



**HAL**  
open science

**L'amour est la vie d'une femme (en musique).  
Apprentissage musical et éducation du désir dans  
L'Amour d'Erika Ewald de Stefan Zweig**

Élise Escalle

► **To cite this version:**

Élise Escalle. L'amour est la vie d'une femme (en musique). Apprentissage musical et éducation du désir dans L'Amour d'Erika Ewald de Stefan Zweig. A Room of One's Own: l'apprentissage au féminin, Feb 2017, Mulhouse, France. pp.277-294. hal-01918967

**HAL Id: hal-01918967**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01918967>**

Submitted on 12 Nov 2018

**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.

# L'amour est la vie d'une femme (en musique)

## Apprentissage musical et éducation du désir dans *L'Amour d'Erika Ewald* de Stefan Zweig

Élise ESCALLE

Université Paris Nanterre

HAR (EA 4414)

Dans un poème intitulé « Le Secret du monde<sup>1</sup> » [ *Weltgeheimnis* ] qu'il publie en mars 1896, le poète Hugo von Hofmannsthal, dont les textes devaient servir de référence à toute une génération d'écrivains, de musiciens et d'artistes viennois au tournant du vingtième siècle<sup>2</sup>, propose l'argument suivant : une « fontaine profonde<sup>3</sup> » renferme la vérité muette du monde, mais les êtres humains l'ont peu à peu perdue en cherchant à la divulguer par le langage. Quelquefois cependant, un homme se penche sur l'eau et comprend soudain l'inexprimable, qui ne peut aussitôt que lui échapper :

Alors pris de folie il entonne un chant –  
Miroir sombre sur lequel un jour  
Une enfant se penche dans son extase.

Elle qui grandit et ne sait rien d'elle-même  
Elle devient femme, elle est aimée  
Et s'émerveille des dons de l'amour !

Et quelle sagesse l'amour peut donner !  
Surgit un lourd pressentiment des choses  
Un rappel profond dans chacun de ses baisers<sup>4</sup>...

---

<sup>1</sup> Von Hofmannsthal, Hugo. *Le Lien d'ombre. Poèmes complets* [ *Die Frau ohne Schatten*, 1919 ], trad. Jean-Yves Masson. Lagrasse : Verdier, 2006, pp. 46-48. Toutes les citations traduites de l'allemand ont été revues par l'auteur de l'article.

<sup>2</sup> Voir notamment Broch, Hermann. « Hofmannsthal et son temps ». *Création littéraire et connaissance* [ *Dichten und Erkennen*, 1955 ], trad. Albert Kohn. Paris : Gallimard, 1985.

<sup>3</sup> Von Hofmannsthal, Hugo. *Le Lien d'ombre, op. cit.*, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Dans la stricte mesure où elle ne peut atteindre d'elle-même le secret qui donne son titre au poème, la jeune fille d'Hofmannsthal l'intensifie en quelque sorte malgré elle, la fontaine lui renvoyant indirectement son image sous la forme d'une chanson mise en musique pour elle par celui *qui a compris*, c'est-à-dire l'homme auquel elle est destinée. Sans lui, elle ne saurait à la fois « devenir femme » [*ein Weib werden*] et se faire le reflet d'une vérité et d'une sagesse qu'elle se trouve assignée à transmettre sans jamais pouvoir y accéder. Incapable de saisir le sens de la musique qui l'a séduite avec la même acuité que le génie de l'homme qui l'a créée, elle ne devient dès lors elle-même *musicale* que pour autant qu'elle est aimée. La soif qui l'a guidée vers la fontaine lui demeure par conséquent inaccessible jusqu'à ce que son origine s'inscrive à même son corps, lorsque son désir s'identifie enfin à un homme en particulier. Le « rêve circulaire<sup>5</sup> » de l'amour chanté par le poème se clôt ainsi sur sa propre musicalité, comme le reflet d'un art poétique qui échappe à proprement parler au poète, au moment même où pourtant il l'élabore et le décrit.

Quelques années plus tard dans *L'Amour d'Erika Ewald*<sup>6</sup>, l'une de ses premières nouvelles qu'il publie en 1904 alors qu'il se dit lui-même fasciné par les œuvres d'Hofmannsthal<sup>7</sup>, Stefan Zweig propose le récit d'une relation manquée entre un violoniste virtuose et bohème et une professeure de piano bourgeoise qui rappelle très directement ce « rêve circulaire » de l'amour penché sur son propre secret. L'assignation de l'héroïne de Zweig à son « être femme » s'y trouve en effet simultanément représentée et construite à la faveur de ce que l'on pourrait appeler, à la suite de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>6</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald* [*Die Liebe der Erika Ewald*, 1904], trad. Bernard Straub et Paul Thiele. Paris : Pocket, 2014.

<sup>7</sup> Zweig, Stefan. *Le Monde d'hier* [*Die Welt von Gestern*, 1942], trad. Serge Niémetz. Paris : Gallimard, 2013, « Folio essais », p. 89 : « Rivaliser avec Hofmannsthal eût été considéré comme un blasphème, y compris par le plus téméraire d'entre nous. »

Michel Foucault, un « discours de vérité<sup>8</sup> », portant sur le déchiffrement psycho-physiologique d'une différence prétendument naturelle des « sexes » aussi bien en amour qu'en musique<sup>9</sup>.

Située au cœur du débat tout à la fois social, politique, scientifique, intellectuel et artistique de la « question des femmes » [*die Frauenfrage*] qui anime la Vienne fin-de-siècle, la nouvelle de Zweig va ainsi mettre en scène dans son propre dispositif textuel les tensions résultant « de la pression du flot incandescent des défis féministes », pour reprendre une formule de l'historienne Karen Offen<sup>10</sup>. Revendiquant émancipation et égalité pour les femmes tout aussi bien en amour que dans le domaine de la création y compris musicale, les succès du mouvement des femmes en Autriche et dans le reste de l'Europe suscitent en effet « de nombreux ouvrages de psychologie sexuelle et de philosophie morale » qui tentent de présenter le combat féministe comme une entreprise d'appropriation contre-nature<sup>11</sup>, « un désir profondément enraciné d'acquiescer un caractère masculin, d'atteindre la liberté mentale et morale de l'homme, de parvenir à ses intérêts réels et à sa puissance créatrice<sup>12</sup> », comme l'écrit en 1903 Otto Weininger

---

<sup>8</sup> Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971, p. 20 : « Je pense à la manière dont la littérature occidentale a dû chercher appui depuis des siècles sur le naturel, le vraisemblable, sur la sincérité, sur la science aussi – bref, sur le discours vrai. »

<sup>9</sup> Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 201 : « Tout au long des grandes lignes au long desquelles s'est développé le dispositif de sexualité depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, on voit s'élaborer cette idée qu'il existe autre chose que des corps, des organes, des localisations somatiques, des fonctions, des systèmes anatomo-physiologiques, des sensations, des plaisirs ; quelque chose d'autre et de plus, quelque chose qui a ses propriétés intrinsèques et ses lois propres : le "sexe". »

<sup>10</sup> Offen, Karen. *Les Féminismes en Europe, 1700-1950 : une histoire politique* [*European feminisms, 1700-1950. A political history*, 2000], trad. Geneviève Knibiehler. Rennes : PUR, 2012, « Archives du Féminisme », p. 245.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>12</sup> Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter* (1903), cité par Offen, Karen. *Les Féminismes en Europe, 1700-1950, op. cit.*, p. 257.

dans *Sexe et Caractère*, succès de librairie qualifié par Zweig « d'ouvrage grandiose, fondamental » dans un essai ultérieur<sup>13</sup>. À ces discours jugés symptomatiques d'une « crise de la masculinité » répondent dès lors les productions des militantes féministes elles-mêmes, à l'instar du livre *Aux critiques de la féminité* de Rosa Mayreder publié en 1905 et qui entend démontrer à quel point « le concept de "Femme" est le produit du cerveau masculin, une éternelle illusion, un fantôme capable de prendre les formes les plus diverses sans en conserver aucune<sup>14</sup> ».

En décrivant pour sa part comment « l'amour était venu à Erika Ewald et avait apporté le premier éclat dans sa vie pâle et indifférente de jeune fille<sup>15</sup> », le narrateur omniscient du récit de Zweig, à travers la « logique prescriptive<sup>16</sup> » d'une assignation genrée de l'héroïne au mystère de sa propre « féminité » [*Weiblichkeit*], tout à la fois produit, localise et extrait dans son discours une pathologisation des sentiments de la jeune femme à partir de ce qu'il appelle son « ardeur intime ». Cette « puissance » susceptible pour elle de « surgir de toutes choses inanimées et sans vie<sup>17</sup> » va ainsi fonctionner dans le texte comme une « technologie de genre » à la faveur de laquelle « le genre apparaît à la fois comme le produit et le processus de sa représentation<sup>18</sup> ».

Toujours déjà nostalgique à la fois sentimentalement et *musicalement* d'une enfance qu'elle voit disparaître dans la dépendance

---

<sup>13</sup> Zweig, Stefan. *Hommes et destins* [*Menschen und Schicksale*, 1976], trad. Hélène Denis-Jeanroy. Paris : Belfond, 1999, p. 114.

<sup>14</sup> Mayreder, Rosa. *Zur Kritik der Weiblichkeit* (1905), cité par Offen, Karen. *Les Féminismes en Europe, 1700-1950*, op. cit., p. 258.

<sup>15</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, op. cit., p. 32.

<sup>16</sup> Alessandrin, Arnaud. « Assignation de genre/de sexe ». In Alessandrin, Arnaud. Esteve-Bellebeau, Brigitte (éds.). *Genre ! L'essentiel pour tout comprendre*. Paris : Des ailes sur un tracteur, 2014, p. 27.

<sup>17</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, op. cit., p. 30.

<sup>18</sup> De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1987, p. 5.

de son propre désir, Erika Ewald, à l'instar de la jeune fille d'Hofmannsthal, ne découvre en effet pas sa « féminité » dans le reflet de la vérité de son « sexe », mais bien plutôt dans la manière dont le dispositif de sexualité mis en place à l'occasion du déroulement narratif même de la nouvelle la constitue discursivement comme sujet sexué, c'est-à-dire qui a un « sexe ». Discours musicaux et discours sur la musique rejoignent dès lors discours sur l'amour et discours amoureux pour mettre en scène la façon dont « la sensualité de l'homme avait assassiné [un] doux amour de jeune fille et ses frissons les plus sacrés<sup>19</sup> ». C'est que d'après le narrateur, « la sensualité des hommes n'est pas comme celle des femmes ; chez eux, elle brûle dès le commencement [...] alors que chez la plupart des jeunes filles, elle emprunte dans un premier temps mille voiles et figures diverses » dont celui de « la jouissance esthétique », jusqu'au jour « où elle jette bas les masques et déchire l'enveloppe qui la dissimulait<sup>20</sup> », entraînant par là-même l'instauration d'un nouveau rapport au musical dont la transparence et la valeur passe par la médiation obligatoire de l'être aimé. Nature « sexuée » du corps féminin et devenir « musical » de la matérialité sonore se confondent ainsi dans la dialectique de leur propre transfiguration, que seul un créateur de sexe masculin paraît être à même d'assurer.

De sorte qu'en n'ayant de cesse de lier dans ses énoncés apprentissage musical et « éducation du désir<sup>21</sup> », l'ordre du discours qui permet à la fois de produire et de circonscrire l'expérience par Erika de sa propre « féminité » repose sur une *anatomo-politique* des corps et une *biopolitique* des sentiments<sup>22</sup> par laquelle il s'agit

---

<sup>19</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, op. cit., p. 94.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>21</sup> Stoler, Ann Laura. *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, [*Carnal Knowledge and Imperial Power*, 2002], trad. Sébastien Roux. Paris : La Découverte, 2013, p. 194 : « "L'éducation du désir" m'a conduite à prendre en considération le "savoir charnel" [carnal knowledge] comme expression des sentiments au-delà des seuls désirs sexuels. »

<sup>22</sup> Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 183.

de tenter d'assujettir leur prolifération éventuelle au pouvoir expressif de la nouvelle comme œuvre artistique et totalité signifiante. Censé traduire les pouvoirs de la vie elle-même comme réalité originaire et objective s'imposant tout aussi bien aux personnages qu'à la « conscience » créatrice de l'auteur, le texte de Zweig intervient dans une situation historique d'anxiété à la fois épistémique et politique quant au statut des femmes et à leur « nature », et met en rapport dans son écriture même genres et musicalités comme « une façon première de signifier des rapports de pouvoir<sup>23</sup> ».

*La femme enfant, le jeune prodige et leurs instruments*

Comme le fait remarquer la critique littéraire Mirjam Schmidt, l'héroïne de *L'Amour d'Erika Ewald* « se consume [...] dans le rôle de celle qui souffre<sup>24</sup> ». C'est en effet en décrivant d'un point de vue omniscient et prétendument neutre la douleur à la fois psychique et physique provoquée par la confusion des sentiments d'Erika vis-à-vis d'un homme dont on ne saura jamais le nom que le narrateur peut désigner dans son discours l'évolution intérieure, passionnée et involontaire de la jeune femme comme la seule source de signification du récit. L'amour « craintif et soumis<sup>25</sup> » d'Erika, alors qu'il prend forme dans la nouvelle à travers toute une série d'écoutes de performances et d'échecs à la fois musicaux et amoureux bien précis se trouve ainsi régulièrement corrélé « au sentiment obscur » que posséderait la jeune femme « de son propre caractère anxieux<sup>26</sup> », décrit comme étant à l'origine de sa passivité même par la double intrusion discursive aussi bien du narrateur

---

<sup>23</sup> W. Scott, Joan. « Genre : une catégorie utile d'analyse historique » [« Gender : A Useful Category of Historical Analysis », 1986]. *Les Cahiers du GRIF*, trad. Eleni Varikas, 1988, n° 37-38, pp. 141-157, p. 143.

<sup>24</sup> Schmidt, Mirjam. *Frauegestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1998, p. 145.

<sup>25</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 30.

que des billets rédigés par le jeune homme dans son intimité. La « fragilité » pour ainsi dire *essentielle* de l'héroïne, « softness [...] narrated as a proneness to injury<sup>27</sup> », conduit dès lors rétrospectivement à faire de ses sentiments le lieu exclusif de l'évocation d'une tragique incompatibilité à la fois érotique et esthétique entre les « sexes », selon un double régime d'hétéronormativité du désir et d'autonomie du beau musical que le texte n'a de cesse de répéter, de policer et d'intensifier afin d'assurer le succès de sa propre progression dramatique.

Ainsi, lorsque dans l'*incipit* de la nouvelle, le narrateur nous fait tout d'abord franchir avec Erika la porte de son domicile et traverser la monotonie, y compris sonore, du dîner auprès de son père et de sa sœur pour nous faire pénétrer dans le secret de sa chambre, de son ressenti et de ses pensées, il instaure dans son discours une économie de signification dont il contrôle précisément la production par l'ubiquité de sa présence : tandis que nous voyons littéralement Erika se dévêtir et se mettre au lit, nous l'entendons quitter peu à peu « le tintement des assiettes et le cliquetis des couteaux » de la salle à manger, de même que « les dissonances, les accords tâtonnants et les brutalités contre la musique » subies au cours de l'après-midi dans ses leçons de piano pour apercevoir jusque dans son sommeil la façon dont « son âme frémissait sous la pression des paroles non dites, comme la branche mûre de l'arbre fruitier ploie sous le poids de ses propres fruits<sup>28</sup> ».

À la faveur d'une telle description, les sentiments d'Erika sont donc rapportés de façon *clinique* aussi bien à la musique de l'âme qu'à l'âme de la musique, raison pour laquelle il apparaît qu'elle peut « livrer effectivement beaucoup des secrets de sa vie intérieure

---

<sup>27</sup> Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion. Second Edition* (2004). Édimbourg : Edinburgh University Press, 2014, pp. 2-3. Notre traduction : « narrée comme une prédisposition à la souffrance ».

<sup>28</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald, op. cit.*, pp. 20-22.



dans ses vues sur la création et la reproduction<sup>29</sup> » musicale en conversant avec celui qu'elle aime. Cependant le contenu précis des conceptions de l'art mises en avant par la jeune femme ne semble pas véritablement intéresser le narrateur, qui se contente de les évoquer au discours rapporté comme pour mieux convaincre lectrices et lecteurs qu'Erika « ne cherchait qu'elle-même dans sa musique et dans ses rêves<sup>30</sup> ». L'intuition confuse selon laquelle le violoniste auquel son amour s'adresse « pouvait la dominer grâce à son art, et lui procurer souffrances et allégresse par ses notes envoûtantes<sup>31</sup> » permet dès lors de disqualifier sa « réception pathologique » de la musique tournée « vers un contenu abstrait de sentiment au lieu du phénomène artistique concret », que seule une « réception esthétique » serait capable de saisir<sup>32</sup>.

Un tel « partage du sensible<sup>33</sup> » constitue donc une puissante matrice d'intelligibilité des rapports entre genres et musicalités, à travers l'hystérisation littérale des réactions tout autant corporelles que pianistiques d'Erika à l'accompagnement ou à l'écoute du jeu érotique et musical toujours déjà maîtrisé de son partenaire. Si comme le souligne Mary Burgan, le piano dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle « n'était pas seulement l'emblème d'un statut social », mais aussi « une façon de jauger de l'éducation d'une femme dans la performance des prérequis d'une société raffinée<sup>34</sup> » et bourgeoise, « le fait que le problème de l'indépendance des femmes vis à vis du cercle familial devienne un trait incontournable de la "question des femmes" à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle » entraînait en effet

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>32</sup> Hanslick, Eduard. « La réception esthétique de la musique opposée à sa réception pathologique ». In Müller, Robert. Fabre, Florence (éds.). *Philosophie de la musique : imitation, sens, forme*. Paris : Vrin, 2013.

<sup>33</sup> Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

<sup>34</sup> Burgan, Mary. « Heroines at the Piano: Women and Music in 19<sup>th</sup> Century Fiction ». *Victorian Studies*, 1986, vol. 30, n° 1, pp. 51-76, p. 51.

« la possibilité que la musique jouée par les femmes apparaissent davantage comme une force de rupture qu'un élément d'harmonie au sein des foyers<sup>35</sup> ». L'empressement du narrateur à inscrire la pratique pianistique d'Erika dans un « mythe, un système de représentation : les jeunes filles du XIX<sup>e</sup> siècle au piano » dont « la relation à la réalité empirique est non pas transparente », mais à la fois « symbolique [...] et, de façon plus intéressante, causale<sup>36</sup> » peut donc très bien se lire comme une façon de réguler les ambitions musicales de la jeune femme en les restreignant à ses sentiments pour un violoniste qui semble précisément être le seul capable d'apprécier des expériences esthétiques qu'elle n'avait jusqu'alors jamais pu décrire, y compris pour elle-même.

Le double procès, par lequel Erika se trouve à la fois assignée et incorpore par la discipline de son propre amour une musicalité dépendante, implique donc de considérer les instruments de musique comme des « instruments de pouvoir<sup>37</sup> », qui participent à la régulation des sentiments aussi bien éthiques qu'esthétiques des filles non seulement en société mais jusque dans leurs propres rêveries. Le piano d'Erika n'est, de fait, pas même mentionné lorsqu'il est pour la première fois question des répétitions d'un concert où « son jeu [*ihr Spiel*] doit accompagner le jeune homme et « son violon [*seine Gei*]<sup>38</sup> ». Il faut attendre l'évocation des « leçons de piano » [*Klavierstunden*] données par la jeune femme « de façon discrète et soigneuse » pour voir sa pratique instrumentale immédiatement opposée à « la réputation de violoniste virtuose<sup>39</sup> » de celui qu'elle aime, dont il nous est précisé que la « maîtrise de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>36</sup> Solie, Ruth. *Music in Other Words: Victorian Conversations*. Berkeley : University of California Press, 2004, p. 86.

<sup>37</sup> Koskoff, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology*. Chicago : University of Illinois Press, 2014, p. 128.

<sup>38</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 32.

son jeu s'enracinait dans une virilité ferme et pleine de fougue<sup>40</sup> » qu'Erika paraît ne pouvoir que pressentir tout en étant incapable de la déchiffrer.

Contrairement à la jeune femme, le violoniste apparaît donc d'emblée pleinement conscient à la fois de son don musical et de la « nature » de son désir, qui lui ont été révélés « dès sa jeunesse » alors qu'il était déjà « cajolé et aguiché par les femmes en tant qu'artiste<sup>41</sup> » et enfant prodige; les sentiments et la fragilité d'Erika constituant dès lors par contraste le point focal d'un rapport de pouvoir permettant de discipliner ses rêveries instables de femme-enfant, que chaque performance musicale décrite dans la nouvelle doit cependant redéfinir afin de faire progresser l'action.

*Pouvoirs de la musique, savoirs charnels et « goût de la race<sup>42</sup> »*

Dans de telles conditions, c'est donc le rapport affectif d'Erika avec les différentes pratiques musicales mises en scènes dans la nouvelle qui s'avère déterminant pour le déroulement du récit. Organisé autour de la répétition d'un « chant d'amour [*Liebeslied*]<sup>43</sup> » que le violoniste compose pour elle la veille du dimanche de printemps qui va précisément décider de l'échec de leur relation, la productivité de ce rapport va en effet permettre de relier la découverte et l'incorporation par l'héroïne de sa propre « féminité » à l'idéal régulateur à la fois érotique et esthétique d'une hétéro-normativité du désir, déterminant la différence des « sexes » selon un enchaînement narratif en trois temps, correspondant aux trois performances successives de la pièce dans le texte.

Lors de sa première interprétation par le violoniste alors qu'il se trouve seul chez lui avec Erika, le chant fait ainsi tout d'abord basculer cet espace privé dans le domaine d'une sensualité jusqu'alors

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>42</sup> Nous empruntons cette formule à Stoler, Ann-Laura. « Dans les plis coloniaux. Entretien avec Seloua Luste Boulbina ». *Rue Descartes*, 2013, n° 78, pp. 79-100.

<sup>43</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, op. cit., p. 50.

indicible : répondant aux « sanglots étranglés et hystériques » de la jeune femme « comme envoûtée par les notes » jouées par son instrument, « toute la passion [du jeune homme], son amour pour toutes les femmes du monde et pour l'incarnation du beau éveillée par ses cordes<sup>44</sup> » ont tôt fait de se préciser en « baisers de plus en plus insistants » qu'Erika finit par repousser « avec véhémence<sup>45</sup> ». De façon tout à fait saisissante, le geste du violoniste se trouve rétrospectivement présenté comme exclusivement suscité par « l'excitation physique exacerbée » de l'héroïne durant son écoute, tandis que la « violence » de son jeu, qui pourrait tout aussi bien qualifier sa tentative brutale de forcer une étreinte non désirée, se voit en quelque sorte annulée et recouverte par le simple refus d'Erika de lui céder ; refus que le texte juge pourtant exprimé « presque avec dureté<sup>46</sup> ».

Or c'est la « cristallisation » toute stendhalienne de « la mélodie étrangement agitée de son amour<sup>47</sup> » en un « désir ardent<sup>48</sup> » faisant suffoquer Erika jusque dans son sommeil qui va précisément permettre d'établir discursivement la nécessité d'un tel consentement. Le chant d'amour est alors joué une seconde fois par le violoniste, au cours d'un rappel lors d'un récital public auquel la jeune femme se rend pour le retrouver. Croyant entendre un « aveu » de la part de ce dernier dans une « musique qui l'élève au-dessus des réalités<sup>49</sup> », l'héroïne se voit ainsi dépossédée dans sa propre écoute de la temporalité même qui conduit à sa méprise amoureuse. Celle-ci peut dès lors s'abattre sur elle avec une « cruauté abrupte<sup>50</sup> », lorsque le jeune homme, ignorant volontairement sa présence, quitte la salle de concert avec une chanteuse à son bras.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 144.

Enfin, le chant est interprété une dernière fois en conclusion de la nouvelle, mais cette fois-ci par Erika elle-même : « son motif “lui vient” » à l’occasion d’une improvisation au clavier, au cours de laquelle elle songe qu’elle « aurait bien aimé avoir un enfant de lui, un bel enfant aux boucles blondes qu’elle aurait pu bercer et dont elle aurait pu prendre soin lorsqu’elle était seule, complètement seule<sup>51</sup> ». L’ambiguïté de cette ultime rêverie, qui semble proche des sentiments nostalgiques de la jeune femme envers sa propre enfance évoqués au début de la nouvelle, a cependant été en quelque sorte prévenue par le narrateur quelques lignes plus haut, qui n’hésite pas à montrer de nouveau Erika en train de se dévêtir pour mieux replier l’intimité de ses songes sur son corps naturalisé : « Force et souplesse resplendissaient dans ses membres [...] ; tout en elle était achevé et dans l’attente [...] de vivre en elle-même le miracle resplendissant de la création<sup>52</sup> ».

Pourtant, l’incertitude de l’incorporation par Erika des attendus de sa propre « féminité » demeure, par son renoncement même à la « contrainte à l’hétérosexualité<sup>53</sup> » qui en constitue précisément la condition d’intelligibilité. En ce tournant du XX<sup>e</sup> siècle, qui voit l’invention de la notion d’« hétérosexualité » diffusée notamment par les travaux de « psychopathologie sexuelle » du médecin viennois Richard von Krafft-Ebing<sup>54</sup>, la norme des rapports sexuels entre individus identifiés comme appartenant à des « sexes » opposés s’éloigne en effet progressivement de l’idéal exclusif de la reproduction pour désigner une attirance érotique *innée* pour *l’autre* « sexe », par différence avec une « homosexualité » décrite et pathologisée de façon simultanée.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>53</sup> Rich, Adrienne. « La contrainte à l’hétérosexualité et l’existence lesbienne ». *Nouvelles Questions Féministes*, 1981, n° 1, pp. 15-43.

<sup>54</sup> Katz, Jonathan. *L’Invention de l’hétérosexualité* [*The Invention of Heterosexuality*, 1995], trad. Michel Oliva, Catherine Thévenet. Paris : EPEL, 2001, p. 25.

Cependant pour Krafft-Ebing, si l'« hétérosexuel » figure ainsi le contraire de l'« inverti », cela ne signifie pas pour autant qu'il soit exempt de toute « perversion » : confondant identité de genre et orientation sexuelle, le psychiatre utilise en effet tout aussi bien le terme pour désigner tantôt « l'hermaphroditisme psychique » comme « un désir érotique pour les deux sexes », tantôt pour caractériser l'incapacité d'un individu à maîtriser sa propre activité sexuelle. L'« hétérosexualité » apparaît donc comme catégorie descriptive sur fond d'hypothèse angoissée d'une bisexualité primitive et universelle, que l'idéal régulateur d'une binarité déjà potentiellement reproductive des corps semble dès lors seule à même de tenir à distance<sup>55</sup>. Raison pour laquelle selon Krafft-Ebing « indubitablement l'homme est doté d'un appétit sexuel beaucoup plus intense que la femme », « la sensualité » de cette dernière « s'effaçant dans l'amour maternel » : en effet, « si elle n'était pas ainsi, le monde deviendrait une immense maison de tolérance, le mariage et la famille devenant impossibles<sup>56</sup> ».

Rapportées à la nouvelle de Zweig, les vues de Krafft-Ebing et les discussions qu'elles ont pu susciter renvoient dès lors à une inquiétude tout à fait singulière dans le contexte historique de leur énoncé, et qui apparaît de façon évidente si l'on songe au lien intertextuel entre *L'Amour d'Erika Ewald* et le célèbre récit publié en 1889 par Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*. Ce dernier y met en scène une relation supposée adultère entre une femme mariée et un violoniste qu'elle a pris l'habitude d'accompagner au piano, et qui s'achève brusquement lors du meurtre de la jeune femme par son mari jaloux<sup>57</sup>. Or ce crime donne lieu à une curieuse explication sociologique fournie par Tolstoï en conclusion de son

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 26-29.

<sup>56</sup> Von Krafft-Ebing, Richard. *Psychopathia Sexualis* (1893), cité dans Katz, Jonathan. *L'Invention de l'hétérosexualité*, op. cit., p. 32.

<sup>57</sup> Tolstoï, Léon. *La Sonate à Kreutzer* [Крейцерова соната, 1889], trad. Sylvie Luneau, Boris de Schlœzer. Paris : Gallimard, 1974, « Folio ».

livre, dans laquelle il se plaint de l'absence en Russie d'une authentique morale sexuelle, découlant de « la véritable doctrine chrétienne<sup>58</sup> » promue selon lui par la religion impériale orthodoxe russe au moment où il écrit. Toujours d'après Tolstoï, le secret d'une telle morale réside précisément dans « l'idéal » d'une « pureté de plus en plus grande de pensée et de désir » entre partenaires, qui dépasse l'institution même du mariage et doit s'exercer en premier lieu dans leur intimité<sup>59</sup>. Une relation est donc réputée authentique ou sincère si elle accorde la « nature » toujours déjà potentiellement reproductrice des rapports hétérosexuels avec les sentiments profonds et « purs » des individus par delà « l'amour charnel<sup>60</sup> » qui peut les avoir tout d'abord attirés l'un vers l'autre, d'où la nécessité qu'illustre le récit d'un usage exclusif de la musique comme principe d'élévation éthique et non comme un divertissement sensuel.

Dans une telle économie de la signification, la question de l'authenticité musicale devient par conséquent cruciale pour engendrer l'intelligibilité des rapports intimes à son propre désir. Comme le fait remarquer l'historienne et anthropologue Ann Laura Stoler :

La culture d'un soi autonome, moralement pur, permettait de définir l'intériorité des Européens « véritables », comme les frontières internes au régime politique auquel on rappelait constamment leur appartenance de droit. Penser en termes plus larges l'« éducation du désir » permet ainsi d'éviter l'écueil qui consisterait à reproduire exactement les termes du discours impérial réduisant et concevant les désirs comme uniquement sexuels, et offre une démarche alternative : observer l'ensemble plus vaste de dispositions affectives et de transgressions culturelles qui déterminaient ce qu'il fallait dire et taire<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Stoler, Ann Laura. *La Chair de l'empire, op. cit.*, p. 214.

Le chant d'amour composé pour Erika n'est ainsi pas le fait d'une simple inspiration hasardeuse : il « épousait [*sich anschiegte an*] quelques strophes simples et nostalgiques d'une chanson populaire [...] entendue une fois dans un village » dans la bouche « de quelques jeunes filles<sup>62</sup> ». Si l'on peut décrire le discours de l'authentique en musique comme « la croyance qu'il existe une façon juste (et par conséquent, d'évidentes façons, inexactes ou fautives) d'associer la musique avec quelque chose de culturel, une façon qui doit être perçue, choisie et jouée<sup>63</sup> », il s'agit dès lors de désigner dans la nouvelle la pratique musicale folklorisée du « peuple » comme la principale source vive d'une musicalité amoureuse et bourgeoise qui ne peut que la transcender sans se confondre avec elle. Le dispositif à la fois érotique et esthétique du « récit ontologique de la différence irréductible » des « sexes » que « la culture se raconte à elle-même<sup>64</sup> » se noue ainsi à la faveur d'une dialectique de l'intériorisation du « populaire » également inaccessible aux femmes, dont « l'impression de désorientation existentielle atteste justement de leur sensibilité féminine par contraste avec l'expérience masculine de domination et de contrôle effectif sur le monde<sup>65</sup> ».

En n'ayant de cesse de confronter la pratique pianistique effacée d'Érika au « maniement tzigane de son archet<sup>66</sup> » par celui qu'elle aime, la nouvelle peut donc directement opposer la débordante énergie sexuelle de ce dernier à la pudeur contenue de la jeune

---

<sup>62</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, *op. cit.*, pp. 50-52.

<sup>63</sup> Nettl, Bruno. « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non-occidentales ». In Nattiez, Jean-Jacques (éd.). *Musiques : L'unité de la musique*, vol. 5. Arles : Actes Sud, 2007, p. 1113.

<sup>64</sup> Stone, Sandy. « "L'Empire contre-attaque" : un manifeste posttranssexuel [« The *Empire* Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto », 1996] ». *Comment s'en sortir ?*, trad. Kira Ribeiro, 2015, n° 2, pp. 23-41, p. 35.

<sup>65</sup> Mittelman, Hanni. « Fragmentation and the Quest for Unity. Stefan Zweig's Novellas as Tales of the Assimilationist Jewish Predicament ». In Gelber, Mark H. (éd.). *Stefan Zweig Reconsidered*. Tübingen : Max Niemeyer, 2007, p. 168.

<sup>66</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Erika Ewald*, *op. cit.*, p. 42.



femme, réactivée de façon décisive par l'évocation des « sonorités brûlantes qui déferlent dans le *Tristan et Isolde* » lors de l'excursion dominicale des deux personnages à Döbling. En insistant simultanément sur la présence spirituelle rassurante et paternelle de Beethoven qui a vécu et composé en ces lieux, tout en ayant soin de la distinguer de l'imprévisibilité errante et instinctive des musiciens populeux de l'auberge du village, le texte déploie ainsi les conditions de possibilité de « l'affirmation [d'un] soi bourgeois [...] lié aux productions et aux perceptions impériales, et aux Autres racialisés qu'elles [produisent]<sup>67</sup> ». Cette racialisation encore largement implicite dans le leitmotiv wagnérien du *Liebeslied* prend en effet un tour littéral lors de l'explosion de sensualité censée révéler à Érika la véritable « nature » de ses sentiments : la jeune femme « au corps blanc comme un lis<sup>68</sup> » est alors comparée dans le texte à une Carmen « pleine de désir, aux lèvres brûlantes et portant la rose rouge sang de la passion dans sa chevelure sombre<sup>69</sup> ».

Bien que le personnage d'Érika dans la nouvelle de Zweig évoque très directement les remarques de Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* concernant « la nature particulière des femmes fictives » qui « presque sans exception [...] nous sont données dans leurs rapports avec les hommes<sup>70</sup> », les énoncés qui permettent à la fois de produire et de réguler la subjectivité genrée de la jeune femme à partir d'une hétéronormativité du désir et d'une esthétique de l'autonomie du beau musical déjà présupposées délimitent un ensemble de pratiques discursives particulièrement instables, faisant proliférer les sentiments et rêveries d'Érika à la faveur de performances musicales et d'événements amoureux qui ne cessent de les *remettre en jeu* dans le déroulement même de la nouvelle. Il s'agit donc de comprendre les modalités par lesquelles

---

<sup>67</sup> Stoler, Ann Laura. *La Chair de l'empire*, op. cit., p. 197.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>70</sup> Woolf, Virginia. *Une chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929], trad. Clara Malraux. Paris : Denoël, 1992, « 10/18 », p. 124.

l'« imitation du féminin par les voix de la culture masculine<sup>71</sup> » produit la « femme » à la fois en musique et en amour comme « être de répétition<sup>72</sup> », pour reprendre une formule de la musicologue Ruth Solie.

Une telle analyse implique dès lors tout aussi bien « une politique de la relation amoureuse, [rendue] nécessaire dans le sens où la façon dont on aime importe<sup>73</sup> », qu'une analyse de la façon dont le *biopouvoir* repose non pas sur le contrôle de la « vie nue », comme a pu notamment le défendre le philosophe Giorgio Agamben<sup>74</sup>, mais sur une intense liaison, définition et délimitation de la « nature » de faits assignés à leur propre évidence biologique, à partir de technologies affectives générées au sein desquelles le rapport au musical joue un rôle crucial. Il suffit de songer ici au chantage à la fois sentimental et sexuel par lequel le violoniste entend parvenir à obtenir d'Érika qu'elle cède sur le champ à ses désirs lors de leur promenade à Döbling : « Vous allez me comprendre, ma chère, ma très chère Érika. Seul un artiste peut comprendre ces choses et vous avez une âme d'artiste riche, infiniment riche<sup>75</sup>. »

L'échec de cette tentative toutefois, du fait du propre « savoir charnel » de la jeune femme grâce auquel « tout se révoltait en elle contre la promesse qu'un moment de faiblesse lui avait arraché<sup>76</sup> » et qui se manifeste à nouveau lorsque ses propres « efforts tendus [*ihre Anstrengungen*]<sup>77</sup> » lui permettent d'échapper au viol après qu'elle ait accepté par dépit d'accompagner dans une taverne un

---

<sup>71</sup> Solie, Ruth. « Whose life? The gendered self in Schumann's Frauenliebe songs ». In Scher, Steven Paul (éd.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 220.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>73</sup> Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>74</sup> Voir notamment Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin* [*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998], trad. Pierre Alféri. Paris : Payot, 2003.

<sup>75</sup> Zweig, Stefan. *L'Amour d'Érika Ewald*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 170.

jeune soldat en permission qui l'avait vue marcher seule dans la nuit, indique réciproquement la valeur de son propre engagement musical à la fin de la nouvelle :

la sagesse qu'elle avait [elle même] arrachée à la vie n'étant pas destinée à demeurer froide et stérile [...], la faculté d'aimer sans compter, qui avait jadis fait trembler tout son être dans de brûlantes convulsions, l'attirant à présent vers les enfants auxquels elle enseignait la musique et auxquels elle parlait du destin et de ses ruses comme d'un individu dont il faut se méfier<sup>78</sup>.

S'il nous est également permis de remarquer en nous penchant sur la fontaine de l'art musical les eaux troubles de l'assignation de genre et, suivant une démarche critique féministe, de « réintroduire du politique, c'est-à-dire des rapports de pouvoir et donc du conflit, là où l'on s'en tenait aux normes naturelles ou morales, à la matière des corps, aux structures psychiques ou culturelles et aux choix individuels<sup>79</sup> », il devient alors possible de lire la nouvelle de Zweig comme le récit d'un apprentissage du « féminin » découvrant son propre secret dans le refus d'Érika de se trouver entièrement réduite à l'économie de la signification et du stigmaté qui sert à le réguler. C'est-à-dire en n'étant pas tout à fait « femme », pour mieux vivre en tant que femme « l'amour » et « la musique » sans s'y trouver le moins du monde enfermée.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>79</sup> Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*. Paris : PUF, 2008, « Philosophies », p. 10.