

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2019)

Heft: 48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature

Artikel: Formes et fonctions de la musique dans les biographies mozartiennes

Autor: Schuwey, Christophe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006291>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Christophe Schuwey

Formes et fonctions de la musique dans les biographies mozartiennes

Through the example of Mozart, this article studies the role played by music in biographies of composers. By focusing on three different works, all targeting a wide audience, but coming from different centuries and cultures (*Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* by Franz Xaver Niemetschek, *Life of Mozart* by Edward Holmes, and *Mozart* by Jean-Victor Hocquard), it investigates both stylistic matters (how the music is described), and the concrete effect of cultural behaviors (the subordination of the work to the man, or the difficulty of talking about music). The study highlights some essential components of Mozartean mythology, as well as the close relationship between biographies, novels and the evolution of musicology as a discipline.

Quelle place la musique occupe-t-elle dans les biographies de musiciens destinées au grand public ? À partir de trois ouvrages consacrés à Mozart, cet article explore une question aux enjeux historiques et littéraires.¹ Quels termes ou quels dispositifs sont mobilisés pour décrire les sons et les harmonies ? De quoi parle-t-on, si l'on ne parle pas de musique ? Outre l'intérêt poétique et stylistique d'une telle étude, la problématique retenue illustre les conséquences d'un geste biographique courant – subordonner l'œuvre à l'homme – dans la construction du mythe Mozart.

La question s'inspire d'un projet intitulé *Naissance de la critique dramatique*², dont le but est d'identifier, dans un corpus hétérogène (romans, nouvelles, correspondances, pièces de théâtre, gazettes, etc.), des discours sur des représentations théâtrales réelles ou imaginaires au XVII^e siècle. Or les quelque deux mille discours identifiés ont révélé que, dans l'immense majorité des cas, on ne décrit pas la pièce représentée, mais les réactions

1 Les travaux abordant cette question sont rares. Sur Mozart, il faut mentionner le riche article de Karen Painter, « Biography and a Musical Aesthetic for the Emerging German Bourgeoisie », *The Musical Quarterly*, 86 (1), 2002, p. 186-235, qui étudie la manière dont les représentations de Mozart musicien assoient les valeurs émergentes de la bourgeoisie allemande au début du XIX^e siècle. Dans son article de référence sur l'évolution de la biographie mozartienne, William Stafford ne traite pas directement de la place occupée par la musique. Cf. « The Evolution of Mozartian Biography » dans Simon P. Keefe (éd.), *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 200-212.

2 Projet dirigé par Lise Michel (Université de Lausanne) et Claude Bourqui (Université de Fribourg). URL : <http://www.ncd17.fr>.

des spectateurs, les effets du spectacle, les personnalités présentes, les incidents dans les loges ou au parterre. Le spectacle lui-même n'est caractérisé qu'à l'aide de termes généraux, vagues et interchangeables : un acteur a bien joué, la représentation était belle, les machines extraordinaires... Mais on ne trouve pas la moindre précision sur le jeu d'un acteur, nulle description de ses mouvements ou de son interprétation particulière d'un passage, ni aucune tentative de peindre verbalement le décor.³ Transposons ainsi la question aux biographies d'un compositeur comme Mozart : les compositions musicales y sont-elles décrites, et si oui, comment et dans quel but ? Ou au contraire, se peut-il que, comme dans le discours sur le théâtre au XVII^e siècle, l'on parle de tout sauf de musique ?

Les biographies retenues nous permettent de traverser trois zones culturelles différentes (germanophone, anglophone et francophone) et trois siècles (de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au XX^e siècle). La première est celle que le philosophe et éditeur musical Franz Xaver Niemetschek publia en 1798 et qui constitue la première vie de Mozart, après la notice nécrologique de Schlittgroll.⁴ La deuxième parut en 1854 : il s'agit de la *Life of Mozart* écrite par le musicologue et musicien Edward Holmes. La démarche se veut plus scientifique que ses devancières, mais l'ouvrage se destine toujours à la « public curiosity »⁵. La troisième, intitulée simplement *Mozart*, du musicologue Jean-Victor Hocquard, fut publiée pour la première fois en 1958 au Seuil, et a souvent été rééditée depuis. Aucun de ces auteurs, bien qu'ils possèdent tous trois de solides connaissances musicales et musicologiques, ne livrent en l'occurrence des traités techniques de musicologie. Ces ouvrages visent tous un large public, se lisent aisément et illustrent ainsi le type de discours qui a construit le mythe Mozart dans l'imaginaire collectif.

De l'absence d'*ekphrasis*

À la lecture des biographies, un premier constat apparaît rapidement : si « *ekphrasis* musicale » signifie la description détaillée d'un *morceau* (de même que l'*ekphrasis* littéraire du bouclier d'Achille est une description détaillée de l'*objet*), et non une vague allusion à ce morceau, l'évocation de

3 Pour plus d'informations à ce sujet, voir Christophe Schuwey et Antoine Vuilleumier, « Les conditions de possibilité de la critique dramatique au XVII^e siècle : le cas du discours de Donneau de Visé sur la *Sophonisbe* », *Littératures classiques*, 89 (1), 2016, p. 31-41.

4 Sur les biographies de Mozart, voir la synthèse William Stafford, art. cit.

5 Edward Holmes, « Preface », *Life of Mozart*, New York, Harper, 1854, p. III. Stafford (art. cit., p. 203) reconnaît effectivement la qualité de l'ouvrage.

ses effets sur le public ou encore le récit des conditions d'exécution, alors les « vies⁶ » de Niemetschek et de Holmes en sont pratiquement dépourvues. Elles ne décrivent pour ainsi dire jamais la musique de Mozart ; conformément au genre des vies, sur lequel nous revenons ci-après, il s'agit avant tout de peindre l'homme Mozart, de louer sa musique en termes généraux – divine, belle, parfaite, extraordinaire, sans que l'on sache toujours de quel morceau on parle – de figurer les réactions des auditeurs, et ces éléments doivent susciter l'admiration et l'émotion du lecteur, afin de canoniser Mozart.

Des voyages de la famille Mozart, Niemetschek retient par exemple l'admiration que suscite l'enfant. Il écrit ainsi, à propos de la première tournée :

Durch diese wurde der Ruhm des jungen Meisters allgemein verbreitet. Er zeigte seine Talente und Fertigkeiten vorzüglich in München, wo er auch ein Violinkonzert vor dem Kurfürsten spielte und dazu aus dem Kopfe präambulierte.⁷

Qu'il s'agisse du concerto ou du prélude, la structure et le contenu ne sont pas mentionnés, et il est impossible de se représenter ce que Mozart a joué. C'est le talent et la performance du jeune prodige qui comptent, des caractéristiques dont la correspondance de Léopold Mozart avait soigneusement assuré la promotion depuis les premières prestations du petit génie.⁸ Même dans la partie de l'ouvrage consacrée à la musique de Mozart, Niemetschek ne parle de celle-ci qu'en termes d'effet sur l'auditeur, soulignant par exemple qu'on ne s'en lasse jamais et qu'on peut « l'écouter encore et encore⁹ ». Ce jugement n'est pas un cri du cœur, mais relève d'un topos de l'évaluation esthétique. Un siècle plus tôt déjà, c'est parce que l'on retournait encore et encore voir la *Bérénice* de Racine qu'elle fut jugée supérieure au *Tite et Bérénice* de Corneille.¹⁰ La séduction du lecteur ne repose donc pas sur l'ekphrasis d'une composition précise, mais sur les anecdotes remarquables, la description de la performance, des conditions de composition, d'exécution, le jugement qu'on en donne, ou l'étonnement causé par les miracles du petit prodige. Certaines mentions d'œuvres musicales servent enfin les visées

6 Les analyses ci-dessous permettront de distinguer les implications du genre des « vies » dans l'écriture biographique.

7 Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prague, Hierl, 1798, p. 11.

8 Voir l'édition de la correspondance complète par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 2011.

9 Voir l'article de John Irving, « Listening again and again : Mozart's music in Niemetschek's < Life > », *Ad Parnassum*, 6, 2008, p. 7-18.

10 Voir Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 1451-1452.

nationalistes de Niemetschek.¹¹ Ainsi écrit-il à propos de *Die Entführung aus dem Serail* :

Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben – aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bei ihrer Aufführung in Prag bei Kennern und Nichtkennern verursachte ! Alles war hingerissen – alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. [...] Die grössten Kenner und Künstler unserer Vaterstadt waren auch Mozarts grösste Bewunderer, die feurigsten Verkündiger seines Ruhmes.¹²

On pourrait paraphraser son raisonnement comme suit : puisque la musique de Mozart est reconnue comme bonne et belle, puisque Mozart est un grand homme et puisque, en cette fin de XVIII^e siècle, la sensibilité est la qualité dominante, le meilleur des publics, le meilleur des peuples, c'est celui qui est le plus ému, le plus prompt à réagir à sa musique et le plus ami de Mozart, c'est-à-dire Prague plutôt que Vienne.

Avec celui de Schlittgroll et de Rochlitz, l'ouvrage de Niemetschek constitue la base de la plupart des biographies de Mozart.¹³ C'est ici que la bipartition traditionnelle trouve son origine : d'une part, un Mozart enfant, émouvant et prodigieux, ultra-sensible, aimant tout le monde, pleurant lorsqu'on ne l'aime pas et applaudi partout, et d'autre part, un Mozart adulte, victime souffrant de l'incompréhension du monde et des puissants.

Cinquante ans plus tard, et bien qu'elle soit inspirée des travaux autrement plus sérieux de Niessen, la *Life of Mozart* de Holmes reprend cette polarisation de la vie de Mozart ainsi que plusieurs anecdotes de Niemetschek. Le texte de cette biographie n'offre pas non plus d'*ekphrasis* musicale.¹⁴ Les nombreuses lettres qu'il choisit d'insérer, tirées de la correspondance de Léopold puis de Wolfgang, sont celles qui contiennent des sentiments, des jugements et des anecdotes. Il ne reprend pas, par exemple, la lettre sur la symphonie parisienne, l'une de celles décrivant le plus précisément un concert.¹⁵ Quant aux informations ponctuelles et aux commentaires sur l'exécution, Holmes s'intéresse au lieu :

11 William Stafford, art. cit., p. 202.

12 Franz Xaver Niemetschek, *op. cit.*, p. 23.

13 William Stafford, art. cit.

14 *Ibid.*, p. 202-203.

15 Nikolaus Harnoncourt, « Réflexions d'un musicien d'orchestre sur une lettre de W. A. Mozart » dans *Le Discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 273-277.

Early in this year, the boy composed a German operetta called « Bastien und Bastienne », which was performed in the private theatre in the garden of Dr. Mesmer, a friend of the family, who resided in the suburbs of Vienna.¹⁶

Ou encore à la rapidité de la composition et à la réaction émerveillée du public :

The composition of this sonata was by some means deferred until the night before the concert. Strinasacchi, anxious for a successful appearance, then pressed to have her violin part to study on the following morning, and received it; but this was all that there was time to write. Mozart could find no opportunity to put his own part on paper. The players met in the opera-house and executed the sonata without any rehearsal, to the high delight of the audience.¹⁷

On attend une fois encore du lecteur qu'il soit émerveillé par l'anecdote, le prodige, plutôt que par le contenu de la sonate, absent. Cette facilité avec laquelle Mozart compose est également signifiée, chez Niemetschek comme chez Holmes, par des listes, lorsque Mozart compose beaucoup en très peu de temps.

Enfin, les rares occurrences de terminologie musicale n'ont pas pour fonction de décrire le morceau interprété, mais de flatter le mythe de l'homme Mozart. Ainsi, à propos de la *Messe en ut mineur* :

It did honour to the goodness of his heart and to his sense of religion as a Catholic Christian [...]. The mass was a « labour of love » in more senses than one. To exercise his pen in the grand contrapuntal style of church music was at all times agreeable to him, and he was now free from the local restrictions under which he had written his numerous masses at Salzburg.¹⁸

L'évocation du grand style contrapuntique n'est en réalité qu'une manière de conférer une dimension religieuse à Mozart. De même, un portrait de Mozart enfant chez Niemetschek pourrait donner à croire que l'on s'intéresse à la musique parce que le terme de « tierces » apparaît :

Er setzte sich oft freiwillig zu dem Klavier und beschäftigte sich stundenlang mit der Zusammenstimmung der Terzen, die er dann, wenn er sie fand, anschluss, und in lebhaftere Freude ausbrach.¹⁹

En réalité, le terme de « tierce » sert une fois encore à construire un Mozart idéal, c'est-à-dire, en cette fin de XVIII^e siècle, un Mozart sensible. Dire

16 Holmes, *op. cit.*, p. 47.

17 *Ibid.*, p. 252.

18 *Ibid.*, p. 236.

19 Niemetschek, *op. cit.*, p. 3.

que Mozart cherche des tierces et des accords, c'est convoquer deux termes qui revêtent un sens tout particulier, puisque l'accord parfait est composé de deux tierces superposées et que l'Encyclopédie ne manque pas de rappeler que « les tierces consonantes sont l'âme de l'harmonie »²⁰. Bien que Rousseau, auteur de la notice, promeuve d'habitude la mélodie aux dépens de l'harmonie, les termes « âme » et « harmonie » dépassent le seul cadre musical et comptent parmi ceux fortement valorisés par l'esthétique et la philosophie sensibles. Peindre l'amour que Mozart portait à l'harmonie, c'était le conformer au modèle ontologique dominant :

L'effet physique [positif] que l'éducation produit en ce genre sur le cerveau consiste donc en général en ce qu'elle ébranle le plus souvent, le plus fortement et le plus *harmoniquement* qu'il est possible les fibres appropriées aux idées morales.²¹

L'émotion provoquée chez le lecteur dans ces scènes ne provient donc pas de la musique elle-même, mais d'une *image* de l'enfant dont émane cette musique, cette belle nature, qui, « schon als Kind », s'exprime dans cet amour instinctif des tierces et de l'harmonie. Ces tableaux familiaux – cela se passe sous le regard émerveillé du père – convoquent les larmes attendries d'un lectorat formé par plus d'un demi-siècle de littérature sensible – la « Matinée à l'anglaise », moment central de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, n'est pas loin. La biographie de Niemetschek étant pétrie de cette esthétique, l'évocation de la musique sert à peindre Mozart en homme « sensible », en bon « ami » (la mention des quatuors dédiés à Haydn sert avant tout à cela), capable d'être touché, ému :

Wie reizbar seine Empfindsamkeit gewesen sei, wie lebhaft sein Kunstsinn, kann man aus dem schliessen, dass er bei der Aufführung einer guten Musik bis zu Tränen gerührt wurde.²²

L'absence de description musicale que nous constatons s'explique en grande partie par le fait que Niemetschek et Holmes rédigent des « vies ». Le genre, qui s'applique aux peintres, aux philosophes ou aux écrivains depuis la Renaissance, consiste en une narration élogieuse, parfois suivie d'un catalogue des œuvres, avec comme nécessité fondamentale, celle du « jugement » : il faut exprimer un jugement (positif), et donner les moyens au lecteur de juger lui aussi, en lui indiquant des circonstances, des qualités qui

20 Article « Tierce » dans l'édition de Diderot et d'Alembert (1751-1772), vol. 16, p. 321. URL : <https://encyclopedie.uchicago.edu/>

21 Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, Paris, Philibert, 1760, p. 300. Nous soulignons.

22 Niemetschek, *op. cit.*, p. 57.

rendent les œuvres plus belles.²³ Les brèves notices sur quelques opéras de Mozart que Niemetschek propose à la fin de son ouvrage sont ainsi des jugements sur ces œuvres, et les commentaires qui les accompagnent se réduisent à des considérations générales et essentialisées qui ne disent à peu près rien de la musique elle-même, mais qui suscitent encore une fois l'admiration du lecteur pour l'homme et l'œuvre.

Les partitions insérées

Un demi-siècle après Niemetschek, Holmes évoque toujours les anecdotes à propos de Mozart enfant. Il en exploite toutefois plus efficacement le potentiel émotionnel en recourant à un ingénieux dispositif : l'insertion de partitions. Sa *Life of Mozart* en contient ainsi une vingtaine (Fig. 1).

S'agit-il d'une autre manière de parler de musique ? La réponse ne va pas de soi. Tout d'abord, il n'est pas évident de comprendre quels critères président à l'apparition et au choix de ces partitions. Il ne s'agit pas uniquement d'œuvres de Mozart, il ne s'agit pas non plus d'illustrer chaque genre, puisque les concertos pour piano et les symphonies sont représentés à plusieurs reprises. Des différences dans la qualité d'impression laissent envisager, sans certitude aucune, que des raisons matérielles telles que la disponibilité de certaines partitions expliquent en partie la sélection. L'usage qu'en fait Holmes répond en tout cas à un objectif évident : susciter des réactions – et en particulier, l'émerveillement et le plaisir – en une sorte de jeu stimulant les compétences musicales du lecteur.

Sur la vingtaine d'extraits musicaux qu'il reproduit deux sont en effet consacrés à l'enfance du compositeur. Le premier occupe une page entière alors que la plupart des partitions ne prennent qu'une ligne ou deux. En outre, le discours qui introduit cette partition nous indique qu'elle n'a pas pour but d'être analysée :

The book in which the father wrote the infantine productions of his boy was preserved by the sister as a precious relic to the end of her life; and though it would be gratifying to see his *first* composition as the source of a mighty

23 Sur ce vaste sujet, voir notamment *Biography as an art. Selected criticism 1560-1960*, éd. James L. Clifford, London, Oxford University Press, 1962 ; Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998 ; Dinah Ribard, *Raconter, vivre, penser. Histoire(s) de philosophes, 1650-1766*, Paris, Vrin, 2003 ; Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Allia, 2010 ; Elodie Bénard, *Les Vies d'écrivains français : développement et mutations d'un genre (1570-1770)*, thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 30 janvier 2015.

composition. To the garden concerts may be traced two serenades and a divertimento for wind instruments; of the former, one piece, best known in the more select concert-rooms as a magnificent quintett in C minor,



was in its original form a serenade for two oboes, two clarinets, two horns, and two bassoons.*

It was in the month of July, 1782, during the first success of "Die Entführung," that the symphony in D was produced.



How must the energy of such an opening have astonished the Vanhalls and the Stamitzs; but, not to mention obscure or half-forgotten names, how must it have astonished even Haydn himself! The specimens of composition adduced will show what rank Mozart took among the musicians of Vienna almost immediately on his removal there; and the pre-eminence established by those works, which are among the earliest of his writing now usually performed in concert-rooms, he not only preserved, but heightened to the end of his life; giving an

* The weight and strength of the subject adapt it for complete effect in the shape of the osetto.

stream of genius, some uncertainty exists as to its precise identity. However, the specimen here given was undoubtedly composed in his fourth year.²⁴

La fonction de cette partition confine à celle d'une relique. Tandis qu'un imagier de saints reproduirait une gravure du miracle, on reproduit la première mélodie de Mozart, en la présentant comme la source de ce « mighty stream of genius » (donc de miracle), invitant le lecteur à admirer, à s'engager émotionnellement dans la lecture, puisqu'il pénètre dans l'intimité de la famille, et à approcher avec déférence les premiers essais du grand génie. Plus tard dans le récit, Holmes reproduit le début des cinq fugues de Bach « préférées » de Mozart, autre contemplation pour le lecteur des sources du « stream of genius ». La seconde partition illustrant l'enfance de Mozart confirme d'autant mieux notre hypothèse qu'il ne s'agit pas d'une composition du petit Mozart, mais... de la berceuse que son père chantait pour l'endormir.

Dans l'ensemble, les partitions insérées sont au service du même objectif que celui poursuivi par l'ouvrage de Niemetschek : susciter émerveillement et vénération. Holmes insiste à plusieurs reprises sur la capacité qu'avait Mozart de composer rapidement, mais cette fois-ci, partition à l'appui. Ainsi, des deux symphonies dont il reproduit l'incipit, la première est la 36^e (la Linz), et il souligne qu'elle fut « conceived and executed within four days²⁵ » ; à côté de la partition du concerto n°15, il indique que celui-ci « was written only two days before the concert, and probably played in public by Mozart without having been once tried over²⁶ », tout en admettant qu'il s'agissait d'une pratique courante. Accompagnée des charmantes notes qui ouvrent le premier mouvement, la remarque acquiert une efficacité nouvelle dans le processus de construction du mythe Mozart. Enfin, la dernière partition de l'ouvrage est mise en scène comme un testament. Holmes souligne qu'il s'agit du début de son dernier concerto pour piano : « as his final work of that description, the subject will not be thought devoid of interest in this place ».²⁷ La partition agit comme un seuil vers la dernière phase de la biographie. Elle est suivie de ce commentaire :

The opportunity of one of his last appearances in public as a pianoforte player may be well taken to describe all that remains to be told respecting his person.²⁸

24 Holmes, *op. cit.*, p. 9-10. Italiques d'origine.

25 *Ibid.*, p. 244.

26 *Ibid.*, p. 247.

27 *Ibid.*, p. 344.

28 *Ibid.*, p. 345.

L'apparition de la partition suscite alors une déférence et une émotion qui confinent à la dévotion.

L'enjeu de ces partitions insérées n'est donc pas d'ordre musicologique. La chose mérite en effet d'être soulignée : elles n'ont pas la même fonction que celle qu'elles pourraient revêtir dans un article scientifique. Comme des images, elles renforcent le texte, programment des effets que l'auteur confie aux notations musicales plutôt qu'au texte. Elles créent une rupture du récit, invitent le lecteur à s'arrêter, à contempler, à aimer, à lire aussi, comme les images saintes dans la littérature hagiographique. Plus que des images toutefois, les partitions apparaissent parfois comme un bloc sémantique, une partie de la phrase « à lire, et si possible à entendre ou à reconnaître ».²⁹ Cette multiplication des dispositifs (texte et partitions) construit ainsi un autre rapport au texte, et procure une expérience de lecture nouvelle. La partition du concerto pour piano n°7 (le Lodron, pour trois pianos) aurait ainsi la capacité de convoquer une sensation ou un souvenir chez le lecteur :

It commences in this manner, and may carry the reader back to the Augsburg concert.³⁰

Le lecteur n'a évidemment pas assisté au concert d'Augsburg. Les notes revêtent une fonction presque magique, transportant le lecteur dans le monde de Mozart.

La notation fait ensuite appel aux compétences musicales du lecteur. Tandis que nous pourrions écouter aujourd'hui un enregistrement de l'œuvre en question, le lecteur du XIX^e siècle devait nécessairement déchiffrer la musique dans sa tête, chanter ou se mettre à l'instrument pour en profiter. Cela suppose au moins des bases de solfège, de musique, que l'on peut mettre à profit dans la lecture de l'ouvrage. Les partitions sont suffisamment grandes et aérées pour pouvoir être aisément déchiffrées.

Les extraits musicaux déclenchent enfin le plaisir de la reconnaissance. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre canonique, le plaisir tient à cette rencontre avec une œuvre déjà connue, déjà appréciée. On comprendre ainsi l'intérêt d'un montage texte-musique comme celui-ci :

How must the energy of such an opening have astonished the Vanhalls and the Stamitzs; but, not to mention obscure or half-forgotten names, how must it have astonished even Haydn himself!³¹

29 Aude Leblond, *Sur un monde en ruine : esthétique du roman-fleuve*, Paris, Champion, 2015, p. 552.

30 Holmes, *op. cit.*, p. 115.

31 *Ibid.*, p. 226.

Ce mélange du texte et de la musique produit ainsi une lecture que l'on qualifierait aujourd'hui d'« augmentée » et interactive, tendant à une expérience totalisante.³²

Le dispositif retenu par Holmes s'inspire en réalité d'un modèle éditorial courant au XVIII^e siècle, celui du roman avec chansons insérées, phénomène longtemps ignoré par la critique, mais que Martin Wählberg a récemment étudié.³³ La biographie de Holmes ne fait ainsi qu'appliquer au cas Mozart cette pratique courante qui consistait à accompagner le texte de partitions ou à les placer à la fin du volume. En 1843, soit onze ans avant la biographie de Holmes, la réédition d'un *best-seller* comme *Caroline de Lichtfield* contenait ainsi les airs chantés par la protagoniste.³⁴

Du modèle romanesque au modèle scientifique ?

Reste que, chez Holmes, l'*ekphrasis* musicale est le seul fait de la partition, et que le texte ne dépasse jamais, comme chez Niemetschek, la mention de qualités vagues et interchangeable de beau, de doux, de génie. Il en va différemment un siècle plus tard, dans la biographie de Jean-Victor Hocquard. Bien qu'il soit également l'auteur d'ouvrages techniques, son Mozart se destine au même public que les ouvrages de Niemetschek et Holmes.³⁵ Tant la forme que le principe de cette biographie indiquent cette orientation : publiée dans la collection « Solfèges » des éditions du Seuil, la première édition, remaniée en 1970, se présente sous la forme d'un dialogue entre un mozartien averti et un amateur éclairé, désignant ainsi le public comme destinataire de l'ouvrage. La forme dialogique sera abandonnée dans les éditions postérieures, mais l'orientation demeure.

Dans la dernière édition de cette biographie, le discours est soutenu par un important dispositif composé de nombreuses illustrations, de citations de musiciens, ainsi que de partitions. Tout cela documente la vie de Mozart, bien sûr, mais sert surtout à stimuler l'imagination du lecteur en mettant en scène l'univers du compositeur. Le voyage napolitain du jeune Mozart est illustré par la peinture d'un salon de cette ville, afin de représenter les pratiques que le texte

32 Le procédé a connu une nouvelle occurrence au début du XXI^e siècle avec l'ouvrage d'Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart* (2005), qui intégrait non pas des partitions, mais un CD à écouter simultanément à la lecture.

33 Martin Wählberg, *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

34 Isabelle de Montolieu, *Caroline de Litchfield, ou Mémoires d'une famille prussienne* [1786], Paris, Bertrand, 1843.

35 Jean-Victor Hocquard, *Mozart*, Paris, Seuil. Première édition en 1958, remaniée en 1970, et une fois encore en 1994. C'est cette dernière version (Paris, Seuil, « Solfège ») que nous étudions ici.

plus belle de tout Mozart. Chant d'une pureté et d'une simplicité merveilleuses, animé d'un rythme extrêmement subtil avec son ictus d'appui, pour l'élan, sur la fin des noires (sans césure) :



La *Symphonie en ré* K. 504, datée du 6 décembre, sera exécutée le mois suivant à Prague, où le concert donné par le Maître soulève l'enthousiasme. Le voici donc revenu au genre symphonique pur, qu'il n'a plus abordé depuis trois ans. Entre-temps, le démonisme inhérent au langage thématique a été exorcisé dans ses concertos. Mais que va-t-il se passer quand Mozart utilisera, sans piano, la forme orchestrale ? La difficulté est ici au maximum parce que la masse orchestrale (surtout après Mannheim) était propice à l'amplification oratoire. Il n'est que de constater l'importance que prendra la symphonie de Beethoven à Mahler. C'est une opinion reçue que Mozart, dans ses quatre dernières, a ouvert la voie aux symphonies à venir. Qu'il me soit permis de penser exactement le contraire : Mozart, qui aurait pu facilement – trop facilement ! – se laisser aller sur cette pente, y a vigoureusement résisté, ne cédant pas à la « tentation de puissance » que lui offrait l'art symphonique. La preuve, on la trouve dans l'*allegro* de la « Prague » où, au lieu de l'amplification continue du discours, le fil est sans cesse rompu par des alternances de tension et de détente. Mais cela se lit surtout dans l'extraordinaire développement, où Mozart applique à la symphonie la découverte qu'il a faite dans le *Quatuor en sol mineur* K. 478 : la ruée démonique est canalisée, non pas domptée, mais subsumée dans le contrepoint chantant : la violence est ainsi transformée en énergie lucide. Nous avons déjà très clairement exprimé, ici, l'esprit du finale de la *Jupiter*. L'intérêt principal de cette œuvre est que

Fig 2 : Exemple de partition insérée chez Hocquard

évoque ; des citations de musiciens à propos de Mozart ponctuent le récit et stimulent l'émotion. Enfin, à l'instar de Holmes, Hocquard insère régulièrement des partitions dans le texte. Elles fonctionnent comme un membre de la phrase. Comme chez Holmes aussi, la partition est lisible, prête à être déchiffrée, jouée ou chantée ; elle est aussi destinée à susciter l'admiration et le plaisir.

La différence entre Hocquard et Holmes, c'est que le premier *décrit* également la musique. Il accompagne les extraits notés de descriptions qui, cette fois-ci, parlent bien du morceau lui-même, comme dans le cas de la symphonie K. 201 :

Et quelle simplicité de moyens ! Dans la coda de l'andante, quelle splendide arrivée du thème iambique, que l'on croirait entonné aux trompettes, alors qu'on n'entend que deux cors à découvert.³⁶

La partition dialogue avec cette description, l'accompagne, la soutient. Elle s'insère dans la phrase, maximalisant l'effet de la musique sur le lecteur. Ces descriptions poursuivent néanmoins les mêmes buts que celles des précédentes biographies. Parler, par exemple, de « simplicité de moyens³⁷ », c'est convoquer toute la valorisation que notre culture attache à cette simplicité. L'usage récurrent de points d'exclamation – « Quel charme indicible dès les premières mesures³⁸ ! » – indique la réaction attendue du lecteur, c'est-à-dire l'émerveillement. Ainsi, bien que partitions et descriptions s'inscrivent dans le cadre d'une analyse, elles ne servent pas vraiment de support à celle-ci. Selon toute vraisemblance, l'effet souhaité n'est pas très différent de celui visé par les partitions de Holmes. Il faut, pour le comprendre, s'intéresser au style même des *exphrasis*, en prenant par exemple l'une des plus belles, celle du concerto pour piano n° 25 :

Le final commence joliment, mais comme ce thème de rondo paraîtra banal lorsqu'il sera repris comme refrain conclusif ! C'est que, entre-temps, Mozart s'est élevé, au cours du second couplet, à un tel niveau d'intensité poétique que toute conclusion, après cela, ne pouvait que paraître prosaïque. Prenons bien garde à ce passage qui survient de façon inopinée. Un thème agressif en *la* majeur a surgi, suivi d'une coda énergique. Trois accords secs virent brusquement au *fa* majeur. Alors s'élève une phrase qui est, à notre avis, la plus belle de tout Mozart. Chant d'une pureté et d'une simplicité merveilleuses, animé d'un rythme extrêmement subtil avec son ictus d'appui, pour l'élan, sur la *fin* des noires (sans césure).³⁹

36 *Ibid.*, p. 42.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 41.

39 *Ibid.*, p. 120-121. Italiques de l'auteur.

On est loin ici d'un article de musicologie moderne analysant Mozart. Comme dans le cas de la symphonie K 201, les termes « techniques » (ici la tonalité, le mode, la caractérisation de la phrase) sont mis au service de l'émotion, ouvrant tout grands les yeux et les oreilles du lecteur, le préparant à s'émouvoir et à se convaincre que le thème de la partition qui suivra est bien l'un des « plus beaux de tout Mozart ». Le suspense – « prenons bien garde » – ainsi que la progression temporelle (le thème agressif a surgi, il a été suivi d'une coda énergique), s'ouvrent, radieux, sur un verbe au présent, merveilleuse hypotypose marquée par un « alors ». Cette phrase qui commence par « alors » est presque mimétique de la composition mozartienne : comme dans le thème en question du concerto en do majeur, il y a une transformation, un autre monde qui s'ouvre – chez Mozart, pour laisser toute la place au nouveau thème ; chez Hocquard, pour admirer ce qui va suivre, en textes et en notes.

Comment expliquer l'évolution du discours musical dans trois ouvrages qui visent pourtant des effets comparables sur leurs lecteurs ? La réponse pourrait tenir à l'apparition et l'évolution de la musicologie comme discipline universitaire, celle-ci générant du vocabulaire. Comme pour d'autres disciplines – que l'on pense à la médecine – les évolutions scientifiques nourrissent la langue et le style. La diffusion de ce vocabulaire auprès d'un large public s'expliquerait ensuite par les *ekphrasis* musicales des romans du premier XX^e siècle. Les paraphrases d'Hocquard font en effet penser à la petite sonate de Vinteuil chez Marcel Proust : « et tout à coup », fait la sonate ; « alors », écrit Jean-Victor Hocquard. Mais l'intégration de partitions et l'*ekphrasis* lyrique et énergique de Jean-Victor Hocquard rappellent surtout un roman comme Jean-Christophe de Romain Rolland, lui-même musicologue.⁴⁰

De ce survol, on retiendra d'abord l'absence relative d'*ekphrasis* musicale dans les biographies de compositeurs. Elle s'explique peut-être par les attentes auxquelles répondent ces ouvrages. C'est en effet parce que l'on aime la musique d'un compositeur que l'on se portera à lira sa vie ; on imagine moins le parcours inverse. L'absence d'*ekphrasis* musicale dans les premières biographies résulterait de cette bipartition : la musique serait du domaine de l'exécution, pas du texte, et les biographies auraient pour rôle de donner un cadre mental à cette musique, de permettre au spectateur d'imaginer l'homme et son univers derrière l'œuvre. Mais on soupçonne également un préjugé culturel : la musique, réputée au-delà des mots, ne se décrit pas. Jean-Victor Hocquard démontre pourtant qu'il est possible de le faire...

⁴⁰ Cf. Alain Corbellari, *Les mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Droz, 2010, ou encore Aude Leblond, *op. cit.*

On relèvera ensuite la parenté d'intention et de procédés stylistiques entre vie, biographie, roman, fictions, etc. Pour qu'une « vie » soit prêtée, lue, diffusée, pour qu'elle connaisse le succès de celle de Niemetschek, il faut qu'elle plaise, qu'elle touche. Cette curiosité du public vient d'abord du nom Mozart, mais aussi de ce que l'on attend de trouver dans l'ouvrage. Mozart n'est au fond que le protagoniste d'une sorte de roman réécrit à chaque époque. L'auteur d'une biographie puise naturellement dans les procédés, les courants littéraires qui lui sont contemporains pour tirer un maximum d'effets du sujet qu'il s'est donné. Le rôle de la musique dépend ainsi des attentes et habitudes du lectorat : lorsque le modèle ontologique est celui de l'homme sensible, le biographe se charge d'illustrer la sensibilité de Mozart, suscitant ainsi celle de son public pour un merveilleux frère humain.

Le mythe Mozart dont nous héritons aujourd'hui repose ainsi moins *sur* sa musique, qu'*autour* de celle-ci, comme si ses compositions étaient subordonnées à la figure du compositeur. Celle-ci est faite de quelques « tubes » assez peu représentatifs de son œuvre et de nombreuses représentations imaginaires d'un monde et d'un homme que les « vies » reprennent, répètent et diffusent depuis sa mort. Comme tout mythe, le nom de Mozart véhicule des stéréotypes. Dans son cas, il s'agit d'un imaginaire de légèreté, de facilité et d'une fin tragique, le tout n'ayant que peu de rapport avec la vie et la musique du compositeur. Il y avait visiblement une place pour un tel personnage au panthéon des grandes figures historiques, peut-être parce qu'il personnifie cet idéal romantique de l'enfance de l'art. Comme pour nombre de figures occidentales mythiques (on peut penser à Molière⁴¹), cela fait quelques décennies pourtant que les spécialistes ont découvert un tout autre Mozart.⁴²

41 Voir la récente biographie de Georges Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, qui couronne des décennies de recherches sur l'auteur.

42 Pour une étude de fond sur la vie et le musique de Mozart, voir les travaux de référence de Simon P. Keefe, ses ouvrages sur les concertos pour piano et surtout *Mozart in Vienna : the Final Decade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, ainsi que Robert Gutman, *Mozart : A Cultural Biography*, New York, Harcourt Brace & Co, 1999.

