L'UTOPIE AU XIXE SIECLE DANS SON RAPPORT A LA MUSIQUE

Après avoir fait état des conceptions esthétiques de deux courants réformateurs du XIXe siècle[1], l'auteur de ces lignes envisagera la conception de la musique qui se fait jour dans ces doctrines et la place de cet art dans certaines fictions utopiques de la même époque. La belle initiative de Stéphane Lelièvre permet cet approfondissement qui, du reste, demeure tout relatif. Le dessein qui vient d'être formulé revêt en effet un caractère utopique ; seuls deux ensembles de textes, soit une infime partie du corpus abondant des fictions sociales, seront effleurés dans cet article. Il me semble indispensable de commencer par évoquer les conceptions musicales des deux courants fondateurs de la pensée utopique du XIXe siècle, fouriérisme et saint-simonisme. L'intitulé du colloque nous invite à nous pencher assez précisément sur la question de l'écriture de la musique et c'est ce que nous allons privilégier à travers l'analyse de textes de Charles Fourier et du *Livre nouveau des saint-simoniens*. Toutefois, la présente communication ne se privera pas d'envisager la fonction sociale et philosophique de la musique. Dans un premier temps, un rapport-éclair sur la manière dont la musique est envisagée par les deux principales doctrines sociales du XIXe siècle, celles de Fourier et de Saint-Simon. Seront mis en lumière les conceptions et l'usage particuliers de la langue et du style que font prévaloir ces deux systèmes. « La vie en beau[2] », le mot d'ordre baudelairien qui se trouve à l'horizon des essais utopiques fouriéristes et saint-simoniens, est transposé dans des fictions utopiques par les artistes ou écrivains ayant adhéré à leurs conceptions. Et c'est à l'exploration de quelques-unes de ces fictions que sera consacrée la seconde partie de la présente étude. Le parallèle contribuera à mettre en évidence les affinités des deux doctrines, et à préciser leurs écarts ténus.

Était-il possible, dans le cadre d'une telle journée d'études, de faire l'impasse sur *Euphonia ou la ville musicale* de Berlioz, que le musicien publia en 1842 dans *Les Soirées de l'orchestre*[3] ? Si, dans ses *Mémoires*, le compositeur se plaint amèrement de devoir *feuilletonniser* pour vivre[4], il ravale un certain type d'écriture au rang alimentaire. Il lui arrive pourtant aussi d'identifier l'écriture littéraire à celle d'une partition. De profondes affinités existent à ses yeux entre les muses. Berlioz reprend en charge un principe de correspondance éprouvé dès les débuts du romantisme allemand, qui décrétait abolies les frontières entre les arts et les domaines du savoir. Vigny poétise ce jeu de correspondances grâce à l'image du « prisme des arts[5] ». Dans l'œuvre de Berlioz, l'analogie entre littérature et musique éclate à travers la reprise de thèmes dramatiques shakespeariens tels que *La Tempête* ou *Roméo et Juliette*. Ses talents de critique et d'écrivain se développent parallèlement à sa carrière de compositeur, de chef d'orchestre et de producteur. Nous nous interrogerons sur le rapport d'*Euphonia* avec la philosophie saint-simonienne.

---

[1] « La quête du beau dans quelques utopies de la première moitié du XIXe siècle », in *Romantismes. L'esthétisme en acte*, Jean-Louis Cabanès, Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Gérard Gengembre, Gabrielle Chamarat (dir.), Paris : Presses universitaires de Paris-Ouest, 2005, pp. 241-255.
[2] Lire « Le mauvais vitrier » dans *Le spleen de Paris*.
[3] Sur *Euphonia*, voir aussi « Satire et utopie [1800-1850] » dans *Modernités* [*Mauvais genre, La satire littéraire moderne*], Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 243-253.
[4] Chapitre LIII.
[5] Alfred de Vigny, « La beauté idéale. Aux mannes de Girodet », *Le Mercure du XIXe siècle*, volume II, 1825, p. 197.

Écrire la musique dans les textes fondateurs des fouriéristes et des saint-simoniens

« […] La séparation des langages n'est pas fatale à partir du moment où l'on ne demande pas à la parole d'accomplir toute la communication[6] […] ». La séparation des langues et des arts reflète une « peur illusoire », la crainte d'être exclu de la langue de l'autre - hantise que tente de dissiper Roland Barthes dans un bref article intitulé « Analyse musicale et travail intellectuel ». Le problème des frontières entre les arts ne se posait pas aux réformateurs sociaux du XIXe siècle. Leur représentation des savoirs les engageait au contraire à imaginer des passerelles entre les arts, pris au sens large. Composé en 1832, *Le livre nouveau* n'a jamais été publié du vivant des saint-simoniens qui, rassemblés autour de Prosper Barthélémy Enfantin dans leur retraite de Ménilmontant, dialoguaient et échangeaient leurs idées sur la vie, la science, la société, la langue et les arts. *Le livre nouveau* est un *compendium* de leurs discussions et réflexions. Les dialogues philosophiques qui y sont retracés postulent l'existence de formules qui permettraient la conversion d'un langage dans un autre :

> Cette correspondance, cette analogie, de la formule et de la forme, l'application de l'une à l'autre, voici la base MÉTHODIQUE de toute œuvre scientifique. Or ces deux éléments, formule et forme, qui doivent servir à l'édification de la SCIENCE générale, de la THÉOLOGIE nouvelle, existent déjà, et le lien qui les cimente a été fortement senti[7] […].

La superposition de différents domaines de la connaissance, qui se traduit entre autres par l'analogie auto-proclamée de Fourier et des saint-simoniens avec Newton, est un acte essentiel qui fonde la science sociale en pleine émergence.

La pensée analogique des utopistes crée des effets de superpositions et, en même temps, de réflexivité vertigineux. L'un des premiers écrits de Fourier s'intitule *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*. L'ambiguïté du titre est voulue ; le lecteur songe immédiatement aux parties qui composent une œuvre musicale et qui, séparées par des silences, sont définies par leur *tempo* propre. Le « et » introduit un rapport d'identité entre une partition musicale composée de quatre moments et les « destinées générales », qui renvoient à l'histoire future de l'humanité. Le destin de la planète Terre et de ses habitants serait donc, écrit là-haut, l'œuvre de Dieu, compositeur suprême. Il appartiendrait au philosophe-prophète d'en déchiffrer et d'en dégager les étapes, d'en restituer le dessein et l'art. Le titre suggère des analogies, d'autres possibilités de traductions, de superpositions à perte de vue : les « quatre mouvements » évoquent les quatre saisons ou les points cardinaux…

Telle est la première impression produite par *La théorie des quatre mouvements et des destinées générales.* Sans effacer cette interprétation du titre qui s'impose de l'extérieur, il convient de rechercher le sens précis que lui prête Fourier, créateur de sa propre langue. En vérité, les « mouvements » que Fourier isole sont des structures ou des modes explicatifs de la réalité universelle répartis en quatre branches, le mouvement de la société, le mouvement des passions, le mouvement organique et le mouvement physique. La totalité harmonique est décomposée en une « gamme passionnelle », soit octave, soit arc-en-ciel. La vie est pareille à une vaste composition musicale. Les passions étant distribuées par douze comme les sons musicaux, et ayant dans leur développement une analogie parfaite avec les claviers et les sons musicaux, « Fourier déduit les unes des autres, effectuant des combinaisons de caractères (ou

[6] Roland Barthes, *Le Monde*, 2 mars 1978, p. 15.
[7] *Le livre nouveau des saint-simoniens*, édition Philippe Régnier, Charente, Tusson : Du Lérot, « Transferts », 1991, p. 66.

de sons) dans d'innombrables combinaisons où interviennent des calculs qu'il veut exigeants car il prétend ne rien laisser à l'arbitraire[8]… ». Un principe de composition musicale régit les rapports humains et doit guider les penseurs de la communauté et de l'harmonie.

Mais l'illumination prophétique de Fourier tend à périodiser l'histoire de l'humanité – ce qui permet *in fine* de rattacher les « quatre mouvements » de l'histoire et ses cycles aux différentes parties d'une composition musicale étirée sur la longue durée. Chacune des phases de l'histoire humaine est comparée à un *clavier*. Les périodes de grande fécondité et de création sont associées au mystérieux « clavier majeur[9] ».

Fourier envisage donc l'histoire sociale de l'humanité en diachronie et en synchronie. Le mouvement désigne à la fois les lois intemporelles de la vie qui supposent une approche scientifique de la société et les cycles successifs des destinées générales.

Si l'analogie introduit une proportion mathématique entre un ou plusieurs objets, les effets de résonances entre la pensée, analogique, et le comparant, musical, sont vertigineux. La musique ne peut-elle en effet être définie comme un art qui mesure et instaure des proportions, des échelles entre les sons et les tons ? En raison de ces affinités, les saint-simoniens envisagent les arts et les sciences dans un *continuum* : il existe selon eux des correspondances entre les chiffres et les lettres comme, pour Fourier, entre les mathématiques et la musique : « Les mathématiques et la musique sont les principales des harmonies mesurées à nous connues. Aussi sont-elles éminemment le langage divin : les mathématiques par la justice, et la musique par la justesse[10] ».

Les réformateurs sociaux du XIXe siècle s'intéressent aux langues en tant que poètes préoccupés des nombres, des mesures, des accents. La dimension musicale de la langue prime aux yeux des saint-simoniens sur son aspect sémantique ou syntaxique. Mais le parallèle entre l'écriture et la musique en entraîne d'autres. Le bonheur de l'humanité, la paix, l'agrément de la vie, bref, l'harmonie sociale, tiennent au secret des bonnes proportions, comme c'est le cas en poésie, en musique ou en architecture. La vie sociale doit être parfaitement orchestrée et sa partition exécutée sans fausses notes. Quant à Fourier, il considère que la vie des « civilisés » (ses contemporains) est cacophonique. Il a pour objectif d'éradiquer le « chaos » de la société harmonienne. Fourier imagine la vie sociale à laquelle il aspire comme une mosaïque réussie, propre à relever la gageure des différences, son but ultime étant de créer les conditions d'une harmonie totale, combinée d'accords et de discords.

Enfantin évoque quant à lui le talent des femmes qui *artialisent* la vie par un « arrangement mélodieux de couleurs et de formes[11] ». L'euphonie est par excellence le terme désignant la langue dans les discours d'Enfantin et de ses disciples. L'harmonie est *le* critère qui désigne une langue répondant à l'idéal saint-simonien, fondé sur le rêve d'une synthèse multiforme. L'idéal fouriériste est « composé », « combinatoire », comme l'ont montré Simone Debout, Roland Barthes et Michèle Desbazeille[12]. Fourier composa une musique riche et imprévisible comme la mosaïque de son texte[13]. Des interactions existent

---

[8] Michèle Madonna Desbazeille, « L'utopie de Fourier : jeu d'écriture ou de la notion d'intervalle mesuré et démesuré », Cahiers Charles Fourier, 1991, n°2, pp. 24-25.

[9] « Si cette faveur [être un jour dotée de "satellites de satellites"], est un attribut inhérent à son rang de basse cardinale du clavier majeur » (Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, *Œuvres complètes*, Paris : Aux Bureaux de la Phalange, 1841, p. 71).

[10] *Œuvres complètes*, Paris : Anthropos, 1966-1968, volume XII, p. 370.

[11] *Le livre nouveau, op.cit.*, p. 91.

[12] Charles Fourier, *Le charme composé*, édition citée. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil, 1971. Voir Michèle Desbazeille, *op.cit.*

[13] « Lorsqu'on entend l'œuvre de Fourier après plusieurs écoutes, on a l'impression qu'elle est une mosaïque d'événements sonores, de blocs sonores parfois d'intensités différentes, avec ruptures, captures, tourbillons,

probablement entre les travaux mathématiques de son cousin Joseph et son calcul de l'harmonie sérielle[14] – que le saint-simonien Michel Chevalier cite aussi, textuellement, dans les *Conversations avec le Père*[15].

Face aux combinaisons de Fourier, l'idéal saint-simonien est synthétique. Il s'agit d'unir la prose et la poésie, la langue matérielle et la langue spirituelle. Pour les saint-simoniens, écrire la musique, c'est d'abord rêver l'osmose entre parole et musique, entre mélodie païenne et harmonie chrétienne – didactisme, méditation. C'est imaginer un « verbe rythmé », dont le prêtre saint-simonien et la femme, révélée à sa vocation de prêtresse artiste, seraient les inventeurs. Pour les saint-simoniens, la poésie est ce qui reste de la musique une fois celle-ci convertie en discours :

> JUSTUS.
> Il me semble que c'est ce même besoin de répétition, de refrain, de ritournelle, qui a fait éclore quelques-uns de nos genres de poésie, que j'appellerais fugués, tels que le rondeau, la ballade, etc.
> BARRAULT.
> D'ailleurs, la rime était une accusation vigoureuse du nombre, et c'est dans le nombre que consiste le rythme chrétien. C'est cette préoccupation du nombre qui a donné naissance au sonnet dont la somme de vers est déterminée, et à la division de l'épopée italienne ou portugaise en octaves. C'est sur le nombre qu'est fondé le vers italien, espagnol, portugais, anglais, allemand. Mais la présence d'un accent dans ces vers leur a rendu la rime moins nécessaire qu'au nôtre, dont le rythme, faute d'accent, ne devient sensible que par elle[16].

Roland Barthes a émis l'hypothèse d'un Fourier classique, tout entier voué à l'ordre et au classement[17]. Cette interprétation ne peut paraître pleinement convaincante que si l'on met de côté le caractère mystique du philosophe bisontin, son attrait pour le « composé » à l'exclusion du « simple[18]» ainsi que le privilège romantique accordé par le fouriérisme aux passions, véritables ressorts fondamentaux de l'harmonie sociale. Malgré cela, le jugement de Roland Barthes revêt un intérêt majeur en ce qu'il propose un principe de distinction pertinente entre Fourier et les saint-simoniens. Tous unis dans l'attente d'une société harmonieuse, ils envisagent des moyens différents pour atteindre ce but. Les saint-simoniens, on l'a vu, envisagent la musique, la langue, sous le rapport du nombre ; le secret du bonheur tient selon eux à une synthèse plus qu'à une combinaison. Ils n'en développent pas moins une conception positive des arts. Dans *Le Livre nouveau*, Enfantin et ses disciples conçoivent les *formules*, les *formes* et la vie dans un *continuum* si bien que la science, l'art et la religion ne font qu'un. Pour eux, « l'UNION intime de l'humanité et du Monde » devra s'opérer « HARMONIQUEMENT par le développement continu de la science et de l'industrie, de la

---

vibrations, modulations sous foyers et contre foyers, gammes de polygamie harmonique, échos de manies, prélude en offrande lyrique de l'odaliscat, interlude en bacchanale, et postlude en dissolution de la voie lactée. Chacun de ces espaces striés peut être lu pour lui-même. Néanmoins tous ces espaces striés sont composés de manière à être perçus comme un espace lisse – continu et discontinu. On se trouve en pleine zone d'agglomération sonore. » (Michèle Madonna Desbazeille, *op.cit.*, p. 30). L'auteure de l'article établit un parallèle avec le mode de composition que Charles Fourier revendique pour ses ouvrages (« Je ne peux travailler qu'en mosaïque et non sur un plan complet, parce qu'en commençant un écrit je ne sais quelle étendue je pourrai lui donner », in « Lettre au grand juge », citée par M. Desbazeille in *ibid.*, p. 29).

[14] Antonio Rainone, *Il doppio mondo dell'occhio e dell'orecchio*, Mimesis, 2012.

[15] *Le livre nouveau*, *op.cit.*, p. 182.

[16] *Ibid., op.cit.*, p.116.

[17] Michèle Desbazeille avance une autre hypothèse qui n'est sans doute pas incompatible. Elle voit en son œuvre « un grand trompe-l'œil baroque » (op.cit., p. 28). Elle complète son commentaire par un rapprochement des « séries » de Fourier avec le sérialisme.

[18] Charles Fourier, *Le charme composé*, éd. Simone Debout, Montpellier : Fata Morgana, 1976.

pensée et de la forme[19]». « Il faut », dit « Le Père », « que le savant et l'industriel sachent ce que veulent dire en langue de POÉSIE et d'AMOUR les formules et les formes, l'esprit et la matière qu'ils travaillent, les idées et les choses[20]». Une source unique, le Verbe divin, est attribuée aux sciences et aux arts, à l'architecture et à la musique :

> Alors le VERBE suprême, le VERBE INFINITÉSIMAL se résoudra dans l'ART en parole ou en symboles, le SAVANT le traduira en formules définies et l'INDUSTRIEL en formes limitées ; VERBE de POËSIE et d'AMOUR, il se manifestera par la musique et l'architecture ; INSPIRATEUR DIVIN, il engendrera l'algorithmie et l'esthétique ; PAROLE du PRÊTRE, il enfantera la science et l'industrie, le DOGME et le CULTE[21].

Fourier classe et distingue les passions humaines, les créatures, en d'innombrables nomenclatures, avant d'imaginer la parfaite combinatoire, clé du bonheur, qui suppose l'intégration des discordances au sein de l'harmonie et des destinées générales. Quant à l'apôtre saint-simonien, il croit en une profonde analogie entre la science sociale et la musique. Ce scientisme n'empêche pas les saint-simoniens de s'émanciper de la raison, de mener leur quête du progrès dans un esprit religieux. Au centre de l'utopie saint-simonienne est un art prophétique, celui de la femme-pythonisse, communiant avec l'enthousiasme frénétique de la foule qui lui sert de chœur dans un temple convoquant tous les arts, unissant toutes les facettes de la vie sociale, tour à tour théâtre sacré, forum, église, stade[22]… Cette parole vibrante et lyrique, spontanée, est caractérisée par le dérèglement, par l'improvisation, arrachée à la traditionnelle prévisibilité de l'utopie, à la mesure savante et aux calculs de l'harmonie fouriériste. Ce lyrisme se communique à la prose et enflamme le dialogue. Tout se passe comme si le thème du texte – les considérations sur l'assouplissement moderne des contraintes poétiques - contaminait le sujet du discours.

Fouriéristes et saint-simoniens envisagent la musique comme la traduction sonore du plan divin qui préside à l'harmonie sociale. Tandis qu'Enfantin imagine le futur comme un vaste opéra, comme un drame dont participeraient le chant et la poésie, l'idéal social de Fourier, l'un des premiers utopistes de son siècle, est la société « harmonienne ». Tout phalanstère se doit de posséder un théâtre, un kiosque à musique. Fourier repense la ville pour ménager les « garanties esthétiques », épargner les oreilles des citadins que gênent les apprentis musiciens, le parler vulgaire (selon ses dires) ou les bruits des ateliers[23]. Quant aux journées des saint-simoniens retirés à Ménilmontant, elles sont ponctuées de chants[24].

Écrire la musique dans Euphonia d'Hector Berlioz

La musique n'est pas seulement la traduction artiste et sensible de l'harmonie, condensée en des transports lyriques que partagerait la foule. Saint-Simon et les saint-simoniens ont pensé le rôle de la musique dans la société en des termes qui évoquent parfois l'utilitarisme ; bien plus, ils ont pris appui sur la chanson, sur l'hymne, pour diffuser leur pensée. Le courant saint-simonien est en constante interaction avec des musiciens, « adhérents marginaux comme Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Nourrit, Hiller, Halévy ou Henri Weber et de

[19] *Le livre nouveau*, *op.cit.*, p. 73.
[20] *Ibid.*, p. 74.
[21] *Ibid.*, p. 79.
[22] *Ibid.*, p. 98.
[23] Voir l'article cité en note 1.
[24] Henri d'Allemagne, *Les saint-simoniens*, Paris : Gründ, 1930, p. 276.

fidèles engagés tels Félicien David, Jules Vinçard et Dominique Tajan-Rogé[25] ». Ces derniers ont engagé leur talent au service de la parole saint-simonienne. Pourtant, nombreux sont aussi les artistes à se rebeller, refusant de devenir les chantres de l'industrie. Lorsqu'on lit *Euphonia ou la ville musicale*, on peut se demander si Berlioz est aussi saint-simonien qu'on le dit. Le cheminement de la pensée sociale que nous venons d'analyser jusqu'au musicien n'est pas direct – puisque *Le Livre nouveau* n'a été publié qu'au XXe siècle. Mais les saint-simoniens donnaient des conférences, tenaient des réunions publiques, distribuaient des tracts, diffusaient leurs idées par voie de presse, étaient engagés dans un grand nombre de réseaux de sociabilité, épistolaires, littéraires, artistes ou philanthropiques. Berlioz lit *Le Globe*, a des amis musiciens et saint-simoniens – Liszt, Nourrit, Hiller, Tajan-Rogé. En 1831, il écrit, euphorique, au saint-simonien Charles Duveyrier, surnommé « le poète de Dieu[26] », compositeur de livrets de ballets, d'opéras fameux[27] et de drames[28]. Mais, très vite, alors que les saint-simoniens sont persécutés et se dispersent, Berlioz manifeste de l'agacement vis-à-vis de leur mysticisme – alors qu'il semblait avoir été convaincu par leurs idées sociales et par d'autres doctrines[29] :

> La trace cachée, mais nette pour qui sait la décrypter, s'en perpétue dans son œuvre, depuis l'oratorio inaccompli *Le Dernier Jour du monde* (avec son petit groupe de prophètes à l'avant-garde de la morale, comme entendaient l'être les disciples de Saint-Simon), jusqu'aux ouvrages tardifs : la scène de phalanstère (terme que Berlioz cite dans une lettre à sa sœur Adèle du 9 octobre 1854) qui ouvre le troisième acte des *Troyens*, la cantate *le Temple universel* (qui chante "la liberté… sur les débris des vieilles tyrannies" et l'abolition des frontières) ou le *Chant des Chemins de fer*. Notons au passage l'amalgame par Berlioz des deux doctrines présentées plus haut, qui communiquent, diffèrent et rivalisent : le fouriérisme et le saint-simonisme. On pourrait évoquer aussi ces inspirations sociales que sont la grève ouvrière, unique dans un opéra, au second acte de *Benvenuto Cellini*, et l'appel solennel à la paix entre les peuples qui clôt *Roméo et Juliette*. À la fin de sa vie, Berlioz semble tenté par une autre idéologie utopiste, d'esprit politique, médical et religieux, dispensée par le *docteur* Vriès, pour laquelle il écrit *Hymne pour la Consécration du nouveau tabernacle*[30].

Dans le *Chant des chemins de fer*[31], on reconnaît l'un des motifs chers aux saint-simoniens. Ces derniers, ingénieurs, hommes d'industrie, entrepreneurs ou actionnaires, ont contribué concrètement à l'essor du rail en France. Ils voyaient en lui le « symbole le plus parfait de l'association universelle[32] », la ceinture de fer qui, enserrant amoureusement le globe, allait unir les peuples jadis en guerre. Dans ce chant résonne un autre rêve, celui de la conversion de l'armée belliqueuse, synonyme de destruction, en armée industrielle destinée à

---

[25] Raph.P. Locke, « Musique pour une "vieille chronique" », in *Les saint-simoniens et la musique*, traduit de l'anglais par Malou Haine et Philippe Haine, Chicago/Liège : Université de Chicago/Pierre Mardaga éditeur, 1992, p. 16.
[26] Pierre Citron, « Le colloque Berlioz », *Romantisme*, volume 6, n° 12, 1976, pp. 3-4.
[27] *La Chatte métamorphosée en femme* (Alexandre Monfort, 1837), *La jeunesse de Charles Quint* (Alexandre Monfort, 1841), *Les Vêpres siciliennes* (Giuseppe Verdi, 1855).
[28] *Le comité de bienfaisance*, 1839.
[29] Le développement de ce préambule à l'étude d'*Euphonia* s'appuiera sur l'article très complet de Pierre-René Serna, qui figure sur le site Hector Berlioz : Pierre-René Serna, « Chant social et chemins de l'utopie », Site Hector Berlioz, 2003 [http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html].
[30] *Ibid.*
[31] Lire l'analyse complète et détaillée du « *Chant des Chemins de fer* » par Pierre-René Serna sur le site Berlioz (*ibid.*). Le critique argumente de manière très convaincante en faveur d'un « pur reflet du sentiment saint-simonien ». La cantate expose les thèmes du « grand jour » et de l'avenir radieux, glorifie les ouvriers, « soldats de la paix » tout en exaltant le progrès et les « merveilles de l'industrie ».
[32] Michel Chevalier, *Le système de la Méditerranée*, cité par Antoine Picon, *Les saint-simoniens*, Paris : Belin, 2002, pp. 226-227.

répandre les bienfaits du progrès sur la terre[33]. Si l'on cherche des repères susceptibles de moderniser cette vision alternative, on lui trouvera un équivalent dans l'actuelle conversion du service militaire en service civique. Une ode au progrès résonne à nouveau lors du festival du Palais de l'Industrie. Donné en 1844, ce festival est la fidèle réplique des projets esquissés dans *Euphonia*.

Euphonia est d'abord une construction futuriste dont la finalité est satirique. L'action prend place en Europe en l'an 2344. Il s'agit d'une utopie/dystopie. Euphonia est utopie par la perfection de l'éducation musicale, par le génie des habitants et par le caractère prodigieux des concerts qu'on y donne. Euphonia est dystopie par le caractère tyrannique des chefs d'orchestre, par l'absence de cœur des femmes et par la fin atroce de l'histoire. Des échos évidents résonnent entre le fantasme d'une langue sociale parfaite, euphonique ou musicale telle que l'ont définie les saint-simoniens, et le nom de la ville, Euphonia.

Comme la plupart des fictions utopiques, celle de Berlioz peut être lue à plusieurs niveaux et reste d'une interprétation ardue. Plus qu'un système prêt à l'emploi, l'utopie est généralement agencée de telle sorte qu'elle pousse le lecteur à la réflexion. *Euphonia* est un de ces récits caméléon et passe insensiblement du positif au négatif, combine des traits d'idéalité et des traits satiriques. Comme dans *L'Icarie* de Cabet, l'écueil de l'utopie est sentimental. L'anticipation (projection dans le futur en l'an 2344) est une allusion évidente au texte de Louis-Sébastien Mercier, *L'an 2440*. Mais, tel que l'envisage Berlioz, le futur n'est pas uniformément marqué par la concentration des traits d'idéalité qui caractérise l'utopie[34]. Une frontière sépare radicalement l'Italie, terre rendue à la barbarie musicale, et Euphonia, contrée du Harz dont les habitants s'occupent exclusivement de musique, comme le pire peut être opposé au meilleur. La première partie de la narration concerne l'Italie. Elle est vouée à la satire du matérialisme bourgeois, de l'affairisme et de l'argent. Cette vision de l'Italie pourrait bien constituer une critique de l'industrialisme, vis-à-vis duquel Berlioz adopte une position ambiguë. Il a en effet bien programmé, pour le festival du Palais de l'Industrie, le *Chant des Industriels*, par Adolphe Dumas et Méraux mais, dans l'Italie de l'an 2344, le modernisme célébré par les saint-simoniens connaît une part d'ombre. La satire des Béotiens offre une image déformée de l'univers de référence de Berlioz, de la société louis-philipparde, qui résonne du fameux mot d'ordre prêté à Guizot, « Enrichissez-vous par le travail et par l'épargne, et vous deviendrez électeurs ». Les Italiens n'inventent plus. Ils se contentent de dépecer les partitions des anciens maîtres. La satire de ce massacre en règle, dû à la pauvreté des orchestres et des moyens consacrés à la musique, fait écho aux scandales que déclenchait le jeune Berlioz lorsque la partition originale d'un grand compositeur n'était pas respectée. Les Euphoniens, au contraire, voient leur génie créatif décuplé par l'énormité des finances consacrées à la création musicale. Les musiciens italiens sacrifient l'art au caprice de la gloire individuelle alors qu'en Euphonia, aucun favoritisme n'est permis ; les emplois artistiques ne sont dévolus qu'à ceux dont le talent et les particularités personnelles s'accordent avec les attentes suscitées par les rôles. On préfère renoncer à jouer une œuvre plutôt que de faire appel à des interprètes qui n'auraient pas l'étoffe du personnage. En Italie, l'art n'est plus rien ; un billard est installé au beau milieu du parterre. Au contraire, chez les Euphoniens, l'art est tout. En Euphonie, des « chaires de philosophie musicale » visent à répandre parmi les habitants « de saines idées sur l'importance et la destination de l'art, la connaissance des lois sur lesquelles est basée son existence, et des notions historiques exactes sur les révolutions qu'il a subies[35] ». La musique a une importance primordiale dans l'intrigue. L'Italie est

[33] Henri d'Allemagne, *op.cit.*, p. 204 et p. 364.
[34] Claude-Gilbert Dubois, « Éléments pour une géométrie des non-lieux », *Romantisme*, n° 1, 1971, p. 191.
[35] Berlioz, *Euphonia ou la ville musicale, Nouvelle de l'avenir* in *Les soirées de l'orchestre*, 25e soirée, Paris : Michel Lévy Frères, 1852, p. 328.

présente en tant que repoussoir. On reconnaît là les jugements sévères de Berlioz sur les compositeurs et musiciens italiens – Palestrina, écrit-il, aurait pu aussi bien composer avec ses pieds[36]. « À Rome, le mot symphonie, comme celui d'ouverture, n'est employé que pour désigner un *certain bruit* que font les orchestres de théâtre, avant le lever de la toile, et auquel personne ne fait attention. Weber et Beethoven sont là des noms à peu près inconnus[37] ». Sans doute peut-on mesurer la justesse des critiques sur la fatuité et les futilités des interprètes à travers les feuilletons contemporains de Gautier, épinglant les actrices et cantatrices française d'âge mûr qui interprètent des rôles de jeunes premières.

L'Italie est donc le repoussoir sur lequel s'ouvre le récit. Lui fait écho en Euphonia l'organisation de concerts de musique malsonnante destinés à mettre en garde le peuple de mélomanes contre ce qu'il ne faut pas faire[38]. L'utopie/dystopie combine jeux de miroirs et d'oppositions. Aux analogies entre l'Italie et les concerts dissonants d'Euphonia s'oppose la perfection de la cité musicale, elle-même étrange et ambiguë. La partie centrale du récit est consacrée à la description d'Euphonia, de ses institutions et de ses mœurs, que Xilef rédige à l'intention des Italiens. D'un certain point de vue, cette description reflète les idées de Berlioz, si bien que les projections imaginaires présentes dans ces pages semblent annoncer le concert de 1844 au Palais de l'Industrie et les dispositifs qu'il inventa pour déléguer à des chefs secondaires la direction de phalanges de musiciens. Le point commun entre la fiction et la réalité est de plusieurs ordres : c'est d'abord le gigantisme d'un concert qui prend la forme d'une superproduction. Quand Euphonia évoque « 3000 choristes » réunis dans un vaste « cirque », le concert au Palais de l'Industrie donné en 1844 comporte 1022 musiciens. La préparation des concerts est similaire. Dans la fiction comme dans le récit des mémoires, les groupes répètent séparément avant le rassemblement de tous les musiciens :

> Un travail analogue se fait aux répétitions de l'orchestre ; aucune partie n'est admise à figurer dans un ensemble avant d'avoir été entendue et sévèrement examinée isolément par les préfets. L'orchestre entier travaille tout seul, et enfin la réunion des deux masses vocales et instrumentales s'opère quand les divers préfets ont déclaré qu'elles étaient suffisamment exercées[39].

L'organisation quasiment militaire des répétitions à Euphonia évoque le caractère extrêmement hiérarchisé, pyramidal, de la société saint-simonienne. Berlioz semble jubiler à l'idée d'une cité musicale gouvernée « militairement » et soumise à un « régime despotique ». « De là l'ordre parfait qui règne dans les études, et les résultats merveilleux que l'art a obtenus[40] ». L'importance de la culture littéraire est commune aux Euphoniens et à la personnalité artistique de Berlioz, qui cantonne dans de basses fonctions techniques les musiciens auxquels la sensibilité et la littérature seraient étrangères.

Berlioz est fasciné par le lien entre musique et progrès technique. Un orgue gigantesque annonce les répétitions à Euphonia par des messages musicaux que seuls les Euphoniens savent décoder. La musique est leur langage et, peut-être, la langue sociale dont rêvaient les saint-simoniens. On retrouvera chez Gautier, dans *Paris futur*, chez Paul Adam,

---

[36] « Si Palestrina, ayant perdu les deux mains, s'était vu forcé d'écrire avec le pied et y était parvenu, ses ouvrages n'en eussent pas acquis plus de valeur pour cela et n'en seraient ni plus ni moins religieux » (*Mémoires*, chapitre XXXIX).
[37] *Ibid*.
[38] « C'est à l'un de ces professeurs qu'est due l'institution singulière des concerts de mauvaise musique où les Euphoniens vont, à certaines époques de l'année, entendre les monstruosités admirées pendant des siècles dans toute l'Europe […] » (*Ibid.*, p. 328).
[39] *Ibid.*, p. 327.
[40] *Ibid.*, p. 324.

dans les *Lettres de Malaisie*, des instruments qui décuplent la voix, des moyens techniques destinés à propager la musique, les informations, les signaux de ralliement dans toute une cité.

Mais la musique peut aussi devenir mortifère, et la fiction dérape lorsqu'elle touche au sentiment. Le récit témoigne d'une grande misogynie, d'une hargne appuyée à l'égard des femmes. Un « piano-concert », invention merveilleuse d'un technicien musicologue, est reprogrammé par le grand compositeur Xilef pour commander le rétrécissement d'un pavillon de danse qu'il a fait livrer à sa maîtresse. Cette dernière avait eu le tort de le tromper avec son meilleur ami. Mina, sa mère-maquerelle et ses amants, sont impitoyablement écrasés par les murs du pavillon qui se rapprochent au rythme d'une valse. La fiction littéraire manifeste de la part de Berlioz un geste de révolte et d'émancipation à l'égard de la technocratie saint-simonienne et de la philosophie du progrès. Ces dernières s'inversent en leur contraire, la barbarie. La société idéale n'a inventé aucune formule magique, aucune garantie contre les écueils de la passion et les chagrins d'amour. Sans les deux individualités géniales, Xilef et son ami Shetland, qui trouvent la mort dans cette fin tragique, l'idéal musical de la collectivité est anéanti. Écrire une utopie musicale, pour Berlioz, qui n'était jamais venu à bout du « chant des industriels », c'est retourner en dystopie le matérialisme et la technocratie pour mieux montrer les limites de l'idéologie positive à laquelle se rattache le saint-simonisme.

L'orgue immense et le piano-concert imaginés par Berlioz ne font-ils pas écho au lieu de culte dont rêvaient les saint-simoniens ? « Le temple » prend forme dans un poème de Michel Chevalier. Monument harmonique en soi, il est un hommage au génie musical des scientifiques et des techniciens auquel renvoient les conversations consignées dans *Le livre nouveau* ; le Temple unit l'esprit à la matière ; il fait concourir la technique, l'architecture et la musique :

Les colonnes du Temple
Étaient des faisceaux
De colonnes creuses de fer fondu ;
C'était l'orgue du Temple nouveau.
—
La charpente était de fer, de fonte et d'acier,
De cuivre et de bronze.
L'architecte l'avait posée sur les colonnes
Comme un instrument à cordes sur instrument à vent.
—
Les voûtes étaient garnies d'airain,
C'étaient les cloches et le carillon.
—
Le Temple rendait ainsi, à chaque instant du jour,
Des sons d'une harmonie nouvelle.
[…]

Cet hymne au progrès se nourrit des espoirs engendrés par l'apparition de nouvelles énergies :

[…]
Qu'il est grand ! Qu'il est beau ! votre Temple
Ô mon Dieu !
Qu'il est puissant !
Lorsque la chaleur et l'électricité
Et l'élastique vapeur
Qui circulent dans ses membres
Et la lumière qui doucement les caresse par cent mille houppes de gaz
Oui qui vivement les frappe, condensée par les vitraux

Taillés en lentilles,
Les fait frémir et palpiter !
Qu'il est harmonieux
Lorsque parlent sa charpente, ses piliers et ses voûtes !
Qu'il est magnifique
Dans l'ampleur et la variété
De son espace !
[…]

Le gaz, la vapeur, l'électricité donnent vie et parole à la matière inerte. Le son qui s'exhale de la création/créature monumentale est un chant moderne à la gloire des démiurges industriels. La révolution industrielle vient à peine de s'amorcer en France. Les saint-simoniens ne mesurent peut-être pas les inconvénients du progrès, de l'essor des machineries, en particulier les nuisances sonores qui peuvent en découler. Le bruissement des machines participe d'un rêve progressif où les merveilles de l'industrie – symboles du triomphe des techniciens et des savants – charment l'imagination. Les lecteurs d'aujourd'hui peuvent décoder cette chimère comme un présage de l'apparition des instruments électriques. Alors que les saint-simoniens se réjouissent à l'idée d'entendre la matière s'animer, Fourier évoque déjà la nécessité de protéger les citoyens du tapage engendré par les ateliers. Berlioz en tête, écrivains et artistes pensent que la mécanisation est susceptible de broyer l'humanité. Souvestre, son contemporain, imagine dans *Le monde tel qu'il sera* les dérives burlesques ou inhumaines du machinisme. Quant à Verne, il ne tardera pas, dans *Paris au XXe siècle*, à anticiper sur l'avènement de la musique concrète que laisse entrevoir l'enthousiasme positif des poètes saint-simoniens. Marchant sur les traces de l'auteur de *La recherche de l'absolu* et de *Gambara*, nouvelle dans laquelle Balzac évoque l'hypothèse saint-simonienne des affinités entre la science et la musique ou encore l'importance qu'ils accordent à des réflexions sur l'élasticité, Verne place l'avenir de la musique sous le signe du saint-simonisme. L'influence décisive de Félicien David[41] entraîne une véritable involution de la musique. Soucieux de flatter l'engouement de ses contemporains pour la chimie, le compositeur Quinsonnas compose *La Thilorienne, grande fantaisie sur la liquéfaction de l'acide carbonique*[42]. Après David commence le règne du « fracas » et de la « grosse mélodie[43] » tandis que les regrets de Quinsonnas à l'égard de l'impossibilité de rentabiliser l'exécution musicale rappellent de façon grotesque[44] le rêve d'une osmose entre science, art et technique que résumait la vision saint-simonienne du « temple ». Jules Verne prend le parti de tourner en dérision cette mutation et ne manque pas de s'en inquiéter. Le passage de l'utopie au récit d'anticipation s'accompagne d'un changement de signe radical. La science n'est plus l'objet d'un culte mais une menace potentielle : après le « méliorisme » introduit par la philosophie positive pendant la première moitié du XIXe siècle, retour au « péjorisme » des prophètes, aux visions d'apocalypse[45]. C'est tout au moins, dans les fictions politiques et anticipations, l'essor d'une

[41] « […] écoute Félicien David, un spécialiste que les savants de nos jours confondent avec le roi David, premier harpiste des Hébreux ! » (Verne, *Paris au XXe siècle*, éd. Piero Godollo della Riva, Paris : Hachette, « Roman », 1994, p. 102).
[42] *Ibid.*, p. 99. Thilorier est l'une des figures dont s'est inspiré Balzac dans *La recherche de l'absolu*.
[43] *Ibid.*, p. 95 et 103.
[44] « - Quant à l'orchestre, reprit Quansonnas, il est bien tombé depuis que l'instrument ne suffit plus à nourrir l'instrumentiste ! voilà un métier qui n'est pas pratique ! ah ! si l'on pouvait utiliser la force perdue des pédales d'un piano à l'épuisement de l'eau dans les houillères ! Si l'air qui s'échappe des ophicléides servait aussi à mouvoir les moulins de la Société des Catacombes ! Si le mouvement alternatif du trombone pouvait être appliqué à une scierie mécanique, oh ! alors, les exécutants seraient riches et nombreux ! » (*Ibid.*, p. 98).
[45] « Méliorisme » et « péjorisme » sont, de même que le futurisme, deux expressions forgées par Félix Bodin dans la postface du *Roman de l'avenir*, Paris : Lecointe et Pougin, 1833, p. 398.

vision décadente[46] qui prend à revers les conceptions saint-simoniennes puisque le « progrès » de la technocratie y contribue au déclin de la civilisation. Au XXe siècle, qui n'est autre que l'ère du machinisme musical, « un artiste peut mourir de faim[47] ». L'avènement des machines musicales signe la mise à mort de la sensibilité et de l'humanité que Verne considère comme deux vertus inhérentes à l'art. Dès lors, la littérature prend plus nettement que jamais[48] ses distances à l'égard du saint-simonisme et du positivisme. D'un certain point de vue, l'anticipation pessimiste rejoint l'une des hypothèses de Fourier sur le destin de la terre. De façon troublante, le philosophe bisontin avait prédit qu'après un point d'acmé, le dernier mouvement de la symphonie universelle correspondrait à une ère de régression puis, après la disparition de la « couronne boréale », à l'anéantissement de toutes les créatures végétales et animales[49].

Françoise SYLVOS

Université de la Réunion

[46] Autres exemples d'utopies/dystopies décadentes, les anticipations et fictions sociales de Paul Adam, dans lesquelles la musique et l'opéra jouent, en lien avec Wagner pour ce qui est des *Lettres de Malaisie*, un rôle prépondérant.

[47] Cette expression est le titre du chapitre XIII de *Paris au XXe siècle*.

[48] Les fictions inspirées par les doctrines sociales à l'époque romantique ont souvent fait preuve de goguenardise et leurs auteurs s'adonnaient fréquemment à la parodie (cf. Françoise Sylvos, *L'épopée du possible ou l'arc-en-ciel des utopies*, Paris : Champion, 2008 et en particulier le chapitre VIII, consacré aux « dériseurs sensés »).

[49] *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris : À la Librairie sociétaire, 1846, in *Œuvres complètes*, éd. S. Debout-Olszkiewicz, 1971, tome I, [tableau hors texte rattaché à la] p. 32. Mais toutes les prédictions de Fourier ne sont pas aussi pessimistes (cf. le « Tableau des 12 issues de Lymbes obscures », in *Théorie de l'unité universelle*, Dijon : Les Presses du réel, « L'Écart absolu », 2001, p. 441).