

**« *L'essence de la musique
est d'être une révélation.* »**

Heinrich Heine, 21 janvier 1838



Par cette affirmation lapidaire, à l'ironie sous-jacente, Heinrich Heine énonçait un point de vue personnel tout en tranchant deux des débats essentiels concernant la musique : celui de la validité de la critique musicale et celui de la nature de la musique.

« *Je suis un poète allemand* »

Heinrich Heine (1797-1856), qui voulait qu'on inscrive sur sa tombe à Paris, au cimetière de Montmartre : « Ici repose un poète allemand » (*Lutezia*, 14/2, 84), s'était déjà présenté comme « poète allemand », dans un poème de jeunesse, inclus dans le *Livre des Chants* publié en 1827 et réédité treize fois de son vivant :

*« Je suis un poète allemand
Connu en pays allemand :
Si l'on cite des noms fameux
On citera aussi le mien. »*

Si ce court poème atteste la conscience que Heine avait de sa valeur, il est aussi le reflet de l'importance qu'il conférait à la langue, en l'occurrence la langue allemande, avec en sous-entendu une allusion à sa musicalité comme à la musique des mots – ce qui situe Heine du côté de Mallarmé (1842-1898), qui affirma : « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait un sonnet, mais avec des mots », c'est-à-dire avec des sons familiers et polysémiques.

En inscrivant ainsi son œuvre sous le signe de la poésie, Heine n'occultait pas son activité très importante d'écrivain et de publiciste (de journaliste). Ayant choisi de résider à Paris à partir de mai 1831 pour échapper à la censure allemande et écrire librement dans une France issue de la révolution de 1830, Heine y devient correspondant pour la *Gazette d'Augsbourg* : il est donc amené à rédiger des articles sur la société française et sur la vie politique et culturelle de la France sous la monarchie de Juillet. Fréquentant théâtres et salons – dont celui de la belle Cristina, princesse Belgiojoso, patriote italienne contrainte à l'exil, ou celui du baron de Rothschild, riche banquier –, lieux mondains où il a l'occasion de rencontrer l'élite intellectuelle comptant entre autres George Sand, Balzac, Béranger, Berlioz, Chopin, Liszt, Alexandre Dumas père, Meyerbeer, Rossini, Thiers et Quinet, Heine se trouve au cœur de la vie musicale parisienne : s'il n'est ni musicien professionnel ni « connaisseur », il est mélomane et surtout poète, conscient de la place essentielle de la musique dans sa poésie. Étant donné la fonction sociale prise par la musique dans cette période dominée par l'ascension de la bourgeoisie (qui se fait voir à l'Opéra et qui installe un piano dans son salon), il est normal que Heine consacre plusieurs articles au phénomène musical : mais, plutôt que de rédiger de simples comptes rendus des opéras ou des concerts auxquels il a assisté, pour dire ce qu'il pense de leur

qualité artistique et musicale, il centre, de manière singulière, son intérêt sur les enjeux politiques et sociaux des œuvres. Par exemple, il souligne la relation qui existe *de facto* entre un opéra et son contexte politique, en montrant que la mélodie gracieuse de Rossini appartient au style de la Restauration, tandis que les harmonies puissantes et les chœurs massifs de Meyerbeer correspondent à la société politique issue de la révolution de 1830, et que ce qui les oppose musicalement est révélateur des changements politiques, des modifications des rapports sociaux et des mutations des sensibilités.

Très engagé dans la vie mondaine, sa fonction d'observateur et de publiciste amène Heine à se confronter aux autres rédacteurs d'une presse alors en expansion – malgré la censure et le coût de fabrication d'un journal –, et donc à polémiquer et à prendre position. En l'occurrence, son affirmation « l'essence de la musique est d'être une révélation ; on ne saurait en rendre compte, et la vraie critique musicale est une science expérimentale (*Erfahrungswissenschaft*) » se trouve dans un texte où, s'interrogeant sur la nature de la musique : « Mais, qu'est-ce que la musique ? » (neuvième lettre « À propos de la scène française »), il se moque de celui qui prétendait théoriser scientifiquement la critique musicale.

La critique de la critique

« Je ne connais rien de moins récréant que la critique de M. Fétis et de son fils M. Fætus, où l'on démontre a priori le mérite ou les défauts d'une œuvre musicale. De semblables critiques, écrites dans un certain argot et lardées d'expressions techniques qui ne sont point connues des gens cultivés, mais seulement des exécutants, donnent aux yeux de la foule une sorte d'autorité à ce verbiage vide. »

Par ces propos, Heine conteste donc la théorie que le critique François-Joseph Fétis (1784-1871) prétend imposer comme seule valable pour rendre compte de la valeur d'une œuvre musicale : il y voit même une dénaturation de la musique.

Pourtant, l'entreprise de Fétis, qui était également compositeur, chef d'orchestre, organiste, professeur, visait à trouver une théorie pour installer plus de sérieux et plus de compétences dans la démarche critique : son objectif était d'instaurer un certain nombre de critères pour sortir la critique musicale de l'anarchie qui prédominait alors. L'incohérence de la critique était directement liée à la multiplication des journaux politiques dans un contexte de censure : bien des rédacteurs prenaient le prétexte de la critique musicale pour traiter de questions politiques ou sociales de manière détournée, ou, tout simplement, pour se faire un nom dans la presse et gagner quelque peu leur vie, tel Wagner qui rédigea quelques articles pour la *Gazette musicale* en 1841, « Un musicien à Paris » (31 janvier, 7 et 12 février¹). Balzac a mis en scène ce monde de la presse dans les *Illusions perdues* et a dressé une typologie des critiques dans *Monographie de la presse parisienne* (1843), des ambitieux aux naïfs en passant par les mondains... Pour contrer ce détournement opéré par la presse politique, Fétis avait fondé en 1827, sur le modèle de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la *Revue musicale* : Fétis la dirige jusqu'en 1833, année de sa nomination au conservatoire de Bruxelles, puis il en confie la direction à son fils Édouard-Louis-François Fétis (1812-1909) qui la dirige jusqu'en 1835, c'est-à-dire jusqu'à la fusion de cette revue avec la *Gazette musicale de Paris* fondée en 1834 : la *Revue et Gazette musicale de Paris*, qui paraît jusqu'en 1880, publia des articles de Berlioz, d'Ortigue, Fétis, Wagner, Liszt.

1. Cité in Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Honoré Champion, 2005, p. 35.

Ainsi, de mai à juin 1835, Liszt publia une série d'articles intitulés « De la situation des Artistes et de leurs conditions de vie dans la Société » dans lesquels il incitait les compositeurs à se faire critiques, car, pour lui, seuls les musiciens peuvent hisser la critique musicale au même niveau que la critique littéraire ou politique. D'autres revues spécialisées ont vu également le jour à cette époque : *Le Ménestrel* (1833-1940), *La France musicale* (1837-1870).

Dénonçant la vanité de toutes ces prétentions, Heine estime qu'il est impossible de parler de la musique, la musique étant un au-delà des mots. Au début du XXI^e siècle, le pianiste et chef d'orchestre Daniel Barenboim, lors d'un échange de points de vue avec le critique littéraire, professeur de littérature comparée à Columbia University et mélomane Edward Said, défendit la même thèse :

DB : « *Chaque fois que nous parlons de musique, nous parlons de la manière dont elle nous affecte, et non de la musique elle-même. À cet égard, c'est comme Dieu. Nous ne pouvons pas parler de Dieu, ou de ce qu'on appelle de ce nom-là, nous pouvons seulement parler de notre réaction par rapport à une chose – certains savent que Dieu existe, et d'autres refusent d'admettre qu'il existe –, mais nous ne savons pas parler de cette chose. Nous ne pouvons parler que de notre réaction par rapport à elle. De la même manière, je ne pense pas que l'on puisse parler de la musique. On ne peut parler que d'une réaction subjective par rapport à elle.* »

ES : « *L'œuvre semble toujours échapper à l'auditeur. Je pense que c'est ce qui fait son pouvoir de fascination¹.* »

Il faut donc admettre que l'œuvre reste toujours insaisissable et renoncer à en faire une marchandise dont on vante

1. In *Parallèles & paradoxes, Explorations musicales et politiques, op cit.*, p. 158.

les mérites ou dont on dénonce les défauts. La musique n'a rien à voir avec un produit de consommation dans un star-système, celui-là même qui commençait à se mettre en place à l'époque de Heine avec les « joutes » entre pianistes (Liszt/Thalberg) auxquelles il eut l'occasion d'assister. Se posant à contre-courant du matérialisme émergent, Heine insiste sur l'importance de la dématérialisation de la musique : il attendait que l'interprète fasse oublier l'instrument, alors que la plupart de ses contemporains étaient amateurs de prouesses techniques.

La musique absolue

En employant le terme de « révélation », Heine situe *de facto* la musique du côté de la foi religieuse qui s'éprouve mais ne s'explique pas : il s'inscrit ainsi dans le camp de ceux qui font de la musique une religion et qui pensent la musique en terme d'absolu d'ordre métaphysique ; l'autre camp étant composé de ceux qui considèrent la musique comme le moyen d'exprimer des sentiments, donc comme un langage.

Cette valorisation de la « musique absolue » – expression que les Français traduisent par « musique pure » –, qui s'inscrit en réaction à l'invention du sentiment propre au courant de l'*Empfindsamkeit* (ou « langage des sentiments ») né au cours des années 1770, s'appuie sur la redécouverte de la philosophie antique qui faisait de la musique la voie royale de la philosophie, c'est-à-dire de l'accès au monde des Idées abstraites qui régissent l'univers comme la vie des hommes. Héritiers des Anciens, les théoriciens de l'essence métaphysique de la musique pensent que la musique ne représente rien, n'exprime rien, mais qu'elle fait partie des Idées abstraites et que son rôle est de faire

éprouver la transcendance... : elle appartient donc au registre de la foi. Plusieurs écrivains allemands ont contribué à diffuser cette conviction : Ludwig Tieck (1773-1853), pour lequel l'art musical est la religion entièrement révélée, la musique étant un au-delà du langage, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), E.T.A. Hoffmann (1776-1822), tandis que le philosophe Friedrich Hegel (1770-1831) favorisait la spéculation sur les Idées, ou autrement dit « le monde Idéal ». La conséquence de ce courant est la valorisation de la seule musique instrumentale : la symphonie, née vers 1770, devenant le paradigme même de cette musique absolue.

Cette position idéaliste s'est cristallisée dans l'ouvrage de Hanslick publié en 1854 : *Du Beau dans la musique, contribution à une révision de l'esthétique musicale*. Eduard Hanslick (1825-1904) cherche à concentrer l'attention sur l'œuvre et sa facture à l'exclusion de toute implication de celui qui compose, interprète ou écoute. Il pense que l'existence esthétique de l'œuvre est indépendante de sa publication ou de son exécution ; qu'elle n'a aucun besoin d'auditeur pour exister, car il n'y a rien à comprendre : il est vain de chercher des significations. Comme la musique n'exprime pas de sentiments, n'est pas un langage, « le beau musical est quelque chose de spécifiquement musical », qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Hanslick définit le contenu de la musique comme des « formes sonores en mouvement », manifestation de la liberté de créer de « l'esprit dans un matériau approprié à l'esprit et non conceptuel », affirmant que « par des relations profondes et secrètes, le sens des sons s'élève très haut au-dessus d'eux-mêmes et nous permet de sentir l'infini dans les œuvres produites par le talent de l'homme¹ ». Ainsi, pour Hanslick, la musique instrumentale

1. Cité in *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Actes Sud / Cité de la musique, 2010, article « Hanlisk », p. 868.

est « libre » et « absolue » parce qu'elle s'est affranchie de significations qu'il est inutile de rechercher.

La musique fait partie du royaume de la poésie

Malgré le contexte de ce débat esthétique, Heine ne se place pourtant pas du côté des idéalistes, car il défend une esthétique qui associe la musique à la poésie ; la définition qu'il donne de la musique, juste avant d'associer « essence » et « révélation », est, à cet égard, très explicite :

« C'est une étrange chose que la musique ; je dirais volontiers qu'elle est un miracle. Elle est entre la pensée et le phénomène : comme une médiatrice crépusculaire, elle plane entre l'esprit et la matière, apparentée à tous deux, et pourtant différente de tous deux ; elle est esprit, mais esprit qui a besoin de la mesure du temps ; elle est matière, mais matière qui peut se passer de l'espace¹. »

Cette position d'entre-deux poétique est confirmée par l'étrange émotion que lui procure Chopin :

« Sa vraie patrie est le royaume enchanté de la poésie, dit-il. Quand il est assis au piano et qu'il improvise, il me semble qu'un compatriote arrive pour me visiter de notre pays bien-aimé et me raconte les plus curieuses choses qui se sont passées là-bas pendant mon absence²... »

Heine qualifie l'émotion que lui procure la musique de Chopin de « *schmerzliche Lieblichkeit* », c'est-à-dire de « grâce douloureuse », de charme, de douceur indissociable de la douleur, de la tristesse. Comme quelques autres, dont Balzac dans *Ursule*

1. In *Mais qu'est-ce que la musique ?*, Actes Sud, coll. « Babel », 1997, p. 19.

2. *Op. cit.*, p. 51.