce sont les transcriptions de conceptions musicales. La question du décalage temporel reste intéressante (notamment par rapport à l'esthétique) car elle met en évidence une évolution. Nous pouvons nous demander comment, à travers les œuvres, d'un point de vue musical, on passe du XVIII^e siècle au romantisme. Nos deux personnages représentent deux époques différentes se faisant suite, chacune possédant ses motifs et ses caractéristiques : les Lumières et le romantisme allemand (*Romantik*). Nous n'évoquerons la question des considérations musicales dans les *Kreisleriana* et *Le Neveu de Rameau* qu'à travers la figure du musicien.

Le lien entre les auteurs passe certes par la musique, mais également par une complicité livresque, bien entendu, unilatérale. Cela justifie d'autant plus l'intérêt de notre sujet. Diderot [1713-1784] s'est imposé comme grand esprit du XVIII^e siècle. Sa perspicacité et son refus de systématiser sa pensée ont creusé l'écart avec son siècle. Il était très en avance sur son temps, c'est pourquoi plusieurs œuvres n'ont pas pu être publiées de son vivant. Dans le cas du *Neveu de Rameau*, il a fallu attendre un demi-siècle. C'est la traduction allemande de Goethe en 1805²⁵ qui a permis à l'œuvre de Diderot de voir le jour, en Allemagne. Roland Mortier, dans *Diderot en Allemagne*, a suivi la diffusion du *Neveu* en Allemagne ainsi que la traduction de Goethe. En France, ce fut d'abord la retraduction en français de la version de Goethe par Joseph Henri de Saur et Saint-Geniès qui permit une restitution du texte, en 1821. Et ce n'est qu'en 1891 que le *Neveu de Rameau, satire* est publié à partir du manuscrit original autographe, que retrouva par hasard Georges Monval chez un bouquiniste. La réception du *Neveu* en France a été aussi enthousiaste que tardive et a cristallisé le personnage du Neveu. Mais dans le cadre de notre sujet, c'est la réception allemande qui nous intéressera. En 1805, *Le Neveu* n'a pas été aussi bien accueilli en Allemagne ; seuls quelques rares auteurs, comme E. T. A. Hoffmann [1798-1834], ont défendu la valeur de ce texte. A cette

²⁵ « *Rameau's Neffe.* » *Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuscript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe*, Leipzig, Göschen, 1805.

époque, Hoffmann n'était encore « qu'un obscur conseiller de justice à Varsovie, compositeur et un chef d'orchestre à ses heures²⁶ », comme le précise Roland Mortier. « L'influence de Diderot sur Hoffmann est manifeste dès ses débuts en littérature, qui se situent à l'époque où l'invasion napoléonienne venait de le priver de son modeste emploi de juriste²⁷ ». En effet, *Ritter Gluck*, premier conte musical de Hoffmann, a été écrit en 1808 – soit trois ans après la publication du *Rameaus Neffe* de Goethe –, et publié en 1809. Dans la correspondance de Hoffmann, ou dans son œuvre, on retrouve des citations, des références, plus ou moins directes et plus au moins précises au texte de Diderot : *Le Neveu de Rameau* aurait été le « livre de chevet » de Hoffmann. L'influence de Diderot est incontestable et Hoffmann prend plaisir à citer l'un de ses auteurs favoris ; le début des *Kreisleriana* par exemple use du même procédé que l'incipit de *Jacques le Fataliste et son maître*. En ce qui concerne l'influence du *Neveu*, notons que Hoffmann n'a pu lire que la version de Goethe de 1805, qui comporte, malgré le travail minutieux du traducteur, quelques erreurs et quelques contresens. Ainsi, en étudiant l'influence de Diderot sur Hoffmann, il faut prendre en compte le fait que ce dernier n'a jamais eu connaissance de la version originale.

La figure de musicien la plus connue chez Diderot est le Neveu de Rameau²⁸, par son côté subversif et le mystère qui entoure la compréhension de l'œuvre. L'interprétation du *Neveu de Rameau* est délicate car nous sommes confrontés au seul texte. La signification reste floue, car on ne sait rien de sa création, et la chronologie impossible brouille les pistes. Dans l'édition de la Pléiade²⁹, Michel Delon nous renseigne sur la genèse, situant un premier noyau chronologique en 1761-1762 ; cela correspondrait au premier jet, qui aurait été retravaillé jusqu'en 1774. On n'observe aucun référent chronologique strict puisque des éléments postérieurs au premier noyau vont en quelques pages parler d'un Jean-Philippe Rameau vivant, puis, déjà mort³⁰. Comme le remarque Michel Delon dans la notice du *Neveu de Rameau*, « Diderot ne cherche nullement à rendre une scène selon les principes [qui seront, un siècle plus tard,

²⁶ R. Mortier, *Diderot en Allemagne : 1750-1850*, Paris, PUF, 1954, p. 285.

²⁷ *Ibid.*, p. 289.

²⁸ Lorsque nous renverrons à l'œuvre de Diderot *Le Neveu de Rameau*, le titre apparaîtra en italique et lorsque nous évoquerons le personnage (le Neveu ou le Neveu de Rameau), il restera en caractères normaux.

²⁹ *Contes et romans*, nouvelle édition, dir. de M. Delon, Paris, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 25, 2004. Sauf lorsqu'il s'agira de citer l'appareil scientifique d'autres éditions – qu'alors nous mentionnerons –, notre édition de référence sera celle-ci (la Pléiade) pour toute citation du texte *Le Neveu de Rameau*. Comme il n'y a pas d'ambiguïté, nous indiquerons « *Le Neveu de Rameau* » sans mentionner « *op. cit.* » avant la pagination.

³⁰ Jean-Philippe Rameau est mort en 1764.

ceux] du réalisme³¹ ». Ce qu'il met en avant, ce sont les idées, le personnage : il s'agit d'une œuvre de fiction qui met en scène un imaginaire. Le texte de Diderot serait à prendre comme une « réflexion générale », d'un côté philosophique plutôt qu'historique. La forme du texte nous confirme cette voie, à savoir le dialogue dialectique, très proche d'un dialogue socratique, entre le Neveu et le Philosophe – respectivement « Lui » et « Moi » dans le texte. Nous n'entrerons pas directement dans les débats d'interprétation de l'œuvre, de nombreuses études ont déjà été faites à ce propos, ce qui nous a permis entre autres de nourrir notre réflexion sur la figure "extravagante" du musicien.

E. T. A. Hoffmann, quant à lui, a cultivé ce type de personnage dans une grande partie de son œuvre. Pour n'évoquer que les trois plus connus aux yeux de la postérité, citons bien sûr le maître de chapelle Kreisler, « notre » musicien 'extravagant', le conseiller Krespel, violoniste excentrique, et le chevalier Gluck, fantôme du grand compositeur ou, selon l'interprétation que l'on préfère, fou se prenant pour ce musicien d'un autre siècle. A cela s'ajoutent les chanteuses (cantatrices) aux voix d'ange comme par exemple Julia et la fille du conseiller Krespel, ainsi que les nombreux musiciens, praticiens ou auditeurs passionnés, qui pour la plupart servent la satire d'une société de Philistins méprisant l'art musical. Car même si la définition première du musicien désigne « celui qui exécute, dirige ou compose de la musique », il ne faut pas oublier de prendre en compte une des dimensions les plus importantes : le sens musical, au sens empirique du terme. Cette considération nous invite à mettre en question la figure du musicien.

Dans le cadre de notre sujet, nous ne nous intéresserons d'une manière générale qu'à la figure masculine du musicien, dans des œuvres où elle occupe une place centrale. Titres à l'appui, le Neveu de Rameau et Kreisler sont en quelque sorte la « matière » du *Neveu de Rameau* et des *Kreisleriana*. Nous parlerons du Neveu de Rameau « chez » Diderot car même si le neveu du grand Rameau a bien existé [1716-1777] et que Diderot a dû le rencontrer au cours de sa jeunesse, même si Diderot s'est largement inspiré de la vie de cet original³², il est tout à fait certain que sa plume

³¹ *Ibid.*, « Notice sur Le Neveu de Rameau », p. 1127.

³² J.-C. Bonnet propose des témoignages d'écrivains qui ont rencontré Jean-François Rameau de leur vivant, dans *Le Neveu de Rameau*, par J.-C. Bonnet, Paris, Garnier Flammarion, 1983, « Dossier », p. 205-209.

remarquable a transformé Jean-François Rameau en personnage de fiction³³, et le personnage de fiction, en représentant typique – ou atypique, comme nous le verrons par la suite. C'est ce rôle de personnage « porteur » qui a dirigé notre choix vers le pendant allemand du Neveu, à savoir, le maître de chapelle Johannes Kreisler. A la différence du Neveu, Kreisler est un personnage inventé, mais qui rappelle la vie de son créateur. A l'origine, 'Kreisler' n'était qu'un pseudonyme dont Hoffmann se servait pour signer ses articles de critique musicale dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* tandis qu'il traversait une crise financière³⁴. Bien qu'il soit réducteur d'étudier Kreisler à travers la seule biographie de Hoffmann, nous ne pouvons rejeter la part autobiographique qui le lie à l'auteur, ne serait-ce que parce que Hoffmann a précisément choisi ce personnage comme porte-parole, qu'il l'a pourvu de semblables qualités : musicien, maître de chapelle, écrivain ; et peut-être même lui a-t-il attribué une part de folie ?

Hoffmann commence à écrire et à publier dans des revues et fait naître par là-même le personnage de Kreisler. Il lui prête sa plume, ce qui n'est pas rien. Par la suite, Kreisler acquiert une personnalité propre, et cela d'autant plus que son créateur lui accorde une place toute particulière dans son œuvre : en 1814, paraissent les *Kreisleriana*, recueil hétéroclite d'écrits ayant toujours la musique comme sujet, écrit par le maître de chapelle imaginaire ; en 1820 la *Biographie fragmentaire du chef d'orchestre Kreisler*, insérée dans le *Journal du Chat Murr* (1822) met en scène Kreisler et remue en partie son passé nébuleux et ses origines incertaines. Le personnage de Kreisler, tenant une place très importante dans ces deux œuvres, ne s'en trouve que mieux dessiné. « *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* » [Les Récentes Aventures du chien Berganza] complète en quelque sorte le portrait du maître de chapelle, Berganza ayant vécu quelque temps avec lui et l'évoquant de la sorte : « le bon, l'excellent homme, avec ses joues pâles et creuses, son regard sombre, son front mobile ! celui-là était habité par un véritable esprit poétique »

³³ Diderot, *Le Neveu de Rameau : Satire seconde*, par J. Chouillet, Paris, Lettres Françaises, 1982, « Introduction », p. 12-13 ; « Mais cette fidélité aux grandes lignes du modèle historique ne doit pas faire perdre de vue l'importance du remodelage auquel Diderot s'est livré. », p. 12.

³⁴ *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques, de tous les temps et de tous les pays*, Laffont – Bompiani, Paris, éd. R. Laffont, 1992, « Kreisler », p. 564.

[den guten, herrlichen Mann mit den blassen eingefallenen Wangen, dem düstern Auge, der beweglichen Stirnmuskel; der trug den wahren poetischen Sinn im Innern]³⁵.

Une autre raison de nous intéresser particulièrement au maître de chapelle appelle à mettre ici en relation le chevalier Gluck et Kreisler. Ainsi que nous l'avons évoqué, plusieurs études se sont attachées à comparer le Neveu de Rameau et le chevalier Gluck de Hoffmann car la représentation de ces deux figures de musiciens est construite sur le même « modèle »³⁶. Andrea Hübener par exemple compare les deux « scènes » et met en valeur la pertinence du parallèle. Sans refaire le travail de Hübener, nous soulignerons simplement le fait que *Ritter Gluck*, sans citation directe du *Neveu*, en reprend plusieurs éléments : la rencontre incongrue entre le narrateur et le personnage au Café - deux « scènes » dans les capitales française et allemande qui se font écho-, le rapport à la folie, l'effet sur le personnage lors de la performance musicale (douleur et extase), l'effet sur le narrateur, etc. Hübener met également les différences en valeur, en montrant entre autres que le personnage de Hoffmann serait une radicalisation du personnage de Diderot, tout en l'enveloppant d'une dimension plus romantique. Pourquoi préférer la mise en parallèle de la figure de Kreisler avec celle du Neveu ? Bien que la mise en scène du maître de chapelle Johannes Kreisler s'éloigne de celle du Neveu, il est intéressant de comparer ces deux personnages, non seulement parce que Kreisler a également subi l'influence du Neveu (les références sont nommées comme telles), mais aussi parce que les *Kreisleriana* observent à d'autres égards des points communs avec *Le Neveu de Rameau*. Kreisler occupe une place bien plus importante que le chevalier Gluck dans l'œuvre de Hoffmann ; ils ne sont pas du tout mis en scène de la même manière, ne serait-ce que par l'absence d'interlocuteur dans les *Kreisleriana*. Et c'est cela même qui permet de faire ressortir le « caractère/character » de Kreisler. De plus, l'aspect fantastique se ressent davantage dans *Ritter Gluck* ; le personnage, sur lequel pèse le doute – est-il l'esprit du chevalier Gluck ou un fou se prenant pour le célèbre compositeur ? –, est porteur du fantastique. Il est donc plus

³⁵ E. T. A. Hoffmann, « Berganza », *Fantasiestücke in Callot's Manier : Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten [Werke 1814]*, préface de Jean Paul, Bamberg, Kunz, 1814-1815 ; publié par H. Steinecke, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag in Taschenbuch, 2003, p. 123.

³⁶ Nous vous invitons à considérer la partie « Sur Kreisler, les *Kreisleriana* et Hoffmann lecteur de Diderot » de notre bibliographie. Citons particulièrement, par ordre chronologique : G. Ellinger, *E. T. A. Hoffmann : Werke in 15 Teilen*, t. 15, Berlin, 1912 ; R. Mortier, *Diderot en Allemagne*, Paris, PUF, 1954, p. 289-290 ; C. Wasselin, « Le Paradoxe sur le musicien ou la métamorphose du Neveu de Rameau en musicien fou d'E.T.A. Hoffmann », *op. cit.*, p. 117-121 ; A. Hübener, *Kreisler in Frankreich*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2004, p. 15-20 ; A. Montandon, « Le musicien et la société dans la littérature romantique allemande », in *Réflexions sur la socialité de la musique*, *op. cit.*, p. 109-117.

difficile avec le chevalier Gluck de se concentrer uniquement sur la figure du musicien dans sa représentation. D'autre part, dans les *Kreisleriana* comme dans *Le Neveu*, les considérations sur la musique ont beaucoup d'importance – plus que dans *Ritter Gluck*. Hoffmann attribue à Kreisler « l'écrivain » une voix et un rôle qui ne sont pas comparables avec le rôle et la voix accordés au chevalier, c'est pourquoi notre choix s'est porté sur le personnage de Kreisler. Sauf oubli, nous n'avons trouvé qu'une seule étude prenant directement pour sujet la comparaison entre le Neveu et Kreisler : l'étude anglophone de George Edgar Slusser³⁷. Le personnage de Kreisler dans son ensemble est comparé au Neveu. Slusser prend en compte toutes les œuvres dans lesquelles le maître de chapelle apparaît. Car si la question du choix de l'œuvre pour l'étude du personnage du Neveu ne se pose pas, il en est tout autrement pour Kreisler.

Nous avons pris le parti de nous limiter aux seules *Kreisleriana* pour ne pas nous égarer dans les différentes mises en scène de la figure de Kreisler : car d'une œuvre à l'autre, comme l'écrit Slusser, « la vision de Hoffmann sur ce personnage a en fait évolué » [*Hoffmann's vision of this figure has in fact grown*³⁸]. Il serait trop ambitieux pour un mémoire de vouloir prendre en compte l'évolution de ce personnage « à deux vitesses ». Toutefois, la lecture des autres œuvres dans lesquelles Kreisler apparaît nous apporte de nombreux éléments et nous aide à recomposer la « personnalité » du maître de chapelle. Au-delà des raisons pratiques, ce choix s'est imposé car les *Kreisleriana* se rapprochent du *Neveu* par les nombreuses réflexions sur la musique qui sont attribuées au personnage. En somme, nous nous intéressons à la voix de Kreisler, dans sa position d'écrivain, au même titre qu'à celle du Neveu, dans le dialogue.

Certaines études se sont attachées à reconnaître les auteurs dans leurs personnages : « Il est en fait presque traditionnel de le voir comme l'extension littéraire de l'auteur lui-même » [*It is almost traditional in fact to view him as the extension in literature of the author himself*] écrit Slusser. Il cite en note le *Kreislerbuch* de Hans von Müller dans lequel toutes les références à Kreisler sont rassemblées pour former une sorte de biographie parallèle de l'auteur³⁹. En ce qui concerne Diderot, Barbey d'Aurevilly (entre autres) écrit dans *Goethe et Diderot* (1887) :

³⁷ G. E. Slusser, « Le Neveu de Rameau and Hoffmann's Johannes Kreisler. Affinities and Influences », *Comparative Literature*, vol. 27, University of Oregon, 1975, p. 327-343.

³⁸ *Ibid.*, p. 328.

³⁹ *Ibid.* Voir Hans von Müller, *Der Kreislerbuch : Texte, Compositionen und Bilder*, Leipzig, Insel-Verlag, 1903. Voir la suite de la note, p. 328-329 : Slusser cite deux autres références où l'on retrouve

Le Neveu de Rameau est évidemment un portrait qu'il fit de lui-même *en charge*, et qui n'est qu'une charge, au fond, « charbonnée », comme les vers de Faret dont parle Boileau quelque part, « sur les murs d'un cabaret », seulement, convenons-en, avec un charbon qui flambait !⁴⁰

Ce ne sera toutefois pas notre démarche ; nous prendrons davantage en compte la part fictive. Nous partirons du principe que ni le Neveu, ni Kreisler ne sont des doubles autobiographiques, mais plutôt deux figures à la dimension symbolique. Michel Delon dans la notice sur *Le Neveu de Rameau* dans la nouvelle édition de la Pléiade, affirme qu'« on ne peut pas plus réduire Moi à un portrait du philosophe que Lui à un portrait du Jean-François Rameau historique⁴¹ ». De la même manière, le Neveu ne serait pas la « part obscure » de Diderot, ni Kreisler la folie de Hoffmann. On s'est longtemps fourvoyé sur la personne de Hoffmann, en voulant trop interpréter ses œuvres à la lueur de sa vie, et sa vie à la lueur de ses œuvres. Ainsi, l'étude du musicien « extravagant » ne sera pas l'étude biographique d'un auteur (ou d'un personnage historique), mais bien l'étude de la représentation d'une figure (littéraire).

L'étude de la figure du musicien présente le grand intérêt de dépasser l'étude du musicien en tant que tel. La notion de figure renvoie à une certaine forme d'archétype littéraire, ou de « caractère » littéraire, à une codification de la représentation. Elle touche au portrait, qu'il soit physique, moral, ou social. Dans quelle mesure l'extravagance des personnages relèverait-elle de la figure codifiée de musicien ? Nos auteurs ont-ils choisi de faire correspondre leurs personnages à un type ? Peut-on parler d'une seule et même figure du musicien pour qualifier nos personnages ? Nous pouvons remarquer que, malgré le temps qui les sépare, bien au-delà de l'influence de Diderot sur Hoffmann, les deux personnages ont en commun la folie (feinte, attribuée ou réelle). Nous préférons cependant qualifier cette « folie » d'extravagance, car elle relève peut-être plus d'un décalage avec la société que d'une pathologie. C'est pourquoi le contexte historique et artistique, qui détermine la condition du musicien, ou de l'artiste en général, est important.

Nous avons préféré l'adjectif « extravagant » pour qualifier Kreisler et le Neveu car c'est un terme qui a conservé une certaine neutralité, contrairement à

cette idée (nous les restituons comme tel) : dans le chapitre de Walther Harich sur *Murr* (« Kreislers Schatten ») in *E. T. A. Hoffmann: Das Leben eines Künstlers* (Berlin n. d.), II, 211 ff ; et dans le chapitre de Harvey Hewett-Thayer intitulé « Kreisler-Hoffmann », in *Hoffmann: Author of Tales* (New York, 1971), p. 275.

⁴⁰ Cité par J.-C. Bonnet dans *Le Neveu de Rameau*, Paris, Garnier Flammarion, 1983, « Dossier », p. 224.

⁴¹ *Contes et romans, op. cit.*, « Notice sur Le Neveu de Rameau », p. 1130.

l'adjectif « fou ». De plus, bien que le mot « extravagant » n'apparaisse pas directement dans les textes pour désigner les personnages (le mot « *exzentrisch* », que l'on pourrait traduire par « excentrique » ou « extravagant », revient quand même dans les *Kreisleriana*), la folie dite des personnages fait polémique. Le dictionnaire *Robert* associe l'« extravagant » à ce « qui sort des limites du bon sens ; qui est à la fois extraordinaire et déraisonnable ». Il est intéressant de constater l'apparition des termes « sens » et « raison » : un personnage extravagant semble être décalé vis-à-vis de la morale. Il est associé au « bizarre »⁴², terme que nous définirons par la suite : il se pourrait bien que l'extravagant soit victime de l'incompréhension de ceux qui l'entourent. Un personnage extravagant est un personnage « déséquilibré », qui échappe à la mesure. Dans le *Dictionnaire de synonymes et contraires*⁴³, l'adjectif « extravagant,e » est associé aux termes « déraisonnable, absurde, délirant, fou, grotesque, insensé, irrationnel, excentrique, bizarre, étrange, farfelu ». Nous retrouverons tous ces termes dans notre développement car il semblerait qu'ils s'articulent à nos deux personnages. Enfin, le terme « extravagant » par sa définition s'oppose à la raison, ce qui pose la question de la folie et du rationalisme. En effet, plutôt qu'une mise en scène de la folie, c'est peut-être le rationalisme qui est mis en question par les auteurs. Où se situe la limite, entre ce qui s'éloigne de la norme et ce qui est à considérer comme de la folie ?

Le musicien extravagant ne se situe pas dans la norme. Par sa condition d'artiste, il semble posséder une morale paradoxale. Diderot pense qu'il existerait « une morale propre aux artistes ou à l'art et que cette morale pourrait bien être le rebours de la morale usuelle » comme l'indique Jean-Michel Bardez dans *Diderot et la musique*⁴⁴. Dans *The Devil's Dictionary [Dictionnaire du Diable]* appelé à l'origine *Le Lexique du cynique*, Ambrose Bierce apporte justement une définition de l'adjectif « fou » :

Atteint d'un haut degré d'indépendance intellectuelle ; qui ne se conforme pas aux standards de la pensée, de la parole et de l'action, déterminés par des magisters à partir de l'observation d'eux-mêmes ; qui diffère de la majorité ; en résumé, inhabituel. Il est à remarquer que les gens que l'on déclare fous le sont par des autorités qui n'ont pas à apporter la preuve qu'elles sont elles-mêmes parfaitement saines.⁴⁵

⁴² Voir R. Borderie, « Bizarre », « Bizarrerie » : de Constant à Proust : essai, Grenoble, ELLUG : Université Stendhal, 2011.

⁴³ *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Henri Bertaud Du Chazaud, Paris, Dictionnaires Le Robert, cop. 1992.

⁴⁴ J.-M. Bardez, *Diderot et la musique : valeur de la contribution d'un mélomane*, Paris, Honoré Champion, 1975, p. 90.

⁴⁵ A. Bierce, *The Devil's Dictionary [1881-1906]*; *Le Dictionnaire du diable*, trad. Bernard Sallé, Paris, Rivages, 1989, p. 108.

Cette définition n'est en effet pas peu cynique, mais elle est en accord avec l'idée d'extravagance définie plus haut, tout en décrivant le « marginal » : il s'agit d'un jugement extérieur, par conséquent, la question de la représentation se trouve mêlée à celle de la perception. La limite entre la folie et l'extravagance n'apparaît pas clairement puisque l'on peut prendre l'une pour l'autre, et inversement. Le Neveu joue le rôle du fou et Kreisler est réputé fou ; rien ne prouve qu'ils le soient réellement. Cette ambivalence, qui caractérise si bien nos personnages, peut être liée à la dimension fantastique, dont Hoffmann est le précurseur. Nous n'aborderons cependant ce thème qu'en surface, en ce qu'il participe au romantisme, étant donné que l'esthétique fantastique, si particulière aux écrits de Hoffmann ne correspond ni à l'esthétique du *Neveu*, ni – plus généralement – aux écrits de Diderot.

Notons que le terme « fantastique » se traduit en allemand par « *phantastisch* », mais les significations du mot allemand dépassent de loin celles du mot français. On retrouve son substantif, « *Fantasie* » (ou « *Phantasie* »), dans le titre du recueil contenant les *Kreisleriana* : les *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*⁴⁶. Notons que l'édition française de ce recueil a traduit (officiellement) « *Fantasiestücke* » par « fantaisies », définies au singulier dans le dictionnaire en tant que « créativité libre et imprévisible ; œuvre d'imagination ; création qui ne suit pas les règles, les modèles ». Il est connu qu'il est extrêmement difficile de trouver un équivalent français au mot *Fantasie* : il a trait à l'imagination, c'est d'ailleurs son sens premier. Mais *Fantasie* peut également se traduire par « fantasme », « fantaisie » ou « improvisation » (dans un contexte musical), « délire » ou « affabulation » (dans un contexte médical). Aussi, entre l'imagination, l'invention et la folie, le lien à l'imagination est bien présent et tend vers le dérèglement. Dans les *Kreisleriana*, le verbe « *phantasieren* » [traduit par « improviser »] revient régulièrement dans les textes mettant en scène Kreisler, et nous verrons où l'emmènent ses improvisations. En somme, extravagance et fantaisie se rejoignent dans la non-conformité aux règles, dans l'imagination débridée tendant vers la folie. C'est à partir de cet ensemble de sens que le mot « extravagant » nous est apparu le plus à même de qualifier nos deux personnages. De plus, le mot *Fantasie* présent dans le titre du recueil fait écho à la qualification du Neveu par Goethe, dans la préface du *Rameau's Neffe* de 1805, comme « *phantastisch-praktischer Musikus* ». Alexandra Pontzen explicite cette

⁴⁶ On trouve une explication détaillée du titre par H. Steinecke dans *Die Kunst der Fantasie : E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt, Insel-Verlag, 2004, p.157-167.

formule : « *also einen Musikanten, Musizierenden in der Praxis wie in der Phantasie*⁴⁷ » ; autrement dit, un musicien qui fait de la musique en pratique et en imagination. La formule de Goethe est très difficile à traduire, mais l'on comprend bien l'importance de la place de l'imagination et de l'extravagance dans la représentation du Neveu. Nous proposons une traduction personnelle de « *phantastisch-praktischer Musikus* » : un musicien qui travaille son imagination dans la pratique ; un musicien qui fait de la musique par l'imagination (en plus de pratiquer). Ainsi, nous étudierons nos deux personnages à travers le filtre de leur extravagance, car comme nous le verrons, cette extravagance a elle aussi une voix.

Il n'est pas ici question de statuer sur leur folie, mais plutôt d'étudier les raisons pour lesquelles l'extravagance – dont l'extrême pourrait se nommer folie – est mise en scène à travers ces figures de musiciens. Autrement dit, pourquoi la représentation du musicien passe-t-elle par l'extravagance ? Est-ce que cette extravagance parle mieux que les personnages et leur voix ? Dans quelle mesure le musicien, représenté par son extravagance dépasse-t-elle la figure du musicien pour parler d'une nouvelle conception de l'artiste ?

On mettra en avant la question du rôle l'extravagance : nous verrons dans un premier temps que la représentation du musicien est liée à la notion d'extravagance dans l'évolution de l'imaginaire littéraire. Nous nous interrogerons sur l'identité du musicien dans les deux textes : dans quelle mesure l'extravagance est-elle une composante essentielle dans la représentation du musicien ? Dans un second temps, nous verrons qu'à travers ces figures de musicien, l'extravagance permet un nouveau discours sur la musique. Enfin, nous nous demanderons si la figure du musicien extravagant ne doit pas être envisagée comme une nouvelle figure d'artiste, en ce qu'elle permet de questionner le rationalisme.

⁴⁷ A. Pontzen, *Künstler ohne Werk : Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroden bis Heine Müller*, Berlin, Schmidt, 2000, p. 199 (note 156).

PREMIÈRE PARTIE : L'EXTRAVAGANCE COMME COMPOSANTE ESSENTIELLE DE LA FIGURE DU MUSICIEN

Comme nous l'avons vu en introduction, à partir du XVIII^e siècle, le musicien est souvent mis en scène dans la littérature. Dans cette première partie, nous allons nous centrer sur la représentation de la figure du musicien : la question est de savoir si la représentation du musicien correspond à un archétype. S'agit-il d'un portrait codifié de musicien ou nos musiciens ne sont-ils que des « cas de figure », des personnages singuliers parmi toute une palette de personnalités artistes ? Dans quelle mesure l'extravagance est-elle la caractéristique qui définit nos musiciens dans leur représentation ? Dans quelle mesure l'extravagance participe-t-elle à la création d'une figure type ?

1.1. Chapitre 1 : Un portrait de musicien : sous l'authenticité, l'extravagance.

Nous allons voir tout d'abord de quelle manière sont présentés Rameau et Kreisler par les narrateurs. Cette représentation correspond-elle à une figure type ? Comment le regard extérieur construit-il une figure du musicien ?

1.1.1. Le musicien et sa représentation dans les œuvres.

1.1.1.1. Des musiciens authentiques

Nous avons vu en introduction que le musicien se définissait d'une part comme « celui qui compose ou qui exécute un morceau de musique ». Jean-François Rameau et Johannes Kreisler correspondent tous deux à cette définition du musicien : ils pratiquent tous les deux le piano, et chantent (bien qu'on ne puisse les considérer chanteurs). En plus de cela, le Neveu joue du violon, et Kreisler de la guitare⁴⁸. Ils sont même de bons praticiens. Au début des *Kreisleriana*⁴⁹, alors que les origines du maître de chapelle –

⁴⁸ Voir E. T. A. Hoffmann, *Lebens- Ansichten des Katers Murr : nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Berlin, Dümmler, 1820-1822 (2 vol.); *Le Chat Murr*, traduction intégrale par A. Béguin, Paris, Gallimard, 1980, (première traduction intégrale : 1943).

⁴⁹ *Kreisleriana*, publié par H. Castein, Stuttgart, Philipp Reclam jun./ Reclams Universal-Bibliothek, 2010 ; *Fantaisies dans la manière de Callot*, trad. H. de Curzon, préface de J. P. Richter, Paris, Presse Pocket, 1990. Toutes les citations du texte allemand des *Kreisleriana* se référeront à l'édition allemande « Reclam » ; toutes les traductions françaises des citations des *Kreisleriana* se reporteront à cette édition française (trad. Henri de Curzon chez Presses Pocket). Nous ne mentionnerons que « *Kreisleriana* » sans

qui n'est alors pas encore nommé – restent inconnues, le narrateur présente les qualités musicales de Kreisler, il les met (sans mauvais jeu de mot) en avant :

– *Wessen Schüler ist er? – Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht in der Musik verstaten.*

[– De qui est-il l'élève ? – D'un bon maître, car il joue merveilleusement, et comme il a de l'intelligence et de la culture d'esprit, on peut fort bien le souffrir, et même l'autoriser à enseigner la musique.]⁵⁰

La virtuosité de Kreisler est reconnue de ses contemporains, comme on peut le remarquer dans le récit des « tortures du thé », où Kreisler se doit de répondre à sa réputation :

« *O bester Herr Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren; o phantasieren Sie uns doch eins! Nur ein wenig! Ich bitte!* »

[– Oh ! cher, excellent, monsieur le maître de chapelle, vous devez improviser d'une manière toute divine ! Oh ! improvisez-nous donc quelque chose ! Rien qu'un peu ! je vous en prie !]⁵¹

Dès l'introduction des *Kreisleriana*, on lit qu'« il a réellement été maître de chapelle » selon « les personnalités auxquelles il a exhibé, un jour de bonne humeur, un certificat authentique de la direction du théâtre de... » [*Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen setzen sie diplomatische Personen hinzu, denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des ...r Hoftheater ausgestellte Urkunde vorwies*]⁵². Kreisler est reconnu par la société (représentée ici par les « personnalités ») en tant que musicien, et virtuose.

Toutefois, cette virtuosité n'est pas présentée comme innée mais comme acquise par le travail. La représentation du musicien est somme toute réaliste : nous avons affaire à deux virtuoses qui travaillent leur instrument et qui possèdent un fort potentiel, au sens où ils échappent à la banalité :

[...] *dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten.*

[il se plaisait souvent à travailler sur le piano, pendant des heures, les thèmes les plus étranges, avec des dessins et des imitations d'un élégant contrepoint, pour en faire les pages les plus compliquées du monde.]⁵³

En ce qui concerne le Neveu, malgré un travail acharné, proche de la torture⁵⁴, il le considère modeste musicien – un « misérable racleur de cordes⁵⁵ » : « Fort habile ? ho

mentionner « *op.cit.* », avant d'indiquer (toujours dans le même ordre, la pagination du texte allemand, suivie de la pagination de sa traduction.

⁵⁰ *Kreisleriana*, p. 3 ; p. 45.

⁵¹ *Ibid.*, p. 10 ; p. 52.

⁵² *Ibid.*, p. 3 ; p. 45.

⁵³ *Ibid.*, p. 4, p. 46.

non ; pour mon métier, je le sais à peu près, et c'est plus qu'il n'en faut⁵⁶ ». Il excelle davantage dans les pantomimes musicales, car c'est là qu'il montre tout le feu de sa virtuosité, en n'étant plus un seul musicien, mais tout un orchestre, voire un opéra. Il cherche d'ailleurs la reconnaissance du Philosophe en lui montrant par la pantomime son jeu au violon, puis au clavecin : « Hé bien, me disait-il, qu'en pensez-vous ?⁵⁷ ». Ainsi, ce ne sera pas en jouant d'un instrument qu'il dévoilera et confirmera son talent de musicien, mais en mimant le jeu de l'instrumentiste, jusqu'à l'orchestre tout entier.

Kreisler est présenté d'office en tant que musicien, avant même que son nom soit révélé, tandis que le pauvre Neveu, se trouve par son nom lié à la musique, bien que ce ne soit pas cela qui fait de lui un musicien. Derrière la présentation de ces musiciens authentiques, qui correspondrait à une figure de musicien "traditionnelle", se cache une sensibilité qui fait toute leur singularité. L'extravagance du musicien apparaît déjà dans la pratique de la musique, les thèmes « les plus étranges » que Kreisler travaille, et le jeu imaginaire du Neveu, comme nous le verrons.

1.1.1.2. Des musiciens singuliers

D'autre part, de nombreux personnages secondaires dans l'œuvre de Hoffmann pratiquent la musique, mais le « véritable » musicien est avant tout celui qui possède le « sens musical », à savoir, une sensibilité particulière à la musique. Diderot fait dire à Dorval, dans son *Entretien sur le Fils naturel* : « Quand je dis le musicien, j'entends l'homme qui a le génie de son art ; c'est un autre que celui qui ne sait qu'enfiler des modulations et combiner des notes ». Il est encore trop tôt pour aborder la notion de génie. Mais à travers cette considération de Dorval, on comprend bien qu'un musicien ne jouit d'une véritable considération que s'il allie à son jeu ou à sa perception autre chose que la technique et la connaissance technique (un « je-ne-sais-quoi », comme le formule l'abbé Du Bos). Chez le Neveu, comme chez Kreisler, le discours sur la musique se fait en fin connaisseur, mais également en auditeur très sensible. Le Neveu, en parlant de la musique de Duni, s'exclame : « Comme cela est déclamé ! quelle

⁵⁴ *Le Neveu de Rameau*, p. 601 « Ces dix doigts, c'étaient autant de bâtons fichés dans un métacarpe de bois ; et ces tendons, c'étaient de vieilles cordes à boyaux plus sèches, plus roides ; plus inflexibles que celles qui ont servies à la roue d'un tourneur. Mais je vous les ai tant tourmentées, tant brisées, tant rompues. Tu ne veux pas aller ; et moi, mordieu, je dis que tu iras ; et cela sera. [...] depuis dix ans, [...] il a bien fallu que les bougres s'y accoutumassent, et qu'ils apprissent à se placer sur les touches et à voltiger sur les cordes. Aussi à présent cela va. Oui, cela va. ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 648.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 603.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 602.

vérité ! quelle expression ! » ; Kreisler, dans « *Beethovens Instrumentalmusik* », lie analyse musicale et sensibilité : « Ne résonne-t-il pas comme la suave voix d'un esprit, qui emplit notre cœur d'espoir et de confiance, le gracieux thème de l'andante con moto en la bémol majeur ? » [*Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des Andante con moto in As-Dur ?*]⁵⁸. De plus, quand nos deux musiciens se mettent à jouer (il s'agit de pantomime chez le Neveu), ils semblent complètement pris dans leur intériorité, de telle sorte que le monde disparaît autour d'eux : « On faisait des éclats de rire à en entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien. » Le Neveu, en pleine action ne réagit plus du tout aux réactions qu'il suscite. C'est à la fin de sa pantomime que l'on prend toute la mesure de son transport :

Epuisé de fatigue ; tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve⁵⁹.

Kreisler est lui aussi transporté tandis qu'il improvise chez les Röderlein, au milieu de la société, du bruit de leurs discussions et jeux : « parfois un nez apparaissait, parfois une paire d'yeux, mais pour s'évanouir tout aussitôt. Si bien qu'enfin je demeurai seul, assis là avec mon Sébastien Bach » [*zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen; aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach*]⁶⁰. Cette sensibilité a un effet sur leur comportement, Rameau et Kreisler, entrant dans leur intériorité, semblent s'éloigner du monde social, ce qui ne va pas sans conséquences.

Dans le dernier *Kreislerianum*, la « Lettre de maîtrise de Johannès Kreisler », Kreisler donne une définition du musicien comme « l'être dans l'âme duquel la musique parvient à sonner claire, limpide, consciente, [qui] vit tout entier plongé dans la mélodie, dans l'harmonie » [*Der Musiker, das heißt der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen, klaren Bewußtsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen*]⁶¹. Le musicien est tout entier dans sa musique, comme un monde fermé. C'est la sensibilité du musicien qui accueille la musique, et chez nos musiciens, elle est particulièrement exacerbée. Le musicien se caractérise ici par sa singularité. Il

⁵⁸ *Kreisleriana*, p. 31 ; p. 71.

⁵⁹ *Le Neveu de Rameau*, p. 643. Voir la grande pantomime musicale précédant la citation.

⁶⁰ *Kreisleriana*, p. 11 ; p. 52-53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 123 ; p. 433. La traduction française citée dans notre développement ne colle pas tout à fait au texte original allemand, qui fait davantage apparaître le musicien comme créateur. Voici la traduction que nous proposons, plus lourde, mais sans doute plus proche du sens du texte. : « le musicien, c'est-à-dire celui dans lequel se développe la musique en profondeur, dans une claire, signifiante conscience. »

semblerait que ce soit sa capacité à se déconnecter du monde (par la musique) qui pourrait facilement le faire passer pour un extravagant.

1.1.2. La présentation d'étranges mélomanes

Après avoir brièvement étudié la présentation de Rameau et du maître de chapelle en tant que musiciens, nous nous intéresserons à leur présentation extérieure, en tant que personnages évoluant dans une société. Dans quelle mesure nos personnages de musiciens sont-ils présentés comme des personnages extravagants, au sens d'étrange, de "bizarre", de ce qui sort de l'ordinaire ?

1.1.2.1. Le regard extérieur : l'aspect physique.

A première vue, nos personnages sortent de l'ordinaire. Voyons comment les narrateurs les présentent sous un aspect étrange. Tout d'abord, mis à part l'autoportrait physique brossé par le Neveu, nos deux personnages sont décrits par d'autres : le Neveu est décrit par un narrateur intradiégétique – le Philosophe – qui rencontre "intimement" le musicien. Ce sont à travers ses yeux que le Neveu est présenté, des yeux de juge et d'antagoniste. Pour Kreisler, on retrouve des éléments de description donnés par le Baron Wallborn, un ami qui lui est cher. Par contre, le narrateur qui introduit les *Kreisleriana* est extradiégétique et décrit le personnage en rapportant entre autres les « on-dit ». Ces regards extérieurs sont importants car ils dépeignent les personnages sous un caractère bizarre, extravagant. Ils ne sont pour la plupart pas objectifs : les « on-dit » de la société ne tiendront pas le même discours que le baron Wallborn, et de la même manière, le Philosophe n'aura pas la même vision du Neveu que la société, ou que lui-même. Tout est une question de perception, même si certaines données restent objectives.

On découvre au fil du texte le physique particulier des personnages, qui dénote déjà chez nos musiciens une certaine extravagance : « Quelque fois il est maigre et hâvre », « le mois suivant il est gras et replet »⁶². Cette remarque du Philosophe ne semble pas être un jugement de valeur, mais plutôt une description. Le Neveu participe également à sa propre description :

LUI : [...] vous voilà avec un ventre de Silène et un visage

MOI : Un visage qu'on prendrait pour son antagoniste.⁶³

⁶² *Le Neveu de Rameau*, p. 586.

⁶³ *Ibid.*, p. 588.

Ce qui fait la particularité du Neveu est son passage d'un extrême à un autre. Il échappe soit dit en passant à la morale aristotélicienne (*Ethique à Nicomaque*) qui met en avant le principe de médiété. En ce sens, sa description physique détermine ses mœurs, sans tomber dans la physiognomonie. Mais ce n'est pas ici notre propos : le Neveu est extravagant physiquement par ses changements constants et ses "contradictions".

Voici un autoportrait du Neveu : « J'ai le front grand et ridé ; l'œil ardent ; le nez saillant ; les joues larges ; le sourcil noir et fourni ; la bouche bien fendue ; la lèvre rebordée ; et la face carrée ». Ce physique est presque théâtral, toutes les caractéristiques du visage semblent exagérées, tel un masque de théâtre. Et le Philosophe d'ajouter : « Avec ce visage défait, ces yeux égarés, ce col défait, ces cheveux ébouriffés, dans l'état vraiment tragique où vous voilà⁶⁴ » : L'état « tragique » du Neveu peut être compris au sens théâtral : le Neveu est extravagant, digne du théâtre.

On observe des similitudes avec Kreisler. On trouve une description physique dans la lettre de son cher ami le baron Wallborn, qui, malgré l'amitié qu'il porte à Kreisler, le décrit également comme un personnage bizarre :

[...] ein kleiner wunderlicher Mann, mit einer Physiognomie, welche man in einiger Hinsicht dem von Alcibiades belobten Sokrates vergleichen kann ? nämlich, weil der Gott im Gehäuse sich versteckt hinter eine wunderliche Maske, aber dennoch hervorsprüht mit gewaltigem Blitzen, keck, anmutig und furchtbar!

[un petit homme bizarre, doué d'une physionomie que l'on peut, d'un certain point de vue, comparer à celle de Socrate, telle qu'Alcibiade en fait l'éloge [...] Je veux dire que le dieu s'y cache derrière un masque étrange, mais que ses regards, tout à la fois puissants, hardis, charmants et redoutables, percent malgré tout cette enveloppe !]⁶⁵

On retrouve chez les deux personnages des traits particuliers. Notons l'usage de l'adjectif du mot « masque » ainsi que la puissance du regard, qui fait écho à l'œil ardent du Neveu.

Cette description physique est appuyée par une description de la mise, du style vestimentaire des personnages, qui stupéfie également. D'autant plus que ces vêtements ne permettent aucune catégorisation sociale, si ce n'est la place du fou. Le Neveu se situe une fois de plus dans les extrêmes : de la pauvreté extrême à l'opulence. « Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers (...) », « Demain poudré, chaussé, frisé, bien vêtu », « Et vous le prendriez à peu près pour un homme honnête » ; « Habillé de la veille pour le lendemain, et du lendemain quelquefois pour le reste de la semaine »⁶⁶. Dans les *Kreisleriana*, le baron

⁶⁴ *Ibid.*, p. 597.

⁶⁵ *Kreisleriana*, p. 66 ; p. 384.

⁶⁶ *Le Neveu de Rameau*, p. 586.

Wallborn décrit Kreisler comme quelqu'un qui « a coutume de porter un habit dont la couleur pourrait passer pour la plus singulière du monde, si celle du collet qui le couronne ne l'était plus encore. Et la forme de ce vêtement ne fait [...] pas douter si c'est un justaucorps qui s'efforce de passer pour une redingote, ou une redingote qui s'est métamorphosée en justaucorps » [*Pflegen Ew. Wohlgeboren nicht einen Rock zu tragen, dessen Farbe man die allerseltsamste nennen könnte, wäre der Kragen darauf nicht über die Form dieses Kleides zweifelhaft ob es ein Leibrock ist, der zum Überrock werden will, oder ein Überrock, der sich zum Leibrock umgestaltet hat?*]⁶⁷. Ces vêtements ressemblent à des costumes de théâtre. C'est un peu le cas pour le Neveu qui semble être déguisé selon ses conditions d'existence.

Nos personnages sont décrits physiquement de manière plutôt objective. Par contre, la considération du comportement de nos musiciens semble plus ambiguë. L'extravagance ne semble pas tant tenir de l'aspect physique de nos personnages que de ce qu'ils dégagent. Nous allons voir qu'au-delà de leur physique et de leur mise, nos musiciens extravagants sont présentés comme des personnages étranges, voire fous, et que leur ambivalence est posée dès la présentation.

1.1.2.2. L'extravagance comme le fait d'être étranger, de ne pas correspondre à la norme.

Au début du *Neveu de Rameau*, comme au début des *Kreisleriana*, un narrateur parle du personnage, se gardant bien de le nommer, et le présentant comme un être qui sort tout à fait du commun. Soit dit en passant, le fait que les personnages entrent en scène de manière anonyme donne de l'importance à leur présentation, une importance qui s'attache davantage à la figure qu'au nom (origine sociale). La différence entre nos deux auteurs réside dans la richesse des informations qui sont apportées pour chaque personnage. Chez Diderot, le narrateur, après avoir "posé le décor", évoque pour la première fois le Neveu de la sorte : « je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer ». Le superlatif en dit déjà long sur le personnage, qui est pour l'instant laissé dans l'anonymat. De plus, le mot « personnage » pour qualifier le Neveu n'est sûrement pas choisi au hasard. Ce mot appartient au vocabulaire théâtral, mais il peut également désigner quelqu'un d'original, d'extravagant. S'ensuit, son portrait moral, que le narrateur conclut et résume par :

⁶⁷ *Kreisleriana*, p. 66 ; p. 484.

« Rien ne dissemble plus de lui que lui-même⁶⁸ ». En somme, la description plutôt détaillée du Neveu nous montre un personnage qui ne correspond pas à la "norme".

A la différence du Neveu, on ne sait pas grand-chose du maître de chapelle, et c'est précisément ce qui le rend étranger au narrateur et par la même occasion, au lecteur. Hoffmann entoure son personnage d'une sorte de "flou artistique". Kreisler est présenté comme un étranger, ainsi que l'exprime Yvonne Hörmann dans *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns*⁶⁹. Le narrateur débute *in medias res*, parlant de Kreisler, sans toutefois le nommer : « D'où vient-il ? Nul ne le sait ! – Qui étaient ses parents ? – On l'ignore ! – De qui est-il l'élève ? D'un bon maître, car il joue merveilleusement » [*Wo ist er her? – Niemand weiß es! – Wer waren seine Eltern? – Es ist unbekannt! – Wessen Schüler ist er? – Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich*]⁷⁰. L'entrée en matière de la première série des *Kreisleriana* reprend – soit dit en passant – l'incipit de *Jacques le Fataliste et son maître*. « Tout y est : la désinvolture nonchalante, l'imprécision voulue et jusqu'à la tournure interrogative qui introduit d'emblée la technique du dialogue », commente Roland Mortier dans *Diderot en Allemagne*⁷¹. La « désinvolture » du ton souligne toute l'ignorance autour des origines du maître de chapelle. Dans la suite du texte, peu d'éléments sont donnés au sujet de Kreisler, si ce n'est une description physique très imprécise, ainsi que des "ragots". Dans l'introduction de la deuxième série des *Kreisleriana*, le narrateur explique très bien le décalage entre Kreisler et la société, les convenances :

Schon lange galt der arme Johannes allgemein für wahnsinnig, und in der Tat stach auch sein ganzes Tun und Treiben, vorzüglich sein Leben in der Kunst, so grell gegen alles ab, was vernünftig und schicklich heißt, daß an der innern Zerrüttung seines Geistes kaum zu zweifeln war.

[Depuis longtemps déjà le pauvre Johannès passait pour fou, et à vrai dire, tous ses faits et gestes, et surtout sa vie consacrée à l'art, contrastaient si outrageusement avec tout ce que se nomme raison et convenances, qu'il y avait à peine lieu de douter du dérangement profond de son esprit.]⁷²

Nous avons vu précédemment que le Neveu était considéré comme « le plus bizarre des personnages ». Cet adjectif est également utilisé comme caractéristique de Kreisler, avec l'utilisation récurrente de l'adjectif « *seltsam* », qui signifie en français

⁶⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 586.

⁶⁹ Y. Hörmann, *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns: ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 140; « *Schon zu Beginn wird [Kreisler] als völlig Fremder präsentiert* » [Kreisler est dès le début présenté comme complètement étranger].

⁷⁰ *Kreisleriana*, p. 3 ; p. 45.

⁷¹ R. Mortier, *Diderot en Allemagne*, op. cit., p. 238. Hoffmann, grand lecteur de Diderot, emprunte beaucoup à son auteur favori, voir p. 237-238.

⁷² *Kreisleriana*, p. 63 ; p. 381-382.

« curieux, bizarre, étrange ». Les adjectifs « étrange » et « étranger » sont construits sur la même racine et sont par là-même intrinsèquement liés l'un à l'autre : ce qui est étranger paraît étrange, et inversement. Ainsi, Jean-François Rameau, au même titre que Johannes Kreisler, sont présentés comme des personnages « bizarres », étranges, originaux, car ils sortent tout simplement de l'ordinaire et contrastent avec la norme. En témoigne l'occurrence du mot « fou » dans le Neveu de Rameau et l'ambiguïté de la folie du personnage. Car les fous au XVIIIe siècle sont éloignés de la société⁷³, ils sont rejetés car ils font peur : on les trouve étranges alors on préfère les rendre étrangers à la société. La singularité, si elle s'éloigne trop du commun, est rejetée.

La nébulosité entourant le personnage de Kreisler pourrait bien être le lit d'une possible mystification. Les pistes sont brouillées, et l'extravagance du personnage en ressort. De manière générale, Kreisler est présenté comme un homme « bizarre », l'adjectif allemand « *skurril* » revenant régulièrement. Dans *Kater Murr*, voilà ce qui est dit de Kreisler : « Rien dans toute sa mise, n'était étrange, singulier, et pourtant tout son personnage avait quelque chose de bizarre et d'inquiétant⁷⁴ ». Toutes sortes de « ragots » se forment autour de l'étrange :

Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben, und wirklich hatte man ihn mit zwei übereinander gestülpten Hüten und zwei Rastralen, wie Dolche in den roten Leibgürtel gesteckt, lustig singend zum Tore hinaushüpfen gesehen, wiewohl seine näheren Freunde nichts Besonders bemerkt, da ihm gewaltsame Ausbrüche, von irgendeinem innern Gram erzeugt, auch schon sonst eigen gewesen.

[Un beau jour on ne sut comment ni pourquoi, il disparut. Beaucoup déclarèrent alors avoir remarqué en lui des signes de folie ; et le fait est qu'on l'ait vu franchir la porte de la ville, chantant gaiement et sautillant, avec deux chapeaux enfoncés l'un sur l'autre, et deux tire-lignes à régler le papier passés comme des poignards à sa ceinture rouge. Cependant ses amis les plus intimes n'avaient rien remarqué en lui d'extraordinaire, car il avait toujours été coutumier de certaines explosions violentes, provoquées par quelque peine secrète.]⁷⁵

Dans cette citation, on retrouve l'idée que c'est la sensibilité exacerbée du musicien qui lui confère un caractère extravagant. « On » le prétend fou, mais le narrateur précise : « Qu'il en soit de lui ce qu'on voudra » [*Dem sei, wie ihm wolle*]⁷⁶. Cela fait écho aux premières lignes des *Kreisleriana* : qui est Kreisler ? Le portrait qui se dessine s'appuie sur des ouïe-dires, des jugements extérieurs. Hoffmann montre que l'important n'est pas là : il présente une figure hors du commun qui fait réfléchir. En fin de compte, nos deux personnages semblent assez instables, on a du mal à les définir.

⁷³ Voir M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique : folie et déraison*, Paris, Plon, 1961, nouvelle édition : Paris, Gallimard, 1972.

⁷⁴ E. T. A. Hoffmann, *Le Chat Murr*, op. cit., p. 62-63.

⁷⁵ *Kreisleriana*, p. 4-5 ; p. 46-47.

⁷⁶ *Kreisleriana*, p. 4 ; p. 46.

Au-delà de l'extravagance, le maître de chapelle est présenté comme un personnage venu d'"ailleurs", de nulle part, et qui s'en retourne de la même manière qu'il apparaît. Cela ajoute au texte une dimension fantastique, tout à fait romantique. Il ne s'agit plus seulement de ne pas correspondre à la norme, mais de ne pas pouvoir entrer dans un cadre, de flotter comme un spectre. Nous développerons la notion de fantastique plus tard. Notons tout de même que les deux textes semblent « arrachés » au temps, comme le formule Michel Delon : le lecteur, face à l'« impossible chronologie » du *Neveu de Rameau*, « se trouve dans l'incapacité de fixer l'action dans une temporalité plausible. Le moment du dialogue semble « arraché » au temps, entre un début *in medias res* et une fin suspensive⁷⁷ ». Cette réflexion s'applique également aux *Kreisleriana*. On ne sait pas ce qu'il advient des personnages, ce qu'ils deviennent à la fin, ni d'où ils viennent. Cela participe à l'aspect étrange des personnages.

1.1.2.3. Des prototypes

Nos deux musiciens ont de nombreux points communs, surtout en ce qui concerne leur extravagance. Peut-on les considérer « types littéraires », figures de musicien ? Ce qui est sûr, c'est qu'ils sont une figure de singularité. Et la première raison de la singularité de nos personnages, commune aux deux textes, réside dans la notion de prototype. Nos deux personnages sont présentés comme des « fantaisies de la nature ». Cela explique leur extravagance, leur "originalité" (notion que nous aurons l'occasion de développer). Le Neveu de Rameau, après avoir expliqué la manière dont la nature avait fait les grands Italiens, suivi de son oncle, explique :

« [...] Quand [la nature] fagota son neveu, elle fit la grimace et puis la grimace, et puis la grimace encore » ; et en disant ces mots, il faisait toutes sortes de grimaces du visage ; c'était le mépris, le dédain, l'ironie ; et il semblait pétrir entre ses doigts un morceau de pâte, et sourit aux formes ridicules qu'il lui donnait. Cela fait, il jeta la pagode hétéroclite loin de lui ; et il dit ; « C'est ainsi qu'elle me fit et qu'elle me jeta, à côté d'autres pagodes, les unes à gros ventres ratatinés, à cols courts, à gros yeux hors de la tête, apoplectique ; d'autres à col obliques ; il y en avait de sèches, à l'œil vif, au nez crochu [...] ».⁷⁸

Lui est en effet un essai de la nature, mais au même titre que d'autres, qui seront condamnés au ban. Le Neveu semble ici faire partie d'un type littéraire, qui n'est pas la figure de musicien. Nous verrons toutefois que son extravagance, son extrême sensibilité, son décalage avec la norme, la société est liée à son statut de musicien. En ce qui concerne Kreisler, il s'agit de la théorie de ses amis, mais ceux-là semblent - aux

⁷⁷ M. Delon, « Notice du Neveu de Rameau », *Contes et Romans*, op. cit., p. 1125.

⁷⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 652.

dières du narrateur - les plus à même d'en parler, peut-être même davantage que le narrateur-même, oserions-nous avancer.

Die Freunde behaupten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüt, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden.

[Ses amis ont soutenu : « que la nature, en créant son organisme, a voulu faire l'essai d'une nouvelle formule, et que l'expérience a échoué, en ce sens qu'à un tempérament excessivement sensible, une imagination échauffée au point de devenir une flamme dévorante, il a été mêlé trop peu de flegme, et qu'ainsi l'équilibre a été détruit...]⁷⁹

On retrouve l'idée de légende : Kreisler est comme mystifié, il est seul être singulier dans sa création, contrairement à ce que disait le Neveu de lui. Dans les deux cas, les personnages sont déséquilibrés : le Neveu passe d'un extrême à l'autre⁸⁰, et Kreisler est constitué par deux extrêmes qui se détruisent, c'est une « erreur de la nature ». Voilà l'explication de l'extravagance, et de l'originalité de nos musiciens : ils sont des essais de la nature. Ils sont donc nés décalés, voire nés pour être décalés. Ils sont également un "besoin d'autre chose" éprouvé par la nature. En ce sens, ils sont nécessaires en tant que "tests". Une nouvelle figure de musicien semble prendre naissance dans l'extravagance, le décalage. Nos musiciens semblent s'éloigner de la figure type du musicien, rangé, composant "sagement" pour les mécènes. Nous allons maintenant étudier les modèles qui participent à la constitution de cette figure de musicien extravagant. Pour devenir figure littéraire, le musicien extravagant a bien entendu été influencé par d'autres figures littéraires.

Chapitre 2 : Une mosaïque de modèles extravagants

Nous allons voir que nos deux personnages ont été construits à partir de divers modèles, qui ont comme particularité commune d'être extravagants. Que ce soit le modèle original, les modèles littéraires classiques ou les emprunts à la tradition, tous sont liés à l'extravagance et au rire. Nous allons voir de quelle manière ces modèles nourrissent nos personnages.

⁷⁹ *Kreisleriana*, p. 3-4 ; p. 46.

⁸⁰ *Le Neveu de Rameau*, p. 586 : « Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers [...]. Demain poudré, chaussé, frisé, bien vêtu [...] ».

1.2.1. Le portrait de l'extravagant

1.2.1.1. Des originaux originaux : des modèles réels. Un travestissement du réel et l'émergence d'une figure de fiction.

Kreisler et le Neveu de Rameau portent une part de leur créateur ; comme nous l'avons évoqué en introduction. *Lui* pourrait bien incarner le côté « fou » de Diderot⁸¹ (en opposition à *Moi*, incarnant la raison), ou encore constituer le personnage antithétique qui permettrait au dialogue (intérieur) et au débat d'avancer (dialectique). Dans les deux cas, le Neveu représenterait une partie des idées de Diderot. Quant à Kreisler, il est avant tout considéré comme le double de Hoffmann, car il est vrai que la vie et les qualités artistiques de l'auteur allemand comportent des similitudes⁸². Mais notre propos n'est pas là : nous nous attacherons ici davantage à l'aspect fictif, construit, des personnages, qu'à leur emprunt au réel. C'est leur dimension artistique qui retiendra notre attention dans la construction de la figure du musicien extravagant.

Dans le cas du Neveu, il est important de savoir dans quelle mesure la fiction se mêle au réel car le modèle nous permettra d'apprécier l'« œuvre d'art ». Bien que Jean-François Rameau ait bel et bien existé, il devient « Lui », le Neveu de Rameau, sous la plume de Diderot. Quelle est la part d'emprunt, quelle est la part de fiction ? Le *Dictionnaire des personnages (de tous les temps et de tous les pays)* nous permet, à partir d'une courte biographie, d'apprécier la « transfiguration » du Neveu par Diderot :

Né à Dijon en 1716, mort en 1775, Jean-François Rameau fit un peu tous les métiers, successivement soldat (...), séminariste tonsuré, professeur ambulancier de clavecin et de chant, compositeur d'opéra-comique, homme de lettres et auteur d'une sorte d'autobiographie rimée, la *Raméide*, (...) plusieurs fois enfermé, d'abord en prison, puis dans un asile de fous, tombant enfin à l'état de vulgaire parasite – en somme un personnage fort peu exemplaire⁸³.

Le personnage est bien choisi pour son côté remarquable. L'« original » semble déjà être un extravagant ; la plume de Diderot lui crée une personnalité encore plus extrême⁸⁴ : la « fictionalisation » du neveu « original » permet de donner vie au Neveu,

⁸¹ J. Fabre, « Introduction », *Le Neveu de Rameau*, op. cit. ; « [...] Rameau, c'est-à-dire [un] Diderot plus hardi et moins « hypocrite » envers lui-même », p. LXXV ; « Mais Diderot n'a-t-il pas mis dans ces folies le plus original, le plus irréductible de lui-même ? », p. LXXIX.

⁸² J.-F.-A. Ricci, *E.T.A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, Paris, José Corti, 1947. Voir également Hans von Müller, *Der Kreislerbuch*, op. cit. (cité par G. E. Slusser, op. cit., p. 328), A. Olbrich, *Autobiographischer Hintergrund : die Kreisler Gestalt*, in *HDKV – 2*, p. 631 (cité par Y. Hörmann, op. cit., note 255, p. 132), et alii.

⁸³ *Dictionnaire des personnages (de tous les temps et de tous les pays)*, op. cit., p. 826. Il est à noter que plusieurs biographies du « vrai » Jean-François Rameau, plus ou moins fidèles ont vu le jour à partir du moment où Le Neveu de Rameau s'est fait connaître.

⁸⁴ J. Chouillet, « Introduction », *Le Neveu de Rameau : Satire seconde*, Paris, Lettres Françaises, 1982, p. 12 : « “Rameau le fou” [...] n'est pas sorti tout entier de l'imagination du philosophe Diderot, si

à savoir, à une nouvelle figure littéraire, comme nous le verrons par la suite. Quant au personnage de Kreisler, sa création repose à la fois sur le réel et l'imaginaire : « L'écriture, pour Hoffmann, est une peinture qui renvoie à un modèle externe et réel mais identique ou semblable à un modèle interne et imaginé », écrit Erika Tunner⁸⁵. On comprend bien à travers cette citation que le personnage de Kreisler résulte de l'extravagance de l'imagination de Hoffmann sur des modèles réels. N'oublions pas que ces personnages réels sont musiciens et que l'extravagance se dessine déjà chez le musicien réel. Ainsi, la fiction permet d'asseoir la figure de l'extravagant. Elle permet de donner d'autres caractéristiques au personnage et de lui donner la possibilité de s'exprimer. Ce sont ces autres caractéristiques que nous voulons étudier, en ce qu'elles servent la figure du musicien extravagant.

1.2.1.2. Les modèles classiques : des personnages qui font rire

Jean Fabre, dans l'« Introduction » de son édition, faisant référence à la culture de Diderot – qui connaissait très bien ses humanités –, écrit à propos du personnage du Neveu : « son originalité est d'autant plus savoureuse qu'elle s'insère dans une tradition décidément classique⁸⁶ ». En effet, dans la bibliographie de cette même édition, Fabre développe ainsi :

L'étude du *Neveu de Rameau* infirme, d'une façon décisive, la thèse ainsi catégoriquement formée sur l'orientation de Diderot : les sources littéraires, dont on puisse incontestablement faire état, découlent presque toutes de la tradition des satiristes et moralistes grecs, latins et français.⁸⁷

Nous ne nous étonnerons donc pas de retrouver chez le Neveu des caractéristiques du personnage de la satire, du parasite, du bouffon, ou encore, du fripon carnavalesque, empruntés à Scarron, à Lesage ou à Sterne⁸⁸. La caractéristique commune à tous ces personnages est de provoquer le rire, et d'avoir une place particulière dans la société : une place « à part ». Hoffmann se situe plus ou moins dans la même veine, comme le remarque Jean Paul Richter dans la préface des *Fantasiestücke* :

Nicht ohne Vergnügen haben wir auch in diesem Werke wieder wahrgenommen, daß seit einigen Jahrzehenden die deutsche Satire und Ironie und Laune, ja der Humor häufiger den

créatrice soit-elle ». Se reporter [particulièrement] p. 12-13, où Jacques Chouillet explique l'écart entre le personnage réel et le personnage de fiction..

⁸⁵ E. Tunner, « Le fantastique n'est qu'une dimension du réel » (p.55-66), in *E. T. A. Hoffmann et le Fantastique*, dir. J.-M. Paul, *Le Texte et l'idée*, n° 8, Nancy, 1993, p. 55.

⁸⁶ J. Fabre, « Introduction », *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. LVIII.

⁸⁷ J. Fabre, « Bibliographie », « V. – Les sources littéraires du Neveu de Rameau », *ibid.*, p. 304.

⁸⁸ Voir l'« Introduction » du *Neveu de Rameau*, par J.-C. Bonnet, Paris, Garnier Flammarion, 1983, p. 22 ; Cf. B. Laville, « Le personnage du bohème » (p. 225-236), *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis CABANES et Jean-Pierre SAÏDAH, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature », 2003, p. 225.

brittischen Weg einschlägt, und daß Swifts und Sterne's herüber getragne Loretto-Häuschen oder Studierzimmer zu Gradierhäusern unsers komischen Salzes geworden.

[Nous avons aussi pu constater une fois de plus à la lecture de cet ouvrage – et non sans un certain plaisir – que depuis quelques décennies la satire, l'ironie, l'humeur fantasque, et même l'humour des Allemands emprunte souvent la voie tracée par les Anglais. Les « petites-maisons » fréquentées par les lorettes, chères à Swift, et le cabinet de travail où nous introduit Sterne sont devenus les lieux de prédilection où se récolte notre sel comique.]⁸⁹

Nous ne referons pas le travail ayant déjà été effectué par certains critiques ; Jacques Chouillet amorce déjà « [...] la longue liste des sources secondaires dans lesquelles Diderot n'a eu qu'à puiser pour enrichir, compléter, au besoin diversifier le modèle initial dont il s'est inspiré »⁹⁰. Il semble bien que ce soit affaire de culture et d'époque. Ce qui est intéressant, c'est que les traditions française et allemande se rejoignent.

Nous nous pencherons davantage sur le personnage du bouffon, en tant que type littéraire : l'extravagance de nos deux personnages relèverait de l'esprit « bouffon ». Nos personnages sont-ils façonnés selon un modèle caricatural ?

1.2.2. Les emprunts au personnage du bouffon

1.2.2.1. Les origines : jongleur, fou et bouffon

Commençons par les origines du personnage du musicien, associées au jongleur, au fou, et au bouffon, la place sociale et les rôles de ces personnages du Moyen Âge n'étant pas très clairs. Au Moyen Âge, le « musicien » est associé au « jongleur » et vice-versa⁹¹. C'est de cette figure que se rapproche le Neveu : « Elles [les autorités ecclésiastiques] en ont fait une figure emblématique de leur discours sur le « divertissement », le « jeu », mais aussi sur la charité, la pauvreté, l'oisiveté, le travail et l'argent dans la société du Moyen Âge finissant⁹². ». Le Neveu est représentatif de la figure du parasite, du gueux. « Le jongleur [*homo ludens*] ajoute à la musique instrumentale des numéros d'acrobatie⁹³ », ce qui nous invite à faire un parallèle avec les pantomimes du Neveu, qui peuvent être perçues comme des acrobaties gestuelles.

⁸⁹ Préface de Jean Paul, *Fantasiestücke*, *op. cit.*, (texte original) p. 14, (trad.) p. 27.

⁹⁰ « Introduction », J. Chouillet, *Le Neveu de Rameau : Satire seconde*, *op. cit.*, p. 13 : « les uns sont historiques, les autres, (les plus fréquentes) littéraires. Citons au hasard les lectures effectuées par les critiques : le personnage de l'espion (H. Vianu), le fou traditionnel dans la sottise (H. Arden), le « pauvre diable » (R. Darnton), le « vicieux » (M. Souviron), le fripon (A. Strugnell), Lovelace (J. Sigler Siegler), etc., sans parler des sources personnelles sur lesquelles il nous arrive d'avoir des informations ».

⁹¹ M. Clouzot, *Images de musiciens (1350-1500) : Typologie, figurations et pratiques sociales*, (thèse remaniée), Turnhout, Brepols, 2007.

⁹² *Ibid.*, p. 84.

⁹³ *Ibid.*, p. 89.

On retrouve d'ailleurs l'image de l'homme-orchestre que Lui incarne dans la « grande pantomime » : « Mêlant rythme et mélodie, les instruments transforment le jongleur en homme-orchestre et concourent à l'agitation joyeuse et au divertissement. [...] Son habillement fait partie du spectacle⁹⁴ ». Les vêtements, que nous avons étudiés auparavant, tiennent leur rôle dans la figure du musicien : « ils [les habits divisés verticalement en deux couleurs différentes] font en quelque sorte du jongleur un personnage symboliquement double et ambivalent ». On retrouve la notion d'ambivalence et de double : cela nous renvoie à la notion de fantastique chez Kreisler, et chez le Neveu, à l'idée qu'il est un personnage « extrême ». De plus, ambivalence et folie se font encore une fois écho, comme le formule par la suite Martine Clouzot : « le jongleur n'est pas sans rappeler une autre figure du divertissement : le fou⁹⁵ ». Le fou est lui aussi musicien. « Il a ainsi en commun avec le jongleur certes de peut-être divertir une cour ou une assemblée, mais surtout de vivre aux crochets des autres, de se faire entretenir par plus riche que lui⁹⁶ ». On reconnaît bien le Neveu, figure du parasite et du gueux⁹⁷. Par contre, ce n'est pas le cas de Kreisler, mais nous verrons que cela est lié à l'autonomisation du musicien effective à son époque. Malgré cela, la notion d'amuseur public apparaît dans la figure du jongleur, celle du fou, du bouffon, et, comme nous allons le voir, celle du musicien extravagant.

Selon la définition du *Robert*, le bouffon était anciennement un « personnage de théâtre destiné à faire rire ». Puis, il est devenu le « personnage qui était chargé de divertir un grand par ses plaisanteries », c'est-à-dire, un fou. En tant qu'adjectif, est bouffon ce « qui marque une fantaisie peu délicate », « qui prête au gros rire ». Dans *Le Neveu de Rameau*, c'est ce gros rire que Lui suscite lors de sa grande pantomime, « des éclats de rire à entrouvrir le plafond⁹⁸ » est-il écrit. Le bouffon est un amuseur public, comme nous l'avons vu pour le jongleur, et nos deux personnages en sont une bonne illustration. Kreisler ne se prête cependant pas au gros rire, il semble plus "noble" (au sens de "haut", l'opposé de "bas"). Alors que le Neveu est présenté de manière plutôt négative, son comportement extravagant s'imposant comme véritable spectacle, Kreisler ne "joue" pas au bouffon, il est présenté comme étrange. Il rejoint tout de même la figure du bouffon par sa tenue vestimentaire. A l'instar du bouffon, dont

⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁷ Voir le *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, *op. cit.*

⁹⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 640.

l'aspect physique est reconnaissable – « son vêtement est à lui seul une représentation symbolique complète d'un personnage qu'il endosse et annonce à qui l'on a affaire », nous dit le *Robert* –, Kreisler porte des vêtements qui dénoncent son caractère extravagant. Nos deux personnages ne portent certes pas le costume traditionnel que nous connaissons du bouffon, à savoir, la tunique crénelée au bas, le bonnet à grelots⁹⁹, etc. Nous pouvons toutefois considérer qu'ils portent un « costume du marginal » comme nous l'avons vu avec la description que fait le baron Wallborn, personnage de La Rochefoucauld et ami de Kreisler, dans la lettre qu'il adresse à Kreisler :

Pflegen Ew. Wohlgeboren nicht einen Rock zu tragen, dessen Farbe man die allerseltsamste nennen könnte, wäre der Kragen darauf nicht von einer noch seltsamen? Und ist man nicht über die Form dieses Kleides zweifelhaft, ob es ein Leibrock ist, der zum Überrock werden will, oder ein Überrock ist, der sich zum Leibrock umgestaltet hat?

[Votre Seigneurie n'est-elle pas coutume de porter un habit dont la couleur pourrait passer pour la plus singulière du monde, si celle du collet qui le couronne ne l'était plus encore ? Et la forme de ce vêtement ne fait-elle pas douter si c'est un justaucorps qui s'efforce de passer pour un redingote, ou une redingote qui s'est métamorphosée en justaucorps ?]¹⁰⁰

Kreisler, relatant à son tour dans une lettre adressée au baron leur rencontre, explique de son point de vue le choix de la tenue de cette soirée-là :

[...]jauch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein mißlungenes Trio gekauft, und dessen Farbe in cis-Moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-Dur-Farbe daraufsetzen lassen, Ew. Hoch- und Wohlgeboren wird das doch wohl nicht irritiert haben.

[je portais précisément un habit acheté dans un accès de mauvaise humeur, après un trio manqué, et dont la couleur est ut dièse mineur – aussi, pour tranquilliser ceux qui le verraient, y ai-je fait ajuster un collet de couleur mi majeur...]¹⁰¹

On voit bien à travers ces citations à quel point Kreisler est une figure type de l'original-extravagant. L'extravagance de son habit ressemble à un costume symbolique, au sens où il porte son extravagance sur lui. Le « costume » du Neveu est original d'une autre manière, comme nous l'avons vu plus haut : il porte alternativement le costume du gueux et le costume du bourgeois, en fonction du bien qu'il reçoit ou ne reçoit pas. Le Neveu passe d'un extrême à l'autre, et c'est précisément ce qui fait son extravagance. De plus, son costume parfois lui « colle à la peau » : « habillé de la veille pour le lendemain, et du lendemain quelquefois pour le reste de la semaine ».

Pour clore la comparaison de nos personnages et de la figure du bouffon, nous allons voir que les textes suggèrent eux-mêmes ce rapprochement. Le Neveu se désigne

⁹⁹ Sur le bouffon, voir M. Lever, *Le Sceptre et la marotte, histoire des fous de cour*, Paris, Hachette, 1985.

¹⁰⁰ *Kreisleriana*, « *Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler* », p. 66 ; « Lettre du baron Wallborn au maître de chapelle Kreisler », p. 384.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 72-73 ; p. 389.

lui-même ainsi : « un pauvre diable de bouffon comme moi¹⁰² ». Dans le cas de Kreisler, Henri de Curzon a traduit « *eines seltsamen skurrilen Lächelns halber* » par « étrange sourire bouffon »¹⁰³. Cette expression revient beaucoup dans *Kater Murr*, ainsi que l'adjectif *skurril*, « bouffon, grotesque », que l'on retrouve également à plusieurs reprises dans les *Kreisleriana* pour qualifier Kreisler. Son comportement est signalé « bouffon » mais il s'agit peut-être d'une définition plus romantique, comme ici par exemple : « c'est ainsi que sa plus vive douleur empruntait souvent le masque de la bouffonnerie tragique » [*So wurde oft sein höchster Schmerz auf eine schauerliche Weise skurril*]¹⁰⁴.

Considérons de surcroît le dessin qu'a fait Hoffmann du maître de chapelle, en février 1822 et que Hitzig, ami de Hoffmann intitule « *Kreisler, wahnsinnig* »¹⁰⁵ [Kreisler, en folie]. Kreisler ressemble au personnage du bouffon, en partie à cause de ses bottes ; et son habit extravagant, entre justaucorps et redingote, est représenté comme il est décrit par le baron Wallborn dans sa lettre à Kreisler (on perd les couleurs, mais la forme est bien là). Sa coupe de cheveux est étrange, surtout pour l'époque. Kreisler semble faire une révérence mais une révérence de « bouffon », trahie par son accoutrement et sa posture. On le croirait en train de danser, ce qui ne fait pas très sérieux. Enfin, il tient dans la main gauche une (longue) pipe qui ne fait non pas de la fumée, mais des bulles !

2.2.2. Dimensions carnavalesque et grotesque

Bien qu'il n'y ait pas de lien direct entre le carnaval et la figure du bouffon (si ce n'est une association moderne sans doute due au costume, qui fait penser au carnaval tel que nous le connaissons), nous allons voir que l'extravagance de nos personnages s'illustre dans une dimension carnavalesque, tout en étant liée (de près ou de loin) au grotesque. Dès le premier *Kreislerianum*, Kreisler qualifie la soirée chez les Röderlein de [charivaris de salon] « *Charivari-Stuben* ». Et en effet, on trouve l'isotopie du bruit, qui s'oppose à la musique. Mikhaïl Bakhtine, traite la notion de carnavalesque et fait ressortir un lien au grotesque, au sens où la base du grotesque repose sur le rire et la

¹⁰² *Le Neveu de Rameau*, p. 592.

¹⁰³ *Kreisleriana*, p. 384 ; p. 66.

¹⁰⁴ *Kreisleriana*, p. 64 ; p. 382. Nous proposons une traduction plus littérale : « ainsi sa plus grande douleur devenait souvent, d'une épouvantable manière, bouffonne. » Cela met en évidence l'incongruité de la bouffonnerie et la dimension romantique.

¹⁰⁵ Voir Annexe. H. Steinecke commente cette représentation dans *E. T. A. Hoffmann*, Stuttgart, Reclam, 1997.

sensation carnavalesque¹⁰⁶. Nous venons de voir que nos personnages étaient construits sur des modèles qui étaient liés au rire : dans quelle mesure le modèle du bouffon chez nos personnages semble-t-il tendre vers le carnavalesque et le grotesque ? Ces dimensions semblent toutefois atténuées chez Kreisler, ou du moins traitées autrement. Quoiqu'il en soit, Béatrice Didier caractérise *Le Neveu* d'« institution purement carnavalesque¹⁰⁷ ». Christian Wasselin, quant à lui, fait remarquer le fait suivant :

[...] on sait que c'est Jean-Paul Richter, le père des carnivals littéraires allemands, le créateur des figures dansantes de Wult et de Walt, des bals des papillons, des scènes dansantes dans les Jardins de la Nuit, qui préfaça les *Phantasiestücke* d'Hoffmann lors de leur première édition, en 1813. [...] Nulle surprise donc à retrouver dans ce recueil les *Kreisleriana* où apparaît pour la première fois le personnage de Johannès Kreisler, violoniste et maître de chapelle, musicien fou qui, dans *Le Chat Murr* par exemple, prendra la suite du premier *Chevalier Gluck* dans la pantomime gesticulante, Hoffmann ayant sans doute trop de respect à l'égard de ce dernier pour trop le désarticuler dans ses écrits ultérieurs.¹⁰⁸

Nous limitant à la représentation de Kreisler dans les seules *Kreisleriana*, nous ne nous arrêterons pas sur la pantomime gesticulante de Kreisler dans *Kater Murr*. Il est cependant intéressant de savoir que Kreisler évoluera dans ce sens sous la plume de Hoffmann. On comprend toutefois mieux le fait que la représentation de Kreisler dans les *Kreisleriana*, semble plus « noble ». Si l'on revient au Neveu, Jane Rush, dans son article « Diderot, Socrate, et l'Esthétique de la farce dans *Le Neveu de Rameau* », explique que pour le *Neveu de Rameau*, Diderot « n'a pas hésité à puiser dans la tradition carnavalesque, incarnée dans la Commedia dell'Arte, la Comédie-Italienne et le théâtre de la Foire » : « il a produit une œuvre qui véhicule, par l'entremise du langage verbal et gestuel du Neveu, une certaine esthétique de la farce »¹⁰⁹. Bien entendu, même s'il est bien souligné dans cet article que cette œuvre n'est pas une farce, certaines caractéristiques de cette esthétique intéressaient Diderot : par exemple, la double dialectique, c'est-à-dire l'alternance entre le gai et le sérieux, la légèreté et l'ordre – représentés respectivement par Lui et Moi, qui semblent chacun porter un masque lié à leur condition¹¹⁰. Le masque participe aussi bien à la farce qu'à la dimension carnavalesque. D'ailleurs, nos deux personnages semblent porter un masque

¹⁰⁶ Voir M. Bakhtin, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970 et *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁰⁷ B. Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985, p. 350.

¹⁰⁸ C. Wasselin, « Le Paradoxe sur le musicien ou la métamorphose du Neveu de Rameau en musicien fou d'E.T.A. Hoffmann », *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁰⁹ J. Rush, « Diderot, Socrate, et l'Esthétique de la farce dans *Le Neveu de Rameau* » (p. 47-64), in *Eighteenth-Century Fiction*, n° 6 (1), p. 47.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

(symbolique) d'après leur description. Cette notion de masque symbolise aussi le schisme de leur personnalité. Mais ce qui nous intéresse ici, est moins la figure du farceur qu'incarne le Neveu – comme le montre si bien Jane Rush dans la suite de son article – que le rapport au rire.

« Les définitions modernes de la farce », selon Jane Rush, « soulignent invariablement le côté grotesque, voire bas et vulgaire d'un genre qui provoque le rire "par tous les moyens" »¹¹¹. Ainsi, nos personnages touchent également au grotesque, notion entre autres associée au sentiment d'étrangeté, aux catégories du risible¹¹², ce qui nous rappelle la manière dont sont présentés nos musiciens. Le grotesque touche également à l'« extériorisation » - selon Rush – et l'on prendra toute la mesure de ce terme à travers l'analyse du comportement de nos personnages.

La figure du bouffon participe au nouveau type de personnages « grotesques » qui apparaîtra dans la littérature du XIX^e siècle. Si la définition du grotesque n'est pas évidente et pose encore aujourd'hui des problèmes de terminologie, nous retiendrons cette notion dans son appartenance à l'étrange, à l'insolite, et à l'indétermination¹¹³.

Christian Thomsen, dans un ouvrage collectif de 1980, le définit comme principe de distorsion, comme un jeu, comme une structure ambivalente sur le mode de l'attrance et de la répulsion, comme l'objectivation artistique de structures psychologiques, comme une forme morale et satirique d'exploration, d'évaluation et de correction de la réalité [...]¹¹⁴.

Nous retiendrons cette définition car elle s'accorde avec ce que nous avons ressenti des personnages : cette caractérisation de grotesque permet de confirmer le caractère étrange, hétérogène, ambivalent, de nos personnages, ainsi que le décalage avec le monde. Pouvons-nous toutefois nous aventurer à parler de caricature ?

Diderot, avec le personnage du Neveu, semble amorcer une évolution vers l'esthétique du laid : « Si le Neveu nous fait rire, il dérange parce qu'il illustre en tant que personnage grotesque, une esthétique du laid, du distordu, de l'outrance et de la grossièreté¹¹⁵ » nous dit Denoît. Rameau à la fois attire la sympathie et provoque la répulsion, comme en témoigne les réactions du Philosophe au cours du dialogue. Et

¹¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹¹² Voir à ce propos l'article de N. Denoît, « La notion de grotesque dans Le Neveu de Rameau », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : Actes du Colloque du Maine, Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986*, réunis par I. Landy-Houillon et M. Menard, Seattle : Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1987, p. 527-540.

¹¹³ D. Iehl, « Fantastique et grotesque : quelques aspects de leur rencontre dans les *Nachtstücke* de Hoffmann » (p. 115-126), in *E. T. A. Hoffmann et le Fantastique*, dir. J.-M. Paul, Nancy, Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II, *Le Texte et l'idée* ; 2, n° 8, 1992 : Iehl clarifie historiquement (mais brièvement) la notion de grotesque.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁵ N. Denoît, *ibid.*, p. 533.

pour cause, Lui est un « composé de hauteur et de bassesse » et cela perturbe le Philosophe : « Je rêve à l'inégalité de votre ton ; tantôt haut, tantôt bas¹¹⁶ ». Pour Kreisler, cela est différent. Personnage étrange, il correspond à cette idée de grotesque par ses « grimaces », désignées comme telles par l'adjectif « *skurril* », par son caractère contradictoire et ses humeurs changeantes. En somme, sa bizarrerie est grotesque, comme le suggère Dominique Iehl.

Hoffmann suggère le caractère inventif et profond du grotesque. La recherche de l'excentrique est le moyen de comprendre les lois cachées du monde, car ces lois sont sous le signe de la rencontre des contraires. Le « *wunderlich* » est toujours associé au « *wunderbar* ». Loin de nuire au naturel, le bizarre contribue à le renforcer.¹¹⁷

De plus, le grotesque dans les *Fantasiestücke* est annoncé dans le titre complet : *in Callot's Manier* [dans la manière de Callot]. Quand on connaît les œuvres caricaturales et grotesques de Callot, choisies comme inspiration par Hoffmann, il faut s'attendre à tout. Dans l'introduction aux *Fantasiestücke*, Hoffmann écrit : « Les figures grotesques de Callot, créées à mi-chemin de la bête et de l'homme découvrent à l'observateur sérieux, pour peu qu'il veuille bien aller au fond des choses, les significations secrètes cachées sous le masque¹¹⁸ de la bouffonnerie » [*so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen*]¹¹⁹. Ainsi, l'extravagance de nos personnages emprunte non seulement au bouffon, mais également au carnavalesque, à la farce (nous aurons l'occasion d'y revenir en travaillant sur la satire) et au grotesque : en somme, nous pouvons dire que nous avons affaire à des personnages « dé-formés ».

Nous venons de voir que l'extravagance de nos musiciens ne relève pas uniquement du musicien, mais aussi d'autres modèles qui nourrissent la figure du musicien, et notamment son caractère étrange et singulier.

¹¹⁶ *Le Neveu de Rameau*, p. 635.

¹¹⁷ D. Iehl, *ibid.*, p. 122.

¹¹⁸ Albert Béguin dans sa traduction a choisi le terme « masque » tandis que Hoffmann renvoie au terme « *Schleier* », le voile.

¹¹⁹ E. T. A. Hoffmann, « Jacques Callot », *Fantasiestücke in Callot's Manier : Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* [Werke 1814], préface de Jean Paul, Bamberg, Kunz, 1814-1815, p. 18 ; *Fantaisies à la manière de Callot*, trad. A. Béguin, éd. Phébus, 1979, p. 34.

1.3. Chapitre 3 : Entre étrangeté et figure stéréotypée : quelle nouvelle représentation du musicien extravagant ?

Nous allons voir dans ce chapitre que toutes les caractéristiques énoncées plus haut, correspondant au portrait de nos musiciens convergent à la construction d'une nouvelle figure de musicien. Il semblerait que nos musiciens soient construits sur la base de l'extravagant, mais leur côté atypique et profondément musicien, leur rapport à la musique, montrent qu'une nouvelle figure de musicien est bien en train de se créer. Dans quelle mesure nos personnages sont-ils "modernes" pour l'époque ?

1.3.1. La constitution d'une nouvelle figure à partir de l'extravagance

1.3.1.1. Des musiciens types ?

Nous venons de voir que nos deux personnages se définissaient non seulement en tant que musiciens – virtuoses, chacun à leur façon – mais qui plus est, musiciens singuliers. Leur particularité tient de l'expression – incontrôlée – de leur sensibilité, et c'est précisément ce qui teinte leur comportement d'extravagance. Bien que nos musiciens correspondent à une certaine définition du musicien, nous pouvons nous demander si Rameau et Kreisler correspondent au "musicien type" de leurs époques respectives.

Le Neveu, semble proposer à travers ses pantomimes musicales, une image du musicien idéal. A la fin de sa grande pantomime musicale, là où s'exprime de manière absolue son extravagance, il s'écrit : « Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien !¹²⁰ ». Cette liberté du corps et de l'esprit – illustrée par la pantomime – dans l'improvisation se retrouve chez Kreisler, lorsqu'il se retrouve seul au piano avec Bach à la réception des Röderlein par exemple. Mais cette image du musicien idéal correspond-elle à la représentation du musicien à l'époque du Neveu ? Il faut en effet considérer le décalage temporel entre le Neveu et Kreisler. Nous allons travailler dans la suite du mémoire sur l'évolution de la figure du musicien du Neveu à Kreisler (on passe tout de même du siècle des Lumières au romantisme allemand, et il ne faut pas oublier que d'un pays à l'autre, la musique n'aura pas la même importance). A partir du Neveu, la représentation du musicien évolue.

Le musicien idéal se profilant dans la pantomime du Neveu rompt avec les conventions de l'époque. Comme le formule Lui : « Ils ne savent pas encore ce qu'il

¹²⁰ *Le Neveu de Rameau*, p. 644.

faut mettre en musique, ni par conséquent ce qui convient au musicien. La poésie lyrique est encore à naître. Mais ils y viendront ¹²¹ ». Le musicien idéal n'existe pas encore, ou seulement dans l'imaginaire de Rameau (Diderot, en l'occurrence). Le Neveu rompt avec une ancienne image, plus « normale », du musicien, au sens où le statut du musicien était clair : il était un artisan qui composait pour des mécènes. Le Neveu met en avant la sensibilité (animale) et la singularité : « c'est au cri animal de la passion, à dicter la ligne qui nous convient ». L'évolution de la figure du musicien concorde, comme nous le verrons, avec l'évolution des conceptions musicales, et du passage au modèle italien : le musicien devient plus important, plus libre (l'art devient plus libre), le musicien devient « véritable collaborateur de l'auteur même »¹²², au sens où l'expressivité du musicien (en tant qu'interprète) fera partie de la nouvelle esthétique musicale. Mais nous développerons ce point dans la deuxième partie. Ce que nous retiendrons ici est que le Neveu ne semble pas du tout être un musicien représentatif de son temps, bien au contraire. Il est le musicien à venir, le musicien en devenir, et se rapproche davantage de Kreisler.

1.3.1.2. L'épanouissement d'une figure à part entière

A l'époque de Kreisler, la figure du musicien ne correspond pas du tout avec celle du siècle des Lumières, ne serait-ce par les simples faits que la musique devient l'art par excellence, conférant un nouveau statut au musicien, que le musicien devient autonome, et que la conception de la musique a vraiment évolué vers la sensibilité. Ainsi, nous voyons dans le personnage du Neveu une amorce d'évolution de la figure du musicien, tandis que Kreisler en serait plutôt l'épanouissement. Mais nous étudierons cette question dans notre troisième partie. Sans entrer dans les détails, il est intéressant de confronter la figure du musicien extravagant qu'est susceptible de représenter Kreisler à l'époque romantique avec une figure antagoniste qui se développe également à cette même époque – notamment sous la plume de Hoffmann – car cela détermine bien l'importance de l'extravagance dans l'imaginaire littéraire. La simple existence d'une figure antagoniste implique que le musicien correspond à une figure.

Hoffmann a été le précurseur de la figure du Philistin, à savoir, de ce personnage pétri de raison, formaté, convenable, ridicule. Il en fait une belle représentation dans les *Kreisleriana*. La figure du musicien sans extravagance n'est pas

¹²¹ *Idem.*

¹²² A. Lavignac, *La Musique et les musiciens*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1895, p. 510.

une figure de musicien mais de Philistin. Le Philistin est parfois un musicien ridicule : musicien parce qu'il pratique la musique (en amateur) comme le veut la bonne éducation, mais ridicule parce qu'il n'est doté d'aucun sentiment artistique, qu'il n'est pas réellement sensible à la musique. L'extravagance du musicien diffère du ridicule par la dimension sensible (et artistique). On voit donc bien que Rameau et Kreisler font partie d'un certain "type" de musiciens. Ce sont des figures de musiciens qui tendent vers d'autres représentations types, qui s'en nourrissent et s'en distinguent. Cela donne de la consistance à la figure de musicien qui est en train d'émerger. Quoiqu'il en soit, les personnages du Neveu et de Kreisler influenceront chacune à leur manière de nombreux artistes européens (écrivains, compositeurs, peintres), et de nombreux personnages naîtront sur leur modèle.

1.3.2. L'extravagance comme ciment d'un personnage multiple

Malgré leur hétérogénéité et leur caractère excessif (dans l'excès), nos deux personnages trouvent leur unité dans l'extravagance. C'est pourquoi nous pouvons affirmer qu'il existe bien une figure du musicien extravagant, et qu'il semblerait même qu'elle soit née du Neveu.

1.3.2.1. Puzzle et pièce de puzzle

Au sujet du Neveu, les critiques s'accordent à dire que ce personnage est « composé », comme l'exprime d'ailleurs Diderot lui-même : « c'est un composé de hauteur et de bassesse ». Mais pas seulement : « le neveu est une galerie de portraits à lui seul » écrit Michel Delon¹²³.

La littérature n'a donc servi à Diderot que pour donner à l'individu Rameau sa valeur de type, avec tout le pouvoir de signification et d'aimantation qui en résulte. Ainsi transfiguré et pourvu de sa force d'attraction, le bohème s'est naturellement amalgamé mille traits épars dans l'expérience ou l'imagination de son metteur en scène. A tout instant, Diderot lui prête des attitudes, des réflexions ou des mots qu'il porte ailleurs au compte de dix autres, de Galiani surtout, le polichinelle napolitain, expert à façonner la vie de société en commedia dell'arte [...]¹²⁴.

Jean Fabre explique par là, non seulement que le vrai Jean-François Rameau est devenu un véritable type littéraire sous la plume de Diderot, mais encore que ce personnage est représentatif de dix autres types littéraires. Autrement dit, le personnage du Neveu, par ses emprunts multiples, est devenu un modèle, voire un thème littéraire, comme en témoigne une partie de la littérature française du XIX^e siècle, avec *Les Grottesques* de

¹²³ M. Delon, « Notice du Neveu de Rameau », *Contes et romans, op. cit.*, p. 1130.

¹²⁴ J. Fabre, « Introduction », *Le Neveu de Rameau, op. cit.*, p. LVIII.

Théophile Gautier ou encore *Les Excentriques*, de Jules Champfleury, ayant pris pour modèle Rameau le Neveu. On peut même qualifier le Neveu de personnage « protéiforme », par son caractère si changeant. Tout d'abord, l'« épigraphe » qui introduit le texte dépeint le personnage du Neveu, avant même de l'avoir mis en scène, parlant d'une « naissance » : « *Vertumnis , quotquot sunt, natus iniquis* [Horat. Lib. II, Satyr. VII] ». Naissance du texte ? du personnage ? Pour la traduction, nous nous référons à la note de Jean-Claude Bonnet dans l'édition Garnier Flammarion du *Neveu de Rameau* pour des raisons de concision : « Né sous l'influence maligne de tous les Vertumnes réunis ». Bonnet explique par la suite : « Vertumne est le dieu du changement de temps et des saisons. La satire d'Horace s'applique à un certain Priscus, personnage aussi changeant et variable que le ciel. Cet exergue annonce le thème de l'inconstance cher à Diderot (...) »¹²⁵. La note de Michel Delon dans notre édition de référence (*La Pléiade*) apporte des éléments intéressants sur Vertumne :

Vertumne est un dieu romain des Jardins et des Vergers qui « présidait aux pensées des hommes, c'est pour cela, c'est-à-dire pour marquer la diversité prodigieuse de leurs pensées qu'on feignait qu'il se changeait en d'autant de figures qu'il voulait » (*Trévoux*)¹²⁶.

Cette épigraphe annonce le personnage 'kaléidoscopique' qu'est le Neveu, tout en faisant écho à la fameuse phrase du Philosophe « Mes pensées, ce sont mes catins ». On peut d'ailleurs faire le lien avec les « Pensées très éparses » des *Kreisleriana* : Kreisler jette ses pensées sur le papier, sans ordre. Cela témoigne de son caractère « éparpillé ».

Le personnage de Kreisler, comme nous l'avons vu, est également un composé de divers emprunts ; Hoffmann emprunte même au Neveu – cela va sans dire, Hoffmann étant grand lecteur de Diderot, et surtout du *Neveu de Rameau*. Le maître de chapelle s'impose en tant que modèle mais ce ne sera pas dans la même veine que le Neveu. Nos personnages se caractérisent par leur hétérogénéité. Comment un personnage aussi hétérogène que le Neveu, incarnant autant de figures diverses (parasite, gueux, bohème, bouffon, etc.) - qui ne sont soit dit en passant pas nécessairement liées à la musique -, peut-il incarner une figure de musicien ? Ne serait-ce pas là toute l'extravagance de la figure ? La musique est l'énergie qui permet de canaliser l'excès qui se condense dans le romantisme, et chez Diderot, qui se condense en la personne du Neveu. La musique crée semble-t-il l'unité du personnage dans la figure de l'extravagant, du musicien extravagant pour ainsi dire.

¹²⁵ J.-C. Bonnet, « Introduction » et « Dossier », *Le Neveu de Rameau*, Paris, Garnier Flammarion, 1983, note 1, p. 133.

¹²⁶ *Le Neveu de Rameau*, note 1, p.585.

Dans *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Jacques Chouillet écrit quelque chose de très pertinent sur la recherche de l'identité des personnages du *Neveu de Rameau* :

Ce qui est décisif, ce n'est pas de savoir ce qui, dans la composition de Lui, revient à l'original historique et à l'auteur, c'est de savoir quel est l'agencement réciproque, le caractère complémentaire et nécessaire des différentes parties du personnage, c'est de savoir comment fonctionne le personnage nommé Lui. Goethe a dit à ce sujet des choses d'une grande vérité : « Quant au texte que voici, il apporte la preuve du bonheur avec lequel Diderot savait réunir des éléments les plus hétérogènes de la réalité pour former un tout idéal¹²⁷ ». [...] l'idéalité [des personnages] ne signifie pas que Diderot ait mis en scène des personnages hors nature ; bien au contraire, ils sont profondément insérés dans l'actualité historique. Mais en les peignant, en les recomposant, comme il semble que ce soit le cas, il s'est soumis à un certain modèle qu'il avait dans l'esprit et qui répondait à un impératif d'homogénéité. Comme lui-même l'explique dans l'Eloge de Richardson, il a substitué à la vérité historique, une vérité du roman, nécessitée par les exigences de son propos.¹²⁸

Jacques Chouillet nous invite à nous intéresser à l'« idéal » que représente le Neveu. Diderot aurait créé le Neveu d'après un modèle qu'il avait à l'esprit, né d'un questionnement, comme toujours. Diderot, inséré dans son actualité historique, sans vouloir prendre directement part aux débats et querelles, a créé une nouvelle figure de musicien, qui correspondait à l'évolution qu'il pressentait.

Si nous prenons la remarque de Chouillet au compte de Kreisler, cela oriente notre réflexion vers le modèle que représente Kreisler. Yvonne Hörmann explique dans *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns* - où elle consacre un passage à l'étude de la représentation du personnage de Kreisler - qu'il fait partie d'une mosaïque de personnages participant au paysage romantique, et qu'il est par excellence le représentant de l'artiste romantique : Kreisler est « comme *un* morceau de mosaïque dans le paysage de la figure de musicien romantique de Hoffmann » [*als ein Mosaiksteinchen im Gesamtbild der romantischen Musikerfiguren Hoffmanns*¹²⁹]. Les deux personnages n'observent pas le même « idéal de composition » ; cela fait d'ailleurs précisément ressortir leurs propres caractéristiques. La notion d'idéalité s'adresse au Neveu au sens où tout son personnage converge vers l'extravagance ; autrement dit, ce personnage, qui reflète divers modèles, qui possède des caractéristiques hétérogènes, voire opposées, est si bien façonné et recomposé qu'il en

¹²⁷ Voir la préface de Goethe in « *Rameau's Neffe*. » *Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe, op. cit.* : voici le texte original : « *Und auch gegenwärtige Schrift gibt ein Zeugnis, wie glücklich er die heterogensten Elemente der Wirklichkeit in ein ideales Ganze zu vereinigen wußte* ».

¹²⁸ J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 539.

¹²⁹ Y. Hörmann, *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns, op. cit.*, p. 132.

devient un personnage unique, un nouveau modèle. Michel Delon écrit, dans la notice du *Neveu de Rameau* :

La figure du musicien nécessiteux que Diderot a connu, comme il le raconte, ou bien croisé en d'autres circonstances, est mêlé à tant de types littéraires et d'autres visages qu'il devient impossible de faire la part de chacun.¹³⁰

De plus, tandis que Kreisler s'insère dans le paysage romantique ; le Neveu est précurseur d'un changement. D'où la différence entre nos deux figures. On comprend mieux le fait que le Neveu soit si "largement hétérogène", et que Kreisler semble déjà un peu plus "stable", dans le sens d'homogène. Le caractère hétérogène du Neveu se retrouve chez Hoffmann dont Kreisler n'est qu'un fragment (diffraction) Mais alors, quelle serait cette figure complète ? Hoffmann semble s'être attaché dans toute son œuvre à définir une sorte de musicien romantique (artiste romantique plutôt) par excellence [Nous en parlerons plus tard].

1.3.2.2. La question de l'identité (musicien)

Comment définir alors cette figure de musicien qui se construit ? L'idéalité du personnage de Kreisler porte les valeurs du romantisme, c'est-à-dire que, selon Yvonne Hörmann, Kreisler serait pour Hoffmann, *un* (morceau d')idéal de l'artiste romantique. Nous étudierons ce point plus tard. Cela signifie également, étant donné que toutes ces figures sont liées à la folie ou du moins à une originalité particulièrement prononcée, qu'il représenterait un idéal d'extravagance. Alors que le Neveu rassemble les types littéraires classiques, Kreisler représente en partie le romantisme. C'est en ce sens que nos personnages sont ancrés, comme le dit Jacques Chouillet, dans l'actualité historique. Car, vu sous cet angle, l'idéalité du personnage du Neveu peut se concevoir dans le fait d'incarner toute une société en déclin le début d'une évolution, une crise de la figure du musicien qui cherche une identité. Le Neveu bouscule et perturbe la notion d'identité par ses « pitreries incessantes¹³¹ » nomme Béatrice Laville. Et on retrouvera cette idée de crise du sujet avec l'esthétique romantique.

La figure du musicien a changé. Dans la littérature, on ne trouve pas de figure de musicien à proprement parler, cela viendra plus tard avec le XVIIIe siècle. Ainsi, nous n'avons pas de réelle matière à comparaison, si ce n'est le contexte historique, philosophique et social qui nous amène à penser que la figure du musicien n'était pas du tout liée à l'extravagance. Or, avec le Neveu, on assiste à une première évolution, liée,

¹³⁰ M. Delon, « Notice du Neveu de Rameau », *Contes et romans*, *op. cit.*, p. 1130.

¹³¹ B. Laville, « Le personnage du Bohème », *op. cit.*, p. 231.

comme nous l'avons évoqué, à l'autonomisation progressive du musicien (qui point dans *Le Neveu de Rameau*), et à la reconnaissance de la singularité. Nos personnages incarnent la bizarrerie, au sens d'irrégularité, de singularité ou d'écart, de bigarrure¹³² : cette caractéristique tend à prendre de plus en plus de place dans la littérature. Bizarrerie et extravagance se rejoignent, même si l'extravagance porte en plus la notion de sensibilité en elle. Mais si l'extravagance liée à la figure du musicien témoigne d'une évolution, ne serait-ce que dans sa représentation littéraire, elle permet de tenir aussi un nouveau discours sur la musique, qui illustre également l'évolution des conceptions musicales, donnant ainsi un rôle très important à la nouvelle figure du musicien.

¹³² R. Borderie, « *Bizarre* », « *Bizarrerie* » : de Constant à Proust : essai, Grenoble, ELLUG : Université Stendhal, 2011.

2. DEUXIÈME PARTIE : L'EXTRAVAGANCE COMME SENSIBILITE DU MUSICIEN: DE L'INTERIORITE AU DISCOURS SUR LA MUSIQUE

L'extravagance possède une voix qui lui est propre, elle n'est pas celle de la raison ou de la culture, il s'agit de la voix de la singularité, voire d'une certaine liberté. Elle apparaît dans les œuvres dans son caractère musical. Dans quelle mesure l'extravagance est-elle une manière de parler de la musique et de l'évolution qui s'opère au tournant du siècle ? Nous verrons que la nouvelle conception de la musique qui est exprimée permet d'une part d'expliquer la représentation extravagante du musicien, et d'amorcer d'autre part une réflexion sur cette présentation étrange et de nous demander si nos musiciens ne seraient pas susceptibles de devenir archétype.

2.1. Chapitre 1 : Des discours oral, écrit et corporel sur l'évolution de la musique : l'expression de la sensibilité

Nous allons voir dans un premier temps que le musicien est le plus à même de s'exprimer à propos de musique, c'est pourquoi son discours est intéressant. Comme le dit si bien le Neveu, « C'est qu'un garçon charbonnier parlera toujours mieux de son métier que toute une académie et que tous les Duhamels du monde ¹³³ ». Le caractère extravagant de nos musiciens traduit la nouvelle conception de la musique qui émerge alors. Dans le cadre musical, c'est le rôle de l'expression (dans la conception et dans les actes) qui retiendra notre attention. En effet, l'expression reste personnelle et singulière à chaque être et rejoint par là-même la définition de l'extravagance : quel discours sur la musique ?

2.1.1. Un discours sur la musique, entre approche littéraire et approche musicologique

Dans quelle mesure l'extravagance, l'expression de la sensibilité, permet-elle annonce-t-elle une nouvelle conception de la musique ?

¹³³ *Le Neveu de Rameau*, p. 641.

2.1.1.1. L'imaginaire de la musique dans le rapport entre écriture et musique

Nous avons affaire à deux musiciens s'exprimant à propos de musique. Nous parlons ici des personnages, bien que cela puisse s'adapter aux auteurs. On retrouve à travers les personnages le discours savant des auteurs, qui sont, comme nous l'avons vu précédemment, eux-mêmes musiciens. On peut d'ailleurs considérer en partie les *Kreisleriana* comme des écrits sur la musique : Hoffmann a en effet repris certains écrits critiques publiés dans l'*Allgemeine Zeitung* pour les insérer dans les *Kreisleriana*. L'intention est donc évidente. En ce qui concerne Diderot, ses écrits sur la musique sont bien distincts du *Neveu* mais l'on retrouve dans cette œuvre des définitions, comme celle du chant par exemple. Mais n'assimilons pas le discours des personnages à celui des auteurs. Rameau et Kreisler, malgré les emprunts au réel, sont construits à partir de l'imaginaire des auteurs : cela fait d'eux des personnages de fiction, détachés en partie de leur créateur, comme nous l'avons fait remarquer en introduction. Rameau et Kreisler s'expriment différemment : le Neveu évolue dans un dialogue tandis que ce sont des écrits chez Kreisler. Mais quelle que soit la forme du texte, il s'agit à prime abord de discours d'écrivains, et non pas de "pure" musicologie. Nous avons davantage affaire à un imaginaire, une représentation de la musique, plus qu'à une étude technique. Toutefois, l'expression de l'imaginaire de la musique se rattache à des considérations bien réelles témoignant de l'évolution des conceptions musicales de ce tournant de siècle.

En effet, au XVIIIe siècle, les écrits que l'on trouve sur la musique sont de plus en plus des écrits d'"experts" et non d'amateurs comme cela pouvait être le cas auparavant. Voilà le témoignage d'une première évolution dans le rapport entre musique et écriture. La musique est "prise au sérieux", la musicologie prend de plus en plus de place. Mais avec le romantisme, la littérature et la musique n'observent plus la même relation : la littérature se sert de la dimension sensible, expressive de la musique, et de l'effet que cet art, au-delà de tout autre, crée chez l'homme. André Coeuroy écrit très justement dans l'introduction aux *Appels d'Orphée* :

A mesure que grandit la déraison romantique, la barrière des paroles cède à un flot mouvant, insaisissable dans sa forme, impénétrable dans sa profondeur. L'euphorie vague et confuse que dispense dès lors la musique est la fin supérieure. Le vice est né. Diderot l'avait déjà pressenti dans le Neveu de Rameau, quand il faisait dire à son héros clairvoyant :

Voilà comme nous sommes tous ; nous n'avons dans la mémoire que des mots que nous croyons entendre par l'usage fréquent et l'application même juste que nous en faisons, dans

l'esprit que des notions vagues. Quand je prononce le mot chant, je n'ai pas de notion plus nette que vous et la plupart de vos semblables quand ils disent : réputation, blâme, honneur, vice, vertu, pudeur, décence, honte, ridicule.

[...] A mesure que croît l'exaltation romantique, croît le verbalisme musical. Les mots « mélodie », « harmonie », deviennent des entités toutes-puissantes, génératrices de développements littéraires¹³⁴.

Si le XVIII^e siècle cherche la précision et la justesse dans des écrits de théories musicales, le romantisme s'attache davantage à l'effet de la musique et certains écrivains publient des textes –fameux –, mettant en scène des musiciens, parlant de musique, tandis que, selon André Coeuroy, ils n'y connaissent rien : il en est ainsi pour Balzac, Stendhal, ou encore Tieck. « Ceux qui vibrent à la musique et laissent guider leur plume par elle ne sont pas ceux qui lui font le plus honneur. Le sentiment de la musique va rarement de pair, chez l'écrivain avec le goût et le discernement musical.¹³⁵ » Tel est le jugement d'André Coeuroy.

On remarque dans *Le Neveu* – comme l'exprime Coeuroy – une intuition du romantisme. Lui s'attache à redéfinir certains termes techniques dont le sens s'est un peu perdu. Nous retrouvons bien entendu un caractère très romantique chez Kreisler, mais ce n'est pas un tel lien entre musique et littérature qui se joue dans le texte. Chez Diderot comme chez Hoffmann, nos personnages ne s'arrêtent en principe pas aux sentiments mais développent un discours très savant sur la musique, se rapprochant des textes de musicologie. Ainsi, dans les textes, l'imaginaire de la musique ne correspond pas vraiment aux imaginaires de leurs époques respectives : chez Diderot, on retrouve une intuition du romantisme, et cela participe à la dénonciation de l'atténuation du vocabulaire musical tandis que le texte (*Le Neveu de Rameau*) s'attache à une définition savante des conceptions musicales. Chez Kreisler, ancré dans le romantisme, le vocabulaire technique n'est pas "pris en otage" par la littérature selon la mode romantique : le discours du musicien est plus musicologique qu'emphatique. Il s'agit d'un discours plein de raison et d'expérience sur la musique.

Nos textes n'utilisent pas la musique au service de la littérature mais passent par la littérature pour mettre en scène la musique. Cela montre d'une part la place grandissante accordée à la musique ; d'autre part, nos textes mettent en scène un imaginaire de la musique qui conserve une dimension presque scientifique. Les personnages, porteurs de ces discours, occupent alors une place spéciale. Ils se situent

¹³⁴ André Coeuroy, *Appels d'Orphée : nouvelles études de littérature comparée*, Paris, éd. de la nouvelle revue critique, 1928, p. 10.

¹³⁵ André Coeuroy, *Appels d'Orphée, op. cit.*, p. 7.

entre un imaginaire et une réalité, puisqu'ils restituent entre autres les querelles de leurs époques respectives. Ainsi, littérature et musique se combinent merveilleusement pour développer un discours révélateur des changements esthétiques.

2.1.1.2. La musique avant tout

A travers les discours des personnages se jouent les querelles qui se sont imposées à leur époque : les enjeux de ces dernières sont énoncés mais les discours de nos personnages les dépassent pour parler en fait de *leur* conception de la musique, si personnelle qu'elle en apparaît extravagante. Cette conception s'inscrit directement dans l'évolution des débats esthétiques.

Les enjeux de la querelle entre musique française et musique italienne dans *Le Neveu de Rameau* sont explicites : « Vous approuvez donc ce genre », « si cette musique est sublime, il faut que celle du divin Lulli, de Campra, de Destouches, de Mouret, et même soit dit entre nous, celle du cher oncle soit un peu plate¹³⁶ ». Il en va de même dans les *Kreisleriana* pour la querelle entre piccinistes et gluckistes. Kreisler avec ironie évoque la querelle de son époque dans sa dimension politique, au sens où le succès de l'un ou l'autre parti ne reposerait que sur le fait que le ministre (érigé en juge) soit sourd d'une oreille : « Mais l'Excellence demeure, comme un chêne allemand, solidement enraciné dans sa place, et le succès est à celui qui a eu la bonne fortune de s'attaquer au côté qui entend ! » [*aber die Exzellenz bleibt wie eine deutsche Eiche fest eingewurzelt auf ihrer Stelle, und das Glück ist dem günstig, der die hörende Seite traf*]¹³⁷.

En fin de compte, nos deux musiciens s'engagent dans le débat, tout en montrant à quel point il est absurde. Le Neveu exprime clairement le fait qu'il ne prend pas entièrement parti pour les Italiens : « LUI, s'approchant de mon oreille, me répondit : Je ne voudrais pas être entendu ; car il y a ici beaucoup de gens qui me connaissent ; c'est qu'elle [la musique française] l'est aussi [sublime]¹³⁸ » ; « Cependant, messieurs, il ne faut pas mépriser certains morceaux de Lulli. [...] Il ne faut pas mépriser quelques endroits de Campra, les airs de violon de mon oncle, ses gavottes ; ses entrées de soldats, de prêtres, de sacrificateurs... »¹³⁹. Kreisler de son côté modère ses propos en proposant une alternative qui allie les différentes musiques :

¹³⁶ *Le Neveu de Rameau*, p. 639.

¹³⁷ *Kreisleriana*, p. 47 ; p. 84.

¹³⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 639.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 644.

Überhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes einheimisches Eigentum jenes in Musik englühten Volks, und der Deutsch mag, ist auch er zu höhern oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden.

[le chant est à coup sûr une propriété incontestable, nationale, de ce peuple italien ardemment musicien, et l'Allemand, alors même qu'il est parvenu à des vues plus hautes, ou pour mieux dire, plus vraies sur l'opéra, devrait cependant se familiariser de toutes les manières possibles avec l'esprit de la musique italienne, afin que cet esprit ne dédaigne pas de descendre en son âme, comme une force magique appelée à y susciter la mélodie.]¹⁴⁰

Il n'y a donc pas de clivage à faire, mais au contraire utiliser les atouts des deux partis, au service du Beau, de l'émotion. Car à partir de la fin du XVIIIe siècle, la conception du Beau se rattache au sensible¹⁴¹ (nous reviendrons plus tard sur cet aspect). La musique, sans rejeter complètement aucune musique "spécifique" à une nation, est de manière générale présentée comme une affaire d'émotion.

Nos deux personnages ont un avis sur le chant, la musique instrumentale, la modulation, l'effet de la musique, etc. et le formulent en leur(s) nom(s). Ils se situent tout de même musicalement, – en dehors des querelles à proprement parler – mais ne se positionnent pas de manière conventionnelle. Les théories personnelles (en ce qu'elles s'opposent aux théories communes), liées à l'émotion, à la sensibilité, sur la musique sont d'une certaine façon liées à l'extravagance. Cette idée apparaît dès le premier *Kreislerianum* où Kreisler est présenté comme un extravagant, et ce, entre autres à cause de son discours sur la musique : il tiendrait des propos « extravagants et absurdes » [*ausschweifenden, wiewohl unverständlichen Redensarten*], et il devrait « se débarrasser de certaines singularités, de certains préjugés ridicules, comme par exemple de proclamer, s'il voulait conserver son titre, que la véritable musique italienne est morte, etc. » [*gewisse Eigenheiten und lächerliche Vorurteile [gänzlich ablegen], z. B. daß die wahre italienische Musik verschwunden sei*]¹⁴². Ce qui occupe nos deux personnages, c'est la musique et non les "querelles de clocher".

Nous avons donc bien affaire à l'expression, la représentation, la mise en scène d'un imaginaire de la musique porté par nos deux personnages, dans lequel l'extravagance joue un certain rôle. La sensibilité de nos deux musiciens se combine à leur expérience de la musique et donne naissance à une nouvelle conception basée sur le beau, le vrai, le bon, ainsi que l'exprime le Neveu.

¹⁴⁰ *Kreisleriana*, p. 111-112 ; p. 425.

¹⁴¹ Voir l'article « Beau » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : le Beau y est défini comme une « perception de rapport » (tome 2).

¹⁴² *Kreisleriana*, p. 3 ; p. 45.

Le vrai, le bon, le beau ont leurs droits. On les conteste, mais on finit par admirer. [...].
L'empire de la nature, et de ma trinité, contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront
jamais ; le vrai qui est le père, et qui engendre le bon qui est le fils ; d'où procède le beau
qui est le saint esprit, s'établit tout doucement¹⁴³.

Le Philosophe, malgré l'apparente extravagance de ces propos, adhère au discours du Neveu : « Il y a de la raison, à peu près, dans tout ce que vous venez de dire ». En ce qui concerne Kreisler, seul le lecteur est en mesure de relever l'ironie et de voir à quel point son discours sur la musique est sensé. Autrement dit, nous avons affaire à deux personnages extravagants tenant des discours assez "novateurs" : l'un est compris, l'autre non. Sans doute parce que le Neveu se situe davantage dans la démonstration, qu'il argumente, qu'il s'adresse à une personne qui réagit à ses propos, tandis que Kreisler est son propre interlocuteur - il semblerait qu'il se révolte plus qu'il ne veuille se faire entendre. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Comment se fait-il que nos musiciens, qui tiennent des discours sensés, et de connaisseurs, soient taxés d'extravagance ? Pourquoi choisir un personnage extravagant, que l'on ne peut prendre au sérieux, pour lui faire tenir un discours plein de sens, et porteur d'une nouvelle conception de la musique ? Il se pourrait bien qu'il s'agisse entre autres de montrer que celui qui ressent (l'extravagance étant l'expression d'une sensibilité particulière) est plus que quiconque capable de comprendre la musique et d'en parler avec justesse : la recherche du bon, du beau, du vrai compte plus que toutes les règles voulant s'imposer dans le monde de la musique. C'est aussi une façon de dire que la musique existe petit à petit en soi et pour soi, qu'elle se libère des règles qui la ligotent pour laisser libre cours à l'émotion, l'expression, le sensible et la spontanéité.

2.1.2. L'extravagance comme sensibilité, pivot de l'évolution de la conception musicale

2.1.2.1. L'adieu au baroque : une nouvelle forme d'expressivité.

Quel changement s'opère-t-il, quand on étudie les discours de nos musiciens, de la musique de Rameau à la musique de Beethoven, autrement dit du baroque tardif – qui s'attachait aux affects de l'auditeur – à la musique dite « expressive » ? L'article « Musique » du *Dictionnaire européen des Lumières* nous éclaire en partie :

Il est courant d'assimiler l'avènement des Lumières à un rejet de la conception « baroque » des « affects », selon laquelle la musique avait pour but de dépeindre un sentiment, d'en imiter les mouvements et les manifestations afin d'éveiller un semblable sentiment dans

¹⁴³ *Le Neveu de Rameau*, p. 641.

l'esprit de l'auditeur ; la passion y était pour ainsi dire décrite de l'extérieur, objectivée, voire reproduite d'après un catalogue d'affects susceptibles d'être mis en musique.

La musique en arrive ainsi à changer de nature, passant d'un état de réplique, d'analogue du sentiment, au statut de langue même du sentiment.¹⁴⁴

En effet, Le Neveu et Kreisler mettent en avant le sentiment, la passion intérieure, et non une passion « objectivée » obéissant à des règles fixes. Cela fait écho à la formule de Hiller, citée dans ce même article : « Lorsqu'un sentiment venu du cœur donne naissance à un son, ce son est le sentiment même¹⁴⁵ ». Ainsi, le musicien doit être lui-même ému pour émouvoir, il doit ressentir sa musique pour créer de l'effet. Et cette émotion, cette sensibilité est précisément le nid de l'extravagance. Nous entendons ici par sensibilité cette capacité à ressentir et à se laisser traverser par l'art. A travers le discours du Neveu, on vit réellement la cassure entre le baroque – l'imitation du sentiment consignée dans des catalogues – et la musique classique, (voire romantique, sans aller jusqu'à l'anachronisme en ce qui concerne *Le Neveu de Rameau*) qui prône la spontanéité du sentiment, l'expression "pure". L'expressivité ne réside plus dans les règles musicales mais dans le musicien lui-même qui puise l'émotion en son for intérieur. Ce que le Neveu "sauve" de la musique française, c'est l'expressivité seule, et non le déploiement d'effets, ce « tintamarre » harmonique. Notre conception de l'expressivité se définit pour nous comme la capacité à exprimer la sensibilité, l'émotion. On comprend bien que la sensibilité et l'expressivité relèvent toutes deux de l'extravagance, au sens où l'extravagance est cette extrême sensibilité qui singularise l'individu et l'expressivité est la « dénonciation » de cette singularité, et relie singularité et étrange.

On voit bien dans ce passage du *Dictionnaire européen des Lumières* que l'on s'éloigne de la musique baroque, de sa complexité harmonique, contrapuntique : la musique italienne, représentative de l'expressivité en musique, se trouve mise en valeur dans les deux textes, et brille surtout par la simplicité de ses mélodies. La simplicité est le berceau de l'expression puisqu'elle permet d'exprimer clairement le sentiment. On retrouve dans la simplicité l'idée de naturel, la spontanéité du musicien, l'expressivité "pure". La note 1 de la page 639, revoyant au mot « tintamarre », cite Rousseau dans sa *Lettre à Grimm*, stigmatisant alors Rameau: « Il a rendu ses accommodements si confus, si chargés, si fréquents que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel des

¹⁴⁴ *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., art. « Musique », p. 753.

¹⁴⁵ J. A. Hiller, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, t. I, VI, 7, éd. Marburg, Berlin, 1754.

divers instruments, pendant l'exécution de ses opéras qu'on aurait tant de plaisir à entendre, s'ils étourdissaient un peu moins les oreilles¹⁴⁶ ».

2.1.2.2. L'extravagance et le naturel : une musique de l'âme

Ainsi, c'est dans la simplicité que l'on peut au mieux exprimer la passion, l'émotion, qui traverse le musicien. Elle est liée à l'intériorité du musicien : ce qui est simple sonne bien car cela touche directement, sans entrave, l'âme, comme nous l'avons compris avec Rousseau. Cela touche également la sensibilité du profane. Kreisler répondant à sa question rhétorique, exprime bien cette idée.

Wie kommt es denn, daß die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Baß begleitet, das Gemüt so unwiderstehlich rühren und erheben? Liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesange?

[...] sie [die italienische Musik] es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden.

[Comment se fait-il donc que les simples chants des vieux maîtres italiens, avec leur unique accompagnement de basse, exaltent si irrésistiblement l'âme ? La cause n'en est-elle pas tout bonnement dans leur admirable caractère « chantant » ?

[...] l'esprit de la musique italienne, [...] ne dédaigne pas de descendre en son âme, comme une force magique appelée à y susciter la mélodie.]¹⁴⁷

L'expression est ici liée au mystère, à la magie, à un autre monde, correspondant à une « descente en soi » [*in sein Inneres*], ce monde personnel à sonder, ce monde intérieur, qui fait écho à l'extravagance. Nous avons affaire à une nouvelle conception de la musique qui met l'accent sur la passion intérieure. On trouve de l'étrange dans la singularité, d'où cette association entre musique et magie (qui est effective dans les *Kreisleriana*), musique et extravagance. En ce sens, l'extravagance chez Kreisler est l'expressivité associée à une dimension "magique" : c'est la poétisation de la sensibilité, mais c'est aussi un pas vers l'étrange dans un monde qui se veut rationnel. Le musicien a de grandes chances de ne pas être compris, et d'être taxé d'extravagance.

Kreisler dans « Ombra Adorata » fait une sorte d'analyse de la simplicité et de ce qui fait la beauté de cet air :

Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so kunstlos, so natürlich einander; nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze, keine grelle Ausweichung, keine gesuchte Figur, der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermochte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit

¹⁴⁶ J.-J. Rousseau, *Lettre à Grimm ; Œuvres complètes*, t. V, p. 272-273 ; référence citée dans la note 1 « Page 639 », « Notes et variantes », *Le Neveu de Rameau*, p. 1167.

¹⁴⁷ *Kreisleriana*, p. 111-112; p. 424-425.

raschem Fittich durch die glänzenden Wolken – es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister.

[Comme tout, dans cette composition si simple, se dispose sans artifice, naturellement ! Les phrases se déploient uniquement sur la tonique et la dominante ; point de modulation désagréable, point de figure cherchée : le chant coule comme un fleuve d'argent entre des fleurs éclatantes. Mais n'est-ce pas là justement le charme mystérieux qui obéit aux ordres du maître : qu'il ait pu donner à la plus simple mélodie, à la composition la plus dépourvue d'artifice cette puissance indescriptible, cette irrésistible action ? Dans les mélismes si étonnamment brillants et clairs, l'âme vole d'une aile rapide à travers des nuages lumineux... C'est la joie exultante des esprits transfigurés !]¹⁴⁸

On retrouve ici aussi la dimension magique, spirituelle, avec les esprits, les comparaisons et métaphores. Cela est courant pour le romantisme, mais la dimension savante donne tout de même du sens à ce discours (il ne s'agit pas que d'une métaphore). Les éléments d'"étrangeté" expriment le sentiment sans pour autant se substituer au discours sur la musique : ils ne font que le compléter et mettre toujours plus en évidence l'importance de l'expressivité en musique.

Le chant doit être sentiment et non plus une simple imitation des sentiments. « Inspirée par le chant des oiseaux et le bruit des vents, c'est-à-dire de la nature extérieure, la musique répond aussi à la nature de l'homme : elle reproduit le cri de la passion ; elle doit exprimer la passion sans artifice¹⁴⁹ ». Voilà la (nouvelle) conception de la musique au siècle des Lumières. Elle se développe avec le romantisme allemand. L'article « Musique » de l'*Encyclopédie* enrichit l'idée d'une imitation en lien avec la nature de l'homme, pour continuer de la sorte : « Et vient tout de suite, comme on s'y attend, l'exemple des Italiens, dont la musique plus simple, plus vocable, serait plus naturelle ». La simplicité est ici associée au naturel. Le Neveu se situe dans cette veine : il se laisse aller à l'émotion et l'exprime comme telle, sans chercher la prouesse technique.

2.1.2.3. De l'imitation à l'expression : l'importance de l'accent

Le musicien doit vibrer et rendre son émotion par des accents. Le chant tient une place très importante dans le débat de l'époque de Diderot. Le Neveu rappelle lui-même que le chant est une imitation de la déclamation.

Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en

¹⁴⁸ *Kreisleriana*, p. 16-17 ; p. 58.

¹⁴⁹ B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit., p. 24.

un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai, plus il sera beau. Et c'est ce qu'ont très bien senti nos jeunes musiciens¹⁵⁰.

Mais il précise que la déclamation n'est pas coupée des émotions et que ce sont les accents qui donnent un caractère chantant à la déclamation. Le musicien, comme l'exprime Rameau dans sa grande pantomime musicale, doit être mu par la passion pour émouvoir. Les accents parlent d'eux-mêmes. Nous allons voir que dans la nouvelle conception de la musique, l'accent prendra le pas sur le texte. La dimension naturelle - au sens de sauvage- de l'expression est mise en valeur par le Neveu, comme définition de la musique :

Il faut que les passions soient fortes; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême. L'air est presque toujours la péroraison de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations, nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées. Cela est trop loin de la simple nature¹⁵¹.

La musique italienne, bien qu'elle ne représente qu'une part de la musique, est belle – au sens fort du terme – parce qu'elle place l'expression au centre de son art. C'est pourquoi nos deux personnages lui accordent une place privilégiée. « Comme cela est déclamé, quelle expression !¹⁵² », et poursuivant ainsi : « je m'en tiens à l'expression ; et il n'y a rien de plus évident que le passage que j'ai lu quelque part, *musicae seminarum accentus*. L'accent est la pépinière de la mélodie¹⁵³ ».

Wie verständig, wie das Ganze belebend hat Crescentini diese zufälligen Verzierungen angebracht – sie sind der glänzende Schmuck, welcher der Geliebten holdes Antlitz verschönert, daß die Augen heller strahlen und höherer Purpur Lippe und Wangen färbt.

[Avec quelle intelligence, avec quel souffle de vie animant toute la composition Crescentini a su placer ces fioritures accidentelles ! Elles sont la parure brillante qui ajoute des charmes au gracieux visage de la bien-aimée, qui font briller ses yeux d'un éclat plus vif et colorent ses lèvres et ses joues d'une pourpre plus intense.]¹⁵⁴

L'expressivité ici est associée aux ornements de la musique italienne. Cette dimension non-naturelle qui – selon les partisans de la musique française – s'éloigne de la déclamation donnerait une dimension plus naturelle à l'expression du chant selon Kreisler. Le naturel de l'expression est alors attaché à l'accent. En ce qui concerne la langue de déclamation, il est vrai que l'italien se prête davantage à l'expression des passions car c'est une langue naturellement accentuée, tandis que la langue française est plus monotone. Mais le Neveu montre tout de même que quelle que soit la langue (le

¹⁵⁰ *Le Neveu de Rameau*, p. 638-639

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 645.

¹⁵² *Ibid.*, p. 638.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 639.

¹⁵⁴ *Kreisleriana*, p. 17 ; p. 424.

français et l'allemand y compris), l'accent peut se déplacer : l'expression dépasse la langue, par l'existence des accents « libres » que l'on nomme accents expressifs. Ainsi, le chant ne doit pas se cantonner aux mots mais bien à l'expression. La musique se trouve de plus en plus libre, se détachant progressivement des règles et conceptions pour aller vers l'inconnu, vers le royaume du sensible. (Le musicien se trouve également plus libre, le naturel étant lié à l'expression, comme nous l'avons vu).

Kreisler, dans « la musique instrumentale de Beethoven », témoigne de l'aboutissement de l'évolution de l'imitation à l'expression : la musique instrumentale semble se détacher de la *mimesis* dans ses écrits :

Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmen Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? – Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs usw. Waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

La lyre d'Orphée a ouvert les portes de l'Enfer ; la musique ouvre à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a rien de commun avec le monde sensible qui l'entoure, et dans lequel il se défait de tout sentiment défini pour s'abandonner à une aspiration ineffable.

Avez-vous seulement senti ce caractère essentiel, ô vous, pauvres compositeurs de musique instrumentale qui vous torturez à grand-peine à dépeindre des sentiments définis, que dis-je... des événements ? Mais a-t-il pu seulement vous venir à l'esprit de traiter plastiquement un art diamétralement opposé à la plastique ? Vos levers de soleil, vos tempêtes, vos Bataille des trois empereurs, etc. n'ont jamais été que de ridicules égarement qui ont encouru la juste punition d'un oubli total.]¹⁵⁵

La musique en soi emmène, elle ne représente pas forcément. On revient à l'idée de rupture avec le baroque, avec une nouvelle forme d'imitation basée sur l'expression du musicien, sur son intériorité. La notion d'extravagance canalise tout cela, car la musique se conçoit désormais (progressivement) à partir de la sensibilité du musicien.

2.1.2.4. De la musique à verbe à la musique en soi : des musiciens instrumentistes

Le discours autour des querelles amène le Neveu (bien avant Kreisler) à donner de l'importance à l'expression en musique. On comprend alors que la musique commence à cette époque à exister de plus en plus pour elle-même. En effet, dans la pratique, le Neveu part de la démonstration, il imite son propre jeu, mais se trouve entraîné par la passion, il se laisse aller à l'expressivité. Il y a dans les textes une mise

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 26-27 ; p. 67.

en abîme de cette réflexion : ce ne sont pas les mots qui sont importants mais ce que l'on met derrière. L'important n'est pas le son mais l'intensité qu'on lui donne. Ainsi, ce ne sont pas les opéras qui sont importants dans les pantomimes musicales du Neveu mais la manière dont ils sont représentés par le Neveu, ainsi que l'expressivité. C'est pourquoi le débat se déplace facilement au-delà du chant et de l'opéra, vers la musique (instrumentale).

Notons que nos musiciens ne sont pas des chanteurs mais des instrumentistes. Cela est important car cela illustre le début d'une nouvelle appréciation de la musique instrumentale, considérée jusqu'alors comme simple accompagnement. On retrouve l'idée que de plus en plus la musique dépasse la langue, qu'elle se constitue langage universel. L'expression pure – ou le sensible – (presque primitive puisque touchant aux passions, pulsions, à la spontanéité, au naturel) prend le pas sur la compréhension, l'intellect, autrement dit une forme de raison. Dans quelle mesure la musique instrumentale a-t-elle un lien avec l'extravagance ? Dans quelle mesure la musique instrumentale est-elle encore plus proche de l'expression, du sensible, que le chant ? Pourquoi nos musiciens –instrumentistes – sont-ils susceptibles de devenir l'archétype d'une nouvelle conception de l'artiste ?

La figure du musicien extravagant fait l'éloge de l'expressivité de la musique instrumentale (chez Kreisler surtout, les débats évoluent avec le romantisme), qui rehausse l'expressivité du chant, la soutient et s'en détache.

Pendant la querelle des années 1770, les discussions révéleront deux transformations importantes : d'une part l'idée que la musique instrumentale « peut chanter », c'est-à-dire qu'elle n'est plus dans une position d'infériorité par rapport au chant, qu'elle n'est pas qu'un « accompagnement » et qu'elle dispose d'autant de moyens expressifs que lui [...] ¹⁵⁶.

Et on retrouve en effet cette idée, si bien formulée sous la plume de Kreisler :

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte an deutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

Dans le chant, où la poésie donne à entendre, par des paroles, des passions déterminées, la magique puissance de la musique agit comme le merveilleux élixir de sagesse, dont quelques gouttes rendent toute boisson plus précieuse et plus exquise. Chaque passion – amour, haine, colère, désespoir, etc. – telle que l'opéra nous la présente, la musique la revêt de la pourpre brillante du romantique, et ce sont les impressions mêmes de la vie qui nous emportent, loin de la vie dans le royaume de l'infini. ¹⁵⁷

La musique instrumentale dépasse le chant, c'est elle qui lui donne toute son intensité.

¹⁵⁶ B. Cannone, *Musique et littérature au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, p. 75.

¹⁵⁷ *Kreisleriana*, p. 27 ; p. 67.

2.1.2.5. L'importance de l'effet de la musique

Si l'accent est important dans le chant, c'est-à-dire la mélodie, il y a également des "revendications" du côté de l'harmonie. La musique instrumentale est liée à l'harmonie et aux modulations, notion – entre autres – autour de laquelle se joue la querelle. Dans le *Kreislerianum* « Sur un jugement de Sacchini et sur ce qu'on appelle « l'effet » dans la musique », Kreisler écrit que les Français et les Allemands adressent parfois aux compositeurs italiens le reproche de ne pas moduler assez¹⁵⁸.

Sacchini verwirft in der Oper alles Starkes, Erschütternde der Musik [...]. Als wenn die Oper durch die Verbindung der individualisierten Sprache der Musik mit der allgemeinen Sprache der Musik nicht eben die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt schon ihrer Natur nach beabsichtigen müsse!

[Sacchini bannit de l'opéra tout ce qu'il y a de fort, tout ce qu'il y a de bouleversant dans la musique, et le relègue à l'église [nous modulons, dit-il, dans la musique d'église] [...]. Comme si l'opéra, grâce à cette alliance du langage individualisé avec ce langage universel qu'est la musique, ne devait pas justement, par sa nature même, s'attacher à produire sur l'âme l'impression la plus vive, celle qui la saisit dans ses plus intimes profondeurs !]¹⁵⁹

Kreisler critique la musique italienne – « la véritable musique italienne est morte » soutient-il – en ce qu'elle ne module pas assez : il propose une « théorie musicale » et redonne la place méritée à la modulation. En effet, pour Kreisler, dont la figure de musicien porte très bien la voix, « l'oreille la moins exercée comprendra, d'un point de vue supérieur, la plus savante modulation, ou sa brusque altération, si elle est introduite à la place voulue » [So wird z. B. die künstlichste Modulation, ihr schneller Wechsel an rechter Stelle dem ungeübtesten Ohr in höheren Rücksicht verständlich sein]¹⁶⁰ Autrement dit, il ne faut pas bannir la structure technique, la dimension savante de la musique pour qu'elle soit accessible à tous. Il faut lui laisser sa place car « en pareil instant de commotion profonde, tout l'échafaudage qui était l'édifice de son laborieux savoir s'effondre, et son émotion rejoint celle du profane » [denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen, und er trifft wieder mit dem Laien zusammen]¹⁶¹. En ce sens, l'émotion ne dépend pas de la connaissance technique. Elle est universelle au sens où chaque individu ressent. La modulation est importante car elle crée des mouvements dans l'âme, mouvement qui participe de la nature même de la musique.

L'extravagance de nos musiciens nous montre justement que la musique doit être spontanéité, naturel, émotion pure. Comme nous l'avons vu, les débats évolueront

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 105 ; p. 418.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 106 ; p. 419.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 107 ; p. 420.

¹⁶¹ *Idem.*

avec le romantisme, c'est pourquoi on ne retrouve pas de telles considérations sur la modulation, ni sur la musique instrumentale chez le Neveu.

Tout ce que nous venons de dire explique le caractère extravagant des musiciens, qui ne font que traduire cette évolution de la musique vers l'expressivité. On passe du Neveu à Kreisler, ou du chant (le débat est porté davantage sur la mélodie, l'expression) à la musique instrumentale (le débat porte alors sur de l'effet de la musique rapport à l'harmonie, la modulation). La question de l'effet de la musique et de la manière dont elle doit s'exprimer s'ébauche donc chez le Neveu et devient évidente chez Kreisler. Nous allons maintenant étudier le discours corporel du musicien extravagant pour mieux comprendre en quoi les actes sont liés au discours – définissant un contexte musical en pleine évolution.

2.1.3. Une mise en scène du musicien extravagant : le discours corporel

Après avoir étudié la conception musicale de nos personnages, nous allons voir que c'est encore dans les actes que l'on comprend au mieux ce qui fait de nos personnages des musiciens extravagants, et en quoi cette mise en scène de l'extravagance par le corps tient également un nouveau discours sur la musique. Le discours corporel apparaît alors comme un reflet du discours musical. La musique est mise en scène en tant qu'expression de l'individualité profonde (extravagance) du musicien.

2.1.3.1. La théâtralité de l'acte musical : une pratique extravagante

Les discours des personnages sont illustrés par leur pratique - plus ou moins musicale. En effet, la pratique musicale des personnages est plus qu'extravagante, au sens où elle sort complètement des conventions. Elle se trouve en accord avec l'idée que l'expressivité est très importante dans la nouvelle conception de la musique. Si bien que, dans le texte, le Neveu fait de la musique sans instrument – mis à part l'usage de sa voix prenant par moment le relais du geste. Le Neveu est très expressif dans sa gestuelle musicale, il est capable de rendre l'expressivité de la musique alors qu'il ne joue sur aucun instrument : « Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur ». Le Neveu vit sa musique, il semble être traversé : la sueur est une preuve.

Malgré cette absence d'instrument, l'expressivité prime, à tel point qu'elle produit un effet sur les "spectateurs-auditeurs". Le Philosophe non seulement entend

cette musique imaginaire, mais est de surcroît touché par celle-ci : « Il est sûr que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes » ; « on sentait les piano, les forte » ; « Admirais-je ? Oui, j'admirais ! Etais-je touché de pitié ? J'étais touché de pitié ».¹⁶² ; « s'emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée...¹⁶³ ». Cela s'explique par l'évolution de la conception de la musique, comme l'explique Béatrice Didier dans *La Musique des Lumières* :

Pendant tous ces débats musicaux qui abondent à l'époque des Lumières, le concept d'imitation se transforme et débouche sur celui d'expression beaucoup plus intéressant, nous semble-t-il, et qui, en introduisant des nuances plus subjectives, met davantage l'accent sur le rapport à l'auditeur, tout en permettant de bien mieux comprendre la spécificité du langage musical¹⁶⁴.

Dans *Le Neveu de Rameau*, le rapport à l'auditeur est toutefois ambigu puisque le Philosophe est ému par la pantomime de Rameau tandis que les personnes alentours font « des éclats de rire à entrouvrir le plafond¹⁶⁵ » : ces dernières ne semblent pas du tout touchées par le Neveu et son spectacle musical. Chez Hoffmann, les auditeurs fuient la musique de Kreisler, sa seule improvisation. Mais nous verrons qu'il y a des raisons à cette incompréhension qui ne tient pas seulement de la musique.

Le Neveu réussit à rendre toute la beauté des morceaux. Sa pantomime semble d'ailleurs se concentrer sur l'expressivité : « En chantant un lambeau de Jomelli, il répétait avec une précision, une vérité et une chaleur incroyable les plus beaux endroits de chaque morceau », « Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression, et la douleur », « jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air »¹⁶⁶. Il semblerait que l'expressivité permette de restituer la musique, ce qu'il y a de beau dans les airs qu'il reproduit. Le Neveu mêle musique française et musique italienne et recrée une sorte de musique idéale, comme nous l'avons vu dans les discours, reprenant ainsi dans ces deux musiques censées s'opposer ce qu'il y a de meilleur.

Kreisler, dans son « club musico-poétique », joue également de manière extravagante, il n'est d'ailleurs pas compris par son petit public, et pour cause : alors que de nombreuses cordes sont cassées, Kreisler "part" en improvisation sur le piano : « la basse est intacte, cela me suffira » [*im Baß ist alles ganz geblieben, und das soll mir*

¹⁶² *Le Neveu de Rameau*, p. 603.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 643.

¹⁶⁴ B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit., p. 29.

¹⁶⁵ *Le Neveu de Rameau*, p. 642.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 602.

genug sein]¹⁶⁷. En tout cas, on retrouve la simplicité du jeu. Tout se passe dans l'expressivité de Kreisler, qui se laisse glisser dans son intériorité, si bien qu'il est emporté par son désespoir (romantique) : voilà ce qui fait son extravagance en acte. Dans l'improvisation de Kreisler, un accord en appelle un autre : il fait sonner l'accord parfait de la bémol majeur : « quel est donc ce murmure si merveilleux, si étrange, autour de moi ? [...] Ce sont de gracieux esprits qui agitent leurs ailes d'or, éveillant des accords et des harmonies d'une infinie splendeur » [*Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her ? [...] Holde Geister sind es, die die goldnen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden*]¹⁶⁸. Autrement dit Kreisler à partir de ce premier accord en entend d'autres. Chaque accord éveille en lui une émotion, un scénario : les accords mineurs sont liés à la nostalgie, le désespoir, tandis que les accords majeurs correspondent à l'apaisement, la joie : « Accord de la bémol mineur : [...] la douleur se réveille et veut s'échapper de mon sein qu'elle déchire violemment » [*as-Moll-Akkord [...] erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt*]; « Accord de sixte, mi majeur : [...] Courage, mon vaillant génie ! » [*E-Dur-Sexten-Akkord [...] Frisch auf, mein wackrer Geist*]; « courage et puissance... confiance et force » [*Mut und Macht – Vertrauen und Stärke*]¹⁶⁹ ; « la mineur : pourquoi fuis-tu, charmante jeune fille ? [...] Tu ne sais pas [...] te plaindre de ce mal qui est entré dans ton cœur, qui te ronge et qui pourtant te procure un doux frémissement de plaisir... » [*a-Moll / Warum fliehst du, holdest Mädchen ? [...] Du weißt es [...] nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich noch mit süßer Lust durchbebt?*]; « Fa majeur : Ah ! comme ton cœur s'épanouit de désir et d'amour [...] La musique, du fond de mon âme, t'a parlé comme un oracle consolateur ! » [*F-Dur/ Ha, wie geht das Herz dir auf in Sehnsucht und Liebe. [...] Der Ton sprach wie ein tröstendes Orakel aus meinem Innern zu dir!*]; « Si bémol majeur : Quelle joyeuse vie » [*B-Dur/ - Welch lustiges Leben*]; « Si bémol majeur, septième diminuée : Un tiède vent d'ouest – comme l'aile sombre du mystère » [*B-Dur mit der kleinen Septime/ Ein lauer West geht wie ein düsteres Geheimnis dumpf klagend durch den Wald*], etc. A cela se combinent les nuances, l'expressivité : Kreisler débute *pianissimo*, puis poursuit *mezzo forte*, *ancora più forte*, *forte*, *harpeggiando dolce*, *accentuato*, *smanioso*, *forte*, *piano*, *fortissimo*, coup sur coup et *fortissimo* : à la

¹⁶⁷ *Kreisleriana*, p. 77 ; p. 393.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 77 ; p. 394.

fin de son improvisation, Kreisler n'est plus maître de lui, il se laisse déborder par l'émotion, il part « au royaume des esprits ».

Le Neveu et Kreisler vivent une expérience musicale assez semblable au sens où ils se laissent entraîner par la passion et où leur acte musical est très extravagant. La musique de Kreisler, à l'instar de celle de Rameau, est plus intérieure qu'extérieure. Ce qui sort est l'expression de la musique que les personnages entendent en eux, et diffère d'une musique "réelle". C'est cette expérience qui fait d'eux – entre autres – des musiciens extravagants. Avec Kreisler, l'expression semble passer avant l'harmonie et la mélodie quand il improvise. De même pour le Neveu : on ne sait pas exactement ce qu'il joue d'un point de vue technique. Seul l'accent est restitué. L'extravagance avec laquelle les corps de nos musiciens s'animent est à la fois un discours sur la musique, à la fois la musique elle-même

2.1.3.2. La musique non fonctionnelle, vers l'expression personnelle et l'oubli de soi.

Rameau et Kreisler mettent en valeur l'expression avant la technique. Il ne s'agit plus de composer d'après une commande mais de faire de la musique pour faire de la musique. La musique devient l'expression de l'âme, du musicien, elle se libère des codes. Pour que la musique sonne, il faut de l'émotion. La technique, comme l'écrit Kreisler, ne fait que servir, faciliter la « sortie » de la musique intérieure, à « permettre de saisir avec une clarté toujours plus accrue [sa] propre musique intérieure » [*bewirkt, dass du immer deutlicher und deutlicher deine innere Musik vernimmst*]¹⁷⁰

Mit einem Wort: der Künstler muß, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigener Brust tief durchdrungen sein, und nur das in der Ekstase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in der Hieroglyphen der Töne (der Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren.

[Bref, pour nous toucher, pour nous émouvoir fortement, il faut que l'artiste lui-même soit profondément ému ; et l'art de composer des œuvres d'un grand effet consiste uniquement à fixer dans les hiéroglyphes des sons (les notes), avec une force supérieure, ce que l'âme a éprouvé dans l'inconscience de l'extase.]¹⁷¹

Le Neveu a beaucoup travaillé pour maîtriser techniquement le violon : il a violenté son corps, et cela ne lui a pas pour autant permis de s'épanouir en tant que musicien (et compositeur). Mais sans instrument, libéré de la technique, il peut alors exprimer la musique telle qu'il la ressent. Quant à Kreisler, il part dans son imaginaire sans se soucier nullement de la technique. La musique semble pour lui exister véritablement pour elle-même, indépendamment du musicien. Dans le monde de

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 110 ; p. 423.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 109 ; p. 422.

Kreisler, le musicien est un médium : « Les notes prenaient vie, étincelaient, sautillaient autour de moi, un feu électrique s'échappait de l'extrémité de mes doigts sur les touches » [*Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten*] ¹⁷². Kreisler vit dans un monde musical. Pour lui, la musique existe en soi, les couleurs sont des accords, il parle de manière musicale : « je suis forcé de m'exprimer de manière excessivement "musicale" » [*ich [sollte] mich sehr musikalisch ausdrücken*] écrit-il à son ami le baron Wallborn, avant de continuer dans cet esprit.

Ainsi, progressivement, la musique change de statut : pour nos figures de musicien, la musique n'est pas un gagne pain (un peu pour le Neveu mais il est profondément attaché à la musique, il est musicien, sans aucun doute). Le Neveu ne cherche pas réellement à vivre de la musique (même si cela est sa seule manière de ne pas faire le pantin chez Berthier : « puisque je vous tiens, vous m'entendrez. Je ne veux point d'un suffrage qu'on m'accorde sans savoir pourquoi. Vous me louerez d'un ton plus assuré, et cela me vaudra quelque écolier ¹⁷³ »). La musique reste son moyen d'expression. Car malgré sa volonté de montrer au Philosophe ce qu'il sait faire, il se laisse entraîner par la passion, et exprime par les gestes sa théorie sur la musique : Il montre par sa grande pantomime « ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien ». Son "expression musicale" remplace alors le discours.

Pour Kreisler, la musique lui permet de vivre (mal, mais de vivre). Il a le statut de maître de chapelle, il se doit de divertir les cercles mondains, mais ce n'est pas là son seul rapport à l'art, à la musique. A la fin du XVIII^e siècle, la musique perd progressivement sa fonction sociale et tend vers une fonction esthétique qui triomphera au XIX^e avec le romantisme. La fonction esthétique, selon la conception de l'*Encyclopédie* (article « Beau »), est liée à la sensibilité. La musique existe de plus en plus pour elle-même, comme le fait si bien remarquer André Coeuroy, faisant parler Wagner : « Wagner l'avait bien vu, quand jeune lecteur d'Hoffmann à Paris, il s'écriait qu'une symphonie existe en soi et pour soi, et non pour mettre en rumeur le sang du bourgeois ¹⁷⁴ ». Il est évident que la musique fonctionnelle a perdu son autorité pour laisser place au "résultat" (musical) de l'expression d'un individu. Tout nous pousse à

¹⁷² *Ibid.*, p. 11 ; p. 52-53.

¹⁷³ *Le Neveu de Rameau*, p. 602.

¹⁷⁴ André Coeuroy, *Appels d'Orphée, op. cit.*, p. 22.

penser que l'expressivité et son expression en musique (par la place presque excessive de la sensibilité), mène les personnages aux frontières de la folie.

2.2. Chapitre 2 : Musique et folie : la tension entre l'universel et l'individuel

La musique est un art profondément social, au sens où elle crée un espace de résonance. En effet, on le voit chez les Philistins : la musique réunit, occupe la société. Kreisler est pris dans ce cercle mondain qu'il doit amuser. Le Neveu réunit également des spectateurs, mais c'est sans doute en grande partie à cause de son comportement extravagant et bruyant. Remarquons cependant que le Neveu n'éveille la curiosité des autres que lors de sa grande pantomime musicale. Cela dit, la musique est en effet un phénomène physique, elle est un ensemble de sons, donc constituée de vibrations qui traversent les différents corps. Ces vibrations ont des effets sur l'homme, comme nous l'avons vu en introduction. La musique chez Diderot est physique plus que mathématique, cela caractérise le tournant du XVIIIe siècle. On comprend donc dans quelle mesure la musique est l'art sensible par excellence et se trouve donc susceptible d'accueillir parmi ses artistes des extravagants. L'extravagance des musiciens, qui est parfois appelée « folie » par les narrateurs, correspond à un nouvel imaginaire de la musique.

Nous allons voir que l'idée que la musique semble être intrinsèquement liée à la folie s'explique par le fait que nos deux musiciens se situent dans un "tiraillement", dans une tension entre l'individuel et l'universel. Dans quelle mesure cette tension donne ce caractère extravagant fondamental à la figure du musicien ? Le musicien en soi est un lien entre l'individuel et l'universel : individuel parce que c'est sa sensibilité – individuelle à chaque homme – qui s'exprime en musique, et universel parce que la musique qu'il joue à partir de son intériorité est un langage universel. Nous allons étudier ici les enjeux d'une telle remarque.

2.2.1. La musique comme possession

La sensibilité poussée à l'extrême dans la musique provoque la perte de soi, un voyage dont le retour semble difficile. Comme l'écrit Gilbert Rouget dans *La Musique et la transe*, la musique est sans doute l'art qui touche le plus à la sensibilité, favorisant de la sorte des états secondaires comme la transe par exemple. Kreisler, argumentant à

propos de l'importance des modulations explique qu'il est dans la nature de la musique de provoquer la passion.

Als wenn die Oper durch die Verbindung der individualisierten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik nicht eben die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt schon ihrer Natur nach beabsichtigen müsse!

[Comme si l'opéra, grâce à cette alliance du langage individualisé avec ce langage universel qu'est la musique, ne devait pas justement, par sa nature même, s'attacher à produire sur l'âme l'impression la plus vive, celle qui la saisit dans ses plus intimes profondeurs !]¹⁷⁵

Dans cette citation on voit bien que le rôle de l'opéra – qui lie langage et musique – serait de toucher l'âme « dans ses plus intimes profondeurs » : cette nouvelle conception de la musique amène le musicien et l'auditeur, soit dit en passant, à se laisser pénétrer, et entrer dans leur intériorité : l'universel entre dans l'individu. Mais ne parle-t-on pas là d'une sorte de possession ?

2.2.1.1. Le voyage : la musique et l'ailleurs.

On trouve dans l'article « Musique » du *Dictionnaire européen des Lumières* une définition qui annonce la conception romantique de la musique :

Une langue universelle frappant immédiatement nos organes et notre imagination est aussi par sa nature la langue des sentiments et des passions. Ses expressions allant droit au cœur, sans passer pour ainsi dire par l'esprit, doivent produire des effets inconnus à tout autre idiome, et ce vague même qui l'empêche de donner à ses accents la précision du discours, en confiant à notre imagination le soin de l'interprétation, lui fait éprouver un empire qu'aucune langue ne saurait exercer sur elle¹⁷⁶.

La sensibilité dépasse parfois l'individu qui ressent : elle donne accès à un autre monde. La musique est plus que tout art ce langage, elle touche directement la sensibilité. Cet autre monde correspond à l'intériorité du musicien. La possession, sans évoquer pour l'instant une dimension diabolique, est une forme de transe, une perte de soi. La musique favorise largement cet état par son lien étroit avec la sensibilité. Le musicien doit d'ailleurs faire appel à toute sa sensibilité, à toute son expressivité quand il interprète, comme le formule Hoffmann au sujet d'une composition de Beethoven qui ne présente pas de difficulté technique :

Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringes, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft.

[Pour ce qui est de la difficulté, l'exacte et convenable exécution d'une composition de Beethoven ne comporte rien de particulier, si ce n'est qu'il faut l'embrasser, la pénétrer profondément dans son essence, qu'il faut, dans la conscience de sa propre consécration,

¹⁷⁵ *Kreisleriana*, p.106 ; p. 419.

¹⁷⁶ *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., art. « Musique », p. 753 : il s'agit d'une citation de Grimm dans l'article « Poème lyrique » de l'Encyclopédie (1765, t. 12).

entreprendre hardiment de franchir le cercle des magiques apparitions qu'évoque son charme tout puissant.]¹⁷⁷

La grande pantomime musicale du Neveu décrit bien une entrée en transe : « il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps ; et je dis, bon ; voilà la tête qui se perd. », « étincelant des yeux, écumant de la bouche ». A la fin de l'expérience de la transe, qu'il a menée jusqu'au bout, il recouvre ses esprits :

Sa tête était tout à fait perdue. Epuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses esprits ; il essayait machinalement son visage. Semblable à celui qui verrait à son réveil, son lit environné d'un grand nombre de personnes ; dans un entier oubli ou une profonde ignorance de ce qu'il a fait, il s'écriait dans le premier moment. Eh bien, Messieurs, qu'est-ce qu'il y a ? D'où viennent vos ris et votre surprise ? Qu'est-ce qu'il y a ?¹⁷⁸

Dans le premier *Kreislerianum*, Kreisler se retrouve seul avec son piano lors de la soirée chez les Röderlein, il « plane dans l'éther vaporeux » [*Ich schwimme im duftigen Äther*]¹⁷⁹ lors de son improvisation. Le mot allemand « *Phantastereien* » (au pluriel) traduit par « improvisation » dans le texte peut aussi être traduit par « fantômes » (nous aurons l'occasion d'y revenir) : Kreisler vit tellement sa musique lorsqu'il improvise qu'il accède à un autre univers :

Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten – der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken – der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düster und düster brannten – zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen; aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach [...].

[Les notes prenaient vie, étincelaient, sautillaient autour de moi, un feu électrique s'échappait de l'extrémité de mes doigts sur les touches, le génie qui donnait cours à ce torrent faisait voler les idées à tire d'ailes, la salle entière était emplie d'une épaisse vapeur au milieu de laquelle les bougies brûlaient de plus en plus confusément... parfois un nez apparaissait, parfois une paire d'yeux, mais pour s'évanouir tout aussitôt. Si bien qu'enfin je demeurai seul, assis là avec mon Sébastien Bach [...].]¹⁸⁰

Nos deux personnages, quand ils « font » (de) la musique, semblent tellement pris dans leur intériorité que le monde disparaît autour d'eux. Toutefois, cet autre univers semble exister à l'extérieur du musicien. Chez Hoffmann, il est formulé de la sorte : Kreisler parle à plusieurs reprises de cet autre monde, ce « monde surnaturel » [*Geistreich*]. Cela est très romantique. Le Neveu ne nomme pas ce monde mais ses

¹⁷⁷ *Kreisleriana*, p. 37 ; p. 75-76.

¹⁷⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 644.

¹⁷⁹ *Kreisleriana*, p. 77 ; p. 393.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11 ; p. 52-53.

gestes décrivent le monde de l'infini : la nature, la musique. L'individu, ici, ne peut rester individu face à l'universel. S'il veut atteindre l'infini, il est obligé de se perdre.

2.2.1.2. Pythie et sujet lyrique : un souffle créateur remotivé

Nous avons vu à plusieurs reprises que la musique était un art qui exacerbait les passions puisqu'elle touchait au plus près la sensibilité, comme en témoigne cet article de l'*Encyclopédie* :

Il y a une fureur particuliere qu'on appelle fureur poétique ; c'est l'enthousiasme, voyez ENTHOUSIASME. Il semble que l'artiste devrait concevoir cette fureur avec d'autant plus de force & de facilité, que son génie est moins contraint par les regles. Cela supposé, l'homme de génie qui converse, deviendrait plus aisément enthousiaste que l'orateur qui écrit, & celui-ci plus aisément encore que le poète qui compose. Le musicien qui tient un instrument, & qui le fait résonner sous ses doigts, seroit plus voisin de cette espece d'ivresse, que le peintre qui est devant une toile muette. Mais l'enthousiasme n'appartient pas également à tous ces genres, & c'est la raison pour laquelle la chose n'est pas comme on croiroit d'abord qu'elle doit être. Il est plus essentiel au musicien d'être enthousiaste qu'au poète, au poète qu'au peintre, au peintre qu'à l'orateur, & à l'orateur qu'à l'homme qui converse. L'homme qui converse ne doit pas être froid, mais il doit être tranquille¹⁸¹.

L'enthousiasme est donc particulier à la musique. Mais cette espèce d'ivresse est-elle inspiration ou aliénation ? Nous allons voir que l'enthousiasme est revisité par le romantisme, idée que l'on retrouve déjà dans la conception de la musique du Neveu.

Nos deux personnages improvisent, même si le Neveu reprend des airs et opéras connus, le fait de reconstituer ce "pot-pourri" fait partie de l'improvisation : des choix s'opèrent et la grande pantomime tourne autour d'une même idée. D'où vient l'inspiration ? Guidé par ses "tripés", sa sensibilité, il reconstitue tout un théâtre lyrique. Il semble traversé. Mais traversé par quoi ? l'enthousiasme (dans le sens étymologique et platonique du terme, à savoir, inspiré par la divinité) ? un dieu ? Le Neveu exprime à un moment le fait que « le Dieu est absent ». Est-ce le génie (notion que nous aurons l'occasion d'étudier plus tard) qui est absent ? Le Neveu est inspiré par ce qui existe déjà mais prend les accents comme fil conducteur. On voit déjà ici une crise de l'art à travers la notion d'enthousiasme.

Il semblerait que chez Kreisler l'inspiration soit différente : elle viendrait de la nature (sans qu'il s'agisse de *mimesis*), d'une force vitale :

So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein. Die hörbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quelle u. a. m. sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung.

¹⁸¹ *Encyclopédie*, art. « Fureur » (L.-J. Goussier), 1757.

[En ce sens, les inspirations soudaines du musicien, cette naissance en lui des mélodies, seraient la connaissance, la conception inconsciente ou plutôt inexprimable par le langage de la musique secrète de la nature considérée comme le principe de la vie, de toute activité vitale. Les bruits audibles de la nature, le frémissement du vent, le murmure des sources ne sont d'abord pour le musicien que des accords isolés, puis des mélodies avec accompagnement harmonique.]¹⁸²

Nous sommes bien confrontés à une remise en cause de la conception de l'enthousiasme. Chez Kreisler, l'inspiration rejoint l'aliénation, au sens où il devient autre. Il donne l'impression de souffrir d'un dédoublement de personnalité, comme en témoigne sa lettre de maîtrise où il s'adresse à un "autre lui". Mais cette aliénation correspond à une crise du sujet, à l'ambivalence qui existe chez les personnages par rapport à la folie, et non pas à une force supérieure qui les traverse. En effet, Kreisler parle bien de « connaissance, la conception inconsciente ou plutôt inexprimable par le langage de la musique » [*das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der [...] Musik*]. Le musicien puise en lui-même, grâce à sa sensibilité, cette force vitale qu'est la musique. La musique jaillit, elle provient d'un principe de vie, qui se situe dans le musicien même, dans sa sensibilité. L'extravagance du personnage en musique est en fait cette idée de liberté créatrice, une expression très personnelle de la musique, qui remet en question le code.

Alain Montandon, dans « Ecriture et folie chez E. T. A. Hoffmann¹⁸³ », écrit : « L'artiste est un aliéné, non seulement parce qu'il s'oppose aux normes et aux valeurs de la société, mais aussi parce qu'il méconnaît la dualité de l'idéal et du réel, de l'imaginaire et de la réalité ». On retrouve cette dimension dans *Le Neveu de Rameau*, au sens où sa musique est capable de mêler réel et imaginaire, si bien qu'on ne sait plus bien comment se représenter la performance du Neveu dans la réalité. Quant à Kreisler, la dimension fantastique se charge de mêler idéal et réalité : le monde surnaturel de la musique illustre l'idée que le musicien est aliéné. Autrement dit, il ne s'agit pas uniquement d'une expression personnelle : l'enjeu se situe entre le réel et l'imaginaire, c'est-à-dire, à échelle du musicien, entre l'expression maîtrisée et la transe. Montandon continue ainsi : « Avec Hoffmann, l'attitude enthousiaste devient franchement problématique, l'imagination n'étant plus la capacité haute de l'homme, ses créations n'ayant plus de portée ontologique : elle devient la part funeste de l'homme, celle qui permet de conférer *une* réalité au fantasme¹⁸⁴ ». Nous reviendrons sur les notions de

¹⁸² *Kreisleriana*, p.123 ; p. 434.

¹⁸³ A. Montandon, « Ecriture et folie chez E.T.A. Hoffmann » (p. 7-28), *Romantisme*, vol. 9, n° 24, 1979, p. 9-10.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

fantastique, d'imagination. Nous retiendrons de cette citation l'idée que l'inspiration, ce « souffle créateur » provient de la subjectivité, l'intériorité du musicien, et qu'elle ne traduit qu'un fantasme personnel : l'enthousiasme avec le romantisme (ou du moins chez Hoffmann) ne serait qu'un état d'âme correspondant à la sensibilité propre au musicien, et n'aurait plus rien à voir avec une inspiration insufflée par une divinité, permettant la création d'une œuvre qui correspondrait génialement à des codes.

L'enthousiasme passif où le sujet reçoit la part divine dans une extase sacrée, comme dans l'audition de la musique religieuse, n'est plus suffisant. L'artiste romantique [...] dépasse la passivité dans une mimesis de l'absolu, faisant appel à l'imagination qui tout en lui laissant espérer d'atteindre l'Idéal (dans la mesure où le Moi est principe d'universalité) est aussi une activité individuelle, donc démoniaque (le péché individuel est le principe d'individuation). L'enthousiasme se transforme en exaltation, c'est-à-dire en un état d'excitation sans objet et qui peut à la limite se suffire à lui-même¹⁸⁵.

Entre le Neveu et Kreisler, on assiste à une évolution : la *mimesis* est mise à mal, elle est dépassée et l'enthousiasme est reconsidéré. On se situe bien dans un nouvel imaginaire de la musique.

2.2.2. Un ensorcellement qui tendrait vers la folie : l'aspect diabolique.

Même si nous venons de voir que le musicien se retrouvait seul avec sa sensibilité dans son rapport à la musique, il serait intéressant de nous pencher sur ce que vivent les musiciens dans leur rapport à la musique. On peut observer un lien entre la transe et la soi-disant folie des personnages [sans aborder pour l'instant la dimension sociale]. Le nouvel imaginaire de la musique qui se crée est lié à l'aliénation, car la sensibilité est tellement sollicitée qu'on en arrive aux frontières de la folie. L'irrationnel trouve toute sa place dans la nouvelle conception de la musique (notamment en ce qu'elle part de la sensibilité).

2.2.2.1. Un imaginaire de la musique maléfique : la présence du diable, la perte de soi

Le Philosophe se demande, considérant le Neveu en transe – « Sa tête était complètement perdue » – « s'il ne faudrait pas le jeter dans un fiacre le menant directement aux Petites-Maisons ». Il associe la transe à la folie. A la fin de l'improvisation de Kreisler, ce dernier s'écrie : « C'est la folie... Johannès, tiens bon ! ... Folle, folle parodie de la vie, pourquoi m'entraînes-tu, pourquoi me retiens-tu prisonnier de tes cercles magiques ? Ne puis-je t'échapper ? » [*Es ist der Wahnsinn –*

¹⁸⁵ *Idem.*

*Johannes, halte dich tapfer. – Toller, toller Lebenspuck, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen? Kann ich dir nicht entfliehen ?]*¹⁸⁶ ; « Kreisler venait d’atteindre ce point d’où il basculait habituellement dans un abîme de lamentations désespérées » [*Kreisler [befand] sich nun gerade auf einem Punkt, von dem er sich gewöhnlich in einen düstern Abgrund hoffnungsloser Klagen stürzte]*¹⁸⁷. Kreisler semble se trouver dans ce passage aux prises entre son individualité et la passion qui le transporte. On retrouve de surcroît dans les écrits de Kreisler une personnification du diable :

Er maskiert sich in allerlei tolle Fratzen [...] - Kreisler! – Kreisler! Raffe dich auf! – Siehst du es lauern, das bleiche Gespent mit den rot funkelnden Augen – die kralllichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen mantel nach dir ausstrenckend? – die Strohkronne auf dem kahlen, glatten Schädel schüttelnd!

[il se masque sous mille déguisements fantastiques [...] Kreisler !... Kreisler !... Ressaisis-toi !... Le vois-tu aux aguets, le blême fantôme aux yeux rouges et flamboyants ?... allongeant vers toi ses poings osseux et griffus hors de son manteau loqueteux... hochant sa couronne de paille sur son crâne chauve et poli !...]¹⁸⁸

On voit bien à travers la ponctuation, et la polyphonie, toute l’expressivité de ce passage : Kreisler se trouve aux prises avec un esprit diabolique, se débattant avec la musique, avec ses émotions.

Nous sommes ici en présence d’un imaginaire de la musique qui diffère de l’imaginaire habituel, c’est-à-dire, la musique divine et la musique « expressive » (axée sur l’imitation des passions). Il s’agit d’un motif romantique. Ce nouvel imaginaire fonctionne autour de la dimension maléfique, de l’étrange. On croit nos deux personnages de fous mais la question se pose régulièrement, sans jamais pouvoir trouver de réponse objective. En effet, dans la grande pantomime musicale du Neveu, Lui finit par se perdre et Moi ne voit plus que des paysages. Cela est légèrement différent chez Kreisler qui évoque un autre monde mais il semble également complètement absorbé, à s’en oublier. Le Fidèle Ami, comme nous l’avons évoqué, en allumant une bougie, ramène [métaphoriquement] Kreisler vers la lumière, vers la réalité. Le diable n’est pas évoqué dans *Le Neveu de Rameau* parce qu’on se situe alors au tout début de l’évolution de l’imaginaire. L’idée de perte de soi et de folie tend déjà vers cette évolution.

2.2.2.2. L’aliénation comme séparation de l’âme (esprit) et du corps

Qu’est ce qui provoque l’aliénation du musicien (au sens de perte de soi, sans toutefois parler de folie) en musique ? Alain Montandon, dans son article

¹⁸⁶ *Kreisleriana*, p. 79 ; p. 396.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 80 ; p. 396

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 79 ; p. 396.

« L’imaginaire de la musique chez E. T. A. Hoffmann », explique que l’imaginaire de la musique est d’abord un imaginaire du corps, au sens où « la rêverie musicale est déclenchée par un contact passif. [...] Il est question du corps et des nerfs. Les sons ébranlent la partie la plus sensible de l’individu, le système nerveux¹⁸⁹ ». Nous allons travailler ici sur le lien entre la musique et le corps.

Hobson définit le Neveu comme soumis à une dualité : « Acteur qui travaille avec son corps ; musicien-mime saisi par des moments d’aliénation qui ressemblent à des spasmes, à des accès de folie, le Neveu est l’un et l’autre¹⁹⁰. ». Ainsi, le corps est un outil de travail – « Le Neveu traite d’outil mal construit son corps ou sa main de claveciniste¹⁹¹ » écrit encore Hobson –, il est aussi un médium (cela vaut pour Kreisler) pour faire sortir la musique. La musique provoque une scission entre le corps et de l’esprit, comme en témoigne la perte de contrôle du corps dans la pantomime du Neveu, si bien que l’on finit par l’en oublier.

Dans cette perspective, « le corps même fait partie du monde externe, et n’ayant pas de relation plus particulière avec l’esprit, en est comme aliéné¹⁹². » En effet, c’est l’imaginaire qui prend le dessus, l’esprit n’a plus conscience de son corps : le Neveu ne sait plus où il est, et Kreisler n’entend peut être même pas réellement ce qu’il joue. Sa musique n’est peut-être que conceptuelle, comme nous le verrons par la suite.

Même la simple démonstration de ce que sait faire le Neveu, c’est-à-dire l’usage du corps pour prouver ses capacités techniques (qui se rattachent en ce sens uniquement au corps) le conduit à la passion. La musique provoque forcément cette perte de soi si l’on en croit les textes. Hobson continue ainsi [sur les gestes] : « le spontané chez Diderot rejoint souvent l’involontaire [...] le naturel est marqué par la perte de contrôle ; il est extorqué, c’est le cri animal mû par la passion¹⁹³ ». On est bien ici dans une idéologie de l’expressivité, où le naturel rejoindrait presque le spasme, la perte de contrôle du corps, et l’on comprend bien pourquoi la nouvelle conception de la musique conduit à ce nouvel imaginaire. Un musicien devrait-il toujours se laisser aller de la sorte ? Il semblerait que le Neveu réponde à cette interrogation quand au sortir de

¹⁸⁹ A. Montandon, « L’imaginaire de la musique chez E. T. A. Hoffmann » (p. 11-24), in *E. T. A. Hoffmann et la musique*, par A. Montandon, Peter Lang, Berne, 1987, p. 14-15.

¹⁹⁰ M. Hobson, « Pantomime, spasme et parataxe : « Le Neveu de Rameau », *Revue de métaphysique et de morale*, n°89, 1984, p. 202.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 204.

sa transe dans la grande pantomime il s'exclame « Voilà ce qu'on doit appeler un musicien ! ».

Le Neveu est son premier auditeur, voire son seul véritable, à l'instar de Kreisler pour lui-même. Le public disparaît, et laisse place à la musique, voire à l'émotion pure, presque détachée de la musique. Nos musiciens, en transe, restent seuls avec la musique qu'ils entendent en eux. Hoffmann n'est pas un écrivain du corps, c'est pourquoi on ne trouve pas de description dans les *Kreisleriana* de ses mouvements corporels lorsqu'il joue, contrairement au Neveu, dont l'expression musicale est décrite uniquement par ces derniers. Si l'aliénation se traduit par la séparation de l'esprit (perdu dans le monde musical, l'intériorité) et du corps, le corps possède tout de même un statut intéressant : c'est par la perte de son contrôle que la musique parvient à s'exprimer au mieux.

Toutefois, cela concerne le Neveu. Avec Kreisler, l'aliénation est totale et n'a pas le même rapport au corps. Ainsi, Rameau met en scène la passion par le corps, sa pantomime se crée sur la base des passions : « on y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur ». Ses gestes sont dirigés par les pulsions de son corps. Cela rejoint la théorie du coup de Roland Barthes. Dans *Rasch*, Barthes définit ce qui fait une véritable interprétation (de Schumann) :

L'interprétation n'est alors que le pouvoir de lire les anagrammes du texte schumannien, de faire surgir sous la rhétorique tonale, rythmique, mélodique, le réseau des accents. L'accent est la vérité de la musique, par rapport à quoi toute interprétation se déclare. Dans Schumann (à mon goût), les coups sont joués avec trop de timidité ; le corps qui en prend possession est presque toujours un corps médiocre, dressé, gommé par des années de Conservatoire ou de carrière, ou plus simplement par l'insignifiance, l'indifférence de l'interprète : il joue l'accent (le coup) comme une simple marque rhétorique ; ce que le virtuose étale alors, c'est la platitude de son propre corps, incapable de « battre » (ainsi de Rubinstein). Ce n'est pas une question de force, mais de rage : le corps doit cogner – non le pianiste (ceci a été entrevu ici et là par Nat et Horowitz)¹⁹⁴.

Le musicien a beau taper sur l'instrument (geste), ce n'est pas cela qui crée la magie de la musique, qui crée le sentiment. C'est la puissance intérieure du musicien, qui est tout animé de passion. « Le corps doit cogner », dit Barthes, et c'est ce que le corps du Neveu fait : il se démène, dans sa transe, il est traversé, et ses gestes deviennent productifs. Lui fait d'ailleurs davantage « cogner » son corps qu'il ne fait de la musique. Il s'exprime par les gestes et c'est l'expressivité des gestes qui fait résonner la musique, et non le geste seul du musicien. Nous pouvons rapprocher la « rage » de Barthes du Neveu qui « écum[e] de la bouche ». Les sens ont donc une importance primordiale dans la musique.

¹⁹⁴ R. Barthes, *Rasch*, Paris, éd. Seuil, 1975, p. 830.

D'après Josephs, « Pour le Neveu de Rameau, la musique est une sorte de poésie des sens, et ce n'est pas à travers le langage mais à travers les gestes, une poésie des sens toujours plus intense, que Rameau atteint le royaume caché, pour lui symbolisé par la nouvelle musique lyrique des Italiens » [*For Rameau's Nephew, music is a kind of poetry of the senses, and it is not through language but through gesture, an even more intense poetry of the senses, that Rameau reaches into the hidden realms symbolized for him by the new lyrical music of the Italians*¹⁹⁵]. Le geste chez le Neveu est lié à la musique des Italiens, car il est sans doute le plus à même d'exprimer les sentiments, la passion. Le corps qui cogne dans l'interprétation donne vie à la musique. En ce sens, la musique, sans le pouvoir du geste corporel (et de l'imagination kinesthésique), n'est pas expressive. La musique a besoin d'un corps, sinon elle se résume à des notes sur une partition, ou reste simplement à l'état de concept. Mais ce que suggère la transe du Neveu, c'est qu'elle n'a peut-être besoin que d'un corps – et pas forcément d'instruments... Autrement dit, la figure de musicien extravagant serait ce corps porteur de la nouvelle conception de la musique basée sur l'expressivité.

En ce qui concerne Kreisler, le corps et la musique n'observent pas le même lien que dans *Le Neveu de Rameau*. Dans les *Kreisleriana*, la musique existe en soi, en dehors de l'homme : « Ne penses-tu pas qu'il devrait être permis à une pauvre et innocente mélodie qui ne réclame aucune... aucune place sur la terre, de s'envoler, libre et insouciant, vers les vastes espaces célestes ? » [*Glaubst du nicht, daß es einer armen, unschuldigen Melodie, welche keinen – keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sin dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen?*]¹⁹⁶. Le corps ne serait qu'un médium, qu'un lien entre le monde surnaturel et le monde réel. La musique habite le corps, mais ce n'est pas le corps qui la fait vivre. D'après Alain Montandon, « le héros hoffmannien passif est semblable à une marionnette dont les fils sont tirés par une puissance supérieure. Elle génère le mouvement, une dynamique corporelle lisible sur le visage transfiguré de Kreisler [...], l'extrême mobilité de son comportement, ses gestes brusques, son ivresse intérieure¹⁹⁷ ». On retrouve la description du visage de Kreisler mû par l'émotion dans *Le Chat Murr*, mais pas dans les *Kreisleriana*. C'est pourquoi nous resterons sur l'idée que Kreisler dans les seules *Kreisleriana* ne traduit pas la musique par le corps. Et pour cause, nous avons remarqué

¹⁹⁵ H. Josephs, *Diderot's Dialogue of Gesture and Language: Le Neveu de Rameau*, Columbus, Ohio State University Press, 1969, p. 170.

¹⁹⁶ *Kreisleriana*, p. 81 ; p. 397.

¹⁹⁷ A. Montandon, « L'imaginaire de la musique chez E. T. A. Hoffmann » (p. 11-24), *op. cit.*, p. 15.

que dans la description du personnage, Kreisler se caractérisait par sa dualité entre l'apparence externe et l'être intérieur (« Je veux dire que le dieu s'y cache derrière un masque étrange » [*nämlich, weil der Gott im Gehäuse sich versteckt hinter eine wunderliche Maske*]¹⁹⁸ écrit le baron Wallborn au sujet de son ami). Kreisler, sans avoir recours à la musique, est déjà partagé : son corps ne reflète pas son intérieur. C'est pourquoi on a encore plus de mal à statuer sur sa folie que pour le Neveu. .

On retrouve la tension entre l'individuel et l'universel : avec Kreisler, le corps, cette enveloppe individuelle, existe peu. Seule compte cet autre monde qu'est la musique, l'aspiration à l'universel, sans qu'il soit possible de l'atteindre, provoque la folie du personnage. Il est aliéné mentalement, au sens où son esprit cherche à atteindre un autre monde (la Musique dans son idéalité).

2.3. Chapitre 3 : Du factuel à l'imaginaire, une nouvelle conception de la musique

Dans la lettre de maîtrise de Kreisler, clôturant les Kreisleriana, Kreisler écrit : « Ce n'est point une vaine image, une allégorie, quand ce musicien affirme que pour lui les couleurs, les parfums, la lumière sont aussi des sons et qu'en leur combinaison il perçoit un merveilleux concert. » [*Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt.*]¹⁹⁹. Nous allons voir que le nouvel imaginaire de la musique implique le fait que la musique, indicible, ne peut être dite que par détournement. La figure du musicien extravagant est donc rattachée à tout un réseau d'imaginaires qui convergent vers l'imaginaire romantique de la musique.

2.3.1. La musique, une existence condamnée à l'imaginaire

2.3.1.1. Le silence de la musique : l'indicible

Il y a deux indicibles liés à la musique, tous les deux reliés à la conception romantique. D'une part, la musique ne peut se dire, et d'autre part, elle permet de dire ce qui ne peut se dire. Dans *Fondements du savoir romantique*, Gusdorf écrit à propos de ce qui se joue au début du XIXe siècle :

Fichte dessine la configuration de l'aventure romantique dans l'œuvre de Novalis. « Le monde extérieur n'est qu'un mirage, il n'a pas en lui-même le principe de son existence, il

¹⁹⁸ *Kreisleriana*, p. 66 ; p. 384.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 123 ; p. 433.

est simplement la condition du progrès de la liberté, l'obstacle, la négation que la vie intérieure, la puissance créatrice, source de tout être, oppose à sa propre infinité pour se réaliser ; la nature est une pure fiction, œuvre inconsciente de l'imagination productrice, destinée à servir de matière à notre activité morale [...] ²⁰⁰.

La musique est liée à la nature, au sens où elle naît de la sensibilité de l'individu. Chaque sujet voit le monde différemment. C'est pourquoi la notion *mimesis* n'a plus aucun sens pour les romantiques, le monde extérieur n'étant qu'un « mirage ». La musique est donc liée à l'imagination de l'homme, et la liberté créatrice ne peut lui être que bénéfique.

Ensuite, pour Diderot et Grimm, « la musique va exceller surtout à rendre des états limites où la passion risque de devenir folie », « L'orchestre dira les sentiments que le personnage n'exprimera pas clairement : ainsi la musique instrumentale, d'abord dédaignée parce qu'elle n'imité pas la voix, sera au contraire valorisée, dans la mesure où elle imite l'infigurable ²⁰¹ ». Ainsi, la musique ne doit pas représenter le monde, mais permet d'exprimer ce qu'il se passe à l'intérieur de l'homme. Béatrice Didier écrit dans *La Musique des Lumières* : « Un aspect fondamental de l'esthétique musicale des Lumières semble donc être un éclatement de la notion d'imitation, accompagnée ou provoquée par un élargissement du concept de nature qui, en désignant à la fois le monde intérieur et les sentiments humains, remet en cause la distinction entre objectivité et subjectivité ²⁰². » Autrement dit, la nouvelle conception de la musique est liée au refus de dire un monde extérieur qui n'existe que dans la subjectivité. Albert Einstein : « On ne saurait exprimer en termes plus précis tout ce qui oppose la jeune génération au XVIII^e siècle, ni mieux marquer quelle transformation a subi le sens même de la musique. Celle-ci est devenue le moyen de concrétiser l'indicible, de matérialiser quelque chose d'obscur, de magique, d'exaltant ²⁰³. »

Ce que recréent les personnages, ce n'est pas la nature extérieure mais une nature qui ne se dit pas, si bien que dans la dernière pantomime musicale du Neveu, le musicien, la musique, les gestes, disparaissent pour laisser place aux indescriptibles harmonies de la nature. Mais ce n'est pas la musique qui est alors décrite, c'est son imaginaire.

So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein

²⁰⁰ G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique, Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, IX, Paris, éd. Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1982, p. 380.

²⁰¹ B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit., p. 28-29.

²⁰² *Ibid.*, p. 29.

²⁰³ A. Einstein, *La Musique romantique*, op. cit., p.31-32.

der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend, aus allem ertönt, was sein Augen erfaßt.

[De même que, selon l'expression d'un physicien inspiré, l'ouïe est une vue du dedans, ainsi la vue est-elle, pour le musicien, une ouïe du dedans, c'est-à-dire une conscience intime de la musique qui, vibrant à l'unisson de son esprit, résonne dans tout ce que son œil embrasse. »]²⁰⁴

La musique est avant tout intérieure, elle est la vue est « une ouïe du dedans », et le monde ne peut qu'apparaître musical au musicien, puisque « l'ouïe est une vue du dedans », comme en témoigne Kreisler par sa manière de s'exprimer, toute musicale.

2.3.1.2. La musique sans musique : l'imaginaire dicible

Ce qui est intéressant dans nos textes, c'est que l'on entend la musique uniquement par le biais de l'imaginaire. La musique jaillit du silence. On assiste à une sorte de narrativisation de la musique : dans l'improvisation du « Club musico-poétique », Kreisler raconte la musique, et le Neveu s'en charge par les gestes : c'est cette imaginaire sensible qui fait résonner la musique, sans qu'elle s'élève réellement. Kreisler se crée un monde, le Neveu également – comme en témoigne le Philosophe, qui y accède par moments. La musique se définit alors comme une transe expressive, liée au silence de la sensibilité. Il s'agit d'un jaillissement de l'imaginaire.

La création d'un monde imaginaire est commune au baroque et au romantisme. Nous avons évoqué [une première forme] de baroque, en tant qu'école soutenant la richesse harmonique (en ce qui concerne le baroque tardif du moins). On ne peut considérer le Neveu comme un musicien baroque au sens où il tend déjà vers le romantisme, les débats esthétiques étant en pleine évolution. Ce baroque-là (non musical), d'après l'analyse de Gusdorf, possède de nombreux points de similitude/commons avec le romantisme, notamment dans la création d'un monde imaginaire. Cela est intéressant car le Neveu serait le lien entre le baroque de son oncle qui touche à sa fin (s'il n'est pas déjà « mort », comme l'affirme le Neveu) et le romantisme qui tend vers Kreisler. Cela confirme bien l'évolution de la figure du musicien, qui se caractérise par l'extravagance.

Le baroque se plaît à l'irréalisme, à la magie qui dénature le monde et le transforme en un théâtre où la fantaisie imaginative joue à cache-cache avec la raison.

Conçue historiquement pour désigner les formes nouvelles qui viennent bousculer la régularité des ordonnances classiques définies par les artistes humanistes d'Italie, le baroque est devenu une catégorie stylistique, un moment dans l'évolution des cultures sans distinction de siècle ou de civilisation. Dans cette perspective d'un retour éternel des âges de l'art, le romantisme manifeste des traits communs avec le baroque [...]. L'extravagance,

²⁰⁴ *Kreisleriana*, p. 123 ; p. 433-434.

le fantastique parasitent le réel ; la magie, la féerie surchargent les évidences ; notre monde s'ouvre en abîme sur un autre monde, illuminé de radiances surnaturelles, comme il arrive dans les fresques et coupoles des églises baroques, où l'âme fidèle se voit offrir le passage vers un ciel aux couleurs de décor d'opéra.

Baroque et romantisme proposent des modes d'échappement au contrôle de la raison classique, dont la discipline devient à la longue une prison. La révolte de l'inspiration contre l'ordre ouvre les portes de l'aventure à travers un monde où l'imagination peuple l'espace de formes imprévues dont le grouillement évoque la végétation des tropiques. Mais le baroque s'arrête en route, son projet ne concerne que le monde des apparences, dont les contours se mettent à onduler au vent d'une brise légère ; la beauté, dans sa sévérité, s'adoucit sous les promesses de la grâce.²⁰⁵

La musique ne tendrait-elle pas vers cet imaginaire ?

L'extravagance du musicien parasite le réel et permet l'ouverture vers un autre monde, ce monde désigné surnaturel par le maître de chapelle, un monde qui ne peut être traduit que par l'imaginaire. Nous reviendrons sur la question de la rationalité. Ce que nous retiendrons, c'est que si le baroque ne dépasse pas les apparences, le romantisme, quant à lui, va jusqu'au bout, c'est pourquoi l'imaginaire se matérialise. Comment dire la musique ?

S'il peut lui paraître difficile, voire impossible de *dire la musique*, il peut en revanche parler *de*, écrire *sur* la musique, en d'autres termes, décentrer l'objet de son étude : sera pris en compte par l'écrivain non plus la musique en tant qu'objet définitivement inaccessible, non réductible au langage de l'homme, mais plutôt ce qui gravite *autour* de la musique. Il s'agit alors de dire, par exemple, tout ce que la musique n'est pas, ou de recourir à des glissements sémantiques participant à la métonymie, en disant par exemple ce que cet art procure au musicien qui le pratique ou l'amateur éclairé qui l'admire, en tentant de définir la nature de l'art de la composition, ou l'enthousiasme qui saisit le musicien au moment de l'inspiration²⁰⁶.

On retrouve tout cela dans les œuvres : le musicien met en scène la musique. « Ainsi peut-on lire dans l'œuvre de Hoffmann certaines définitions en creux de la véritable musique²⁰⁷ », comme l'indique Lelièvre. En effet, la musique se définit d'une part par l'émotion indescriptible qui étreint le musicien : la description du bouleversement physique du Neveu (la sueur), la ponctuation en général, très parlante dans l'écriture de Kreisler, la description de l'état d'hébétude au sortir de la transe, la douleur et extase qui se lisent sur le visage du Neveu et qui se comprend à travers le discours de Kreisler. D'autre part, le caractère indescriptible de la musique transparaît à travers les prétérations (que l'on trouve surtout chez Kreisler), et les métaphores (avec la sollicitation de la vue). De plus, l'effet de la musique se définit par le comportement même des musiciens, dans leur extravagance : on peut prendre leurs attitudes

²⁰⁵ Gusdorf, *op. cit.*, 287.

²⁰⁶ S. Lelièvre, « Hoffmann, la musique et la France », *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, publié le 21-05-2010, p. 7.

²⁰⁷ *Idem.*

contradictoires pour des crises de folie. Ainsi, le rapport ambigu à la musique est également restitué.

2.3.2. La sensibilité, comme berceau de l'imaginaire musical et fantastique

Aussi, cet imaginaire intrinsèquement et indissociablement lié à la musique trouve son origine dans la sensibilité. Nous allons ici nous attacher à expliquer le lien entre l'extravagance (dans le sens d'étrange, non conventionnel, qui sort de l'ordinaire) et la musique.

2.3.2.1. L'ambivalence du musicien : les caractéristiques fantastiques

Ce que nous voulons montrer ici, c'est que la musique, liée à la sensibilité, produit une ambivalence de personnage dans son rapport à la folie. Bien que *Le Neveu de Rameau* ne corresponde aucunement à l'esthétique fantastique, nous nous attacherons à montrer que l'ambivalence du musicien naît du nouveau discours sur la musique. Pour cela, nous nous appuyerons sur les remarques de Timothée Picard sur les notions d'indicible et de fantastique dans sa présentation du collectif *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science fiction*²⁰⁸ Cet ouvrage envisage « de nouveau la place capitale qu'occupe la question de l'indicible musical dans le contexte des philosophies et poétiques propres au romantisme allemand, au symbolisme européen, et même bien au-delà » ; « La musique y figure en effet l'art par excellence – fascinant et inquiétant – chargé, notamment dans le genre de la « nouvelle musicale fantastique » tel qu'initié par Hoffmann, de thématiser ou « fictionnaliser » la confrontation de l'homme fini aux mystères d'un possible infini²⁰⁹ » explique Timothée Picard. Cela diverge de notre étude, puisque – sans compter le fait que *Le Neveu de Rameau* ne s'inscrit pas dans cette esthétique – les *Kreisleriana* ne font pas partie des « nouvelles musicales fantastiques » de Hoffmann. Toutefois, on retrouve des considérations propres à Hoffmann à échelle de son œuvre, et on retrouve la nouvelle conception de la musique qui se développe avec le romantisme. Il est intéressant de se pencher sur la question du fantastique puisque Kreisler est une sorte de prolongement du Neveu et que l'on trouve l'ambivalence du personnage dans *Le Neveu de Rameau*, que l'on peut considérer

²⁰⁸ *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, dir. Nathalie Prince et Lauric Guillaud, éd. Michel Houdiard, 2008.

²⁰⁹ T. Picard, « Indicible et fantastique », (présentation de *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, dir. Nathalie Prince et Lauric Guillaud, éd. Michel Houdiard, 2008), publié sur *Fabula (Acta)* le 26 juin 2009.

comme une amorce de la dimension fantastique en musique, telle qu'elle se développera dans les *Kreisleriana*. Ce n'est cependant pas tant cet ouvrage que sa présentation qui nous intéresse.

Le texte de Timothée Picard est en fait une digression, pour mieux situer « la place de la musique dans une réflexion sur les liens entre indicible et fantastique. » Tout d'abord, nous dit-il, la dimension fantastique en musique peut se situer dans la mise en scène du personnel musical (musiciens fous ou confinés à la folie à cause de la musique) : c'est le cas chez Kreisler. On se pose également la question chez Le Neveu, bien que son personnage soit plus rationnel. La musique impose cette ambivalence, comme nous l'avons montré. Tout se joue au niveau de la sensibilité.

D'un point de vue historique, on peut avancer que c'est même une mutation de sensibilité qui explique la concomitance entre l'émergence du fantastique d'une part et le processus d'absolutisation de la musique au sein du romantisme allemand de l'autre (mouvement qui vise à défaire la musique d'un double joug : celui de la représentation d'une part et celui du langage d'autre part ; et à charger cette musique d'une forme d'idéalité placée sous le signe de l'infini²¹⁰).

Ce qui crée le lien entre le musicien et son caractère extravagant repose sur l'ambiguïté de la folie, et cette ambiguïté est une caractéristique fantastique. On retrouve d'ailleurs dans la dimension fantastique un rapport à de nombreux points abordés (ou que nous aborderons) dans notre développement : la tension entre raison et sensibilité ; le rapport subjectivité/objectivité ; le rapport à l'imitation, l'importance de l'expression, du sensible, etc. Entre la musique et le fantastique, on retrouve les mêmes mécaniques ; Timothée Picard dresse la liste que voici :

Une même défiance à l'égard de la raison et une volonté de réhabiliter l'affect ;

Une même philosophie de la subjectivité doublée d'une crise du sujet ;

Une même volonté de remettre en question une relation par trop mimétique de l'art au réel ou à la nature ;

Une même volonté de définir un autre type de beauté que celui de la beauté classique, une beauté qui excéderait les formes, une beauté sublime, dont l'effet mêlerait jouissance et douleur, ravissement et terreur ;

Une même revendication relevant d'un droit à l'exercice capricieux et serpentin de la pensée, et à la création d'une œuvre qui en rende compte de façon mimétique, œuvre qui creuserait le beau de son envers et complément fantaisiste, grotesque ou fantasque.

Timothée Picard conclut par l'idée qu'écriture fantastique et écriture musicale sont toutes les deux soumises à la rhétorique de l'indicible. Dans cette perspective, la figure du musicien, confiné aux frontières de la folie (l'ambivalence se situerait dans la

²¹⁰ *Idem.*

question : de quel côté se situe-t-il ?) ne peut que se définir par son caractère extravagant. C'est la vie intérieure du musicien que l'on peut qualifier de fantastique.

On pourrait même considérer que le musicien extravagant serait capable de scénariser l'expérience de l'extase musicale par la métaphore du royaume fantastique.

On sait quel idéal d'œuvre a été mis en place par le romantisme allemand et prolongé dans le symbolisme européen, un idéal placé sous le signe de l'autonomie, de la réflexivité, du Witz et de l'organicité, auquel la musique sert de modèle herméneutique, poétique et pratique. Or l'opéra et, qui plus est, l'opéra fantastique, suggéré par la musique, mais recréé par la littérature, permet excellemment d'allégoriser cela : un monde par excellence affranchi du monde réel, cet autre monde merveilleux issu du libre jeu de la fantaisie créatrice, cet organum absolu ou archi-genre susceptible de prendre en charge la nostalgie de l'infini placée au centre du projet romantique, et cependant inatteignable et informulable. D'où la proposition avancée par Hoffmann et ses héritiers, que les plus beaux opéras sont les opéras imaginaires, ceux qui se forment tout seuls à l'orée du sommeil [...]²¹¹.

Le Neveu recrée le théâtre lyrique par l'imaginaire dans sa pantomime, et cela explique que Kreisler compose des œuvres qu'il détruit une fois posées sur papier : son œuvre n'est plus imaginaire. On pourrait considérer l'imaginaire musical créé par nos figures de musicien comme cet autre monde, celui de la « fantaisie créatrice ». On pourrait étudier les textes et faire un lien avec l'opéra. Mais nous ne voulons pas rentrer dans de telles considérations car cela nous éloignerait du personnage, objet de notre mémoire. Toutefois, des études ont été faites sur la structure musicale du *Neveu de Rameau* et des *Kreisleriana*, ainsi que nous l'avons indiqué dans l'introduction.

Dans cette citation de Picard, on a toujours l'idée que la belle musique se crée en état de transe, qu'un état second semble nécessaire. Ce sera justement l'objet de notre prochain paragraphe.

2.3.2.2. Musique et rêve : le fantasme

La nouvelle conception de la musique, liée à la sensibilité, à l'irrationalité, et à l'imaginaire nous conduit au rêve, dans le sens de fantasme : « On sait combien cette part du rêve, de phantasmatisation fut importante dans la création d'une nouvelle mythologie romantique s'essayant à capter l'invisible et l'ineffable de ce langage mystérieux, voluptueux et terrible à la fois dont l'infini est l'objet²¹² ». On comprend bien dans cette citation le lien entre la nouvelle conception de la musique et le rêve.

Le rêve dépasse de toutes parts les données de la veille ; s'il est par ses symboles, en relation profonde avec les événements les plus personnels, il nous met en même temps en communication avec tout ce qui, enfoui en nous-mêmes, est davantage qu'individuel : il nous mène jusqu'à ces profondeurs intérieures où, enfin dépouillés de nos particularités,

²¹¹ *Idem*.

²¹² A. Montandon, « L'Imaginaire de la musique chez Hoffmann », *op. cit.*, p. 11.

nous ne sommes autre chose que la créature devant son destin, devant son sort terrestre, dont la pleine signification n'éclate que s'il se prolonge vers la lumière céleste et les ténèbres infernales²¹³.

On rejoint une nouvelle fois la tension entre l'individuel et l'universel. En pénétrant au plus profond de soi, on dépasse l'individualité pour toucher l'universel : cela participe à la nouvelle conception de la musique. Le rêve est également une descente en soi, en toute inconscience, et se trouve par là-même lié à l'irrationnel. Par le rêve, le musicien, ne laissant aucune entrave à sa sensibilité, peut avoir accès à l'art dans sa nouvelle conception (liée au sensible).

A ce propos, Alain Montandon écrit dans son article « L'imaginaire de la musique chez E. T. A. Hoffmann » : « La musique provoque une espèce de délire, un enchaînement onirique de couleurs, de sons, de parfums, de saveurs, établissant les correspondances harmoniques premières, étapes du fantasme de l'unité à laquelle l'auditeur aspire à se fondre, à disparaître, à s'évanouir²¹⁴ ». En effet, dans *Le Neveu de Rameau*, cela correspond aux indescriptibles harmonies de la nature, bien que ce soit davantage dans les *Kreisleriana* que l'on retrouve le lien à la dimension onirique :

Nicht sowohl in Traume als im Zustande des Deliriens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. – Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.

[Ce n'est pas tant en rêve que dans cet état de délire qui précède au sommeil, et particulièrement quand j'ai entendu beaucoup de musique, que je perçois comme un accord général des couleurs, des sons et des parfums. Il me semble que tous se manifestent de la même façon mystérieuse, comme à travers un rayon lumineux, pour s'unir ensuite en un merveilleux concert... L'odeur des œillets rouge sombre exerce notamment sur moi un pouvoir étrange et magique : involontairement je sombre dans un état de rêve, et j'entends alors, comme venus du lointain, s'enflant puis expirant, les sons profonds du corps du basset.]²¹⁵

Le rêve et la musique se rejoignent dans la descente en soi, dans cette subjectivité profonde, dans laquelle naît la musique. C'est bien la nouvelle conception musicale qui se définit alors à travers le rêve :

[...] pour [les Romantiques], c'est précisément par le rêve et par les autres états « subjectifs » que, descendant en nous-mêmes, nous y rejoindrons cette part de nous qui « est davantage nous-mêmes » que notre conscience ; au lieu d'un sujet copiant fidèlement un objet, qui lui est extérieur et lui fait face, ils concevront une interpénétration étroite de l'un et de l'autre, – et la seule connaissance sera celle de la plongée aux abîmes intérieurs,

²¹³ A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, éd. Cahiers du Sud, 1937 ; nouv. éd., Corti, 1939, p. 190.

²¹⁴ A. Montandon, « L'imaginaire de la musique chez E. T. A. Hoffmann » (p. 11-24), *E. T. A. Hoffmann et la musique*, présenté par A. Montandon, Peter Lang, Berne, 1987, p. 14-15.

²¹⁵ *Kreisleriana*, p. 39-40 ; p. 78.

de la concordance de notre rythme le plus particulier avec le rythme universel :
connaissance analogique d'un Réel qui n'est pas la donnée extérieure²¹⁶.

Au-delà de la musique, la figure du musicien extravagant est porteuse d'une nouvelle conception de l'art liée à l'irrationnel. On pourra alors se demander si la figure du musicien ne tend pas vers une nouvelle conception de l'artiste, en étudiant son rapport à la société.

²¹⁶ Montandon, p. 7.

3. TROISIEME PARTIE : LA FIGURE DU MUSICIEN EXTRAVAGANT AU SERVICE DE LA MISE EN CAUSE DU RATIONALISME ET DE LA SOCIETE... VERS UNE NOUVELLE CONCEPTION DE L'ARTISTE

Nous nous demanderons si la figure du musicien n'est pas représentative d'une nouvelle figure de l'artiste. S'inscrivant dans l'évolution des débats esthétiques, la figure du musicien extravagant, dans un nouveau rapport à la société, tient un nouveau discours artistique. Quel repositionnement esthétique est en jeu ? La musique, comme nous l'avons vu, évolue dans le domaine de l'irrationnel. Quelle place pour la raison, surtout dans une société qui mise tout sur cette dernière au tournant du siècle ? Quelle place pour l'art ? Comment définir ce nouvel imaginaire de l'artiste ?

3.1. Chapitre 1. La figure du musicien extravagant dans un nouveau rapport à la société.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises l'évolution de l'esthétique. Si la musique est l'art le plus concerné, il n'empêche que ce sont les conceptions esthétiques qui évoluent, et que par conséquent, l'art en général est pris dans ce contexte en crise. Nous avons vu qu'une nouvelle figure de musicien était en construction au tournant du XVIIIe siècle, qui se caractérisait par son extravagance. Cette caractéristique, couplée à l'autonomisation de l'artiste (et du musicien) seront à l'origine du nouveau rapport à la société. Mais cela touche tant la figure du musicien extravagant que la figure de l'artiste. De nouvelles caractéristiques constitueront une nouvelle figure d'artiste, impulsées par la figure du musicien extravagant.

3.1.1. L'émergence d'une nouvelle figure de l'artiste.

Nous avons vu que le musicien, après les autres artistes (le peintre par exemple), se distinguait progressivement à cette époque de l'artisan. Sortant de la domesticité, quelle place lui est-il accordé dans la société ? Nos musiciens extravagants portent des caractéristiques qui s'imposeront bien plus tard dans la figure de l'artiste communément admise dans la littérature (bien que l'atypisme soit l'une des caractéristiques fondamentales de la figure de l'artiste au milieu du XIXe siècle).

1.2.2. L'identité sociale de l'artiste : « maître des plaisirs »

Les conditions de vie du musicien reflètent son statut dans la société. Ainsi, les artistes qui ne sont pas pensionnés par le roi « doivent plaire et jouer les “amuseurs”, comme on le voit dans le *Neveu de Rameau* de Diderot²¹⁷ », et nous pouvons même ajouter, dans les *Kreisleriana*. C'est en effet le rôle du Neveu chez les Bertin, toutefois pas en tant que musicien, mais en tant que « Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête²¹⁸ ». Rameau en a fait tout un art dans lequel il se targue d'exceller. Il n'y a semble-t-il pas de place pour la musique chez les Bertin. Le Neveu n'est pas apprécié dans sa société pour ses qualités de musicien mais bien pour son rôle de bouffon. Le statut d'artiste n'a aucune valeur. Quant à Kreisler, il se doit d'être plaisant dans son rôle d'accompagnateur : le maître de chapelle se défoule sur son piano pour pouvoir supporter les « miaulements » de la Conseillère des Finances et la mascarade du thé se poursuit.

Man applaudierte unbändig, und jemand bemerkte, die Finanzrätin und Mozart hätten mich sehr in Feuer gesetzt. Ich lächelte mit niedergeschlagenen Augen, recht dumm, wie ich wohl merkte.

[On applaudit furieusement et quelqu'un fait observer que la Conseillère des Finances et Mozart semblent m'avoir fort enflammé. Je souris, les yeux baissés, bien stupidement, me rendant tout à fait compte de ma mine.]²¹⁹

Kreisler est conscient du rôle qu'il se doit de jouer et il raconte avec ironie les « infernales tortures du Thé du jour » [*höllische Qualen der heutigen Tees*], cette comédie qui se joue régulièrement selon les « règles établies » – comme en témoigne entre autres la répétition des « etc. » – chez les Röderlein : « D'une table de jeu là-bas la gracieuse maman s'écrie : "Chantez donc mes enfants !" C'est la réplique pour mon rôle à moi » [*Vom Spieltisch herüber ruft die gnädige Mama : „Chantez donc mes enfants !“ Das ist das Stichwort meiner Rolle*]²²⁰. Cette notion de divertissement public va de pair avec l'évolution de la place de la musique dans la société. La musique, comme l'exprime Hoffmann à travers Kreisler, est devenue un véritable phénomène de mode. Le musicien, dans ce contexte, ne peut pas jouir d'une véritable reconnaissance.

En effet, ce n'est pas l'art de Kreisler qui est reconnu. La preuve en est dans « Les souffrances musicales du maître de chapelle Kreisler » [*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*] : on prie Kreisler d'improviser ; « Je m'y refuse ;

²¹⁷ J.-D. Wagner, *op. cit.*, art. « Bohème ».

²¹⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 596.

²¹⁹ *Kreisleriana*, p. 9 ; p. 51.

²²⁰ *Ibid.*, p. 7 ; p. 49.

alors tout le monde tombe sur moi... Eh bien ! soit ! Ecoutez, et crevez d'ennui, pensé-je ; et je me mets à la besogne » [*Ich weigere mich : da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langweile, denk ich und arbeite drauflos*]²²¹. Mais la musique de Kreisler les dépasse (il s'agit ici des variations de Bach) :

[...] *hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variatiönchen: „Nel cor mi non più sento“ – „Ah vous dirai-je, maman etc.“, und will haben, ich soll darauf losspielen.*

[quelque diable sous la figure d'un élégant à double gilet a déniché dans l'anti-chambre, sous mon chapeau, les variations de Bach. Il s'imagine que ce sont des variationnettes à la manière de *Nel cor mi non più sento* ou *Ah ! vous dirai-je maman*, et il les veut, il faut que je joue cela séance tenante]²²²

Aussi, l'ignorance des Philistins ne leur permet d'apprécier ni la véritable musique, ni la virtuosité du maître de chapelle. C'est pourquoi, une fois que Kreisler se met à jouer, les auditeurs finissent par « fuir », les uns après les autres, les environs du piano. Ainsi, c'est bien le titre de maître de chapelle (*Kapellmeister*) et de professeur qui impose la reconnaissance chez les Philistins, mais la condition sociale du musicien, quelle que soit sa compétence, reste bien présente. Autrement dit, le musicien est inféodé à tous ces Philistins distingués, et c'est précisément son rôle de « commandant de la place chargé de diriger des fusiliers musicaux n'ayant pas dépassé le niveau du b-a-ba²²³ » qui lui donne droit à un semblant de reconnaissance, ou du moins, à l'accès au monde des Röderlein. Ce n'est pas sans souffrance pour « le vrai virtuose » [*den wahren Virtuosen*].

« *Könnte man nicht, denkt der zum Freudenmeister heruntergesetzte Musikmeister laut genug, und schreibt es vielleicht hin, ohne Kosten meiner Ohren vielen hohen und schönen schmeicheln?* »

[« Ne pourrait-on », pense le maître de musique rabaissé au rang de maître des plaisirs – et peut-être le pense-t-il assez fort pour l'écrire –, « ne pourrait-on flatter les Grands et les Belles sans que mes oreilles en fassent les frais ? »]²²⁴

Le musicien n'est pas à sa place dans la société, au même titre que l'art n'y est pas accueilli comme il se devrait. Un décalage va grandir entre la société et l'artiste à partir de son autonomisation.

²²¹ *Ibid.*, p. 10 ; p. 52.

²²² *Idem.*

²²³ Voir la préface de J. P. Richter in *Fantasiestücke in Callot's Manier*, H. Steinecke, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag in Taschenbuch, 2003, p. 13 : (texte original) « *als Musikdirektor zum Platzkommandanten musikalischer Abc Schützen anstellt* » ; (texte français) in *Fantaisies dans la manière de Jacques Callot*, par A. Béguin et M. Laval, trad. H. de Curzon, Paris, Phébus, 1979, p. 26-27.

²²⁴ *Idem.*

3.1.1.2. La formation d'une identité artiste : les prémices du bohème

Partons ici d'une évidence : le musicien dans nos textes n'est pas en adéquation avec la société. Son extravagance fait peur, on marginalise ce personnage, on ne l'intègre pas complètement dans la société. On voit dans les textes se construire en filigrane l'image du bohème, cette figure de l'artiste extravagant qui se cristallisera bien plus tard – et qui finira par dépasser la figure de l'artiste, mais ce n'est pas notre propos. Précisons tout de même que ce modèle vaut surtout dans l'imaginaire français, et dans une époque bien postérieure à celle de Diderot. Chez Hoffmann, cette figure du bohème évolue dans un cadre différent : il s'agit d'un cas de rebond interculturel (la notion de bohème ne vient pas d'Allemagne mais de France). On remarque une fois de plus le lien entre le Neveu et Kreisler, dont le créateur fut grand lecteur de Diderot.

Nous avons deux musiciens ancrés dans leur époque respective. Entre un musicien « baroque » - esthétiquement et non musicalement parlant, au sens où il met en scène l'irrégularité, l'hétérogénéité, sans toutefois être représentatif de l'esthétique baroque de son oncle – et un musicien romantique, on pourrait s'attendre à des divergences de représentation. Ils se retrouvent cependant dans cette « identité artiste » commune, celle de l'artiste bohème, bien que l'emploi de ce terme soit un anachronisme à l'époque de Diderot comme à celle de Hoffmann. Nous allons voir dans quelle mesure nos deux personnages portent les caractéristiques de ce type à peine naissant dans l'imaginaire littéraire.

Le *Robert* explique que le bohème est une « personne (généralt artiste) qui vit sans règles, en marge de la société dont les habitudes de vie sont irrégulières ».

Car si la bohème est synonyme de marginalité, celle-ci peut renvoyer aussi bien à l'excentricité du dandy qu'au cercle enchanté des jeunes créateurs, ou encore à la misère des artistes qui vivent mal de leur art – ces deux dernières directions orientant successivement les mises en forme romanesques de la bohème²²⁵.

Le *Dictionnaire des types et caractères littéraires* explique, à l'article « Bohème », que la représentation littéraire de l'artiste-bohème prend forme assez tardivement (à partir du XIX^e siècle) par rapport à sa réalité. En 1848, Henry Murger popularisera le mot avec les *Scènes de la vie de bohème*. Selon Béatrice Laville, les Goncourt « en 1852, [...] créent avec le Parigiano, éternel blagueur à la vie précaire, le

²²⁵ N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

type du bohème », dont le Neveu de Rameau est incontestablement l'ancêtre²²⁶. Il nous faut cependant préciser que dans les (premières) représentations du bohème par Murger (1840), « nulle part il n'est question d'artistes misérables, incompris solitaires et tourmentés. C'est au contraire la bohème fauchée et heureuse [...], sorte de joyeux manifeste antibourgeois²²⁷ ». La misère, l'injuste sous-estimation de l'artiste, la figure de l'« artiste méconnu » qui seront associées à l'artiste-bohème un peu plus tard dans sa représentation littéraire reste sous-jacente à l'idéalisation de Murger (la bohème enchantée). Ce n'est toutefois pas sur l'histoire de la représentation de la bohème (entre bohème idéalisée et bohème réaliste²²⁸) que nous appuierons notre réflexion, mais sur les caractéristiques communes aux deux personnages, qui correspondent à une première évocation de cette figure de la singularité artiste.

Barbey d'Aurevilly écrit en 1887 dans *Goethe et Diderot* : « Romantique, précurseur des Romantiques par le ton de ses écrits et par le théâtre, Diderot fut aussi le précurseur du Bohème tel que le XIX^e siècle l'a inventé et vu dans son débraillement le plus complet²²⁹ ». Ainsi, étudions de plus près la réalité de l'artiste-bohème, qui se caractérise entre autres par des conditions de vie précaires, et par la singularité. L'article « bohème » de *l'Encyclopédie Universalis* précise : « Mansarde, faim, froid, métiers divers en sont les attributs [de la vie d'artiste]²³⁰ ». Cet article parle du bohémianisme littéraire, mais ces caractéristiques s'étendent aux artistes en général. Nous retrouvons dans ces définitions la condition sociale de nos musiciens. Cela montre bien qu'ils ont contribué – de très loin – à sa construction. Ce sont ces indices que nous relèverons pour montrer qu'à partir de nos figures de musiciens extravagants se joue déjà l'amorce d'un nouvel imaginaire de l'artiste. Attachons-nous pour l'instant à la représentation du musicien extravagant comme modèle d'inspiration pour la figure du bohème.

La définition du bohème parle en premier lieu de « mansarde ». En effet, Jean-François Rameau a pour chambre un grenier – « moi, pauvre hère, lorsque le soir j'ai regagné mon grenier et que je me suis fourré dans mon grabat²³¹ » –, et encore, quand il en paie le loyer.

²²⁶ B. Laville, « Le Personnage du bohème », in *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 226.

²²⁷ N. Heinich, *op. cit.*, p. 28.

²²⁸ *Ibid.*, p. 36-37.

²²⁹ Cité dans le « Dossier » du *Neveu de Rameau*, J.-C. Bonnet, *op. cit.*, p. 225.

²³⁰ J.-D. Wagner, *Encyclopédie Universalis* (disponible en ligne), art. « Bohème ».

²³¹ *Le Neveu de Rameau*, p. 595.

La nuit aussi amène son inquiétude. Ou il regagne, à pied, un petit grenier qu'il habite, à moins que l'hôtesse ennuyée d'attendre son loyer, ne lui ait redemandé la clef ; ou il se rabat dans une taverne du faubourg où il attend le jour, entre un morceau de pain et un pot de bière. Quand il n'a pas six sols en poche, ce qui lui arrive quelque fois, il a recours soit à un fiacre de ses amis, soit au cocher d'un grand seigneur qui lui donne un lit sur de la paille, à côté de ses chevaux. Le matin, il a encore une partie de son matelas dans ses cheveux.²³²

Nous interprétons ces conditions de vie comme celle d'une vie d'artiste, mais ce n'est pas cette vie qui l'a mené là. Tant que le Neveu dépendait des Bertin, il était bien nourri et bien logé, et ce n'était pas pour ses qualités de musicien. Cependant, en tant que musicien, le Neveu, qui ne jouit d'aucune protection, a incontestablement la vie dure. L'autonomisation du musicien/de l'artiste n'est pas bénéfique sur tous les plans. Le voilà, « avec ce visage défait, ces yeux égarés, ce col défait, ces cheveux ébouriffés, dans [un] état vraiment tragique²³³ ». Même si « l'archet marche, et le pot bout. Si ce n'est pas la gloire, c'est du bouillon²³⁴ », voilà à quoi se réduit selon lui la condition du « musicien des rues » :

On me jetait le lopin. Nous nous le disputions à trois ou quatre affamés que nous étions. [...] vous n'êtes pas musicien ? – Non. – Tant mieux pour vous ; car ce sont de pauvres bougres bien à plaindre.²³⁵

En ce qui concerne Kreisler, sa mansarde se situe sous les toits, conformément au futur mythe du bohème. De plus, ce logement de fortune n'est vraiment pas le milieu idéal pour un musicien, comme l'explique Kreisler dans « *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* » :

Ich wette, neben mir [...] sitzen die Mädchen am offenen Fenster und schreien mit kreischender, gellender, durchbohrender Stimme zwanzigmal [...] in die Straße hinein. Schrägüber martert einer die Flöte und hat dabei Lungen wie Rameaus Neffe, und in langen, langen Tönen macht der Nachbar Hornist akustische Versuche. Die zahlreichen Hunde der Gegend werden unruhig, und meines Hauswirts Kater, aufgeregt durch jenes süße Duett, macht dicht neben meinem Fenster (es versteht sich, daß mein musikalisch-poetisches Laboratorium ein Dachstübchen ist) der Nachbarskatze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Skala hinaufjammernd, zärtliche Geständnisse

[je gage que près de mon logis, [...] les jeunes filles sont encore assises à la fenêtre ouverte, à piailler vingt fois dans la rue, de leur voix criarde et aiguë qui perce comme une vrille [...]. Au-dessus, en biais, c'est un autre individu qui martyrise sa flûte avec des poumons dans le genre du Neveu de Rameau ; et puis mon voisin le cor qui fait des recherches d'acoustique sur des sons qui n'en finissent pas. Les innombrables chiens du voisinage s'agitent, et le chat de mon hôtelier, (on a compris que mon laboratoire musico-poétique est une petite chambre sous les toits) fait de doux aveux à la chatte du voisin [...] excité sans doute par le duo de tout à l'heure, sous forme de longs gémissements qui vont d'un bout à l'autre de l'échelle chromatique.]²³⁶

²³² *Ibid.*, p. 586.

²³³ *Ibid.*, p. 597.

²³⁴ *Ibid.*, p. 654.

²³⁵ *Ibid.*, p. 656.

²³⁶ *Kreisleriana*, p. 11-12 ; p. 53.

La musique a beau prendre de plus en plus de place dans la société, le musicien n'est pas intégré. D'autant plus s'il est extravagant, ou du point perçu comme tel.

Une dernière caractéristique, qui concerne surtout Kreisler, est l'usage de l'alcool. Dans la conception romantique, l'artiste sombre souvent dans l'alcool pour supporter ses douleurs. Le spiritueux qui sert à élever l'âme est un topos de l'artiste romantique, qui sera associé plus tard au bohème. En ce sens, ce topos dépasse la seule figure du musicien.

3.1.1.2. L'incompréhension et la marginalité

Le titre du premier *Kreislerianum* illustre l'assertion de Wagneur, même s'il parle de la France et qu'il s'agit d'un anachronisme de notre part – cela montre bien que l'on retrouve déjà chez le Neveu, ainsi que chez Kreisler les bases de la figure du bohème : « L'esprit romantique conjuguera ce thème [bohème] avec une idéologie de la souffrance, condition du génie vouant le poète au malheur et à l'incompréhension²³⁷ ». Le Neveu de Rameau est déjà présenté comme un personnage rejeté et misérable. Kreisler semble bien être un des prototypes (ou une des premières évocations) de la figure du bohème vue par le romantisme. La bohème deviendra un mythe dans la littérature et dans la vie ; l'artiste et le bohème ne formeront qu'une seule et même identité, et l'esprit bohème s'étendra même au non-artiste²³⁸. Le musicien, en tant qu'artiste, est associé de plus en plus au fil du temps, dans l'imaginaire, à la misère, à la marginalité : sera reconnu artiste celui qui correspond à ces caractéristiques.

Il y a, dans cette représentation de la « vie d'artiste » une forte dose de mystification, comme si la bourgeoisie avait voulu se donner bonne conscience face au mépris dans lequel elle tient l'artiste qui, n'étant pas encore consacré, n'a pas de valeur marchande reconnue. Car, à travers cette mythologie, la misère passe par la condition de la création et de la réussite, alors qu'il n'y a pas d'entrave plus pesante. Diderot, lucidement, avait laissé entendre tout cela dans son Neveu de Rameau qui est peut-être la première grande évocation de la vie de bohème.²³⁹

Autrement dit, il y a un décalage entre l'artiste et la société (bourgeoise) qui ne le comprend pas, et qui par là-même, lui refuse une véritable place en son sein. La misère est en effet un obstacle à la création, nous l'avons vu plus haut, le Neveu l'énonce clairement : « pensez grandement ; faites de grandes choses au milieu d'une

²³⁷ J.-D. Wagneur, *loc. cit.*, art. « Bohème ».

²³⁸ Hermann Hesse crée Knulp en 1915, dont le personnage éponyme est un vagabond amoureux de la liberté, qui passe pour un personnage typiquement bohème (moderne), sans toutefois être artiste.

²³⁹ *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, *op. cit.*, p. 29.

pareille détresse²⁴⁰ ». En évoquant l'image de la statue de Memnon, le Neveu fait comprendre que si le musicien ne parvient pas à s'élever au niveau des plus grands, il n'est rien : « Le reste, autour de ce petit nombre de Memnons, autant de paires d'oreilles fichées au bout d'un bâton. Aussi sommes-nous gueux, si gueux que c'est une bénédiction²⁴¹ ». Johannes Kreisler se trouve dans la même situation que le Neveu : ils n'ont aucune création (pérenne) à leur actif (nous développerons ce point plus tard) et sont donc relégués au rang de musiciens "sans-le-sou". Kreisler, également en décalage avec le monde social, est toutefois dépeint avec plus de noblesse que le Neveu car le romantisme donne un statut à l'artiste : la condition du musicien ne s'en trouve pas forcément meilleure, mais on lui accorde une existence grandissante, jusqu'au « nécessaire regroupement de ces individualités atypiques », comme l'évoque Nathalie Heinich au sujet de la constitution de l'artiste « moderne » dans le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. Cette appartenance au monde artiste – ou la future bohème – n'empêche pas le musicien de vivre dans la solitude, à l'écart du monde social ; c'est à la fois un choix et une incompatibilité. En effet, le musicien extravagant est d'autant plus mis à l'écart qu'il fait peur aux « hommes de raisons », aux bourgeois et Philistins (à l'époque de Kreisler) par son extravagance.

Le Neveu et Kreisler subissent l'incompréhension sociale, entre les rires des gens du café et les pousse-bois et les Philistins qui « fuient » dès que Kreisler se met à improviser – à leur demande, qui plus est. On les considère fous, et cette folie fait d'ailleurs question dans les deux textes, étant donné que ce sont des narrateurs qui rapportent les propos et présentent les personnages : c'est la société "morale et raisonnable" qui impose le statut d'extravagant à l'artiste-musicien, par manque de tolérance et de fantaisie.

Ainsi, on retrouvera de nombreux éléments caractéristiques de nos personnages dans une nouvelle identité artiste. La marginalité est la conséquence de l'autonomisation de l'artiste, (et surtout du musicien) à partir de la fin du XVIIIe siècle. Il y a bien un lien entre nos figures de musicien extravagant et la nouvelle conception de l'artiste qui est en train de se construire. Kreisler décrit avec ironie le statut de l'artiste dans une société qui n'accorde pas la place méritée à l'art :

[...] die Künstler, d. h. diejenige Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreung dienende Geschäfte widmen, als ganz

²⁴⁰ *Le Neveu de Rameau*, p. 656.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 654.

untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das miscere utili dulce in Ausübung bringen.

[les artistes – c'est-à-dire ces individus (assez fous, à dire vrai !) qui consacrent leur vie entière à un métier qui ne sert qu'au délassement et à la distraction – doivent être traités comme des espèces d'un ordre complètement inférieur, et qu'on ne doit les tolérer que pour cette unique raison qu'il pratiquent le miscere utili dulce.]²⁴²

On voit bien que même si l'artiste et l'art s'autonomisent, devenant de plus en plus libres, cette liberté se heurte à la société, polie par la culture et l'éducation, et par là-même devient figure d'opposition. On assiste alors à une opposition entre la norme et l'originalité, notion qui évolue avec Diderot.

3.1.1.3. L'originalité : de Diderot au romantisme allemand

« La première justification de l'homme original est de représenter l'authentique au milieu de l'artificiel, le singulier au niveau de l'uniformité, avec tout ce que la nature préservée suppose comme aspérités, arêtes et côtés anguleux²⁴³ » selon l'analyse de Roland Mortier de la conception de l'original chez Diderot. Nous avons déjà vu dans la présentation de nos musiciens extravagants que nos personnages étaient des essais de la nature, par là-même des personnages très singuliers qui ont des choses à dire. Le Philosophe qualifie d'ailleurs le Neveu d'« original ». Le narrateur s'intéresse à ces « originaux », dont le Neveu semble être représentatif, parce que « leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite²⁴⁴ ».

L'opposition entre la singularité et l'universel (voulu pas la société) s'accorde très bien avec la notion d'originalité telle que la conçoit Diderot²⁴⁵. L'extravagance parle d'elle-même, elle dote le personnage d'une aptitude à la critique, dans sa qualité d'être non-conventionnel. L'extravagance, comme nous l'avons vu, se caractérise par le décalage avec la norme, le fait de ne pas être « formaté », de « casser » les règles. Le statut social du personnage de l'extravagant (du musicien extravagant) n'en est un que dans la mesure où il est rejeté par la société, où il n'est pas intégré.

En effet, « L'original est un être fidèle à lui-même, non entièrement socialisé ; il n'est, à priori, ni bon ni vicieux, ni beau ni laid ; il est seulement *autre*,

²⁴² *Kreisleriana*, p. 23 ; p. 63.

²⁴³ R. Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 154.

²⁴⁴ *Le Neveu de Rameau*, p. 586.

²⁴⁵ *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., art. « Originalité », p. 814 : « De tous les écrivains de son siècle, Diderot est peut-être celui qui a réfléchi à la manière la plus nouvelle et la plus pénétrante au thème de l'originalité, mais il est aussi celui qui en a le mieux senti les limites et les dangers. »

fondamentalement²⁴⁶ ». C'est le cas de nos deux personnages. On ne sait s'ils sont beaux ou laids, on les sait « extravagants ». On ne peut juger Kreisler ni bon ni vicieux, il est lui. Par contre, le Philosophe juge le Neveu vicieux. Mais le doute persiste dans le sens où dans les dires de Rameau se mêlent le vice et la vertu. Le Philosophe lui-même ne parvient pas à statuer, il ne sait plus quoi penser. Mais l'artiste ne possède-t-il pas une autre morale, comme le pensait Diderot ? Il n'est pas tant question de moralité ou d'immoralité, mais plutôt de voir le monde différemment. Nos figures de musicien extravagant se situent en dehors de la morale telle qu'elle est imposée par cette société hypocrite (chez le Neveu) ou complètement bridée et « raisonnable » au sens péjoratif du terme (chez Kreisler). Dans le *Dictionnaire des Lumières*, il est dit que « Diderot se fait de l'originalité une idée assez différente et qui ne relève plus de catégories d'ordre moral. Il la conçoit comme une révélation de l'être profond, occulté, étouffé par l'éducation et la pression sociale²⁴⁷ ». Autrement dit, il s'agit d'une confrontation entre la raison - la volonté de créer des normes (pour la société), c'est-à-dire la volonté d'uniformisation de la société -, et la singularité, la sensibilité (de l'artiste) qui se rapproche parfois de la folie quand elle est poussée à l'extrême.

En résumé, une nouvelle conception de l'artiste est en train de naître, liée au caractère extravagant, et qui pourrait être représentée par la figure du musicien extravagant. Nos musiciens ne correspondent pas encore à une figure codifiée. Ils amorcent seulement une évolution, et c'est justement leur originalité, le fait qu'ils se distinguent de la "masse" qui va engager une lente cristallisation de la figure de l'artiste. Nous allons maintenant voir pourquoi cette figure du musicien extravagant est bien choisie pour parler de la société, pourquoi elle est la plus à même de poser de nouvelles représentations. Nos musiciens ont la réputation d'extravagants, de fous car ils jurent avec l'ordre établi, les bonnes mœurs. C'est aussi un rôle qu'on leur attribue. Nos figures de musiciens extravagants sont utilisées par nos auteurs comme porte-paroles, comme « objecteurs de consciences » ou du moins comme « levain » comme le formule Diderot dans *Le Neveu de Rameau* : « c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle²⁴⁸ ». Comme le formule Alain Montandon dans « Le roman romantique de la formation de l'artiste », « c'est à la fin du XVIII^e siècle que l'existence même de l'artiste devient critique et

²⁴⁶ R. Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, op. cit., p. 154-155.

²⁴⁷ *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 814.

²⁴⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 587.

problématique ». En effet, « l'utilité de l'art devient problématique et l'artiste entre en conflit avec la société tant bourgeoise qu'aristocratique²⁴⁹ » ; et comme nous l'avons vu, « la condamnation et le rejet de l'artiste-artisan [...] a pour conséquence la recherche d'une nouvelle identité et d'une nouvelle réalité. »²⁵⁰

3.1.2. Du musicien extravagant à l'artiste satirique.

Nous pouvons nous demander si c'est la figure du musicien qui dénonce la société ou si c'est la figure de l'artiste qui sommeille en eux. Comment la satire est-elle menée ?

3.1.2.1. Des porte-paroles ?

Dans quelle mesure le personnage du musicien extravagant est-il non seulement représentatif de l'artiste, mais également la figure qui permet de critiquer la société ? C'est parce qu'il incarne son art (la musique), qu'il s'impose directement à la société (voire la représente comme nous le verrons dans le cas du Neveu) qu'il peut assumer sa nouvelle fonction de dénonciateur.

Ce qui est dit au sujet de la musique – à savoir l'importance de la sensibilité etc. – vaut-il pour les autres arts ? Au XVIIIe siècle, la musique est vue comme un langage universel, approche qui n'est pas mise en avant dans les autres arts. C'est pourquoi la figure du musicien, au même titre que la musique, qui devient l'art par excellence, devient une figure extrême (représentative) de l'artiste, elle peut se poser en porte-parole. La figure du musicien extravagant, en plus de représenter l'artiste, représente l'art : en effet, le musicien est défini par Kreisler comme « l'être dans l'âme duquel la musique parvient à sonner claire, limpide, consciente, [qui] vit plongé dans la mélodie, l'harmonie » [*der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen, klaren Bewußtsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen*]²⁵¹. La figure du musicien vit en musique, avec la musique, il se laisse complètement traverser par son art, qui tend vers le beau (sensible). Le musicien semble être l'artiste qui pâtit le plus de sa condition d'artiste, ne pouvant se dégager de son statut, étant donné qu'il se confond presque avec son art. C'est pourquoi il semble bien choisi comme porte-parole de l'artiste. Le statut d'extravagant confère au musicien une efficacité de porte-parole.

²⁴⁹ A. Montandon dans « Le roman romantique de la formation de l'artiste » (p. 24-36), *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 24.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 24-25.

²⁵¹ *Kreisleriana*, p. 123 ; p. 433.

Nos musiciens se font-ils porte-parole de l'artiste pour dénoncer la société ? Le Neveu ne s'annonce pas porte-parole de l'artiste (représentant) mais se considère « porte parole autorisé de tous²⁵² » car soi-disant représentatif de la société. Cet étrange « modèle » - ou « type » - dénonce déjà par lui-même, en étant, tout simplement. L'extravagance des personnages (que la figure du musicien incarne très bien) dénonce la société. Roland Mortier, explique que le Neveu est le reflet de la « pure culture » de la société du XVIIIe déclinant²⁵³, il est « porteur de dénonciation d'un système²⁵⁴ » pour Béatrice Laville : « Rameau fait aussi le procès d'une société vénale, cruelle, injuste, à travers diverses anecdotes²⁵⁵ ». Pierre Chartier demande encore :

A quel étrange monstre avons-nous affaire ? A nul autre que celui qui hante chacun de nous, tel que le Philosophe s'y puisse reconnaître et nous en présente, grâce à la forme limite du courtisan histrion, musicien raté et pantomime inspiré, l'instructif et déconcertant modèle²⁵⁶.

Le musicien extravagant – au sens d'étrange(r) - serait un modèle, certainement davantage un modèle de dénonciation que de musicien. Diderot dénonce la société par le Neveu, en le positionnant comme représentant de la majorité. Par contre Kreisler, plus discret, ne s'annonce pas porte-parole en tant que tel, mais le grand décalage entre la société et lui-même permet une dénonciation efficace, d'autant plus qu'il parle souvent au nom des musiciens. La figure du musicien extravagant serait le résultat de la société, mais également un personnage qui serait là pour la remettre en cause, au nom de l'art.

Kreisler serait donc plus proche de la figure de l'artiste que le Neveu. Toutefois, nos deux personnages, en tant qu'extravagants, originaux, personnages décalés, musiciens rejetés par la société, sont bien "placés" pour dénoncer.

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert – er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle, schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren.

[Quel artiste jadis s'inquiétait des événements politiques du jour ? Il ne vivait que dans son art, et farouchement retranché en lui, il traversait ainsi la vie ; mais un siècle néfaste et pesant a saisi l'humanité de son poing de fer, et la douleur lui arrache maintenant des accents nouveaux, qui lui étaient jadis étrangers]²⁵⁷

²⁵² *Le Neveu de Rameau*, p. 459.

²⁵³ R. Mortier, *Diderot en Allemagne*, op. cit., p. 282.

²⁵⁴ B. Laville, « Le personnage du Bohème », op. cit., p. 229.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 230.

²⁵⁶ P. Chartier, *Vies de Diderot : portrait du philosophe en mystificateur*, (vol. 3), Paris, Hermann, coll. « Hermann philosophie », 2012, p. 454.

²⁵⁷ *Kreisleriana*, p. 47 ; p. 84.

On voit bien que le nouveau rapport à la société est concomitant du contexte historique, politique (et esthétique) en pleine évolution. Cela explique que la figure de l'artiste soit si étroitement liée à la satire de la société : c'est l'interaction (négative) entre le musicien et la société qui pousse ce dernier à s'exprimer autrement que musicalement.

Le statut social de nos originaux (musiciens) reste problématique car leur extravagance se situe entre le rôle (surtout pour le Neveu) et la réputation. Tout est dans la question de la perception. Nos personnages ne font que subir la « sanction du ridicule que la société impose à ceux qui refusent d'obéir à ses normes²⁵⁸ », comme le formule Mortier au sujet du statut de l'original dans l'œuvre de Diderot.

3.1.2.2. La figure du morosophe ou un Socrate perversi.

Nous avons vu qu'une nouvelle figure de l'artiste se construisait, et que son décalage avec la société permettait de dénoncer la société. Nous allons maintenant voir que l'extravagance du musicien tient également de la dualité de la figure : le musicien extravagant, ou l'extravagant musicien se marie à la figure du morosophe, cette figure qui allie folie et sagesse. Il est important de préciser que nos deux personnages sont comparés (physiquement) à Socrate. C'est la perversion de cette figure de sage qui nous amène à envisager un parallèle avec la figure du morosophe, car la figure du sage devient figure du fou, ou du moins figure ambivalente. D'après Jane Rush, il s'agirait d'un Socrate bouffon dans la tradition de la farce. Elle met en évidence cette idée en évoquant la description du visage du Neveu :

J'ai le front grand et ridé ; l'œil ardent ; le nez saillant ; les joues larges ; le sourcil noir et fourni ; la bouche bien fendue ; la lèvre rebordée ; et la face carrée. Si ce vaste menton était couvert d'une longue en barbe, savez-vous que cela figurerait très bien en bronze ou en marbre²⁵⁹.

D'après Jane Rush, « le choix des épithètes suffit à signaler l'exagération physique que triment les masques de la farce depuis leurs origines »²⁶⁰. On retrouve dans la description de Kreisler l'image du masque, ainsi que la comparaison à Socrate.

[...] ein kleiner wunderlicher Mann, mit einer Physiognomie, welche man in einiger Hinsicht dem von Alcibiades belobten Sokrates vergleichen kann [...] nämlich, weil der Gott im Gehäuse sich versteckt hinter eine wunderliche Maske, aber dennoch hervorsprüht mit gewaltigem Blitzen, keck, anmutig und furchtbar!

[un petit homme bizarre, doué d'une physionomie que l'on peut, d'un certain point de vue, comparer à celle de Socrate, telle qu'Alcibiade en fait l'éloge [...] Je veux dire que le dieu

²⁵⁸ R. Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, p. 154.

²⁵⁹ *Le Neveu de Rameau*, p. 588.

²⁶⁰ J. Rush, « Diderot, Socrate, et l'Esthétique de la farce dans *Le Neveu de Rameau* », *Eighteenth-Century Fiction*, n° 6 (1), p. 47-64.

s'y cache derrière un masque étrange, mais que ses regards, tout à la fois puissants, hardis, charmants et redoutables, percent malgré tout cette enveloppe !]²⁶¹

De plus, Michel Delon, dans une note, met en lumière le parallèle entre le Neveu et Socrate en relevant certaines phrases que Lui dit : « Mais je ne sais pas l'histoire, parce que je ne sais rien », « vous savez que je suis un ignorant », « quand on ne sait pas tout, on ne sait rien de bien ». Le Neveu possède cette dimension du Socrate sage, le Philosophe lui reconnaît à plusieurs reprises un discours sensé : « J'étais quelquefois surpris de la justesse des informations de ce fou, sur les hommes et sur les caractères²⁶² ».

Pierre Chartier en parlant de la « condamnation morale et esthétique » du *Neveu de Rameau*, écrit :

Il est vrai que le Socrate rencontré par MOI au cœur de Paris est fort peu orthodoxe. Son physique si particulier [...] mais aussi sa gestuelle expressive, son franc-parler et son appétit débridé le font ressembler à un Diogène ou même, selon le narrateur, à un Silène des Lumières ; c'est un Socrate caricaturé, carnavalesqué, vis-à-vis ricanant et provocateur, contradictoire peut-être, ridicule certainement, mais dominant²⁶³.

Cette figure du Socrate perverti rejoint celle du morosophe : on retrouve dans nos personnages une certaine sagesse (une vision très juste du monde) et une certaine folie. Mais cette folie n'est autre qu'une manière de voir les choses sans se laisser arrêter par les conventions et bienséances d'usage. Le Neveu dénonce l'hypocrisie de la société qui le condamne pour sa franchise, certes provocatrice. La figure du morosophe qu'incarnent nos deux personnages correspond à la figure du musicien extravagant, ainsi qu'à la figure de l'artiste : c'est la société qui leur sonne leur statut de fou, tandis qu'ils disent des choses très sensées, qui déplaisent, bien entendu.

Nous nous sommes demandés à plusieurs reprises si ce n'était pas la figure de l'extravagant qui ferait le lien entre la nouvelle figure du musicien et la nouvelle figure de l'artiste. La question se pose moins chez Kreisler, qui semble être plus un musicien extravagant qu'un extravagant musicien : sa dénonciation touche davantage à l'art, à la musique. La question s'impose pour le Neveu qui ne peut être uniquement considéré comme une figure de l'artiste, au sens où, même rejeté par la société, il y exerce un rôle, en faisant le « fou » chez Bertin par exemple. Pierre Chartier : « Artiste déçu, racleur de violon, vagabond à ses heures, homme à tout faire, chef de claque ou agent recruteur, larbin domestique, Rameau est métaphorisé, déterritorialisé et recatégorisé par la satire,

²⁶¹ *Kreisleriana*, 2^e série, p. 66 ; p. 384.

²⁶² *Le Neveu de Rameau*, p. 625.

²⁶³ P. Chartier, *Vies de Diderot : portrait du philosophe en mystificateur*, op. cit., p. 458.

qui le mue en fou universel, fou modèle, à condition qu'il « parle », qu'il vende la mèche²⁶⁴ ». Mais Hegel voit bien le Neveu comme un musicien :

Le contenu du discours que l'esprit (dans cet état de culture) tient de soi-même et sur soi-même est donc la perversion de tous les concepts et de toutes les réalités ; il est la tromperie universelle de soi-même et des autres, et l'impudence d'énoncer cette tromperie est, précisément pour cela, la plus haute vérité. Ce discours est l'extravagance du musicien qui entassait et brouillait ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères. [...] ce discours se manifeste comme un fatras de sagesse et de folie, un mélange de sagacité et de bassesse, d'idées justes et alternativement fausses, d'une perversité générale de sentiments, d'une turpitude complète et d'une franchise peu commune. [...]²⁶⁵

Ainsi, le Neveu est extravagant par ce « brouillage » à grande échelle. Mais il est vrai que c'est sûrement parce qu'il est artiste raté (point que nous développerons plus tard), que, plein d'amertume, il dénonce la société qui l'a fait. Car, même s'il est un prototype de la nature, selon ses dires, c'est la société qui l'a rendu si vicieux. Là comme ailleurs, au nom de la pratique générale dont il se fait le mime et le héraut (histrion dans la cité corrompue), le Neveu revendique une redéfinition plus claire ou moins hypocrite des termes usuels. [...] le cynique détiendrait-il mieux qu'un autre la vérité d'une société qui, il s'en flatte, l'a fait ce qu'il est, justifiant ses faiblesses natives ?²⁶⁶

La dénonciation de la société ne peut être plus efficace que lorsqu'elle est faite par l'un de ses produits, semble-t-il : « on est dédommagé de la perte de son innocence, par celle de ses préjugés. Dans la société des méchants, où le vice se montre à masque levé, on apprend à les connaître²⁶⁷ ». Mais ce qui nous intéresse là n'est pas la dimension morale du discours du Neveu mais sa condition d'artiste dans une société qui a peur de la singularité.

Mais c'est par son discours sur la musique, surtout corporel, qu'il est considéré fou. Autrement dit, son extravagance est bien liée à sa condition de musicien. On constate une évolution entre les deux personnages, montrant l'importance grandissante de l'artiste dans la société. La nouvelle conception de l'artiste est liée à la figure du fou. Mais derrière la folie se cache la sagesse, une sagesse qui se fait satire : « la folie est non le supplément attendu mais le complément inespéré de la raison : ce qui la fait corrélativement parler et corrélativement se taire, l'augmente par où elle manque. C'est la raison, avec sa marotte-girouette, qui coiffe la folie, la rend visible, l'exhauce ; mais c'est la folie qui meut l'ensemble accordé-désaccordé, concertant-déconcerté ».

²⁶⁴ *Ibid.* p.499.

²⁶⁵ R. Mortier, *Diderot en Allemagne, op. cit.*, p. 283-284 : Mortier cite Hegel, une traduction de Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, t. II.

²⁶⁶ P. Chartier, *ibid.*, p. 460.

²⁶⁷ *Le Neveu de Rameau*, p. 625.

3.1.2.3. La satire et l'extravagance : pot-pourri et composé

Comme nous l'avons vu, le musicien, l'artiste est défini comme fou parce qu'il s'oppose à la société et ses valeurs. « Cette manière de présenter la folie de l'artiste », nous dit Montandon, « est positive dans la mesure où elle permet de condamner explicitement la norme sociale et d'opposer à l'idéal philistin l'idéal romantique²⁶⁸ ». Nous développerons plus tard la question de la figure du Philistin par rapport à l'artiste. Retenons ici le fait que l'artiste, taxé de folie, possède le nouveau statut de « critique social ». Comme l'exprime Béatrice Laville, au-delà d'une dimension ludique (la présentation de personnages décalés, extravagants), nos deux textes apportent une réflexion intéressante à travers « des personnages de la satire, les dénicheurs des faux-semblants²⁶⁹ ».

Notons au passage que les textes sont eux-mêmes des satires (*Le Neveu de Rameau* porte d'ailleurs comme autre titre « Satire seconde ») car ce sont un assemblage de propos différents qui touchent à divers domaines avec beaucoup d'ironie, voire de cynisme. *Le Neveu de Rameau* est désigné de « pot-pourri », notamment par Jean Fabre dans l'introduction de son édition. Pour ce qu'il en est des *Kreisleriana*, il s'agit d'un assemblage de textes hétéroclites, notamment dans leur forme littéraire : on trouve de l'épistolaire, du journal intime, de l'autobiographie, du récit, du conte). Béatrice Laville écrit au sujet du *Neveu de Rameau* : « une poétique de la fantaisie se fonde [...] évidemment sur une volonté de surprendre, qui passe d'abord par l'assemblage hétéroclite de textes divers²⁷⁰ » : en effet, on trouve dans le *Neveu de Rameau*, comme dans les *Kreisleriana* des sujets de conversation sur des thèmes très divers (la morale, la musique, le génie, la société, l'éducation, l'alcool, etc.). De plus, le *Kreislerianum* « Pensées éparses » semble représentatif par son titre, même si ce sont les étranges écrits qui frappent le plus : la lettre d'un jeune homme cultivé, attribuée à Kreisler, participe à son extravagance, car elle met en scène un singe qui s'est civilisé, ou encore sa lettre de maîtrise écrite par lui-même pour lui-même.

Rameau et Kreisler sont des portraits révélateurs, à l'image de l'œuvre : satire vient de *satura*, le « pot pourri », le « composé », et c'est ce que sont les personnages : le Neveu est un composé de hauteur et de bassesse - nous dit le texte -, et il peut prendre différents rôles (au-delà de ses diverses "fonctions" sociales, il est se met dans la peau

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁹ B. Laville, *op. cit.*, p. 229.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 232.

de nombreux personnages dans les pantomimes par exemple). On retrouve dans son personnage divers modèles, comme nous l'avons vu en première partie. De plus, les pensées éparses de Kreisler suggèrent que le personnage lui-même est un « pot-pourri ».

Le Neveu de Rameau a eu un puissant effet subversif voire répulsif, comme on l'a vu par sa publication posthume, d'une part, puis par sa réception plus que tardive, en Allemagne d'abord, puis en France, ainsi que par sa mauvaise réception (comme l'a développé Roland Mortier dans *Diderot en Allemagne*). En effet, « Il ne s'agit pas d'une satire ordinaire, genre repérable et balisé ! », comme le formule Pierre Chartier. Nous allons voir que la dénonciation des personnages passe particulièrement par le cynisme du Neveu, et l'ironie de Kreisler.

D'après Alain Montandon, « seule l'ironie, une sorte de contrepoison homéopathique, permet dans la distance qu'elle crée, de survivre, dans ce va-et-vient entre le monde du déterminé et du légal et celui de l'indétermination et du scandale absolu²⁷¹. » Etant donné la place accordée à l'art dans la société, l'artiste ne peut s'exprimer correctement. Parce que l'art ne peut plus être constructif, nos personnages usent de l'ironie pour dénoncer, comme le formule Slusser : « Avec Kreisler comme avec le Neveu, cette ironie est une arme de rhétorique puissante. Car entre leurs mains, l'art devient une force subversive parce qu'il ne peut plus être une force constructive » [*With Kreisler as the Nephew, this irony is a powerful rhetorical arm. In their hands then, art becomes a subversive force because it can no longer be a constructive one*].²⁷²

Dans la figure du Neveu, ce n'est pas tant l'ironie qui apparaît, qu'un cynisme²⁷³ assez puissant. Cela rejoint ce que nous disions plus haut : le Neveu dénonce en étant, par son comportement subversif. Chez Kreisler, la dénonciation ironique passe dans son discours, il touche à l'art (tandis que le Neveu, c'est surtout la société qui est dénoncée) :

Le conseiller intime Röderlein est un homme riche : il produit à ses dîners trimestriels les meilleurs vins, les mets les plus exquis ; tout est établi sur le pied le plus raffiné, et quiconque, à ses thés, ne s'amuse pas comme un dieu, n'a nulle bonne manière, nul esprit, et surtout nul sentiment artistique.

Car c'est bien l'art, en effet, qu'on a en vue ici : outre le thé, le punch, le vin, les glaces, etc., on vous sert toujours un peu de musique que le beau monde absorbe avec autant de plaisir que le reste.

²⁷¹ A. Montandon, « Ecriture et folie chez E. T. A. Hoffmann », *op. cit.*, p.12.

²⁷² G. E. Slusser, « Le Neveu de Rameau and Hoffmann's Johannes Kreisler : Affinities and Influences » (p. 327-343), *Comparative Literature*, University of Oregon, vol. 27, n° 4, 1975, p. 330.

²⁷³ Selon les dictionnaires, le cynisme est une attitude : le cynique brave ostensiblement et brutalement les principes moraux et les conventions sociales.

[Der Geheime Rat Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bei seinen vierteljährigen Dinés die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuß eingerichtet, und wer sich bei seinen Tees nicht himmlisch amüsiert, hat keinen Ton, keinen Geist und vornehmlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrorenen etc. wird immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird.]²⁷⁴

Kreisler dénonce la place de l'art, comme agrément, distraction, raffinement, et revendique un art autonome, un art qui existerait pour lui-même, selon la conception romantique. La musique, en tant qu'art suprême, est bien l'art qui devrait le plus se distinguer de l'utilitaire. Kreisler dénonce également – toujours avec une ironie mordante – la dimension "matérialiste" de la société qui ne s'intéresse pas à l'art : « les domestiques apportent les tables de jeu pour la partie la plus âgée et la plus sage de la société, qui préfère au jeu des musiciens celui des cartes – lequel dans le fait, ne produit pas tant de tapage inutile... à peine le tintement d'un peu d'or » [*die Bedienten [rücken] die Spieltische heran für den älteren, solideren Teil der Gesellschaft, der dem musikalischen das Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der Tat nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt*]²⁷⁵.

Kreisler se moque des Philistins : « Antisocial, l'ironiste l'est encore par son dédain de ces préjugés qu'on décore du nom de principes. Il se rit du philistin, de l'homme "aux préjugés immuables" d'Ibsen ; et réciproquement il est lui-même en horreur au philistin, c'est-à-dire à l'être social par excellence²⁷⁶. » On retrouve cette idée de décalage, d'inversion de valeurs dans *Le Neveu de Rameau*. Mais nous reviendrons sur l'opposition entre la figure du musicien extravagant et cette figure du Philistin que Hoffmann a contribué à créer. La raison est remise en question car elle n'est pas bien représentée. Nous allons toutefois voir qu'elle ne s'oppose pas forcément à l'art tel qu'il est nouvellement conçu.

3.2. Chapitre 2. Art et raison, jonctions et disjonctions

Nous allons étudier la manière dont la rationalité est prise à partie dans les textes. En quoi évolue l'imaginaire de l'artiste entre le XVIIIe et le XIXe siècle ? En quoi est-il lié au rapport entre l'art et la raison ? La musique n'a pas toujours été celle du sensible. Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle qu'elle devient l'art sensible par excellence. Avant, la musique était associée à la raison, à la construction rationnelle,

²⁷⁴ *Kreisleriana*, p. 7 ; p. 48.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 7 ; p. 49.

²⁷⁶ Art. « L'Ironie. Etude psychologique », *Revue philosophique*, 1906.

quand on voit par exemple que dans l'éducation des moines (le *Quadrivium*), elle était mise au même niveau que les mathématiques, la biologie, l'astronomie. Comme nous l'avons vu en deuxième partie, le discours de la musique change progressivement à cette époque là. Le musicien en "subit" les conséquences, ainsi que, par extension, la figure de l'artiste. Dans quelle mesure cette évolution, intégrant un lien à la folie, et se distinguant fortement de la raison permet-elle de questionner le rationalisme ?

3.2.1. Rationalité dégradée et dimension délirante

Si les Lumières se font souvent appeler siècle de la raison, le romantisme est lui le monde du délire, et c'est sans doute Hoffmann qui illustre le mieux cette idée. Il semble que l'extravagance dans ce contexte s'accorde très bien avec l'idée de liberté du sentiment, l'idée d'étrangeté, d'autre monde (comme nous l'avons vu en première partie) qui caractérisent le délire. L'extravagance se distingue de la folie.

3.2.1.1. Philistins vs figure de l'artiste

Comme nous l'avons évoqué, l'artiste devient le symbole de l'anti bourgeoisie. Il dénonce le caractère étouffant de la société bourgeoise. On retrouve dans les deux textes une opposition entre les « gens de raison » (représentant la société) et nos personnages musiciens, qui sont animés par une extrême sensibilité. Au XVIIIe siècle, alors que la raison semble triompher, la question du rôle du musicien extravagant se pose : il semblerait qu'il illustre l'importance grandissante de la sensibilité, un retour à la nature, comme détachement d'une société hypocrite et annihilant. Dans *Le Neveu de Rameau*, le Philosophe incarne en partie l'homme raisonnable, qui ne voit dans l'expression de la sensibilité que folie, qui juge le Neveu selon sa morale sociale. Le débat esthétique entre la raison et le sensible au siècle des Lumières, se poursuit plus tard au romantisme avec la figure du Philistin.

Avec Kreisler, nous ne nous situons plus dans le siècle des Lumières, avec la raison qui illumine tout (même si elle est remise en question par le Neveu, cette nouvelle figure de musicien en chantier) mais dans une rationalité dégradée. Le Philistin, qui est une figure de la raison raisonnable plutôt que de la raison raisonnante, a peur des extrêmes. Il n'est pas étonnant que nos personnages soient incompris étant donné qu'ils sont eux-mêmes des personnages extrêmes, des personnages construits sur des extrêmes (en tant que figure du morosophe, figure de l'extravagant, prototypes de la nature, personnages hétérogènes). Le Philistin est raisonnable au sens restrictif du

terme, il est lié à une certaine morale. La norme, l'uniformisation, lui correspondent. Cette figure fait ressortir la figure du musicien extravagant et met en lumière le besoin pour l'artiste de dénoncer de la société. L'artiste, en s'opposant à cette figure, questionne les conditions de la raison. Dans les *Kreisleriana*, la figure de l'homme raisonnable a beaucoup évolué car il ne s'agit plus du même débat : on ne se situe plus dans une oscillation entre empirisme et rationalisme mais dans la critique d'une société purement rationaliste qui tue l'art, en ne prenant entre autres pas en compte l'irrationnel de l'art. Le Philistin ne comprend rien à l'art, il ne peut accéder au "cœur sensible" de l'art, à la véritable beauté telle qu'elle se définit à partir de Diderot, parce qu'il reste froid et formaté. Il se tient à l'écart de la sensibilité car elle peut conduire à la perte de contrôle, la perte de soi, voire à la folie. C'est pourquoi la figure du musicien extravagant dénonce le ridicule des Philistins qui s'adonnent à l'art sans aucun talent, si bien que l'art en est tué. Même Kreisler ne peut pas jouer en tant qu'accompagnateur : il martèle le piano pour supporter ses souffrances (ou boit). Quand on le prie de jouer et d'improviser, tout le monde (les Philistins) le fuit : face à l'art, la figure du Philistin "disparaît".

En ce qui concerne la place de l'art dans cette société de Philistins, Kreisler exprime bien l'idée de saccage : tandis que la partie « la plus âgée et la plus sage de la société » est occupée à jouer aux cartes, la musique est laissée à la partie la plus jeune de la société. Il ne s'agit plus de musique, mais d'apparat. Les femmes veulent montrer ce qu'elles savent faire. Kreisler parle de « règlement » [*Einrichtung*] en parlant des tortures du thé, montrant que chaque soirée se déroule de la même manière. On retrouve l'isotopie du bruit : « brouhaha », « tapage inutile », « tintement », etc. L'art est dénigré à son suprême degré²⁷⁷. Kreisler montre la tension extrême entre l'artiste et la société : « Car, pour grand que puisse paraître cet espace [le vaste monde], les gens raisonnables s'ingénient à le rendre effroyablement étroit aux individus de notre espèce » [*Denn obgleich der Raum breit scheinen möchte, so wird er doch für unsersgleichen durch die vernünftigen Leute recht furchtbarlich enge gemacht*]²⁷⁸. Il témoigne du rejet insupportable pour l'artiste, du caractère étouffant qui ne permet pas à l'art de s'élever en toute liberté.

La figure de l'artiste s'oppose très nettement à la figure du Philistin (ou du Philosophe chez le Neveu). D'autant plus que la figure du musicien se définit de plus en

²⁷⁷ *Kreisleriana*, p. 7 ; p. 48.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 66 ; p. 384.

plus par la folie (s'opposant à la raison) : Kreisler signe la lettre à son ami le baron Wallborn : « *maître de chapelle tout autant que musicien fou par excellence* » [*Kapellmeister wie auch verrückter Musikus par excellence*]. Kreisler se présente ici comme figure de musicien fou.

La figure romantique du musicien fou est solide, au sens où le Philistin ne peut se faire passer pour tel, bien qu'il s'y essaie parfois : dans « *Der Musikfeind* », Hoffmann met en scène un musicien qui semble extravagant, fou de musique : « les gens proclamaient invariablement que c'était là un enthousiaste de musique tout à fait hyperbolique ; à les en croire, la musique le rendait à moitié fou... » [*sie immer sagten, er wäre ein ganz übertriebener Enthusiast und die Musik mache ihn Halb verrückt*]²⁷⁹. Mais ce personnage ne fait que contrefaire la figure du musicien extravagant telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire romantique (à savoir l'échauffement de la sensibilité), et permet de dénoncer par là-même la figure du Philistin, comme le confirme la suite de la phrase : « la folle exaltation où le faisait grimper le génie d'Emanuel Bach, de Wolf ou de Benda, l'empêchant de jouer juste comme de garder la mesure » [*so daß er in der wahnsinniger Exaltation, zu der ihn Emanuels Bachs oder Wolfs oder Bendas Genius hinaufschraube, weder rein greife noch Takt halte*]²⁸⁰.] La description de ce musicien en train de jouer est très ironique.

Ce *Kreislerianum* met en scène des Philistins qui se prennent pour de vrais musiciens et un enfant naturellement musicien mais à qui l'on a interdit la musique. Le père, belle figure de Philistin, interprète à plusieurs reprises le talent et la sensibilité de son fils comme un manque total de sens musical. Si nos musiciens sont extravagants, le Philistin est quant à lui ridicule. L'extravagance, au sens de sensibilité, est ce qu'il manque au Philistin : le fait de se laisser transporter par la musique.

Les Philistins ne créent rien, voire détruisent ce qui a été créé. A la différence de nos musiciens extravagants qui construisent une nouvelle conception de la musique, qui construisent autre chose à partir de ce qui existe, ou à partir de leur sensibilité pure. De la sorte se définit une nouvelle esthétique. Nous allons voir que non seulement la raison ne s'oppose pas à l'art, mais qu'en plus elle est nécessaire à la création des chefs-d'œuvre.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 95 ; p. 409.

²⁸⁰ *Idem.*

3.2.1.2. Quelle raison pour un artiste déraisonné ?

La folie a été l'un des biais par lequel on a formulé la théorie de l'artiste. Kreisler en témoigne ironiquement : « Beaucoup de ces malheureux exaltés se sont réveillés trop tard de leur erreur, et sont positivement tombés dans une sorte de folie, comme le révèlent à l'évidence leurs déclarations en matière d'art » [*Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann*]²⁸¹. Mais cette folie est ambivalente puisqu'elle correspond souvent à un jugement de la société. Magdolna Orosz [dans *Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzähl Strukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann,*] écrit à ce propos :

„Kunst“ und „Wahnsinn“ sensibilisieren beide für andersartige Empfindungen, deshalb können Künstlerfiguren auch als „zerrissene“, fast wahnsinnige Menschen erscheinen (ein gutes Beispiel dafür ist Johannes Kreisler, der der Gefahr des Wahnsinns kaum entgehen kann). Der „Wahnsinn“ kann demnach und von einer anderen Perspektive aus auch als eine „andere Vernunft“, d. h. die Logik des Andersempfindens aufgefaßt werden.

[« Art » et « Folie » sensibilisent tous les deux à des sensations différentes, c'est pourquoi les figures d'artistes peuvent aussi apparaître comme des personnes « déchirées », presque folles (Johannes Kreisler en est un bon exemple, lui qui peut difficilement échapper au danger de la folie). Il en ressort que la « folie », vue sous un autre angle, peut aussi être conçue comme une « autre raison », c'est-à-dire la logique de ressentir autrement.]²⁸²

L'artiste est fou aux yeux du public, mais nous pouvons avoir une autre lecture : pour décrire le génie (notion que nous aborderons plus tard en détails), la figure du fou devient une figure symbolique, d'autant plus facilement qu'il a une tradition multiple, d'abord parce que le fou parfois devient sage (depuis Shakespeare), comme nous l'avons vu avec la figure du morosophe, et parce que d'autre part, il existe une tradition de la folie comme manifestation de l'art (depuis l'antiquité) avec les notions d'enthousiasme et surtout de fureur. Ce n'est pas la même conception, mais ce ne serait pas la première fois que l'image du fou symboliserait l'artiste. La conception de l'artiste reposerait ici sur une autre manière de concevoir le monde, une autre manière de penser l'art, liée à une autre manière de ressentir. Ainsi, cette prise à partie de la rationalité est explicitée par l'importance grandissante du sensible dans la définition de l'artiste.

Comme l'explique Louis de Cahusac dans son article « Enthousiasme », la folie de l'artiste n'est en fait que l'incompréhension d'un transport :

²⁸¹ *Kreisleriana*, p. 23; p. 63-64.

²⁸² M. Orosz, *Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzähl Strukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, t. 1, Francfort sur le Main, PeterLang: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001. Voir en particulier le chapitre „Künstlertum und/oder Wahnsinn“, p. 80-et suivantes.

Mais la fureur n'est qu'un accès violent de folie, & la folie est une absence ou un égarement de la raison ; ainsi lorsqu'on a défini l'enthousiasme, une fureur, un transport, c'est comme si l'on avoit dit qu'il est un redoublement de folie, par conséquent incompatible pour jamais avec la raison. C'est la raison seule cependant qui le fait naître ; il est un feu pur qu'elle allume dans les momens de sa plus grande supériorité. Il fut toujours de toutes ses opérations la plus prompte, la plus animée. Il suppose une multitude infinie de combinaisons précédentes, qui n'ont pû se faire qu'avec elle & par elle. Il est, si on ose le dire, le chef-d'oeuvre de la raison. Comment peut-on le définir, comme on définiroit un accès de folie ?²⁸³

La folie de l'artiste serait en fait un jugement négatif de l'extravagance des personnages qui se positionnent autrement... Ils vivent dans le monde de l'art plus que dans le monde réel : « Le véritable artiste ne vit que dans l'œuvre elle-même » [*Der echte Künstler lebt nur in dem Werke*]²⁸⁴ écrit Kreisler. Le musicien est l'artiste qui incarne le plus cette situation en rejoignant le monde « surnaturel ». Le maître de chapelle explique que le musicien doit disparaître derrière l'art :

Er verschmäh't es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen.

[Il dédaigne de faire valoir si peu que ce soit sa personnalité, et toute son attention, tout son effort, tendent à ce but unique : rappeler à la vie, toutes brillantes de mille couleurs, les charmantes images, les magnifiques apparitions que le maître, dans sa magique puissance, a enfermées dans son œuvre, de sorte qu'elles enlacent l'auditeur dans des cercles étincelants de lumière et qu'enflamment son imagination, son sentiment le plus intime, elles l'emportent à tire-d'ailes vers le lointain, vers l'invisible royaume des sons.]²⁸⁵

L'imagination de l'artiste est nécessaire, sa sensibilité encore plus. L'art n'est donc pas complètement lié à l'irrationnel. Cette autre conception du monde est liée au débridement de l'imagination.

3.2.1.3. L'irrationnel et la musique, une nouvelle place pour l'imagination

Le musicien devient archétype de l'artiste au sens où c'est lui qui illustre le mieux la nouvelle conception de l'art, réhabilitant la faculté imaginative. Gusdorf écrit dans *Fondements du savoir romantique* que « le romantisme, c'est le triomphe de l'homme de l'imaginaire sur l'homme de l'entendement ²⁸⁶ ». Cela remet en cause l'imitation et la raison dans la pratique artistique. En effet, on remarque dans les œuvres que l'art se traduit dans les textes avant tout par l'improvisation. « Face à l'importance

²⁸³ *Encyclopédie*, t. V, art. « Enthousiasme » (Louis de Cahusac), 1755.

²⁸⁴ *Kreisleriana*, p. 37 ; p. 76.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 37 ; p. 75.

²⁸⁶ G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, op. cit., p. 180.

primordiale de l'imitation chez les théoriciens classiques, aux yeux desquels l'artiste doit reproduire les configurations de la « belle nature », la mutation romantique fait apparaître le primat de l'*invention*, qui désigne une alchimie lyrique régie par la libre volonté de l'artiste²⁸⁷ » : cette remarque de Gusdorf exprime très bien l'évolution qui s'opère entre le XVIIIe et le XIXe siècle. L'art ne correspond plus aux codes de l'imitation mais devient plus libre, dépendant de la sensibilité de l'artiste, se traduisant par l'imagination. Béatrice Didier le confirme, se référant à Derrida :

Derrida a fort bien montré comment le mot « imagination » dans l'Essai sur l'origine des langues est susceptible de deux sens : [imagination qui retrace (...) et l'imagination productive, qui, pour suppléer, en rajoute]. Cette conception de l'imagination entraîne une remise en cause de la théorie de l'imitation. Le Neveu, alors même qu'il développe cette théorie, présente cet étrange paradoxe de la condamner et de la dépasser. En effet son drame consiste à ne pouvoir qu'imiter et à ne pouvoir créer. Son échec serait donc une figure de l'échec même d'une esthétique de l'imitation, au sens trop étroit du terme. L'imagination créatrice fera beaucoup plus qu'imiter ; elle invente. Si la musique imite, ce n'est plus tel ou tel détail de la nature, mais c'est – comme l'a bien senti J. Chouillet – qu'elle participe à ce même élan créateur qui est le dynamisme de l'univers.²⁸⁸

A partir du Neveu, tout un questionnement est amorcé. Le musicien permet de questionner le rationalisme, par sa pratique de l'art irrationnelle et c'est une nouvelle conception esthétique qui naît. Elle est l'aboutissement d'une lente évolution, remettant constamment en cause le concept d'imitation, et ce, depuis la Renaissance.

En insistant ainsi sur l'imagination, la théorie de l'art à la Renaissance porta l'œuvre sur de nouveaux sommets. Au Cinquecento, ce n'était plus l'imitation de la nature que l'on considérait comme l'accomplissement ultime, mais « l'invention ». On ne prisait plus la « *diligenza e fatica delle cose pulite* », la diligence et le labeur mis au service d'une exécution minutieuse, mais « *il furor dell'arte* », l'extase artistique.²⁸⁹

Kris et Kurz continuent leur développement historique de la conception de l'artiste au XVI^e siècle :

[...] « les pensées belles et divines » ne viennent que lorsque l'extase accompagne le travail intellectuel. Ce jugement implique clairement que la création artistique repose sur une vision intérieure et sur l'inspiration : on se la représente dès lors comme une « sorte de folie furieuse », proche de l'ivresse conduite par une impérieuse nécessité intime²⁹⁰.

On voit ici le lien entre l'imagination et la sensibilité, la fureur et la transe. L'imagination demande à entrer en soi, comme nous l'avons vu avec la transe. On retrouve la dimension délirante de l'imagination dans les *Kreisleriana*, ne serait-ce que dans le titre du recueil contenant les *Kreisleriana : Fantaisie à la manière de Jacques*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 266.

²⁸⁸ B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit., p. 27-28.

²⁸⁹ E. Kris et O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press New Haven, Londres ; *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, trad. M. Hechter, Paris, Rivages, 1987, p. 78.

²⁹⁰ E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, op. cit., p.79.

Callots [*Fantasiestücke in Callot's Manier*], qui annonce dans sa composition un véritable programme esthétique [*ein ästhetisches Programm*] selon Heinrich Steinecke²⁹¹. Le mot « *Fantastie* » est un mot clé de l'œuvre et un des concepts centraux marquant toute l'œuvre de Hoffmann. Steinecke ajoute que ce concept était également important dans la théorie esthétique du XVIIIe siècle, bien qu'il ait évolué avec Hoffmann. Ainsi, cette notion fait le lien entre le XVIIIe et le XIXe siècle.

Le mot allemand *Fantasie* est parfois traduit par « improvisation », parfois par « fantaisie » au sens d'« imagination ». L'imagination de Kreisler lui permet d'improviser et de créer de belles choses, (à en perdre la raison) mais cela le fait tendre vers la folie : on le voit notamment dans son "délire musical", dans le « Club poético-musical ». Jean Paul, nous dit Steinecke²⁹², dans *Vorschule der Ästhetik*, écrit que « la fantaisie réunit les parties en un tout » [*Die Phantasie mach talle Teile zu Ganzen*]. La « *Fantasie* », ce concept difficile à traduire, serait un élément unificateur : l'hétérogénéité de l'œuvre et du personnage trouverait son unité dans la fantaisie. L'extravagance, comme nous l'avons étudié en première partie, unifie nos personnages bigarrés. Nos musiciens se retrouvent dans la figure de l'artiste, et leur convergence vient de la nouvelle place accordée à l'imagination, dont le côté irrationnel ne présente pas peu de dangers.

En effet, la folie de Kreisler (au sens de voyage dans l'irrationnel) est expliquée de la sorte dans les *Kreisleriana* : « Le chant exerçait sur lui une action presque funeste, car sa fantaisie s'excitait au plus haut point, et son esprit disparaissait dans un monde où personne n'eût pu le suivre sans danger » [*Der Gesang wirkte beinahe verderblich auf ihn, weil seine Phantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm niemand ohne Gefahr folgen konnte*]²⁹³. Ainsi, la fantaisie (l'imagination) serait le point de départ d'un voyage dans l'irrationnel, qui pourrait, pour d'autres individus, aboutir à la folie.

Toutes les figures d'artistes que l'on trouve chez Hoffmann sont des artistes à la sensibilité exacerbée par une imagination si débordante, qu'ils en perdent la raison : pour ne citer que deux exemples, Anselme, dans *Der goldene Topf*, devient littéralement fou d'amour ; sa sensibilité le précipite dans l'amour, tandis que son imagination voit dans Serpentine la femme idéale – ce qui provoquera sa perte. Dans *Der Sandmann*,

²⁹¹ H. Steinecke, *Die Kunst der Fantasie : E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt, Insel-Verlag, 2004, p. 157.

²⁹² *Ibid.*, p. 158.

²⁹³ *Kreisleriana*, p. 4 ; p. 46.

l'imagination de Nathanaël, associée à la peur (sensibilité), qui le tuera. De plus, son amour débordant pour l'automate Olympia lui fait perdre la raison : il imagine en Olympia la femme idéale. Anselme et Nathanaël sont chacun à leur façon poètes, mais leur extrême sensibilité et leur imagination – qui guideront leurs destins – ne se révèlent pas forcément à travers l'art, mais dans leur « aventure de vie ». Au contraire, chez Kreisler comme chez le Neveu, leur imagination "artistique" est en grande partie ce qui les caractérise : selon Goethe le Neveu est un « *phantastisch-praktischer Musiker* », c'est-à-dire un musicien qui « travaille l'imagination », traduction que nous avons proposée en introduction. De plus, il est dit du Neveu dans sa présentation qu'« il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière et d'une vigueur de poumons peu commune²⁹⁴ ». De même pour Kreisler : « [...] qu'à un tempérament excessivement sensible, une imagination échauffée au point de devenir une flamme dévorante, il a été mêlé trop peu de flegme, et qu'ainsi l'équilibre a été détruit... » [*indem seinem überreizbaren Gemüt, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden.*]²⁹⁵

Il est intéressant de constater que nos figures de musicien sont capables de voyager dans des « mondes » qui pourraient provoquer la perte de tout individu "normalement constitués". C'est pourquoi le musicien semble être une figure de l'artiste par excellence, questionnant le rationalisme, puisqu'eux seuls semblent être capables de supporter le voyage et en revenir. L'imagination prendra dans une telle place que tous les moyens seront bons pour la stimuler. Comme nous l'avons vu avec le rêve, la nouvelle figure de l'artiste sera associée aux "stimulants" comme l'alcool par exemple, et beaucoup plus tard, aux drogues. Si l'alcool permet au Neveu et à Kreisler de supporter leur condition sociale, ce dernier fait l'éloge du spiritueux : « la boisson spirituelle stimule la révolution des idées » [*das geistige Getränk [befördert] den regeren Umschwung der Ideen*]²⁹⁶.

D'après de nombreux romantiques allemands, même si l'art « emprunte sa substance, sa matière au monde extérieur », l'œuvre n'est plus conçue « dans son rapport à une réalité préalablement donnée, mais comme une entité qui tire son origine du pouvoir créateur de l'esprit humain, de l'imagination, du génie capable de créer ses

²⁹⁴ *Le Neveu de Rameau*, p. 586.

²⁹⁵ *Kreisleriana*, p. 3-4 ; p. 46.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 47 ; p. 84.

propres œuvres »²⁹⁷. On s'éloigne donc bien de la conception classique de l'art, basée sur la *mimesis*. On s'éloigne également de la raison. Lelièvre à ce sujet exprime le fait que « ce sont bien les visions qui procèdent de la musique, et non pas la musique qui naît de l'observation du monde sensible²⁹⁸ » : les visions procèdent bien de l'imagination. Nous ne pouvons qualifier les *Kreisleriana* – et encore moins *Le Neveu de Rameau* – de fantastique car il n'y a pas de doute sur le réel. On sait que la dimension onirique se situe dans l'imaginaire des musiciens. Seuls nos personnages sont ambivalents.

Nos deux musiciens sont dotés d'une imagination trop forte (et hors du commun), c'est pourquoi ils se situent réellement aux frontières de la folie et questionnent le modèle qu'elles sont censées représenter. Peut-on réellement considérer nos musiciens comme étant des figures représentatives de l'artiste ?

3.2.2. Le musicien extravagant et l'artiste : deux identités qui se cherchent.

3.2.2.1. Le déracinement

Le musicien, du fait de sa sensibilité exacerbée, est soumis aux caprices des passions, passant d'une douleur extrême à une extase suprême. On le voit bien dans « *Ombra Adorata* ». Cette douleur, ce désespoir est souvent provoqué par la société, lorsque la musique est mise à mal (par les Philistins ou les mauvais musiciens chez Hoffmann) ou quand la création est impossible (chez le Neveu, nous allons voir que cela est peut-être dû à la société). L'extase au contraire est associée à la musique : nos deux musiciens, traversés par la passion, sont libérés. Mais la douleur est aussi associée à la création chez le Neveu (« n'est-ce pas une chose pénible à voir que le tourment, dans celui qui s'occupe à me peindre le plaisir »²⁹⁹). Cette sensibilité soumise aux extrêmes est typique de l'artiste romantique. Dans « *Ombra Adorata* », Kreisler décrit bien l'exaltation que lui procure la musique :

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! – Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt?

²⁹⁷ E. Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, Paris, PUF, 1996, cité par S. Lelièvre dans « Hoffmann, la musique et la France », *op. cit.*, p. 9-10.

²⁹⁸ S. Lelièvre, *op. cit.*, p. 10.

²⁹⁹ *Le Neveu de Rameau*, p. 602.

[Que la musique est donc une chose souverainement merveilleuse, et combien cependant il est peu donné à l'homme de pénétrer ses profonds secrets ! Mais n'habite-t-elle pas le sein même de l'homme, ne remplit-elle pas son être intime de ses magiques apparitions, au point que son esprit tout entier se confie à elle et qu'une vie nouvelle et toute transfigurée l'arrache dès ici-bas à l'oppression des tourments accablants de la nature terrestre ?]³⁰⁰

La musique est ici un réconfort, un refuge intérieur. On le constate également quelques pages plus loin dans les *Kreisleriana* :

Wie holde Geister haben mich deine Töne umfassen, und jeder sprach: „[...] Ziehe mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust, wie im höchsten Entzücken, mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt!“

[...]

In einer nie gefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen [...]

[Les sons de ta voix m'ont saisi comme de nobles génies, et chacun d'eux disait : [...]
Monte avec nous, vient avec nous dans la région lointaine où la douleur n'ouvre plus de saignantes blessures, mais où elle emplit l'âme, comme en une extase suprême, d'un ineffable désir !

[...]

Je m'élèverai alors, en un enthousiasme jamais éprouvé ; je planerai d'une aile puissante au-dessus de la honte de cette terre]³⁰¹

La musique, liée à l'irrationnel est une échappatoire pour l'artiste (musicien). Tout art est-il de la même manière un refuge ? Il semblerait que non, c'est pourquoi le musicien semble le plus à même de représenter l'artiste, dont la représentation tend vers la conception romantique. L'artiste, pour échapper à la prison du monde s'échappe dans l'irrationnel, c'est pourquoi la société le taxe de folie.

Mais, condamné à la folie, exclu de l'espace social objectif, l'artiste ne peut trouver une place qui lui soit propre : profondément déraciné, il a perdu toute attache au réel, flottant comme un être immatériel dans l'espace de son propre délire, comme un homme sans ombre et sans reflet. Ayant perdu tout centre de référence, il erre comme un fantôme dans le désert de ses fantasmes dont rien ne peut venir lui garantir l'authenticité.³⁰²

Nous avons vu dans la première partie que Kreisler était présenté comme une sorte de spectre : on ne sait pas d'où il vient et il disparaît soudainement. Il a fait son apparition dans le monde, mais il le quitte pour rejoindre l'« autre monde ». Le monde surnaturel de la musique apparaît parfois dans le texte comme une métaphore de la mort (il s'agit d'un topos romantique, une fois de plus) : « Il me confessa qu'il avait résolu de mourir, et qu'il allait, dans la forêt la plus proche, se poignarder le cœur d'une quinte augmenté » [*Endlich gestand mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßige Quinte erdolchen werde*]. Ce qui pousse l'artiste vers la mort est ce profond déracinement auquel il est condamné. Kreisler, par ce propos (entre autres) est considéré comme fou, et la conception de la folie évolue également.

³⁰⁰ *Kreisleriana*, p. 14 ; p. 56.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 16 ; p. 59.

³⁰² A. Montandon, « Ecriture et folie chez Hoffmann », *op. cit.*, p. 11-12.

Lorsqu'Alain Montandon écrit « La folie reste donc toujours un peu l'image de l'au-delà, mais elle devient de plus en plus l'image de l'échec et de la mort³⁰³ », nous pouvons comprendre la souffrance de l'artiste. Rejeté, déraciné, son seul refuge le condamnant encore plus, l'artiste est comme maudit. L'artiste maudit est une figure qui se développera plus tard. L'association entre artiste et folie questionne la raison : la folie se définit par ce qui est en dehors de la raison, mais cette raison est en fait la norme sociale. Ainsi, la singularité de l'artiste ne peut entrer dans ces bornes. L'artiste "fou", qui s'évertue à aller au fond des choses, au fond de lui-même, d'être au plus proche de la « vérité », ne peut être que mal considéré par une société polie et bornée. Montandon explique bien cela :

Elle [La folie] marque les limites de notre existence et inscrit dans son discours les bornes infranchissables de notre moi. Image de la destruction de tout être qui refuse de s'en tenir à la surface des choses, elle est la forme maudite du châtement, de la punition de ceux qui ont tenté de transgresser les lois de la société. Toute révolte (fût-elle artistique) est coupable.³⁰⁴

Alain Montandon dans son article « Le roman romantique » évoque l'évolution de la figure de l'artiste dans la littérature à partir de la considération de son rôle dans la société. Il met en valeur la diversité des figures d'artiste au XIXe siècle, ce qui expliquerait la sensation de déracinement, étant donné que le musicien ne se rattache pas à une seule identité artiste :

Dès lors, les récits littéraires ayant trait aux artistes foisonnèrent sans interruption jusqu'à nos jours, nous apportant des données sociologiques variées ; [...] depuis les contraintes de l'artisanat jusqu'aux règles strictes de l'académisme. Mais ils témoignèrent aussi de l'aboutissement de l'expression individuelle et du respect grandissant porté à la créativité du divino artista. A chaque étape de cette évolution historique, de nouveaux types sociaux apparurent sans pour autant supplanter, ni même déplacer les anciens modèles. [...] Cette hétérogénéité devint éclatante au XIX^e siècle ; l'artiste pouvait aussi bien être un élu, fêté par son prince ou son pays, digne de tous les égards, qu'un bohème, un « original » développant ses conceptions esthétiques à la périphérie sociale, dans le Schwabing, Montmartre ou à Greenwich Village – univers disparus déjà qui, lorsqu'on le rencontre encore, ne sont plus que des survivances du passé. Dans ce monde en marge, l'artiste n'est pourtant pas isolé : il appartient à « la grande communauté des génies ». ³⁰⁵

Comme on le voit, la nouvelle figure de l'artiste ne supprime pas l'ancienne. Il ne s'agirait donc pas d'une rupture mais d'une nouvelle naissance justifiée par le contexte en pleine évolution. Alors, à quelle figure d'artiste se rattachent nos musiciens ?

³⁰³ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ A. Montandon, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *op. cit.*, p. 27.

3.2.2.2. Une mise en crise du génie

Nous sommes confrontés à une crise de l'identité artiste. Toutefois, Alain Montandon dans son article « Le roman romantique de la formation de l'artiste », souligne le fait que « le sentiment de sa propre singularité est fortifiée par l'idéologie du génie qui depuis Herder et Hamann font du créateur un sourcier de l'irrationnel³⁰⁶ ». Nos personnages ne se retrouveraient-ils pas dans la figure du génie ?

Avant d'aller plus loin, nous voulions préciser quelques notions. Diderot développe toute une théorie sur la sensibilité : la sensibilité est l'« énergie » (cette « force primitive qui "bout au fond du cœur de l'homme" et à laquelle la volonté, comme la conscience, est entièrement soumise³⁰⁷ ») qui a pris conscience d'elle-même.

En dépassant la notion d'enthousiasme et de fureur, la notion de génie s'en trouve considérablement bouleversée. Sans refaire toute l'histoire de l'évolution du génie³⁰⁸, le terme conserve toujours une part d'ambiguïté. Nous nous intéresserons à l'évolution de la considération sociale du génie : « l'histoire du génie chez Diderot serait celle du passage du social à l'individuel³⁰⁹ » écrit Jacques Chouillet. Le Neveu contribue à une image romantique et individualiste du génie³¹⁰.

Les dictionnaires définissent le génie comme l'aptitude naturelle à créer des choses d'une qualité exceptionnelle. Le génie est aussi la personne douée d'une telle disposition. Le génie serait dans un premier temps le feu créateur, qui fonctionnerait de pair avec l'enthousiasme. Mais, comme nous l'avons vu, l'enthousiasme est repensé avec le romantisme (et même avant, dès Diderot). Les romantiques rejettent l'idée d'une puissance créatrice qui ne viendrait pas de l'homme. Dans les *Kreisleriana*, Kreisler raille ceux qui considèrent le génie comme une capacité à créer en un seul jet. En parlant de l'incompréhension des œuvres de Beethoven par les contempteurs de la musique, il écrit très ironiquement : « Beethoven jette tout au hasard, selon la méthode du génie, comme le lui suggère sur le moment son imagination dans l'ardeur du travail » [*er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe*]³¹¹. Cette phrase témoigne de la définition ambiguë du génie : s'agit-il d'énergie inconsciente ou de travail ? Fellow,

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁰⁷ J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973. Voir l'introduction, particulièrement les pages 12 et 13.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 404-411.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 407.

³¹⁰ Voir B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit.

³¹¹ *Kreisleriana*, p. 30 ; p. 69.

nous renseigne sur cette conception du génie : selon lui, il s'annonce sans étude, par la seule force de l'instinct, par la seule lumière naturelle³¹², le génie tient du « prodige », il est « *self made* ». Cela rejoint la théorie de l'énergie de Diderot. Le génie serait ce « feu » qui traverse l'artiste. Le rapport à la folie, la sensibilité échauffée au plus haut point, n'est pas bien loin. Dans *L'esthétique des Lumières*, Jacques Chouillet définit le génie comme la faculté d'invention, se distinguant du goût, cette faculté de jugement. En somme, la faculté d'invention est liée à la sensibilité propre à l'artiste.

Pierre Chartier, dans son étude du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, montre qu'il y a deux catégories d'artistes, dans l'opposition entre raison et sensibilité exacerbée :

Pour le Paradoxe [...], l'humanité se divise en deux parts. Froids, concentrés et perspicaces, les « grands » artistes, ministres, capitaines et courtisans échappent à la funeste dispersion causée par la tyrannie de leurs organes [...]. La description générale (l'enthousiasme) reste vraie pour la « troupe » ordinaire des artistes, dévots, amants et, généralement, des humains passionnés, pour les autres, l'exception confirme la règle ; maîtres d'eux-mêmes et du monde, ils échappent aux tourments de la sensibilité. Comme tous, ils « imitent », mais, à la différence des êtres (trop) sensibles, ils savent, aussi, « perfectionner »³¹³.

Et la comparaison continue ainsi : « les autres, échauffés et inconstants, inconsistants, agissent en fous sur la scène du monde³¹⁴ » Il y aurait donc deux conceptions de l'artiste : le « grand artiste » et l'« artiste médiocre » ? Sur ces considérations, revenons-en au génie : le génie s'oppose en partie à la folie. Si la sensibilité n'est pas canalisée par la raison, le génie est un fou, un passionné et ne parvient pas à faire de grandes choses. Il s'agit de la même pulsion vitale sauf que le génie est la sensibilité contrôlée, tandis que la folie ne l'est pas.

Nous avons vu que nos deux personnages étaient des « erreurs » de la nature, qu'ils étaient déséquilibrés. Nedd Willard sans parler des personnages développe ce point dans *Le Génie et la folie*, analysant ces termes d'après les conceptions de Diderot

Diderot estime qu'ils [le génie et la folie] sont en complète opposition. Le génie use de sa vision claire et sévère pour déchirer le voile de l'ignorance et de l'injustice. Il veut brider les passions et la sensibilité pour établir une société meilleure. [...] Le fou, poursuivi par ses passions qui le débordent, vit dans un rêve tourmenté. Diderot le range parmi les solitaires, les enthousiastes, les fanatiques et les sensibles³¹⁵.

³¹² Otis E. Fellows, « Le génie dans l'œuvre de Diderot », in *Diderot Studies II*, éd. Otis E. Fellows et Norman L. Torrey, Columbia University, 1952, «The Theme of Genius in Diderot's Neveu de Rameau», p. 168-199.

³¹³ P. Chartier, *Vies de Diderot*, op. cit., p. 444.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 445.

³¹⁵ N. Willard, *Le Génie et la folie au dix-huitième siècle*, Paris, PUF, 1963, p. 29.

Le Neveu correspond tout à fait à cette définition du fou, au sens où il se laisse submerger par ses passions et qu'il dénonce la société, sans toutefois avoir la volonté d'en établir une meilleure. La sensibilité est certes importante dans l'art, la capacité à se laisser traverser, mais la raison est nécessaire pour restituer l'œuvre : le génie doit être un équilibre entre la sensibilité et la raison. Ce n'est pas dans l'accès d'émotion qu'on doit composer mais dans la paix qui le suit. Diderot écrit dans le *Paradoxe sur le comédien* :

C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé ; qu'on se possède et qu'on parle bien³¹⁶.

Comme on le voit, il ne s'agit pas que du musicien, mais de l'artiste. Béatrice Didier développe cela : « Les fous peuvent dans leur délire produire des œuvres d'art, mais à part certains morceaux, elles seront mal faites et incohérentes ». Nos musiciens sont-ils plus proches du génie ou de la folie ?

Le fou, il faut l'admettre, a souvent du talent, mais il s'avilit et avilit son art. Tout d'abord parce que la folie est ridicule pour les gens sensés et drôle pour les gens vulgaires. Le Neveu de Rameau appartient à cette sorte de fous. C'est un homme considérablement doué pour plusieurs arts mais qui ne domine pas assez ses émotions pour employer sa raison et pour pouvoir être vraiment créateur. Il se perd dans sa sensibilité. Il oublie la réalité dans ses transports. Il manque d'unité dans ses créations. C'est lui qui prétend toujours, dans sa conversation avec Diderot, que c'est à l'émotion, voire à la passion, de dicter la ligne du chant, de la poésie et du théâtre.³¹⁷

L'art est lié à la raison, au sens où il a besoin d'elle pour prendre forme. Ce n'est qu'à tête reposée, nous dit Diderot, que pourra naître l'œuvre. Kreisler parle de « génie réfléchi » [*die besondere Genialität*]³¹⁸. La sensibilité exacerbée empêche la création, ligote le génie, ne permet pas l'aboutissement de l'art, qui serait la création. Nous verrons toutefois que parallèlement à l'évolution des conceptions esthétiques, le rapport à la création pour l'artiste va changer. L'artiste « médiocre » peut-il être une figure d'artiste ?

Le génie est la faculté d'invention. Mais faut-il pour autant qu'il y ait création ? Jacques Chouillet écrit : « C'est ici qu'intervient l'aspect conflictuel de la philosophie du génie. Tout homme est porteur d'une certaine quantité d'énergie, qui

³¹⁶ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres complètes*, t.8, p. 386.

³¹⁷ B. Didier, *La Musique des Lumières*, *op. cit.*, p. 38.

³¹⁸ *Kreisleriana.*, p. 33 ; p. 72.

s'appelle génie, mais elle se manifeste ou reste engourdie selon que les circonstances extérieures en favorisent ou non l'expression³¹⁹ ». Il continue, citant Diderot³²⁰ :

Le génie est de tous temps ; mais les hommes qui le portent demeurent engourdis, à moins que des événements extraordinaires n'échauffent la masse, et ne les fasse paraître. Alors les sentiments s'accablent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent.

Nos musiciens, qui ne créent pas, seraient-ils des génies engourdis ? Pourtant, le Neveu voudrait composer, il a des choses à dire. Mais il ne parvient pas à les faire sortir musicalement. Il est un génie manqué. Il possède une grande sensibilité, qui le fait tendre vers le génie, mais la froideur, le calme lui manquent pour composer. C'est peut être sa condition sociale qui l'empêche de créer, comme nous l'avons suggéré en première partie. Avec Kreisler, il ne s'agit pas de cela car il est capable de créer, mais ce n'est pas avec la froide raison. Il compose parfois en une nuit mais détruit son œuvre le lendemain après l'avoir jouée. Il semblerait que nous nous situions dans la conception romantique de l'artiste.

3.2.2. Des créations avortées

Pourquoi nos deux artistes n'ont-ils pas de création pérenne à leur actif ? En ce qui concerne le Neveu, c'est la misère qui l'empêche de faire de grandes choses. Mais il n'arrive de toute façon pas à composer (« j'ai beau frapper, il n'y a personne, le dieu est absent »). Il crée toutefois de l'émotion chez l'auditeur par ses improvisations (pantomimes musicales). Ces « créations » (le théâtre lyrique par exemple) restent à l'état de concept et ne correspondent pas à une véritable œuvre sortie tout droit de son imagination. Rameau est un musicien raté. Chez Kreisler, la problématique des créations avortées se pose différemment.

Plusieurs éléments – l'endroit où il habite, mais également l'environnement social – ne favorisent pas la composition. D'autres raisons sont énoncées pour Kreisler dès le début des *Kreisleriana* : son « déséquilibre » dû à sa nature « extrême » : « Or cet équilibre est absolument nécessaire à l'artiste pour vivre en société : pour imaginer des œuvres qui répondent aux vœux du monde, même si l'on ne considère que ceux de l'élite » [*das Gleichgewicht [...], das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst in höhern Sinn, eigentlich*

³¹⁹ J. Chouillet, *L'Esthétique des lumières*, op. cit., p. 140.

³²⁰ D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, O. E., p. 262. ; J. Chouillet, *idem*.

brauche]³²¹, lit-on dans l'introduction narrative. Plusieurs éléments apparaissent intéressants : d'une part, cela fait référence à l'extravagance de l'artiste, qui, étant perçue comme un déséquilibre, explique le décalage avec la société et le rejet de celle-ci. D'autre part, les œuvres doivent correspondre à une certaine attente de la société : s'agit-il des codes de la nouvelle esthétique ? Si l'on fait une traduction plus littérale du texte, « l'équilibre, qui est absolument nécessaire à l'artiste pour vivre avec le monde et composer son œuvre, comme ce celui-là même [le monde] a en principe besoin, lui-même dans un sens plus élevé, ». Dans la traduction française de De Curzon, on retrouve l'idée d'élite, mais le texte français nous dit également que l'œuvre d'un artiste reconnu ou non a de la valeur. L'artiste par son œuvre doit se trouver en adéquation avec le monde. L'extravagance de l'artiste est alors systématiquement liée à un rejet de la société, d'autant plus qu'elle semble empêcher l'artiste de créer. Nous avons vu que l'extravagance était l'expression d'une extrême sensibilité qui participait grandement à la figure du musicien et par extension, à la figure de l'artiste. Mais si cette extravagance empêche la création, peut-on toujours considérer nos musiciens comme des figures d'artistes ? Comment peut-on considérer un artiste qui ne crée pas ?

Dem sei, wie ihm wolle – genug, Johannes wurde von seinen inneren Erscheinungen und Träumen wie auf einem ewig wogenden Meer dahin – dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag.

[Qu'il en soit de lui ce qu'on voudra – toujours est-il que Johannès fut ballotté de-ci de-là par ses visions et ses rêves intérieurs, comme sur une mer toujours houleuse, et qu'il chercha en vain le port qui devait lui donner le repos et la sérénité sans lesquels l'artiste ne saurait rien créer.]³²²

L'impossibilité de créer pour Kreisler résiderait dans son instabilité, sa sensibilité trop poussée, sans qu'elle soit compensée par la raison froide (permettant de canaliser son énergie). Toutefois, Kreisler est capable de créer, mais il détruit systématiquement ses compositions, une fois achevées.

Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; - er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle aufgeschrieben – er vergoß Tränen der Freude über das gelungene Werk – er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern tag – lag die herrliche Komposition in Feuer.

[Parfois, il composait pendant la nuit, dans un état d'esprit des plus exaltés : il réveillait l'ami qui demeurait près de lui, pour lui jouer dans le plus vif enthousiasme ce qu'il avait écrit avec une incroyable rapidité ; il répandait alors des larmes de joie sur l'œuvre réussie,

³²¹ *Kreisleriana*, p. 4 ; p. 46.

³²² *Idem.*

il s'estimait lui-même le plus heureux des hommes ! Et le lendemain... la magnifique composition était au feu.]³²³

Pourquoi ne pourrait-on pas considérer Kreisler comme un génie puisqu'il parvient à accoucher de géniales compositions ? Kreisler incarnerait la figure de l'artiste romantique à la recherche de la perfection, mais qui ne parviendrait jamais à l'atteindre. L'artiste ne créant rien parce qu'il ne pourra jamais réaliser l'œuvre parfaite est un topos romantique. En ce sens, Kreisler peut être considéré comme une figure d'artiste romantique par excellence.

Cette épistémologie du démenti de soi à soi, de la fuite devant son ombre, cette recherche entreprise dans l'intention arrêtée de ne jamais aboutir, définissent l'un des principes de l'art poétique romantique. La littérature fantastique, dont le plus illustre représentant est E. T. A. Hoffmann, transgresse les lisières de la réalité, envahie et comme parasitée par les fantasmes nocturnes ou les délires de l'imagination. Ces caprices se justifient par la nécessité de mettre en lumière l'insuffisance où se trouve la réalité de faire accueil à la plénitude de la vérité ; la vérité tient la réalité en échec, elle n'oppose à l'irréel et au transréel qu'une frontière trouée³²⁴.

Les *Kreisleriana* ne sont pas des textes « fantastiques », même si, comme nous l'avons vu, on y retrouve une dimension fantastique. La réalité ne peut accueillir la vérité, c'est pourquoi l'œuvre ne peut pas aboutir, elle ne peut rester qu'à l'état d'imaginaire, comme nous l'avons vu en deuxième partie. Montandon traduit cela par cette formule : « Le chef d'œuvre ne peut exister qu'à l'état de rêve ».

Selon la conception romantique, « l'œuvre d'art est un réel nié, un réel transfiguré. [...] les compositions fulgurantes de Kreisler n'ont rien à voir avec la musique du monde. Bien au contraire, dans sa volonté d'absolu, l'œuvre devient telle qu'elle ne peut plus, à la limite, se matérialiser. [...] On s'efface devant l'indicible³²⁵ ». Mais alors, comment considérer les pantomimes du Neveu ? S'agit-il d'œuvres d'art au sens où elles ne se matérialisent pas ? Le fait d'imaginer la musique permettrait d'atteindre un absolu, et de créer une musique idéale ? Car le Neveu, comme nous l'avons déjà évoqué, met en valeur une musique idéale en brouillant musique italienne et musique française. Schlegel, dans le *Lyceum*, écrit : « ce qui fait l'artiste, ce n'est pas l'art ni les œuvres, mais le Sens, l'inspiration et l'instinct » (*Lycée*, 63)³²⁶. En ce sens, c'est l'extravagance du musicien (leur sensibilité musical) qui fait d'eux des artistes. La figure de l'artiste a considérablement évolué et s'est perdue. Par quoi peut-on définir la figure de l'artiste ? Sa capacité à produire ? Sa capacité à vivre l'art ? Sa sensibilité

³²³ *Idem.*

³²⁴ G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, op. cit., p. 407-408.

³²⁵ A. Montandon, dans « Le Roman romantique de la formation de l'artiste », op. cit. p. 32.

³²⁶ Cité par A. Montandon, *Idem.*

seulement ? Il est difficile de définir une figure d'artiste par excellence, c'est pourquoi nous avons des difficultés à adhérer à nos deux personnages (en tant que figures d'artiste).

CONCLUSION

Considérant tout au long de notre développement l'évolution entre le personnage du Neveu et celui du maître de chapelle, nous avons pu répondre à la question : pourquoi la représentation de la figure du musicien passe-t-elle par l'extravagance ? Nous avons vu dans un premier temps que nos personnages étaient représentés comme tel : l'extravagance comme le fait d'être singulier, étrange, différent du commun. En somme, l'individu se distinguait du collectif. Il s'agit d'un des débats propres au XVIIIe siècle : Diderot par le biais de ses personnages reproche à la Philosophie de ne pas prendre en compte l'individualité et de ne se tourner que vers le collectif. C'est ce qui se joue dans *Le Neveu de Rameau*. Or le Neveu revendique justement son individualité. Cette démarcation est effective à travers l'extravagance. Nos musiciens ont été créés (par la nature dans les textes, mais par les auteurs, si l'on va plus loin) pour être différents et élever la voix.

L'extravagance permet de mettre en évidence les deux personnages (de les détacher du "lot"), et il s'avère qu'ils sont des musiciens. Cette dernière précision est importante dans le sens où cette extravagance est à la fois le reflet de l'évolution entre le XVIIIe et le XIXe siècle et le caractère qui permet de dire cette évolution. Leur statut de musicien n'est pas anodin, il est fondamental pour questionner le monde dans lequel ils vivent. La figure du musicien qui apparaît dans les textes n'est vraiment pas commune. Cette singularité est appuyée par les divers emprunts de "figures extravagantes" (pour généraliser) qui composent nos personnages. L'extravagance ici est le « drôle » dans tous les sens du terme.

Cette nouvelle figure du musicien s'insère dans un espace temporel en plein bouleversement. Elle fait le lien, elle illustre, témoigne du passage des Lumières au Romantisme. Cette fois, l'extravagance n'est plus seulement le fait d'être singulier, et étranger à la norme, c'est le fait d'exprimer sa sensibilité, et la sensibilité est l'élément fondamental de l'évolution des théories esthétiques. La figure du musicien évolue en concomitance avec la nouvelle conception de la musique. On comprend alors pourquoi la nouvelle figure de musicien se construit sur la dimension extravagante. Cette figure permet de tenir un nouveau discours sur la musique, car très représentative de ce qui se joue - dépassant parfois même les débats en cours et optant pour une position singulière

- et inversement, l'évolution de la conception musicale explique que la figure du musicien revête un caractère extravagant. Tout le discours de nos personnages révèle une évolution esthétique : l'extravagance en deviendrait le symbole. La musique devient un élément "déclencheur" de folie, de la perte de soi. On passe donc d'un imaginaire de la musique divine, expressive, à une musique "diabolique" axée sur l'expressivité. Et l'extravagance n'est autre que cette expressivité incomprise par la société qui définit sa norme, qui polit les individus (cela rejoint la notion moderne de « politiquement correct »). L'individualité s'oppose une nouvelle fois à l'universel. Mais c'est la musique qui provoque cette tension. Et la musique, cet espoir d'universalité, ne fait que renforcer l'extravagance de l'individu qui rentre en lui-même lorsqu'il est traversé par la musique. D'où l'apparition du diable dans les *Kreisleriana*, qui n'est autre qu'une personnification du désespoir de l'artiste à atteindre l'idéal de la musique. La musique est emprisonnée dans l'imaginaire, dans l'irrationnel. La nouvelle conception de la musique relève de la théorie de l'indicible : on ne peut pas dire la musique, si ce n'est en la créant de manière imaginaire. La musique, comme accès à un autre monde, relève du fantasme (le rêve), et du fantastique : cela est important car cela met en évidence l'ambivalence du musicien face à la folie, une crise du sujet en somme. Les gens de raison ne saisissent pas cela, ils le rejettent.

Tout notre mémoire a tendu à montrer que l'espace temporel comprenant les deux textes a permis la construction d'une nouvelle figure de musicien. Cette nouvelle figure est-elle présentée comme idéale car préférable à celle d'avant ? Il semblerait que le Neveu soit un contre-modèle qui tendrait vers la figure du musicien romantique incarnée par Kreisler. Les nouvelles caractéristiques de cette figure, en plus de l'extravagance, sont cette conscience de l'ineffabilité de la musique. En somme, ce sont les conceptions romantiques qui émergent à partir du Neveu (elles se dessinent en filigranes mais restent à l'état de promesse) et s'épanouissent à travers la représentation de Kreisler. La figure du musicien extravagant fait le lien avec le romantisme, elle tend vers cette conception esthétique.

Comme nous l'avons vu, l'évolution de la musique a impulsé de nouvelles réflexions sur le musicien, mais également sur l'artiste. A partir de l'autonomisation de l'artiste vers la fin du XVIIIe siècle, une véritable rupture s'effectue entre l'artiste et la société. Le musicien, comme l'artiste, est rejeté par la société, marginalisé. Une nouvelle figure de l'artiste émerge alors, elle se construira au fil des siècles, mais il est certain que Rameau et Kreisler en constituent les prémices. Le musicien semble-t-il est

à ce moment-là un cas exemplaire de l'artiste, au sens où il est directement (plus que n'importe quel artiste) lié à l'évolution esthétique. Ce nouveau rapport à la société oriente l'artiste (donc le musicien) vers la dénonciation de cette société bourgeoise qui tue l'art et le rejette. Cette opposition de l'artiste et de la société se répercute dans le rapport au rationalisme. En effet, l'artiste se caractérise par son extrême sensibilité tandis que la société incarne la raison. A travers sa dénonciation de la société, le musicien, figure de l'artiste par excellence (parce que la musique est l'art qui touche le plus au sensible, à l'irrationnel), questionne le rationalisme. Nous avons affaire à une rationalité dégradée (au sens de raison raisonnable, imposée comme norme par la société), à la folie comme autre forme de raison, et à une puissance créatrice complètement liée à l'irrationnel avec le primat de l'imagination, à une époque où la raison se trouve au centre des réflexions philosophiques et esthétiques.

Il s'agit moins d'une rupture entre Diderot et Kreisler qu'une évolution entre le paradigme classique et le paradigme romantique. L'expression de l'individu va supplanter la maîtrise raisonnable, une inscription dans un code : l'artiste se définirait par son originalité (imaginaire assez actuel en soi) plus que dans sa particularité à réaliser une norme, à respecter la contrainte. L'extravagance est pour ainsi dire une caractéristique fondamentale de la figure de l'artiste. C'est bien une crise du sujet artiste qui se joue là : on retrouve un grand débat entre objectivité et subjectivité, individuel et universel. Mais cela dépeint en fait, chez le Neveu notamment, toute une période de transition politique, sociale, philosophique et esthétique. La crise de l'artiste se comprend dans son rapport à une société en pleine évolution.

Le Neveu en tant qu'artiste est très difficile à définir, ne serait-ce parce qu'il est composé de nombreuses autres figures qui ne sont pas forcément liées au musicien et sa fonction sociale n'est pas claire non plus. C'est pourquoi on peut le considérer comme un personnage (une figure du musicien extravagant, mais raté) intermédiaire. Kreisler est également assez ambigu, ambivalent, et cela, parce qu'on ne parvient jamais à statuer définitivement sur sa folie.

A la fin de la lecture des textes, il est impossible de donner une définition de l'artiste. Ainsi, le modèle idéal du musicien a changé (il commence avec le Neveu et est une sorte d'aboutissement chez Kreisler), et le modèle idéal de l'artiste également. Il est esquissé dans nos textes mais il reste difficile à définir. La conception de l'artiste romantique semble émerger à travers la comparaison des deux personnages et l'étude de la figure du musicien extravagant dans les œuvres. L'identité artiste se trouve

complètement brouillée, c'est pourquoi on ne peut que difficilement adhérer à nos personnages, et c'est pourquoi la définition de l'artiste est si difficile à élaborer. Alain Montandon témoigne de la difficulté à définir l'identité artiste :

Kreisler est bien l'image du fou et de l'écrivain à la fois, visité par de fulgurantes visions dont il efface la trace le lendemain, toute identification ayant été une illusion. C'est dire que tout est à recommencer, que tout est à réécrire, que toute chose lue est à relire et toute chose comprise, une chose qui se dérobe³²⁷.

Comme nous l'avons vu, la figure de l'artiste évoluera encore vers la figure du bohème. Sans être une véritable mise en cause de l'artiste, elle dépassera la figure de l'artiste en s'appliquant également à des non-artistes. Nos deux musiciens sont donc une figure en construction, impulsée à travers le personnage du Neveu. C'est pourquoi Kreisler fait partie d'une mosaïque, qu'il ne constitue qu'une parcelle de figure d'artiste romantique : Hoffmann semble à travers toute son œuvre avoir été à la recherche de cette figure. Il contribuera à répondre aux problématiques de changement d'esthétique et de statut de définition de l'art.

³²⁷ A. Montandon, « Ecriture et folie chez E. T. A. Hoffmann », *op. cit.*, p.25.

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire

| | |
|---|-----|
| CORPUS | 126 |
| Corpus principal | 126 |
| Corpus secondaire..... | 127 |
| BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE ET CRITIQUE..... | 128 |
| Etudes sur les auteurs et sur les œuvres..... | 128 |
| Sur Diderot et <i>Le Neveu de Rameau</i> | 128 |
| Sur Hoffmann et ses écrits | 130 |
| Sur Kreisler, les <i>Kreisleriana</i> et Hoffmann lecteur de Diderot | 130 |
| Etudes sur la musique et sur les relations avec les autres arts | 132 |
| Histoire littéraire..... | 133 |
| Etudes sur le XVIII ^e siècle | 133 |
| Etudes sur le romantisme :..... | 133 |
| Etude sur l’imaginaire : sur le fantastique, sur l’artiste, de l’originalité à la folie | 134 |

CORPUS

Corpus principal

DIDEROT Denis, *Le Neveu de Rameau* [1761-1774], éd. posth. ; « *Rameau's Neffe.* » *Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe*, Johann Wolfgang von GOETHE, Leipzig, G. J. Göschen, 1805 ; *Le Neveu de Rameau. Dialogue. Ouvrage posthume et inédit par Diderot*, traduit par de SAUR et SAINT GENIES, d'après la version faite par Goethe, Paris, Delaunay, 1821 ; publié en texte original dans *Œuvres inédites de Diderot*, Paris, Brière, 1823 ; *Le Neveu de Rameau* : satire ; publiée pour la première fois sur le manuscrit original autographe, avec une introduction et des notes, par Georges MONVAL ; accompagnée d'une notice sur les premières éditions de l'ouvrage, et de la vie de Jean-François Rameau par Er. THOINAN, Paris, Plon-Nourrit, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1891.

Dans l'histoire des publications du *Neveu de Rameau*, nous avons pris le parti de ne citer que celles qui nous apparaissaient les plus importantes : la première publication, c'est-à-dire, la version allemande de Goethe, puis la première publication en français, à savoir, une traduction du texte de Goethe par De Saur, et enfin, la publication du texte à partir du manuscrit retrouvé. Nous tenons à signaler qu'entre 1821 et 1891, et après 1891, *Le Neveu* a connu de nombreuses autres publications.

Contes et romans, nouvelle édition publiée sous la direction de Michel DELON, avec la collaboration de Jean-Christophe ABRAMOVICI, Henri LAFON Et Stéphane PUJOL, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 25, 2004.

Nous avons choisi cette édition comme référence pour toute citation du *Neveu*, car l'apparat critique est complet et très intéressant ; le texte est restitué avec une écriture moderne.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, « *Kreisleriana* », [1810-1814], *Fantasiestücke in Callot's Manier : Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten [Werke 1814]*, préface de Jean Paul, Bamberg, Kunz, 1814-1815.

Kreisleriana, publié par Hanne CASTEIN, Stuttgart, Philipp Reclam jun./ Reclams Universal-Bibliothek, 2010.

Nous avons choisi cette édition comme référence au texte allemand pour son caractère pratique, car elle regroupe la suite de textes appelée « *Kreisleriana* » par Hoffmann, et parce que les notes sont concises et intéressantes. Nous sommes toutefois conscients que cela ne tient pas compte de leur place – voulue par l'auteur – dans l'organisation générale des *Fantasiestücke*.

Fantaisies dans la manière de Callot, texte français par Henri de CURZON, préface de Jean Paul, Paris, Presses Pocket, 1990.

Voici notre édition de référence pour la traduction française des *Kreisleriana* : elle respecte la composition originale des *Fantasiestücke* – nous pouvons même la qualifier d'équivalent français –, et par là-même ne trahit pas l'esprit de l'auteur. Il est donc possible de situer les deux séries de *Kreisleriana* dans l'intégralité du recueil. La traduction est au plus près du texte original, mais une traduction soulève toujours des questions de lexique et de fidélité au ton et au style de l'auteur. C'est pourquoi nous sommes avant tout partis du texte allemand.

Corpus secondaire

DIDEROT Denis

Ecrits sur la musique, textes choisis et présentés par Béatrice DURANT-SENDRAIL, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, coll. « Musiques et Musiciens », 1987, 270 p. ; autre édition chez Hatier, 1922.

Jacques le Fataliste et son maître [1765-publié en revue en 1778]

Le Paradoxe sur le comédien [1773-1778], éd. posth., Paris, A. Sautet, 1830.

*Lettres sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent. Adressée à M***, Paris, Jean-Baptiste-Claude II Bauche, 1751.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus

Fantasiestücke in Callot's Manier : Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten [Werke 1814], préface de Jean Paul, Bamberg, Kunz, 1814-1815 ; Hartmut STEINECKE sous la collaboration de Gerhard ALLROGGEN et Wulf SEGEBRECHT, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag in Taschenbuch, „Text und Kommentar“, 2003, 2^e volume de la série *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden*, publiée par H. STEINBECK, Frankfurt am Main, 1993.

Cette édition correspond au recueil original publié en 1814 à Bamberg. Elle le réactualise et l'apparat critique de Hartmut Steinecke est intéressant. Dans ce recueil, nous ne retiendrons que les textes liés aux figures de l'artiste et du musicien :

« Ritter Gluck » [écrit en 1808, publié en 1809], p. 19-31 ; « Don Juan » [écrit en 1812, publié en 1813], p. 83-97 ; « Nachricht von den neuesten Schicksale des Hundes Berganza » [écrit en 1813, publié en 1814], p. 101-177 ; « Der goldene Topf » [1814], p. 229-321.

„Rat Krespel“, in *Die Serapions-Brüder : gesammelte Erzählungen und Märchen*, Berlin, Reimer, 1819/1821 (4 vol.).

„Der Sandmann“, in *Nachtstücke : herausgegeben von dem Verfasser des Fantasiestücke in Callots Manier*, Berlin, In der Realschulbuchhandlung, 1817 [1816/17] (2^e vol.) ; *Der Sandmann : Le Marchand de sable*, traduit de l'allemand et annoté par Philippe FORGET, préface de Dorian ASTOR, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2005

Lebens- Ansichten des Katers Murr : nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, Berlin, Dümmler, 1820-1822 [1819/1821] (2 vol.) ; *Le Chat Murr*, traduction intégrale par Albert BÉGUIN, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1980, reproduction de l'édition de Paris de 1943 (première traduction intégrale).

E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften, Edgar ISTELE, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1906.

Schriften zur Musik, Friedrich SCHNAPP, München, Winkler Verlag, 1963 ; nouvelle édition en 1977, 586 p.

Ecrits sur la musique : E. T. A. Hoffmann, traduits par Alain MONTANDON, en collaboration avec Brigitte HEBERT, Lausanne, L'Age d'homme, 1985.

BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE ET CRITIQUE

Etudes sur les auteurs et sur les œuvres

Sur Diderot et *Le Neveu de Rameau*

Ouvrages :

CHARTIER Pierre, *Vies de Diderot : portrait du philosophe en mystificateur*, Paris, Hermann, coll. « Hermann philosophie », 2012, vol. 3 (635 p.).

Le chapitre « la Diagonale du fou » nous a particulièrement intéressé car on y trouve une analyse du personnage du Neveu dans le dialogue, à la fois générale et précise.

CHOUILLET Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, 642 p.

Le chapitre III ou « L'initiation au roman » (p. 520-552), donne de nombreux éléments autour du *Neveu de Rameau* et parle du changement d'esthétique qui s'opère dans le texte. Dans l'ensemble, cet ouvrage nous renseigne sur les influences de Diderot, sur le contexte de ses créations et les théories esthétiques qu'il a impulsées.

DUCHET Michèle et LAUNAY Michel, *Entretiens sur « Le Neveu de Rameau »*, préface de Jean Fabre, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1967, 412 p.

Sont présentées différentes interprétations du *Neveu*, du rapport Moi/Lui. Les thèmes de l'œuvre sont abordés, ainsi que les définitions du génie et de l'imagination. Dans le « Septième entretien », voir les chapitres « Le Fou, le Sage, le Philosophe, le Poète » (p. 199-206) et « Problèmes d'esthétique dans « Le Neveu de Rameau » » (p. 207-218).

MORTIER Roland, *Diderot en Allemagne : 1750-1850*, Paris, PUF, 1954, 464 p.

Cet ouvrage est très intéressant en ce qui concerne la réception de Diderot en Allemagne, notamment du *Neveu de Rameau*, et son influence sur les écrits de E. T. A. Hoffmann. R. Mortier a suivi le manuscrit du *Neveu* en Allemagne, sa traduction, et sa réception.

Articles, introductions et notices :

BONNET Jean-Claude, « Introduction » et « Dossier », *Le Neveu de Rameau*, Paris, Garnier Flammarion, 1983.

CHOUILLET Jacques, « Introduction », *Diderot, Le Neveu de Rameau : Satire seconde*, texte présenté et commenté par Jacques Chouillet, illustrations de Michel Otthoffer, Paris, Lettres Françaises, 1982, p. 9-33.

DENOIT Nicole, « La Notion de grotesque dans Le Neveu de Rameau », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : Actes du Colloque du Maine, Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986*, réunis par Isabelle LANDY-Houillon et Maurice MENARD, Seattle : Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1987, p. 527-540.

Nicole Denoit retrace l'évolution de la définition du grotesque pour ensuite expliquer la dimension grotesque présente dans *Le Neveu de Rameau*.

FABRE Jean, « Introduction », *Le Neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique, par Jean Fabre, Genève, Droz-Giard, 1950, p. VII-XCV.

JOSEPHS Herbert, *Diderot's Dialogue of Gesture and Language: Le Neveu de Rameau*, Columbus, Ohio State University Press, 1969,

Le chapitre "Rameau : Parasite, Moraliste, et Mime" a particulièrement retenu notre attention car il traite du geste dans les pantomimes musicales, et l'on trouve une réflexion sur la restitution de la musique par l'imaginaire.

KRISTEVA Julia, « La Musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction, à propos du « Neveu de Rameau » in *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, par Michèle Duchet et Michèle Jalley, Paris, U.G.E., coll. « 18-10 », 1977, p. 153-225.

J. Kristeva commente entre autres la position de Diderot sur la querelle des bouffons à travers le *Neveu*.

MOUREAUX José-Michel, « Le rôle du fou dans *Le Neveu de Rameau* », in *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pommeau*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1987, p. 675-691.

Cet article apporte une description du rôle de bouffon, dans la tradition classique, en tant que forme d'art. On y trouve l'étude du rapport étroit entre folie et sagesse, se dessinant à travers le personnage du morosophe, qu'incarne le Neveu.

RUSH Jane, « Diderot, Socrate, et l'Esthétique de la farce dans *Le Neveu de Rameau* », *Eighteenth-Century Fiction*, n° 6 (1), p. 47-64.

Cet article traite de la dimension carnavalesque et du grotesque dans *Le Neveu de Rameau*.

Sur Hoffmann et ses écrits

E.T.A Hoffmann et la musique : actes du Colloque international de Clermont Ferrand, présentés par Alain MONTANDON et Peter LANG, Berne, P. Lang, 1987, 350 p.

Nous avons retenu plusieurs articles pour notre sujet, qui parlent de la musique dans l'œuvre littéraire de Hoffmann : Alain Montandon traite « L'imaginaire de la musique chez E. T. A. Hoffmann » (p. 11-24), faisant apparaître les caractéristiques du romantisme, Walter Moser dans « L'écriture de la musique chez E. T. A. Hoffmann » (p. 35-53) nous invite à considérer la manière dont est transcrite la musique par Hoffmann dans l'œuvre littéraire.

OROSZ Magdolna, *Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzähl Strukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, Band 1, Frankfurt am Main, Lang: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001, 237 p.

Parle de la notion d'identité dans l'œuvre de Hoffmann : sur le déracinement de l'artiste par exemple.

RICCI Jean-F.-A., *E.T.A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, Paris, José Corti, 1948, 586 p.

Une biographie de Hoffmann toute en détails qui est aujourd'hui un peu dépassée car l'œuvre de Hoffmann y est expliquée à travers la vie de l'auteur, et la vie de l'auteur, retrouvée dans ses œuvres. Ricci fait partie de ces auteurs qui se sont centrés sur une analyse autobiographique de l'œuvre de Hoffmann.

Sur Kreisler, les *Kreisleriana* et Hoffmann lecteur de Diderot

HÖRMANN Yvonne, *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns : ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, 334 p.

Le chapitre « *Kreisler Vollkommenheit* » présente Kreisler comme l'artiste romantique idéal mais toutefois morceau de mosaïque.

HÜBENER Andrea, *Kreisler in Frankreich: E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz)*, Heidelberg, Winter, 2004, 395-XII p.

La première partie, intitulée „*Kunst und Künstler bei E. T. A. Hoffmann*“, 1. Der Musiker und die Musik (p. 11-35), parle spécifiquement du chevalier Gluck, et de Kreisler, dans les *Kreisleriana* et dans *Kater Murr*. Il s'agit plus d'une présentation que d'une véritable analyse. On trouve toutefois une intéressante comparaison entre *Ritter Gluck* et *Le Neveu de Rameau*.

STEINECKE Hartmut, *Die Kunst der Fantasie : E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt, Insel-Verlag, 2004, 645 p.

Le chapitre « *Fantasiestücke in Callot's Manier (1813-1814)* » (p. 136-210) présente beaucoup d'intérêt pour sa réflexion sur la composition du recueil voulue par Hoffmann, pour son explication détaillée du titre complet, autour des concepts de « *Fantasie* » – et de tout ce qu'il englobe –, d'enthousiasme dans l'œuvre, et par là-même de folie. Une partie de ce chapitre est destinée aux *Kreisleriana*, dont les différentes parties sont commentées, et la figure de Kreisler y est étudiée.

Articles et préface :

LELIEVRE Stéphane, « Hoffmann, la musique et la France », in *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, publié le 21-05-2010, disponible en ligne (date de la dernière consultation : 16-05-2012) :

http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_146.pdf

Cet article met en relief le rapport entre musique et littérature dans l'œuvre d'Hoffmann, en particulier dans les *Kreisleriana*.

RICHTER Jean Paul, préface des *Fantasiestücke in Callot's Manier : Werke 1814 : Text und Kommentar*, publié par Hartmut Steinecke, sous la collaboration de Gerhard Allroggen et Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag in Taschenbuch, 2003, 2^e volume de la série *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden*, publiée par H. Steinbeck, Frankfurt am Main, 1993.

SLUSSER George Edgar, « Le Neveu de Rameau and Hoffmann's Johannes Kreisler : Affinities and Influences », *Comparative Literature*, University of Oregon, vol. 27, n° 4, 1975, p. 327-343.

Un sujet très proche du nôtre, à cela près que le personnage de Kreisler est considéré dans la totalité de l'œuvre de Hoffmann. Slusser prend en compte l'évolution du personnage dans *Kater Murr*, écrit douze ans après la première apparition de Kreisler [1810]. Il s'agit d'une comparaison des deux personnages.

WASSELIN Christian, « Le Paradoxe sur le musicien ou la métamorphose du Neveu de Rameau en musicien fou d'E.T.A. Hoffmann », *Corps écrit*, n° 26, Paris, PUF, Juin 1988, p. 117-121.

Ces quelques pages mettent en lumière la parenté entre les personnages de Hoffmann (entre autres le Chevalier Gluck et Kreisler, mais aussi tous d'autres personnages liés à la musique) et le Neveu de Rameau, ainsi que les idées communes chez Hoffmann et Diderot.

Etudes sur la musique et sur les relations avec les autres arts

Ouvrages :

CANNONE Belinda, *Musique et littérature au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » (3336), 127 p.

Cet ouvrage nous parle du rapport entre la musique et la littérature au XVIIIe siècle, en particulier sur les textes qui parlent de musique.

COEUROY André, *Appels d'Orphée : nouvelles études de littérature comparée*, Paris, édition de La Nouvelle Revue Critique, coll. « Essais critiques artistiques, philosophiques, littéraires », 1928, 214 p.

Intéressant en ce qui concerne le lien entre musique et romantisme : cet ouvrage présente un romantisme littéraire qui a globalement mis la musique en disgrâce, au sens où il s'est éloigné de la science musicale pour considérer le sentiment que la musique procurait/créait. L'introduction nous a été précieuse, ainsi que le chapitre « La musique, vice littéraire ».

COSTE Claude, *Les Malheurs d'Orphée : musique et littérature au XX^{ème} siècle*, Paris, Ed. l'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2003, 242 p.

Sur l'histoire de la musique passage du XVIIIe au XXe, on y trouve une réflexion intéressante sur le changement progressif de la place de la musique.

BARDEZ Jean-Michel, *Diderot et la musique : valeur de la contribution d'un mélomane*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975, 168 p.

Cet ouvrage rend compte – entre autres – de l'évolution de la question du Beau à l'époque de Diderot.

CLAUDON Francis, *La Musique des Romantiques*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1992, 274 p.

Francis Claudon donne des repères historiques et chronologiques et nous voyons se dessiner certaines caractéristiques du romantisme français.

DIDIER Béatrice, *La Musique des Lumières : Diderot*, « L'Encyclopédie », Rousseau, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1985, 478 p.

Cet ouvrage analyse le rapport entre musique et écriture littéraire chez Diderot, notamment dans *Le Neveu de Rameau*.

EINSTEIN Alfred, *La Musique romantique*, traduction de l'anglais par Jacques DELALANDE, Paris, éd. Gallimard, 1959, 488 p. (Cet ouvrage a initialement paru dans la

collection « Pour la musique » dirigée par ROLAND-MANUEL, en 1959 ; titre original « Music in the Romantic Era »).

Cet ouvrage fait le point sur l'histoire de la musique « romantique », c'est-à-dire porteuse des valeurs du romantisme. Il marque l'évolution qui s'opère entre un XVIII^e siècle rationaliste et un XIX^e romantique, et ce, en Europe : place de la musique, du musicien-compositeur, valeur et sens de la musique.

LAVIGNAC Albert, *La Musique et les musiciens*, Paris, Librairie C. Delagrave, 1895, X-595 p.

Cet ouvrage consacre un chapitre conséquent aux « grandes étapes de l'art musical » (p. 438 à 575), détaillant les trois grandes écoles (française, allemande, italienne) qui s'opposeront entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

MONGREDIEN Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme : 1789-1830*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1986, 370 p.

Cet ouvrage remet dans un certain contexte culturel et historique l'évolution des considérations sur la musique.

PITTION Paul, *La Musique et son histoire : les musiciens, les œuvres, les formes, les époques*, Tome 1 : des origines à Beethoven, Paris, les éditions Ouvrières, 1960.

Sur la place du musicien depuis le Moyen Age. On trouve aussi une description de l'évolution de la musique, de l'imitation à l'expression.

Histoire littéraire

Etudes sur le XVIII^e siècle

Dictionnaire européen des Lumières, sous la direction de Michel DELON, Paris, PUF, 1997.

Ce dictionnaire présente de l'intérêt car il définit certains concepts importants de l'époque que nous étudions. Ainsi, nous avons consulté les articles « artiste », « enthousiasme », « goût », « imagination », « ironie », « musique » et « originalité ».

CHOUILLET Jacques, *L'Esthétique des lumières*, Paris, PUF, coll. Sup. Littératures modernes, 1974, 230 p.

Nous avons trouvé des propos très intéressants sur la question du Beau au siècle des Lumières et à propos du génie.

JAMAIN Claude, *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2003, 404 p.

Cet ouvrage nous incite à penser que l'imaginaire de la musique à cette époque s'accorde avec une certaine folie.

Etudes sur le romantisme :

BEGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, éd. Cahiers du Sud, 1937 ; nouvelle édition, Paris, José Corti, 1939, XVII-413 p.

Pour mieux comprendre l'esprit romantique, et la place du rêve dans le romantisme allemand.

GUSDORF Georges, *Fondements du savoir romantique, Les Sciences humaines et la pensée occidentale, IX*, Paris, éd. Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1982, 471 p.

Cet ouvrage donne en effet les fondements du romantisme avec rigueur et précision. Il nous a permis de mieux comprendre d'où viennent les romantismes (dans les contextes socio historico culturels), et de définir et distinguer des notions telles que « classicisme », « romantisme » ; « baroque », etc.

Etude sur l'imaginaire : sur le fantastique, sur l'artiste, de l'originalité à la folie

Ouvrages :

Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques, de tous les temps et de tous les pays : poésie, théâtre, roman, musique, LAFFONT-BOMPIANI, Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1960 ; Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1992 (4^e réimpression) ; première édition en 1984), 1040 p.

On trouve dans cet ouvrage la présentation de « Kreisler » et de « Rameau (Jean-François) »

Dictionnaire des types et caractères littéraires, Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert SCTRICK, Paris, F. Nathan, 1977, 207 p.

Cet ouvrage est intéressant pour les définitions des types « bohème », « bouffon », « parasite », « gueux », bien qu'elles restent succinctes.

Réflexions sur la socialité de la musique : actes du Colloque Musique et société organisé les 7, 8 et 9 juin 2006, sous la direction de Aude LOCATELLI et Frédérique MONTANDON Paris, l'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Série « Musiques et champ social », 2007, 307 p.

Nous avons retenu deux articles concernant le musicien et la société dans la période que nous étudions :

L'article écrit par Bernard Roukhomovsky, intitulé « Musique, harmonie et moralité » (p. 17-32), approfondit le rapport entre musique et moralité au sein de la société, et il traite par là-même de la place de l'artiste, de l'imaginaire musical et des modèles de sociabilité dans la littérature morale (XVII^e-XVIII^e siècles).

L'article d'Alain Montandon, « Le musicien et la société dans la littérature romantique allemande » (p. 109-117), met en parallèle des figures d'artiste du romantisme pour traiter son sujet. Une comparaison entre le chevalier Gluck et le Neveu de Rameau nous a

particulièrement intéressé, ainsi que les quelques remarques sur Johannes Kreisler. Montandon contextualise le rapport de l'artiste, et du musicien, à la société.

BORDERIE Régine, « *Bizarre* », « *Bizzarerie* » : *de Constant à Proust : essai*, Grenoble, ELLUG : Université Stendhal, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2011, 252 p.

Pour bien comprendre la notion de bizarre et la distinguer du grotesque, du sublime, du fantastique, de l'étrange, de la fantaisie. Le bizarre s'impose au XIXe siècle, c'est pourquoi il s'agit d'une notion importante pour notre mémoire, état donné qu'elle marque l'évolution entre le Neveu et Kreisler.

CLOUZOT Martine, *Images de musiciens (1350-1500) : Typologie, figurations et pratiques sociales*, thèse de doctorat (Histoire, 1995) remaniée, Turnhout, éd. Brepols, coll. « Epitome musical », 2007, 353 p.

Cet ouvrage nous renseigne sur les origines du jongleur au Moyen Âge et nous permet d'approfondir le statut du musicien à cette époque. On retrouve des éléments chez nos personnages.

DIAZ José-Luis, *L'Ecrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique en France (1750-1850)*, Thèse d'Etat de Lettres, sous la direction de Claude DUCHET, soutenue à l'université de Paris VIII, Deuxième partie (t. II), Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 377-782.

Sur le statut de l'écrivain à partir de son autonomisation.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique : folie et déraison*, Paris, Plon, 1961, nouvelle édition : Paris, Gallimard, coll. TEL, 1972, XII-683 p.

Cet ouvrage explique bien la situation des fous au XVIIIe siècle.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.

Il s'agit d'un ouvrage sociologique qui traite de l'image de l'artiste dans la littérature. Notion d'excentricité de l'artiste dans la modernité, mais également parle de bohème. Intéressant. Beaucoup sur l'excentricité. Sur le statut des créateurs.

KRIS Ernst et KURZ Otto, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press New Haven, Londres, ... ; *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, coll. « Galerie », 1987, p.

Cet ouvrage - que nous pouvons qualifier de sociologique - parle du rapport entre l'artiste et la société, leur interaction. Autrement, l'origine de l'image de l'artiste, en remontant à la mythologie, permet, à partir de l'étude de biographies antiques de faire apparaître « le berceau de la légende de l'artiste »...

Cet ouvrage traite de l'attitude de la société face à l'artiste à partir de biographies. Cet ouvrage se limite cependant aux arts plastiques (peinture, sculpture et architecture), et ne

prend donc pas en compte l'artiste-musicien. Les préconceptions et stéréotypes associés systématiquement à l'artiste dans les biographies d'artiste.

LOCATELLI Aude, *La Lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le "Bildungsroman"*, thèse soutenue en 1996, Tübingen, M. Niemayer, 1998, 336 p.

MORTIER Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, 218 p.

Cet ouvrage parle de l'originalité selon la conception de Diderot.

MOREAU Paul, *Fous et bouffons : étude physiologique, psychologique et historique*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et fils, 1885, 283 p.

Les origines du bouffon et du fou nous ont permis de faire un lien avec le Neveu.

WILLARD Nedd, *Le Génie et la folie au dix-huitième siècle*, Paris, PUF, 1963, 174 p.

Cet ouvrage présente les notions de génie et de folie dans les œuvres de Diderot (vues par Diderot), puis dans le discours de l'*Encyclopédie*, enfin la vision d'autres auteurs (La Mettrie par exemple). On y trouve les définitions de génie, de folie, d'enthousiasme, d'imagination comprises à travers les textes de l'époque. On constate que les définitions, en fonction de l'auteur, se contredisent parfois.

Articles :

IEHL Dominique, « Fantastique et grotesque : quelques aspects de leur rencontre dans les *Nachtstücke* de Hoffmann », in *E. T. A. Hoffmann et le Fantastique*, sous la direction de Jean-Marie PAUL, Nancy, Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II, *Le Texte et l'idée* ; 2, n° 8, 1992, p. 115-126.

Cet article précise la notion de grotesque dans le temps et la met en lien avec l'écriture de Hoffmann.

LAVILLE Béatrice, « Le personnage du Bohème », in *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis CABANES et Jean-Pierre SAÏDAH, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature », 2003, p. 225-236.

Cet article traite de la figure du bohème dans littérature du XIX^e siècle, ce nouveau type littéraire qui doit beaucoup au Neveu de Rameau, selon son étude.

MONTANDON Alain, « Ecriture et folie chez E. T. A. Hoffmann », *Romantisme*, vol. 9, n° 24, 1979, p. 7-28, disponible en ligne sur le site *Persée, revues scientifiques*, consulté le 11 juin 2012.

http://www.persee.fr/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1979_num_9_24_5293

Sur l'enthousiasme et son rapport à la folie de l'artiste (aliénation), que l'on trouve de manière récurrente chez les personnages de Hoffmann. Sur le statut social de la folie. Folie et romantisme : deux notions très liées dans le travail d'écriture de Hoffmann.

MONTANDON Alain, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 24-36, disponible sur le site *Persée, revues scientifiques*, consulté le 11 juin 2012 :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_16_54_4841

On trouve dans cet article des informations importantes sur l'artiste romantique dans la littérature, à travers sa recherche d'identité.

PICARD Timothée, « Indicible et fantastique », (présentation de *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, dir. Nathalie Prince et Lauric Guillaud, éd. Michel Houdiard, 2008), publié sur *Fabula (Acta)* le 26 juin 2009, consulté le 10 octobre 2012 :

<http://www.fabula.org/revue/document5085.php>

Picard fait une digression sur « la place de la musique dans une réflexion sur les liens entre indicible et fantastique » : il s'agit d'un parallèle entre la musique et le fantastique, en ce qu'elles touchent à l'indicible.

ANNEXE : « Kreisler, wahnsinnig », dessin de E. T. A. Hoffmann, février 1822





Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : GOOVAERTS PRENOM : Vanille

DATE : 28/05/2013 SIGNATURE 