

***L'univers, ou plutôt « multivers »,
d'une femme en musique :
Pauline Viardot-Garcia***

Beatrix BORCHARD

Qui était Pauline Viardot-Garcia ? Que sait-on sur elle ? Que peut-on savoir ?
C'est-à-dire : quels sont les témoignages de son activité artistique ?

Plusieurs publications d'une équipe de recherche autour de la vie de Pauline Viardot-Garcia, de l'œuvre et de sa réception, qui s'était constituée à Hambourg à la Hochschule für Musik und Theater, sont en préparation¹. Une biographie scientifique faisant état des recherches les plus récentes due à l'auteure de cet article² ainsi que la thèse de doctorat de Melanie von Goldbeck-Stier sur l'activité de Pauline Viardot en Angleterre sont par ailleurs déjà parues³. Le

¹ Beatrix BORCHARD (dir.), collection « Viardot-Garcia-Studien », Hildesheim : Olms, 2012 et suivantes. Vol. 2 : Anastasia MATTERN, *Pauline Viardot in Russland. Berichterstattung in der russischen Zeitung Die nördliche Biene* (sous presse) ; Vol. 3 : Melanie STIER, *Pauline Viardot Garcia in Großbritannien und Irland – Formen kulturellen Handelns* (paru en 2012) ; Vol. 4 : *Ausgabe der kompletten Korrespondenz zwischen Pauline Viardot und Julius Rietz*, éditée sous la direction de Beatrix BORCHARD et Martina BICK (en préparation) ; Vol. 5 : Klaus FISCHER et Nicholas G. ŽEKULIN, *Die Beziehungen Pauline Viardots und Ivan S. Turgenevs zu Weimar* ; Katrin MÜLLER-HÖCKER, « Pauline Viardots Orpheus-Interpretation in der Berlioz-Fassung von Glucks Orphée », 2016. Christin HEITMANN, « Komponieren als Form kultureller Transfers: Ein Erfolgskonzept und seine Grenzen. Die Opérette de salon *Le dernier sorcier* von Pauline Viardot und Ivan Turgenev », *Hochschulzeitung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg* « Zwoelf », 2009/2010 (n° 5), URL :

<http://pauline-viardot.de/pdf/Komponieren%20als%20Form%20kultureller%20Transfers.pdf>

[consulté le 18 février 2015].

² Beatrix BORCHARD, *Fülle des Lebens: Pauline Viardot-Garcia*, Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2016.

³ STIER, *Pauline Viardot Garcia in Großbritannien und Irland*.

catalogue en ligne de l'œuvre, réalisé par Christin Heitmann, est également publié⁴. Melanie von Goldbeck a aussi mené l'édition de la correspondance entre Pauline Viardot et Charles Gounod⁵ et je prépare, en collaboration avec Martina Bick, celle de la correspondance entre Pauline Viardot et le chef d'orchestre allemand Julius Rietz. Ces publications cherchent à rendre compte de la variété de ce que nous appelons les champs d'action culturelle : chanter, jouer du piano, composer, mais aussi transcrire, arranger, organiser, collectionner, éditer, mettre les gens en relation, etc. Tout ceci fait partie du « cosmos » de Pauline Viardot-Garcia.

Cerner le phénomène Pauline Viardot signifie, tout d'abord, garder présent à l'esprit ses racines culturelles.

Née en 1821 à Paris, décédée en 1910, elle est issue d'une des familles de chanteurs les plus importantes du XIX^e siècle. Les années marquantes de son enfance, elle les passe toujours sur les routes. C'est tout sauf une origine bourgeoise. Quelle chance pour elle ! Elle n'a pas eu à se heurter en permanence aux conceptions rigides sur ce qu'une fille a le droit de faire ou de ne pas faire, sur ce qui est considéré comme un comportement féminin ou un comportement masculin.

Au retour d'une tournée de sa famille à travers les États-Unis et le Mexique – elle est alors âgée de 7 ans –, elle poursuit d'abord sa formation de pianiste avec Charles Meysenberg, puis avec Franz Liszt.

Mais après la mort inattendue de sa sœur, Maria Malibran (23 septembre 1836), et la décision de son frère Manuel Garcia (1805-1906) de se consacrer totalement à l'enseignement, c'est à Pauline qu'il incombe de reprendre sur scène le flambeau de la tradition familiale du chant.

Dans une lettre adressée à Julius Rietz, elle écrit *a posteriori* : « C'était un crève-cœur pour moi de renoncer au piano pour lequel je me sentais une vocation irrésistible⁶. »

À peine un an après la mort de sa sœur, elle débute à Bruxelles, le 13 décembre 1837, dans le cadre d'un concert de son beau-frère, le violoniste

⁴ Christin HEITMANN, *Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV) mit Einführung und Essay*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2012, URL : <http://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm>.

⁵ *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot*, éditées sous la direction de Melanie VON GOLDBECK, Arles : Actes Sud / Palazetto Bru Zane, 2015.

⁶ Pauline VIARDOT, Lettre à Julius Rietz du 21 janvier 1859, *Ausgabe der kompletten Korrespondenz zwischen Pauline Viardot und Julius Rietz* (voir note 1).

belge Charles de Bériot. Il s'ensuit une tournée commune avec lui, accompagnée par sa mère. Cette tournée s'étend de mai à octobre 1838 et les conduit dans diverses villes allemandes. Comme elle s'est montrée à la hauteur et a soutenu la comparaison avec sa sœur lors de ce voyage « test », elle peut désormais, bien préparée, tenter ses premiers pas sur scène : Pauline Garcia chante le 9 mai 1839 à l'Opéra Her Majesty's Theatre à Londres le rôle de Desdemona dans l'*Otello* de Gioachino Rossini. Le lieu n'a pas été choisi au hasard. Sa sœur avait elle aussi débuté dans ce théâtre dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini.

Contrairement à la plupart des chanteuses avant elle et après elle, elle commence donc au sommet de l'échelle comme *prima donna* du répertoire italien, aux côtés des chanteurs et des chanteuses les plus célèbres de son temps. Les pays où elle se produit le plus sont l'Allemagne, l'Angleterre et la Russie.

En France, elle ne perce que tardivement, dans le rôle de Fidès du *Prophète* de Meyerbeer, rôle composé pour elle, puis dans *Orphée*, dans la version du Théâtre-Lyrique élaborée pour elle et par elle en collaboration avec Hector Berlioz. Pauline Viardot triomphe donc dans le rôle d'Orphée, l'incarnation de l'artiste que l'on pense évidemment masculin. Mais la chanteuse ne joue pas le rôle travestie ; elle le joue en tant que femme. Elle démontre ainsi qu'une femme peut elle aussi incarner l'idée de l'artiste⁷.

Les musiciens, peintres, écrivains du monde entier – comme on dirait aujourd'hui – font le déplacement à Paris. Les 138 représentations qui font suite à la première, le 18 novembre 1859, sont l'étincelle qui déclenche la renaissance française de Gluck sur la scène lyrique. Un tel effet ne se répètera pas cependant, concernant le Grand Opéra, avec *Alceste* (1861), qu'elle remanie également en collaboration avec Berlioz. Mais pour les connaisseurs, ce fut tout de même un acte historique.

Lorsqu'au début de la quarantaine, Pauline Viardot commence à perdre les aigus de sa voix, elle décide de faire officiellement ses adieux à la scène dans le rôle d'Orphée, le 24 avril 1863. Elle quitte la France pour l'Allemagne et s'installe à Baden-Baden avec son mari, l'écrivain Louis Viardot, et leurs trois plus jeunes enfants, pour composer et enseigner. Pourtant, elle continuera à chanter Orphée sur scène en tant qu'invitée dans le cadre de représentations

⁷ Voir Beatrix BORCHARD, « Mehr als eine Sängerin: Kulturschöpferin. Pauline Viardot-Garcia, der Künstlerdiskurs in George Sands *Consuelo* und die Orpheus-Figur », *Singstimmen: Ästhetik. Geschlecht. Vokalprofil*, sous la direction de Saskia Maria WOYKE, Katrin LOSLEBEN, Stephan MÖSCH, Anno MÜNGEN, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2016, p. 159-190.

uniques, toujours dans « sa » version, comme on l'apprend dans les lettres adressées par Eduard Lassen à ses parents.

La guerre de 1870 oblige Pauline Viardot et sa famille à se rendre tout d'abord à Londres, qu'elle quitte pour Paris après la chute de la Commune. Elle chante, joue du piano et de l'orgue, compose, met en scène, dessine et confectionne des costumes, collectionne, réalise des arrangements, etc., lors de concerts publics et dans le cadre de salons organisés par elle-même et par d'autres. Elle continue aussi à enseigner avec un immense succès jusque peu de temps avant sa mort, à presque 90 ans.

Sur les scènes d'opéras, il y a bien eu des femmes de grand talent avant Pauline Viardot, à commencer par sa propre sœur, Maria Malibran. Mais ce qui est unique, c'est qu'une musicienne devienne à ce point un « aimant » du monde culturel, et cela à tous les niveaux. Où qu'elle se trouvât, elle produisait autour d'elle une sorte de terreau artistique, où non seulement les musiciens et musiciennes mais aussi les peintres et les poètes se sentaient à l'aise. La personnalité de Pauline Viardot joue le rôle d'un prisme qui réfracte en concentré la culture européenne du XIX^e siècle. On aurait peine à trouver quelqu'un qu'elle ne connût pas. Son siècle musical s'étend de Gioachino Rossini à Claude Debussy, du sud de l'Espagne (y compris les influences arabes) jusqu'à la Russie, en passant par les États-Unis et le Mexique.

Infatigable au travail, d'une musicalité universelle, dotée de légèreté, d'esprit et d'humour, sa personnalité se reflète dans des sources conservées sciemment ou par hasard : dans ses compositions, dans ses propres lettres, dont seule une infime partie est conservée, dans les notices de journaux intimes comme dans les souvenirs d'autres personnes, des artistes en général.

Quels sont les témoignages ?

Nous pouvons seulement savoir ce que l'on peut reconstituer sur la base des documents conservés, par exemple sur les coopérations avec d'autres musiciens, stimulantes sur le plan de la création artistique. Je me contenterai d'évoquer *Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer, *Sapho* de Charles Gounod ou *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns.

Certain roman, ou certaine nouvelle, peut être lu comme le reflet de sa personnalité. Mentionnons juste George Sand. Alors qu'elles étaient très liées, Sand écrivit, au début des années 1840, un roman sur une chanteuse, *Consuelo* (1842-1843), pour laquelle Pauline Viardot a servi de modèle, suivi de *La Comtesse de Rudolstadt* (1843-1844).

Née neuf ans avant la révolution de 1848, morte quatre ans avant la Première Guerre mondiale, elle a vécu en alternance des époques de progrès et de restauration. Son monde intellectuel fut marqué par de vigoureux débats concernant des changements décisifs dans les domaines politique, technique et culturel.

Elle fut particulièrement concernée par la question de la responsabilité des artistes envers la société dans un monde où même la musique était de plus en plus considérée comme une marchandise et où le combat des femmes se heurtait au refus des droits civiques malgré la Révolution française.

Une discussion a été centrale pour elle : Qu'est-ce que la musique ? Est-ce ce qui résonne, puis s'éteint au moment de l'exécution ? Ou bien est-ce la partition écrite ? Elle a même connu l'invention du disque et donc la possibilité de reproduire par un procédé technique l'expérience auditive qui était jusqu'alors exclusivement liée à la présence physique de l'interprète.

Musicienne intellectuelle, elle aura perçu très consciemment la rupture décisive que cette invention signifiait pour le rôle social et culturel de l'interprète.

Champ d'action : composer

On ne sait pas si Pauline Garcia, comme elle s'appelait avant son mariage, a pris des cours de composition avec Anton Reicha, le professeur de plusieurs générations de musiciens et musiciennes en France. Les preuves manquent. Mais elle n'était probablement pas autodidacte. Dès le début, tout d'abord dans des cercles privés, puis dans la sphère publique, elle est en mesure de se produire non seulement en tant que chanteuse et comme pianiste, mais également en tant que compositrice. Elle a vraisemblablement tout appris par la pratique quotidienne, dès son enfance. Elle accompagnait au piano les cours de son père. L'enfant apprenait – pour ainsi dire – en même temps que les élèves de son père, car elle participait à toutes les activités. Une école d'une valeur inestimable, surtout pour ce qui est du chant et de la musique vocale. Mais aussi une école limitée, toujours orientée par une utilisation directe liée à la pratique.

Sa langue maternelle était l'espagnol et, dans la vie courante, elle utilisait le français. En très peu de temps, elle apprit aussi l'allemand, l'italien, l'anglais puis, plus tard, le russe. Elle ne chantait pas seulement dans ces langues. Cette femme polyglotte composait aussi des Lieder et des ballades en allemand, des romances russes, des chansons, des romances et des mélodies françaises jusqu'à des chansons-réclames brèves et drôles pour un savon parfumé français : le

Savon du Congo⁸. Elle s'intéressait aussi à la chanson française du XV^e siècle. Elle en fit imprimer certaines en combinant généralement le texte original en ancien français et une adaptation en français moderne (de Louis Pomey). Ses *Canti popolari toscani* constituent un autre groupe de mélodies, qui mettent en musique des textes de chansons originaires de Toscane.

Au cours des années, elle développa ce que j'aimerais appeler un multilinguisme musical. Ce multilinguisme est caractéristique de sa physionomie artistique dès le départ et ne se rapporte pas seulement aux différentes traditions nationales et langages musicaux, mais aussi aux différents genres comme la mélodie populaire, la mélodie savante, la scène dramatique, le cabaret, etc.

La musique comme moyen de communication

Plus je me penche sur les divers champs d'action de Pauline Viardot, plus il devient pour moi évident qu'elle ne recherchait ni un style personnel unifié, ni à réaliser un chef-d'œuvre « de validité intemporelle ». Elle comprend plutôt la musique comme moyen de communication, de médiation, entre « connaisseurs et amateurs », entre les différentes tendances et niveaux stylistiques, entre les différentes cultures musicales. Elle était une véritable ambassadrice européenne de la musique. En effet, par son répertoire de chanteuse comme par ses compositions vocales et ses activités d'édition, elle a contribué notablement au lien culturel entre les différentes traditions musicales nationales et régionales, mais aussi entre celles des différentes couches de la société.

Contre l'historiographie traditionnelle

Dans tous ses champs d'action culturelle, Pauline Viardot se positionne à l'encontre de ce que l'historiographie musicale décrit comme le développement et le progrès inexorable de l'histoire de la musique – du moins en Allemagne. Cela concernait surtout la séparation entre une musique de concert et une musique dans les cercles privés, entre culture savante et culture populaire, entre vie musicale publique, musique de salon et musique à usage domestique (*Hausmusik*). Pauline Viardot insistait même sur le fait que l'interprétation et la composition sont des activités créatrices de même valeur. Dans une lettre à Clara Schumann – qu'elle écrivit en allemand –, elle formule très clairement sa position :

⁸ Silke WENZEL, « Pauline Viardot und "Le savon du Congo". Ein Beispiel musikalischer Reklame am Ende des 19. Jahrhunderts », dans Martina BICK, Julia HEIMERDINGER, Krista WARNKE (dir.), *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag (Musik – Kultur – Gender 9)*, Köln [u. a.], 2010, p. 247–262.

Tu ne peux pas imaginer quel travail recèle chaque rôle – l'artiste dramatique doit créer en permanence – il doit inventer des personnages humains, vivants, qui manifestent des sentiments passionnés, parfaits et vrais jusque dans leurs moindres détails et les présenter au public.

Je suis pleine d'admiration surtout pour le maître qui crée, immédiatement à côté de l'artiste créateur. Tous deux sont inséparables – car seul, chacun d'eux reste muet mais ensemble, ils créent le plaisir le plus grand et le plus noble de l'homme, l'art [...] ⁹.

En tant que musicienne à l'activité internationale, elle se positionne tout autant à l'encontre des évolutions politiques et sociétales de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Celles-ci exigeaient aussi des artistes une appartenance nationale sans ambiguïté et une identité sexuelle claire pour les femmes et pour les hommes – même sur scène.

Pauline Viardot ne vivait pas en France, en Allemagne, en Russie, en Angleterre, elle vivait en Europe. Elle n'était pas attachée à des choses, mais à des idées. Le projet de sa vie était peut-être de faire le lien entre des personnes, des choses, des idées, de les mettre en réseau et de créer quelque chose de véritablement commun.

Opérettes de Salon

Ses idées avaient une dimension clairement politique, ce dont témoigne l'écrivain et dessinateur Ludwig Pietsch. À propos de la conception des salons de Pauline Viardot à Baden-Baden, où se trouvaient également des membres de l'aristocratie, en particulier la reine et le roi de Prusse, il parle de la réalisation d'une société « idéale, libérée et *vraiment humaine* ! ». Les barrières de classe y étaient suspendues ¹⁰. Cette utopie sociétale est liée aux œuvres scéniques que Pauline Viardot a réalisées dans son théâtre privé à Baden-Baden.

⁹ « Du hast keine Idee wie ich jetzt beschäftigt bin. Du weißt nicht welche Arbeit jede einzelne Rolle in sich trägt – der dramatische Künstler muß fortwährend schaffen – er muß menschliche, lebendige, fühlende, leidenschaftliche, vollendete, bis in den kleinsten Details naturwahre Gestalten sich erdenken und dem Zuschauer vorführen. Vor allem verehere ich den schaffenden Meister, unmittelbar neben ihm den schaffenden Künstler. Beide sind unzertrennbar – denn Jeder allein für sich bleibt stumm, und zusammen schaffen sie den höchsten und edelsten Genuß des Menschen, die Kunst. » Pauline VIARDOT, Lettre à Clara Schumann datée de janvier 1848 [date écrite par une main étrangère sur l'autographe conservé à la Staatsbibliothek de Berlin], Beatrix BORCHARD, « Zwei Frauen – zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia », *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt*, sous la direction de Peter ACKERMANN et Herbert SCHNEIDER, Hildesheim, Zürich et New York : Olms, 1999, p. 59-92, ici p. 86.

¹⁰ « Begriff einer idealen, echt menschlichen, befreiten Gesellschaft. » Ludwig PIETSCH, « Heimfahrt auf Umwegen », *Briefe an Ludwig Pietsch. Mit einem Anhang: Ludwig Pietsch*

Nous, qui ne sommes plus dans ce contexte historique immédiat, nous entendons seulement des jeux de rôles musicaux, des effets de « déjà entendu » de mélodies connues avec lesquels elle épatait son public. Le jeu, les masques, les variations sont les éléments vitaux de cette musique. Mais on peine aujourd'hui à saisir la dimension de politique culturelle et sociétale de ces pièces.

C'est valable aussi pour l'opérette de salon que nous avons pu entendre hier au soir. Pauline Viardot a écrit ces pièces pour ses enfants et ses élèves. Elles étaient avant tout conçues pour des représentations théâtrales privées. Le piano tenait lieu d'orchestre. Si elle avait des solistes à sa disposition, elle complétait la partie de piano par des instruments.

Lorsque la distribution changeait, elle remaniait les pièces, pratiquait des coupures ou des amplifications, improvisait à partir du matériel manuscrit qui lui servait de partition. Elle garda ces habitudes y compris pendant ses années parisiennes, que ce soit dans le cadre de ses salons de la Rue de Douai à Montmartre ou à Bougival, sa résidence d'été.

De toutes ces pièces non imprimées, seul le matériel du *Dernier Sorcier* a été conservé – ou du moins est connu aujourd'hui. C'est son ami de cœur, Ivan Tourgueniev qui en avait écrit le livret. La situation complexe du manuscrit du *Dernier Sorcier* donne un bon aperçu du caractère fondamentalement improvisé de ce type de composition – composition au sens originel du terme : *componere* en latin = poser ensemble, effectuer un montage. Le caractère improvisé est sans doute aussi la raison pour laquelle ces pièces, contrairement à ses nombreuses mélodies, n'ont jamais été imprimées, bien que *Le Dernier Sorcier* ait aussi été joué en public avec une grande formation orchestrale à Weimar, à Karlsruhe, à Riga.

En effet, le genre musical de « l'opérette de salon » était originaire de France et y jouissait d'une grande popularité à partir du milieu du XIX^e siècle. *Cendrillon* est une des rares œuvres de ce genre qui nous soit parvenue sous forme imprimée. L'édition montre clairement que la partition n'a qu'un rôle de schéma de réalisation et qu'elle ne représente pas « l'œuvre ». Celle-ci renaissait de façon nouvelle à chaque mise en scène, chaque fois différente.

Les catégories d'œuvre et d'auteur sont tout simplement inopérantes pour ce que cette femme a voulu faire et a fait. Le catalogue, qui est consultable en ligne,

über Turgenjew, éditée sous la direction d'Ivan Tourgueniev, préface de Christa SCHULTZE, Berlin : Aufbau-Verlag, 1968. Reproduction partielle d'un récit de voyage (*Reisebericht*) de Ludwig Pietsch publié dans les « Sonntagsbeilagen » du *Vossische Zeitung*, 6 octobre-17 novembre 1867 (N° 40-46), p. 150.

et qui a été réalisé selon des critères scientifiques par Christin Heitmann, montre que son œuvre est bien plus vaste et diversifiée qu'on ne le supposait jusqu'à présent. Elle a écrit durant plus de six décennies environ 250 compositions originales liées en majeure partie à son activité professionnelle. En outre, elle a réalisé des transcriptions et des éditions d'œuvres d'autres compositeurs ainsi que des arrangements de mélodies traditionnelles de différentes provenances nationales, etc. Ce catalogue met en évidence ce que j'aimerais appeler la plénitude musicale d'une vie.

© Beatrix BORCHARD