

**LE « ROMAN DE TCHAIKOVSKI »  
MUSIQUE, PERSONNAGE ET RÉCIT  
CHEZ NINA BERBEROVA, JACQUES BRENNER,  
KLAUS MANN ET DOMINIQUE FERNANDEZ**

FRÉDÉRIC SOUNAC

Le 25 octobre 1893, Piotr Ilitch Tchaïkovski s'éteignit à Saint-Pétersbourg, victime du choléra. L'illustre compositeur, qui venait de créer sa *Sixième Symphonie*, avait commis l'imprudence de boire de l'eau non bouillie en négligeant les plus élémentaires précautions, et fut rapidement emporté, comme sa mère quarante ans auparavant. Le parcours d'un homme complexe et fragile, aussi porté au retrait du monde qu'à la poursuite effrénée de la gloire, à la misanthropie qu'à la mondanité, s'achevait ainsi, offrant à la postérité un nombre considérable de partitions pour le théâtre, l'orchestre, des formations de chambre, le piano... Destiné à une carrière administrative dans l'Inspection des viandes, pianiste sans grands moyens et chef d'orchestre médiocre, Tchaïkovski devint, sans pour autant cultiver l'indigénisme d'un Moussorgski, le plus fameux des ambassadeurs de la musique russe, atteignant une popularité aujourd'hui inversement proportionnelle au rang que lui accorde, sur l'échelle des « valeurs », le regard musicologique. En effet, à la question « Aimer Schumann ? » naguère posée par Barthes – alors même que le statut de ce compositeur ne souffre guère de contestation – on pourrait aisément substituer un « Aimer Tchaïkovski ? » à coup sûr plus polémique. Trop européenne et appliquée aux yeux des zéloteurs de la Vieille Russie, trop folkloriste et « facile » eu égard à la grande tradition symphonique allemande, trop allemande aux yeux des Français, la musique de Tchaïkovski ne se voit que bien rarement accorder – en dépit de quelques caractéristiques réel-

lement novatrices, en particulier dans le domaine de l'orchestration – les honneurs du premier rang et de la modernité. Bien qu'il soit des phrases qui déshonorent bien plus ceux qui les profèrent que ceux sur lesquels elles portent, le jugement vulgaire de Hanslick – « Il est des musiques qui puent » – fait d'une certaine manière autorité. Reçue comme outrageusement lyrique, franchement tapageuse ou simplement mignarde, cette musique est devenue assez largement *irrecevable* du point de vue savant, qui lui oppose volontiers la puissance démiurgique wagnérienne ou le sérieux brahmsien. Au vrai, il entre dans une telle désaffection quelques bonnes raisons, mais on peut par hypothèse considérer que cette œuvre, dans laquelle abondent les commandes et partitions de circonstance, apparaît d'autant moins justifiée par une « pensée » musicale qu'elle semble compromise avec une somme d'éléments qu'on pourrait, pour aller au plus court, qualifier de *romanesques*. La Russie impériale d'Alexandre III, les voyages incessants et le « mariage d'âmes » avec Nadejda Von Meck, l'union bien réelle et désastreuse avec Antonina Milioukova, la torture d'une sexualité maudite et réprimée : tout concourt – on pourrait en dire autant, pour d'autres raisons, de Liszt – à faire de Tchaïkovski un personnage de roman, ou plutôt une image d'artiste dont le devenir, le *terrain véridique*, est le roman. Accaparée par la fiction biographique, une telle figure est prise dans un jeu complexe de l'expression, de la réduction caricaturale, de la réhabilitation et de l'élucidation, dans lequel chaque auteur ne manque pas de projeter ses propres démons et problématiques : c'est ce mouvement, sans nulle prétention, à l'exhaustivité tant semble ramifié le « roman de Tchaïkovski », que nous voudrions étudier à l'aide de quelques exemples.

### PERSONNAGE, NARRATION, GENRE

Notre choix, délaissant des ouvrages de souvenirs ou essentiellement fondés sur l'exploitation de la correspondance, comme *L'Ami bien-aimé* de Catherine Drinker Bowen et Barbara Von Meck <sup>1</sup>, ou *La Baronne et le musicien* d'Henri Troyat <sup>2</sup>, s'est porté sur quatre textes : *Tchaïkovski* de Nina Berberova <sup>3</sup>, *Tchaïkovski ou la Nuit d'Octobre* de Jacques Brenner <sup>4</sup>, *Symphonie pathétique* de Klaus

---

1. Paris, Gallimard, 1940.

2. Paris, Grasset, 2004.

3. Arles, Actes Sud, 1987, version française de l'auteur.

4. Monaco, Éditions du Rocher, 1993.

Mann <sup>5</sup> et *Tribunal d'honneur* de Dominique Fernandez <sup>6</sup>. Le texte de Nina Berberova, sous-titré « biographie », fut rédigé au cours des années 1930 et parut sous forme de feuilleton dans le quotidien russe de Paris : l'auteur recueillit au cours de son travail les témoignages directs de Rachmaninov, Glazounov, ainsi que des arrière-petits-neveux de Tchaïkovski et de Madame Von Meck. Bien qu'il s'interdise presque absolument la reconstitution de conversations et l'invention de situations exemplaires, l'ouvrage fait montre d'un tel sens du détail psychologique et d'une telle décantation de l'information qu'il se démarque très clairement d'un travail d'enquête destiné à la mise en forme de données objectives. Le mélange de verve narrative et de concision stylistique propre à Nina Berberova, qu'on observe aussi bien dans ses romans que dans son *Borodine* <sup>7</sup>, fait que le livre relève en réalité de l'essai romanesque, ou, peut-être, de la fiction biographique. À bien des égards, l'ouvrage de Jacques Brenner, dont le paratexte fait aussi mention du terme « biographie », adopte la même position, à ceci près que les marques de la fiction y sont beaucoup plus visibles : d'une part le sous-titre, « la nuit d'Octobre <sup>8</sup> », déplace l'intérêt sur la scène d'agonie (sur laquelle s'ouvre et se clôt le livre, la partie centrale étant consacrée à un récit chronologique), ce qui équivaut de fait à une dramatisation, d'autre part les dialogues imaginaires abondent, allant jusqu'à concerner des personnages mineurs. Enfin, ce texte se signale par le fait qu'il consiste dans sa partie centrale – c'est-à-dire presque l'ensemble – en une interpellation du personnage principal, puisque le narrateur s'y adresse à Tchaïkovski à la deuxième personne, comme s'il était institué, par le même tutoiement qu'il avait refusé à sa protectrice <sup>9</sup>,

---

5. Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1984, trad. de Frédérique Daber et Gabrielle Merchez.

6. Paris, Grasset, 1996.

7. Nina Berberova, *Borodine*, Arles, Actes Sud, 1989. Ce petit livre, rédigé juste après le *Tchaïkovski* et dans le même esprit, en constitue en quelque sorte le pendant, « l'insouciant » Borodine apparaissant à bien des égards comme l'antithèse du tourmenté Tchaïkovski. L'auteur, cependant, n'a alors pas bénéficié de témoignages directs, travaillant à partir de lettres, journaux, articles, mémoires, publiés dans la collection « Academia ».

8. L'indication renvoie évidemment à la date du décès de Tchaïkovski, mais aussi, sans doute, à un épisode qui serait survenu bien des années auparavant : un soir d'Octobre 1877, anéanti par son mariage et profondément dépressif, le compositeur s'est peut-être immergé dans la Moskova, espérant contracter une pneumonie et accomplir ainsi un « suicide indirect »...

9. Nous faisons ici allusion à une pièce fameuse de la correspondance entre Tchaïkovski et Nadejda Von Meck. Alors que la baronne demandait à son protégé de passer au tutoiement, « comme font les vrais amis », le compositeur lui avait refusé cette faveur dans une lettre restée célèbre.

en témoin de sa propre existence et « lecteur idéal ». Le sous-titre de l'ouvrage de Klaus Mann, « Ein Tchaïkowsky-Roman », écarte délibérément l'équivoque et permet de lever toute ambiguïté générique. Bien qu'il s'appuie naturellement sur les grands épisodes de la vie de Tchaïkovski, mais en opérant une sélection qui contrevient à la continuité biographique, ce texte rédigé pendant la troisième année d'exil de son auteur se saisit de la personne du compositeur pour en diffracter les attributs au bénéfice de questions plus générales. De même que la personne de l'acteur Hendrik Höfgen (alias Gustav Gründgens), dans *Méphisto*, s'efface derrière le portrait allégorique du pacte avec le Diable et le tableau de la nazification de l'Allemagne, l'illustre compositeur devient dans *Symphonie pathétique* le représentant de tous les apatrides et marginaux condamnés à l'exil intérieur : « C'était un émigré, un exilé, non pour des motifs politiques mais parce qu'il ne se sentait chez lui nulle part. Partout, il souffrait. Enfin vint la gloire, cette compensation ironique et le plus souvent trop tardive, accordée à un martyr pour lequel il n'existe ni salaire ni consolation <sup>10</sup> », précise du reste Klaus Mann dans sa propre autobiographie, *Le Tournant*, avec des accents qui laissent peu de doute sur le processus d'identification présidant à l'acte d'écriture. Enfin, le roman de Dominique Fernandez, *Tribunal d'honneur*, est de loin le plus ample et ambitieux : résolument tourné vers la grande peinture historique à la faveur d'un habile mélange de personnages réels et fictifs, il se donne essentiellement pour mission d'étayer une thèse – également signalée par Nina Berberova mais balayée comme fantaisiste – selon laquelle Tchaïkovski, loin d'être mort du choléra, aurait commis un suicide d'honneur sur ordre d'un tribunal mandaté par le Tsar et composé de quelques-uns de ses anciens condisciples de l'École de Droit, juste avant que n'éclate le scandale de son homosexualité. Le narrateur, un ingénieur franco-russe nommé Basile de Sainte-Foy, venu à Saint-Petersbourg pour présenter un projet de pont sur la Néva, est témoin de l'instruction occulte devant aboutir au jugement du compositeur, dont il embrasse la cause avec ferveur, outré par l'injustice de la sentence prévisible et l'obscurantisme de la procédure.

À vrai dire, aucun texte de ce corpus hétérogène ne relève pleinement de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler une biographie. En effet, même si Nina Berberova fait précéder l'édition définitive de son livre d'une longue préface dans laquelle elle men-

---

10. Klaus Mann, *Le Tournant [Das Wendepunkt]*, trad. de Nicole Roche, Paris, Solin, 1984, p. 446.

tionne ses sources, son *Tchaïkovski* ne propose jamais de documents à l'appui des hypothèses, pas plus qu'il n'entre (sans même parler de musicologie) dans la considération historiographique des œuvres : c'est avant tout le portrait d'un homme qui est dressé, sans souci systématique d'articuler les épisodes de sa vie avec le catalogue raisonné de ses compositions. En revanche – et c'est là un trait évident de « romanisation » – le récit s'affranchit régulièrement de l'objectivité des faits pour livrer, grâce au présent de narration et à un effet d'exclamation « tymique » donnant l'illusion d'une voix intérieure, les impressions et tourments intimes du musicien : « De nouveau, la nuit, la tempête de neige, les petits traîneaux. Tchaïkovski rentre à l'hôtel. Comme ils lui semblent tous jeunes, même ceux qui ont dix ans de plus que lui ! Il n'a plus de jeunesse [...] Le froid de la vie qu'il ne peut partager avec personne, la solitude éternelle ! Et il sait que jamais rien ne changera <sup>11</sup>. » En quelque sorte fragilisée, la troisième personne du singulier laisse filtrer la mélancolie inséparable du personnage, pareillement soulignée – et hypothétiquement soulagée – chez Jacques Brenner, par le ton compassionnel dû au tutoiement : le récit de vie, dans ce cas, s'assimile à une amicale paraphrase du quotidien, dans laquelle narrateur et lecteur (par assimilation) font plus ou moins office de thérapeute. C'est le « cas » Tchaïkovski qui est exposé, dont l'aspect « trop humain » prend souvent la couleur « pathétique » que Klaus Mann, reprenant l'adjectif proposé par Modeste pour qualifier la *Sixième Symphonie*, affecte délibérément. Son roman, s'il s'avère parfaitement informé et prend soin de mentionner, avec du reste plus d'exhaustivité que Brenner et Berberova, les rencontres musicales remarquables (Les « Cinq <sup>12</sup> », naturellement, mais aussi Wagner, Saint-Saëns, Grieg, Brahms, le jeune Mahler) multiplie les procédés susceptibles de faire éprouver l'inconstance nerveuse du compositeur, c'est-à-dire les accès de neurasthénie et de paranoïa invariablement liés à ses doutes profonds sur le sens de son existence et la valeur de son art. Le plus remarquable de ces procédés, sans doute, est la théâtralisation, active dès l'*incipit*, qui nous montre Tchaïkovski se réveillant dans une chambre d'hôtel berlinoise, à la fois gêné et attiré par le jeune valet venu lui apporter son petit-déjeuner. À l'insolence ingénue du garçon répond le malaise d'un « grand homme » dépendant du bicarbonate et de la valériane, volontiers superstitieux, dans tous les cas éternellement inadapté et

---

11. Nina Berberova, *op. cit.*, p. 129-130.

12. Borodine, Cui, Balakirev, Rimski-Korsakov, Moussorgski.

placé en situation de faiblesse. Dérangeante et comique, cette « scène » d'esprit satirique est la première d'une longue série, qui confère au roman l'efficacité inquiétante du théâtre grotesque mais aussi une incontestable qualité tragique. Klaus Mann, en s'interdisant du reste l'adresse systématique et quelque peu artificielle instaurée par Jacques Brenner, fait preuve d'une grande virtuosité narrative, alternant entre récit « objectif » (« Piotr Illitch resta encore plusieurs jours à Leipzig ») ; auto-commentaires du compositeur qui se tutoie avec apitoiement (« Tu pars seul, après t'être séparé de ces chers Grieg... »), se vouvoie avec ironie (« Peut-être est-ce dû, cher Pierre, à ce que, dans votre vie, vous ne vous êtes jamais sérieusement intéressé à qui que ce soit... »), s'analyse à la première personne (« Je ne me laissais aller à mes sentiments que là où il n'y avait ni danger ni espoir d'attaches... ») ; exhortations au personnage (« Une fois de plus, prends ta décision, cœurs las et avides ! ») ; ou encore appels à l'empathie du lecteur (« Ne nous laissons pas de le voir surmonter son mal de vivre et le traduire en langage artistique ! Comme le spectacle de cette lutte nous émeut ! »)... Circonvenue par ces multiples angles d'attaque, la figure de Tchaïkovski acquiert une intense qualité mélodramatique, qui relègue au second plan, bien qu'ils restent perceptibles, les éléments de tableau historique, d'analyse esthétique ou de propos politique. Assumant pleinement le geste romanesque, Klaus Mann – contrairement à son père Thomas, qui devait plus tard intégrer lui aussi quelques « biographèmes » tchaïkovskiens dans *Le Docteur Faustus*<sup>13</sup> – reste focalisé sur le personnage, considéré comme exemplaire du processus de transposition artistique de sentiments impossibles à exprimer dans l'espace social. En somme, si les textes de Jacques Brenner et Nina Berberova s'apparentent à des biographies romanisées, celui de Klaus Mann est à l'inverse une fiction biographique, de sorte que seul *Tribunal d'honneur* – mais il ne faut évidemment pas voir là le moindre classement – relève sans ambiguïté d'un roman qu'on peut sans hésitation qualifier « d'historique ». En effet, si l'argument du texte de Dominique Fernandez repose tout entier sur une hypothèse biographique concernant Tchaïkovski (sa secrète condamnation à mort), le récit se déploie aux dimensions d'un vaste panorama de la Russie impériale. Comme Klaus Mann, l'auteur aime à imaginer des « scènes », dont

---

13. Il dote en particulier son personnage de compositeur, Adrian Leverkühn, d'une mystérieuse protectrice, Madame de Tolna, évidemment inspirée de la Madame Von Meck de Tchaïkovski.

les plus remarquables, peut-être, sont les épisodes dialogués entre Tchaïkovski et son neveu Vladimir, transformé en jeune homme capricieux, narcissique et vénal, véritable « type » de satire sociale. Le soin apporté au contexte, pourtant, est d'une tout autre envergure : au plan de Saint-Pétersbourg (avec la localisation des adresses des principaux personnages) fourni dès le début répondent en effet les innombrables descriptions de la ville dans son ensemble, mais aussi de lieux et bâtiments précis. La personnalité de chacun des « jurés », en outre, permet d'évoquer des problématiques diverses, qui mises bout à bout brossent un tableau assez complet de l'époque : le Prince Kremiski ouvre sur la vie aristocratique sans l'entourage direct de la cour, le général Apraxine témoigne de l'importance de l'esprit militaire dans une cité où pullulent les uniformes, Alexandre Obolev, directeur du Musée de l'Ermitage, permet de traiter de la soumission du monde de l'art au pouvoir, Sergueï Barenkov, délégué à l'urbanisme, est un socialiste larvé qui introduit la pensée contestataire, Boris Atanaïev, conseiller d'État, incarne la bureaucratie ambitieuse et protocolaire, Nicolas de Souzdal, médecin, plaide pour un réformisme humaniste, le Père Terenski, évêque coadjuteur, souligne le rôle et l'influence du clergé orthodoxe... Le procès pesant sur le compositeur, ainsi, sert de catalyseur à une véritable analyse des idéologies contradictoires qui s'affrontent en une lice nationale écartelée, comme Tchaïkovski lui-même, entre fatalisme « vieux-Russe » et aspiration à la modernité.

#### DU VOILE À L'EXPRESSION : « CELA »

Aucun de nos textes, même s'ils n'accordent évidemment pas à la chose une importance égale, ne manque d'attribuer la mélancolie de Tchaïkovski, de même que ses accès de misanthropie, à son homosexualité : la dédicace de la *Symphonie pathétique* à Vladimir Davydov est unanimement interprétée comme le cri d'amour désespéré d'un homme parvenu au bout de la souffrance et de la frustration. Naturellement impossible à assumer dans la Russie des Tsars (on encourait officiellement la déportation en Sibérie et les travaux forcés), un tel désir pèse sur le personnage comme une malédiction, bien que l'idée affleure toujours – en particulier chez Klaus Mann et Dominique Fernandez – qu'il constitue aussi l'aiguillon permanent et la clef ultime de l'activité artistique : dans *Tribunal d'honneur*, le compositeur récuse lui-même la possibilité offerte par son frère Anatole de le rejoindre dans son hédoniste exil napolitain, arguant qu'une jouissance sans obstacles de l'objet du désir étouffe

l'énergie et l'imagination créatrices. Tchaïkovski, bien que grand voyageur, reste un Russe sensible aux exhortations du Saint-Synode : le sacrifice du « bonheur » est alors accompli, avec un idéalisme confinant au puritanisme, au bénéfice supérieur de l'art.

D'une manière générale, la sexualité de Tchaïkovski constitue ainsi pour nos auteurs un élément situé au confluent d'un problème d'expression et d'idéologie, qui donne lieu à plusieurs stratégies textuelles. De Nina Berberova, on pourrait dire qu'elle traite la chose de manière dépersonnalisée et objective, voire « clinique », comme d'un sujet qu'il convient d'aborder de front pour mieux éviter qu'il ne contamine tous les plans de la biographie : luttant fermement – et probablement à raison – contre toute légende noire, elle s'emploie à relativiser le danger encouru par les « antiphysiques » sous le règne d'Alexandre III, en arguant du fait que les hommes de la bonne société n'étaient, dans les faits, que très rarement inquiétés<sup>14</sup>. Il en résulte, dans le récit, une certaine minimisation du sujet, qui se trouve assez largement réduit à la passion platonique du compositeur pour son neveu, et ne se traduit en somme que négativement, dans le tableau effrayant de la vie conjugale avec Antonina Milioukova : le visage de l'homosexualité est alors, très largement, celui de la fragilité psychologique et de l'impuissance sexuelle. Le roman de Jacques Brenner adopte une position plus ambiguë : en usant d'une terminologie contournée où abondent litotes et métaphores (les premières allusions, par exemple, consistent simplement en des formules comme « découverte d'un nouveau continent » ou « événement mystérieux »), il s'efforce de préserver longtemps l'ignorance du lecteur non averti. Cette manière de reproduire le mutisme hypocrite du temps est naturellement intégrée par le principal intéressé : « Jamais tu n'as désigné autrement que par “*cela*” le secret de ta vie. C'est un secret qui a empoisonné chacun de tes jours. Que de tourments pour si peu de plaisir<sup>15</sup> ! » On peut cependant imaginer que la reconstitution du mécanisme d'autocensure, pour intéressante qu'elle soit, impose cependant à certains lecteurs le respect d'une « pudeur » confinant

---

14. Elle fournit même, dans sa préface, une liste de membres de la famille impériale et de personnalités éminentes dont les mœurs homosexuelles étaient semble-t-il connues, sans que les autorités ne s'en inquiètent. Il ne pesait sur eux, en somme, qu'un devoir de discrétion : « Tout le monde savait que les gens riches et célèbres, s'ils se conduisaient *bien*, n'étaient pas importunés, et que ceux qui approchaient trop du scandale étaient invités à chercher repos et distraction du côté de Paris. Ce qu'ils faisaient », Nina Berberova, *op. cit.*, p. 25.

15. Jacques Brenner, *op. cit.*, p. 112.

au tabou : c'est au bout du compte un sentiment de réprobation apitoyée qui domine, encore renforcé par un tutoiement qui compromet tout récepteur, fût-il parfaitement au fait de la réalité des choses, dans l'expression d'une certaine condescendance. Rejeté dans une altérité inaccessible – où réside en somme la « part d'ombre » de Tchaïkovski – le désir homosexuel est associé à une fatalité de la dissimulation, du déni de soi et du sentiment de culpabilité : « La damnation, Piotr Ilyich, ne fut pas de découvrir ainsi le plaisir ; ce fut ensuite d'avoir une idée arrêtée sur le genre de personnes qui pouvaient le procurer. Mais était-ce une idée ? Tu n'a jamais su à qui ou à quoi t'en prendre d'être comme tu étais <sup>16</sup>. » On ne sait trop s'il faut réserver à la seule voix narrative, dans une telle phrase, l'expression d'un préjugé qu'on supposera « d'époque », tout en soulignant que Jacques Brenner, contrairement à Nina Berberova, ne passe pas pour autant sous silence certains épisodes – même s'il les teinte d'emphase grotesque – comme la brève passion partagée à Tiflis avec un jeune lieutenant, qui semble-t-il se suicida après la décision prise par Tchaïkovski de mettre fin à leur trop compromettante liaison.

Avec Klaus Mann et Dominique Fernandez, la question de *libido* tchaïkovskienne se pose avec une tout autre acuité : elle cesse d'être un simple élément du récit – un point *mineur* ou *en creux* – pour devenir, bien que là encore sur des modes distincts, sa principale raison d'être. L'homosexualité revendiquée des deux auteurs, outre qu'elle favorise inévitablement le processus d'identification déjà évoqué, confère à leur démarche un caractère qu'on peut qualifier – au sens large – de politique. Cette intention, chez un Klaus Mann dont on rappelle qu'il fut l'ami d'André Gide et qu'il rédigea en 1934 un courageux essai intitulé *Homosexualité et fascisme*, se manifeste dans la volonté de reconstituer autrement que par épisodes « malheureux » ce qu'on pourrait appeler, chez le personnage, une appréhension homosexuelle du monde : attirances multiples pour de jeunes hommes sans qu'il soit besoin d'alibi avunculaire ou pédagogique, auto-dénigrement et terreur d'être trahi mêlé à un orgueilleux sentiment de caste, tristes ou excitantes errances nocturnes, qui nous permettent par exemple de suivre le compositeur sur le boulevard de Clichy, entrant dans un bouge pour négocier avec un gigolo... L'homosexualité n'est plus le voile d'un « problème moral » tombant sur la statue du grand homme, elle est pleinement représentée dans son évidence naturelle,

---

16. *Ibid.*, p. 25.

avec pour objectif de faire mesurer la force d'âme nécessaire à une vie de dissimulation obligée, ainsi que le caractère non pas intrinsèque mais social d'une condition tragique :

Comment n'aurais-je pas tout su de lui ? Cette forme particulière de l'amour qui fut son destin, je la connaissais, je n'avais que trop l'expérience des inspirations et des humiliations, des longs tourments et des brèves et fugitives béatitudes que cet Éros apporte avec lui. On ne sacrifie pas à cet Éros-là sans devenir un étranger dans notre société, telle qu'elle est ; on ne pactise pas avec cet amour-là sans en recevoir une blessure mortelle <sup>17</sup>.

L'indignation et la révolte aisément perceptibles, dans les propos de Klaus Mann, préludent certainement, mais sans que l'empathie douloureuse permette de passer véritablement à l'analyse, à la position de Dominique Fernandez, chez qui la figure de Tchaïkovski (de manière comparable à celle de Winckelmann dans *Signor Giovanni* ou du Caravage dans *La Course à l'abîme*), s'inscrit dans une ambition plus générale de contribuer sereinement, par le biais du roman historique, à la représentation de la condition homosexuelle à travers les âges, en particulier dans ses rapports avec l'expression artistique. Le complot d'État contre le compositeur, dans *Tribunal d'honneur*, permet ainsi d'ausculter au plus près les mécanismes de l'exclusion et du déni : deux des jurés partagent en effet secrètement les penchants de Tchaïkovski, mais sont d'autant plus déterminés à le condamner qu'ils lui reprochent d'avoir rompu un « pacte du silence » en assumant au moins implicitement ses goûts, alors qu'eux-mêmes sont de parfaits et terrifiants exemples de dissimulation. Le conseiller d'État Boris Atanaïev, obsédé par une respectabilité nécessaire à sa carrière, terrorise sa famille et tire sur le jeune valet qu'il désire secrètement, tandis qu'Alexandre Obolev assouvit sa concupiscence par l'intermédiaire des œuvres d'art dont il a la garde en tant que directeur du musée de l'Ermitage :

Le couloir abritait l'*Abel mourant* du sculpteur italien Giovanni Dupré. [...] Nu comme il convient au fils d'Adam et Ève, le jeune homme est étendu sur le dos, les bras allongés derrière la tête. Cette pose met en valeur le modelé harmonieux de son torse. [...] Le bruit que j'avais entendu et pris pour un rôle accompagnait les baisers dont Obolev couvrait les épaules, le cou, les joues, le front d'Abel... <sup>18</sup>

Le motif de l'union charnelle avec la statue, occasion pour l'auteur de représenter au moyen d'une scène les analyses déployées dans *le Rapt de Ganymède*, souligne par contraste le caractère her-

---

17. Klaus Mann, *Le Tournant*, *op. cit.*, p. 445.

18. Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 159-160.

métique de la musique, dans laquelle l'expression de la sensualité échappe à toute définition et marquage culturel. Contrairement aux arts plastiques et à leur potentiel de détournement homoérotique de l'histoire sainte, l'art des sons n'est de par son matériau guère prodigue en alibis esthétiques, et l'une des « missions » du roman est sans doute de pallier ce silence forcé : pour Dominique Fernandez, le cas de Tchaïkovski est d'autant plus intéressant qu'il constitue une exception remarquable dans une histoire sociale de la musique à peu près muette du point de vue de la sexualité. Transformé en personnage exemplaire, voire en martyr instinctif d'une cause qui bien entendu le dépasse, le compositeur devient le catalyseur d'une multitude de problématiques historiquement liées, dont certaines possèdent un écho résolument contemporain : la haine du corps d'un clergé en collusion avec le pouvoir autocratique, l'hostilité en apparence contradictoire des socialistes, qui considèrent l'inversion sexuelle comme un comportement individualiste et une déviance bourgeoise, la confusion entretenue entre homosexualité et pédophilie (le général Apraxine condamne Tchaïkovski, et tous ses « semblables » à travers lui, par crainte irrationnelle pour son jeune fils, élève au corps des Pages), et surtout l'aliénation des femmes, dont la difficile émancipation est présentée comme nécessairement solidaire, dans le roman, de la « libération » homosexuelle. Avec *Tribunal d'honneur*, la figure de Tchaïkovski dépasse ainsi le plan biographique et historique pour contribuer, avec une distanciation « pédagogique » absente dans le texte brûlant de Klaus Mann, à une visée militante du roman.

## LA MUSIQUE DANS LA FABLE

Il nous reste à examiner, dans un troisième temps, dans quelle mesure des romans consacrés à une figure de compositeur peuvent être qualifiés de « romans de la musique ». De ce point de vue, les textes de Nina Berberova et Jacques Brenner, par leur relatif ancrage dans le genre biographique, s'apparentent à la tradition du *Künstlerbildungsroman*, qui retrace chronologiquement le parcours du créateur depuis l'aube de sa formation : les débuts contrariés de Tchaïkovski et ses rapports de haine-amour avec les institutions culturelles – puis impériales – font de la vocation musicale l'élément dramatique d'un *destin* romanesque, dans lequel on identifie bien des *topoi* psychologiques liés au « roman de l'artiste » : sentiment d'abandon, infantilisme, relative inadaptation sociale, désir de reconnaissance, autodénigrement abusif et culte névrotique de l'ex-

cellence <sup>19</sup>... Les textes de Klaus Mann et Dominique Fernandez, bien qu'usant à l'occasion de plongées éclairantes dans le passé, nous présentent en revanche un compositeur adulte, dont la place « objective » dans l'histoire de la musique est mise en perspective par la confrontation avec de grandes figures contemporaines, telles que Brahms, Grieg, et surtout Wagner. L'ombre de l'enchanteur de Bayreuth, dont on sait que l'influence devait être considérable en Russie sur des personnalités apparentées au symbolisme telles qu'Alexandre Blok, Andreï Bielyï, Gueorgui Tchoukov ou Viatcheslav Ivanov, donne lieu à des scènes situées au confluent de la réflexion esthétique et de l'action romanesque. Klaus Mann imagine ainsi une conversation dans laquelle Tchaïkovski, rappelant l'effrayante mondanité et la solennité grotesque constatées lors de son passage à Bayreuth en 1876, fustige la mégalomanie et les dérives idolâtres du wagnérisme : « Il existe des grands phénomènes qu'il est de notre devoir de haïr <sup>20</sup>. » Le débat, aussi passionné que les controverses wagnériennes présentes dans un roman tel que *Le Feu* de Gabriele D'Annunzio, est cependant biaisé et lesté d'enjeux plus intimes par la présence de la cantatrice Désirée Artôt, éphémère « fiancée » de Tchaïkovski, qui naturellement – et assez perfidement – « admire tout ce qui est grand <sup>21</sup> ». Dans *Tribunal d'honneur*, l'inévitable confrontation avec la référence wagnérienne est également traitée en relation avec l'un des épisodes les plus douloureux de la vie du compositeur : l'éloignement brutal de sa protectrice Nadejda von Meck. Selon l'hypothèse de Dominique Fernandez, ce revirement n'est pas tant dû à la découverte des « mœurs » de Tchaïkovski qu'à son refus de devenir le dieu d'un rituel esthétique, c'est-à-dire d'être transformé, par les soins de la riche baronne, en Wagner russe :

Lors d'un séjour en Bavière, elle avait découvert le faste et la pompe de Bayreuth. [...] De retour en Russie, elle s'était dit : Nous aussi, en Russie, nous avons un dieu. Et moi, dans ma propriété de Braïlov, en Ukraine, je vais construire un théâtre et organiser chaque année un festival pour les dix opéras de Piotr Ilitch. Dix, il en a écrit dix, en nombre égal, sublime coïncidence, à celui des opéras de Wagner. Elle avait soumis à Piotr Ilitch ce projet, non sans lui garantir le financement complet de l'opération. Tous ses efforts pour le persuader étaient restés vains. « Chère et incomparable amie, *dignus non sum*. » Et c'est ainsi que, après quatorze ans de vénération, elle avait compris

---

19. On pourra se reporter, sur ces questions, à l'ouvrage d'Aude Locatelli, *La Lyre, la Plume et le Temps*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

20. Klaus Mann, *op. cit.*, p. 109.

21. *Id.*, p. 109.

qu'il n'était qu'un faux dieu. Ce *gran rifiuto*, selon le mot de Dante, avait démasqué l'imposteur <sup>22</sup>.

Admirateur éperdu de Mozart (son opus 61 est une suite en forme d'hommage intitulée « *Mozartiana* »), Tchaïkovski conservait en lui beaucoup du « déplorable » esprit sceptique du XVIII<sup>e</sup> siècle, peu enclin à élever l'idéalisme artistique jusqu'au mysticisme et à l'hypnose. Il prétendait que sa musique devait être reçue de manière simple et *critique*, ce en quoi la postérité l'a sans doute comblé, tant elle suscite le plus souvent un mélange d'adhésion affective et de réticence esthétique. Klaus Mann synthétise au mieux, dans *Le Tournant*, un sentiment qui semble partagé par nos quatre romanciers :

Ce héros, je l'ai choisi parce que je l'aime et parce que je le connais : je sais tout de lui. J'aime aussi sa musique, elle me parle, souvent il me semble que c'est mon âme qui parle à travers elle. Est-ce de la *grande* musique ? Je sais seulement qu'elle me plaît. Bien sûr, je sais également que le compositeur du par trop aimable *Casse-Noisettes*, ou du par trop spectaculaire tableau musical *1812*, n'est ni un Beethoven ni un Bach. [...] C'était justement le fait que l'on pût douter de son génie, les failles de son caractère, ses faiblesses d'homme et d'artiste qui me le rendaient familier, compréhensible et digne d'amour <sup>23</sup>.

Plus difficile sans doute que celle des spéculations esthétiques, indexées à l'intellectualité des protagonistes, est l'intégration dans le roman des œuvres elles-mêmes, dans la mesure où elle impose des passages non romanesques *d'ekphrasis* musicale. Avec une personnalité telle que Tchaïkovski, la tentation est grande d'utiliser l'hypothèse permanente de la « musique à programme » pour assurer la liaison avec l'élément biographique. Tous nos auteurs s'attardent par exemple sur le *Sextuor à cordes* op. 70 sous-titré « Souvenir de Florence », auquel le narrateur de *Tribunal d'honneur* suppose des sous-entendus érotiques, tandis que Nina Berberova et Jacques Brenner écrivent tous deux une scène de décryptage de la *Quatrième Symphonie* : la « lutte entre le destin et le bonheur » est déployée au fil des mouvements, sans que soit cependant véritablement affrontée la description des événements musicaux. Dominique Fernandez, par le biais d'une longue conférence de presse imaginaire à la veille de la création de la « *Pathétique* » à Saint-Pétersbourg (le 28 octobre 1893, sous la direction du compositeur), injecte dans la narration une pause esthétique importante – elle

---

22. Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 353.

23. Klaus Mann, *Le Tournant*, *op. cit.*, p. 444-445.

s'étend sur deux chapitres – dont le dynamisme est toutefois préservé par un dialogisme intense : soumis au feu nourri des questions, Tchaïkovski déploie, souvent de manière comparative, les grands principes compositionnels qui gouvernent son travail. Le lecteur est ainsi préparé à « l'analyse » de la partition qui survient non pas immédiatement mais à la fin du roman, dans laquelle l'auteur fait alterner description musicologique et réaction désarmée des auditeurs devant l'étrangeté de l'ouvrage. Le lexique, précis, caractérise l'orchestration (l'exposition lugubre du basson, l'usage âpre, véhément, presque parodique des cuivres), le matériau mélodique (citation d'un choral de l'office des morts orthodoxe dans le premier mouvement, valse subtilement élégiaque dans le deuxième, tarentelle dans le troisième), ou le rapport des *tempi* à la structure musicale : dans le finale, l'évocation qu'on peut estimer trop explicite de la détresse (*Adagio lamentoso*) est compensée par la nouveauté de la forme, puisque la symphonie est dépourvue d'effet conclusif et s'effiloche – fait à l'époque sans exemple – sur un imperceptible *pianissimo* aux violoncelles et contrebasses. Basile de Sainte-Foy, présent lors de la création, cherche à lire sur le visage des autres spectateurs des signes du sentiment dominant à l'égard de Tchaïkovski, comme si la surinterprétation de la réception musicale pouvait, en conjurant ses angoisses, permettre d'anticiper sur le verdict du tribunal occulte. Le qualificatif « pathétique », également associé à la *Sonate* en Ut mineur op. 13 de Beethoven, désigne alors de manière positive la lutte héroïque du sujet devant l'adversité, mais également, en un sens plus moderne glissé par l'auteur à ses lecteurs (« qui fait peine, lamentable ») la situation secrète du compositeur et la médiocre influence de ses défenseurs.

Cette manière de motiver la paraphrase musicale par la mise en situation – il s'agit d'avantage, au bout du compte, de l'*ekphrasis* d'un concert que d'une partition – et le rappel de la thèse centrale du roman, est plus aisée à manipuler, sans doute, dès lors qu'on considère les opéras. En effet, c'est alors moins le matériau musical lui-même (toujours rétif, quand bien même ne serait-on pas *par principe* hostile à une telle opération, à la « prise » herméneutique), que le livret qui prête le flanc à la « lecture » romanesque et s'incorpore à la fable. L'exemple de *La Dame de Pique* semble ici particulièrement éclairant. On sait que le livret de Modeste, frère de Tchaïkovski, altère sensiblement la nouvelle de Pouchkine, puisque de froid calculateur exploitant cyniquement l'amour de la jeune Lisa afin d'obtenir une combinaison de cartes gagnantes transmise par le mystérieux comte de Saint-Germain, Hermann devient un

personnage romantique, en qui l'amour sincère le dispute sans cesse à la passion destructrice, jusqu'au suicide. Alors que la nouvelle de Pouchkine est centrée sur le jeu, l'opéra tire sa puissance d'un écartèlement entre un amour licite (pour la belle Lisa) et une passion difforme, maudite, socialement inacceptable, pour le secret des « *Try karty* ». Les éléments sont rassemblés, on le voit, pour transformer la triade funeste en métaphore du « vice italien » et préparer une « homosexualisation » de l'œuvre dans l'économie générale du roman. Une telle lecture, qui bien sûr n'est nullement la seule explication possible des modifications opérées par Modeste, est implicite chez Klaus Mann :

Lorsque Piotr Illitch tentait d'analyser ce qui, dans l'intrigue de la *Dame de Pique*, l'avait depuis si longtemps attiré il se disait que c'était sans doute cette folie tragique, funeste, du jeune héros, cet amour aveugle qui le pousse à la table de jeu. Piotr Illitch, qui n'avait jamais été économe de ses sentiments, savait que peu importe l'objet d'une passion. Si la tragédie d'Hermann le touchait c'est parce qu'elle ne lui était pas étrangère <sup>24</sup>.

Fidèle à son mouvement plus ou moins conscient d'identification, Klaus Mann repère dans l'argument de l'opéra – comme dans toute la production de Tchaïkovski – les signes d'un penchant auto-destructeur, quand Dominique Fernandez, qui inclut dans son propos l'intermède antiquisant de la « Bergère sincère <sup>25</sup> » pour montrer que Tchaïkovski le tire vers une représentation idéale de l'amour saphique, se livre pour sa part à une véritable démonstration :

Déshonneur du tripot, opprobre de l'inversion. Plus qu'une analogie, c'est une identité. La honte du jeu renvoie à l'autre secret, l'amour qui n'ose pas dire son nom. Dans les deux cas, on s'exclut de la société, on se livre au démon, on sème la ruine et la mort. [...] Quant à Hermann, il se poignarde. Tchaïkovski, en renforçant le châtement de son héros, révèle son propre sentiment de culpabilité. Il doit expier la faute d'avoir été vaincu dans son effort de « normalité » (l'amour d'une femme) par la violence de ses instincts « anormaux <sup>26</sup> ».

La même opération est accomplie sur *Eugène Onéguine* : le héros ne repousse pas Tatiana par pose romantique et dandysme byronien, comme c'est le cas chez Pouchkine, mais parce qu'il est secrètement amoureux de Lenski, qu'il tue en duel lorsque celui-ci, plus prudent, décide de se marier. On voit ainsi s'opérer, dans *Tribunal d'honneur*, une annexion cohérente de toute l'œuvre tchaïkovskienne – ou du moins de toutes ses partitions lyriques – à la problématique centrale de l'expression / répression du désir homosexuel. Ce qui est évident

24. Klaus Mann, *Symphonie pathétique*, op. cit., p. 188.

25. Il est inspiré du *Daphnis et Chloé* de Longus.

26. Dominique Fernandez, op. cit., p. 205-206.

et indéniable dans la production opératique d'un Benjamin Britten serait latent chez Tchaïkovski, et d'autant plus passionnant qu'entièrement dépendant d'une exploration proprement romanesque du sens caché : le roman de Britten n'aurait ni la même qualité mystérieuse, ni la même nécessité que celui de Tchaïkovski. Bien entendu, le caractère très argumenté et souvent brillant de l'analyse de Dominique Fernandez ne l'exonère pas tout à fait du reproche de systématisme, mais l'orientation préconçue de sa lecture – ce qu'on pourrait appeler son *hypothèse* – empêche certainement la description musicale d'être simplement apposée au texte de manière décorative ou pédante, pour la rendre indissociable, fût-ce au prix d'un détournement, de la puissance de la fable.

\*

On peut évoquer, en conclusion, un dernier niveau de traitement romanesque du matériau tchaïkovskien, auquel le titre choisi par Klaus Mann renvoie inévitablement : celui d'un texte structurellement mimétique d'une partition particulière. Rien de tel ne semble esquissé chez Nina Berberova, Jacques Brenner ni Dominique Fernandez, et Klaus Mann lui-même, nous le savons, a plutôt conçu son texte, à l'encontre d'un certain purisme du roman allemand, comme un moyen d'assumer l'exhibitionnisme affectif qui le lie indiscutablement à Tchaïkovski. On doit cependant signaler que l'édition américaine de *Symphonie pathétique* de 1948, dédiée à Christopher Isherwood, fut retravaillée pour présenter une structure en quatre « mouvements », comme si le temps était venu, même *a posteriori* et de manière un brin artificielle, de reconnaître que le programme de la symphonie était aussi celui du roman, pour ne pas dire de la vie. L'étude de nos quatre textes, bien que très partielle et négligeant par nécessité un grand nombre de problématiques, a sans doute permis de révéler la richesse protéiforme du roman « tchaïkovskien » : tableau historique, étude psychologique, projection autobiographique, essai esthétique, socio-politique... Ces tendances en apparence contradictoires et cet éclectisme, sans doute, sont le meilleur hommage rendu à un compositeur qui dut tout au long de sa carrière se défendre contre les mêmes griefs : comme si le statut toujours controversé de Tchaïkovski, ce qu'on pourrait appeler un certain défaut d'autorité esthétique eu égard aux canons de la « valeur », trouvait dans une fertile postérité romanesque une manière de compensation, de contestation émotive et même, peut-être, de revanche.

*Université Toulouse-Le Mirail, LLA*