

Le Baron de B. : Fortunes et infortunes musico-littéraires d'un musicien raté

Stéphane Lelievre

▶ **To cite this version:**

Stéphane Lelievre. Le Baron de B. : Fortunes et infortunes musico-littéraires d'un musicien raté. Le Musicien raté, Aedam Musicae, pp.279-301, 2022, 978-2-919046-86-7. hal-04015552

HAL Id: hal-04015552
https://hal.science/hal-04015552

Submitted on 6 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE BARON DE B. : FORTUNES ET INFORTUNES MUSICO-LITTERAIRES D'UN MUSICIEN RATE

Stéphane LELIEVRE
Sorbonne Université

En 1819, Hoffmann fait paraître dans la *Allgemeine Musikalische Zeitung* un texte consacré à un certain « baron de B.[1] ». Le narrateur est un musicien berlinois qui, alors qu'il était élève violoniste, apprend que le baron de B. séjourne à Berlin. Ce baron jouissant d'une extraordinaire réputation, le narrateur décide de lui rendre visite. Il découvre qu'il a affaire à un théoricien hors pair, héritier d'une longue tradition, celle des violonistes italiens du XVIII[e] siècle notamment. Le baron de B. accepte de donner au narrateur des leçons de violon. Mais lorsqu'il veut faire lui-même une démonstration de ses talents, de l'unique façon dont selon lui les violonistes devraient jouer, il ne parvient à tirer de son instrument qu'un son discordant, « grinçant, piaillant, sifflant, piaulant : on eût dit d'une vieille femme, les lunettes sur le bout du nez, qui se torture la voix pour retrouver l'air d'une chanson[2] ».

Or, lorsque Hoffmann envoie son manuscrit à la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, il y joint un courrier dans lequel il explique : « Le célèbre violoniste dont il est question est le chef d'orchestre Möser, et le baron est le célèbre baron de Bagge dont je n'ai pas écrit le nom en toutes lettres parce que j'ai laissé entrer dans l'histoire un peu plus que la stricte vérité historique[3] ». Est-ce à dire que le récit, dans ses grands traits, prend appui sur des faits réels ? Le baron de Bagge, dans tous les cas, a bel et bien existé, et il s'agira dans cet article de rendre hommage à cet homme qui présente un triple intérêt : celui, à coup sûr, d'enrichir notre galerie de musiciens ratés ; celui, nonobstant, d'avoir été un mélomane averti et d'avoir œuvré à la diffusion des œuvres musicales de son temps et à la protection des musiciens ; celui, enfin, d'avoir inspiré nombre de figures littéraires ou musicales au XIX[e] siècle, y compris chez des écrivains ou des compositeurs de renom.

Nous nous proposons donc de retracer ici, à grands traits, la personnalité humaine et surtout artistique du baron, avant d'étudier comment le monde de la fiction, littéraire et musicale, s'est emparé de cette figure pour en faire, à tort ou à raison, l'emblème du musicien raté.

CARL ERNST BAGGE AF BOO

La notoriété du Baron de Bagge fut suffisamment importante pour que le personnage fasse l'objet d'une entrée dans la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, maintenue dans sa seconde édition de 1868[4], ou sept ans plus tard, en 1875, dans la *Allgemeine Deutsche Biographie*[5]. Le baron de Bagge (de son véritable nom Carl Ernst Bagge af Boo) naquit le 14

[1] Le récit fut inséré en 1820 dans *Les Frères de Saint-Sérapion* (vol. III). Voir Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Intégrale des contes et récits* sous la direction d'Albert Béguin et de Madeleine Laval, « Le baron de B. » in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. III, Paris, Phébus, 1982, p. 293. Pour le texte original, voir E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2008. *Dritter Band, 6. Abschnitt*, p. 895-906 (le récit allemand, une fois inséré dans le recueil des *Frères de Saint-Sérapion*, perdit son titre).

[2] « Le baron de B. » in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. III, *op. cit*., p. 293.

[3] *Die Serapions-Brüder*, *op. cit*., *Dritter Band, 6. Abschnitt*, p. 1542 (nous traduisons).

[4] François-Joseph FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C[ie], 1868 (2[e] édition), p. 217.

[5] Arrey von DOMMER : « *Bagge, Ernst Baron von* », in *Allgemeine Deutsche Biographie*, *herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 1* (1875), p. 765. URL : https://www.deutsche-biographie.de/pnd137309333.html#adbcontent (consulté le 7 mars 2021).

février 1722 à Fockenhof, en Courlande (Lettonie[6]). On sait qu'il voyagea beaucoup, notamment en Italie, où il fut probablement l'élève de Tartini, mais aussi à Londres et à Paris, où il reçut la visite de Leopold Mozart (qui relate l'événement dans une lettre à sa femme et à Wolfgang datée des 28 février, 1er et 2 mars 1778[7]) et où il se fixa jusqu'à sa mort, survenue le 24 mars 1791. Il fut mécène, compositeur, violoniste, collectionneur d'instruments, professeur de musique, et voua toute sa vie une passion quasi exclusive à cet art. Comme compositeur, son talent fut plus ou moins reconnu : ses œuvres furent jouées, en France et en Allemagne, et parfois par des artistes de renom (son second « concerto de violon à plusieurs instruments » dédié à la Princesse de Prusse fut interprété par Rodolphe Kreutzer en 1783). Comme mélomane, son goût était jugé sûr, et il organisa à Paris des soirées musicales, des concerts dont les *Tablettes de renommée des musiciens*, en 1785, déclarent qu'ils comptent parmi les plus beaux et les plus courus de la capitale[8]. Comme violoniste et comme être humain, en revanche, il prêta le flanc à de très nombreuses moqueries, et le souvenir qu'il laissa, à la fin de sa vie et au début du XIXe siècle, est celui de ce que Berlioz appellera quelques années plus tard un « grotesque de la musique ». Le fait est que Fétis retient surtout le ridicule du personnage, bien avant ses qualités supposées de musicien :

> Il avait appris à jouer du violon, et, quoiqu'il jouât faux, il croyait être de la première force. Dans cette persuasion, il invitait la plupart des violonistes qu'il connaissait, ceux même qui jouissaient de la plus brillante réputation, à prendre de ses leçons ; et lorsqu'ils lui objectaient, pour se débarrasser de ses importunités, la nécessité d'utiliser le temps pour vivre, il leur offrait de les payer pour qu'ils devinssent ses élèves[9].

À la mort même du musicien, les journaux ne peuvent passer sous silence le ridicule du personnage. Ainsi un journaliste de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* écrit-il, dans un article qui s'apparente à une nécrologie – même s'il ne fut publié qu'en 1801, soit dix ans après la mort du baron :

> À coup sûr, jamais un baron n'a grimacé plus effroyablement que celui-ci aussitôt qu'il positionnait son violon et s'emparait de son archet. Son visage, ses muscles, tout son corps étaient dans la tension la plus extrême, et quand il s'enflammait en jouant, se faisaient entendre des sons qu'on aurait pu confondre avec les plaintes d'un chat[10].

Le ridicule du personnage tient donc à ses piètres talents de violoniste, à la très haute opinion qu'il avait néanmoins de lui-même en tant qu'interprète, mais aussi à sa très grande prétention. Le baron de Bagge se présentait comme le professeur de tous les plus grands virtuoses du moment, et n'avait comme projet rien moins que de créer une nouvelle école de violonistes :

---

[6] Les informations biographiques proviennent de la *Biographie universelle des musiciens* de François-Joseph Fétis, de la *Allgemeine Deutsche Biographie* ou de l'article de Georges CUCUEL, « Un mélomane au XVIIIe siècle. Le baron de Bagge et son temps, 1718-1791 », in *L'Année musicale,* 1re année, 1911, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 145-186. Attention : il faut utiliser cette dernière référence avec prudence ! Elle comporte certaines erreurs (Georges Cucuel fait naître Bagge en 1718), les textes allemands auxquels l'auteur se réfère sont parfois traduits de façon extrêmement fantaisiste, et surtout, Georges Cucuel déclare tirer ses principales informations d'un texte de Ernst Ortlepp paru en 1841, cité par Karl STORCK dans *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*, Oldenburg im Grossherzogtum, G. Stalling, [1911]. En réalité, le texte de Ernst Ortlepp (« Der Baron von B…, *von einem Musiker erzählt* », « *Bibliothek des Frohsinns* » in *Grosses Instrumental- Und Vokal-Concert. Eine Musikalische Anthologie, zweites Bändchen,* Stuttgart*,* Franz Heinrich Köhler, 1841, p. 56-71), n'est autre que… « Le baron de B. » de Hofmann, recopié mot à mot par Ortlepp, à l'exception de quelques lignes d'introduction et de conclusion supplémentaires. De toute évidence, Georges Cucuel ne (re)connaît pas le texte de Hoffmann…

[7] Wolfgang Amadeus MOZART, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1989, vol. II, p. 275-276.

[8] *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses... avec une notice des ouvrages ou autres motifs qui les ont rendus recommandables. Pour servir à l'Almanach-Dauphin,* Paris, Cailleau, 1785, rubrique « concerts particuliers » (NP).

[9] *Op. cit.*

[10] *Allgemeine musikalische Zeitung, Dritter Jahrgang*, n° 51 (16 septembre 1801), Leipzig, Breitkopf und Härtel, p. 841 (nous traduisons).

> Il prétendait même avoir inventé une nouvelle méthode permettant de jouer absolument parfaitement du violon. Toutes ses pensées, toutes ses actions tendaient à créer une école nouvelle et, comme il le disait lui-même, encore bien supérieure à celles de Corelli, Vivaldi ou Pugnani[11].

En dépit d'un amour sincère et total pour la musique, le personnage présentait décidément trop de travers pour ne pas susciter très tôt moqueries, caricatures, satires…

AVATARS MUSICO-LITTERAIRES FRANÇAIS DU BARON DE BAGGE

Selon Georges Cucuel, « après la Révolution [le baron de Bagge] apparut en Allemagne comme un personnage ridicule dont les travers et les aventures défrayaient, ainsi que la vie d'un baron de Münchhausen, les almanachs ou les recueils de facéties[12] ». La France, où le baron de Bagge vécut dès 1750, n'est pas en reste. En 1779, sur les planches de l'Ambigu-Comique, est représentée une comédie en un acte de Nicolas-Médard Audinot dont le titre, *La Musicomanie*, évoque irrésistiblement *La Métromanie* d'Alexis Piron, qui avait été créée quelque quarante ans plus tôt et dont le succès ne s'était pas démenti au fil des ans[13]. La proximité phonique des deux titres n'est sans doute pas le fruit du hasard : dans *La Métromanie*, Francaleu, le protagoniste, a la manie quasi obsessionnelle de faire des vers à tout propos ; or *La Musicomanie* d'Audinot apparaît presque comme une variation de l'œuvre de Piron : le personnage principal, comme le titre le laisse deviner, éprouve pour la musique une passion maladive et, à tout dire, ridicule. Lorsqu'on lit, dans la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, que le baron de Bagge était surnommé « le Francaleu du violon » ; lorsqu'on constate que le mélomane maniaque d'Audinot est baron et porte un nom d'origine allemande (le baron de Steinback), le doute n'est plus permis : le protagoniste de *La Musicomanie* est bel et bien le double fictionnel du Baron de Bagge, et sans doute son premier avatar littéraire français.

Notons que cette comédie sans prétention s'inspire très nettement d'un autre maniaque (*L'Avare* de Molière, auquel elle emprunte certaines situations et répliques[14]), et surtout plagie allègrement *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais : grâce à la complicité du domestique Double-Croche, Léandre s'introduit chez le baron de Steinback afin de donner une leçon de musique à sa fille Isabelle puis d'obtenir sa main en se faisant passer pour un passionné de musique. Chacun aura reconnu, à peine grimés, les personnages de Figaro, Almaviva/Alonzo, Bartholo et Rosine. Basile lui-même est présent sous les traits du musicien italien Vacarmini, avec la même péripétie que dans *Le Barbier* : risquant de révéler le stratagème utilisé par Double-Croche et Léandre, Vacarmini finit par se taire dès que Léandre lui glisse de l'argent dans la main[15]… L'originalité de la pièce réside bien dans la nature de la *manie* du protagoniste, qui donne lieu à certaines situations ou certains propos cocasses : les portes de la maison du baron ne peuvent s'ouvrir qu'avec « la Clef de G. Ré, Sol, celle de C. Sol, Ut, ou d'F. Ut, Fa » (scène 1) ; avant de monter en voiture, le baron s'assure que le cocher a pris sa clarinette, que la contrebasse est sur l'impériale, et que ses deux laquais ont leur violon (scène 7). Lorsque Léandre se fait passer pour un grand maître italien, il interrompt régulièrement ses propres propos pour laisser parler à sa place son violon (les interventions du violon sont signalées par

[11] *Ibid*., p. 840.
[12] Article cité, p. 145.
[13] *La Métromanie, ou le Poète* fut créée au château de Berny en 1737, puis reprise à la Comédie-Française le 7 juillet 1738.
[14] Comme Harpagon, le « fou de musique » d'Audinot apparaît à la scène 3, et en chassant un laquais dans les mêmes termes – ou peu s'en faut – que l'avare : « À la porte, pendard, à la porte, et sur l'heure. […] Tu raisonnes, je crois. […] Tais-toi, coquin, tais-toi ; sors sans répliquer. »
[15] « Vacarmini : A-t-on jamais tort avec d'aussi bonnes raisons ? » (*La Musicomanie,* scène 16) / « Basile : Ce diable d'homme a toujours ses poches pleines d'arguments irrésistibles. » (*Le Barbier de Séville,* acte IV, scène 8). De même, les deux premières scènes de chacune des pièces comportent de nombreuses similitudes (reconnaissance mutuelle du maître et de son valet, récit du valet ayant occupé de multiples fonctions avant ces retrouvailles…) et plusieurs répliques quasi communes.

le signe =), proposant ainsi une illustration pratique de la supposée capacité de la musique à prendre le relais des mots lorsque les limites du dicible sont atteintes.

LÉANDRE

Oh ! Monsieur, vous êtes =

Ici on commence L'AIR : il est toujours le même, que l'on continue à chaque double raie, et qu'on finit avec le couplet.

Point de plaisir au monde sans =. Je ne fais pas plus de cas d'un homme qui ne fait pas = et d'une femme qui n'aime pas =, que d'un Compositeur qui est =.

Enfin, Léandre propose au baron de Steinback une méthode d'éducation toute nouvelle et exclusivement musicale :

LÉANDRE

Il s'agit d'une école de musique universelle où l'on enverrait tous les enfants dès le berceau, où ils ne seraient allaités, servis que par des musiciens, on ne prononcerait pas un seul mot devant eux qui ne fût en musique, et jusqu'au plus petit besoin, au plus petit joujou on les forcerait à tout demander en musique.

Le baron, bien sûr, accueille cette idée avec enthousiasme ! Ces allusions à la supériorité de la musique sur le langage ou à une langue des origines, une langue de l'enfance qui serait purement musicale, sont autant de références amusées et burlesques aux théories de certains philosophes du XVIII[e] siècle (Herder en Allemagne, Rousseau en France[16]), dont les Romantiques feront leur miel…

Deux ans après *La Musicomanie* d'Audinot, Stanislas Champein crée *La Mélomanie* à Versailles (le 23 janvier 1781), peu avant la création parisienne de l'œuvre, six jours plus tard, à l'Opéra-Comique. Il n'est pas inutile de rappeler que le mot « mélomane », avant de prendre les connotations qu'on lui connaît aujourd'hui, désigne à l'origine un malade, un fou, un maniaque de la musique chantée[17] (« Toute cette famille est possédée de la mélomanie », citent comme exemple les éditions de 1835 et 1878 du *Dictionnaire de l'Académie*), avant de prendre un autre sens, toujours très peu flatteur : celui du mauvais musicien ou du musicien raté qui, incapable d'être lui-même artiste, se permet de donner son avis sur l'art et les artistes d'une façon péremptoire. Voici, par exemple, ce que disent du mélomane Léon et Marie Escudier en 1854 dans leur *Dictionnaire de musique théorique et historique* :

Le mélomane n'est pas toujours un musicien habile ; il n'a le plus souvent que des prétentions à l'habileté et au savoir. Toujours à son poste dans les concerts, aux premières représentations des opéras nouveaux, il excite, encourage, blâme, critique tour à tour des yeux, du geste, de la voix. Il se pose en aristarque, en juge souverain, infaillible, et ses décisions ont cassé plus d'une fois les arrêts de la critique et du public. – Personne ne possède comme lui ce sens exquis, ce tact parfait, ce sentiment du beau qui sait distinguer le véritable talent de la médiocrité. À l'en croire, il est le conseiller intime de tous nos grands artistes ; Rossini lui doit ses plus délicieuses mélodies ; Meyerbeer, ses plus belles inspirations ; Auber, ses rythmes les plus coquets ; Halévy, ses chants les plus passionnés ; Donizetti, ses cantilènes les plus suaves.

Nous avons seulement parlé jusqu'ici du mélomane qui se pose en connaisseur. C'est, comme vous voyez, un personnage très-original, et même quelque peu assommant pour ceux qui l'écoutent. Mais c'est ma foi bien pis encore, quand le mélomane aspire au titre de chanteur, de virtuose, de compositeur. Si vous êtes avec lui dans un salon, et que vous le voyiez [*sic*] aller au piano, ou sur le point de fredonner un de ses airs, de roucouler une de ses romances, alors sauvez-vous vite, pour

[16] Voir notamment *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (*Traité de l'origine du langage*) de Herder (1772) et le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) dans lequel Jean-Jacques Rousseau amorce sa réflexion sur la langue des hommes et ses origines, prolongée plus tard *dans son Essai sur l'origine des langues* (publication posthume en 1781).

[17] De *μέλος* (le chant) et *μανία* (la manie, la folie).

> peu que vous ayez les oreilles sensibles et les organes délicats ; ou plutôt restez, si vous êtes curieux d'assister au tohu-bohu le plus étrange, le plus divertissant[18]…

L'on croirait lire, littéralement, le portrait de Charles Ernest baron de Bagge, et c'est presque à se demander si les frères Escudier n'avaient pas en mémoire alors qu'ils écrivaient cet article, sinon le personnage du baron de Bagge, du moins peut-être, celui du baron de B. de Hoffmann…

Mais revenons à notre *Mélomanie*, dont le livret d'un certain Grenier (dates de naissance et de mort inconnues) fut mis en musique par Stanislas Champein (1753-1830). On s'étonna fort, à l'époque de la création, de la ressemblance entre cette très courte « comédie en un acte mêlée d'ariettes » (le meilleur ouvrage du compositeur d'après Fétis, d'ailleurs plutôt élogieux envers Champein[19]) et la *Musicomanie* d'Audinot, notamment dans le *Mercure de France*, sans pour autant pouvoir affirmer qui, de Grenier ou d'Audinot, avait plagié l'autre :

> Il y a environ deux ans qu'on a représenté, sur un des Théâtres du Rempart, une petite pièce en un acte intitulée : *La Musicomanie*. Dans ce drame comme dans *La Mélomanie* […], le principal personnage aime la musique avec fureur ; il prétend que tout ce qui l'approche partage son goût ; il ne veut donner sa fille qu'à un virtuose ; et dans les deux ouvrages un amant aimé prend le nom d'un musicien célèbre pour obtenir le consentement du vieux fou. Lequel de ces deux drames est antérieur à l'autre ? C'est ce que nous ignorons. Aux Boulevards, on n'attend pas longtemps pour être représenté ; aux Spectacles Royaux, on ne l'est qu'après plusieurs années. Cette réflexion jette quelques doutes sur le droit d'aînesse même de celle qui a paru la première. Le hasard seul a-t-il fait la ressemblance qui existe entre le sujet et l'intrigue de *la Mélo-* et de *la Musico-manie* ? Cela nous paraît difficile à croire[20].

Au-delà de ces ressemblances effectivement très marquées entre les deux textes, relevons deux points particulièrement intéressants dans l'opéra-comique de Grenier et Champein : en intitulant leur œuvre *La Mélomanie*, les auteurs choisissent de faire porter la folie du vieux maniaque (Géronte) sur un objet très précis, la passion du chant : « Vive la danse ! vive le chant ! / Il faut sauter, danser, chanter, même en naissant / Même en mourant » chantent Géronte et la servante Lisette au lever du rideau. Plus précisément encore, c'est de la musique et du chant italiens que Géronte s'est entiché :

> Le chant, la symphonie
> Et ce goût merveilleux
> Qu'on ne trouve qu'en Italie,
> Sont des talents heureux
> Qui font le bonheur de ma vie.

Il va de soi que Géronte ne saurait accorder sa main qu'à un célèbre chanteur italien : Saint-Réal, amoureux de la jeune Élise, se fait donc passer pour le célèbre Fugantini et obtient sans peine la main de sa bien-aimée. L'œuvre est ainsi prétexte à faire entendre certaines parodies de musique italienne.

Ce canevas très simple est décidément très en vogue en ces années 1780 : trois mois presque jour pour jour après la création de *La Mélomanie*, Louis-François Métra fait paraître, dans la *Correspondance littéraire secrète*[21], un conte en vers au titre homonyme, reprenant le thème du vieux fou de musique (ici nommé Bruyart) voulant marier de force sa fille à un chanteur italien. Bruyart invite chez lui le chanteur Altini pour lui faire signer un contrat de mariage avant même de l'avoir rencontré, mais sur la seule assurance qu'il possède un organe « tour à tour léger ou

---

[18] Léon et Marie ESCUDIER, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, t. 2, article « Mélomanie », p. 66-67.
[19] François-Joseph FETIS, *op.cit*., p. 246-247.
[20] Le *Mercure de France*, « Spectacles. Comédie italienne », 24 février 1781, p. 183-185 (article anonyme).
[21] « La Mélomanie », in *Correspondance littéraire secrète*, n° 17, « De Paris, le 25 avril 1781 », [s.l.], [s.n.], 1775-1793, NP (Georges Cucuel, qui évoque également ce conte, cite la réédition londonienne de 1784).

grave, vif ou tendre » ; Altini accepte l'invitation sans même savoir de quoi il est question. Mais lorsqu'il comprend qu'on veut lui donner une femme,

> Aux spectateurs un peu surpris
> Montrant ses genoux arrondis
> Et son menton qu'aucun duvet n'ombrage,

ce castrat[22] ne peut qu'exposer son refus de donner à la fille de Bruyart quelqu'un qui

> Dans l'art du chant, j'en conviens avec vous
> [A] ce qu'il faut pour devenir son maître,
> [Mais] ne vau[t] rien pour être son époux.

Il est d'autant plus probable que Métra songeait au baron de Bagge en créant le « fervent amateur » Bruyart, que ledit baron est explicitement cité ailleurs dans la même *Correspondance littéraire secrète*[23]…

Comment ne pas songer en lisant ces différents textes au livret que le duc de Morny écrivit pour le *M. Choufleuri restera chez lui le …* que Jacques Offenbach créa en 1861 aux Bouffes Parisiens ? On pourrait penser que, plus de quatre-vingt ans après leur création, les œuvres d'Audinot, Champein ou Métra étaient bien oubliées… Ce n'est pourtant pas si sûr, du moins pour *La Mélomanie* de Gressier et Champein. Fétis, dans l'article qu'il consacre à Champein, déclare que *La Mélomanie* connut de nombreuses reprises, « et toujours avec succès » :

> Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque de jolies mélodies, une heureuse imitation des formes italiennes de l'époque, et même une sorte d'élégance dans l'instrumentation[24].

Le livret de *La Mélomanie*, d'ailleurs, fut réédité jusqu'en 1825. Berlioz cite l'œuvre dans un article du *Rénovateur* daté du 27 juillet 1834[25]. Et le souvenir de l'œuvre reste vivace au moins jusqu'en 1843, date à laquelle cesse de paraître la revue homonyme créée par Stanislas Champein fils. Quoi qu'il en soit, le Chrysodule Babylas imaginé par le duc de Morny, jouant le rôle de Rubini afin de sauver la soirée de Monsieur Choufleuri (et par là-même obtenir la main de sa fille Ernestine) rappelle bien sûr le Saint-Réal de Grenier et Champein se faisant passer pour Fugantini. Quant aux parodies de musiques italiennes, on sait avec quel brio et quel humour Offenbach s'y livra dans sa partition dont le célèbre trio italien, sans jamais citer explicitement tel ou tel compositeur, évoque irrésistiblement certaines pages de Bellini ou de Rossini. Ainsi *La Mélomanie* de Champein constitue-t-elle comme un trait d'union entre *La Musicomanie* d'Audinot et *M. Choufleuri restera chez lui le …*, le personnage éponyme d'Offenbach devant ainsi un avatar (certes un peu lointain) du fameux baron de Bagge !

AVATARS LITTERAIRES GERMANIQUES DU BARON DE BAGGE

Quelque quarante ans après Audinot et sa *Musicomanie*, le baron de Bagge réapparaît, en Prusse cette fois, sous la plume de Hoffmann, tout d'abord sous les traits du Conseiller Krespel[26], puis sous ceux du baron de B.

Si Hoffmann n'avait pas par ailleurs écrit « Le baron de B. », le rapprochement entre le conseiller Krespel et la personne réelle du baron de Bagge n'aurait peut-être pas été si évident… Il existe pourtant plusieurs points de convergence entre ces deux figures : les narrateurs des

[22] Et non ce « ténor », comme l'écrit Georges Cucuel !
[23] N° 8, « De Paris, le 22 février 1777 », [s.l.], [s.n.], 1775-1793, NP.
[24] Art. cit.
[25] « Revue musicale. Première représentation de *Un caprice de femme*, paroles de M. Lesguillon, musique de M. Paër. Reprise du *Revenant* ».
[26] Le récit, sans titre en allemand, fut écrit en 1816 puis inséré dans le premier volume des *Frères de Saint-Sérapion* en 1819.

deux récits ne connaissent dans un premier temps le baron ou le conseiller que par ouï-dire, ils tentent par tous les moyens de rencontrer ces personnages, finissent par être invités chez eux ; les deux « fous de musique » leur font observer d'étranges violons, leur tiennent un discours sur « la véritable manière de jouer du violon[27] », ou encore font plusieurs allusions à l'âge d'or du violon italien (« Ce violon, dit Krespel en réponse à mes questions, est une pièce rare et merveilleuse, due à un maître inconnu de l'époque de Tartini, semble-t-il[28] »). Enfin, la première visite du « virtuose » au baron de B. et celle de Théodore au conseiller Krespel s'achèvent de la même façon :

> Enfin, il tira d'une petite cassette un papier soigneusement plié qu'il me mit entre les mains en confiant d'un ton très solennel :
> – Vous êtes un ami de l'art, acceptez ce cadeau en souvenir, et qu'il vous soit éternellement plus cher que tout au monde.
> En même temps, il me prit par les épaules et me poussa très doucement vers la porte, sur le seuil il m'embrassa[29].
>
> ---
>
> – Ce sera tout pour aujourd'hui, s'écria le baron. Va, mon garçon, va, et reviens ! Tiens… Prends cela… Prends !
> Le baron me glissa dans la main un petit papier dans lequel je trouvai un beau ducat hollandais bien lisse, dont le listel était encore intact[30].

Mais c'est avec « Le baron de B. » que le personnage revêt ses couleurs les plus frappantes. Ce récit, inséré dans le troisième volume des *Frères de Saint-Sérapion,* ne constitue pas un texte autonome au sein du recueil – contrairement à ce que pourrait laisser croire l'unique édition française des *Frères de Saint-Sérapion*. Il est inclus dans les entretiens des frères, et n'en est séparé par aucune présentation typographique particulière, ni ne se voit attribuer aucun titre (*Le Baron de B.*, *L'Archet du baron de B.*, *La Leçon de violon* sont autant de titres inventés par les traducteurs français). Ce n'est pas anodin : si le récit, en intégrant le recueil des *Frères de Saint-Sérapion*, perd le titre que Hoffmann lui avait initialement donné lors de sa parution dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* et est pris en charge par l'un des membres de la confrérie (en l'occurrence Cyprian), c'est qu'il constitue moins un conte en soi qu'un prolongement des discussions sur l'art auxquelles se livrent les six amis. De fait, on retrouve dans le texte de Hoffmann l'essentiel de la « légende » du baron de Bagge : sa monomanie pour la musique, sa prédilection pour la musique italienne, le fait qu'il ait connu de nombreux anciens maîtres italiens, le fait qu'il donne des leçons de violon, y compris à des violonistes de renom – et qu'ils les paie pour cela –, son discours sensé et même éclairé sur la musique et l'art de l'interprétation, enfin, son incapacité totale à jouer juste et à prendre conscience de cette incapacité.

Ce n'est cependant pas le rire ou, en tout cas, pas seulement le rire que suscite la lecture de ces pages, notamment lorsque le baron se lance dans un véritable discours sur l'art : on retrouve alors, dans ses propos, de nombreuses théories défendues ailleurs par Hoffmann ou ses doubles littéraires, le maître de chapelle Kreisler notamment, ou encore, précisément, certains frères de Saint-Sérapion. Ainsi lorsque le baron déclare que l'art musical est « prodigieusement mystérieux et ne se révèle qu'à quelques rares êtres d'élection, soigneusement choisis par la nature[31] », il ne fait rien d'autre que dessiner la ligne séparant les élus des philistins, déjà tracée par Kreisler, les frères de Saint-Sérapion ou Hoffmann lui-même. Lorsqu'il manifeste une forme d'intransigeance, ou du moins d'extrême exigence en matière d'exécution musicale – les

[27] « Le Conseiller Krespel » in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. I, Paris, Phébus, 1981, p. 79.
[28] *Ibid*., p. 77.
[29] *Ibid*., p. 77-78.
[30] « Le baron de B. *», op. cit*., p. 293.
[31] *Ibid*., p. 286.

interprètes étant au service du compositeur, mais devenant co-créateurs de l'œuvre qu'ils exécutent quand ils le font avec passion et talent –, ne partage-t-il pas le sentiment de Kreisler, submergé d'admiration devant le chant de la cantatrice interprétant l'air de Crescentini « *Ombra adorata*[32] » ? Le baron éprouve le même amour que Kreisler/Hoffmann pour les anciens maîtres italiens[33], ou encore rejette comme eux la technique qui ne trouve de fin qu'en elle-même, la virtuosité gratuite, ou toute forme de maniérisme en matière d'exécution musicale[34].

Pourtant, en dépit des sages paroles et conseils délivrés par le baron au narrateur, lorsque le baron veut faire lui-même une démonstration de ses talents, il ne parvient à produire qu'une effroyable cacophonie… Cet épisode surprenant autorise plusieurs interprétations.

L'échec artistique du baron de B. peut tout d'abord se lire comme l'illustration d'une théorie chère à Hoffmann : le baron semble enfermé dans un monde ancien, sans plus aucun lien avec le temps présent, et dont il ne parvient pas à s'affranchir : son discours n'est que références à Tartini, Stradivarius, Amati. Or s'il est légitime de vénérer les anciens maîtres, qu'ils soient compositeurs, interprètes ou simples fabricants d'instruments, l'enfermement dans la sphère du passé est dangereuse, peut-être même mortifère : le passé est un terreau fertile à partir duquel l'artiste doit, nécessairement, donner corps à une conception moderne de l'art. Les toutes premières lignes des célèbres « Kreisleriana » insistent en effet sur le fait que Kreisler ne s'inscrit dans aucune filiation précise : ni les parents, ni le maître de Johannès ne sauraient être identifiés[35]. De même, le dernier *Kreislerianum*[36], dans lequel Johannès écrit *pour lui-même* une lettre de maîtrise, ne signifie-t-il pas que tout musicien de génie ne saurait avoir pour mentor que soi-même ? Le fait que Tartini, dont le baron se dit l'élève, ait composé la célèbre « sonate du Diable » et ait fait l'objet de récits légendaires plus ou moins effrayants, pourrait corroborer cette hypothèse de lecture : le génial baron de B. est victime d'une conception de l'art diabolique qui, en lui refusant toute inscription possible dans un présent harmonieux, le condamne à une diachronie dissonante.

Autre interprétation possible du texte, plus convaincante peut-être parce que faisant écho à un motif parcourant absolument toute l'œuvre de Hoffmann : le baron de B. peut apparaître comme un double romanesque de Hoffmann, théoricien/écrivain d'un côté, musicien de l'autre. Un musicien loin d'être mauvais, mais dont les œuvres sont condamnées à ne jamais atteindre ni même approcher l'idéal rêvé, entendu intérieurement par l'artiste. Cette déception profonde et constitutive de l'acte créateur lui-même conduit l'artiste, dans le meilleur des cas, à l'abandon, au blanc, au silence (c'est le maître de chapelle Kreisler faisant disparaître systématiquement toutes ses compositions, ou n'achevant pas sa pièce *Blandina*, alors que les deux derniers actes, qu'il a entièrement conçus dans son esprit, devaient être, de son propre aveu, les plus réussis[37] ; c'est encore le peintre de « La Cour d'Arthus » qui dévoile au jeune Traugott son chef-d'œuvre : *Le Paradis retrouvé*, lequel ne consiste qu'en « une grande toile apprêtée en gris et tendue sur un châssis[38] ». Dans le pire des cas, cette déception conduit l'artiste à une forme de folie, telle celle semblant frapper le baron de B., possédant les clés de l'art, tout en étant absolument incapable de mettre en pratique ses théories. Le baron de B. serait alors également le frère malheureux du peintre Berthold, dans « L'Église des jésuites », cet « audacieux qui, sourd […] au bruit de ses chaînes d'esclaves, et inconscient […] du joug

[32] In « Kreisleriana », *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979, p. 57-61.
[33] Voir « Pensées très détachées » in « Kreisleriana », *op. cit*., p. 77-78.
[34] Voir, entre autres nombreux exemples, celui du singe Milo dans « Nouvelles d'un jeune homme cultivé » in « Kreisleriana », *op. cit*., p. 377.
[35] *Ibid.*, p. 47.
[36] « Lettres de maîtrise de Johannès Kreisler » in « Kreisleriana », *op. cit*., p. 405.
[37] Voir la *Princesse Blandina* in E.T.A. HOFFMANN, *Contes retrouvés*, Paris, Phébus, 1983, p. 117.
[38] « La Cour d'Artus » in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. I, *op. cit.,* p. 227.

terrestre, s'imagine […] être libre […][39] » et croit pouvoir rivaliser avec Dieu lui-même, s'attirant par là la juste punition de ce Dieu qu'il prétend égaler.

Que serait devenu le baron de Bagge si, dépourvu d'un titre de noblesse, il n'avait pu tenir salon, inviter les plus célèbres virtuoses, ou fréquenter les plus prestigieuses salles de concert ? Sans doute « *[ein] arme[r] Spielmann* », à l'instar du personnage éponyme de la nouvelle de Grillparzer[40]. *Der arme Spielmann* paraît en 1848[41], mais Grillparzer conçut le projet de ce texte qu'il avait initialement pensé comme autobiographique dès 1831. Quarante ans après la mort du baron de Bagge à Paris, son souvenir était encore très présent (et il le restera longtemps, comme en témoigne l'article que lui consacrera Arrey von Dommer dans la *Allgemeine Deutsche Biographie* en 1875[42]), et le fait que Grillparzer ait utilisé pour son récit la légende dont était auréolé le personnage ne fait guère de doute, tout comme il est plus que probable que « Le baron de B. » de Hoffmann inspira en partie à l'auteur autrichien le portrait de cet homme « parl[ant] des plus haut sommets de la musique, lui qui n'était pas capable de restituer de manière intelligible la valse la plus facile », considérant le narrateur qui lui fait l'aumône comme « le donataire » tandis que lui-même serait « le bienfaiteur », vouant une « vénération à ces maîtres et compositeurs morts depuis longtemps » dont il retranscrit fidèlement les œuvres difficiles, espérant « ennobli[r] le goût et le cœur de ses auditeurs », alors qu' « il n'était pas question de pouvoir reconnaître les morceaux exécutés » :

> Dans un morceau, au lieu d'accentuer en fonction du sens et du rythme, il accentuait, étirait les notes et intervalles qui flattaient l'oreille, sans même hésiter le moins du monde à les répéter arbitrairement, à l'occasion de quoi son visage revêtait une expression franchement extasiée. Comme en même temps il expédiait les dissonances aussi rapidement que possible, et que, par-dessus le marché il exécutait les passages qu'il trouvait trop difficiles, et dont consciencieusement il n'omettait aucune note, à une cadence bien trop lente par rapport à l'ensemble, on peut aisément se faire une idée de la confusion qui en résultait.

Absence totale de sens musical, surdité complète aux défauts de son interprétation, et dans le même temps jouissance extatique procurée par son propre jeu : toutes les caractéristiques du baron se retrouvent dans le musicien des rues de Grillparzer, si ce n'est qu'il en constitue comme un double tragique : là où le titre et la fortune du baron lui permettent d'exister socialement (et même artistiquement), et établissent entre lui et les autres comme un écran le protégeant de toute remarque désobligeante, le pauvre Jakob reçoit les moqueries les plus cruelles de plein fouet, et sa vie se résume à une série de désastres : échec sentimental, échec professionnel (Jakob finit même par perdre sa carrière de petit fonctionnaire sans avenir), échec de ses relations sociales ou supposément amicales (son associé disparaît avec le peu d'argent dont il a hérité), désastre musical et artistique. L'inondation finale dans laquelle se dissolvent et disparaissent le récit et le personnage suggère métaphoriquement le néant auquel est *in fine* renvoyé Jakob – dont subsiste malgré tout le violon, ultime vestige de la quête du vieux musicien. Au demeurant ce violon, en tant qu'objet tangible, ne souligne-t-il pas encore l'échec de cette quête de l'idéal auquel Jakob, tel Heinrich von Ofterdingen ou Balthazar Claës avant lui, s'est inutilement livré au cours de sa vaine existence ?

SOUVENIRS DU BARON DE BAGGE CHEZ DUMAS ET BALZAC

[39] « L'Église des jésuites » in E.T.A. HOFFMANN, *Contes nocturnes*, Paris, Phébus, 1979, p. 126.
[40] Franz GRILLPARZER, *Der arme Spielmann*, in Adalbert Stifter und Johann Graf Mailáth (*hrsg.*), *Iris. Deutscher Almanach für 1848. Neue Folge. 2. Jahrgang*, Pest, Gustav Heckenast, 1848. Traduction française : *Le musicien des rues* (traduit de l'allemand par Jacques Lajarrige), Nîmes, J. Chambon, 2000. Le titre *Der arme Spielmann* est également parfois traduit par *Le pauvre musicien* ou *Le pauvre ménétrier.*
[41] Voir, dans ce volume, l'article de Martin Kaltenecker.
[42] Voir *supra*, note 5.

Le baron de Bagge incarne dans le monde réel – ou du moins dans la légende qui s'est forgée à son sujet – l'artiste hoffmannien par excellence, et l'on ne sera guère surpris de retrouver ses traits dans certains portraits d'artistes imaginés par deux auteurs français, dans le sillage direct de Hoffmann : Alexandre Dumas et Honoré de Balzac.

Les affinités de Dumas avec la musique et l'univers de Hoffmann sont certaines, même si encore relativement peu étudiées[43]. Pourtant, Hoffmann est on ne peut plus présent dans *la Femme au collier de velours* (1850), puisque Dumas, selon un procédé très en vogue en France dans la première moitié du XIX^e^ siècle, fait du conteur allemand le protagoniste de son récit. Outre le nom de Hoffmann, Dumas utilise également, dans sa nouvelle, celui de la fille de Krespel, Antonia, qui partage avec le personnage hoffmannien le fait de posséder une voix extraordinaire (elle couvre cinq octaves et demie !), et d'avoir eu une mère italienne et cantatrice, morte à l'issue d'une représentation d'opéra. Le nom du père d'Antonia, Gottlieb Murr, est lui aussi typiquement hoffmannien : Gottlieb est le prénom d'un personnage des « Kreisleriana[44] », secondaire, mais ayant suffisamment marqué les esprits pour qu'un certain Lobe[45], en janvier 1834, lui consacre un conte, *Génie et Fatalité*, dans le *Panorama littéraire de l'Europe* ; quant au patronyme Murr, il provient bien sûr des célèbres *Contemplations du Chat Murr*. Le père d'Antonia n'emprunte pas seulement son nom à l'œuvre de Hoffmann : son caractère et sa personnalité rappellent ceux des musiciens excentriques du conteur berlinois : Kreisler sans aucun doute ; Krespel, dans la fascination qu'exercent les violons sur le personnage ; et le fameux Baron de B. Dumas inclut dans le chapitre V de *La Femme au collier de velours* les éléments principaux du récit de Hoffmann, de la visite d'un jeune homme recommandé par un ami à un vieux maître de musique, aux théories musicales ou aux jugements sur les anciens virtuoses du violon, textuellement recopiés de la traduction du conte de Hoffmann par Loève-Veimars, fautes d'orthographe sur certains patronymes de musiciens italiens incluses ! Aucune théorie artistique n'est cependant véritablement développée chez Dumas : le chapitre V du récit inclut les personnages et motifs hoffmanniens à la seule fin de créer un effet burlesque par l'introduction d'un personnage excentrique mais sans véritable épaisseur ni impact sur la suite du récit.

Il en va tout autrement avec les œuvres de Balzac d'inspiration hoffmannienne… Même si Balzac, plus d'une fois, fait mine de tenir Hoffmann à distance de son univers romanesque[46], il s'inspire, parfois explicitement, de l'auteur allemand (il qualifie lui-même son Gambara de « personnage digne d'Hoffmann[47] »), parfois de façon plus secrète…

Gambara est évidemment le double français – ou franco-italien – du Baron de B. de Hoffmann, ou d'autres personnages d'artistes imaginés par le conteur allemand. Pour Balzac, Gambara est « un pèlerin assis à la porte du paradis, ayant des oreilles pour écouter le chant des anges, mais n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits[48] ». Impossible de ne pas rapprocher ces propos, extraits de la dédicace au

---

[43] Voir notre préface de *La Femme au collier de velours* dans *Lettres et musique, l'alchimie fantastique. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)*, [Château-Gontier], Éditions Aedam musicae, 2015, p. 238-241.

[44] Le domestique Gottlieb apparaît à la fin des « Souffrances musicales du maître de chapelle Johannès Kreisler ».

[45] Il s'agit selon toute vraisemblance de Johann Christian Lobe, que Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, qualifie de « compositeur et écrivain distingué sur la musique », et dont il vante la grande connaissance de la littérature allemande.

[46] « J'ai lu Hoffmann en entier ; il est au-dessous de sa réputation ; il y a quelque chose, mais pas grand'chose ; il parle bien musique » écrit-il laconiquement à Madame Hanska le 2 novembre 1833. Voir *Œuvres complètes de M. de Balzac*, « Lettres à Madame Hanska », vol. I, 1832-1840, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, 1967, p. 109.

[47] Voir l'envoi « À M. le Marquis de Belloy » précédant la nouvelle : Honoré de BALZAC, *Sarrasine. Gambara. Massimila Doni,* édition Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 1995, p. 80.

[48] *Idem.*

marquis de Belloy, de ceux du peintre Berthold de « L'Église des Jésuites » : Berthold, pour expliquer son impuissance créatrice, évoque la légende de Prométhée, poète lui aussi en un sens, puisque « ce cœur, qui avait eu l'intuition du divin, […] avait conçu la nostalgie de ce qui est au-delà de la terre ». Comme Prométhée, Berthold fut en quelque sorte foudroyé pour avoir voulu « être un créateur » : « l'homme qui avait aspiré aux choses célestes souffrit éternellement d'une douleur terrestre[49] ». C'est que « le surnaturel est le fait de Dieu ou du Diable[50] » : entrer dans le monde idéal, c'est connaître une jouissance infinie, régénérer son esprit aux forces vives de la poésie, libérer sa puissance créatrice l'espace d'un instant, mais prendre le risque également de ne plus jamais pouvoir trouver sa place dans le monde d'ici-bas, en tant qu'artiste mais aussi, plus généralement, en tant qu'être humain : les artistes ayant vécu une expérience à ce point sublime semblent dès lors incapables d'entretenir des relations sociales stables, sereines.

De fait, la nouvelle *Gambara*, avec l'arrivée du jeune Andrea Marcosini chez le musicien, le brillant discours sur l'art que le compositeur lui tient, son analyse extrêmement fine de *Robert-le-Diable* d'un côté, et de l'autre l'exécution qu'il lui propose de son opéra *Mahomet,* mettant les auditeurs au supplice tandis que lui-même est plongé dans une extase indicible, semble presque une réécriture amplifiée de la scène au cours de laquelle le baron de B. fait une démonstration de son talent :

> Il me prit l'instrument des mains, plaça sur les cordes la hausse de son archet… Non… les mots me manquent pour exprimer ce qui se passa !
> Il fit monter son archet *sul ponticello*, en un tremblement grinçant, piaillant, sifflant, piaulant : on eût dit d'une vieille, les lunettes sur le bout du nez, qui se torture la voix pour retrouver l'air d'une chanson.
> Il levait les yeux au ciel, comme abîmé dans une extase divine, et quand, cessant enfin d'actionner ce maudit archet, il reposa l'instrument, ses yeux brillaient et il dit, d'une voix profondément émue :
> – Voilà un son !... voilà ce qu'on appelle filer un son[51] !
>
> ---
>
> Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles : les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création. Au lieu de la musique savamment enchaînée que désignait Gambara, ses doigts produisaient une succession de quintes, de septièmes et d'octaves, de tierces majeures, et des marches de quarte sans sixte à la basse, réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates. Il est difficile d'exprimer cette bizarre exécution, car il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible. […] Au milieu de son brouhaha de notes, Gambara avait lancé de temps en temps des exclamations qui décelaient le ravissement de son âme : il s'était pâmé d'aise, il avait souri à son piano, l'avait regardé avec colère, lui avait tiré la langue, expression à l'usage des inspirés ; enfin il paraissait enivré de la poésie qui lui remplissait la tête et qu'il s'était vainement efforcé de traduire. Les étranges discordances qui hurlaient sous ses doigts avaient évidemment résonné dans son oreille comme de célestes harmonies[52].

Même caractère indicible de la « musique » produite ; même souffrance de l'auditeur ; même extase quasi mystique de l'exécutant : faut-il s'étonner de cette similitude entre ces pages extraites de *Gambara* et celles du conte de Hoffmann ? Balzac fut, à n'en pas douter, l'un des tout premiers lecteurs français de Hoffmann en général, et du « Baron de B. » en particulier : ce récit fut le premier texte de Hoffmann jamais publié en France, dans le premier cahier d'une éphémère et peu connue revue romantique d'obédience saint-simonienne : *Le Gymnase*, très

[49] « L'Église des Jésuites », *op. cit.,* p. 126.
[50] *Ibid.,* p. 127.
[51] « Le baron de B. », *op. cit*., p. 293.
[52] *Gambara, op. cit*., p. 125-126.

exactement *Le Gymnase, recueil de morale et de littérature* (le 8 mai 1828), dont Balzac… fut le directeur[53] !

Musicien raté, Charles Ernest baron de Bagge ? Peut-être, si l'on fait de l'impossibilité de mettre ses hautes conceptions artistiques en adéquation avec sa propre pratique l'essence même de ce ratage. Mais pour Hoffmann, pour Balzac, cette tension entre une conception idéale de l'art, son impossible inscription dans le réel et les tentatives continûment renouvelées d'atteindre une perfection qui se dérobe n'est-elle pas en quelque sorte le fait même du génie ? Les seuls vrais artistes ne sont-ils pas finalement ceux qui ont su, osé approcher au plus près de l'*Essence*, de l'*Idée* pure de l'art (dont l'incandescence reste si éloignée de ses manifestations sensibles, aussi géniales soient-elles) au risque d'en perdre la vue, l'ouïe, la sûreté du jugement artistique ? Et quand bien même on hésiterait à faire passer le baron de Bagge du statut de cuistre ridicule à celui d'*enthousiaste* – au sens premier du terme –, faut-il pour autant s'apitoyer sur le personnage ? Dans son article consacré au baron, Georges Cucuel écrit :

> On ne peut se défendre de quelque tristesse, en pensant à la profonde sincérité de cet homme, connaisseur de premier ordre, mais incapable de distinguer ses fausses notes, rempli d'illusions qu'un entourage complaisant encourageait sans cesse et ému jusqu'aux larmes par ses propres dissonances[54].

Cette tristesse doit cependant être tempérée par l'extraordinaire destin artistique de cet homme, qui ne passa peut-être pas à la postérité pour ses talents de musicien mais suscita, en France et en Allemagne, de Hoffmann, Grillparzer, à Balzac, Dumas ou Offenbach, un nombre impressionnant d'œuvres romanesques, dramatiques, lyriques – des œuvres qui semblent avoir assuré la pérennité de son souvenir : peu d'artistes, ratés ou non, peuvent se flatter d'avoir eu pareille descendance !

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

AUDINOT Nicolas-Médard, *La Musicomanie*, comédie en un acte et en prose, Amsterdam et Paris, Cailleau, 1783.

BALZAC Honoré de, *Sarrasine. Gambara. Massimila Doni,* Paris, Gallimard, 1995.

GRENIER (prénom inconnu), *La Mélomanie*, comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, Nantes, imprimerie de Brun l'aîné, 1783.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, « Le baron de B. » in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. III, Paris, Phébus, 1982.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Intégrale des contes et récits* sous la direction d'Albert Béguin et de Madeleine Laval, Paris, Phébus, quatorze volumes, 1979-1984.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes nocturnes*, Paris, Phébus, 1979.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes retrouvés*, Paris, Phébus, 1983.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus*, Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979.

CRITIQUE

[53] Voir Bernard GUYON, « Une revue romantique inconnue : *Le Gymnase* » in *Revue de littérature comparée*, 11, n^{os} 2 et 4, 1931, p. 314-321 et 489-511. Outre *Gambara*, *Le Chef d'œuvre inconnu*, bien sûr, participe de cette mouvance hoffmannienne dans l'œuvre de Balzac, de même que *Massimila Doni*, nouvelle dans laquelle le ténor Genovese ne chante jamais si mal que lorsqu'il cherche, sciemment, à transcender ses limites pour atteindre l'idéal…

[54] Art. cit., p. 159.

FETIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1868 (2^{e} édition).
CUCUEL Georges, « Un mélomane au XVIII^{e} siècle. Le baron de Bagge et son temps, 1718-1791 », in *L'Année musicale,* 1re année, 1911, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912.
ESCUDIER Léon et Marie, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854.
LELIEVRE Stéphane, *Lettres et musique, l'alchimie fantastique. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)*, [Château-Gontier], Éditions Aedam musicae, 2015 (Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, p. 238-241).
GUYON Bernard, « Une revue romantique inconnue : *Le Gymnase* » in *Revue de littérature comparée*, 11, n^{os} 2 et 4, 1931.