



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 5, Mai-juin-juillet 2015
Musique ! On lit
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.9380>

Musique, mon beau souci. Histoire & avatars de l'imaginaire musical européen

Marik Froidefond



Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013, 913 p., EAN 9782812412868.



Pour citer cet article

Marik Froidefond, « Musique, mon beau souci. Histoire & avatars de l'imaginaire musical européen », *Acta fabula*, vol. 16, n° 5, « Musique ! On lit », Mai-juin-juillet 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9380.php>, article mis en ligne le 03 Mai 2015, consulté le 10 Août 2024, DOI : 10.58282/acta.9380

Musique, mon beau souci. Histoire & avatars de l'imaginaire musical européen

Marik Froidefond

Voici un ouvrage en tout point magistral. Son importance décisive pour l'histoire des idées, et plus particulièrement pour l'étude des relations entre la littérature et la musique, est à la mesure de son exceptionnelle maîtrise. Car il faut une culture littéraire, musicale et philosophique d'une remarquable envergure doublée d'une puissance d'analyse et de synthèse hors du commun, disons-le d'emblée, pour bâtir une telle somme.

Il faut du souffle aussi. L'étude que propose Timothée Picard n'embrasse en effet pas moins de quatre siècles et un corpus considérable tant par son ampleur que par l'importance esthétique et culturelle des œuvres et des discours qui le composent. À travers cette exploration de l'imaginaire musical européen déployée sur plus de 900 pages, à la croisée de la littérature, de la musicologie et des études culturelles comparées, l'auteur se donne pour but de reconstituer le « modèle musical » élaboré par les principaux écrivains et philosophes européens depuis le xvii^e siècle. Il procède pour cela à l'examen critique approfondi des discours sur la musique, et des fantasmes et fictions qu'elle a suscités.

Cet éminent spécialiste des relations entre littérature et musique n'en est certes pas à son coup d'essai. Ses ouvrages successifs consacrés notamment à Wagner, à Gluck ou à Verdi font tous date, de même que ses livres portant sur les querelles esthétiques, les problématiques de la mise en scène ou de l'œuvre d'art mixte¹, chacun ajustant la force d'une proposition inédite à un concentré heureux d'érudition et un art d'expliquer et de conter que ne dément pas le savoureux parcours auquel nous invite son plus récent ouvrage sur les traces de l'opéra et de ses succédanés qui n'en finissent pas de hanter la culture contemporaine (*La Civilisation de l'opéra. Sur les traces d'un fantôme*, Fayard, 2016).

¹ Outre les ouvrages consacrés à l'histoire du wagnérisme (Wagner, une question européenne, PUR, 2006 ; L'Art total, grandeur et misère d'une utopie, PUR, 2006 ; Dictionnaire encyclopédique Wagner, Actes Sud, 2010) et à l'opéra (Opéra et mise en scène vol. 2, Avant Scène de l'opéra, 2015 ; Opéra et fantastique, 2011 ; Verdi – Wagner, imaginaire de l'opéra et identités nationales, Actes Sud 2013), rappelons également ses travaux sur les figures d'artistes polyvalents (Dévours et métissage. Le cinéma de Benoît Jacquot ; Patrice Chéreau, transversales : théâtre, cinéma, opéra ; Christophe Honoré : le cinéma nous inachève, Le Bord de l'eau, 2008, 2010 et 2014).

L'ambition de l'étude publiée en 2013 sous le titre *Âge d'or, décadence, régénération* est cependant d'un autre ordre. Le fil rouge de l'ouvrage n'est ni un auteur, ni une œuvre ou un courant esthétique, mais un schème de pensée dont la récurrence est mise en lumière à travers un « récit » à multiples strates qui restitue d'une façon inédite toute l'histoire de l'imaginaire musical jusqu'à ses manifestations les plus contemporaines. Ce récit est à peu près le suivant : la perte d'un âge d'or aurait engendré une nostalgie et une hantise de la décadence poussant des écrivains et des penseurs à rêver à une régénération ; leurs espoirs et entreprises pour la concrétiser auraient suscité des déceptions qui, par ricochet, auraient relancé le schème. T. Picard rappelle qu'il s'agit là des « étapes d'une fable bien connue » sur laquelle se sont modelées bien des philosophies de l'histoire. Mais au delà de la répétition d'un schème, ce récit révèle la façon dont les écrivains mélomanes ont pensé le monde et l'œuvre d'art. Un constat capital en résulte, que l'auteur formule d'abord sous forme de question : la mélomanie porte-t-elle les écrivains à la déclinologie, et vice-versa ? Cette question, qui donne à l'ouvrage sa basse continue, T. Picard en explore les ramifications, les résonances et les implications multiples d'une époque à l'autre. S'attachant à dégager les raisons d'être de l'apparente « antimodernité » des écrivains mélomanes jusqu'à ses tenants et aboutissants les plus actuels, il montre pourquoi et comment la musique engage pour eux le devenir de la culture européenne. Dans un article crucial écrit en 2009², qui contient en germe la thèse dépliée ici, T. Picard avançait déjà que l'antimodernité de ces écrivains, corollaire de leurs inclinations originaires et de leurs aspirations restauratrices, semblait aller de pair avec une conception décadentiste de la musique, de la littérature, et plus largement de la culture européenne. Il montrait comment ces écrivains voient dans la double décadence de la musique et de la langue, conséquence d'une origine musico-linguistique perdue déplorée avec nostalgie, un bon étalon pour mesurer l'état de déréliction dans lequel serait entrée la culture européenne. C'est l'une des grandes forces du livre *Âge d'or, décadence, régénération* d'avoir su prolonger cette intuition de départ, d'avoir interrogé sa raison d'être et sa constance, mais aussi sa complexité et ses implications idéologiques et politiques.

La grande fable mélomane

L'étude suit un plan simple qui respecte les principales étapes du mythe dans ses constantes et ses variations, la démarche chronologique permettant de ne pas

² Timothée Picard, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective) », *Tombeau de la littérature, LHT, Dossier*, publié le 01 mai 2009 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>

occulter les différentes reformulations de ce récit en fonction des époques et d'en comprendre la généalogie. De larges encarts monographiques, qui évitent le nivellement ou la généralisation du discours, restituent le modèle musical des uns et des autres, et la façon dont s'articule dans chaque cas la vision du monde et de l'œuvre d'art dont la musique est le dénominateur commun. L'étude s'autorise aussi régulièrement des rapprochements et comparaisons par delà les époques. Cette double approche, à laquelle s'ajoute un va-et-vient constant et concerté entre vision surplombante et focalisation sur des exemples précis, est menée avec une intelligence et une virtuosité remarquables.

À lire l'ouvrage on ne sait si ce qui frappe surtout est l'architecture parfaitement maîtrisée de l'ensemble, tant dans ses fondations, ses structures à grande échelle que dans ses agencements de détail qui aboutissent à un bâti des plus convaincants, ou si c'est la remarquable aisance et la fluidité avec laquelle on circule. Car le lecteur a moins la sensation d'être face à un monument écrasant qu'on le sommerait de visiter pièce à pièce ou une horlogerie intellectuelle dont il lui faudrait comprendre tous les rouages pour en saisir le subtil principe, que devant une multitude de chemins possibles, qui se croisent, bifurquent, et invitent à une déambulation ouverte, dans l'ordre ou le désordre. Tout en retraçant ce grand récit archétypal, T. Picard veille en effet à en pointer les lignes de faille et les zones d'effrangement, autant d'indices qui signalent la dimension construite de cette fable et nous incitent à prendre nos distances, à ne pas céder au leurre d'une fausse linéarité narrative et à emprunter les chemins de traverse ici et là ménagés. Cette circulation est favorisée par la diversité même des terrains offerts au parcours, littérature, philosophie, musicologie, histoire des idées, et par les rapprochements inédits proposés par l'auteur qui donnent au récit sa savoureuse richesse. Ce type de rapprochements a bien des vertus.

L'une, et non des moindres, est d'éviter la tyrannie simplifiante de la généalogie et de faire bouger les frontières paresseusement établies. Bousculer ainsi la linéarité et se jouer des hiérarchies traditionnelles, permet de réhabiliter l'importance de l'imaginaire, non seulement dans la création artistique, mais aussi dans la construction de l'histoire et l'élaboration de nos discours. Dès les premières lignes de l'introduction, T. Picard le souligne : l'imaginaire joue « un rôle d'impulsion capital : il dépose ses alluvions dans l'invention littéraire et philosophique et la féconde et, en même temps, il relance la chaîne qui mène au renouvellement perpétuel de cette œuvre d'art mixte dont l'opéra est le paradigme ».

Cet imaginaire, T. Picard lui accorde la part belle en ourlant constamment sa réflexion d'une étude de la réception. Il donne ainsi à voir les différents fantasmes projetés sur les compositeurs qu'il étudie, Wagner par exemple, mais aussi Gluck dont il fait défiler la galerie de visages successivement façonnés par les

musicographes (Gluck néoclassique, Gluck romantique, Gluck baroque). La diversité des projections fantasmatiques est frappante. Mais on perçoit surtout la multiplicité des implications idéologiques drainées par ces constructions et l'importance qu'il y a à tenter de les déchiffrer, y compris les plus subjectives et les plus arbitraires d'entre elles. À plusieurs reprises au cours de l'ouvrage, T. Picard revient sur la validité méthodologique de sa démarche, comme par besoin d'en confirmer la légitimité bien qu'il ait déminé dès l'introduction toutes les réticences qu'elle pourrait éveiller. C'est peut-être que ce type d'étude par les fantasmes, assez récente dans le domaine musico-littéraire, doit encore dire sa raison d'être et sa pertinence pour être considérée à sa juste mesure. Les discours et les fictions suscités par la musique sont instructifs, répète donc T. Picard, ils sont un moyen d'accéder à l'œuvre, de la goûter, qui n'est pas moins illusoire que l'examen de sa vérité prétendument objective : « au bout du compte, c'est [...] le lot même de la musique et son mode d'existence inévitable, que d'apparaître toute entière nimbée de discours. Halo langagier dont la teneur varie en fonction du lieu et du moment, et dont la logique doit être redéployée ». En s'appliquant à l'examen historicisé de ces discours et des imaginaires qu'ils façonnent, cet ouvrage refuse une conception trop autonomiste de la musique et contribue à élargir significativement le champ des recherches sur la musique, longtemps restreint à l'unique étude de l'œuvre ou de la vie d'un compositeur. Parallèlement la façon dont les discours peuvent influencer la création est examinée, l'imaginaire qu'ils véhiculent s'avérant extrêmement fécond, et parfois coercitif, pour la création artistique.

De l'esthétique au politique. Le mélomane est-il réactionnaire ?

Une des vertus et non des moindres de cet essai est de proposer une lecture engagée. Il ne s'agit pas pour l'auteur de nous mettre simplement sous les yeux des miroirs résumant les époques, agencés avec brio pour retracer la grande fresque de la littérature et de l'imaginaire musical : à chaque étape de la démonstration, la pensée est pleinement à l'œuvre et incite le lecteur à ajuster son regard critique.

En témoigne d'abord le choix méticuleux des textes sur lesquels l'étude se concentre. D'entrée de jeu, T. Picard explique qu'il a choisi de mettre l'accent sur les discours des écrivains et des philosophes, vecteurs privilégiés de ce mythe, plutôt que sur les écrits de musiciens ou des articles de presse : même si les musiciens ont bien sûr eu leur part dans la construction de la fable archétypale, c'est aux « hommes de lettres » que la société cultivée a longtemps attribué la place centrale dans l'économie des discours, au détriment du musicien souvent relégué au rang de

spécialiste s'adressant à ses pairs. Le choix des figures composant l'épine dorsale de la démonstration est systématiquement justifié. T. Picard en montre la légitimité mais aussi la partialité, laquelle n'est jamais occultée derrière l'excuse d'une impossible exhaustivité. Cette rigueur est également sensible dans le soin avec lequel sont pointées les contradictions des auteurs étudiés, et en particulier le fossé parfois énorme entre certaines déclarations d'intention et la réalité des œuvres. Aucune langue de bois, ni déférence de circonstance : T. Picard rabroue les uns et les autres quand il le faut, avec malice ou rudesse, c'est selon.

Il montre ainsi à quel point la littérature mélomane, même quand elle prétend s'affranchir de l'idéalité musicale romantique dans la deuxième moitié du xx^e siècle, reste encore largement sous son emprise et manifeste une forte propension à la mélancolie. Il était capital d'établir ce constat avec rigueur et d'en dégager les implications politiques. Loin d'être le fait seulement du wagnérisme décadent, cette inclination est en effet toujours sensible aujourd'hui, alors que s'accroît la tendance déclinologique, et dans bien des cas ouvertement réactionnaire, de certains écrivains mélomanes. Leur conservatisme consolateur est souligné ici sans complaisance. Il y a une vraie responsabilité à avoir aujourd'hui en la matière et une urgence à se faire pédagogue. T. Picard en prend la mesure et nous aide, avec cet ouvrage, à mieux lire et mieux comprendre. En 2007, il attirait l'attention sur le livre remarquable de Catherine Coquio consacré au mythe de la décadence, *L'Art contre l'art, Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »* (Bandol, Vallongues, 2005). Salué comme « l'un des "récits" les plus pénétrants³ » sur la fable décadente et sa « (ré)évaluation parfaitement démystifiante », l'ouvrage était présenté comme un « instrument de travail d'une extrême solidité théorique et conceptuelle » susceptible de fonder des travaux futurs et de rendre compte des débats contemporains encore pleins des questions soulevées par l'époque décadente. D'une certaine façon le livre de T. Picard en prend la suite et en déplie les enjeux en s'attachant plus précisément à l'art qui a le plus cristallisé ces débats, la musique.

L'inflexion politique s'intensifie au fur et à mesure que la démonstration se noue. Elle s'observe surtout dans la capacité à articuler l'esthétique et le philosophique à l'éthique et au politique. C'est par exemple le cas dans le long développement sur Diderot, qui pose la question de la place de l'opéra dans le cadre d'un projet de moralisation de la cité, lequel doit, selon Diderot, s'effectuer par le truchement du théâtre. T. Picard examine dans le détail ce qu'est devenu ce projet de moralisation de la cité décrit par Diderot. Il montre comment la pénétration d'une certaine forme de mélomanie dans tous les moments forts de la vie publique a pu être considérée

³ Timothée Picard, « Le devenir du "temps Baudelaire" ou l'éternelle hypocondrie de l'art moderne » (compte rendu de l'ouvrage de Catherine Coquio, *L'Art contre l'art, Baudelaire, le "joujou" moderne et la "décadence"*, Bandol, Vallongues, 2005), *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, novembre-décembre 2007, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/acta/document3587.php>. Les citations qui suivent sont tirées du même texte.

comme le symptôme (habilement exploité) d'une régression de la collectivité dans un irrationalisme potentiellement sanguinaire, phénomène qui tend à montrer que l'esthétisation du politique serait corrélée à une forme d'éradication du politique. Les développements qui suivent sur les quelques projets de « théâtre du peuple » élaborés par G.B. Shaw ou R. Rolland montrent à quel point l'investissement contradictoire de la notion de « peuple », à haute teneur programmatique et fantasmatique, contient des ambiguïtés, et comment ces dernières se sont révélées dans les diverses formes d'esthétisation du politique pratiquées par les totalitarismes européens de la première moitié du xx^e siècle. C'est à ce point de la réflexion que l'étude déborde la scène européenne pour s'ouvrir aux Amériques : les États-Unis ont-ils su prendre le relai ? demande T. Picard en interrogeant notamment l'œuvre de Richard Powers à l'aune de la réflexion sur la faillite de la culture européenne. Là encore, on ne peut que saluer l'acuité avec laquelle T. Picard tire les fils et ouvre le questionnement.

À aucun moment pourtant le ton ne devient docte. La langue reste au contraire aussi exigeante que limpide et la plume toujours élégante, y compris dans les moments plus didactiques que sont les introductions, les bilans et les transitions entre les chapitres auxquels l'auteur accorde le plus grand soin, précieuses balises dans la lecture. C'est qu'il ne s'agit jamais d'éblouir ou de stupéfier le lecteur, mais au contraire d'aider à mieux comprendre, à cerner les leviers, les canevas multiples et les enjeux sous-jacents.

Cela est notamment sensible dans l'attention avec laquelle T. Picard dégage la dimension psychanalytique de la question et sa place dans les œuvres littéraires abordées. Les développements autour de la notion de jouissance lyrique, sa transposition dans l'écriture (chez Leiris notamment) et toutes les pages expliquant dans quelle mesure l'expérience esthétique relève de l'érotique sont de ce point de vue remarquables.

Si T. Picard nous offre ici une somme intellectuelle édifiante, elle n'est cependant pas autotélique. Au delà du récit déployé qui, à plus d'un titre, est celui d'une histoire de l'Europe et de la culture européenne, ce qui frappe peut-être surtout est la part vivante des débats en jeu, leur actualité pour nous aujourd'hui. Les interlocuteurs, les sujets et les outils que l'ouvrage convoque sont en effet probants pour notre contemporain. Mais le livre nous aide aussi à interroger avec acuité les nouveaux interlocuteurs de notre époque, ceux qu'on appelle parfois les anti-modernes ou les néo-réactionnaires, dont les rangs ne cessent de grossir. En témoignent les écrits les plus récents de Renaud Camus ou de Richard Millet, dont la tonalité crépusculaire s'est radicalisée au point de susciter de violentes polémiques, donnant aux analyses de T. Picard un prolongement et une force prospective significative, et pour tout dire assez inquiétante. Le critique met

cependant en garde : il est aléatoire et risqué de définir une posture en termes manichéens de modernisme ou de passéisme. Tout en prenant soin d'établir des distinctions dans le large éventail de ces discours, entre « posture néo-hussarde », « conservatisme académisé » et positions « franchement réactionnaires », il évite cependant de noircir le trait et de relayer la tendance décliniste de ces écrivains en donnant une vision univoque du panorama littéraire mélomane.

À côté de ces « professeurs de désespoir » (Nancy Huston), les autres voix ne sont donc pas oubliées, celles qui refusent d'instrumentaliser la musique, d'en faire le refuge consolateur d'une pensée mélancolique et d'un scepticisme élégiaque ou sarcastique. Ces voix sont, il est vrai, plus marginales, mais les derniers chapitres du livre ne les passent pas sous silence. C'est encore une vertu d'avoir su éviter la caricature et d'avoir donné place, et *in fine* le dernier mot, à ces discours exempts de nostalgie, contrepoint dynamique et nécessaire aux représentations décadentistes qui se complaisent à annoncer la fin — fin de la littérature, du sujet, de la fiction, de la culture.

La musique, un viatique pour retrouver l'origine perdue

Pour mieux comprendre les implications de cette grande fable mélomane, reprenons-la en son début. La première partie du livre est consacrée aux différents mythes des origines figurées par l'union de la musique et du langage en un idiome originel parfait, âge d'or à partir duquel l'ici et maintenant est stigmatisé comme décadent. Cette partie s'ouvre par une étude introductive des quatre principaux « récits originaires » de l'imaginaire musical européen : le motif de l'Arcadie virgilienne, le mythe d'Orphée, le modèle de la tragédie grecque et la figure de Bach, régulièrement présenté comme « père de toute musique ». T. Picard montre que ces figures sont toujours associées à leurs envers décadents (punition babelienne, chute de l'Empire romain, enfer des cités modernes, mue masculine), images qui, quel qu'en soit le registre, renvoient à une catastrophe irréversible qui nous aurait définitivement éloignés de l'âge d'or perdu et valent comme appels à un sursaut adressés à la collectivité. Tous ces mythes disent ainsi la nécessité de remonter à l'origine pour retrouver l'essence des arts et la langue primitive idéale, dont la musique et le langage aujourd'hui séparés ne seraient que les lointains succédanés. Après cette première synthèse en guise d'ouverture, la réflexion se déploie en trois temps. L'attention se porte d'abord de façon très approfondie sur les deux figures tutélaires considérées comme les plus représentatives du mythe étudié : Rousseau et Nietzsche. T. Picard montre de quelle manière *L'Essai sur l'origine des langues*,

imprégné d'une obsession originaire, donne une formulation complète et systématique du « modèle musical » rousseauiste, et à quel point sont intriquées chez Rousseau les questions de l'origine de la musique et du langage et celle des sociétés. Le même type d'étude est ensuite mené sur *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, mettant en évidence le rapport entre la séparation du lien entre Apollon et Dionysos, c'est-à-dire entre la langue et la musique, et l'activation conjointe d'une pensée de la décadence philosophico-historique et de la dégénérescence de la musique et du langage. Comme Rousseau, par souci pédagogique Nietzsche esquisse les voies d'une possible régénérescence dans la *Quatrième inactuelle*.

Ce parallèle très stimulant entre Rousseau et Nietzsche est enrichi d'un troisième terme : T. Picard montre que ces deux figures trouvent en effet à la fin du xx^e siècle un continuateur avec Pascal Quignard, dont la pensée des rapports entre la musique et la langue fait pareillement système. Comme Rousseau, Quignard postule l'existence d'un « homme naturel » qui s'exprime malgré le processus civilisationnel, et considère, comme Nietzsche, que la musique est la quintessence de la civilisation, mais aussi son inverse et son envers. Son œuvre met en lumière les grandes étapes du processus par lequel l'individu se sépare du monde sonore de *l'infans* pour accéder à celui du langage, mais aussi à quel point ce processus civilisationnel se révèle illusoire et mensonger : pour Quignard, l'homme ne se sépare pas de son animalité organique, il ne cesse d'être plein de ce jadis qu'il récuse mais qui le hante. Cette étude est complétée par une analyse judicieuse de la position de Richard Millet qui radicalise celle de Quignard et montre comment le schème décadentiste s'articule à la « geste moderniste ». Dès cette première étape de la réflexion, T. Picard souligne la dimension imagologique de la question, pointant la façon antagoniste et complémentaire qu'ont la France et l'Allemagne d'élaborer leur modèle musico-linguistique, et en faisant apparaître que chez certains écrivains contemporains, ce modèle et l'articulation des thèmes de l'âge d'or et de la décadence s'inscrivent dans le sillage d'une conception germanique.

Cette dimension imagologique se précise lorsque T. Picard montre combien elle travaille la dichotomie du mythos (associé à la germanité musicale romantique) et du logos (traditionnellement lié aux Lumières françaises) à travers laquelle s'opposent deux conceptions antithétiques de l'homme dans son rapport au monde. T. Picard avance ici l'hypothèse selon laquelle l'opéra serait le conservatoire d'un âge d'or qui ne cesserait de s'éloigner, caractérisé par le merveilleux et la jouissance, dans un monde en proie à un processus civilisationnel synonyme de désenchantement. Pour renouer avec un mythos (dont l'enfance auréolée de nostalgie serait le puissant symbole) et contrer un logos symptomatique d'un douloureux éveil au principe de réalité, le sujet ferait appel à la musique et au spectaculaire opératique, comme cela est sensible chez écrivains étudiés ici, dont la

défiance à l'égard de la raison est corollaire d'un désir de réhabiliter l'affect, le mystère et le libre exercice de la fantaisie créatrice. Une large place est accordée ici aux Romantiques allemands (Wackenroder, Tieck, puis surtout Hoffmann), ainsi qu'à leurs continuateurs qui en appellent au sublime et au grotesque, à l'absolutisation de la musique, et réactivent l'esthétique du merveilleux opératique en geste de protestation contre les philosophes des Lumières qui l'avaient congédiée.

Le long développement consacré à Hoffmann est remarquable, il permet de comprendre comment le schème décadentiste est entré dans la fiction littéraire en donnant naissance au genre de la nouvelle musicale fantastique. Alors que ses prédécesseurs Wackenroder et Tieck croient encore à une possible régénérescence de l'âge d'or, pour Hoffmann celui-ci est définitivement perdu, on ne peut qu'en faire le deuil dans l'élegie, l'ironie, le fantastique ou le grotesque. La façon dont se nouent poétique, métaphysique et morale est étudiée avec minutie, ainsi que l'importance de la dimension religieuse dans la pensée du romantisme allemand qui envisage l'œuvre d'art totale et la religion de l'art comme des moyens de substitution et de compensation d'une totalité originelle perdue qu'il faudrait retrouver. T. Picard explique avec limpidité pourquoi ces écrivains ont vu dans la musique, convoyeuse d'infini, l'art le plus à même de concilier les contraires, de défendre le mythos contre les assauts du logos et de créer le sentiment d'une unité de l'expérience synesthésique, sorte d'« archi-art » garantissant la correspondance entre les arts, cette fameuse « ronde des arts » dont l'expression fleurit dans les discours de la fin du xix^e siècle.

Lyricomanie & fétichisme. Le critique d'opéra, un « pervers autorisé » ?

Parmi les disciples les plus évidents de Hoffmann qui en appellent à un sursaut comparable de l'imaginaire et à une défense de l'enchantement spectaculaire, une attention particulière est accordée ici à Leiris et au modèle opératique façonné dans son œuvre. Pour Leiris, la musique, et plus précisément l'opéra, est une façon de compenser l'éden perdu de l'enfance, son sacré ambigu, à la fois merveilleux et terrifiant, que l'écriture s'acharne à retrouver pour pallier le désenchantement de « l'âge d'homme ». Avec beaucoup de subtilité, T. Picard parvient ici à rendre compte des dimensions scripturaires, mais aussi anthropologiques et psychanalytiques tressées par l'entreprise autobiographique singulière de cet écrivain.

Il faut insister sur ce point, car il n'est pas fréquent que les études musico-littéraires se confrontent à ces types d'approche. T. Picard montre la fécondité de cette

réflexion croisée, notamment dans les pages consacrées aux relations entre lyricomanie et fétichisme, où il essaie de comprendre pourquoi l'amateur de musique (et surtout d'opéra) entretient avec la musique une relation fétichiste, presque toujours placée sous le signe du paradis perdu. Cette interrogation le pousse à examiner le lien qui semble s'établir entre l'expérience de jouissance lyrique et sa transcription dans le langage, mettant en évidence une sorte de hiatus entre le continuum du chant et la discontinuité du langage qui serait, chez les écrivains mélomanes, à l'origine d'une écriture traversée par le drame de la perte et le fantasme d'une éternisation compensatoire. T. Picard met ici en avant les fortes implications sexuelles et érotiques de ces textes qui cherchent à dire la jouissance lyrique, ainsi que leur tendance fragmentaire qui serait le symptôme d'une déficience du langage à rendre compte de cette jouissance, comme si, dès lors qu'on passait au régime de l'écrit, quelque chose de la voix se perdait, tombait dans la « trappe de la scription » (Barthes). Le développement est passionnant, et l'on suit sans peine la démonstration qui met en relation la mélomanie fétichiste de certains écrivains avec leur découverte enfantine de l'absence de phallus, la possibilité fascinante de sa sublimation sonore et l'effort pour combler le manque laissé par la jouissance retirée et en restituer la plénitude par l'écriture. Une question taraude cependant le lecteur (et la lectrice) : qu'en est-il si l'écrivain est une femme ? Est-ce le même drame psychanalytique qui se rejoue ? La mélomanie serait-elle genrée ? L'étude se penche ici exclusivement sur un corpus d'écrivains masculins. La propension à la mélomanie semble certes moins marquée chez les écrivains féminins, si ce n'est quelques cas significatifs comme Nancy Huston par exemple, mais il pourrait être intéressant de se demander pourquoi et ce que cela engage. Malgré cette interrogation, l'ensemble des analyses développées dans ces pages est très convaincant, jusqu'à celles, plus provocatrices, où T. Picard compare le critique d'opéra à « une sorte de pervers autorisé », un amateur qui aurait « réussi à transformer son fétichisme en légitimité semi-professionnelle », sensible dans sa compulsions à collectionner les disques, réécouter le même fragment procureur de jouissance ou encore dans l'outrance de sa plume prompt à aduler ou vouer aux gémonies. La comparaison peut faire sourire. Elle invite en tout cas à relire avec une attention particulière les ouvrages de l'auteur, et notamment *La Civilisation de l'opéra* qu'il n'est pas loin de comparer lui-même à une flamboyante déclaration d'amour adressée à l'opéra.

Du fantasme de la régénération à la hantise de la dégénérescence. La musique & le mal

T. Picard montre ensuite la façon dont l'image philosophico-historique de la décadence est devenue à la fin du xix^e siècle hantise de la dégénérescence, en se chargeant de connotations biologiques liées à un fantasme scientifique. L'évolution de la notion de modernité, longtemps pensée comme le pendant de la décadence, est envisagée parallèlement. L'étude conduit du début de Stendhal et Baudelaire à la moitié du xx^e siècle (Broch, Pourtalès, etc.). Elle révèle que dès le début du xix^e siècle la profession de foi moderniste est mâtinée de certains propos relevant d'une philosophie de l'histoire décadentiste, paradoxe qui éclate sous la plume de Nietzsche qui rapproche modernité et décadence au point d'en faire des quasi synonymes. À partir de ce moment décadence et régénération cessent d'être pensées comme deux axes qui s'opposeraient symétriquement : l'œuvre d'art, longtemps supposée régénératrice, devient objet à démystifier, considérée comme émanation de la décadence qu'elle prétendait repousser. L'espoir d'une régénération par l'art, qui imprégnait l'imaginaire musical, mue progressivement en obsession décadentiste en même temps qu'est remis en question le récit moderniste.

Pour rendre compte de cet écheveau complexe, l'étude se focalise sur la période 1875-1925, époque déterminante où « wagnérisme et antiwagnérisme battent leur plein » et où s'exacerbe la réflexion sur l'ambiguïté idéologique de l'opéra, placé alternativement du côté des avant ou des arrière-gardes. T. Picard a consacré déjà bien des pages et des études à Wagner, mais celles qu'il développe ici autour du « cas Wagner » ne font pas doublon : elles sont essentielles pour saisir ce moment de basculement où « régénération devient elle-même décadence », qui s'ancre, chez Wagner, sur une philosophie de l'histoire associant deux conceptions du monde contradictoires, une vision téléologique fortement vectorisée (où la foi dans le progrès, l'avenir, le peuple international est incarnée par Siegfried) et une vision circulaire du mythe (symbolisée par Parsifal) qui se régénérerait dans l'éternel présent de la célébration populaire. Mettant en évidence cette ambivalence et ses implications esthétiques, métaphysiques et politiques, T. Picard explique lumineusement comment les continuateurs de Wagner ont dissocié ces deux polarités, elles-mêmes radicalisées par le contexte historique, faisant de Wagner tantôt un sauveur, tantôt un corrupteur, à l'instar de Nietzsche qui après avoir considéré l'œuvre wagnérienne comme celle de l'avenir, ouvrant les promesses d'un

vrai lendemain, y voit finalement le symptôme archétypal de la décadence. De figure avant-gardiste, Wagner est peu à peu devenu dans les esprits homme de transition, puis figure empreinte de nostalgie, dernier témoin crépusculaire d'un monde en train de disparaître, l'image de l'aube à laquelle on l'associait cédant la place à celle des brumes nordiques.

La force synthétique de ces pages se manifeste surtout dans la façon dont elles parviennent à dégager un des défis fondamentaux qui s'est joué au moment du wagnérisme où l'Europe semble obsédée par l'idée de retrouver le point de départ d'un hypothétique Mal historique, latent pendant des siècles et qui aurait éclaté avec l'horreur nazie (et l'auteur remarque ici avec justesse que dans cette propension à mener une archéologie de la décadence, on a situé ce mal de plus en plus en amont jusqu'à basculer du plan historique à l'ontologique et considérer que la musique ne se serait pas progressivement souillée dans l'histoire mais que son essence même serait maléfique). S'en suivent des considérations sur la littérature contemporaine, laquelle continue d'être marquée par une hantise de la décadence et une obsession de l'âge perdu telles que T. Picard en vient à proposer l'hypothèse d'un lien privilégié entre la mélomanie et la propension déclinologique. Il montre que le « paradigme d'Auschwitz » imprègne l'imaginaire musical contemporain au point d'engendrer plusieurs réflexes chez les mélomanes : celui, par exemple, de déceler dans la catastrophe de Terezín la trace d'une faillite de la culture européenne dont les promesses et les idéaux, pris en charge par la musique, n'auraient pas été respectés, ou encore d'intenter à la musique un « procès en ambiguïté et carence éthique » et à remonter toujours plus en amont pour en traquer les causes, voire essentialiser un « Mal » musical. Selon T. Picard, à force de tels réflexes qui ont édulcoré l'idée de régénération et engendré des tics d'écriture à vocation plus mélodramatique qu'éthique, ces écrivains ont fini par réduire le schème dialectique à une sorte de « diptyque linéaire et aplani hanté par une perte inéluctable et une obsession de la fin ».

En résulte une étonnante réactivation de l'idée d'une « crise de l'esprit », déjà perceptible dans l'entre-deux-guerres mais fortement réveillée par les inquiétudes liées à l'inscription de l'Europe dans une culture et une économie mondialisées. Ce sentiment de crise, exprimé de manière variée par Kundera, Dominique Fernandez, Renaud Camus, Richard Millet ou encore Benoît Duteurtre, est particulièrement aigu en France où l'idée d'affaissement culturel et identitaire a une forte emprise. Sous la plume de ces auteurs, ce sentiment finit par prendre la forme d'une « apocalypse molle et indéfinie » où se répondent, nous le disions plus haut, fin de la culture, de la littérature, mais aussi fin des philosophies et perte des valeurs. Qu'ils l'évoquent en termes de « déculturation » (R. Camus), de « désenchantement » (R. Millet) ou de « requiem » (B. Duteurtre), cette obsession décliniste et identitaire se place bien

souvent sous le signe musical du tombeau et autres « leçons de ténèbres ». T. Picard montre que ce grand lamento se manifeste ainsi chez ces écrivains par l'exhumation de compositeurs français anciens qui s'apparente à un « dernier geste de résistance possible » face à un prétendu dépérissement programmé de la langue et de la culture. Ce geste rappelle le mouvement dit moderniste en faveur de la musique française ancienne au début du xx^e siècle alimenté par le rejet du romantisme allemand. Dans les deux cas, ce retour à la musique ancienne, et surtout le discours qui l'accompagne, dit une fois encore toute l'ambiguïté de cette modernité qu'Antoine Compagnon qualifie d'« antimoderne ».

Espoirs, leurres & dérives des utopies régénératrices & festivières

L'étude se centre ensuite sur le deuxième temps du schème, la régénérescence, et plus particulièrement sur la façon dont les moments « Gluck » et « Wagner » ont cristallisé cet imaginaire. Là encore, il s'agit moins pour T. Picard d'examiner les œuvres de ces compositeurs que la somme vertigineuse de fantasmes et de considérations, parfois bien éloignés des intentions explicites des auteurs, qui leur ont été associés. L'attention se porte d'abord sur les pensées de la régénération situées en amont de ces deux moments : elle examine quels types de langage, de collaboration entre les arts et de moment esthétique-politique les écrivains considérés (Rousseau et Diderot surtout) appellent de leurs vœux. Puis T. Picard montre que pour leurs contemporains et successeurs immédiats, Gluck et Wagner ont semblé remplir parfaitement ces programmes de régénération. Mais que ce sentiment s'est ensuite renversé, faisant apparaître l'ambivalence de ces programmes, voire leur caractère dangereux d'un point de vue esthétique, éthique et politique, et qu'un tel constat a jeté le doute sur la validité du récit organiciste. Les ressemblances entre le moment Gluck et le moment Wagner sont bien mises en évidence : que ce soit la présence centrale du compositeur, l'élaboration du cadre théorique par des philosophes de toute première importance, suivis par hommes de lettres, linguistes, philologues préoccupés par les mêmes questionnements, la réception ambivalente des réformes proposées (dans les deux cas portées aux nues avant d'être rejetées), ou encore la façon dont la dimension esthétique-politique de ces programmes a été mise à l'épreuve par l'histoire. T. Picard montre que dans un cas comme dans l'autre ces programmes ont donné lieu à des formes de concrétisation estimables (fêtes révolutionnaires et utopies post-festivières), mais aussi à d'autres beaucoup plus problématiques (ainsi l'esthétisation du politique propre à la Terreur et aux totalitarismes). Lesquelles ont été considérées pour les

uns comme le signe d'une perversion et d'une récupération d'un idéal premier valable, pour les autres au contraire comme la conséquence logique d'une virtualité négative inhérente à l'utopie elle-même.

La force des analyses vient là encore de la capacité conjointe de synthèse et de mise en relation tentaculaire d'objets intellectuels et culturels distincts déployée par T. Picard. Ainsi parvient-il à montrer que le moment Gluck peut se lire comme « la métonymie d'un phénomène de l'histoire culturelle et de l'histoire en général beaucoup plus large », et que ce moment permet d'interroger plusieurs fantasmes récurrents dans l'histoire de l'opéra, tels le désir de réforme purificatrice dans le but de renouer avec le modèle antique ou encore l'aspiration à un langage universel qui transcenderait les particularismes linguistiques et les rivalités nationales. Après la reprise et le prolongement de la réflexion sur Rousseau et Diderot entamée plus haut dans l'ouvrage, à propos cette fois des voies que l'un et l'autre envisagent pour parvenir à la régénération de l'individu et de la collectivité, l'attention se porte sur Gluck qui, selon T. Picard, est celui qui a le mieux tenté de mettre en pratique les idéaux de moralisation de la cité par le truchement de l'opéra. Il examine ce passage des principes théoriques prônés par les écrivains à leur mise en œuvre concrète dans les œuvres de Gluck, mais aussi les imaginaires contradictoires qui se sont greffés à elles et la façon contrastée dont elles ont été reçues, tantôt considérées comme rédemptrices, porteuses d'une confiance en un âge d'or enfin retrouvé, tantôt au contraire perçues comme l'expression d'une incertitude angoissante propre à relancer le récit décadentiste.

Le moment Wagner est traité selon une démarche similaire. Rappelant les idéaux organicistes de l'époque romantique et les espoirs placés dans le « grand art » chargé de refléter un corps social unifié, T. Picard montre comment Wagner, par sa pensée de l'œuvre d'art totale et du festival, a d'abord semblé combler les attentes. La première exégèse de Nietzsche en est le signe, lui qui loue la vertu « astringente » de l'œuvre wagnérienne et l'alliance réussie entre propension apollinienne et inclination dionysiaque. L'histoire dément cependant très vite l'hypothèse selon laquelle elle pourrait trouver, grâce à l'art régénérateur, un terme heureux et s'abolir dans l'éternité de l'unité et de la totalité mythiques enfin ressuscitées. D'où le revirement de Nietzsche, et de ceux qui avaient cru le retour à un âge d'or tout proche et vu dans l'œuvre de Wagner une « panacée régénératrice », dont ils soulignent désormais les failles et les leurres. T. Picard montre qu'au delà du modèle wagnérien, c'est l'idéal organiciste qui devient peu à peu objet de suspicion, ainsi que le paradigme esthétique de l'opéra dans son entier (comme l'attestent les nombreuses pratiques de théâtre musical, ballet et oratorio menées à cette époque contre l'esthétique opératique), et le mythe de l'« œuvre » lui-même, foyer de tant de gestes de démesure qui ont mené à la faillite de la

culture européenne. L'étude s'arrête sur le cas de Richard Strauss, et plus précisément sur ses opéras à substrat mythique fondés sur l'idée qu'ils pourraient, dans un ultime sursaut, embrasser la culture européenne à partir d'un socle antique censé être commun à tous et véhiculer unité, totalité, organicité. T. Picard explique pourquoi l'alliance de la musique et du mythe n'a cependant pas l'effet salvateur escompté par Strauss, exemple significatif de ce temps où les projets à visée régénératrice échouent.

Le chapitre qui conclut cette partie consacrée aux imaginaires de la régénération aborde la question par un angle différent : il examine le devenir des aspirations festives et festivalières développées dans le sillage de Rousseau et Diderot à la fin du xviii^e siècle, et dans celui de Nietzsche exégète de Wagner à la charnière des xix^e et xx^e siècles. Autant d'entreprises mues par le désir de régénérer une collectivité réelle et fantasmatique, mais dont la teneur baignée de religiosité et la finalité aisément instrumentalisable ont été sujettes à caution. L'étude est passionnante : elle détaille les projets utopiques visant à élaborer un temps collectif idéal, leurs différentes tentatives de concrétisation, et s'arrête sur les moments historiques singuliers où ce processus esthétique-politique a été « le plus purement à l'œuvre ». Qu'est donc devenu l'idéal festif défini par Rousseau et le projet de moralisation de la cité décrit par Diderot une fois que l'histoire les a rendus possibles ? Comment opéra et fête révolutionnaire ont-ils interagi au moment de la Révolution française ? Ces questions sont pour T. Picard l'occasion de montrer comment une certaine forme de mélomanie, qui imprégnait alors tous les moments forts de la vie publique, parallèlement à la radicalisation de la dynamique révolutionnaire, a pu être considérée, on le disait plus haut, comme le symptôme d'une « régression de la collectivité dans un irrationalisme potentiellement sanguinaire », résultant d'une « esthétisation du politique » *in fine* synonyme de son « éradication ». Ce type de moment s'est répété dans la postérité de l'idéal bayreuthien. T. Picard montre ainsi comment les penseurs symbolistes puis les représentants des diverses avant-garde européennes ont relancé et radicalisé le projet festivalier, hérité de l'utopie romantique qui consistait à vouloir révolutionner conjointement l'art et la vie. Il rend compte des espoirs et des déceptions suscités par ce type d'événement auquel on reproche tantôt d'avoir échoué dans sa quête régénératrice du peuple, tantôt au contraire de l'avoir trop bien permis et favorisé sa récupération par les totalitarismes.

Toute aspiration de type esthétique-politique doit-elle dès lors être condamnée et refoulée ? demande T. Picard. Tout en insistant sur les risques d'une utilisation du spectacle musicalisé dans le but de réenchanter la collectivité, sur les dangers de la mythologie populaire sur laquelle reposent la plupart des projets festifs et festivaliers, et sur leur échec par excès, défaut ou ambiguïté (dérives totalitaires,

récupérations snobs ou commerciales etc.), T. Picard termine cette vaste réflexion sur l'idée que le « désir de forme, quand bien même potentiellement dangereux », paraît « nécessaire et inéluctable ».

Aimer l'opéra malgré tout. Vertus compensatoires de l'œuvre littéraire

La dernière partie de l'ouvrage examine les différentes formes de contournement et de compensation du schème décadentiste étudié dans les volets précédents. Montrant qu'il existe un imaginaire de la musique qui se déploie sur un horizon étranger à ce schème et aux principes qu'il draine, T. Picard commence par donner la parole à un florilège d'écrivains mélomanes qui ont en commun leur refus explicite du récit organiciste et des valeurs qu'il véhicule. Pour ces écrivains, même si sur un plan théorique l'opéra a failli à la mission qui lui était abstraitement assignée (répondre à la perte de l'âge d'or), les opéras qui existent procurent un certain plaisir, malgré et parfois grâce à leur forme imparfaite. T. Picard interroge les modalités de ce plaisir, plaisir léger, distinct de la jouissance lyrique idéalisée par Wagner, mais néanmoins plaisir substantiel, résultant du caractère composite, hybride, de l'opéra, à l'exact opposé de la totalité fusionnelle prônée par les partisans de l'organicisme.

Pour ces écrivains qui disent aimer l'opéra non pas pour le tout qu'il représenterait mais davantage pour l'une de ses parties, ce plaisir tient le plus souvent au spectaculaire ou à la vocalité. Certains, tel Dominique Fernandez, évoquent même un mode de plaisir qui pourrait sembler étonnant : celui qui, à rebours des réflexes esthétiques habituels, résulte de la mise à mal de l'immersion fictionnelle par l'effet de quelque contingence, en lien avec ce que l'opéra peut avoir de bancal, de kitsch, de bigarré ou de grotesque. La revendication d'un tel plaisir va de pair avec la critique du sublime wagnérien et la promotion d'une série de « contre-valeurs », telle la défense des arts mineurs, des esthétiques mêlées ou d'une théâtralité néo-baroque. Parmi les figures de cet autre imaginaire de l'opéra qui admet hybridation et artifice il y a Rossini, Verdi, Puccini, ou encore Meyerbeer, Gounod, Bizet ou Massenet. T. Picard montre que cette voie, déjà perceptible dans les écrits de la fin du xviii^e siècle, a été ravivée par le retournement de Nietzsche contre Wagner et par l'inflexion « méditerranéenne » qu'il revendique, avant d'être puissamment réactivée par les écrivains contemporains amoureux d'opéra, tels Fernandez, Duteurtre, Barrico ou encore Leiris auquel T. Picard consacre une fois encore des pages remarquables. Il montre de façon très convaincante comment Leiris, qui s'insurge contre Wagner et Claudel — ces deux « athlètes du sacré » qui

se prendraient trop au sérieux et ne percevraient pas que le kitsch festif est l'essence du spectacle opératique — défend l'opéra comme idéal d'hybridité festive. On comprend dès lors mieux la fascination de Leiris pour le cirque et la tauromachie, qui participent de ce goût pour le spectaculaire et l'hybride.

Un autre cas de figure est ensuite abordé : les philosophes et écrivains mélomanes qui élaborent leurs « modèles musicaux » à partir du terreau de pensée et des obsessions organicistes mais qui « refusent de céder à tous les tenants et aboutissants » de ce schème. La distinction qu'établit T. Picard est intéressante : à la différence des précédents, ces écrivains s'opposent au schème décadentiste « par principe ». Ils refusent notamment la dévaluation du présent qu'implique la nostalgie de l'âge d'or, et préfèrent réinvestir l'ici et maintenant. Cette remise en question aboutit à un retournement décisif du modèle. Pour l'illustrer, T. Picard choisit d'accorder un chapitre entier à Claudel. Reconsidérant à nouveaux frais son catholicisme, il expose la voie singulière empruntée par Claudel pour sortir de la hantise décadentiste et organiciste si caractéristique de l'Europe et refuser, à l'inverse de bien des écrivains mélomanes du xx^e siècle dont il ne partage pas les inclinations passéistes, de faire « de la déploration de l'âge d'or perdu [son] fonds de commerce artistique ». On comprend dès lors qu'en remplaçant une philosophie de l'histoire vectorialisée par une pensée qui réconcilie présent et passé, le providentialisme a pu représenter un moyen de s'émanciper du récit décadentiste. Parallèlement à l'exemple claudelien, T. Picard porte son regard sur la poésie : il relit le dialogue entre Pierre Jean Jouve et Yves Bonnefoy et montre avec une grande justesse que si le premier illustre un avatar chrétien du schème, le second en rejette au contraire la dimension mortifère au nom d'une pensée de la « présence ». S'appuyant sur les périodes de la Réforme et du romantisme, Bonnefoy souligne le lien étroit entre la mélomanie et l'inquiétude spirituelle. Ce détour inattendu par la poésie est très bienvenu. Les pages consacrées à la façon dont Bonnefoy prend en considération la pensée de Jouve et cependant s'en démarque (en particulier sur Mozart), et celles qui déploient les enjeux de l'essai sur *L'Alliance de la poésie et de la musique* (2007) où Bonnefoy articule sa pensée du rapport entre poésie, musique et présence au monde, dans le rejet de toutes les formes de « paradis perdus », sont extrêmement convaincantes. On en vient à regretter que T. Picard ne se soit pas autorisé davantage d'incursions sur le terrain de la poésie. Sans doute la réflexion aurait-elle encore gagné en nuances et en richesse.

L'étude se termine sur l'examen d'une troisième voie empruntée par certains écrivains et philosophes pour dépasser le récit décadentiste : une voie consistant non pas à s'opposer à ce schème mais au contraire à abonder dans son sens, et à perpétuer dans le cadre de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire sous forme de rêverie compensatoire, l'idéal de l'œuvre d'art régénératrice. Ce chapitre est l'occasion pour

T. Picard de mener à terme la réflexion engagée sur les principaux écrivains dont il a reconstitué les modèles musicaux au fil de son ouvrage : Rousseau, Hoffmann, Stendhal, Nietzsche, Leiris, Kundera, Fernandez, Millet et Quignard. Rassemblant les fils, il met à jour l'idéalité musicale qu'ils partagent, en vertu de laquelle l'œuvre littéraire apparaît *in fine* comme la visée et l'aboutissement ultime de tout le parcours entrepris sous le signe du modèle musical. Si l'œuvre d'art et l'idéal festivalier n'ont pas réussi à tenir les promesses de régénération qu'on avait placées en eux, ces écrivains considèrent que la seule issue possible est dès lors l'imaginaire, le refuge de la fiction où peut se perpétuer sans fin le récit de l'affliction face à la perte et de l'euphorie d'un retour rêvé de la plénitude. Malgré ce dénominateur commun, T. Picard met aussi en avant ce qui diverge de l'une à l'autre de ces rêveries littéraires, que ce soit la façon dont le présent est évalué, le rôle attribué à la musique dans le processus de dérégulation ou de régénération envisagé, ou encore le regard plus ou moins optimiste porté sur l'acte d'écrire. Selon les uns et les autres, la fiction mélomane est ainsi considérée comme une fin heureuse ou à l'inverse comme un pis-aller, comme l'accomplissement d'une idéalité musicale ou au contraire comme une entreprise pour s'en affranchir. En dépit de ces variables, pour tous ces écrivains l'écriture de l'œuvre littéraire mélomane s'apparente à une activité de résistance contre un monde en dérégulation, dont le triomphe ensauvagé du « tout sonore » serait le symptôme et dont les ravages s'exerceraient jusque dans l'espace littéraire lui-même. T. Picard n'oublie cependant pas de souligner que malgré cette posture déclinologique, qui se nourrit parfois d'une philosophie de l'histoire profondément pessimiste et s'accompagne de déplorations doloristes ou de sarcasmes nihilistes, une évidence demeure : pour chacun de ces écrivains, l'acte d'écrire reste valorisé et l'œuvre résulte d'un « choix et d'une décision mûrs — geste qui, quoiqu'on en dise, est chargé d'une forme de positivité ». Et T. Picard de demander, malicieusement, si tout ce récit, jusqu'à la façon dont certains écrivains déclarent capituler et placent l'ensemble de leur propos sous le signe de l'échec historique, artistique et personnel, n'avait finalement pas pour seule vocation d'aboutir à un beau livre...

Une distinction, parmi les très nombreuses que T. Picard prend soin d'établir pour différencier ces écrivains qui s'adonnent à ces rêveries littéraires compensatoires, mérite une attention particulière : il remarque que les plus déclinologistes affichent surtout un goût pour la musique instrumentale, tandis que ceux qui placent leur production littéraire mélomane sous un jour plus favorable manifestent plutôt des accointances avec l'opéra. C'est en particulier le cas de Butor ou de Fernandez qui, tout en considérant l'opéra comme un genre relevant d'une pratique conservatoire, y voient le « foyer de valeurs et le garant de modes d'être au monde indispensables au genre humain ». L'opéra serait dès lors un modèle dont l'écrivain pourrait

s'inspirer pour rénover la littérature et éviter que cette dernière, trop soumise au *logos*, se pétrifie et oublie sa mission fondatrice.

Pour clore ce long parcours, T. Picard consacre un dernier chapitre à l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, considéré comme le digne pendant de Rousseau et Nietzsche sous la tutelle desquels s'ouvrait le livre. L'étude permet d'embrasser une nouvelle fois, et dans sa variante structuraliste, le récit érigé en mythe fondateur de l'imaginaire européen. Les écrits de Lévi-Strauss permettent en effet de comprendre pourquoi toutes les œuvres qui émanent de ce récit aspirent à une certaine forme d'unité et de totalité. T. Picard y voit l'indice d'un ressort existentiel et psychologique formulé de façon explicite par Lévi-Strauss : le fantasme proprement humain de vouloir conjurer l'angoisse liée à la fuite du temps par une œuvre susceptible de donner au sujet l'illusion de l'éternité, sur le modèle d'une musique capable d'habiter le temps et de procurer, le temps de l'écoute, un sentiment de plénitude. Ce fantasme, il n'est pas rare que les critiques en parlent comme d'une maladie, tel Jean-Jacques Nattiez qui diagnostique dans les écrits de Lévi-Strauss et sa façon de mythifier la musique les symptômes d'une « chronose » susceptible d'endormir la conscience de la finitude et la hantise du vide. Qu'on l'évoque en termes de pathologie ou plus simplement de ressort psychologique, tous les écrivains étudiés ici témoignent de cette angoisse existentielle convertie en volonté de puissance, dont la conséquence est d'abord et avant tout les œuvres ambitieuses auxquelles elles donnent lieu. Une fois encore éclate le paradoxe de cette fable littéraire que T. Picard n'aura eu de cesse d'illustrer et qu'il résume au terme de la conclusion en pointant l'extrême fécondité de cette fable en dépit du grand lamento qu'elle perpétue.

De toutes ces œuvres ambitieuses qu'elle convoque, traverse et confronte, celle qu'on tient entre les mains en est une d'un autre genre. Il ne faut pas craindre de s'y aventurer, de circuler, d'y revenir. Nulle plainte élégiaque ici, nulle cathédrale érigée en miroir nostalgique. Voilà qui est précieux en ces temps de crispation idéologique.

PLAN

- La grande fable mélomane
- De l'esthétique au politique. Le mélomane est-il réactionnaire ?
- La musique, un viatique pour retrouver l'origine perdue
- Lyricomanie & fétichisme. Le critique d'opéra, un « pervers autorisé » ?
- Du fantasme de la régénération à la hantise de la dégénérescence. La musique & le mal
- Espoirs, leurres & dérives des utopies régénératrices & festivalières
- Aimer l'opéra malgré tout. Vertus compensatoires de l'œuvre littéraire

AUTEUR

Marik Froidefond

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marik.froidefond@gmail.com