LE (DÉ)COMPOSITEUR DANS LA LITTÉRATURE TCHÈQUE MODERNE
KAREL KAMÍNEK – KAREL ČAPEK – JAN KŘESADLO

Le vers inaugural du poème programmatique « Art poétique » de Paul Verlaine, « *De la musique avant toute chose*[1] », si emblématique pour l'art moderne, trouve son pendant dans la devise de Walter Pater « *All art constantly aspires towards the condition of music*[2] ». Pour Verlaine, la « musicalité » des arts ouvre la voie à la vitalité et la liberté. Il en va pareillement pour Pater : l'œuvre du « véritable » artiste se reconnaît à l'impossibilité de dissocier le « fond » de la « forme ». Aussi considère-t-il le degré de « musicalité » comme l'indice de perfection de l'œuvre d'art. À la fin du XIX^e^ siècle, le souci musical – modalité artistique et sujet crucial de la pensée théorique sur l'art – relève du legs de la philosophie esthétique d'Arthur Schopenhauer. Cependant, les conditions de la vie moderne, ou plutôt « modernisée », révèlent l'historicité de cette philosophie ainsi que ses failles. Selon Schopenhauer, l'art en tant qu'expression mélique aspire à la pérennité de l'harmonie. Toutefois, cette idée est critiquée par Friedrich Nietzsche, pour lequel le concept de *disharmonie créative* concerne autant « l'artiste de la vie » que l'artiste au sens traditionnel du terme[3].

Pour la modernité « post-nietzschéenne[4] », création et construction sont comprises comme inséparables de *re*création et destruction. La création artistique en tant que problème ou crise continuelle forme dorénavant un *lieu commun* de la littérature moderne. Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que le compositeur devienne plutôt un (dé)compositeur, comme le personnage principal de la nouvelle *Dies irae* (1896) de Karel Kamínek (1868-1915).

Nous nous proposons ici de montrer que l'image de la décomposition, allégorisée par le personnage du (dé)compositeur moderne prisonnier du pan-lyrisme et de son hyper-sensibilité, trouve dans la littérature tchèque du XX^e^ siècle une « seconde vie ». Les représentations de la crise de la *fin de siècle*, dans le contexte socio-politique des Pays tchèques au sein de l'Empire austro-hongrois, se poursuivent dans le roman inachevé *Život a dílo skladatele Foltýna* (*La vie et l'œuvre du compositeur Foltýn*, 1939) de Karel Čapek (1890-1938) puis dans la nouvelle humoristique *Jak to bylo s Foltýnem* (*Comment ça s'est*

1 « De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. […] Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym… / Et tout le reste est littérature. » Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et Naguère, Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, [1882/84] 1989, p. 327.

2 Le précurseur et maître du mouvement esthétique britannique écrit dans son essai « The School of Giorgione », paru dans la *Fortnightly Review* (1877) puis dans la troisième édition de la *Renaissance* (1888) : « *All art constantly aspires towards the condition of music.* For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. » Walter Pater, *Three Major Texts* (*The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits*), éd. William E. Buckler, New York and London, New York University Press, [1877/1888] 1986, p. 156. *Cf.* Wolfgang Iser, *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen.* Tübingen, Max Niemeyer, 1960.

3 Dans la philosophie de Nietzsche, la critique de Schopenhauer est omniprésente. Sur la question de l'art (et de la vie) tragique voir notamment *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, § 5 et § 6. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe, éd. Paolo D'Iorio, *Nietzsche Source*. http://www.nietzschesource.org/#eKGWB, [1872] 2009 ; trad. en français par Céline Denat, *La naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 2015.

4 *Cf.* Carl Emil Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York, Vintage ; trad. en tchèque par Jiří Svoboda, *Vídeň na přelomu století*, Brno, Barrister & Principal, 2000, p. 11.

passé avec Foltýn, 1998) de Jan Křesadlo (1926-1995)[5]. Dans ces trois œuvres littéraires, le (dé)compositeur est représenté comme un personnage ambigu, qui accumule l'énergie et potentialise l'excès. Même si la « musicalité » pan-lyrique du texte littéraire est atténuée, le *topos* de l'artiste en tant que « génie fou » demeure[6].

De la musique avant toute chose… et le danger du lyrisme

Où chercher l'extension et la puissance de la pensée schopenhauerienne dans la culture *fin de siècle* ? Cette conception répond à la demande d'un nouvel universalisme et d'un quiétisme alternatif. Selon *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Le Monde comme volonté et représentation*, 1819), la supériorité de la musique réside non seulement dans la spontanéité de son caractère mais aussi dans son intelligibilité, car la musique s'approche de l'éternel idéal de la langue universelle[7]. La musique rend accessible l'absolu : elle permet d'imaginer l'inimaginable, parce qu'elle n'est pas une simple image représentative des idées comme dans les autres arts. Autrement dit, la musique est cette volonté inconsciente elle-même, le principe premier de la métaphysique schopenhauerienne : des analogies inexplicables se tissent entre les idées et les tons. Cette thèse permet à Schopenhauer d'affirmer qu'une œuvre musicale exprime le monde dans sa totale harmonie : les basses correspondent à la nature inorganique – car l'objectivation de la volonté dans une pierre est minimale – les tons plus hauts représentent la nature organique jusqu'à la mélodie des voix les plus aiguës, analogue à la conscience et à l'effort de l'homme au sommet de la hiérarchie des espèces. Schopenhauer déclare :

> *Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.*
>
> Le compositeur nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, et dans une langue que sa raison ne comprend pas ; de même la somnambule

5 De nombreux travaux sont consacrés à la réception du roman *Život a dílo skladatele Foltýna* de Karel Čapek. Voir l'article récapitulatif de Jiří Hrabal, « K recepci Čapkova Foltýna. Omyly v předpokladech a cílech interpretace narativní literatury », *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica*, n° 6, 2008, p. 87-97. En revanche, l'œuvre de Karel Kamínek, l'auteur « décadent », a longtemps suscité peu d'intérêt, pour des raisons évidemment idéologiques. C'est la raison pour laquelle le présent article est surtout consacré à son œuvre.

6 Heinz Schlaffer cherche les racines de ce *type* dans la littérature allemande : « Fou et artiste, deux faces d'un même être, sont peut-être les seules contributions allemandes au répertoire des personnages dans la littérature narrative mondiale. ». Heinz Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München, Carl Hanser, 2002 ; trad. en français par Marianne Rocher-Jacquin et Daniel Rocher, *La brève histoire de la littérature allemande*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2004, p. 40. L'artiste fou est aussi un *topos* dans la littérature française depuis le personnage du peintre Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) d'Honoré de Balzac.

7 À propos de l'opéra, Schopenhauer déclare : *« Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper – deren Texte bendeshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel seines Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. »*, « Telle est l'origine du chant avec paroles et de l'opéra ; on voit par-là que les paroles du chant et le *libretto* de l'opéra ne doivent jamais oublier leur subordination pour s'emparer du premier rang, ce qui transformerait la musique en un simple moyen d'expression ; il y aurait là une énorme sottise et une absurdité. » Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, éd. Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1819] 1991, p. 365 ; trad. en français par Auguste Burdeau, *Le Monde comme volonté et représentation*, Paris, PUF, 2014, p. 334.

dévoile, sous l'influence du magnétiseur, des choses dont elle n'a aucune notion, lorsqu'elle est éveillée[8].

Le rôle de l'artiste dans la société, et du compositeur en particulier, semble alors essentiel. Il possède la capacité exceptionnelle de (*re*)créer, (*re*)construire, (*re*)composer le monde dans son œuvre. Il permet ainsi au destinataire de se « connecter » avec son « essence », même si les effets de la réception de l'œuvre d'art, par définition, restent dans la pratique jamais complètement prévisibles. Ce sujet – sous l'angle de la relation problématique entre l'artiste et son public – se trouve à la fin du XIX[e] siècle au centre des romans sur l'art et l'artiste (*Künstlerroman*[9]).

Dans le contexte européen de la *fin de siècle*, l'expression lyrique/mélique est associée à l'expression propre au sujet moderne, dont l'individualité et la sensibilité se libèrent. Pour les écrivains symbolistes ou décadents tchèques, la « musicalité » de la littérature signifie non seulement une émancipation du diktat du réalisme mais aussi d'un nationalisme trop simpliste[10]. Ces aspirations ont conduit au vers-librisme des années 1890, aux poèmes en prose et à la prose lyrique des auteurs liés à la *Moderní revue*, tribune du modernisme tchèque (1894-1925). Parallèlement, on trouve plusieurs représentations du « destinataire moderne » (auditeur, lecteur, spectateur), sujet hypersensible et avide d'excitation croissante : les anti-héros de Jiří Karásek ze Lvovic ou les personnages de toxicomanes de l'art moderne de Miloš Marten, décrits comme « les instruments de résonance » sensibles à la musique de Chopin, Beethoven ou aux phrases « musicales » de Barbey d'Aurevilly[11]. Les crises des destinataires modernes reflètent souvent celles des auteurs. Aussi faut-il rappeler le modèle romanesque qu'est *L'Œuvre* (1886) d'Émile Zola, son personnage Claude Lantier, peintre maudit incapable de créer, ayant son pendant tchèque dans le roman *Štěstí* (*Le bonheur*, 1891) de Matěj Šimáček ou dans le roman *Mimo život* (*Hors de la vie*, 1898) de Jiří Karásek ze Lvovic, avec un écrivain en rupture d'inspiration. En revanche, la représentation du compositeur dans la littérature *fin de siècle* tchèque est plus rare.

Dies irae de Kamínek, œuvre tragique publiée en 1896, peut être interprétée comme « une rencontre » intertextuelle ou intermédiale de trois compositeurs qui occupent une place importante dans la mémoire collective tchèque : Bedřich Smetana, Antonín Dvořák et Josef Suk. Même si nous ne pouvons pas le confirmer, il est possible que Bedřich Smetana, qui est décédé dans un hôpital psychiatrique pragois 12 ans avant la publication de *Dies irae*, soit le modèle implicite du compositeur défaillant de Kamínek[12]. Par ailleurs, le titre de l'ouvrage suggère le fameux passage « Dies irae » du *Requiem* (1891) d'Antonín Dvořák. Enfin, dans le monde vertigineux de la nouvelle de Kamínek, le seul personnage garant de la « normalité » est le musicien « *Suk* » dont le nom peut faire référence au compositeur et violoniste virtuose Josef Suk (1874-1935), élève puis gendre de Dvořák. Perdu entre les « grands artistes », il y a

8 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, *op. cit*., p. 363 ; trad. en français par Auguste Burdeau, *Le Monde comme volonté et représentation*, *op. cit*., p. 332-333.

9 *Cf.* Bernard Franco, « Introduction : le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique », *Revue de Littérature comparée*, n° 2, 2016, p. 131-137.

10 Dans le contexte tchèque du XIX[e] siècle, l'art symboliste ou décadent est perçu comme « étranger » et « étrange », a- ou anti-national et, dans ce sens, « dangereux », c'est-à-dire comme ennemi du long effort pour s'émanciper de l'art occidental (notamment germanique). Voir « O škole symbolistů », *Čas* 5, n° 46, p. 730-732, 762-764, le 31 janvier 1891. En réalité, beaucoup d'artistes parmi les « symbolistes » ou « décadents » ne restent pas indifférents à la situation socio-politique de la nation tchèque.

11 Voir Miloš Marten, « Styl a stylizace », *Imprese a řád*, éd. Emanuel Macek, Praha, Odeon, [1906] 1983, p. 15-65.

12 Rappelons que Bedřich Smetana (1824-1884), compositeur emblématique de la musique nationale tchèque et représentant du romantisme, est depuis les années 1860 jusqu'à sa mort souvent accusé de *wagnérisme*. *Cf.* Václav Holzknecht, *Bedřich Smetana. Život a dílo*, Praha, Panton, 1984.

le personnage principal de Kamínek, un compositeur sans nom, confronté à l'idéal schopenhauerien[13]. Son rôle est extrêmement difficile. Il dispose en apparence d'une grande liberté artistique ; la tradition lui attribue un devoir car il a le don « messianique » de relier le public avec la force fondamentale, la volonté, et de révéler le « sens » de l'ensemble :

> *[…] wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt;*
>
> […] si, en présence d'un spectacle quelconque, d'une action, d'un événement, de quelque circonstance, nous percevons les sons d'une musique appropriée, cette musique semble nous en révéler le sens le plus profond, nous en donner l'illustration la plus exacte et la plus claire[14].

En même temps, le compositeur de Kamínek n'est qu'un sujet moderne, sans soutien transcendant, un artiste qui cherche sa place dans la société et auprès d'un public susceptible de comprendre son art.

L'art de (dé)composer

« Jour de colère » de Kamínek présente le personnage-type de la *fin de siècle* : le « dégénéré supérieur[15]» qui désire créer *le* chef-d'œuvre par excellence, comme le déclare le narrateur dans la nouvelle :

> *Vždycky věděl, že je umělec. Ani trochu nepochyboval… Kus bizzarerie v něm bylo – ale to právě svědčilo o velkém talentu – to přestřelování – jako tenkrát, když složil tu krátkou, šílenou skladbu.*
>
> Depuis toujours il savait qu'il était artiste. Jamais il n'en douta. Il avait en lui un brin de bizarrerie, mais cela témoignait justement de son grand talent – cette exagération – comme à l'époque où il composa cette petite œuvre folle[16].

Le personnage du compositeur incarne le « noyau » symbolique de la décomposition. L'artiste isolé passe l'hiver dans son appartement dans l'attente de la révélation du ton final pour parachever sa mélodie. Il le trouve, assez symptomatiquement, dans l'image d'une création par décomposition, manifestée par les motifs de la fonte et de la putréfaction :

> *Sníh venku zčernal, měknul, bahněl, rozléval se. Slyšel zcela zřetelně kapání vody. To bylo to – ten pravý, ten vytoužený ton [...].*
>
> La neige dehors noircissait, ramollissait, devenait boue, s'étalait. Il entendait nettement l'égouttement de l'eau. C'était cela, le ton vrai, le ton recherché [...][17].

La structure même du texte se « décompose », au sens d'Ernest Hello, Paul Bourget ou Friedrich Nietzsche[18]. La perte de la « forme » a pour modèle les nouvelles et romans de

13 *Cf*. L'analyse de Dieter Thomä sur le rôle fondamental de la philosophie quiétiste de Schopenhauer dans le projet de *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Dieter Thomä, *Totalität und Mitleid: Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

14 Arthur Schopenhauer, *op. cit*., p. 366 ; trad. en français par Auguste Burdeau, p. 335.

15 Le type littéraire du « dégénéré supérieur » et hypersensible valorise le type du malade mental défini par les psychiatres et théoriciens de la dégénérescence comme Bénédict Augustin Morel ou Valentin Magnan. *Cf*. Caroline Pross, *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*, Göttingen, Wallstein, 2013.

16 Karel Kamínek, *Dies irae a jiné prosy*, Praha, Otto, [1896] 1911, p. 17. Toutes les traductions des citations de *Dies irae* sont de ma responsabilité.

17 *Ibid.*, p. 13.

18 Les trois penseurs utilisent la même image de la décadence comme décomposition : « l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. » Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, éd. André Guyaux. Paris,

Stanisław Przybyszewski, notamment le roman *Unterwegs* (1895) que Kamínek traduit en tchèque en 1898. *Dies irae* est entièrement écrit comme un monologue intérieur, incohérent par ses ruptures narratives. Son récit est composé d'un grand nombre de points de suspension, pauses, phrases courtes, points d'exclamation et d'interrogation qui expriment l'hésitation, le soupçon, l'angoisse, les hurlements, les pleurs. Par analogie avec les propos de Schopenhauer, l'œuvre littéraire « musicale » de Kamínek nie toute harmonie et mélodie : aucune voix ne dirige l'ensemble[19] et le lecteur finit par ne pas y reconnaître

> *[…] die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen.*
>
> […] la volonté à son plus haut degré d'objectivation, la vie et les désirs pleinement conscients de l'homme[20].

Il s'agit plutôt de la « danse » entropique d'éléments isolés qui aboutit à un effondrement catastrophique. Le monde extérieur, y compris la pensée des autres personnages, n'est perçu que par la perspective du compositeur. Avant d'aller assister au concert de son œuvre, ce dernier erre dans la ville, probablement Prague, et accuse des passants de harcèlement. Pour s'excuser, il leur offre servilement des billets afin qu'ils assistent à son concert. La perte de son identité se manifeste par la façon confuse de percevoir la réalité et par ses paroles intérieures, tantôt à la première personne, tantôt à la troisième, technique du discours indirect libre assez innovante pour l'époque :

> *Jsou to lidé – ty podivné, klikaté, kolem se houpající stíny? Ať… Ruší ho! Chce mít klid, pokoj! Potřebuje ho! Nesmí se rozčilovat! Uklidnit se musí! Má dnes cestu – Ach ano – cestu – [...] Ti lidé! Jaké to mají podivné hlavy! Takové veliké, obrovské hlavy a hrozné, šklebivé jako tlící lebky. Kde je?*
>
> Est-ce que ce sont des gens – ces ombres, bizarres, tortueuses qui se balancent tout autour ? Quoi qu'il en soit… Ils le dérangent ! Il veut de la tranquillité, du silence ! Il en a besoin ! Il ne faut pas s'énerver ! Il doit garder son calme ! Aujourd'hui il a quelque chose à faire – Mais oui – quelque chose à faire [...] Ces gens ! Que leurs têtes sont étonnantes ! Des têtes si grandes, si encombrantes, tels des crânes en décomposition. Où est-il[21]?

Après le concert, duquel il est exclu pour avoir tenté de le saboter, le compositeur voit l'apparition de sa femme bien-aimée. L'existence de celle-ci est à peine signalée au début du texte par quelques réminiscences refoulées tel le motif du cercueil et celui de la fille blanche. Pour réchauffer « sa bien-aimée » (son apparition), il livre son appartement aux flammes. La

---

Gallimard, [1883] 1993, p. 14. Dans ce sens, la perte du centre de gravité est applicable aussi à la société (l'organisme social), à la vie spirituelle de l'individu, etc. Chez Hello, la décadence/décomposition a une valeur purement négative. *Cf.* Ernest Hello, *L'homme*, Paris, L'Écritoire, [1872] 1998. et Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe, éd. Paolo D'Iorio, *Nietzsche Source*. http://www.nietzschesource.org/#eKGWB, [1888] 2009 ; trad. en français par Éric Blondel, *Le cas Wagner*, Paris, Flammarion, 2005. *Cf.* aussi : Jean de Palacio, *Le silence du texte : poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003. et Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland : Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, C. Winter, 2004, p. 47-88.

19 Comme l'écrit Schopenhauer : « *Endlich in der Melodie, in der hohen singenden, das Ganze leidenden und mit ungebundener Willkür in unterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange eines Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellende Hauptstimme erkenne ich die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen*. », « Vient enfin la mélodie, exécutée par la voix principale, par la voix haute, la voix chantante, la voix qui dirige l'ensemble ; elle s'avance librement et capricieusement ; elle conserve d'un bout à l'autre du morceau un mouvement continu, image d'une pensée unique ; en nous y reconnaissons la volonté à son plus haut degré d'objectivation, la vie et les désirs pleinement conscients de l'homme. » Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 362 ; trad. en français par Auguste Burdeau, p. 331.

20 *Ibid.*

21 Karel Kamínek, *op. cit.*, p. 32-33.

dernière phrase présente la perspective du personnage de Suk, c'est-à-dire un point de vue non interprété par la conscience du compositeur :

> *Seděl na posteli… Tleskal zuřivě… Výskavě se smál...*
>
> Il était assis sur le lit… applaudissait furieusement… riait aux éclats…[22]

Même si le récit-monologue du compositeur est chaotique, il reste profondément humain. À la fin, l'esprit le quitte, comme le dit Schopenhauer :

> *Das Abweichen von der arithmetischen Richtigkeit der Intervalle durch irgendeine Temperatur, oder herbeigeführt durch die gewählte Tonart, ist analog dem Abweichen des Individuums vom Typus der Spezies: ja die unreinen Mißtöne, die kein bestimmtes Intervall geben, lassen sich den monströsen Mißgeburten zwischen zwei Tierspezies oder zwischen Mensch und Tier vergleichen.*
>
> Les différences dans les proportions mathématiques des intervalles, venant du tempérament ou du mode, sont analogues aux variations de l'espèce dans l'individu ; et les dissonances radicales, qui n'obéissent à aucun intervalle régulier, doivent être rapprochées des monstres naturels qui tiennent de deux espèces, ou encore de l'homme et de l'animal[23].

Dies irae n'est pas un mélodrame mais un texte expérimental recourant à de nouvelles techniques artistiques comme le monologue intérieur, la décomposition structurale du texte, une musicalité au service du chaos, et critiquant la société en interrogeant la relation entre l'artiste – le compositeur, *Tondichter* – et son public[24]. La cause « objective » de la défaillance du compositeur est indiquée extérieurement : sa tragédie intime. Toutefois, le personnage principal sert de métonymie au conflit social : une société qui désagrège les individus et qui, elle-même se décompose. Le public des salles de concerts représente la bourgeoisie – les détenteurs d'une loge, d'un abonnement, du capital. Elle veut s'amuser, être vue et en même temps acquérir la « Bildung». Quant au compositeur, il en est le serviteur, voire la prostituée. Ce rapport au public « dominant » file la métaphore décadente du vampirisme cannibale :

> *Slyšel šílený potlesk. Tisíce rukou chvělo se kolem něho a tlouklo o sebe v divokém zápalu… Hahaha… Hleďte, jak pijí jeho krev, jedí jeho srdce… – Jen dále, jen dále ! Najezte se – napijte… A nehleďte, jak mne to bolí...*
>
> Il entendait les applaudissements fous. Des milliers de mains s'agitaient autour de lui et s'entrechoquaient dans un sauvage embrasement… Hahaha… Regardez-les boire son sang, manger son cœur… – Continuez, continuez ! Rassasiez-vous – buvez-en… et ne regardez pas à quel point j'en souffre...[25]

Dans la littérature tchèque, il ne s'agit pas de la seule occurrence. Toujours en 1896, un motif identique mais inversé se retrouve chez Karel Hlaváček, dans son poème « Upír » (Vampire[26]). Appelé « *bílý barbar*[27]» (« barbare blanc »), le vampire se nourrit de la « *bílé maso*[28]» (« la viande blanche ») des filles de bourgeois, de barons et de rois. Le vampire est la

22 *Ibid.*, p. 52.
23 Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 361 ; trad. en français par Auguste Burdeau, p. 330.
24 Karel Kamínek collaborait avec *Intimní volné jeviště* (La scène libre intime), première scène pragoise dédiée au théâtre moderniste expérimental, créée en 1896 et dont l'activité se termine en 1899. En 1898, Kamínek écrit pour cette scène un drame lyrique *Hasnoucí světla* (*Les lumières qui s'éteignent*). Les expérimentations musicales modernistes sont, elles, réservées aux concerts privés, tels ceux d'Arnold Schoenberg après la Grande Guerre, dans les principales métropoles européennes comme Prague. Voir Lumír Kuchař, *Dialogy o kráse a smrti. Studie a materiály k české literatuře přelomu 19. a 20. století*, éd. Marek Nekula, Brno, Host, 1999 ; Daniel Vojtěch, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha, Academia, 2008, p. 64.
25 Karel Kamínek, *op. cit*., p. 28.
26 Karel Hlaváček, *Básně*, Praha, Kvasnička & Hampl, 1930, p. 45-47.
27 *Ibid.*, p. 46.
28 *Ibid.*

métaphore nocturne de l'âme lyrique assoiffée de vengeance contre une société maladive, dégénérée, malgré ses prétentions à la civilisation et à la culture. Kamínek, comme Hlaváček et bien d'autres, dépasse le concept de l'esthétique « pure » souvent associé à l'art symboliste ou décadent européen : plus qu'une allégorie nationale, qui se réfère à la position des Pays tchèques dans l'Empire, il s'agit d'une allégorie sociale aux dimensions plus générales[29].

La nouvelle de Kamínek est, à son époque, reçue comme l'expression de la modernité, un hommage à l'Art suprême, dans la lignée du « naturalisme psychique » propagé par Przybyszewski. En ce qui concerne le lyrisme un peu trop excessif de *Dies irae*, la critique littéraire considère comme une « circonstance atténuante » le fait que Kamínek l'écrit juste après le décès de sa compagne Luisa Ziková (1874-1896), jeune poétesse « décadente » pleine de promesses. Au début du XX^e^ siècle, ce type de lyrisme psycho-naturaliste est de plus en plus perçu par les auteurs modernistes comme une impasse. À ce titre, Miloš Marten met progressivement en garde contre l'« impressionnisme lyrique », même s'il a révélé au public tchèque les principales thèses de Walter Pater sur la musicalité des arts et fait admirer Paul Verlaine. Selon Marten, l'art moderne promu par Przybyszewski ou Verlaine, purement sensuel, émotionnel et ainsi passif, est une fuite hors de toute rationalité, un excès, une forme de « toxicomanie[30]». La critique de la pensée schopenhauerienne cherche une issue à cette impasse concernant autant la vie que l'art.

La philosophie esthétique de Schopenhauer – source importante de toute éthique « esthétisée » du XIX^e^ siècle – apparaît difficilement applicable au début du XX^e^ siècle. Dans son analyse des principes fondamentaux de la chanson, Schopenhauer constate que, par l'expression lyrique, c'est-à-dire par une manifestation musicale affective, le sujet atteint un sentiment de plénitude de la conscience et de « libération » : le sujet arrive à se dépasser en tant qu'« Objektivierung » de la volonté inconsciente, en comparaison avec la nature environnante (« *Anblick der umgebenden Natur*[31] »). En revanche, la nature reste, par définition, prisonnière de la volonté. Et si certaines des conditions fondamentales du modèle schopenhauerien, telle « la beauté autour de nous » (« *nächste schöne Umgebung*[32]»), source d'une contemplation harmonisante, disparaissent ? La vie moderne est de plus en plus dirigée par le processus d'industrialisation. L'homme moderne devient alors pleinement la *volonté inconsciente*, au sens de Nietzsche, après avoir dominé et partiellement détruit la nature.

La recherche d'un nouvel art pour une nouvelle époque dans un environnement en pleine mutation nécessite la création de divers concepts de « synthèse » et la restriction d'un lyrisme trop expansif, qui au début du siècle pénètre tous les genres possibles. Les artistes, auparavant avant-gardistes tels Miloš Marten, F. X. Šalda ou Otakar Theer, deviennent plus conservateurs, favorables à la restauration classique du roman et de la tragédie. Toutefois, cette conception n'a pas fait ses preuves face au monde des extrêmes qui a survécu à l'épreuve de deux Guerres mondiales et roman et drame modernes continuent à arpenter le chemin du syncrétisme.

29 Fredric Jameson remarque que les motifs du vampirisme et du cannibalisme, qui versent dans le darwinisme social, se retrouvent aussi chez l'écrivain chinois Lu Xun (1881-1936) dans son *Journal d'un fou* de 1917. Fredric Jameson, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, n° 15 (automne), 1986, p. 65-88.

30 Voir Miloš Marten, « O lyrickém impresionismu », *Imprese a řád*, *op. cit*., p. 69-94. Concernant la réception de Walter Pater en Bohême, voir Martin Procházka, « Pater in Czech Culture: Miloš Marten's Essay on Marius the Epicurean (1911) », *The Reception of Walter Pater in Europe*, éd. Stephen Bann, London, Continuum, 2004, p. 196-202.

31 Arthur Schopenhauer, *op. cit*., p. 349 ; « nature environnante », trad. en français par Auguste Burdeau, p. 320.

32 Arthur Schopenhauer, *op. cit*., p. 349-350 ; « la beauté prochaine de ce qui nous entoure », p. 320.

Le pouvoir de la musique… et son péril

Život a dílo skladatele Foltýna (*La vie et l'œuvre du compositeur Foltýn*) est le dernier roman de Karel Čapek, publié à titre posthume en 1939 et « achevé » par sa femme Olga Scheinpflugová. Čapek, comme Kamínek, y présente un compositeur fictif, modelé sur le personnage-type *fin de siècle* – l'artiste génial aspirant à créer *le* chef-d'œuvre à la manière de Wagner. Cependant, Foltýn apparaît finalement comme la caricature du mythe wagnérien. Čapek maîtrise parfaitement les codes de l'art *fin de siècle*, l'art de ses débuts littéraires[33]. Que l'œuvre aussi « géniale » que « fatale » de Foltýn soit l'opéra *Judith*, compilation incohérente basée sur la tragédie *Judith* de Friedrich Hebbel (1840), n'est pas dénué de sens. D'autant plus que le traducteur tchèque de cette œuvre se nomme Karel Kamínek (1898). Même si nous ne pouvons ni confirmer ni exclure que Čapek ait connu la nouvelle de Kamínek, le motif de Judith, la femme fatale, sert de *lieu commun* à la culture *fin de siècle*[34].

Le titre du roman inachevé de Čapek présente un paradoxe symptomatique, comme si la biographie de Bedřich Foltýn tentait de contenir la vie d'un être humain dans sa totalité. Or, des éléments échappent toujours. Pour témoigner de la « vérité objective et absolue » des faits, ou pour démontrer l'impossibilité d'y parvenir, Čapek choisit une narration à neuf voix, celles des témoins qui racontent leurs rencontres et relations avec le compositeur : l'ami du lycée, son premier amour, son colocataire au cours des études universitaires, le professeur de musicologie, son épouse, etc. La pluralité des perspectives dévoile en quoi la vie et l'œuvre de Foltýn sont complexes. À cela s'ajoute l'ironie qui détourne l'œuvre de Čapek d'un genre déjà bien institué : la biographie littéraire.

L'histoire se situe au début du XX^{e} siècle. La culture de la *fin de siècle* y est caricaturée, notamment son romantisme trop affecté. La dérision raffinée découle de la teinte exagérée propre à cette époque : Foltýn se pavane un lorgnon à l'œil, avec des cheveux longs, adorant les tubéreuses, et, pour mieux créer, vêtu d'un frac violet. La couleur violette, dans le code *fin de siècle*, renvoie à l'onirisme, à l'inconscient, au mysticisme mais aussi à la folie. Le roman est farci d'allusions implicites à Schopenhauer et explicites à Wagner et Nietzsche. Un des récits présente le jeune Foltýn, élève qui, malgré ses lacunes en langues classiques, se projette dans une Antiquité fantasmagorique et déchaînée : sous les traits du dieu Dionysos, il s'imagine, en parcourant la ville avec un camarade, en plein univers hellénique, et sur un chemin le conduisant au « Venusberg » wagnérien :

> *[...] potkávali [jsme, J. K.] na večerním korze plaché nymfy nebo vášnivé menády a někdy se kradli kolem místního pochybného lokálu, abychom aspoň škvírou dveří zahlédli s tlukoucím srdcem červenou záři sluje Venušiny. Čím byl a proti tomuto antickému opojení nějaká pětka z řečtiny nebo latiny?*
>
> [...] le soir nous croisions sur l'esplanade des nymphes timides et des ménades passionnées et il nous arrivait même de passer en tapinois devant l'endroit mal famé de la ville pour entrevoir, le cœur battant, par une fissure de la porte, la lueur rouge de l'antre de Vénus. Qu'importait un zéro en grec ou en latin auprès de cette ivresse antique[35] ?

33 Karel et Josef Čapek, *Krakonošova zahrada*, Praha, Československý spisovatel, [1908-1911, 1918], 1957.
34 Cependant, l'histoire de la littérature tchèque indique souvent que le roman de Čapek a été inspiré par un épisode de *Vzpomínky* (*Mémoires*, 1868 dans la revue *Svoboda*) de Karel Sabina, où l'on rencontre le personnage de M. Horner, compositeur réel auquel Foltýn ressemble. *Cf.* Karel Sabina, *Vzpomínky*, Praha, Fr. Borový, [1868] 1937. Pour notre analyse, cette information n'est pas essentielle. *Cf.* Václav Černý, « O problému vlivu a co s ním souvisí », *Kritický měsíčník*, n^{o} 3, 1940, p. 300. ; Mojmír Otruba, « Polemika Karla Čapka s romantikou », *Česká literatura*, n^{o} 1, 1965, p. 15-34.
35 Karel Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, Praha, Československý spisovatel, [1939] 1968, p. 16. ; trad. en français par François Kérel, *La vie et l'œuvre du compositeur Foltýn*, Paris, Sillage, 2013, p. 15.

Vocabulaire et concepts emblématiques de la *fin de siècle* sont constamment tournés en dérision par l'emploi de registres anti-schopenhauerien, anti-wagnérien et anti-nietzschéen. Cette ironie est au service d'une réflexion sérieuse sur la valeur des arts apollinien et dionysien. Le chef-d'œuvre de Foltýn relève d'un « Gesamtkunstwerk » monstrueux : sa *Judith*, finalement composée par au moins huit mains différentes, s'avère n'être qu'un simple plagiat de la tragédie de Hebbel. Le compositeur, en tant que créateur, messie ou messager, se discrédite lui-même. Il perd son autorité divine. Le compositeur se décompose et sa géniale unité est, de plus, dévoilée comme une vulgaire supercherie.

Le roman polyphonique de Čapek allie à la fois humour et légèreté, tragédie et gravité. Les deux textes analysés, *Život a dílo skladatele Foltýna* et *Dies irae*, dévoient la conception traditionnelle et harmonieuse de la musique pour en faire l'expression des passions effrénées. Leurs (dé)compositeurs illustrent la disharmonie fondamentale de l'époque moderne et le péril que cela implique. Le personnage de Kamínek est surtout dangereux pour lui-même, tandis que la mégalomanie et la démagogie du compositeur Foltýn représentent une menace plus générale. Sans vouloir nier les règles fondamentales de la fiction et réduire les opinions de Čapek à celles des narrateurs, il convient de prendre en compte le contexte de la genèse du roman à l'époque de la montée du nazisme[36]. En comparaison de *Dies irae* de Kamínek, l'œuvre de Čapek, plus qu'une allégorie sociale, peut se lire comme une allégorie nationale à la signification plus générale : elle polémique sur le « holisme » passionnel présent dans les totalitarismes.

En somme, le personnage du compositeur Foltýn est loin de partager l'héroïsme de son « confrère » Jean-Christophe Krafft chez Romain Rolland. Foltýn se rapproche davantage d'Adrian Leverkühn de Thomas Mann, ou plutôt de sa caricature. La structure ouverte du roman de Čapek, son caractère inachevé, suscite bien des interprétations parmi les historiens de la littérature et les critiques littéraires, mais soulève aussi des interrogations chez les artistes. L'image du (dé)compositeur qui prend sa source dans le personnage-type de la *fin de siècle* trouve dans la littérature tchèque de la fin du XX^{e} siècle une postérité. Jan Křesadlo, écrivain postmoderne et psychiatre réputé, compose une nouvelle grotesque intitulée *Jak to bylo s Foltýnem* (*Comment ça s'est passé avec Foltýn*[37]), publiée à titre posthume en 1998. Cette nouvelle-interview, fondée sur le récit d'un personnage qui connaît Foltýn et son entourage, tente symboliquement d'achever l'inachevé. Toutefois, le nouveau témoignage ne clôt pas l'affaire : au contraire même, la nouvelle perspective renverse la situation et renforce le caractère inachevable de la « vérité ». Foltýn y est présenté comme une sorte de Candide, une âme pure, victime malheureuse d'un professeur de musique malicieux et de sa terrible belle-mère, une bourgeoise sans goût, qui cherche à s'acheter son talent afin de mieux briller dans la « meilleure » des sociétés pragoises. En insistant sur l'aspect social, la perspective comique ajoutée par Křesadlo fait paradoxalement de Foltýn un frère de misère du compositeur sans nom de Kamínek également vampirisé par la bourgeoisie.

Par comparaison avec la nouvelle aux contours flous, *Dies irae* de Kamínek, exprimée par une voix mélique troublée du (dé)compositeur anonyme, la voix de Foltýn retentit dans une construction romanesque polyphonique. La « musicalité » pan-lyrique de l'œuvre de

36 Karel Čapek, intellectuel proche du premier président de la Tchécoslovaquie Tomáš Garrigue Masaryk, meurt déçu trois mois après les accords de Munich (la nuit du 29 au 30 septembre 1938). Comme le constate Jiří Hrabal, la majorité des interprètes du premier roman de Karel Čapek identifient l'opinion de l'auteur à celle du dernier témoin, Jan Trojan, qui défend la conception de l'art comme un travail assidu, s'approchant ainsi du principe apollinien.

37 Jan Křesadlo, « Jak to bylo s Foltýnem », *Aluze*, 1998, n^{o} 1, p. 25-33 ; n^{o} 2-3, p. 26-33, n^{o} 4, p. 27-32.

Čapek est atténuée par ce projet structurel sans qu'elle disparaisse définitivement : le roman moderne correspond ainsi symboliquement à l'image de personnage principal, un compositeur génial à la réputation ambivalente. La cause et les circonstances de la chute du génie dans la « folie » font, au moins implicitement, l'objet d'une interrogation commune aux trois œuvres. Les « témoignages » présentés, à savoir le monologue du compositeur de Kamínek, les récits des personnages de Čapek, et le dernier « entretien » dans la nouvelle de Křesadlo, ne font pourtant qu'accélérer la (dé)composition, ouvrant un espace à de nouvelles réécritures. La création artistique en tant que crise inexorable mais indispensable, s'avère être le *lieu commun* de la littérature postmoderne *post-nietzschéenne.*

Jana KANTOŘÍKOVÁ
UMR Eur'Orbem (Sorbonne Université, CNRS)