

Épisode de la vie d'un artiste

Damien Colas

► **To cite this version:**

Damien Colas. Épisode de la vie d'un artiste. Damien Colas, Florence Gétreau, Malou Haine. Musique, esthétique, société, Mardaga, pp.161-186, 2007. <halshs-00461737>

HAL Id: halshs-00461737

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00461737>

Submitted on 11 Mar 2010

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.

Robert Schumann, « Épisode de la vie d'un artiste ». Symphonie fantastique en 5 mouvements, de Hector Berlioz.

traduit de l'allemand par Damien Colas

L'essai de Schumann sur la *Symphonie fantastique* de Berlioz constitue son article de critique musicale le plus développé. Il en existe deux versions : la plus connue a été préparée par le musicien en vue de l'édition des *Gesammelte Schriften* (1852-1853)¹. C'est sous cette forme que le texte a été traduit dans plusieurs langues européennes. La traduction française la plus accessible reste à ce jour celle de Henri de Curzon, régulièrement rééditée². Mais cette version définitive est en réalité la réélaboration d'un premier état du texte, publié sous forme de six feuillets dans la revue de Schumann, la *Neue Zeitschrift für Musik*, de juillet à août 1835. Les deux versions de l'essai diffèrent sensiblement. Si la seconde version bénéficie de quelques rectifications et de retouches terminologiques, elle est en revanche amputée d'une partie substantielle qui se trouve au début de la première.

Seule la version originale permet donc de comprendre pleinement la perspective choisie par Schumann pour l'analyse de la symphonie de Berlioz, quand la version définitive n'en présente que les résultats. La perspective est double, ou plus exactement dialectique, emblématique en cela de la période « Davidsbündler » du compositeur. La critique est construite comme un dialogue entre deux personnages hétéronymes de Schumann. Le premier à s'exprimer est l'exalté Florestan. D'une « manière psychologique », il s'identifie au héros du drame instrumental dont il partage les visions : il fait donc partie de ces « êtres

¹ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Martin Kreisig éd., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 5/1949.

² Robert Schumann, *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, traduits par Henri de Curzon, Berlin, Fischbacher, 1894.

sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination » auxquels, selon Berlioz³, la musique s'adresse. La parole de « Schumann » prend le relais dès le deuxième feuillet. Elle s'appuie, au départ, sur le texte de Florestan : à l'enthousiasme et à la participation émotive, « Schumann » entend substituer un regard aussi objectif que possible. Au champion du « moi intérieur » qu'incarne Florestan répond l'homme des Lumières, attaché à l'exercice de la raison, qui continue à s'exprimer en Schumann au travers de la tourmente romantique. Mais à mesure que le dialogue Florestan-Schumann se transforme en monologue — puisque la réponse s'étend jusqu'au dernier feuillet —, le discours ne tarde pas à être travaillé de l'intérieur par la résurgence de tensions dialectiques. L'ambition première de conduire une analyse scientifique, semblable à la dissection médicale (*Zergliederung* = démembrement), semble ne rien dire de substantiel sur la symphonie : Schumann poursuit toutefois cette analyse tout en proposant au lecteur une visite guidée du « château gothique » que constitue l'œuvre de Berlioz. Voici donc la *Symphonie fantastique* observée selon le prisme d'une démultiplication des points de vue — l'illustration du programme de Berlioz et la mise en musique d'images mentales, la métaphore de l'architecture gothique, la dissection anatomique, l'écart à la norme traditionnelle de la symphonie, le recours à un plan en cinq parties inspiré de l'art théâtral. Schumann n'en choisira aucun, préférant à la rassurante logique d'une théorie, la multiplicité des perspectives, qui ont toutes leur pertinence comme leurs limites, mais dont la complémentarité en permet le dépassement.

L'essai de Schumann est donc un texte complexe, dont la polyphonie profonde s'explique par l'impossibilité dans laquelle se trouve l'auteur de concilier les voix opposées qui parlent en lui, la flamme du romantisme et l'attachement aux Lumières. Isoler un extrait de ce texte – comme cela a été fait souvent pour les opinions les plus célèbres qu'il contient, par exemple la distinction entre rythme et métrique – risque d'aboutir à des idées simplistes. C'est ne pas tenir compte du fait que la plupart des thèses qui y sont formulées sont pensées comme des réponses à des arguments précédemment avancés, ou qu'elles appellent, par leur provocation même, un débat intellectuel à venir. Ce n'est que dans l'intégralité de ce jeu de réfutations et digressions que les idées de Schumann prennent leur sens, leur subtilité et leur richesse. Cela dit, l'essai pris dans son ensemble peut être considéré lui-même comme une réponse : Schumann ne l'écrivit qu'après avoir publié en traduction allemande les recensions de la *Symphonie fantastique* par Fétis et Panofka⁴. La réponse à Fétis, dont il réfute pratiquement toutes les idées,

³ Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le correspondant* (22 octobre 1830).

⁴ La critique de Fétis (*Revue musicale*, IX/5 (1 février 1835), p. 33-5) fut reprise dans la *NZfM*, II/49 (19 juin 1835), p. 197-198, et II/50 (23 juin 1835), p. 201-202 ; celle de Panofka dans le même journal, II/17 (27 février 1835), p. 67-9, et II/18 (3 mars 1835), p. 71-72. Voir Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, tome 2 : *Hermeneutic Approaches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 162.

s'inscrit dans la croisade que Schumann mène résolument contre les Philistins et il est fort plausible que la critique du musicographe belge ait eu sur lui l'effet d'un élément déclencheur, en lui fournissant des arguments auxquels s'opposer. L'essai de Schumann ne se réfère donc pas seulement à la symphonie de Berlioz : il est aussi un instrument de polémique contre les adversaires et il est un jalon dans la maturation des idées du musicien, en renvoyant à ses propres compositions au-delà de l'œuvre traitée. Le rejet du programme *in extenso* au profit des seules mentions de titre pour les cinq mouvements n'éclaire en rien la compréhension de la *Symphonie fantastique*, mais il en dit long sur la conception schumannienne des rapports entre texte et musique. Il importe de remarquer combien l'attitude de Schumann critique est proche de celle de Berlioz⁵. Deux ans plus tard, le musicien français procédera exactement de la même façon dans son essai sur l'imitation : tout en analysant la *Symphonie pastorale* de Beethoven, il répond à ses détracteurs et justifie la poétique qu'il a voulu mettre en œuvre dans la *Fantastique* et dans *Harold en Italie*.

L'anecdote de la marche de Schubert est révélatrice de ce qu'il y a de commun et de radicalement différent entre Schumann et Berlioz. Puisque la marche pour piano évoque chez Schumann et son ami les mêmes images – Séville autrefois, la déambulation des gentilshommes andalous – c'est bien pour lui le signe que certaines pages musicales sont dotées d'une détermination sémiotique que l'on ne peut pas remettre en question. Ainsi pense également Berlioz, pour qui « le vague de l'expression musicale n'est pas tel, que beaucoup d'autres personnes ne puissent être impressionnées de la même façon »⁶. Dans certains cas précis seulement, car l'idée centrale de Berlioz reste que, d'une part, la détermination du langage musical est limitée⁷ et que, d'autre part, deux auditeurs ne sauraient éprouver le même sentiment face à la même image, *a fortiori* à l'écoute d'un passage musical censé dépeindre cette image⁸. C'est en raison du vague de l'expression musicale et de la subjectivité de l'auditeur que Berlioz pose, pour le recours à l'imitation en musique, une condition de *non-ambiguïté*⁹ qui constitue, dans le cas de la *Fantastique*, la raison même des détails du programme. Schumann, qui reconnaît plus que tout autre le vague de l'expression et la subjectivité de l'auditeur, part du même constat pour choisir une direction opposée puisque le recours au langage verbal ne doit en aucun cas avoir la

⁵ Thèse développée par Richard Taruskin dans son chapitre consacré au parallèle entre les deux musiciens, in *The Oxford History of Music*, tome III, New York, Oxford University Press, 2005, chap. 38, p. 289-341.

⁶ Hector Berlioz, « La symphonie pastorale », *Journal des débats* (22 mars 1835).

⁷ Hector Berlioz, « Du système de Gluck en musique dramatique », *Journal des débats* (2 octobre 1835).

⁸ Hector Berlioz, « De l'imitation musicale », *Revue et gazette musicale de Paris* IV/1 (1^{er} janvier 1837), IV/2 (8 janvier 1837).

⁹ *Ibid.*

fonction d'un « poteau-indicateur »¹⁰, mais celui de poser des questions à l'auditeur et stimuler ainsi son imagination¹¹. Si Schumann évoque dans son essai les divergences entre Français et Allemands en matière de réception, les deux traditions esthétiques nationales expliquent également ce qui l'éloigne de Berlioz sur le plan de la poétique. Fidèle à l'idée d'E. T. A. Hoffmann, Schumann considère le langage verbal d'une dignité inférieure aux arcanes sacrées de l'art musical. Par conséquent, accoler un programme détaillé à une page musicale, c'est pour lui abaisser cette dernière. En France, la même opération produit l'effet inverse. Avec son programme, qui permet de justifier la musique instrumentale par des mots et des images, la *Symphonie fantastique* est finalement bien moins révolutionnaire que fidèle à la tradition, dans une culture où avait régné, pendant plus d'un siècle, un fort discrédit pour la musique instrumentale pure, comme le résume la fameuse phrase de Fontenelle. En prenant la *Pastorale* comme modèle, ou comme paratonnerre, Berlioz renouait avec les maîtres français de la symphonie descriptive qui avaient influencé Beethoven au départ¹².

Joël-Marie Fauquet publia en 1994 la première version du *Traité d'instrumentation* de Berlioz, parue sous forme de feuillets dans la *Revue et gazette musicale de Paris* de novembre 1841 à juillet 1842¹³. C'est d'après cet exemple, et en hommage à la passion de son éditeur pour Berlioz, qu'a été entreprise cette traduction française de la première version de l'essai de Schumann.

À propos de la traduction

De façon à éviter toute ambiguïté, ont été choisis pour l'analyse musicale les termes consacrés par l'usage en français contemporain de préférence à une traduction plus littérale. *Satz* et *Abteilung* ont été traduits par *mouvement* ; *Rythm* par *rythme* ou *incise mélodique* selon le contexte.

Les mesures indiquées par Schumann se réfèrent à la première édition de la partition pour piano de Franz Liszt. Les mesures de la partition d'orchestre ont été indiquées entre crochets, en se fondant sur l'identification de l'édition d'Ian Bent, qui est à ce jour l'édition la plus complète de l'essai¹⁴. Comme dans cette édition, les différentes parties de l'analyse, annoncées par Schumann, ont été indiquées entre crochets.

Pour le programme de la symphonie, cité à la fin de l'essai, le texte original de Berlioz a été repris tel quel sauf quand la traduction allemande, en particulier par ses omissions, s'avère significative de la lecture de Schumann.

Abréviations :

¹⁰ Gustav Mahler, lettre à Max Marschalk du 26 mars 1896 (Herta Blaukopf, éd., *Gustav Mahler. Briefe*, Vienne, Paul Zsolnay, 1996, p. 172.

¹¹ Taruskin, *History of music*, p. 305-316.

¹² Voir Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

¹³ Hector Berlioz, *De l'instrumentation*, ed. Joël-Marie Fauquet, Bègles, Le Castor astral, 1994.

¹⁴ Bent, *Musical analysis*, vol. 2, p. 166-194.

NZfM *Neue Zeitschrift für Musik*
GS *Gesammelte Schriften*

[Florestan, *NZfM*, III/1 (3 juillet 1835), pp. 1-2]

*Auquel de ces immortels
 Doit revenir le plus haut éloge ?
 Je ne me fâcherai avec aucun d'eux.
 Mais je le réserverai
 À celle qui ne cesse de se transformer,
 À l'éternellement jeune,
 À la merveilleuse fille de Jupiter,
 À sa descendante préférée,
 À l'imagination*

Goethe

Entrons dans la bataille, non pas avec un cri sauvage, comme le faisaient nos ancêtres Germains, mais au son joyeux des flûtes, comme le faisaient les Spartiates. En vérité, celui à qui ces lignes sont dédiées n'a pas besoin d'un défenseur, et nous espérons voir revivre en lui un nouvel Hector d'Homère, celui qui, réduit en captivité, assura la victoire à l'ancienne Troie détruite. Mais si son art est l'épée flamboyante, que ma parole soit son fidèle fourreau.

Un sentiment merveilleux s'empara de moi lorsque je jetai le regard pour la première fois sur cette symphonie. Enfant, souvent je regardais les morceaux de musique à l'envers, pour m'amuser (comme je le fis plus tard avec les palais de Venise dans une boule d'eau) à contempler les arabesques étrangement intriquées formées par les notes. Cette symphonie, même à l'endroit, ressemble à un tel morceau de musique regardé à l'envers. Là-dessus, d'autres scènes de sa première enfance revinrent à l'esprit de l'auteur de ces lignes : par exemple lorsque, un jour, aux premières lueurs de l'aube, alors que la maisonnée était encore endormie, il se dirigea, encore endormi et les yeux fermés vers son vieux piano, désormais désaccordé, et plaqua plusieurs accords en versant de chaudes larmes. Lorsqu'on lui raconta cet épisode le lendemain, il ne se souvenait que d'un rêve avec d'étranges sons, et plusieurs choses étranges qu'il avait vues et entendues, et il ne put que prononcer trois noms puissants, l'un au Sud, l'autre à l'Est et le dernier à l'Ouest : Paganini, Chopin et Berlioz.

Avec la force et l'agilité de l'aigle, les deux premiers s'imposèrent : leur tâche était plus facile, car en eux s'assemblaient le poète et l'acteur. Avec Berlioz, le virtuose de l'orchestre, la tâche sera plus difficile, le combat plus rude ; mais les lauriers de la victoire seront peut-être plus beaux. Hâtons-nous vers le moment de la décision ! Les temps ne cessent de se précipiter vers un but ; aux futures générations il sera laissé le soin de décider si nous avançons ou reculons, si nous allons vers le bien ou le mal. Autant que je sache, personne, dans notre temps présent, n'a encore été capable de prédire ce dernier point avec certitude.

Ayant parcouru la symphonie de Berlioz à maintes reprises, d'abord avec perplexité, puis avec effacement, enfin avec étonnement et admiration, je vais m'efforcer de l'esquisser en quelques rapides coups de pinceau. Je dépeindrai le compositeur comme j'ai eu l'occasion de le connaître, avec ses faiblesses et ses qualités, sa grossièreté et sa grandeur, sa rage destructrice ainsi que sa tendresse. Car je sais que ce qu'il nous a donné ne peut pas être appelé une œuvre d'art, pas plus que ne peut prétendre à ce nom la grande nature sans avoir été anoblie par la main humaine, pas plus que la passion sans le frein des principes moraux les plus élevés.

Si le caractère et le talent, la religion et l'art se sont enrichis mutuellement chez le vieil Haydn, si chez Mozart l'élément artistique idéal s'épanouit de façon autonome aux côtés de la sensualité de l'homme, si chez certains esprits tournés vers la poésie, les modèles de comportement et de création artistique semblent prendre des directions opposées (comme ce fut le cas, par exemple, avec le poète dissolu Heydenreich, qui pouvait écrire le poème le plus déchirant contre la luxure), alors Berlioz appartient plutôt au type des personnalités beethovéniennes, dont le développement artistique coïncide exactement avec le cheminement de leur vie, si bien que toute impulsion dans le premier entraîne le second vers le haut ou vers le bas. Comme les serpents de Laocoon, la musique s'est enroulée aux pieds de Berlioz et il ne peut s'éloigner d'elle d'un seul pas. Ainsi il patauge avec elle dans la poussière ; ainsi elle s'abreuve, avec lui, de la lumière du soleil. Même s'il la jetait au loin, il devrait exprimer cet acte en termes musicaux, et s'il devait mourir, son esprit se dissoudrait sans doute en cette sorte de musique que nous entendons souvent, errante à l'horizon lointain, à l'heure tranquille où le dieu Pan repose.

Un tel être musical, à peine âgé de dix-neuf ans, de sang français, débordant d'énergie, et de plus engagé dans une bataille avec l'avenir, et sans doute en proie à de violentes émotions, est saisi pour la première fois par le dieu de l'amour, non pas par cette sorte de sentiment timide, que l'on préfère confier à la lune, mais plutôt cette lueur obscure de l'éruption du Mont Etna vu de nuit. C'est alors qu'il la voit. J'imagine que cette créature féminine, l'idée principale de l'entière symphonie, est pâle, élancée comme un lys, voilée, silencieuse, presque froide — mais ces mots sont éteints, alors que les notes de musique nous brûlent jusqu'aux entrailles. On peut lire dans la symphonie elle-même comme il s'élance vers elle et essaie de l'embrasser de tout son cœur, comme il doit reculer, le souffle coupé par la froideur de cette Anglaise, et comme il aimerait, humblement, tenir et baiser l'ourlet de sa traîne, comme enfin il se redresse fièrement et sollicite son amour, puisque qu'il l'aime si follement. Voyez-le écrit : tout ceci est écrit en lettres de sang dans le premier mouvement.

Il est vrai que l'amour peut faire de l'homme le plus lâche un seigneur de la guerre mais, d'un autre côté, Jean Paul nous dit que « l'héroïne jette une grande ombre sur le héros ». Tôt ou tard, de jeunes gens passionnés mettront de côté leur sentiment platonique si leur amour n'est pas payé de retour, et ils feront d'innombrables sacrifices sur les autels d'Épicure. Mais Berlioz n'est pas de la nature des Doms Juans. Il reste assis, les yeux figés, au milieu de ses compagnons libertins ; à chaque saut de bouchon de champagne, c'est une corde qui se casse en lui. Sur le mur en face de lui, il voit cette vieille figure aimée s'agrandir, comme dans un accès de fièvre, se rapprocher de son cœur, de façon oppressante. Il la repousse, et avec un rire strident une pute se jette sur ses genoux et lui demande ce qui lui manque.

C'est alors, ô génie de l'art, que tu viens au secours de ton préféré, et il comprend bien ce sourire qui frémit sur tes lèvres. Quelle musique, dans le troisième mouvement ! Cette intériorité, cette contrition, cette ardeur ! L'image du soulagement de la nature après l'explosion de l'orage a beau être usée, je n'en connais guère de plus belle et de plus convaincante. La création tremble encore de l'étreinte du ciel et pleure comme si plus d'un millier d'yeux versaient leurs larmes, et les fleurs craintives murmurent entre elles à propos de cet étrange visiteur qui de temps à autre jette un regard furieux autour de lui.

À ce point, toute personne prétendant être un artiste aurait considéré sa tâche terminée et célébré le triomphe de l'art sur la vie. Mais toi, mais toi ! Tasse finit enfermé chez les fous pour cela. Mais chez Berlioz, la vieille rage destructrice redouble de violence, et il s'en prend à tout ce qu'il aperçoit avec les poings des Titans ; et lorsqu'il s'imagine posséder enfin sa bien-aimée et serrer chaudement contre lui cette figure d'automate, la musique se cramponne encore à ses rêves horribles et à sa tentative de suicide. Les cloches sonnent, et les squelettes entament une danse nuptiale au son de l'orgue... À ce point, le génie [de l'art] se détourne de lui en pleurant.

Où, par endroits il m'a semblé entendre dans ce mouvement des réminiscences, à voix terriblement basse, de ce poème de Franz von Sonnenberg, dont la tonalité principale est celle de la symphonie :

*Tu es ! tu es le cœur ardemment désiré,
Attendu avec tant de ferveur, dans le silence des
heures du matin
C'est toi qui, un jour, avec de doux frissons,
allongé contre ma poitrine, dans un long et profond
silence
avec des soupirs brisés, confus, murmurais à mon
cœur, en rougissant adorablement comme une vierge
timide :
« Je suis le soupir qui ai resserré ton cœur si fort et
pour toujours afin de l'élever à la face du monde »
...
Ton premier cri m'a appelé inconsciemment :
Dans chaque flamboiement sauvage de dévotion,
C'était moi qui étais en toi, moi à qui tu serrais les
mains
Puis dans chaque « moi », c'était toi, dans la vie, qui
m'écartais les bras pour me soulever la poitrine
...
Tu étais, tu es le grand indéfinissable,
vers lequel, aux heures divines, mon cœur se tourne,
Se tourne, ô je me languis de presser contre moi
l'humanité entière.
...
Se saisir mutuellement ! une seconde immortalité !*

*Le frisson de l'ivresse de toute la nature en moi !
Ce moment, Herkla, lorsque, tremblants et
silencieux, nous nous enlaçons !*

[Schumann, *NZfM III/9* (31 juillet 1835), pp. 33-35]

Les choses anciennes sont passées ; voyez ! toutes
choses sont devenues nouvelles.

II *Corinthiens*, 5.17

J'ai lu attentivement ce que Florestan a écrit au sujet de la symphonie, que j'ai lue entièrement moi-même, ou plus exactement que j'ai étudiée dans le moindre détail. Même si je partage ce premier jugement presque entièrement, je ne peux pas m'empêcher de penser que cette manière psychologique de mener la critique ne peut rendre entièrement justice lorsqu'elle est appliquée à une œuvre d'un compositeur qui n'est guère autre chose qu'un nom pour beaucoup de personnes, un compositeur à propos duquel, pour aggraver les choses, les opinions les plus divergentes ont été exprimées. Et aussi favorable que puisse être le verdict de Florestan à l'égard de Berlioz, il pourrait être facilement renversé toutes sortes de soupçons qu'un examen complet des techniques spécifiques de composition pourrait faire naître.

Je reconnais maintenant qu'il faut plus qu'une simple mentalité poétique pour assigner d'ores et déjà à cette œuvre singulière la place qui lui convient dans l'histoire de l'art — il faut un homme qui ne soit pas seulement un musicien avec une culture philosophique, mais aussi un connaisseur bien versé dans l'histoire des autres arts, quelqu'un qui ait réfléchi à la signification et à l'enchaînement de leurs réalisations ainsi qu'au sens implicite de la succession de ces dernières. En même temps, l'opinion d'un musicien devrait aussi être écoutée : quelqu'un qui, même s'il s'inscrit dans la direction que la jeune génération est en train de prendre et s'il défend corps et âme tout ce qu'elle propose de plus élevé, ne rechignerait pas à rompre un bâton sur la tête de son protégé à la face du monde, quand bien même il préférerait lui pardonner en privé. Heureusement, pour cette occasion il y a bien plus de couronnes de lauriers que de bâtons à briser.

La matière que cette symphonie offre à la réflexion est si diversifiée que les fils pourraient, dans ce qui suit, s'embrouiller trop facilement. C'est pourquoi je préfère la présenter en parties séparées, même si souvent l'une d'entre elles doit être renvoyée aux autres pour être expliquée. Ces parties sont les quatre perspectives selon lesquelles on peut considérer une œuvre musicale, c'est-à-dire la *forme* (du tout, des parties séparées, de la période et de la phrase), le *procédé de composition* (harmonie, mélodie, contrepoint, développement et style), les *idées* particulières que l'artiste souhaitait représenter et l'*esprit* qui gouverne la forme, la matière et l'idée.

[I. Forme]

La forme est le réceptacle de l'esprit. Les grands volumes demandent, pour être remplis, davantage d'esprit. C'est avec le nom de « symphonie » que l'on a désigné, jusqu'à présent, les œuvres de musique instrumentale au contenu le plus grand.

Nous avons l'habitude de juger d'une chose d'après le nom qu'elle porte. Nous attendons autre chose d'une « fantaisie » que d'une « sonate ».

Avec des talents de deuxième ordre, il suffit qu'ils maîtrisent la forme conventionnelle ; avec ceux de premier ordre, nous apprécions qu'ils l'élargissent. Seul le génie peut se permettre d'avancer librement.

Après la *Neuvième symphonie* de Beethoven, la plus grande de toutes les œuvres instrumentales par ses dimensions externes, la forme et l'intention semblaient s'être épuisées. L'idée titanesque exigeait une incarnation titanesque ; le dieu exigeait un monde à sa mesure pour y agir. Mais l'art a ses limites. L'Apollon du Belvédère, avec quelques pieds de plus, serait une offense à l'œil. Les compositeurs de symphonie qui vinrent ensuite sentirent cela, et certains d'entre eux se réfugièrent dans les formes confortables de Haydn et de Mozart.

Par ailleurs, je devrais citer ici Ferdinand Ries, dont l'originalité délibérée ne fut éclipsée que par celle de Beethoven ; Franz Schubert, le peintre fantastique qui avait plongé son pinceau dans les rayons de lune comme dans les flammes du soleil, et qui, après les neuf muses de Beethoven, s'apprêtait à en faire naître une dixième ; Spohr, dont la douce voix ne parvint pas à résonner assez fort sous la grande voûte de la symphonie où il essaya de s'exprimer ; Onslow, qui en dehors d'un talent indéniable pour l'instrumentation, ne s'y connaissait pas assez pour dissimuler habilement le jeu des quatre parties principales ; Kalliwoda, cet individu joyeux et harmonieux dont les dernières symphonies, en raison même du travail de composition, perdirent la haute qualité d'imagination des premières. Parmi les compositeurs les plus récents, nous connaissons et apprécions hautement Maurer, Fr. Schneider, Moscheles, C. G. Müller, Hesse, Lachner et Mendelssohn, dont nous avons volontairement gardé le nom en dernier.

Aucun de ces noms, tous étant encore en vie à l'exception de Schubert, ne s'était risqué à des modifications substantielles des anciennes formes — si nous laissons de côté quelques tentatives isolées comme dans la dernière symphonie de Spohr. Mendelssohn, aussi grand compositeur dans la productivité que dans la réflexion, se rendit compte qu'il n'y avait rien à gagner dans cette voie et s'engagea donc dans une nouvelle direction, même s'il n'est pas à exclure que cette direction ait déjà été prise par la première ouverture de *Leonore*. Avec ses ouvertures de concert, dans lesquelles il resserrait l'idée de la symphonie dans un espace plus limité, il obtint la couronne et le sceptre parmi les compositeurs de musique instrumentale de son époque. Il existait alors un risque réel que le nom de la symphonie n'appartienne désormais plus qu'à l'histoire.

Dans ce domaine, les pays étrangers restaient silencieux. Cherubini s'attela de longues années durant à un travail symphonique, mais on dit qu'il avoua, peut-être trop vite et trop modestement, son incapacité à remplir cette tâche. Le reste de la France et de l'Italie était occupé à écrire des opéras.

Pourtant, dans un coin obscur de la France du Nord, un jeune étudiant en médecine préparait quelque chose de nouveau. Quatre mouvements ne sont pas assez pour lui ; comme s'il écrivait une pièce de théâtre, il en choisit cinq.

Tout d'abord, je pris la symphonie de Berlioz pour une héritière de la *Neuvième* de Beethoven (non pas, bien sûr, à cause du nombre de mouvements, puisque la symphonie

de Beethoven en a quatre, mais pour d'autres raisons). Cependant, l'œuvre de Berlioz fut jouée au Conservatoire de Paris dès 1820 [*recte* : 1830], et celle de Beethoven ne fut publiée qu'ensuite, si bien qu'il ne peut être question d'imitation. Et maintenant, courage ! place à la symphonie elle-même !

Si nous considérons les cinq mouvements dans leur ensemble, nous relevons qu'ils observent la séquence habituelle jusqu'aux deux derniers mouvements, mais que ceux-ci, étant deux scènes d'un rêve, semblent former à nouveau un tout. Le premier mouvement commence avec un *adagio* suivi d'un *allegro*, le second se trouve à la place du *scherzo*, le troisième à celle de l'*adagio* central, et les deux derniers constituent l'*allegro* final. Ils sont également cohérents pour ce qui est de la structure tonale, le *largo* introductif étant en *ut* mineur, l'*allegro* en *ut* majeur, le *scherzo* en *la* majeur, l'*adagio* en *fa* majeur, les deux derniers mouvements en *sol* mineur et en *ut* majeur. Jusqu'ici, tout est simple. Puissé-je, tandis que j'accompagne mon lecteur dans cet édifice extravagant, et que nous explorons les d'escaliers, parvenir aussi à broser un tableau de chacune des pièces ! Nous avons souvent pu imaginer, par nos lectures, ces anciens châteaux écossais que les écrivains anglais dépeignent avec tant de vérité, avec leurs fenêtres gothiques et leurs tours perchées défiant le vide. Notre symphonie est quelque chose de ce genre. Veuillez me suivre maintenant dans ses coursives fantastiquement délabrées !

La lente introduction avant le premier *allegro* ne diffère guère de celle des autres symphonies — je ne parle ici qu'en termes de forme — si ce n'est par un agencement particulier du matériau qui surprend après un retour assez fréquent d'assez longues périodes. Il y a en réalité deux variations sur un thème avec des intermèdes libres. Le premier thème s'étend jusqu'à la page 2, mesure 2 [mes. 16] ; le [premier] intermède va de ce point jusqu'à la page 3, mesure 5 [mes. 27] ; la première variation jusqu'à la page 5, mesure 6 [mes. 41] ; le [second] intermède jusqu'à la page 6, mesure 8 [mes. 50] ; seconde variation sur la pédale des basses jusqu'à la page 7, mesure 1 [mes. 58] (du moins je retrouve dans la partie de cor obligée les intervalles du thème, même si ce n'est qu'une évocation) ; conduit jusqu'à l'*allegro*, accords préparatoire : nous passons de l'antichambre à l'entrée. *Allegro*. Quiconque s'attarde en chemin à contempler les détails restera en arrière et se perdra. À partir du thème initial, survolez rapidement les pages entières jusqu'au premier *animato* [*a tempo con fuoco*], page 9 [mes. 111]. Trois idées ont été assemblées étroitement : la première, que Berlioz appelle *la double idée fixe** (pour des raisons qui seront expliquées plus tard), va jusqu'aux indications *sempre dolce e ardamente* [mes. 87] ; la seconde, qui dérive de l'*adagio*, s'étend jusqu'au premier *sf*, page 9 [mes. 103], où se joint une troisième idée, qui mène jusqu'à l'*animato* [mes. 111]. Que l'on résume ce qui suit jusqu'au *rinforzando* des basses à la page 10 [mes. 149] et que l'on ne néglige pas le passage allant du *ritenuto il tempo* [mes. 119-20] jusqu'à l'*animato* de la page 9 [mes. 125]. Avec le *rinforzando* [mes. 150] nous atteignons un endroit étrangement éclairé (en réalité, le deuxième thème), à partir duquel on peut jeter un rapide coup d'œil sur ce que nous venons de traverser. La section I s'achève et est répétée. À partir de là, il semble que les périodes se suivent de façon plus claire, mais comme la musique presse, elles deviennent tantôt plus courtes, tantôt plus longues, du début de la section II jusqu'au *con fuoco* de la page 12 [mes. 200], de là jusqu'au *sec.* de la page 13 [mes. 230]. Pause. Un cor au loin ; quelque chose de familier résonne au

* en français dans le texte.

premier *pp* de la page 14 [mes. 280] ; maintenant, les indices deviennent plus difficiles à suivre et plus mystérieux ; deux idées, l'une de quatre mesures, l'autre de neuf, des passages de deux mesures chacun ; des épisodes libres et des digressions. Le second thème, dans une forme encore plus compressée, apparaît ensuite dans sa pleine gloire jusqu'au *pp* de la page 16 [mes. 331]. Troisième idée du premier thème énoncée dans des registres de plus en plus graves. Obscurité. Peu à peu, les silhouettes prennent vie et forme, pour atteindre le *disperato* de la p. 17 [mes. 371]. Principal thème dans son profil originel en arpèges précipités jusqu'à la page 19 [mes. 408]. Maintenant le premier thème complet dans sa splendeur démesurée jusqu'à l'*animato* de la page 20 [mes. 441] ; formes tout à fait fantastiques, chacune n'apparaissant qu'une fois, comme si elles n'étaient que le souvenir de formes anciennes. Tout disparaît.

[NZfM, III/10 (4 août 1835), pp. 37-38]

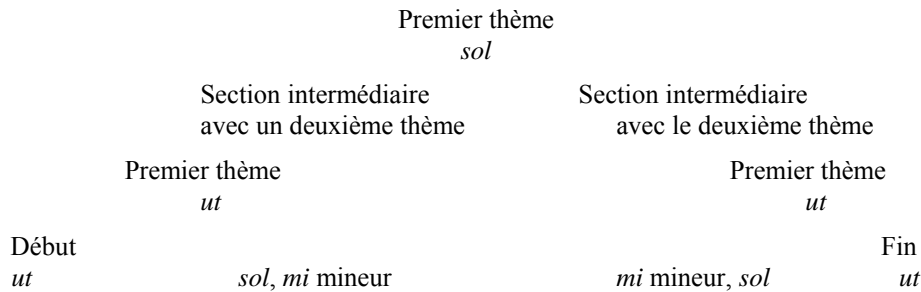
*L'homme exceptionnel mérite une confiance
exceptionnelle
Donnez-lui des perspectives, et il déterminera son
propre objectif*

Wallenstein

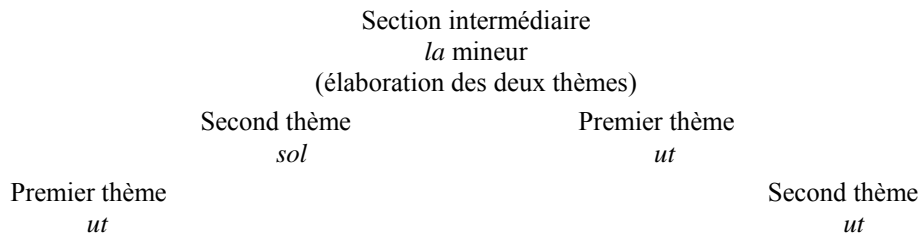
Berlioz se serait à peine donné plus de mal à disséquer la tête d'un bel assassin que je n'en ai eu à analyser le premier mouvement de sa symphonie. Mais ma dissection a-t-elle servi en quoi que ce soit à mon lecteur ? Mon propos était de trois ordres : tout d'abord, je voulais montrer à ceux qui ne connaissent pas du tout cette symphonie combien une telle critique par démembrement est peu éclairante pour la musique ; ensuite, indiquer quelques points essentiels à ceux qui auraient lu la partition de façon superficielle sans savoir y trouver leur chemin ; enfin montrer à ceux qui connaissent cette symphonie, mais qui ne veulent pas apprécier sa valeur, qu'en dépit de l'apparence amorphe de ce corps, inscrit dans des proportions assez grandes, il possède néanmoins une splendide disposition symétrique, pour ne pas parler de sa cohérence interne. Mais le regrettable malentendu est en partie lié aux éléments peu habituels de la nouvelle forme, et à leur nouveau mode d'expression. Trop de personnes, à la première ou seconde écoute, s'intéressent trop aux détails. C'est un peu comme déchiffrer une écriture manuscrite difficile, pour laquelle un lecteur pourrait s'arrêter sur chaque mot et finir par employer beaucoup plus de temps qu'un autre qui aurait parcouru le document entier pour en saisir le sens général. De plus, comme je l'ai déjà fait remarquer, rien ne rebute et ne détourne tant les gens qu'une nouvelle forme sous un nom ancien. Si, par exemple, quelqu'un voulait baptiser « marche » une pièce à 5/4, ou « symphonie », un morceau en douze brefs mouvements, il irait immanquablement à l'encontre de jugements préconçus. C'est pourquoi nous devrions toujours considérer les choses en elles-mêmes. Plus une chose apparaît étrange et ingénieuse, plus nous devrions prendre de soin à l'évaluer. Notre expérience avec Beethoven ne nous sert-elle pas de d'exemple ? Y a-t-il quelqu'un qui puisse contester que ses œuvres, en particulier les dernières, étaient inintelligibles pour nous au premier abord, avec toutes leurs étranges caractéristiques de construction et ces étranges formes

dans lesquelles il se montrait d'une inventivité inépuisable, même pour ce qui est du contenu spirituel ?

Si nous considérons maintenant le premier allegro dans son ensemble, sans nous laisser distraire par des petits détails, souvent saillants, c'est cette forme qui nous apparaît clairement :



que nous pouvons comparer à la norme plus ancienne :



Nous ne saurions dire si, en terme de variété et d'unité, ce dernier schéma est préférable au premier, mais nous aimerions bien avoir en plus une immense imagination et ensuite l'interpréter comme il fonctionne vraiment.

Il nous reste à dire quelques mots de la structure des phrases individuelles. Notre époque ne saurait offrir aucune œuvre où les groupements symétriques et asymétriques de mesures et d'incises [rythmes] soient utilisés et mélangés aussi librement que dans ce mouvement. Presque jamais le conséquent ne se conforme à l'antécédent et ne répond à la question posée. C'est bien à cet aspect particulier de Berlioz, si propre à son caractère méridional et si étranger à nous autres nordiques, que la première impression d'embarras, et les reproches d'obscurité peuvent être imputés. Mais avec quelle audace et quelle sûreté de main tout ceci est accompli ! pas la moindre chose ne pourrait être ajoutée ou ôtée sans priver la pensée musicale de son urgence aiguë ou de sa force irrésistible : pour s'en convaincre, il faut lire et entendre la partition soi-même. Même si l'âge de Goethe et de Mozart peut à bon droit être considéré comme le plus élevé dans le domaine de l'art, un âge où l'imagination créative traînait le boulet de la périodicité rythmique avec une désinvolture divine, comme s'il s'agissait de guirlandes de fleurs, la musique semble vouloir retourner à ses origines, puisqu'elle est à nouveau libérée de la règle du temps fort, et qu'elle s'efforce d'atteindre à la parole libérée et de tendre vers une phraséologie

poétique supérieure (telle que celle que l'on rencontre dans les chœurs grecs, dans la langue de la Bible ou dans les écrits en prose de Jean Paul).

Évitons de poursuivre dans ces pensées, car elles m'agitent et me poussent à la révolte. Pour terminer cette section de notre critique, rappelons les mots écrits il y a plusieurs années par cet esprit poétique infantile, Ernst Wagner, ces mots prophétiques, pourtant énoncés avec innocence, comme s'il s'agissait de choses connues de tous. Wagner dit quelque part :

« Même le chant du rossignol a sa propre dynamique — on pourrait même dire, son rythme mélodique. Mais ce qui lui manque est un caractère cohérent, à l'intérieur de ces éclats rapides et de ces attentes, un fil conducteur reliant tous ces moments de liberté et de mouvement sous une même loi, c'est-à-dire un rythme de base. La présence d'une pulsation a dû, autrefois, procurer une sensation très apaisante. Nous aussi la ressentons encore parfois. Dans les fugues, avec certaines espèces de dissonances, et partout où surgissent des tensions que l'auditeur ne peut pas suivre facilement, ce qui nous rassure le plus souvent est le retour du temps fort, cette mesure du temps sereine et éternellement semblable à elle-même.

Partout ailleurs, dans les mélodies lentes, douces et tendres, ce temps fort nous conduit d'une mesure à l'autre, et nous accompagne irrésistiblement tout au long du chemin jusqu'à la fin. En revanche, la présence de ce temps fort nuit gravement à la musique de notre temps au point de l'empêcher de s'élever au rang des beaux-arts (ou au rang de la conscience libre, diraient d'autres personnes) en raison même de ce qui est devenu aujourd'hui une tyrannie, car même si la musique était en mesure (peut-être) de représenter une assez belle idée, ce serait sans liberté apparente. Si la musique doit être une forme vivante pour nos oreilles, alors elle doit opérer aussi librement que ne le fait la poésie sur notre faculté de juger, ce que le retour du temps fort empêche tant que cette pulsation se réduit à la mesure du temps, et ne s'étend pas à la mesure des syllabes, et ne peut contenir des espaces et des degrés de liberté aussi grands que ceux qu'offre une strophe entière en poésie. La liberté prosodique est très importante en musique, mais le temps dépend des règles les plus strictes. Nous ne connaissons pas un seul mouvement qui soit indiqué *ad libitum* du début jusqu'à la fin. L'interprète n'a en réalité d'autre liberté que de commencer et de finir ; car entre ces deux moments, la pulsation tyrannique (qui n'est au fond qu'une invention humaine tenue pour acquise) règne sans partage et compositeurs et auditeurs se retrouvent entièrement soumis à ses ordres. Toute tentative de se soustraire à l'emprise du temps fort ne sert qu'à la rendre encore plus autoritaire. Quiconque se chargera de dissimuler complètement la tyrannie du temps fort en musique, et le rendre insensible, donnera à cet art au moins l'apparence de la liberté. Quiconque lui accordera la conscience la rendra apte à représenter une belle idée. À partir de ce moment, la musique deviendra le premier des beaux-arts. »

Se pourrait-il que ce soit la *Symphonie* de Berlioz qui annonce cette nouvelle ère ?

[*NZfM*, III/11 (7 août 1835), pp. 41-44]

L'expérience en matière d'art peut certainement apporter des améliorations sur les finitions de surface. Mais ce qui est communément appelé la sève vitale surgit toujours du riche terreau du génie, et la vitalité se manifeste le plus souvent là où un certain manque de polissage est évident, et là où l'on trouve une qualité simple et excellente que le métier, même consommé, ne peut pas apporter, alors tout peut trop facilement étouffer.

Thibaut

Comme nous l'avons déjà remarqué, cela nous mènerait trop loin et ne servirait à rien de disséquer les autres mouvements de la même façon que nous l'avons fait pour le premier. Le second joue de toute sorte de tours et détours, tout comme la danse qu'il représente. Le troisième, certainement le plus beau des cinq, se balance de façon éthérée, comme un pendule, vers le haut puis vers le bas. Les deux derniers n'ont pas de centre de gravité et penchent vers la fin. En dépit de toute cette apparence extérieure de manque de forme, on ne peut pas s'empêcher d'admirer la cohérence spirituelle ; l'adage fameux, quoique faux, de Jean-Paul que quelqu'un qualifia de mauvais logicien et de grand philosophe, vient à l'esprit.

Jusqu'à présent, nous avons traité du vêtement lui-même ; tournons-nous maintenant vers l'étoffe dont il est fait : vers les techniques de composition.

[II. Techniques de composition]

Je dois préciser tout de suite que je n'ai pour juger l'œuvre que la réduction pour piano, dans laquelle l'instrumentation est toutefois indiquée aux endroits cruciaux. Même sans cela, ce qui me frappe est que tout est conçu et inventé, dès l'origine, dans l'esprit de l'orchestre ; que chaque instrument est employé avec un tel à propos — je dirais dans le fondement même de son fonctionnement acoustique — que tout bon musicien pourrait reconstruire l'orchestration de façon passable, sauf pour les combinaisons nouvelles et les effets d'orchestre que Berlioz réussit de façon si créative et si heureuse. Mais nous parlerons davantage de ce point plus tard.

S'il est une chose que je trouve incompréhensible, c'est le verdict brusque de M. Fétis dans ces mots : « Je vis qu'il manquait d'idées mélodiques et harmonique* ». Qu'il nie à Berlioz tout ce qu'il veut, comme il l'a fait : imagination créatrice, faculté d'invention, originalité. Mais richesse de mélodie et d'harmonie ? Berlioz n'a certainement pas de leçons à recevoir dans ces domaines ! Je n'ai pas la moindre intention de polémiquer contre cette recension, par ailleurs écrite de façon brillante et savante, car je n'y vois ni problème personnel ni injustice, de la part de son auteur, mais bien la cécité même, et un manque complet de sensibilité envers ce type de musique. Le lecteur n'aura nul besoin de me croire sur des choses qu'il ne pourrait pas découvrir par lui-même ! Même si les exemples musicaux, isolés de leur contexte, peuvent souvent nuire, je m'efforcerai pourtant, grâce à eux, de rendre chaque détail plus frappant.

[1. Harmonie]

En ce qui concerne la qualité de l'harmonie de notre symphonie, on notera tout de même que le compositeur de 18 ans, maladroit, ne tourne pas autour du pot mais va droit à l'essentiel. Si, par exemple, Berlioz veut aller de *sol* à *ré* bémol, il y va directement, sans faire de manières (cf. exemple 1).

exemple 1

Ce commencement a bien de quoi nous faire secouer la tête ! – mais plusieurs connaisseurs en musique qui entendirent la symphonie à Paris assurèrent qu'il n'y avait pas d'autre moyen d'écrire ce passage. Quelqu'un laissa tomber ce mot étonnant à propos de la musique de Berlioz : « que cela est fort beau, bien que ce ne soit pas de la musique* », à quoi un critique français, J. d'Ortigue, répliqua : « s'il en est ainsi, M Berlioz est sans contredit le génie le plus étonnant qui ait paru sur la terre, car il s'en suit forcément qu'il a inventé un art nouveau, un art inconnu, et pourtant un bel art.* » Aussi prétentieuse que cette répartie ait pu être, elle contient sa part de vérité. Des passages aussi irréguliers que celui-ci relèvent de l'exception¹⁵. J'irais même jusqu'à dire que, en dépit de la variété de combinaisons qu'il dérive d'un matériel aussi limité, son harmonie fait preuve d'une certaine simplicité, et en même temps d'une concision et d'une concentration comme celles que l'on rencontre, bien que plus entièrement développée, chez Beethoven. Ou peut-être est-ce qu'il s'égarait trop loin de la tonique ? Que l'on prenne simplement le premier mouvement : la section I est clairement en *ut* mineur¹⁶, après quoi il reproduit à l'identique les intervalles de la première idée en *mi* bémol¹⁷. Ensuite il s'installe en *la* bémol¹⁸, et trouve aisément son chemin vers *ut* majeur. Le schéma que j'ai indiqué dans le numéro précédent montrait que l'*allegro* était construit de la façon la plus simple possible à partir d'*ut* majeur, *sol* majeur et *ut* mineur. Ce même schéma s'applique à l'œuvre toute entière. Le deuxième mouvement baigne dans la tonalité lumineuse de *la* majeur, le troisième dans celle, idyllique, de *fa* majeur avec ses tons voisins d'*ut* et de *si* bémol majeur, le quatrième dans *sol* mineur, accompagné de *si* bémol et *mi* bémol majeur. Il n'y a que dans le mouvement final que l'on trouve, en dépit de la tonalité d'*ut* majeur qui prévaut, une confusion bariolée qui convient à la célébration de mariage infernal. Mais nous tombons souvent sur des harmonies plates et communes¹⁹ ; des harmonies qui sont fautives, ou du moins interdites par les règles

¹⁵ malgré tout, quatrième mouvement, p. 61, mesures 1-2 [mes. 129-130].

¹⁶ pp. 1-3, mes. 5 [mes. 1-27].

¹⁷ pp. 1-3, mes. 5 [mes. 1-27].

¹⁸ p. 6, mes. 4 [mes. 46-59].

¹⁹ premier mouvement, p. 2, mes. 6-7 [mes. 20-21]; p. 6, mes. 1-3 [mes. 43-5]; p. 8, mes. 1-8 [mes.

anciennes²⁰ — même si en réalité certaines d’entre elles sonnent de façon tout à fait splendide ; des harmonies qui sont vagues et indéterminées²¹ ; des harmonies qui sonnent mal, qui sont torturées, distordues²². Que ne vienne jamais le temps où des passages tels que ceux-ci seront considérés comme beaux, pas plus que le siècle où les bossus et les fous seront considérés comme des Apollons ou des Kants pour ce qui est de la beauté et de la raison. Avec Berlioz, quoi qu’il en soit, il s’agit de tout autre chose. Qu’on essaie seulement d’ajuster les choses, ici et là, de les améliorer un peu — ce qui est un jeu d’enfant pour toute personne un tant soit peu versée dans la science de l’harmonie ! — et l’on s’apercevra finalement combien le résultat devient terne et insipide. Ce qui anime ces premiers jaillissements d’un tempérament juvénile et vigoureux, c’est une force complètement originale et indomptable. Même si elle peut sembler quelque peu grossière dans son expression extérieure, moins nous essayons, par la critique, de la ramener au domaine du métier, plus elle agit avec puissance. On s’efforcera en vain de l’affiner par l’art ou de la contenir à l’intérieur de certaines limites : elle seule pourra apprendre à contrôler ses moyens et trouver sa propre voie vers son but et sa direction. Berlioz ne tient pas à se faire passer pour joli ou élégant. Tout ce qu’il déteste, il le saisit avec rage par les cheveux ; tout ce qu’il aime, il l’embrasse avec ardeur — les nuances subtiles sont d’une importance secondaire pour un jeune homme impétueux qui ne peut pas être jugé selon les normes conventionnelles. Il vaut mieux pour nous, au contraire, rechercher les nombreux éléments tendres et d’une beauté originale, qui compensent chez lui les éléments bizarres et grossiers. Ainsi la construction harmonique de la première mélodie

64-71]; p. 21, dernier système, mes. 1-4 [mes. 488-491]; deuxième mouvement, p. 35, syst. 5, mes. 1-18 [mes. 302-319].

²⁰ immédiatement, premier mouvement, p. 1, mes. 1 [mes. 1], le *si* bécarre (à l’évidence une erreur du graveur); p. 3, mes. 2-4 [mes. 24-26]; p. 9, mes. 8-9, 15-19 [mes. 108-109, 115-119]; p. 10, mes. 11-14 [mes. 142-145], p. 20, mes. 8-18 [mes. 441-451]; deuxième mouvement, p. 37, mes. 11-14, 28-29 [mes. 348-351, 365-366]; troisième mouvement, p. 48, syst. 5, mes. 2-3 [mes. 129-130]; quatrième mouvement, p. 57, syst. 5, mes. 3 [mes. 76], p. 62, mes. 9-14 [mes. 154-159]; cinquième mouvement, p. 78, syst. 5, mes. 1-3 et tout ce qui suit [mes. 307-309]; p. 82, syst. 4, mes. 1-2 et tout ce qui suit [mes. 388-389]; p. 83, mes. 13-17 [mes. 408-412]; p. 86, mes. 11-13 [mes. 464-466]; p. 87, mes. 5-6 [mes. 483-484]; qu’il me soit permis de répéter que cette analyse se fonde sur la réduction pour piano — beaucoup de choses peuvent sembler différentes dans la partition d’orchestre.

²¹ premier mouvement, p. 20, mes. 3 [mes. 433]; les harmonies sont peut-être

6 — 7	6 — 6 [♯]	6 ^b — 6 [♯]	6 — 6 [♯]	
3 [♯] —	3 —	3 ^b —	3 —	etc ;
Ré [♯]	Mi	Fa	Fa [♯]	

quatrième mouvement, p. 62, syst. 5, mes. 1-2 [mes. 158-159]; cinquième mouvement, p. 65, syst. 4, mes. 3 [mes. 11], qui est apparemment une plaisanterie de la part de Liszt de façon à rendre l’effet d’estompement du son des cymbales ; p. 79, mes. 8-10 [mes. 317-319]; p. 81, mes. 6 et suivantes [mes. 348 *sqq*]; p. 88, mes. 1-3 [mes. 491-493]; et beaucoup d’autres.

²² premier mouvement, p. 2, syst. 4 [mes. 21-22]; p. 5, mes. 1 [mes. 36]; p. 9, mes. 15-19 [mes. 115-119]; p. 17, à partir de mes. 7 pour quelque temps [mes. 371 *sqq*]; deuxième mouvement, p. 30, syst. 4, mes. 6-7 [mes. 160-161]; cinquième mouvement, p. 82, mes. 12-19 [mes. 387-394]; p. 88, mes. 1-3 [mes. 491-493] et beaucoup d’autres.

dans son ensemble²³ est pure et noble d'un bout à l'autre, comme l'est sa répétition en *mi* bémol²⁴. Le *la* bémol aux violoncelles et contrebasses, tenu tout au long de quatorze mesures²⁵, est d'une grande efficacité, de même que la pédale qui apparaît dans les parties intermédiaires²⁶. Les accords de sixtes chromatiques, en rapides successions ascendantes et descendantes²⁷, bien que sans signification en eux-mêmes, doivent s'imposer de façon impressionnante dans leur contexte. Il est impossible de juger à partir de la réduction pour piano ces étirements dans lesquels d'horribles octaves parallèles et de fausses relations apparaissent constamment, alors que des motifs en imitations continuent entre la basse (ou le ténor) et le soprano²⁸. Même si les octaves sont bien dissimulées, cela doit ébranler jusqu'au plus profond de l'âme.

À quelques exceptions près, l'harmonie sous-jacente au deuxième mouvement est simple et moins complexe. Pour ce qui est de son seul contenu harmonique, le troisième mouvement peut être classé parmi les chefs-d'œuvre : chaque note y est vivante. Tout est intéressant dans le quatrième, écrit dans le style le plus concentré et le plus tendu. Le cinquième se débat et se tord dans un enchevêtrement sans espoir. À l'exception de quelques passages originaux²⁹, tout est laid, strident et repoussant.

[2. Mélodie et contrepoint]

Aussi négligeant que puisse être Berlioz dans le détail, et quoiqu'il sacrifie les détails à l'effet général, il s'entend fort bien en matière de traitement du style et de développement. Mais il ne presse pas ses thèmes jusqu'à la dernière goutte, pas plus qu'il n'étouffe une bonne idée sous un développement thématique fastidieux, comme d'autres le font souvent. Au contraire, il montre bien qu'il aurait pu travailler ses idées de façon bien plus stricte s'il l'avait voulu et s'il l'avait trouvé opportun — il esquisse à la manière brève et spirituelle de Beethoven. Certaines de ses idées les plus charmantes ne sont présentées qu'une fois, de façon fugitive³⁰ (voir exemple 2).

²³ premier mouvement, p. 1, mes. 3 et suivantes [mes. 3 sqq].

²⁴ p. 3, mes. 6 [mes. 28 sqq].

²⁵ p. 6, mes. 4 [mes. 46-59].

²⁶ p. 11, mes. 10 [mes. 168-178].

²⁷ p. 12, mes. 13 [mes. 200-225].

²⁸ premier mouvement, p. 17, mes. 7 [mes. 371].

²⁹ cinquième mouvement, p. 76, à partir du syst. 4 [mes. 269] ; p. 80, là où le *mi* bémol des parties intermédiaires reste statique pendant vingt-neuf mesures [mes. 329-357] ; p. 81, mes. 20 [*recte* 21 = mes. 363 sqq], la pédale sur la dominante ; p. 82, mes. 11 [mes. 386 sqq], où j'ai essayé en vain d'ôter les quintes parallèles du syst. 4, mes. 1-2 [mes. 388-389].

³⁰ premier mouvement, p. 3, mes. 2 [mes. 24] ; p. 14, syst. 4, mes. 6-18 [mes. 280-292] ; p. 16, syst. 6, mes. 1-8 [mes. 361-368] ; p. 19, syst. 5, mes. 12-15 [mes. 429-443] ; troisième mouvement, p. 40, syst. 4, mes. 1-16 [mes. 49-64].

The image shows a musical score for Example 2, consisting of two systems of staves. The first system has three staves: a bass staff starting with a piano (*pp*) dynamic and a sixteenth-note pattern, a middle bass staff marked *agitato* with a sixteenth-note pattern, and a treble staff for woodwinds (Ob., Cl., Bn.) with various notes and rests. The second system continues the bass and treble staves, ending with the word "etc.".

exemple 2

Le motif principal de la symphonie (exemple 3) — ni beau en soi ni bien conçu pour un traitement contrapuntique — gagne progressivement en envergure au cours de ses énonciations ultérieures. À partir du début de la section II [mes. 167], son intérêt devient plus évident, et ne cesse de progresser (voir exemple 2)³¹ jusqu'à se frayer un passage tortueux, au travers d'accords criards, vers la tonalité d'*ut* majeur³². Dans le deuxième mouvement, il l'adapte littéralement note à note à un nouveau rythme et lui donne de nouvelles harmonies pour former le trio³³. Juste avant la fin, il le fait apparaître encore une fois, cette fois tardant et languissant³⁴. Dans le troisième mouvement, il émerge au sein d'un récitatif, interrompu par l'orchestre³⁵, et il est illuminé par la plus redoutable passion tandis qu'il s'élève vers un *la* bémol aigu éclatant [mes. 100-102], après lequel il semble tomber en pâmoison [mes. 110-111]. Plus tard³⁶, il apparaît, calme et serein, soutenu par le thème principal [aux premiers violons]. Dans la *Marche du supplice*, il veut encore se faire entendre, mais il est interrompu par le *coup fatal*³⁷. Dans la « vision » [*Songe d'une nuit de Sabbat*], il fait son apparition, rétréci, émacié et délabré, avec les notes glapissantes des clarinettes en *mi* [*GS : ut*] et en *mi* bémol³⁸.

³¹ p. 16, syst. 6, mes. 3 [mes. 363].

³² p. 19, mes. 7 [mes. 411].

³³ p. 29, mes. 1 [mes. 120-160].

³⁴ p. 35, syst. 5 [mes. 302-319].

³⁵ p. 43, dernière mesure [mes. 99-100].

³⁶ p. 49, mes. 3, 13 [mes. 150-154, 160-163].

³⁷ p. 63, mes. 4 [mes. 164-169].

³⁸ p. 67, mes. 1 [mes. 21-28] ; p. 68, mes. 1 [mes. 40-64].



exemple 3

Le deuxième thème du premier mouvement semble s'écouler directement du premier³⁹. Ils sont si intimement mêlés que le début et la fin de la période ne peuvent être reconnus avec certitude avant qu'on n'atteigne le point où finalement une nouvelle idée se détache (exemple 4), pour réapparaître bientôt, presque imperceptiblement, aux basses⁴⁰.



exemple 4

Plus tard, il le reprend et l'esquisse d'une façon extrêmement ingénieuse (exemple 5). Dans ce dernier passage, la manière dont Berlioz mène son développement apparaît le plus clairement possible. C'est avec la même délicatesse qu'il déploie ensuite dans toute son étendue une idée qui semblait totalement oubliée⁴¹.



³⁹ p. 10, syst. 5, mes. 3 [mes. 150].

⁴⁰ p. 11, mes. 5 [mes. 163], p. 12, mes. 7 [mes. 194].

⁴¹ p. 9, mes. 19 [mes. 119-125] ; p. 16, mes. 3 [mes. 331-339].



exemple 5

Les motifs du deuxième mouvement sont tissés entre eux de façon moins ingénieuse, même si le thème des basses constitue une exception remarquable sur ce point⁴² : il prélève habilement une mesure de ce même thème pour le développer⁴³.

Dans le troisième mouvement, il ramène le solo de l'idée principale de façon charmante⁴⁴. Beethoven lui-même aurait difficilement réussi ce passage de façon aussi ingénieuse. Tout ce mouvement est plein de parallélismes mélodiques subtiles. La première fois, il saute d'*ut* à la septième majeure en dessous ; plus tard, il utilise ce procédé en soi insignifiant à bon escient (exemple 6).



exemple 6

[*NZfM*, III/12 (11 août 1835), pp. 45-48]

Tout génie ne doit être étudié que selon ce qu'il souhaite lui-même.

Heinse

Dans le quatrième mouvement, son traitement contrapuntique du thème principal (exemple 7) est magistral et la manière avec laquelle il le transpose consciencieusement en *mi* bémol majeur (exemple 8) puis en *sol* mineur (exemple 9) mérite d'être louée⁴⁵.



⁴² p. 31, mes. 10 [mes. 176-191] ; p. 37, mes. 1 [mes. 338-360]

⁴³ p. 28, mes. 10 [mes. 106-117].

⁴⁴ p. 39, mes. 4 [mes. 20] ; p. 42, mes. 1 [mes. 69] ; p. 47, mes. 1 [mes. 131].

⁴⁵ p. 55, mes. 15 [mes. 33 sqq] ; p. 57 [recte 56], mes. 12 [mes. 49 sqq] ; p. 58, mes. 5 [mes. 82 sqq] ; p. 60, mes. 1, 10 [mes. 113, 122], et ensuite l'inversion à la p. 61, mes. 3 [mes. 131 sqq].



exemple 7

exemple 8

exemple 9

Dans le mouvement final, il introduit le *Dies iræ*, d'abord en blanches [pointées], puis en noires [pointées], puis en croches [et noires]⁴⁶. Les cloches sonnent la tonique et la

⁴⁶ p. 71, syst. 4, mes. 7 [117] ; p. 72, mes. 6 [147] ; *ibid.*, mes. 16 [157].

dominante à intervalles réguliers. La double fugue qui suit (exemple 10), qu'il appelle modestement un fugato, est d'une construction claire et selon les règles, même si elle n'est pas écrite à la manière de Bach. Le *Dies iræ* et la *Ronde du sabbat* sont habilement superposés l'un à l'autre (exemple 11), même si ce dernier thème n'est maintenu que sur une partie seulement de la section, et même si le nouvel accompagnement est aussi grossier et frivole que possible, constitué d'un flot de tierces parallèles ascendantes et descendantes. À la troisième page avant la fin, tout devient fou, comme je l'ai déjà fait remarquer à plusieurs reprises. Le *Dies iræ* commence une fois de plus *pp*⁴⁷. Sans la partition d'orchestre, le seul mot qui convient aux dernières pages est « mauvais ».

The image shows a musical score for 'Ronde du Sabbat'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a single note and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment of triplets and chords. The piece ends with 'etc.' and a dynamic marking of *ff*.

exemple 10

The image shows a musical score for 'Dies iræ'. It features two staves: 'Cordes' (strings) and 'Vents' (winds). The string part has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *pp*. The wind part has a simple accompaniment. The piece ends with 'etc.'.

exemple 11

Puisque M. Fétis prétend que même les meilleurs amis de Berlioz n'oseraient pas prendre sa défense sur la question de la mélodie, alors j'appartiens au camp ennemi. Seulement ne raisonnons pas en terme de mélodie italienne — cette sorte que nous connaissons parfaitement avant même qu'elle ne commence.

Certes, la mélodie principale de toute la symphonie, celle que nous avons mentionnée à de multiples reprises, a quelque chose de commun, et Berlioz la célèbre de façon excessive quand il lui attribue, dans le programme, un « certain caractère passionné, mais noble et timide ». Nous devons considérer, cependant, qu'il n'a pas voulu créer une grande idée musicale, mais plutôt une idée lancinante, obsédante, de celles qu'on ne réussit pas à s'ôter de la tête pendant des jours entiers. De fait, il ne saurait y avoir de meilleur portrait de la monotonie et de l'aliénation. De même, Fétis, dans cette critique, déclarait que la mélodie principale du deuxième mouvement était commune et triviale.

⁴⁷ p. 87, mes. 8 [mes. 486].

L'intention de Berlioz (un peu comme Beethoven dans le dernier mouvement de sa symphonie en *la* majeur), est de nous conduire dans une salle de bal, rien de plus, rien de moins. Malheureusement, c'est bien ce qui se passe : dès qu'un grand homme descend en secret au niveau du commun des mortels, ceux-ci déclarent : « Voilà, voyez ce dont il est capable ! » mais ils ne parviennent pas à voir sa tête, car elle est située trop haut au-dessus d'eux, parmi les nuages. Il n'en va pas autrement au début du troisième mouvement (exemple 12), que Fétis jugea lugubre et de mauvais goût, si je ne m'abuse. Il suffit d'aller vagabonder dans les Alpes ou tout autre région pastorale, et d'écouter les chalumeaux et cors des Alpes pour se rendre compte que c'est exactement ainsi qu'ils sonnent. Ainsi en est-il de toutes les mélodies de cette symphonie : elles sont idiomatiques et fidèles à la nature. Et pourtant, il y a des épisodes où elles perdent complètement cette individualité et atteignent à une beauté supérieure et universelle.



exemple 12

Pour prendre un exemple, que peut-on reprocher à la mélodie avec laquelle la symphonie commence ? Est-ce qu'elle dépasse peut-être les limites d'une octave en plus d'un saut ? n'y trouve-t-on pas assez de mélancolie ? Que peut-on trouver à redire dans la mélodie douloureuse des hautbois de l'un des précédents exemples ? — est-elle fondée sur un saut incongru ? Mais qui voudra pointer un doigt accusateur sur chaque chose ? Si l'on devait chercher quelque chose à reprocher à Berlioz, ce serait sa négligence des parties intermédiaires ; mais même là, pour sa défense, je vois des circonstances particulières que je n'ai observées que chez peu d'autres compositeurs. Ses mélodies sont caractérisées par une intensité particulière accordée à pratiquement chaque note. Comme dans beaucoup d'anciennes mélodies populaires, ceci les empêche souvent de tolérer jusqu'au moindre accompagnement harmonique, qui leur ferait perdre toute leur plénitude sonore. Pour cette raison, Berlioz les harmonise le plus souvent, soit sur une note tenue de pédale, soit avec des accords de [tonique,] dominante et sous-dominante⁴⁸.

Assurément, les seules oreilles ne suffisent pas à écouter ces mélodies. Elles resteront incompréhensibles et s'effaceront de la mémoire de ceux qui ne sauront pas les chanter de leur voix intérieure vers leur voix extérieure, non pas à mi-voix, mais à gorge déployée. C'est alors qu'elles vont acquérir en nous un sens qui semble devenir de plus en plus profond à mesure que nous les répétons.

[3. Orchestration]

Pour ne rien négliger, je vais consacrer à ce stade quelques remarques sur la symphonie en tant qu'œuvre orchestrale, et sur la transcription pour piano de Liszt.

⁴⁸ première méthode, [premier mouvement] p. 19, mes. 7 [412-422], [troisième mouvement] p. 47, mes. 1 [131-138] ; seconde méthode dans la mélodie principale du *Bal*, où les harmonies fondamentales sont en réalité *la*, *ré*, *mi* et *la* [mes. 36-46], ensuite dans la *Marche*, [p. 57, mes. 5 [62-77]].

En tant que virtuose-né de l'orchestre, Berlioz exige de façon inhabituelle autant de l'exécutant individuel que de l'ensemble des musiciens — plus que Beethoven, plus que tout autre compositeur. Mais ce n'est pas une dextérité mécanique suprême qu'il demande à ses instrumentistes ; ce qu'il veut, c'est de l'intérêt, de l'étude et de l'amour. L'individualité doit céder le pas pour servir l'ensemble, et celui-ci doit à son tour se soumettre à la volonté de ceux qui commandent. Rien ne pourra être obtenu en trois ou quatre répétitions. Cette symphonie occupe, dans le domaine de la musique orchestrale, la place que le concerto de Chopin a dans celui du piano, toutes proportions gardées.

Même son adversaire, M. Fétis, rend entièrement justice au sens instinctif de Berlioz pour l'instrumentation. Il a été dit plus haut que les solos instrumentaux peuvent être devinés à partir de la seule transcription pour piano. Pourtant, il serait difficile, même pour l'imagination la plus vive, de se faire une idée claire des différentes combinaisons instrumentales, des contrastes et des effets. Assurément, il ne rejette rien de ce qui peut être appelé sonorité, bruit ou résonance : ainsi il emploie des timbales voilées, des harpes, des cors avec sourdines, des cors anglais et même des cloches. Florestan déclara qu'il espérait beaucoup qu'« il (Berlioz) ferait un jour siffler tous les musiciens dans le tutti, même s'il pourrait aussi bien n'écrire que des silences, car les musiciens pourraient difficilement garder leur sérieux en contrôlant leurs lèvres ». De plus, il (Florestan), attendait vivement de découvrir dans les prochaines compositions des rossignols éblouissants et des tempêtes déchaînées. Assez sur ce sujet. Ces choses doivent maintenant être entendues. L'expérience nous dira si le compositeur avait raison d'avoir de telles exigences, et si le résultat procure un plaisir à la hauteur de l'effort déployé. Il reste à voir si Berlioz est capable de s'en sortir s'il a des forces plus réduites à disposition. Mais contentons-nous de ce qu'il nous a donné.

[4. Transcription pour piano]

La transcription pour piano de Franz Liszt mériterait à elle seule un commentaire développé. Ici nous serons brefs, et nous réserverons cette discussion, ainsi que quelques observations sur le traitement symphonique du piano, pour plus tard. Liszt a apporté à sa préparation tant de soin, tant d'inspiration et de génie que sa transcription doit être regardée comme une œuvre originale, un résumé de sa profonde connaissance, un manuel pratique d'apprentissage de la réduction d'orchestre au piano. Cet art de l'exécution si différent des complexités du style virtuose, la grande diversité de toucher qu'il nécessite, l'usage actif de la pédale, la différenciation des différentes voix entrelacées, la maîtrise des sonorités de masse, en bref la connaissance des moyens et des nombreux secrets que le piano recèle encore — cet art n'est réservé qu'à un maître et à un génie de l'exécution, unanimement reconnu comme l'est Liszt. Avec un tel artiste, la transcription pour piano peut être légitimement écoutée sans fausse modestie à côté de l'exécution à l'orchestre. Liszt la joua lui-même comme introduction à une symphonie ultérieure de Berlioz, *Mélologue*, la suite de la *Fantastique*, qui fut créée à Paris il y a peu de temps. Cette œuvre pour piano doit être indiquée pour sa singularité et recommandée à tous ceux qui souhaiteraient se familiariser avec l'art subtil de l'exécution « symphonique ». Quant à nous, nous nous sentons ici obligés de rendre pleinement hommage au mérite dont Liszt a fait preuve dans cette œuvre.

Il doit pourtant être mentionné en passant que la transcription pour piano a été imprimée avec négligence. Le critique à la dent dure ferraille avec tout ce qui lui tombe sous la main contre l'inhabituel. Ainsi en est-il en l'occurrence. Il n'est pas facile de vaincre un lion avec des aiguilles ; tout ce qui peut lui arriver, dans ce cas, est d'être énervé.

Prenons un moment pour contempler le chemin que nous avons parcouru jusqu'ici. Selon notre plan de départ, il était dans notre intention de traiter, dans des paragraphes séparés, de la forme, des techniques de composition, de l'idée et de l'esprit. Nous avons vu tout d'abord que la forme de la symphonie entière s'écartait peu des formes consacrées par l'usage, que les mouvements individuels étaient bâtis sur des formes nouvelles, et que les périodes et phrases mélodiques se distinguaient par des parentés inhabituelles de l'une envers l'autre. Parmi les techniques de composition, nous nous sommes attachés au langage harmonique, à la richesse de ressources dans le travail du détail, aux parentés et digressions mélodiques, au caractère particulier de ses mélodies et enfin à son instrumentation et à la transcription pour piano. Nous terminerons maintenant par quelques mots sur l'idée et l'esprit de l'œuvre.

[*NZfM*, III/13 (14 août 1835), pp. 49-51]

[III. Idéal]

Berlioz a lui-même consigné dans un programme ce qu'il aimerait que son public ait à l'esprit en écoutant sa symphonie. Nous en offrons une forme abrégée ci-dessous.

Le compositeur s'est efforcé de dépeindre en musique certains événements de la vie d'un artiste. Le plan d'un drame instrumental doit bien sûr être expliqué au préalable par des mots. Que l'on considère le programme qui suit comme le récitatif qui mène aux morceaux musicaux dans un opéra.

Premier mouvement : rêveries, passions. Le compositeur représente un jeune musicien, atteint d'une affection mentale pour laquelle un écrivain célèbre élaborait l'expression *le vague des passions*. Ce jeune homme aperçoit pour la première fois une femme qui réunit en elle les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination. Par un curieux caprice de la fortune, cette image chérie est chez lui inséparable d'une idée musicale dans laquelle il reconnaît un caractère passionné, noble et timide — le caractère de la jeune femme elle-même. Cette mélodie et cette image le poursuivent sans répit comme une double idée fixe. La mélancolie rêveuse, interrompue seulement par quelques sons joyeux, et finalement menant à une exaltation d'amour frénétique, la douleur, la jalousie, l'ardeur flamboyante, les larmes de ce premier amour forment le contenu du premier mouvement.

Deuxième mouvement : Un bal. L'artiste se trouve au milieu du tumulte d'une fête, plongé dans une contemplation religieuse des beautés de la nature ; mais où qu'il aille, à la ville comme à la campagne, l'image de la bien-aimée le poursuit, troublant sa sérénité.

Troisième [mouvement] : Scène à la campagne. Un soir, il entend deux bergers qui se répondent alors qu'ils jouent une ronde. Ce dialogue, l'endroit, le bruissement du vent dans les feuilles, une lueur d'espoir en pensant à l'amour partagé — tout concourt à

rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une direction plus gaie. Il se demande comment il pourrait ne plus être seul... Mais si elle le trompait ! L'adagio exprime ce passage de l'espoir à la douleur, de la lumière à l'obscurité. À la fin, un berger reprend sa danse, l'autre ne répond plus. Bruit éloigné de tonnerre... solitude... silence...

Quatrième [mouvement] : la marche à l'échafaud. Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il l'a tuée, qu'il a été condamné à mort et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle ; bruit sourd de pas graves, éclats bruyants de la foule. À la fin de la marche, l'idée fixe reparaît, comme une dernière pensée à la bien-aimée, mais seulement à moitié, coupée par le coup de la hache.

Cinquième mouvement : Songe d'une nuit de sabbat. Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toutes espèces, réunis pour ses funérailles. Gémissements, hurlements, éclats de rire, cris d'agonie. La mélodie aimée est entendue encor une fois, mais elle apparaît comme le thème d'une danse ignoble et triviale. C'est elle, qui arrive en scène. Beuglements de jubilation à son arrivée. Orgies sataniques. Glas des funérailles. Parodie du *Dies iræ*.

C'est assez pour le programme. Toute l'Allemagne le lui renvoie : de tels modes d'emploi ont toujours quelque chose qui tient de l'escroquerie, quelque chose de dégradant. De toute façon, les titres donnés à chaque mouvement auraient suffi en eux-mêmes. Les détails circonstanciés, qui ne nous intéressent que dans la mesure où ils nous parlent de la personnalité du compositeur qui a survécu à cette symphonie, auraient bien pu passer de bouche à oreille. En un mot, l'Allemand, avec sa sensibilité délicate, sa personnalité des plus réceptives, ne souffre pas d'être guidé d'une façon aussi brutale dans ses pensées. Déjà il s'était senti insulté par la *Symphonie pastorale*, comme si Beethoven avait douté de sa capacité à deviner le caractère de l'œuvre sans l'aide d'indices. L'être humain éprouve une réserve instinctive devant l'atelier du génie : il préfère ne pas connaître les origines, les moyens et chemins, les secrets de fabrication de la création. La nature fait de même, en couvrant méticuleusement les racines par de la terre. De même, que l'artiste garde ses peines pour lui-même ! Nous risquerions d'apprendre des choses effroyables si nous pouvions connaître pour toute œuvre les raisons de sa conception.

Berlioz, cependant, écrivait avant tout pour ses compatriotes français, qu'une telle modestie et délicatesse ne risque pas d'impressionner. Je les imagine, en train de lire le programme et d'applaudir leur jeune homme de province pour avoir tout réussi aussi bien. La musique en elle-même ne signifie rien pour eux. Ayant lu le programme avant d'écouter l'œuvre, je ne pourrai jamais savoir si la musique peut suggérer à quelqu'un qui ignore les intentions du compositeur des images semblables à celles qu'il voulait dépeindre. Une fois que l'œil a été dirigé vers un objet, l'oreille ne peut plus juger par elle-même. D'un autre côté, si l'on se demande si la musique peut vraiment remplir la tâche que Berlioz lui assigne dans sa symphonie, alors il faut vérifier qu'elle peut dépeindre d'autres images, même diamétralement opposées. Même moi, j'ai trouvé au début que le programme m'ôtait tout plaisir et toute perception libre. Mais, alors qu'il reculait progressivement au second plan, et que mon imagination personnelle commençait

à fonctionner, non seulement je le retrouvais entièrement, mais je retrouvais même plus, avec des sons vivants et pleins de chaleur.

Beaucoup de personnes s'inquiètent trop au sujet de la question épineuse de savoir jusqu'où la musique instrumentale devrait aller pour représenter les événements et les pensées. En fait, elles se trompent si elles s'imaginent que les compositeurs prennent la plume et le papier avec comme seule intention d'exprimer, de dépeindre ou peindre une chose ou l'autre. Toutefois ne minimisons pas l'effet des influences et des impressions extérieures aléatoires. Souvent, lorsque l'imagination musicale est à l'œuvre, une idée agit sur le compositeur à son insu : l'œil, contrairement à l'oreille, est un organe toujours alerte et, entouré de bruits et de sons musicaux, il tient constamment à l'esprit certains contours qui peuvent se transformer et se condenser en formes sensibles alors que la musique prend naissance. Plus ces éléments liés à la musique incarnent des idées ou des images manifestées dans les notes, plus la composition sera poétique ou graphique, et plus le compositeur est à même d'observer de façon imaginative et aiguë le monde qui l'entoure, plus son œuvre sera sublime et exaltée. Pourquoi, parmi les idées qui peuplent son imagination, celle de l'immortalité ne pourrait-elle pas s'imposer à un créateur comme Beethoven ? Pourquoi le souvenir d'un grand héros tombé dans la bataille ne pourrait-il pas l'inspirer ? Et, pour un autre artiste, pourquoi ne serait-ce pas le souvenir d'une nuit de bacchanale passée en compagnie de brûlants jeunes gens ? A moins que nous en voulions à Shakespeare d'avoir suscité une œuvre digne de son théâtre dans le cœur d'un jeune compositeur ? En vouloir à la nature, dans toute sa splendeur, et nier que nous puissions nous approprier dans nos œuvres la beauté et le sublime des siennes ? L'Italie, les Alpes, la vue de la mer, un crépuscule de printemps : la musique ne nous aurait-elle encore jamais parlé de tout cela ?

Des images bien plus petites, plus spécifiques encore peuvent conférer à la musique un caractère tellement saillant et précis que l'on est surpris qu'elle parvienne à dépeindre de tels éléments. Un compositeur me raconta un jour que, tandis qu'il écrivait sur sa partition, l'image d'un papillon posé sur une feuille à la surface d'un ruisseau ne cessait de revenir à son esprit. Ceci conféra à sa pièce une délicatesse et une simplicité que seule l'image de l'objet réel pouvait posséder. Franz Schubert, en particulier, fut un maître de ce type de peinture de genre délicate, et je ne peux pas résister à l'envie de faire appel à mon expérience personnelle. Alors que je jouais l'une des marches de Schubert avec un ami, je lui demandais s'il n'associait pas des images spécifiques avec la musique : « En effet, me répondit-il, je m'imagine à Séville, il y a plus d'un siècle, au milieu de Dons et de duègnes, montant et descendant les allées, portant des robes à traînes, des souliers pointus et des épées effilées, etc... » Nos visions correspondaient de façon étonnante — jusqu'à la même ville. J'espère que mes chers lecteurs n'objecteront rien sur un exemple aussi insignifiant !

[IV. Esprit]

Laissons de côté la question de savoir si le programme de Berlioz contient beaucoup de moments poétiques. La question essentielle reste d'établir si la musique résiste en elle-même lorsqu'elle est privée de texte et d'explication et, surtout, si son esprit l'habite. Je

crois que j'ai eu quelque propos démonstratifs sur le premier point. Quant au second, personne ne peut le nier, même dans les passages où Berlioz a clairement failli.

Si l'on voulait combattre la tendance générale de la mentalité de notre époque, qui tolère l'emploi burlesque du *Dies iræ*, on devrait reprendre ce qui a été dit et écrit il y a déjà de longues années contre Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe et leurs semblables. Pour quelques instants, face à l'éternité, la poésie a caché son visage derrière le masque de l'ironie pour ne pas montrer la trace de la souffrance. Peut-être qu'une main amie viendra un jour détacher ce masque ; peut-être qu'alors les larmes amères se seront changées en perles.

Très récemment, Odilon Barrot a prononcé des mots qui ont remué la jeunesse de notre pays jusqu'au tréfonds de l'âme. Voici ce qu'il déclara : « dans notre époque, je ne sais qui s'est imaginé que tout ce qui est dans la nature est beau, qu'il y a une certaine poésie dans le crime »*, ce qui pourrait être traduit de la façon la plus douce par : « Prenez garde, jeunes gens, à ne pas vous laisser entraîner au crime par votre nature et votre passion ; suivez l'appel de la nature ; dites, aussi sincèrement que vous le pouvez, comment vous aimez et qui vous repoussez ! Mais protégez l'innocence, qui seule rend la nature digne d'amour ; elle peut parfois paraître insuffisante, mais elle ne peut pas pécher ; elle apporte du plaisir, mais elle ne consume pas. »

Il y aurait encore beaucoup à deviser sur le bien et le mal, mais arrêtons-nous ici pour cette fois !

Si ces lignes pouvaient contribuer à convaincre Berlioz de contrôler son inspiration une fois pour toutes, de façon que l'imprévisibilité de son esprit n'ait plus besoin de se justifier par l'excuse de son génie — car c'est ainsi que sa symphonie doit être comprise, non comme l'œuvre d'art d'un maître, mais comme quelque chose qui n'a jamais existé auparavant, en raison de sa force interne et son originalité — ; et si ces lignes pouvaient susciter une activité revivifiée au sein de la jeunesse allemande vers laquelle il tend une main puissante et propose une alliance contre la médiocrité et le manque de talent, alors leur but serait bel et bien atteint.