



**HAL**  
open science

**Musiciens tchèques, musiciens centre-européens.  
Création musicale et caractère national selon William  
Ritter (1867-1955)**

Xavier Galmiche

► **To cite this version:**

Xavier Galmiche. Musiciens tchèques, musiciens centre-européens. Création musicale et caractère national selon William Ritter (1867-1955). Xavier Galmiche et Lenka Stránská. L'Attraction et la nécessité. Musique tchèque et culture française au XXe siècle, Bärenreiter & Centre Interdisciplinaire d'Etudes Centre-européennes, p. 145-151, 2004. hal-02611251

**HAL Id: hal-02611251**

**<https://hal.science/hal-02611251>**

Submitted on 18 May 2020

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

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

## *Musiciens tchèques, musiciens centre-européens*

### *Création musicale et caractère national selon William Ritter (1867-1955)<sup>1</sup>*

Xavier GALMICHE (CIRCE, Université Paris IV-Sorbonne)

Pour citer cet article :

« Musiciens tchèques, musiciens centre-européens. Création musicale et caractère national selon William Ritter (1867-1955) » in *L'Attraction et la nécessité. Musique tchèque et culture française au XX<sup>e</sup> siècle*, ed. et préface Xavier Galmiche et Lenka Stránská, Stuttgart-Prague & Paris, Bärenreiter & Centre Interdisciplinaire d'Etudes Centre-européennes, 2004, 272 p., 11 ill. coul., p. 145-151.

*Le génie entre de plain pied partout.*

Chroniqueur, écrivain, essayiste, correspondant de journaux et revues plus ou moins spécialisées, William Ritter (1867-1955) est l'un des rares francophones de la « fin de siècle » à s'être défini comme un amateur des cultures de l'Europe centrale : dans un constant mouvement d'aller-retour avec sa Suisse natale, il y a voyagé pendant près de soixante ans – de 1889 à 1947, il y a séjourné, travaillé et écrit. Mais plutôt que de détailler le déroulement d'une carrière assez longue, et d'ailleurs maintenant bien documentée, comme en témoignera la bibliographie évoquée dans la suite de cet article, soulignons-en la fracture majeure, qui pèse sur la façon dont Ritter a pu développer et surtout diffuser son appréciation des phénomènes culturels dont il est resté jusqu'au bout l'observateur attentif et tenace : de 1900 au début de la première guerre mondiale environ, il est toujours en alerte dans les domaines des arts plastiques, de la littérature, et de la musique (dans ses années de formation à Vienne, il a suivi les cours d'harmonie de Bruckner) ; il joue un rôle essentiel dans la divulgation dans les pays francophones de la culture de la Hongrie, de la Roumanie, des Pays tchèques et slovaques et de la Pologne ; à ce titre, il est considéré comme l'un des intermédiaires francophones sinon officiels, du moins incontournables des élites culturelles de tous ces pays. Les choses changent au cours des années 1900 : dès l'apparition des signes avant-coureurs des avant-gardes, il dénoncera le dévoiement de l'authenticité qu'il avait découverte dans l'art hérité du XIX<sup>e</sup> siècle sous les formes complémentaires de la culture populaire et du romantisme<sup>2</sup>. La condamnation sans appel de l'art d'Edvard Munch présenté à Prague en 1905<sup>3</sup> est symptomatique de ce raidissement : arc-bouté sur la défense des principes poétiques du symbolisme et de l'impressionnisme<sup>4</sup>, Ritter s'identifie alors à une figure typiquement « fin de siècle » de l'esthète réactionnaire, figure de moins en moins populaire et qui, ajoutée à son caractère difficile et aux marques de son antisémitisme résolu, lui sera fatale.

Cette marginalisation progressive se ressent dans la forme sous laquelle nous sont parvenus ses écrits : jusqu'en 1914, ils sont le plus souvent publiés, en articles et chroniques régulières (pour *Le Mercure de France*, *La Plume*, etc.), mais parfois aussi sous forme de synthèses ambitieuses, grâce auxquelles Ritter acquiert son incontestable titre de pionnier : dans le domaine des arts plastiques, les *Etudes d'art étranger*, déjà citées, et le recueil *La Passion de l'art en Moravie*<sup>5</sup> ; dans le domaine musical, son *Smetana*<sup>6</sup>. A partir du grand changement de 1918, où Ritter fait figure d'avocat légèrement pathétique du 'monde d'hier', la majorité de ses essais cessent de trouver preneur, et, malgré des chroniques régulières à *La Gazette de Lausanne*, deviennent l'œuvre d'un écrivain en grande partie ignoré<sup>7</sup>, et dont la graphomanie naturelle est comme démultipliée par l'indifférence dans laquelle il est dorénavant l'objet. Aussi sommes-nous tiraillés à la lecture de ses archives entre plusieurs sentiments : la satisfaction de voir ce que l'on considère comme le vide de la critique musicale francophone sur la musique tchèque du début du XX<sup>e</sup> siècle quelque peu compensé par ses textes (sur Antonín Dvořák et Leoš Janáček bien sûr, mais aussi sur Vítězslav Novák et Otakar Ostrčil) ; de l'autre côté, le doute sur l'équanimité des jugements qui émaillent ces échos critiques et surtout la gêne inhérente à la marginalité consubstantielle de leur rédacteur. Dans son ouvrage, la monographie la plus complète et la plus profonde à ce jour sur Ritter, qui évoque la relation passionnée de ce dernier à Mahler, Claude Meylan s'est confronté à cette contradiction en réservant une grande partie à la publication d'inédits<sup>8</sup>.

Nous voudrions ici poser la question du rapport de William Ritter au monde musical tchèque en termes légèrement différents, en prenant en compte l'évolution, précédemment évoquée, du profil 'idéologico-culturel' du personnage : si Ritter est indubitablement un critique rétrograde, cette évolution n'en dévoile pas moins une réflexion à long terme sur les liens qui unissent l'art et la « nation ». Ritter semble revenir durant la période de l'entre-deux-guerres sur les critères implicites de son précoce enthousiasme pour Smetana, et corriger son *a priori* favorable à une définition nationale de la musique au profit d'une perception plus complexe de la réalité esthétique et de la prise en compte de l'intrication des expressions musicales - en Bohême-Moravie avant tout, mais plus généralement dans le monde centre-européen. Pour ce faire, nous dégagerons d'abord rapidement les principes à l'œuvre dans son ouvrage sur Smetana et tenterons, pour les lui confronter, d'analyser quelques textes postérieurs à la fondation de la République tchécoslovaque.

*Un génie sacrifié : Smetana*

L'ouvrage que Ritter consacre à ce « génie » qui « aima mieux végéter à Prague que planer à Vienne ou ailleurs » (p. 1) est avant tout un volume de compilation, qui oppose de façon chronologique « la musique tchèque avant Smetana » (p. 8) à la révolution smetanienne, avant de proposer une série de chapitres consacrés aux chefs-d'œuvre du maître<sup>9</sup>. On est frappé à la lecture du premier chapitre de voir combien la méthode, somme toute positiviste (l'examen parallèle de la « vie » et de « l'œuvre » de l'artiste), se mêle à un portrait psychologique de l'artiste, imbue d'une conception enthousiaste du rôle du demiurge (Smetana) face au monde collectif qu'il représente (la nation tchèque), où l'idée romantique du génie se mêle à une mystique symboliste de sa souffrance nécessaire à la rédemption du peuple :

« il a cru plus important pour l'avenir de sa patrie d'élever patiemment le niveau intellectuel des siens et de créer une mentalité tchèque susceptible d'accueillir un jour les plus hautains chefs-d'œuvre, au lieu de les œuvrer, lui, dans une solitude orgueilleuse dont sa patrie n'eût tiré aucun profit immédiat. » (p. 2)

L'intention ostentatoire d'identifier le rôle de Smetana à un messianisme à la tchèque suscite des pages pleines d'une rhétorique aux échos pathétiques, que Ritter émaille de son style le meilleur, dont l'indéniable ampleur est ponctuée de bizarreries lexicales ou syntaxiques : redoublant la grandeur de son génie par la vertu de son sacrifice, Smetana est de la race des fils de la rédemption, à la fois Messie (« le Messie de la musique et de la renaissance nationales tchèques », p. 1) et un Prométhée : « le foie dont ce pélican du génie nourrit la nation tchèque pendant le demi-siècle de son aurore était de la substance de Prométhée : ce qu'il perdait d'une façon, il le regagnait immédiatement de l'autre » (p. 6). Pour Ritter, la singularité de la synthèse que Smetana réalise entre les qualités du Christ et du Titan s'explique par le syncrétisme qu'il a su imposer entre les deux déterminations culturelles dont il a hérité, la grande musique de tradition germanique et la slavité de son pays :

« A lui comme à l'historien Palacky, l'Allemagne et l'Autriche eussent été reconnaissantes de ne pas se souvenir trop qu'ils étaient de race slave et de ne plus croire au royaume de Saint Vaclav. » (p. 1)

De ce double patrimoine, Smetana a su faire une tradition :

« C'est ainsi que sa meilleure création certainement fut par contagion Dvorak et Fibich, et est encore aujourd'hui l'école tchèque tout entière. Grâce à lui, il y a un public musical à Prague, qui n'est plus le public allemand et féodal de Mozart et de Weber, et du milieu duquel éclosent sans cesse de nouveaux talents, de nouvelles œuvres, hier la *Suite slovaque* de Novak, aujourd'hui la symphonie *Asrael* de Suk. » (p. 2-3)

Il est à noter que Ritter est conscient de la multiplicité des références culturelles qui se heurtent à Prague et de la possibilité pour un compositeur tchèque de faire carrière sous 'étiquette' autrichienne ; ce qu'il désavoue, c'est la tare du mélange et de l'altération, que selon lui Smetana se dut de combattre :

« [Smetana] ne construit pas sa maison tchèque sur un terrain propre et net : il lui faudra déblayer en même temps que fonder. Un dépotoir de détritiques internationaux recouvre le solide granit de la matière musicale tchèque, que ses efforts tendent à remettre à nu. » (p. 20)

On sent dans cette revendication de « pureté », où affleurent des considérations de type racial, que Ritter a été converti à l'argumentaire de l'émancipation nationale qui règne alors en Bohême, dont, en néophyte, il accentue le caractère schématique. Il faut remarquer néanmoins que, en dessous et en dépit de ce discours, Ritter est sensible à la force du mélange dont la culture tchèque est issue. Tout se passe comme si déjà, malgré le frêle vernis d'une rhétorique nationale qui condamne, pour employer un terme actuel, le « métissage », se faisait jour un véritable goût de ce qui, au contraire, procède de la composition et du mélange. Il n'est pas jusqu'à la création littéraire propre de Ritter qui, toute piètre qu'elle soit, ne témoigne de la double ambition de s'intégrer dans le courant d'une esthétique globale (son roman *Aegyptiacque*, par exemple, relève du style de la Décadence) et de revendiquer l'authenticité d'une attache locale (comme dans *Fillette slovaque*, véritable illustration littéraire à l'usage des francophones du naissant lien tchéco-slovaque<sup>10</sup>).

Le spectacle de la République tchécoslovaque nouvelle née, dont il avait pourtant appelé la création de ses vœux, est une source de désenchantement pour Ritter. On aurait pu penser qu'au-delà du contentieux idéologique, son croissant décalage avec les nouvelles mœurs culturelles de la Tchécoslovaquie, aggrave le divorce entrevu dès les années 1900. L'analyse rapide de quelques textes semble démentir cette impression.

### *L'état des archives*

Commençons par décrire la masse documentaire dans laquelle nous avons puisé. Les archives manuscrites de Ritter ont bénéficié d'un classement quelque peu aléatoire entrepris par l'auteur et complété par Josef Červ, son deuxième compagnon, dont il avait fait son fils adoptif. En plus d'un « journal de toute une vie » et de trente-trois (!) volumes de « copies de lettres », ce fonds compte cinq grandes sections - « Pages françaises », « Pages tchèques », « Pages slovaques », « Pages sur d'autres artistes », « Pages sur les musiciens » -, entre lesquelles la distinction n'est d'ailleurs pas très nette. Notre intérêt va à la section « Pages

tchèques », une trentaine d'essais et articles en majeure partie inédits que Ritter a conçue comme un recueil composite, prêt à être édité, où les textes sur les musiciens (en gras indiqués dans le tableau *infra*) se mêlent à une majorité d'études consacrées à des peintres et sculpteurs (ce recueil est classé en deux parties correspondant à quelques exceptions près à un découpage chronologique, de part et d'autre de la Première Guerre mondiale), dont l'inventaire se présente comme suit<sup>11</sup> :

<b>Pages tchèques I</b>						
<b>Nom de l'artiste</b>	<b>Présentation par J. Červ</b>	<b>Dates</b>	<b>Titre du texte de W. Ritter</b>	<b>Date</b>		
Mikuláš Aleš	l'un de nos plus grands peintres	1852-1913	<i>Mikuláš Aleš</i> <i>Sur Aleš</i>	1952 1928	38p 6 p.	Inédit Inédit
<b>Vítězslav Novák</b>	<b>le grand musicien tchèque moderne</b>		<b>Divers articles</b>	<b>1940</b>	<b>16 p.</b>	
Ferdiš Duša	graveur et peintre morave		Quatre manuscrits pour des livres de F. Duša	19	45 p.	Inédit
Miloš Jiránek	peintre tchèque	1875-1911	Trois articles demandés	194	11 p.	?
Arnošt Hrabal	prêtre et graveur morave		Quatre travaux	194	31 p.	?
Jan Hála	peintre tchèque établi en Slovaquie		<i>Abord de Jan Hála.</i> Préface à la collection de ses œuvres.	194 ?	15 p.	Inédit
Jaroslav Votruba	peintre morave établi à Bratislava		Six articles.	?	20 p.	
Karel Vík	Peintre tchèque		<i>Slovaquie I</i> <i>Slovaquie II</i> <i>Mateřidouška</i>	? ? 194 ?	33p. 13p. 8p.	Inédit Inédit Inédit
Karel Svolinský	Peintre tchèque			194		

<b>Pages tchèques II</b>				
<b>Titre</b>	<b>Présentation par J. Červ</b>	<b>Date de rédaction</b>	<b>Nombre de pages</b>	
<i>De Tchécoslovaquie.</i>	Introduction générale et vingt-trois articles sur l'art et les artistes tchèques et slovaques [dont <b>Fibich, Talich, Steinberg</b> ] rassemblés en volume.	1927-29	99 p.	En partie inédit
<i>Tchéquie 1947</i>	Notre voyage et séjour de quatre mois et demi à Prague	1947-48	219 p.	Inédit
<i>Slovaquie 1947</i>	Notre voyage de Prague et 17 jours en Slovaquie	1948	259 p.	Inédit
<i>Pages tchèques</i>	Dix-sept articles sur l'art tchèque	1926-1928	60 p.	

	Dix-neuf articles sur l'art tchèque	1930-1955	85 p.	
<i>Réminiscences tchèques</i>	Dernières pages tchèques de mon père, écrites au jour le jour	1945 à 1951	188 p.	inédit
<i>Pages tchèques</i>	Cinq petits articles	1940-41	26 p.	
<i>Pages tchèques : la Bohême, Moravie et Slovaquie dans les lettres françaises</i>	1. Prosper Mérimée. 2. Alexandre Andryane. 3. Gabriel Faure. 4. Prés. Montesquieu.	1922-1943	15 p.	
<i>Artistes et musiciens. Souvenirs</i>	Vojtěch Hynais	1925	18 pages	Inédit
	Miloš Jiránek	1925-26	32 p.	Inédit
	<b>Zdenko Fibich</b>	<b>1925</b>	<b>14 p.</b>	<b>Inédit</b>
	Karel Myslbeč (Voves)	1926	3 p.	Inédit
	<b>Smetana</b>	<b>1923</b>	<b>3 p.</b>	
<i>Pages tchèques</i>	Impressions du voyage en Tchécoslovaquie 1921	1921	13 p	Pour la <i>Gazette de Lausanne</i>
	Un volume	1922	30 p.	

Cette collection de documents (les textes existent souvent en plusieurs versions) laisse apparaître l'intérêt de Ritter pour les compositeurs (avant tout Leoš Janáček, Vítězslav Novák, Otakar Ostrčil), mais aussi pour la vie musicale en tant que telle, notamment par l'intermédiaire des chefs d'orchestre, comme Zdenko Fibich ou Hans Wilhelm Steinberg, à qui Ritter consacre des textes désignés dans l'inventaire par la mention « divers articles ».

#### *Un post-impressionnisme ?*

C'est à Novák que va sa plus sincère admiration : les deux articles que Ritter lui consacre sont des textes d'hommage, rédigés à l'occasion des 70 ans du maître, en 1940 ; outre l'évocation de l'actualité - depuis la Suisse, Ritter accompagne en pensée les épreuves imposées à la Bohême -, ils mêlent le souvenir personnel et l'évocation du tempérament musical du maître<sup>12</sup>. Ritter se sent lié à Novák à la fois du point de vue biographique et esthétique - l'évocation de leur première rencontre est sur ce point explicite :

« Un de ses élèves, M. Miloslav Rybak, fut au piano le premier à m'initier à sa musique, quand j'allai le prendre à Jindřichuv Hradec, pour le voyage slovaque, qui devait donner un peu de couleur précise à l'un de mes romans. » (Novák 1, p. 1)

Le roman en question n'est autre que *Fillette slovaque*, déjà évoqué, et l'on ne peut être que frappé par le parallélisme que Ritter suggère entre sa propre éducation sentimentale centre-européenne, qui va en ce début de siècle lui préparer le choc esthétique que constitue la

découverte de la Slovaquie, et le destin musical de Novák. Celui-ci repose en effet en partie sur la même expérience :

« Grand marcheur devant l'Éternel, surtout à travers cette Slovaquie dont le charme singulier est à peu près partout agissant dans son œuvre, et dont il a tant aimé recueillir les chants populaires. Vitězslav Novák s'était attaqué aux Tatry et, alpiniste novice, y avait connu une dégringolade dont il avait été long à se remettre. Mais aussi cela nous avait valu un poème symphonique, *Dans les Tatry*, d'une robustesse et d'une carrure inusitée. » (Novák 1, p. 4)

Car la sympathie ressentie entre les deux hommes repose sur une profonde affinité de goût, notamment sur la conception impressionniste de l'œuvre d'art comme miroir des frissons et soubresauts agitant le monde naturel :

« Je me souviens avec une particulière reconnaissance de cette répétition de concert où, à côté de Novák, nous assistâmes, Janko Cádra et moi, à la première audition de son poème symphonique, le plus profondément senti et le plus directement poignant, le *Chant de l'Éternel Désir*. » (Novák 1, p. 3)

On pourrait presque parler ici d'harmonie imitative comme principe d'écriture musicale et c'est elle qui autorise la violence au cœur de la musique : à propos de *Dans les Tatras*, Ritter affirme qu'il s'agit d'une

« partition vraiment géologique. Un bloc de granit n'est pas plus massif. Aussi Vitězslav Novák, qui sait être si léger, aéré et charmeur [...], ne recommencera-t-il pas une seconde fois ensemble aussi trapu et à pic, aussi costaud et presque écrasant, aussi 'entier comme du beurre', et ici j'emprunte une expression populaire slovaque, qui marque le comble de la cohésion, quitte à me faire dire que rien ne ressemble moins à du granit que du beurre. » (Novák 1, p. 4)

Il faut souligner le prix affectif que Ritter attache à la personne de Novák ; dans ses souvenirs, il passe assez vite sur la proposition de livret faite en 1904 au maître :

« j'étais assez naïf pour croire que le tout premier des cinq ou six livrets d'opéra que j'ai commis sans succès pourrait intéresser le jeune maître sur un sujet religieux tchèques et justement de ses âpres contrées natales » (Novák 1, p. 1)

et sur sa déconvenue consécutive à son refus<sup>13</sup>, et préfère s'étendre sur la relation familière nouée avec le musicien :

« jamais je n'oublierai le bonheur éprouvé lorsque Novák, avisant sur mon piano quelques cahiers récents de sa musique, me procura la délectation de m'y jouer sa *Sonate héroïque*. Après quoi, grisé par cet insigne honneur autant que par le plaisir, je m'enhardis à demander la *Suite slovaque*, alors non encore orchestrée, ce qui me fut aussitôt accordé. » (Novák 1, p. 2)

Cette quasi-intimité prend une coloration particulière près de 36 ans plus tard : en 1940, la Prague du Protectorat de Bohême-Moravie est une ville inaccessible, et c'est en sacrifiant à



une technologie dont il abhorre la modernité que Ritter participe à distance à l'hommage rendu au maître tchèque :

« Quant à cette prodigieuse, énorme et fastueuse *Symphonie automnale* opus 52, avec chœurs, ce fut une bien mélancolique audition que celle que j'en eus ici, par la radio, dont une maison amie, isolée au bord du Ceresie, directement sur la partie la plus sauvage de la tiare rocheuse du Salvater. Je déteste la radio et n'accepte pas de m'en servir. Cette fois a été et restera la seule exception. » (Novák 1, p. 7)

Il est intéressant de suivre les modulations du texte même du critique, sa quête d'expressivité – notamment dans le registre pour lui bien inaccoutumé des expressions populaires slovaques -, signe de la profonde résonance qu'il sent en lui à l'écoute des œuvres de Novák. Il n'est pas interdit de penser que la découverte de ces dernières ont constitué pour lui une sorte de reprise du lien privilégié noué quelques décennies auparavant, avec Mahler, à Prague et à Munich, et dans le contexte historique de l'entre-deux-guerres, si différent à tous égards de l'Europe des années 1900. Ritter semble identifier dans l'art de Novák un impressionnisme continué, et l'on comprend tout le gain qu'il en pouvait tirer du point de vue artistique en général, puisque ce style lui apparaît comme l'affirmation de la persistance d'une esthétique qu'il n'a jamais cessé de défendre et comme un démenti aux excentricités gratuites des avant-gardes.

### *Il n'y a pas de peuple élu*

Mais cet ensemble de considérations nostalgiques ne doit pas masquer la révision considérable que Ritter opère sur l'un des programmes auxquels l'avaient gagné ses sympathies de jeunesse, la question nationale. Il est assez clair que Novák, à la tête d'un orchestre précisément fondé pour donner à la nation la possibilité de relever le défi de la musique symphonique, en incarne en quelque sorte l'aboutissement. Pourtant l'attention de Ritter se concentre au contraire sur l'ouverture d'esprit de cet ancien

« étudiant de culture très générale » qui « se tient au courant de tout, lit de tout, mais avec volonté délibérée de ne baser jamais sa musique que sur des textes purement nationaux. Et pourtant rien de moins que lui fermé à la pensée du dehors. Il avait cinquante ans qu'il se prenait çà tenir la gageure d'apprendre une langue vivante par an, étayant son étude d'un voyage dans la contrée de cette langue, France, Angleterre, Italie, Espagne, Suède, Jougo-Slavie et il a fini par être l'un de ces polyglottes que l'on ne rencontrait nulle part plus nombreux que dans le monde slave de ma propre jeunesse. » (Novák 2, p. 1-2)

(De même, la correspondance laisse apercevoir dans les années 1930 une relation d'estime réciproque, orientée plutôt vers le cosmopolitisme un peu désuet de dandys très cultivés que dans l'exaltation de la culture tchèque<sup>14</sup>.)

De cette relative évolution critique de la part de Ritter, on trouvera confirmation dans ses textes consacrés à d'autres acteurs de la vie musicale, Zdenko Fibich par exemple, dont il analyse la popularité sur le critère du « caractère national » :

« En ce qui concerne les trois grands aînés [de Fibich], je me suis souvent étonné de leur fortune différente à l'étranger, ailleurs qu'en Allemagne et en Autriche. Même à Paris, Smetana est tout à fait connu de nom ; de fait il l'est peu ou mal. On n'en joue guère couramment que l'Ouverture de la *Fiancée vendue* ; après quoi on s'estime quitte à son égard. Dvorak, sans ses *Danses slaves* et sans la *Symphonie du Nouveau Monde*, ne serait guère mieux apprécié ; [...]. Quant à Fibich, c'est un nom. Qui veut se tenir au courant sait le chercher dans les dictionnaires ou les ouvrages spéciaux. C'est tout. A Prague même, sa fortune est moindre ; il n'était pas aussi 'national' que les deux grands contemporains, au reste un peu ses aînés. National, il l'était cependant ; mais il appartenait tout autant au cosmopolitisme intellectuel. De telle sorte il ne faisait pas drapeau. » (Fibich, p. 1)

Pour Ritter, cette indistinction nationale a une conséquence stylistique, la trace d'une « très vaste culture » qui « musicalement, met [Fibich] en état d'infériorité [par rapport à ses prédécesseurs]. Sa situation n'est pas *nette*. »<sup>15</sup> L'éclectisme de son génie le condamne à être toujours comparé aux maîtres étrangers dont il est perçu comme l'épigone, alors que cet éclectisme est en réalité simplement le reflet de son extrême sensibilité : « ce ne fut que trop un contemplatif et un tendre, plein de morbosité avec sérénité. Alors que la musique des deux aînés est d'un tel dynamisme ! » (Fibich, p. 3).

Mais le cas le plus spectaculaire et le plus explicite de remise en cause du principe national se trouve peut-être dans l'article consacré par Ritter à Hans Wilhelm Steinberg, le chef d'orchestre de l'opéra allemand de Prague :

« Mettre un Allemand dans un livre consacré à l'art tchèque ! C'est un peu fort ! mais *primo* cet allemand est israélite. *Secondo*, il vit à Prague. Donc il fait partie de la vie tchèque. Enfin et surtout il a du génie. [...] » (Steinberg, p. 1)

D'une certaine façon, Ritter renie en ce texte une part du credo raciste du nationalisme auquel il avait implicitement adhéré : il renonce à l'idée d'une vocation spécifique du groupe, liée au droit du sang (« D'ailleurs je ne crois qu'aux individus. Il n'y a pas de peuple élu. La plus noble race est celle qui produit le plus de beauté. ») ; au dogme de l'origine, lié au droit du sol, qui veut que même Allemand, l'on doive être né en Bohême pour faire fortune à Prague, car Steinberg, né à Cologne,

« à la tête de l'opéra allemand de Prague y prend la succession de tous ces grands noms qui, toujours, Weber, Mahler, Schalk, Zemlinsky, surent non seulement si bien former un tempérament déjà exceptionnel, mais encore y accroître leur génie au contact du populaire tchèque, et par absorption d'un peu d'âme de la vieille Bohême, mystérieuse et légendaire. » (Steinberg, p. ??)

Beaucoup plus que sur la ségrégation nationale, l'admiration de Ritter se fonde sur la morale d'un esthétisme aristocratique. Il n'y a rien de plus révélateur aux yeux de Ritter de cette indistinction du goût, de la supériorité de l'esthétique sur les contingences de l'appartenance, que le spectacle des réactions du public tchèque – sa suspicion puis son enthousiasme – devant les audaces du chef d'orchestre allemand - il faudrait citer tout entière la page où il décrit l'interprétation de la *Septième* de Beethoven, qui fut une « révélation » pour le public pragois. Comme avec Novák, Ritter rejoue en évoquant Steinberg la partition ancienne de son rapport à Mahler, le Juif converti qu'il admirait en dépit de son antisémitisme<sup>16</sup> (mais sans doute, dans la logique perverse du déni que Ritter partage avec tant de catholiques cultivés de son époque, qu'il admirait à cause de son antisémitisme). Il est intéressant de voir que c'est précisément sur la question du génie, ce principe qui transcende les appartenances de toutes sortes, et jusqu'à l'appartenance au genre humain, au profit d'une communication avec Dieu, que la comparaison de Steinberg avec Mahler vient sous sa plume :

« Il y a dans le cas de cet admirable jeune homme de cette même grâce d'état qui, deux fois déjà, s'est manifestée chez des musiciens de même race, chez Mendelssohn et chez Mahler. Il y a évidemment ici prédestination. Mais il y a aussi noblesse suprême, indéfectible beauté d'âme. [...] L'expression ardente et parfois d'une élévation surhumaine de Mahler, son inoubliable bonté et la tendance messianique de son œuvre, tout cela laisse de lui une image qui ne saurait être confondue avec celle d'aucun autre musicien d'Israël et la signification réelle de Mahler n'est pas encore aujourd'hui nettement perçue. Cependant il est doré et déjà facile de prévoir que même si jamais il ne devait y avoir de grand compositeur qui s'appelle Steinberg, il suffit de ce que donne de lui-même dans ses interprétations de génies ce miraculeux poète, pour que nous éprouvions à son passage une commotion d'un ordre surnaturel, quelque chose de l'ordre de ce que pouvaient éprouver les docteurs lorsque le jeune nabi de Nazareth fut retrouvé par ses parents, assis et discourant au milieu d'eux. Avec un sentiment de cet ordre on ne discute pas. On ne fait pas non plus un article. » (Steinberg, p. 4)

### *Tardive audace*

Comme on le voit, la comparaison de Smetana avec un Messie-Titan, qui faisait partie de la démonstration de l'émancipation nationale, a cédé la place à un autre rapprochement, celui d'un chef d'orchestre avec la figure christique d'un jeune homme sage et précoce, aux raisons duquel les autorités doivent se rendre. D'une époque à l'autre (des années 1900 aux années 1940), les images par lesquelles Ritter saisit la particularité de la culture sont les

mêmes (elles identifient l'artiste à un Sauveur), mais le discours sur la signification collective du salut par l'art a changé. Au titanisme martial de Smetana, claire apologue de la lutte nationale, se substitue le message miraculeux de Jésus.

Cette révision de la conception de la musique, et, implicitement, de l'histoire de la Bohême, peut faire naître une hypothèse : et si Ritter n'avait adopté, dans ses débuts, la logique restrictive de la question nationale qu'à son corps défendant ? Si ses écrits de vieillesse nous le montraient en train de renouer avec un cosmopolitisme esthète auquel il se repentait d'avoir fait défection ? Sans doute la musique, la muse qu'il révère le plus et qu'il sert le moins (au moins à en juger du point de vue statistique, d'après le nombre d'articles consacrés respectivement aux artistes et aux compositeurs), a-t-elle été décisive dans cette audace qu'il finit par se permettre : s'affranchir du principe d'une étroite appartenance nationale, au profit d'un élargissement considérable de l'esthétique : « Le génie entre de plain pied partout. Et quand on croit que c'est de plain pied, on se trompe. Où qu'il soit, il plane. » (Steinberg, p. 1)

---

<sup>1</sup> Cet article, plus documentaire qu'analytique, est le fruit de sondes effectuées dans l'imposant fonds William Ritter des Archives littéraires suisses, Berne (*infra* : Fonds W.R., ALS). Notre reconnaissance va à son conservateur, monsieur Marius Michaud.

<sup>2</sup> Il comprend d'ailleurs ce dévoiement comme une invasion, la contamination par la modernité occidentale dépravée d'un art préservé dans le conservatoire « naturel » que représenterait l'Europe centrale. Voir nos deux articles « L'arrière-pays d'un pays incertain. William Ritter et 'l'invention' de la Tchécoslovaquie », in *L'image de la Bohême dans les lettres françaises*, dir. Hana Jechova-Voisine, Paris, PUPS, 2003, p. et « Europe centrale et patries personnelles chez William Ritter », *Cultures d'Europe centrale*, n° 2, « Le voyage dans les confins », 2003, p. 137-152.

<sup>3</sup> Voir notamment : William Ritter, *Etudes d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906. Cf. FABELOVA Karolina, « La 'fusion des arts' et la 'recherche de la modernité' : l'introduction en Bohême d'un chapitre de la critique d'art française. Camille Mauclair et sa relation à F. X. Šalda et William Ritter », « Littérature et arts dans les Pays tchèques de la fin de siècle aux avant-gardes », dir. Xavier Galmiche et Markéta Theinhardt, numéro spécial de la *Revue d'Etudes slaves*, t. 74, fasc. 1, 2002-2003, p. 63-76.

<sup>4</sup> Voir notamment les aléas de la relation de William Ritter avec Miloš Jiránek, un peintre emblématique de la vogue impressionniste qui accueillera pourtant avec chaleur les premières manifestations de l'avant-garde ; cf. SERVANT Catherine, « Confins slovaques dans l'œuvre de Miloš Jiránek », *Cultures d'Europe centrale*, *op. cit.*, p. 115-136.

<sup>5</sup> *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, janvier 1912.

<sup>6</sup> Paris, F. Alcan, 1907 ; rééd. Paris, les Introuvables, 1978.

<sup>7</sup> Sauf les textes que lui commandent des éditeurs praguais soucieux d'éditer des ouvrages de prestige à destination des étrangers, comme la préface à cet album du peintre et graveur Max Švabinský, *Cent dessins*, Prague, Jan Štenc, 1923, p. 1-15.

<sup>8</sup> MEYLAN Claude, *William, Ritter, chevalier de Gustav Mahler : Ecrits, correspondances, documents*, Berne, Peter Lang, 2000. Nous respectons la graphie des noms propres figurant dans les textes.

<sup>9</sup> *Smetana*, *op. cit.* Pour plus de commodité, nous indiquons dans cette partie les pages entre parenthèses dans le texte.

---

<sup>10</sup> *Fillette slovaque*, Paris, Mercure de France, 1902.

<sup>11</sup> Cette liste occupe les pages 14 et 15 de l'inventaire manuscrit des archives (de la main de J. Červ), conservé dans le Fonds W.R., ALS. Nous respectons autant que possible ces indications (notamment les datations parfois incomplètes).

<sup>12</sup> Voir dans ce volume l'annexe où est reproduit le plus court de ces deux articles ; c'est l'autre texte, plus long et manifestement antérieur, que nous citerons majoritairement ici. Les indications entre parenthèses renvoient aux chapitres précédemment décrits de l'ensemble *De Tchécoslovaquie*, Pages tchèques II, Fonds W.R., ALS. Nous indiquons le nom du chapitre (numéroté en cas de versions différentes – Novák 1, Novák 2), puis la page.

<sup>13</sup> Ritter proposera encore en vain deux livrets à Ostrčil, comme le prouve la lettre que le compositeur lui envoie le 14 juin 1925 (Fonds W.R., ALS).

<sup>14</sup> Fonds W.R., ALS.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>16</sup> Voir le chapitre que Claude Meylan réserve à l'antisémitisme de Ritter, *op. cit.*