

## ***Qu'est-ce que la « modernité » musicale dans le Paris 1830 ? Un éclairage terminologique et esthétique.***

Emmanuel REIBEL

On s'attachera ici à proposer une lecture historique et esthétique du concept de modernité, en le distinguant à la fois de notions parfois voisines comme la nouveauté ou la faculté d'invention et de catégories comme le romantisme. En effet, de même que la modernité, historiquement, n'est pas la nouveauté, de même romantisme et modernité jouent à chien et chat. La difficulté vient du fait que le concept a été forgé tardivement dans le champ de l'esthétique, et dans une acception paradoxale. Baudelaire fut ainsi un défenseur acharné de la nouveauté, ainsi que le rappellent les vers ultimes des *Fleurs du mal*,

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*<sup>1</sup> !

En revanche, il fut un contempteur de la modernité dont il consacra néanmoins la naissance, dans un célèbre texte tiré du *Peintre de la vie moderne* où il décrit le travail de l'artiste :

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en

---

<sup>1</sup> Les derniers vers du poème « Le Voyage » qui conclue *Les Fleurs du mal* (Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 127).

question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable<sup>2</sup>.

Baudelaire forge donc le concept de modernité, au début des années 1860, dans un mouvement paradoxal de résistance au monde moderne. Définie seulement comme « la moitié de l'art », comme sa partie périssable, la modernité ne saurait être ni une fin en soi ni une valeur esthétique. D'une certaine manière, le concept se voit décrié, à sa naissance même, au nom d'une résistance de l'art, ivre d'éternité, par rapport au temps, à la *mode*, à la vie *moderne* : il surgit donc paradoxalement dans une posture antimoderne<sup>3</sup>. Qu'en est-il alors de la « modernité musicale » au temps de Baudelaire et de Berlioz ? N'est-elle pas régie par semblable paradoxe ? On proposera pour commencer une approche lexicographique afin de mieux comprendre ce que l'on entend autour de 1830 par « moderne ». On poursuivra en examinant les débats qui se tissent autour du terme, la bataille romantique se muant en France (mais en France seulement) en nouvelle querelle des anciens et des modernes. Enfin, on montrera plus généralement que la relation de la musique à la modernité semble à la fois consubstantielle et ambivalente.

## Un non-lieu ?

1/ On peut l'affirmer *ex abrupto* : l'idée de modernité musicale n'a guère de sens au temps de Berlioz. Elle n'existe pas, tout au moins, en tant que *concept* défini, usité, discuté. Les italiques employés par Baudelaire dans son célèbre texte tiré du *Peintre de la vie moderne* disent, en 1863, l'étrangeté du substantif dans le vocabulaire contemporain. Les dictionnaires du temps le confirment : le terme ne se trouve pas dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, ni dans sa version de 1831, ni dans sa version de 1851 ; il faut attendre la fin du siècle pour que le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* consacre son emploi. Le mot existe pourtant : il fut forgé sur l'adjectif « moderne » par analogie au substantif « Antiquité » bâti à partir de l'adjectif « antique ». Les rares occurrences de ce substantif témoignent d'un emploi historique : il désigne alors « la période

---

<sup>2</sup> Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, chapitre IV, « La Modernité », étude parue dans le *Figaro* des 26, 29 novembre et 3 décembre 1863 (BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, p. 1163).

<sup>3</sup> J'emploie ce terme au sens d'Antoine Compagnon. La posture antimoderne n'est pas conservatrice ou académique : elle est celle d'artistes qui avancent mais de façon nostalgique, comme malgré eux, sans faire du progrès une vertu ni une valeur, et en faisant fi des modes.

moderne » – entendons celle qui s'est ouverte à la Renaissance<sup>4</sup>. Une première conclusion s'impose : à l'époque qui nous occupe, la modernité n'est pas encore une *valeur* esthétique. Attention, donc, à ne pas lire l'histoire du romantisme selon le prisme des avant-gardes artistiques du XX<sup>e</sup> siècle !

2/ À la différence du substantif, l'adjectif est d'un emploi fréquent et même banal<sup>5</sup>. Il qualifie des termes appartenant au champ historique, artistique ou littéraire comme « civilisation », « peuples », « goût », « école », « auteurs ». Parfois l'adjectif se trouve substantivé, « les Modernes » désignant alors les peuples ou les créateurs modernes, par opposition aux peuples ou aux créateurs antiques. La principale caractéristique de cet adjectif tient à ce qu'il est généralement employé dans un système binaire qui l'oppose à « antique » ou à « ancien », dans une échelle temporelle large. Son emploi est sous-tendu par un paradigme historique, sans jugement de valeur. Dans le discours sur la musique, autour de 1830, il est ainsi courant d'évoquer Haydn et Mozart comme les fondateurs de « l'école instrumentale moderne », par opposition à la musique des anciens rejetée dans un passé éloigné. Par conséquent, dans son emploi le

---

<sup>4</sup> Voir *Revue encyclopédique*, publiée par PP. H. CARNOT et P. LEROUX, tome LVII, Paris : Au bureau de la revue encyclopédique, janvier 1833, p. 492 et suivantes (repris dans Pierre LEROUX, *La Doctrine de la perfectibilité*, Paris : Société typographique, 1850-1851, p. 25) :

« C'est une ère nouvelle qui commence, c'est l'ère moderne. L'ère moderne se sépare ainsi, par son principe, de la phase du protestantisme. Vainement le protestantisme peut s'enorgueillir d'avoir provoqué ou au moins d'avoir vu se développer le seizième siècle. Il ne s'agit plus de réformer. Le protestantisme tient au passé par son principe : qu'il s'arrête donc, et qu'il se dessèche comme un corps que la vie abandonne ; voici la philosophie. En effet, l'idée *modernité* une fois née, elle devait se mettre en parallèle avec l'idée *antiquité*, et ces deux idées *anciennes* et *modernes* une fois en présence, il en ressortait naturellement une comparaison ; la lutte entre le passé et le présent s'établissait nécessairement ; il y avait nécessairement deux tendances diverses dans leur principe et au fond des choses. Les modernes sont-ils supérieurs ou inférieurs aux anciens ? ou plutôt : la *modernité* est-elle supérieure à l'*antiquité* ? La négation est une doctrine ; l'affirmation en est une autre. L'émancipation cessa donc d'être l'émancipation protestante, la *réforme*. Elle fut, pour employer le nom qu'elle prit à la fin du dix-septième siècle, et qu'elle conserva pendant cinquante ans, *la querelle des anciens et des modernes*. »

<sup>5</sup> Voir *Dictionnaire de l'Académie française* de 1831 :

« MODERNE, adj. des 2 g. Nouveau, récent, qui est des derniers temps. Il est opposé à *Ancien* et à *Antique*. *Les Auteurs modernes*. *Les Philosophes modernes*. *Les Peintres modernes*. *Des ouvrages modernes*. *Les usages modernes*. *Cela est moderne*. *C'est une invention moderne*. *Médailles modernes*. Les Architectes appellent *Architecture moderne*, toutes les manières d'Architecture qui ont été en usage dans l'Europe, depuis les anciens Grecs et Romains, même l'Architecture gothique. Cependant l'usage a emporté que, lorsqu'on dit *Un bâtiment moderne*, on entend ordinairement un bâtiment fait suivant la manière de bâtir la plus récente ; et qu'on dit aussi dans le même sens, *Bâtir à la moderne*. *Un bâtiment à la moderne*. »

plus fréquent, l'opposition entre ancien et moderne recoupe l'opposition entre classique et romantique *seulement* au sens où la définit M<sup>me</sup> de Staël en 1813, c'est-à-dire dans le sens allemand, qui distingue l'art de l'Antiquité païenne (classique) et l'art de l'Occident chrétien, apparu au Moyen Âge (romantique)<sup>6</sup> ; mais elle ne recoupe pas l'opposition partisane entre classicisme et romantisme, tel qu'elle s'épanouit en France sous la Restauration. En d'autres termes, pour les contemporains de Berlioz, des musiciens comme Mozart, Haydn ou Gluck sont des modernes, le « classicisme » musical étant aussi « moderne » que le « romantisme ».

3/ On observe pourtant une spécification du terme « moderne », en même temps qu'un glissement du champ historique au champ esthétique. En effet, le binôme antique/moderne implique une comparaison, implicite ou explicite, des deux époques concernées, en termes de valeur. Alors que certains placent encore la perfection dans l'origine, beaucoup veulent croire, dès la mise en place du binôme terminologique, que l'époque moderne serait supérieure à l'époque ancienne<sup>7</sup>. De cette certitude, forgée par le rationalisme des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles,

---

<sup>6</sup> Voir le début du chapitre XI de la première partie, intitulé « De la poésie classique et de la poésie romantique » (*De l'Allemagne*, tome 1, Paris : Garnier-Flammarion, 1963, p. 211) :

« Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le Moyen Age, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des Anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi. [...] La poésie des Anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes : mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. [...] »

<sup>7</sup> Voir *Revue encyclopédique*, p. 494 :

« Il y avait deux manières de s'émanciper de l'autorité et de la tradition. On pouvait s'émanciper chacun en particulier, individuellement ; on pouvait s'émanciper en masse, collectivement. En d'autres termes, on pouvait en appeler sur toutes choses à la *raison individuelle*, ou en appeler à la *raison collective de l'humanité vivante*, contre l'humanité passée. La première manière se résume dans le *rationalisme*, tel que Descartes l'a posé. La seconde se résume dans cette affirmation : *La modernité est supérieure à l'antiquité* ; en d'autres termes, *Le genre humain est perfectible*. »

naît le débat esthétique, fondé sur une pensée téléologique de l'Histoire. Depuis la fin de la Renaissance, de fait, l'évolution du champ esthétique s'est construite en France sur une succession de querelles entre Anciens et Modernes. Le système binaire ancien/moderne s'est peu à peu chargé d'une valeur polémique, il est aussi devenu conflictuel, dichotomique.

On peut donc avancer que le concept de « modernité », sans qu'il soit encore constitué en tant que tel, sous-tendit très tôt le discours sur la musique. Cette modernité-là était en effet liée philosophiquement au rationalisme, historiquement au progressisme, politiquement au réformisme, voire à la révolution. La Révolution de 1789 devint en France l'indéniable parangon de la modernité, autant louée que blâmée, et le débat esthétique se modela plus que jamais sur un paradigme politique. Telle est bien la spécificité du romantisme français, qui, autour de 1830, réduisit les enjeux du romantisme européen à la question du progressisme ou du conservatisme en art. Et voilà comment en France, et en France seulement, la querelle du romantisme se mua en nouvelle querelle des Anciens et des Modernes. Par un glissement terminologique, spécifiquement français, les Anciens et les Modernes furent alors assimilés aux classiques et aux romantiques. Et de façon nouvelle, dans ce sens esthétique, et non plus historique, Haydn ou Gluck ne furent plus considérés comme les parangons de l'école moderne.

## **Une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes**

Dès le début de la décennie 1820, en pleine Restauration monarchique, la presse française est le théâtre d'un combat d'idées qui transfère vers la littérature et les Beaux-Arts le combat politique. C'est dans ce contexte que *Le Globe*, engagé en faveur du romantisme, publie un article intitulé « De la musique moderne » :

Quant à la musique des Grecs, je consens à avoir pour elle la plus profonde estime ; je voudrais même qu'il en fût des sons comme du marbre, qu'ils pussent échapper aux ravages du temps ; il serait beau, en contemplant un bas-relief de Phidias, d'entendre retentir autour de soi la flûte de Diodore ! Sans doute, si nous pouvions évoquer les grands artistes de Lesbos et d'Athènes, leurs belles mélodies à l'unisson rempliraient nos âmes d'une admiration profonde ; nous éprouverions cette même émotion qui nous saisit à la vue de l'Apollon ou de l'Antinoüs : mais notre âme tout entière ne serait pas satisfaite, nous ne goûterions pour ainsi dire qu'un plaisir d'érudit ; et si tout-à-coup venaient à résonner à nos oreilles les cent voix diverses d'un orchestre moderne, si nous entendions le violon, la flûte, le basson marier leurs sons variés, et produire des accords bizarres peut-être

mais pleins de vie et de feu, qui de nous ne sentirait son cœur battre plus vite et son âme s'émouvoir plus profondément ?

Sans doute les chefs-d'œuvre antiques ont droit à notre éternelle vénération, et surtout à notre éternelle reconnaissance ; mais, j'ose le dire franchement, jamais ils ne m'inspirent que le sentiment sévère de l'admiration, au lieu que pour les chefs-d'œuvre modernes, c'est de l'amour que je ressens ; ils s'adressent plus directement à ma sympathie ; dans le culte que je leur rends, il y a toujours malgré moi quelque chose de plus affectueux, de plus tendre : et d'où vient donc cette prédilection ? Le mot de l'énigme est bien simple : ils sont du temps où je vis<sup>8</sup>.

On voit tout d'abord combien l'idée de musique moderne convoque aussitôt, comme son ombre, le spectre de la musique antique. Le paradigme historique, qui adopte une perspective très large, est cependant utilisé de façon spéculaire, dans la mesure où la connaissance de la musique des Grecs, plus que lacunaire, ne saurait être comparée à celle de la statuaire de cette période. La dissymétrie impliquée par le couple antique/moderne caricature l'opposition musicale – d'un côté l'unisson, de l'autre le grand orchestre symphonique – selon une lecture parfaitement téléologique de l'histoire. Ainsi se trouvent justifiés les derniers développements de l'instrumentation contemporaine, au moment où ils sont décriés par d'autres.

Dans ce texte, la dichotomie antique/moderne recoupe une autre distinction esthétique, entre le beau, d'une part (reposant sur l'harmonie de proportions éternelles, de façon achronique) et le sublime, d'autre part (reposant sur l'émotion liée au perfectionnement incessant de la musique, liée, donc, à la surprise et à l'effet). Seule l'œuvre moderne saurait viser au sublime. Sous la plume de ce journaliste se lit donc un hymne à la modernité, qu'une vision progressiste de l'histoire impose désormais de confondre avec la contemporanéité (« le temps où je vis »). Or cet hymne s'inscrit dans le combat acharné des classiques et des romantiques qui traverse la presse de la décennie 1820. Sur le plan littéraire, autant que pictural ou musical, le romantisme français se conçoit – est perçu – comme ce mouvement progressiste d'émancipation par rapport à ce que l'on nomme l'ancienne école. Un exemple qui concerne la technique du violon :

L'épidémie romantique s'est répandue dans les sciences et dans les arts. Nous ne parlerons ici que des musiciens à la mode ; et nous ferons quelques observations sur les innovations qu'on veut adapter au Violon.

---

<sup>8</sup> L.-V., *Le Globe*, 15 janvier 1825 (« Beaux-Arts. Musique Française », 3<sup>e</sup> article : « De la musique moderne »).

Plusieurs virtuoses déclarent qu'il est inutile de suivre les principes des grands maîtres, et qu'il est indigne d'eux de n'être que les copistes de ces artistes surannés. Ainsi, il faut aspirer à l'originalité, et sortir enfin des routes battues. Hélas ! ces idées trouvent trop facilement de l'écho dans l'esprit de nos jeunes Artistes, qui se laissent éblouir par les faux systèmes, dont le résultat, en dénaturant l'art du Violon, tend à ternir leur propre gloire.

Abandonner les principes des maîtres de l'ancienne École, et ne plus reconnaître les bases fondamentales de l'art du Violon, n'est-ce pas jeter les jeunes Artistes dans un funeste aveuglement, qui les détourne de ces études classiques, aux sources desquelles les grands maîtres eux-mêmes ont puisé<sup>9</sup> ?

Cet ouvrage, qui s'en prend violemment à Paganini, a suscité une vive réaction de Fétis dans la *Revue musicale*<sup>10</sup>. Il est assez singulier de voir le débat romantique (potentiellement beaucoup plus riche) se polariser sur les seules questions de l'imitation et du modèle. Ici décriée, la liberté d'invention peut se trouver valorisée chez d'autres auteurs ; sous la plume de Toreinx, par exemple, dans son livre de 1829 consacré au romantisme musical : « [le romantisme] consiste encore à employer tous les instruments dont un orchestre se compose, non pas indifféremment et à tout propos, comme Messieurs tels et tels se le sont figuré, mais librement, et sans s'astreindre aux habitudes adoptées de temps immémorial par notre très routinière *Académie royale de Musique*<sup>11</sup>. » Symbole à la fois de la restauration monarchique, en tant qu'elle est une vitrine du pouvoir en place, et du conservatisme musical, en tant qu'elle prospère dans une

---

<sup>9</sup> François FAYOLLE, *Paganini et Bériot, ou avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon*, Paris : chez M. Legouest, 1831 (préface).

<sup>10</sup> Voir François-Joseph FÉTIS, *Revue musicale*, 30 avril 1831, p. 98 (« Littérature musicale. *Paganini et Bériot, ou Avis aux artistes qui se destinent à l'enseignement du violon* ; par Fr. Fayolle ») :

« Me voici à la préface ; et ce n'est pas ma faute s'il m'a fallu tant de temps pour y arriver. La nature des idées qui y sont développées est indiquée par cette épigraphe : *la musique a aussi ses novateurs rétrogrades*. Ce qui veut dire que M. Fayolle ne croit point aux innovations, ou qu'il ne les aime pas. On voit qu'il s'agit encore ici d'une querelle de romantiques et de classiques. Si jamais il y eut lieu de manifester librement ses opinions, c'est assurément en ce qui concerne les arts ; et M. Fayolle est parfaitement le maître de se ranger [sic] parmi les défenseurs des doctrines classiques. Mais j'ai bien peur qu'il n'y ait dans la discussion du romantisme du violon une querelle de mots, une vraie *logomachie*, comme dans toute querelle de romantiques et de classiques. [...] Dans les discussions éternelles entre l'ancien et le nouveau, il y a égale injustice des deux côtés. Les partisans outrés de l'ancien nient l'utilité ou le mérite des travaux des modernes ; et les enthousiastes de nouveautés se persuadent que le vrai beau date de leur temps : les deux systèmes sont également funestes aux progrès des arts. »

<sup>11</sup> TOREINX [Eugène RONTEIX], *Histoire du romantisme en France*, Paris : L. Dureuil, 1829, chapitre 9 (« De la musique »).

esthétique post-gluckiste, l'Académie royale de Musique, en 1829, concentre à elle seule toutes les attaques du camp des « modernes ».

Un article tiré de la *Revue musicale*, en 1830, confirme à la fois le paradigme politique, qui sous-tend le débat romantique, et la dérive de ce dernier en querelle des Anciens et des Modernes :

Il est incontestable que nous sommes dans un moment de crise, de fermentation, où l'on donne dans les opinions extrêmes. En politique, les uns rêvent les coups d'État, les autres les refus d'impôts. En littérature, ceux-ci veulent l'antiquité, toute l'antiquité, rien que l'antiquité. Ceux-là rendent la scène dégoûtante en la remplissant de fous, d'enragés, d'assassins. En musique, quelques-uns ne trouvent de charmes que dans les antiques ports de voix, les cadences chevrotantes, et les vieilleries scholastiques ; beaucoup se pâment d'aise au fracas des tambours, des cymbales et des trompettes. Ces derniers veulent, disent-ils, des émotions fortes : qu'ils y prennent garde ! Le poitrinaire aussi est avide d'émotions fortes, et il en jouit plus pleinement qu'un autre ; si vous le laissez faire, il n'en jouira pas longtemps ; rien de ce qui est violent n'est durable. Tout s'use et s'anéantit par l'excès. N'oublions pas, d'ailleurs, que le joli et le sublime sont aux extrémités du beau ; si nous dépassons leurs limites, nous tomberons infailliblement dans le trivial et le *grotesque*. [...] En politique, en littérature, en musique, appuyons nos innovations sur la *légitimité*, c'est-à-dire sur ce qui est selon la loi ; soyons en même temps antiques et novateurs ; sans schisme avec le passé, sachons satisfaire aux progrès, aux idées de la perfection ; disons enfin, avec l'illustre auteur de la charte, qu'il faut renouer la chaîne des temps modernes à celle des temps anciens<sup>12</sup>.

Si ce critique tente d'effectuer une synthèse dialectique afin de dépasser les clivages, on voit combien, autour de 1830, les romantiques sont définitivement assimilés aux « Modernes ». Une brève prise de champ montre combien fascinante est cette assimilation, tant le romantisme a surgi au départ dans un mouvement antimoderne. Depuis Chateaubriand et *Le Génie du christianisme*, ce courant littéraire s'était à l'origine construit dans une posture de réaction par rapport aux Lumières et à la Révolution : le romantisme – c'est-à-dire, comme l'indique l'étymologie, la fascination pour l'époque romane, celle des châteaux forts, des romans de chevalerie et des épopées chrétiennes – le romantisme était sous-tendu en France par une idéologie contre-révolutionnaire, sur le plan philosophique, conservatrice et légitimiste, sur le plan politique. Le mysticisme romantique, à la fois chrétien et monarchiste, avait d'ailleurs favorisé le renouveau du religieux et le retour au pouvoir des ultras. C'est donc par un

---

<sup>12</sup> J. A. DELAIRE, *Revue musicale*, [février] 1830, p. 65-75 (« Des innovations en musique »).



singulier retournement que le romantisme changea de bord, pour ne plus signifier, autour de 1830, que la nouveauté en art. La confirmation nous en est donnée par Toreinx :

Le Romantisme, c'est tout ce qui est nouveau, d'institution nouvelle, dans la vie privée comme en littérature, en médecine et en politique ; je dirais presque toute mode nouvelle, si cela ne devait me mener beaucoup trop loin<sup>13</sup>.

Une fois établies les circonstances esthétiques qui ont fait, autour de 1830, basculer le romantisme musical français dans le camp de la modernité, il reste à prendre du recul pour montrer, aux yeux des contemporains, combien la musique, plus que tout autre art, pouvait entretenir un rapport consubstantiel mais ambivalent à la modernité.

## **Le lien consubstantiel et ambivalent de la musique à la modernité**

Parodiant Hoffmann, qui écrivit que la musique était « le plus romantique des arts », je dirais que pour la génération de 1830, la musique est surtout « le plus moderne des arts ». Au sens où, plus que tout autre art, la musique semble emportée par le mouvement téléologique du progrès ou, du moins, propice à être intégrée dans un système de représentation progressiste, voire positiviste, de l'Histoire. La première raison tient à l'ignorance quasi totale de ce qu'était ou fut la musique antique, alors que les témoignages de la littérature ou de la sculpture grecque abondent dans les bibliothèques et les musées. Cette béance historique, comparable à nulle autre, contribua à fausser la perspective en favorisant une perception téléologique que nous ne pouvons, aujourd'hui, que juger outrancière : « De tous les arts d'imagination, écrit Toreinx, la musique est incontestablement le plus moderne. Depuis la découverte de l'harmonie et celle de la gamme, ses domaines se sont continuellement agrandis ; l'on a marché sans cesse de perfectionnement en perfectionnement : qui sait jusqu'où l'on peut aller encore<sup>14</sup> ? »

La seconde raison tient au lien privilégié entre musique et *technique* en ces temps de révolution industrielle. Plus que tout autre art, la musique est intrinsèquement liée à la vie moderne dans la mesure où de nouveaux instruments ne cessent d'être inventés. Les progrès de la facture instrumentale

---

<sup>13</sup> TOREINX [Eugène RONTEIX], *Histoire du romantisme en France*, p. 164-165 et 173-174 (chapitre 13, « Des actions de la vie »).

<sup>14</sup> Même référence, p. 127 (chapitre 9, « De la musique »).

apportent de façon incessante des sonorités absolument neuves<sup>15</sup>. Et pour la première fois, le concept de « technique » est transféré du domaine artisanal et industriel au domaine musical et artistique. La place des instruments, parmi les produits de l'industrie, au sein des grandes expositions nationales puis universelles le confirme : la musique est sans doute l'art le plus perméable à la transformation de la société par la révolution technique. À cela s'ajoute le fait que la musique est capable de meubler ou d'envahir les nouveaux espaces, immenses, produits par l'architecture industrielle.

De là viennent, sans doute, les excès traditionnellement associés à la modernité musicale (ici entendue comme faculté de s'adapter au temps, de se faire contemporaine du progrès technique). Ces travers ne cessent d'être brocardés dans la presse, à la faveur de différents articles satiriques comme par le biais des caricatures. Les trois éléments récurrents pointés par les journaux sont la trivialité, le bruit et la vitesse de la musique moderne.

*Trivialité* : si la musique s'ouvre à la matérialité du monde moderne – si elle intègre, par exemple, le canon au sein de son effectif symphonique, ce que firent maints auteurs de Beethoven à Rossini – elle risque, pense-t-on, de s'abaisser à un registre qui ne serait pas le sien (voir illustration 1).



Figure 1. CHAM, « Monsieur Rossini et son artillerie. Reprise de *Guillaume Tell* », *Petit Journal pour rire*, 1867.

<sup>15</sup> Voir Franz LISZT, *Lettres d'un bachelier ès musique*, septembre 1837 :

« De nouveaux progrès prochainement entrevus dans la fabrication des pianos nous donneront indubitablement les différences de sonorité qui nous manquent encore. Les pianos avec *pédale basse*, le polyplectron, le claviharpe, et plusieurs autres tentatives incomplètes, témoignent d'un besoin généralement senti d'extension. Le clavier expressif des orgues conduira naturellement à la création de pianos à deux ou trois claviers, qui achèveront sa conquête pacifique. »

*Bruit* : la musique du temps – en raison de sa proximité avec la vie moderne, c'est-à-dire avec la modernité technique – est accusée de percer les tympanes. En question, le volume sonore impliqué par les effectifs devenus pléthoriques, mais aussi la nature des nouveaux instruments, beaucoup plus puissants, et l'adjonction de percussions nombreuses dans le genre symphonique. En ces temps de révolution industrielle, la machine est sonore, la machine est orchestrale, mais à rebours l'orchestre se fait machine (voir illustration 2).

*Vitesse* : la modernité rime désormais avec virtuosité sans limites, dans la mesure où le rapport à l'instrument soliste (piano ou violon, notamment) se construit désormais selon un paradigme techniciste, et ce depuis l'apprentissage méthodique, rationalisé à l'aide d'études progressives qui séparent les difficultés afin de gagner en efficacité, sur le modèle de l'industrie divisant le travail afin d'augmenter les cadences.

Trivialité, bruit, et vitesse sont l'objet de maintes caricatures *musicales*, et pas seulement visuelles. Je pense à Jean-Baptiste Cramer qui, après un séjour en France au cours de la décennie 1840, écrit une œuvre pianistique intitulée *Les Deux Styles. Morceau fantastique pour piano*<sup>16</sup>. À l'épure du « Stile antiquo », lente polyphonie binaire en *ré* mineur, austère, succède le « Stile moderno », *si* bémol majeur fuyant sur un rythme ternaire, déferlement de triples croches destinées à provoquer un vacarme sublime... (Voir illustration 3.)

---

<sup>16</sup> Jean-Baptiste CRAMER, *Les Deux Styles. Morceau fantastique pour piano*, Paris : Richaut, 1842.



Figure 2. GRANDVILLE, « Le Concert à vapeur », *Un Autre Monde*, Paris : Fournier, 1844.

The image displays a musical score for piano, divided into two main sections: 'Stilo antico' and 'Stilo moderno'. The 'Stilo antico' section is marked 'Grove' and 'ben sostenuto', featuring a slow, sustained texture with dynamic markings such as *p*, *f*, and *sf*. The 'Stilo moderno' section is marked 'All<sup>o</sup> brillante' and 'Loco', characterized by rapid, rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *ff*. The score includes various tempo and performance instructions such as 'Piu lento' and 'Poco rallent'. The notation is presented in a traditional format with treble and bass staves.



Figure 3. CRAMER, *Les Deux Styles. Morceau fantastique pour piano*, Paris : Richaut, 1842.

Or c'est bien l'aisance avec laquelle la musique accompagne voire épouse consubstantiellement le monde moderne – son progressisme industriel et technique, sa vitesse, son fracas – qui conduit certains romantiques à se positionner comme d'authentiques *antimodernes*. Antoine Compagnon a bien montré que les antimodernes sont « les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs<sup>17</sup>. » Il propose de définir l'antimodernité « non comme néo-classicisme, académisme, conservatisme ou traditionalisme, mais comme la résistance et l'ambivalence des véritables modernes<sup>18</sup>. » Cette réflexion, menée sur les écrivains, peut aisément s'étendre aux musiciens. Seraient antimodernes non les compositeurs académiques, mais les visionnaires se méfiant du progrès ou ayant l'impression d'être en décalage avec le monde moderne, en tant que ce dernier se mue en hymne à la trivialité, au bruit et à la vitesse. « Tout le *moderne* sort de mon esprit », écrit Chopin en décembre 1831, trois mois après son arrivée à Paris<sup>19</sup>. Une dizaine d'années plus tard, il dénonce dans une autre lettre « les grandes voies creuses de l'école moderne généralement quelconque<sup>20</sup> »... Nul doute que pour lui, il s'agit de stigmatiser l'histrionisme et la platitude tapageuse des pianistes parisiens ! Chopin semble dès lors adopter la même attitude que Baudelaire par rapport à cette « modernité » qu'il ne nomme pas sous sa forme substantivée : enthousiaste par rapport à la nouveauté, mais critique par rapport à la mode, et à ce qu'on nomme « progrès » au cœur d'une société techniciste et matérialiste. Liszt et Berlioz, chacun à leur façon, pourraient également être considérés comme d'authentiques antimodernes, toujours au sens où l'entend Antoine Compagnon : « on ne saurait mieux définir l'antimoderne comme moderne, pris dans le mouvement de l'histoire mais incapable de faire son deuil du passé<sup>21</sup> ». Il suffit d'entendre *Christus* ou *L'Enfance du Christ* pour s'en convaincre.

---

<sup>17</sup> Antoine COMPAGNON, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris : NRF Gallimard, 2009, p. 7. Il les décrit encore comme « les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés » (p. 8).

<sup>18</sup> Même référence, p. 17.

<sup>19</sup> Frédéric CHOPIN, *Correspondance*, tome II, « L'ascension, 1831-1840 », Paris : Richard Masse, 1954, p. 62 (lettre à Titus Woychiechowski du 25 décembre 1831). Les italiques traduisent une expression typiquement parisienne. Chopin entend ici fuir la *mode*.

<sup>20</sup> Frédéric CHOPIN, *Correspondance*, tome III, « La gloire, 1840-1849 », Paris : Richard Masse, 1960, (lettre à Auguste Leo du 15 octobre 1843).

<sup>21</sup> Antoine COMPAGNON, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, p. 13.

Tout se passe comme si l'on était passé, en l'espace de quelques années, d'une conception historique et horizontale (téléologique) de la modernité – pour laquelle on oppose l'ancien (ou l'antique) et le moderne – à une conception esthétique et verticale du concept – pour laquelle le moderne s'oppose désormais à l'éternel. Si l'esthétique romantique, autour de 1830, finit bien par adopter en France le camp des « Modernes », il faut admettre qu'en raison d'un rapport quasi substantiel de la musique à la modernité technique et industrielle, qui la fit parfois plonger dans une esthétique valorisant la trivialité, le bruit et la vitesse, certains compositeurs romantiques devinrent d'authentiques antimodernes, visionnaires en leur art mais rétifs aux modes. Ces musiciens semblent entretenir le même rapport paradoxal à la modernité que Baudelaire lui-même : eux aussi voulurent s'émanciper de la tyrannie des contingences et conquérir l'autre moitié de l'art. Voilà qui explique, à l'évidence, pourquoi tous les grands romantiques – Berlioz le premier – aspirèrent à devenir des classiques. Loin de toute posture conservatrice, ils tentèrent seulement d'échapper au « moderne » : tous cherchaient à se faire canoniser parmi un panthéon de compositeurs reconnus de toute éternité.

© Emmanuel REIBEL