



HAL
open science

“ “Cette confusion ordonnée avec art” : la Symphonie fantastique comme œuvre arabesque ”

Gaëlle Loisel

► To cite this version:

Gaëlle Loisel. “ “Cette confusion ordonnée avec art” : la Symphonie fantastique comme œuvre arabesque ”. Bayle, Corinne; Dayre, Eric. *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins*, Kimé, pp.57-73, 2017. halshs-01619012

HAL Id: halshs-01619012

<https://shs.hal.science/halshs-01619012v1>

Submitted on 4 Nov 2019

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.

Gaëlle Loisel, « “Cette confusion ordonnée avec art” : la *Symphonie fantastique* comme œuvre arabesque », dans Corinne Bayle et Éric Dayre (dir.), *L’Arabesque, le plus spiritualiste des dessins*, Paris, Kimé, coll. « Poésie et arts XIX^e, XX^e et XXI^e siècles », 2017, p. 57-73.

Interroger l’esthétique de la *Symphonie fantastique* à la lumière de la théorie de l’arabesque peut sembler incongru ou risqué : cela implique, en effet, de transposer dans le domaine musical une théorie qui se présente à l’origine comme un programme littéraire ; par ailleurs, lorsque la notion d’arabesque est reprise en 1854 par Édouard Hanslick, dans son célèbre essai *Du Beau dans la musique*, elle se trouve intégrée à une théorie formaliste qui oppose la musique dite « pure » à la musique descriptive ou à la musique conçue comme expression du sentiment. Or, la *Symphonie fantastique*, qui inaugure en 1830 le genre de la « musique à programme » et semble donc assigner un contenu à la musique, peut précisément être rattachée, un peu hâtivement, à cette esthétique du sentiment. Berlioz ne prétend-il pas évoquer dans cette œuvre le « vague des passions » d’un artiste en proie à la déception amoureuse ?

Penser les liens de l’esthétique berliozienne avec la théorie de l’arabesque, c’est donc s’engager dans une voie polémique. Cela implique de prendre ses distances avec des catégories esthétiques imposées *a posteriori* à la musique de la première moitié du XIX^e siècle. Mais cette confrontation entre la théorie de Schlegel et l’esthétique du compositeur romantique français est aussi l’occasion de réfléchir au rapport entre l’esthétique de l’arabesque et ce que l’on nomme « fantastique » en France, en 1830. Quel sens revêt exactement cet adjectif, choisi par Berlioz pour caractériser sa symphonie ? Dans quelle mesure peut-on rapprocher le « fantastique » berliozien de l’arabesque schlegelienne ? Ce questionnement invite, plus profondément, à repenser la mutation qui se produit au tournant du XIX^e siècle et qui donne naissance aux romantismes européens, en littérature comme en musique.

Pour comprendre l’esthétique de la *Symphonie fantastique*, il faut peut-être commencer par s’interroger sur la portée musicale de la théorie de l’arabesque et sur la façon dont les critiques musicaux se sont emparés de ce modèle. Un parcours à travers quelques textes d’Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et de Berlioz, consacrés à Beethoven, permettra de voir comment les idées schlegeliennes sont reformulées et mises au service d’une définition du romantisme musical, avant de s’incarner dans l’œuvre symphonique du compositeur français.

L'arabesque : un modèle musical ?

La théorie schlegelienne de l'arabesque prend appui sur un modèle pictural, celui de l'art grotesque de la Renaissance. Celui-ci se rapproche cependant de l'art musical dans la mesure où il s'agit d'une forme de « peinture absolue », non mimétique. En outre, l'arabesque s'affirme d'abord comme la forme originaire de l'imagination, comme puissance de combinaison et, à cet égard, elle transcende les frontières entre les arts. Dans le conte de Klingsohr, récit inséré dans son roman *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis reformule d'ailleurs la théorie de l'arabesque en des termes musicaux : le roi et sa fille se trouvent dans une salle, où ils s'adonnent à un étrange jeu de cartes, et l'atmosphère de la scène fait l'objet d'une longue description :

En même temps se faisait entendre une musique douce, mais profondément émouvante : elle semblait avoir sa source dans les étoiles qui s'entremêlaient en d'étonnantes figures à travers la salle, ainsi que dans tous ces autres mouvements extraordinaires. Tantôt lentes, tantôt rapides, les étoiles se mouvaient en orbites continuellement changeantes : au rythme de la musique, elles reproduisaient avec beaucoup d'art les figures que formaient les cartons. La mélodie changeait sans cesse, comme les images sur la table, et bien que les transitions bizarres et abruptes ne fussent pas rares, un thème unique et simple semblait relier tout l'ensemble. Avec une légèreté incroyable, les étoiles volaient en suivant les images. Tantôt elles formaient un unique et vaste entrelacement, tantôt elles revenaient s'ordonner harmonieusement en petits groupes séparés ; parfois leur long cortège s'éparpillait comme un jet d'eau en une poussière d'étincelles innombrables, ensuite, l'accroissement continu de petits cercles et de petits dessins faisait réapparaître une figure unique, grandiose et étonnante.

Les jeux d'analogies semblent pouvoir se démultiplier à l'infini : le mouvement des cartes se reflète dans celui des étoiles. Comme dans un ballet, les figures s'entrelacent harmonieusement et miment le mouvement vital du cosmos. Quant à la musique, elle semble à la fois naître du mouvement des astres – et sans doute s'agit-il là d'une allusion à la musique des sphères, supposée refléter l'harmonie de l'univers – et ordonner le mouvement de la scène dans son ensemble. Cette musique est caractérisée de façon contradictoire : il s'agit d'une musique « douce », suave mais traversée par de nombreuses ruptures (variation de rythme, brisure de la mélodie, ruptures harmoniques). Pourtant, l'impression qui s'en dégage est celle d'une unité harmonieuse.

Cette réflexion intervient dans un passage où l'auteur réfléchit sur la forme de son roman – véritable roman-arabesque. Le modèle musical lui semble alors opérant pour décrire les circonvolutions de son œuvre. Or, sans surprise, on retrouve la trace de ce

¹ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, trad. Marcel Camus, Paris, Aubier, 1988, p. 295 : « Zugleich liess sich eine sanfte, aber tief bewegende Musik in der Luft hören, die von den im Saale sich wunderlich durcheinander schlingenden Sternen und den übrigen sonderbaren Bewegungen zu entstehen schien. Die Sterne schwangen sich, bald langsam, bald schnell, in beständig veränderten Linien umher und bildeten, nach dem Gange der Musik, die Figuren der Blätter auf das kunstreichste nach. Die Musik wechselte, wie die Bilder auf dem Tische, unaufhörlich und so wunderlich und hart auch die Übergänge nicht selten waren, so schien doch nur Ein einfaches Thema das Ganze zu verbinden. Mit einer unglaublichen Leichtigkeit flogen die Sterne den Bildern nach. Sie waren bald alle in Einer grossen Verschlingung, bald wieder in einzelne Haufen schön geordnet, bald zerstäubte der lange Zug, wie ein Strahl, in unzählige Funken, bald kam durch immer wachsende kleinere Kreise und Muster wieder Eine grosse, überraschende Figur zum Vorschein. »

paradigme esthétique dans les commentaires consacrées aux œuvres de Beethoven, à un moment où le compositeur devient l'archétype du génie romantique dans le domaine musical.

Portrait de Beethoven en « Shakespeare musical »

Hoffmann face à la Cinquième symphonie

Selon Martin Kaltenecker, la notion d'organicité – qui sous-tend l'esthétique de l'arabesque – est introduite dans la critique musicale en 1805 par Michaelis. Celui-ci définit en effet l'œuvre d'art comme « un tout complet dont les parties sont reliées entre elles et où rien ne transparait du mécanisme, de règles artistiques ou d'une forme scolaire (...), si bien que nous pensons apercevoir une œuvre de la nature² ». Cette idée est également présente dans l'article qu'Hoffmann consacre à la *Cinquième symphonie*, article qui paraît en deux livraisons les 4 et 11 juillet 1810 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* et qui sera partiellement repris dans les *Kreisleriana* en 1813. Dans cet article, il fait une véritable analyse musicale de la *Symphonie en ut mineur*, qui lui sert de point d'appui pour définir ce qu'est, à ses yeux, l'œuvre romantique par excellence. En soi, la forme de cette symphonie ne constitue pourtant pas une révolution (sa structure en quatre mouvements, dans laquelle se succèdent un *allegro*, un *andante*, un *scherzo* et le finale, s'inscrit dans la lignée des symphonies classiques) mais Beethoven y explore un langage musical nouveau, en exploitant à fond la « fonction génératrice de développement³ » du thème musical.

Ainsi la cellule thématique de l'*allegro* qui ouvre la symphonie se présente-t-elle sous de multiples visages. L'*allegro* tout entier semble naître de cette unité proliférante, et c'est précisément ce qui retient l'attention d'Hoffmann :

[Dans l'*allegro* initial] toutes les phrases sont courtes, ne comptant pour la plupart que deux ou trois mesures réparties dans la continuelle alternance des instruments à vents et à cordes. On pourrait craindre que cela ne produise quelque chose de morcelé, d'insaisissable, mais, au contraire, c'est justement cette ordonnance de l'ensemble, ainsi que la continuelle répétition des phrases successives et des accords isolés, qui accentuent jusqu'au plus haut degré le sentiment d'une aspiration qui n'a point de nom⁴.

² Michaelis, *Über den Geist der Tonkunst*, cité dans Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée*, Paris, MF, 2011, p. 226.

³ Nous reprenons ici la terminologie de François Nicolas, qui identifie trois fonctions majeures du thème : la « fonction mélodique de variation », la « fonction génératrice de développement », qu'il appelle encore fonction « cellulaire » et la « fonction répétitive de marquage ». François Nicolas, « 'Cela s'appelle un thème'. Quelques propositions pour une histoire de la musique thématique », *Analyse musicale*, n° 13, 1988, p. 8.

⁴ E. T. A. Hoffmann, « La Musique instrumentale de Beethoven », dans *Romantiques allemands*, éd. Maxime Alexandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, vol. 1, p. 902.

Cette tension entre la fragmentation du discours et la constitution d'une totalité ordonnée, entre unité et diversité, est ce qui gouverne, aux yeux d'Hoffmann, l'ensemble de la symphonie. La grandeur de l'œuvre beethovénienne réside ainsi dans l'aptitude du maître à « saisir l'ensemble à travers la profusion de mouvements passionnés⁵ », une idée que le critique décline à mesure qu'il avance dans son analyse. Il observe, par exemple, les « entrelacs de contrepoint » qui se nouent dans le troisième mouvement et les rapproche des « dédales » et des « sinuosités » de ses trios pour piano (op. 70). Il mesure, dans le même temps, la difficulté que peut représenter pour l'auditeur la compréhension de telles constructions : pour beaucoup, « tout cela peut bien être le désordre d'une géniale rhapsodie », mais un regard attentif percevra la profonde unité de l'œuvre car, pour Hoffmann,

l'ordonnance intérieure des phrases, leur développement, leur instrumentation, la manière dont elles se combinent ensemble, tout vise au même but ; mais ce sont surtout les profondes affinités des thèmes entre eux qui produisent cette unité, seule capable de retenir l'auditeur en un sentiment *continu*⁶.

La complexité de cette construction a conduit certains critiques, attachés au principe classique de clarté, à condamner les « extravagances » de Beethoven⁷. Le compositeur serait un génie qui ne saurait point « brider » son imagination : « Pas question, chez lui, selon ces critiques, de choix et d'élaboration des idées : ce compositeur jette tout sur le papier, selon les inspirations fiévreuses de son génie⁸ ». Dans cette condamnation des errements de Beethoven, on entend l'écho de certaines critiques adressées à Shakespeare par les néoclassiques. C'est d'ailleurs ce que remarque Hoffmann :

Des arpenteurs esthétiques ont souvent déploré dans Shakespeare l'absence totale d'unité intérieure, tandis qu'un regard plus pénétrant y découvre un bel arbre, dont les feuilles, les fleurs et les fruits naissent d'une graine unique ; de même, une profonde initiation permet de voir à l'œuvre, dans la musique instrumentale de Beethoven, cette haute conscience, qui est inséparable du vrai génie et qu'exerce l'étude de l'art⁹.

Or, Shakespeare est un des modèles de l'arabesque pour Schlegel, qui l'associe régulièrement à Cervantès. Dans les œuvres du dramaturge anglais, en effet, le *Witz* « architectonique¹⁰ » se déploie avec grâce,

⁵ *Ibid.*, p. 903.

⁶ *Ibid.*

⁷ On trouve ainsi ce commentaire relatif aux symphonies de Beethoven sous la plume de François-Joseph Fétis : « Son génie s'élève aux plus hautes régions, nul n'a connu mieux que lui les effets de l'instrumentation, dans lesquelles il a fait beaucoup de découvertes ; mais il est souvent bizarre, incorrect, et semble plutôt improviser que suivre un plan arrêté. » Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Alexandre Mesnier, 1830, p. 227.

⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « La Musique instrumentale de Beethoven », *op. cit.*, p. 901.

⁹ *Ibid.*, p. 901-902.

¹⁰ « Es gibt eine Art von Witz, den man wegen seiner Gediegenheit, Ausführlichkeit und Symmetrie den architektonischen nennen möchte. » : « Il y a une sorte de Witz que l'on aimerait appeler architectonique du fait de sa pureté, et de l'abondance de détails et de la symétrie qu'il met en jeu. » Friedrich Schlegel,

tantôt par ces antithèses qui font contraster des individus, des masses, voire des mondes en groupes picturaux ; tantôt par une symétrie musicale de la même grande mesure, par des reprises et des refrains gigantesques ; souvent par sa manière de parodier la Lettre et d'ironiser sur l'esprit du drame romantique, et toujours par l'individualité la plus haute, la plus intégrale, et par sa présentation la plus diversifiée, qui embrasse tous les degrés de la poésie depuis l'imitation la plus physique jusqu'à la caractéristique la plus spirituelle¹¹.

Shakespeare rejoint Cervantès car ses œuvres sont animées par le « grand *Witz* de la poésie romantique qui se manifeste non en trouvailles isolées, mais dans la construction du Tout », et Schlegel voit dans « cette confusion ordonnée avec art, cette séduisante symétrie des contradictions¹² » la plus haute manifestation de la fantaisie. Cette virtuosité du poète, capable d'embrasser la richesse de l'univers et de faire de ses drames un « miroir de concentration » de celle-ci, conduit Schlegel à voir dans le dramaturge anglais « le centre proprement dit, le noyau de la fantaisie romantique¹³ ».

La référence à Shakespeare dans le texte d'Hoffmann n'est donc pas le fruit du hasard. À travers elle, le critique allemand s'attache à mettre en évidence l'analogie existant entre la confusion apparente de la symphonie beethovénienne et la construction des drames shakespeariens. Beethoven se rapproche de Shakespeare car l'unité de son œuvre n'est pas une unité de surface, mais surgit au contraire du noyau de l'œuvre et produit des ramifications dont l'enchevêtrement brouille la structure sous-jacente de la symphonie. L'image de la germination ne réapparaît pas par hasard ; elle permet de rendre compte de cette totalité proliférante qu'est l'œuvre organique, reflet de la mobilité infinie de l'univers.

Le Beethoven d'Hector Berlioz

Qu'en est-il à présent du discours berliozien ? Les articles critiques que le compositeur consacre aux symphonies de Beethoven diffèrent par leur approche de celui de Hoffmann. Deux traits saillants ont déjà été relevés par les critiques : Jean-Pierre Bartoli insiste sur le

'Athenäums'-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart, Reclam, 1978, p. 125.

¹¹ Nous reprenons ici la traduction proposée par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 135. « (...) Bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen ; bald durch musikalische Symmetrie desselben grossen Maßstabes, durch Gigantische Wiederholungen und Refrains ; oft durch Parodie des Buchstabens und durch Ironie über den Geist des romantischen Drama und immer durch die höchste und vollständigste Individualität und die Vielseitigste alle Stufen der Poesie von der Sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung derselben. » Friedrich Schlegel, *op. cit.*, p. 108-109.

¹² « Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, diese Wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. » Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, *ibid.*, p. 195.

¹³ « Erinnern sich dann an Shakespeare, in den ich das eigentliche Zentrum, den Kern der romantischen Fantasie setzen möchte. » Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, *ibid.*, p. 208.

fait que « Berlioz analyse la musique de Beethoven de manière linéaire et discursive. Il la lit comme on lit un récit et il fait de même pour toute autre musique instrumentale de son temps¹⁴ ». De son côté, Martin Kaltenecker note que Berlioz s'attache avant tout à en repérer les « effets » les plus saillants :

L'analyse des symphonies de Beethoven, auxquelles Berlioz revient très souvent, ne se démarquera jamais d'un compte-rendu, d'un protocole d'écoute et d'un relevé des idées musicales qui ont fait impression¹⁵.

Assurément, on ne trouvera pas chez Berlioz d'analyse formelle comparable à celle qu'ont pu développer des critiques allemands tels qu'Adolf Bernhard Marx ou Hoffmann. Il est vrai aussi que la notion d'organisme n'est pas présente dans le discours berliozien comme elle l'est chez ses contemporains allemands. Cela signifie-t-il pour autant qu'il n'a pas de conscience de la forme ? C'est peu probable et Jean-Pierre Bartoli ne manque pas de souligner qu'il ne faut pas se laisser abuser par la production critique de Berlioz. En effet, en France, à l'époque romantique, le discours critique se refuse à toute analyse techniciste, perçue comme une trahison à l'égard de l'œuvre musicale. D'une certaine façon, l'exercice de la critique, tel qu'il est alors pratiqué, interdit donc à Berlioz de produire un autre type de discours.

Le compositeur a cependant très bien perçu la complexité de la musique de Beethoven et la révolution qu'elle représentait au tournant du XIX^e siècle. Il faut rappeler qu'il est l'un des rares critiques de son temps à avoir souligné la supériorité des trios et des quatuors de Beethoven – dont il a eu la révélation lors d'un concert le 24 mars 1829 – sur les symphonies. Le « dernier style » de Beethoven, auquel se rattache également la *Neuvième symphonie*, est celui auquel il est le plus sensible. Or, dans le discours romantique sur la musique, les trios et les quatuors constituent le modèle par excellence de l'œuvre organique. Dans l'article qu'il leur consacre dans *À Travers chants*, Berlioz évoque d'ailleurs le « génie panthéiste » de Beethoven, une formule qui invite à réévaluer son discours critique sur l'œuvre du compositeur allemand.

Dans un article d'avril 1833, destiné à la *Revue européenne*, il commence par rendre hommage aux musiciens de l'orchestre du Conservatoire et à l'ardeur avec laquelle ils travaillent les œuvres de Beethoven. Il rend compte de la perplexité dans laquelle ils se trouvent parfois, lorsqu'ils déchiffrent ses œuvres :

Rien ne les décourage : souvent les ouvrages du grand homme qu'ils ont adoptés sont hérissés de difficultés rebutantes ; souvent, aux premiers essais des vastes compositions du Shakespeare musical,

¹⁴ Jean-Pierre Bartoli, *L'œuvre symphonique d'Hector Berlioz : Forme et principes de développement*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1991, 2 t., t. 1, p. 75.

¹⁵ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée*, op. cit., p. 261.

l'intelligence de la pensée profonde leur échappe, les yeux et les doigts sont trop occupés pour que l'inspiration puisse naître ; mais le maître a su implanter une telle confiance en lui, qu'ils ne s'en prennent qu'à eux-mêmes de demeurer froids devant la nouvelle partition. Ils redoublent d'attention, ou répètent deux fois, trois fois, dix fois s'il le faut ; enfin le chaos se débrouille, le nuage se dissipe, la pensée poétique apparaît debout, étincelante, un enthousiasme électrique se communique spontanément, l'émotion est née, et les cris d'admiration s'élancent de chaque pupitre, accompagnés de la grêle retentissante des archets sur le bois des violons¹⁶.

En décrivant un phénomène de réception, Berlioz met l'accent sur la complexité formelle des symphonies de Beethoven, ce qui en rend la compréhension difficile à première lecture ou à première écoute. Privés de repères, les musiciens – tout comme le public de l'époque¹⁷ – errent un moment avant d'en entrevoir le sens. Or cette compréhension différée est une des caractéristiques de l'œuvre organique, qui sollicite l'imagination de l'auditeur, sa capacité à établir des relations entre des éléments hétérogènes, lui imposant ainsi un travail de déchiffrement.

En attribuant à Beethoven le titre de « Shakespeare musical », on peut donc penser que Berlioz veut suggérer l'existence d'une authentique analogie entre la forme des symphonies du maître et celle des drames shakespeariens, par-delà la puissance dramatique qui les habitent. La référence à Shakespeare n'intervient donc pas de manière fortuite : comme chez Hoffmann, elle ressurgit au détour d'une réflexion sur le renouvellement des formes musicales et l'effet qu'elles produisent et, plus profondément, sur les caractéristiques de l'œuvre romantique. Le nom du dramaturge est associé à l'idée de « variété », de dépassement des règles et, si Beethoven est assimilé à un « Shakespeare musical », c'est parce que ses plus grandes œuvres, comme celles du poète, instituent leur propre forme et, dissimulant leur unité profonde, présentent l'apparence du désordre, voire du chaos.

C'est dans un autre article, consacré à la *Symphonie n°7 en la majeur*, op. 92, que l'on voit surgir l'idée d'un modèle organique sous la plume de Berlioz. Il oppose cette symphonie à d'autres productions de Beethoven, écrites « sous l'influence d'une idée dominante, d'une pensée poétique fondamentale, d'où résulte une liaison intime entre les diverses parties du tout ». Si la *Septième symphonie* n'obéit pas à ce modèle organique, on peut légitimement penser qu'une des œuvres auxquelles Berlioz fait allusion est la *Cinquième symphonie*. Comme le montrait Hoffmann, cette dernière se caractérise en effet

¹⁶ Hector Berlioz, « Société des concerts du Conservatoire. Première séance », *Revue européenne*, avril 1833, dans *Critique musicale*, éd. Pierre Citron, Paris, Buchet / Chastel, 6 vol. parus, vol. 1, 1996, p. 85.

¹⁷ Berlioz observe ainsi l'évolution des réactions du public à l'audition de la *Cinquième symphonie* : « Pendant les cinq ou six premières exécutions de ce morceau, le public ne parut pas sentir une émotion bien vive aux cris de l'artiste échevelé ; il ne comprenait pas encore ; ce style passionné était trop en dehors de ses habitudes de musique instrumentale ; mais déjà l'an passé on put remarquer un progrès sensible dans son éducation (...). », *Journal des débats*, 18 avril 1835, dans *Critique musicale*, op. cit., vol. 2, p. 120.

par la présence d'une « pensée », d'un motif fondamental qui sous-tend l'ensemble des parties de la symphonie et assure la liaison entre elles. Sans aller aussi loin dans l'analyse formelle, Berlioz rejoint ainsi la vision de la *Cinquième symphonie* qu'avait développée le critique allemand quelques années plus tôt.

Les analyses que font Hoffmann et Berlioz de la *Cinquième symphonie* se rencontrent ainsi sur plusieurs points : les deux critiques mettent en effet l'accent sur la complexité formelle de l'œuvre et placent l'un comme l'autre cette complexité sous le signe de Shakespeare. D'autre part, à travers leurs analyses, Hoffmann comme Berlioz posent le problème de la définition de l'œuvre romantique. Or, ce faisant, ils mettent en avant la subjectivité du créateur et ce qu'elle représente comme force instituante : la symphonie beethovénienne n'est pas une forme mécanique qui obéirait à des principes extérieurs. L'idée que l'œuvre naît sous l'impulsion d'une pensée créatrice originale et déploie sa logique propre derrière une apparente prolifération renvoie indéniablement à la notion d'organicité.

La découverte des œuvres de Beethoven a joué un rôle décisif dans l'élaboration de l'esthétique berliozienne. Il ne s'agit cependant pas pour lui de reproduire le modèle beethovénien, comme il l'explique dans une lettre datée de janvier 1829 :

À présent que j'ai entendu cet effrayant géant Beethoven, je sais à quel point en est l'art musical, il s'agit de le prendre à ce point-là et de le pousser plus loin... pas plus loin, c'est impossible, il a atteint les bornes de l'art, mais aussi loin dans une autre route¹⁸.

Cette découverte de la musique de Beethoven intervient en outre dans une période d'effervescence intellectuelle pour le compositeur : comme tous les artistes de sa génération, il lit Shakespeare, les *Contes fantastiques*, les écrits de Victor Hugo : la préface de *Cromwell*, les *Odes et Ballades*... C'est du croisement de ces lectures et de la découverte de l'univers symphonique beethovénien que naît le projet de la *Symphonie fantastique*, créée en 1830.

La *Symphonie fantastique* : une œuvre arabesque

Fantastique et arabesque

Quel sens prend la notion de « fantastique » en 1830 ? On peut y voir une voie française de contestation du classicisme, celle de Nodier et Gautier, parallèle à celle du grotesque hugolien et à l'arabesque schlegelienne. Elle remonte à l'article « Fiction » de Marmontel, paru dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Dans cet article, Marmontel

¹⁸ Lettre à Edouard Rocher, 11 janvier 1829, dans Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, vol. 1, p. 229.

hiérarchise quatre genres artistiques, qu'il étudie tant dans le domaine littéraire que dans celui des arts plastiques : le parfait, l'exagéré, le monstrueux et le fantastique. La fiction fantastique fait l'objet d'un jugement sans concession. Il ne s'agit, pour Marmontel, que d'un « assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions et sans nuances ». Cette définition est reprise dans le *Dictionnaire portatif de la littérature française* de 1810 et, comme le remarque Emmanuel Reibel, « c'est en souvenir de cette terminologie littéraire que la France qualifie de « fantastiques » les contes traduits d'Hoffmann dès 1829 et 1830¹⁹ ».

Dans le discours musical, autour de 1830, on qualifie de « fantastique » toute musique comportant un caractère d'étrangeté. Sous la plume des critiques attachés aux principes du classicisme, le terme prend une connotation péjorative : ainsi Fétis en propose-t-il cette définition dans son *Dictionnaire des termes de musique* qui fait suite, en 1834, à son ouvrage *La Musique mise à la portée de tout le monde* : « Fantastique. Ce mot s'est glissé jusque dans la musique. La musique fantastique est composée d'effets d'instrumentation sans dessin mélodique et avec une harmonie incorrecte²⁰. » Mais le terme « fantastique » renvoie aussi à la notion de fantaisie. Il faut en effet rappeler que l'adjectif « fantaisiste » est absent du discours critique, à l'époque où Berlioz crée la *Symphonie fantastique*. Le *Trésor historique de la Langue française* mentionne une première occurrence du terme « fantaisiste » en 1845. Le terme « fantastique » n'est donc pas seulement employé pour caractériser une œuvre dont l'atmosphère se rapprocherait de celle des contes d'Hoffmann, mais aussi et surtout pour revendiquer une forme de liberté créatrice qui renvoie à la fantaisie. Dans l'œuvre musicale, ceci se manifeste tout d'abord par l'effacement des formes académiques.

La forme effacée

Le premier mouvement de la *Symphonie fantastique*, *Rêveries. Passions*, s'attache ainsi à rendre illisible la forme sonate qui semble le sous-tendre. Sa structure a dérouté plus d'un critique et différents modèles ont été proposés pour comprendre ce mouvement symphonique²¹. De fait, celui-ci multiplie les accidents et frappe d'abord l'auditeur par les constantes ruptures qu'il met en scène. Si l'on considère les premières mesures du *largo*,

¹⁹ Emmanuel Reibel, « Comment la musique est devenue fantastique », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La-Défense* [En ligne], mis en ligne le 12 mars 2009. URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_126.pdf (consulté le 02/12/2009).

²⁰ François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Paulin, 1834, p. 335.

²¹ Voir la synthèse qu'en propose Jean-Pierre Bartoli dans « Forme narrative et principes du développement musical dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz », *Musurgia*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 33-38.

on voit se mettre en place presque immédiatement cette tendance du discours à s'interrompre sans cesse pour prendre des directions inattendues et parfois déroutantes. L'introduction installe en effet une atmosphère tendre et nostalgique, dans la tonalité d'*ut* mineur, les violons exposant un premier matériau thématique, semblable à une plainte contenue qui renvoie peut-être au « vague des passions » évoqué par Berlioz dans son programme. Or, après une modulation au ton voisin de *la* bémol majeur (m. 14-16), le compositeur amorce un brusque virage vers la tonalité très éloignée d'*ut* majeur sans que ce changement harmonique soit véritablement préparé.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 15-16) shows the Violins I (VI I) and Violins II (VI II) parts. The Violins I part has a melodic line with accents and slurs. The Violins II part has a rhythmic accompaniment. The Viola (Alto) part has a melodic line. The Violoncelles (Vcl) and Contrabasses (Ctb) part has a rhythmic accompaniment. The dynamics are *pp* for the Violins and *mf* for the Viola and Ctb. The second system (measures 17-18) shows the Violins I and II parts. The Violins I part has a melodic line with accents and slurs. The Violins II part has a rhythmic accompaniment. The dynamics are *f* for the Violins I and *pp* for the Violins II. The tempo is marked *Più mosso*. Performance instructions include *senza sord.* and *a punta d'arco*.

Exemple 1 : Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{re} mvt, m. 15-18

La rupture est d'autant plus sensible à l'écoute qu'elle s'accompagne d'un changement de tempo : l'indication *più mosso* (m. 17) engage une accélération, que renforce le passage de la croche aux sixtolets de doubles croches. Bientôt le mouvement s'anime encore un peu plus (*Poco più mosso*, m. 20), soutenu par une dynamique de crescendo jusqu'au *rallentendo* (m. 23) qui nous ramène en l'espace d'une mesure au tempo et à l'atmosphère initiale du *largo*. Le titre du mouvement, par conséquent, peut être lu, non pas comme un descriptif programmant les deux parties du premier mouvement que sont le *largo* et l'*allegro*, mais plutôt comme l'annonce de ces deux pôles qui ne cessent de

s'entrechoquer dans le discours musical. L'*allegro* est, en effet, lui aussi marqué par des soubresauts et de multiples variations de tempo.

Ces brisures, cette juxtaposition de phrases et de tons hétérogènes ne sont pas sans évoquer l'esprit de fantaisie, tel que le concevait Jean Paul, par exemple. Dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, celui-ci promet en effet les formes abruptes, le trait d'esprit car ils sont l'expression de la nature bifurquante de l'esprit. C'est d'ailleurs de cet auteur, dont Berlioz avait lu les *Pensées* parues en 1829²², que Schumann rapproche l'auteur de la *Symphonie fantastique* :

Il semble que la musique veuille revenir à ses origines, à cette époque où la loi de la rigueur de la mesure ne l'oppressait pas encore, et s'élever dans son indépendance jusqu'au langage libre de tous liens, à une plus haute et poétique ponctuation (comme dans les chœurs grecs, le style de la Bible, la prose de Jean Paul)²³.

Il compare ainsi les phrases dissymétriques de Berlioz, s'éloignant du modèle de la période classique fondée sur la carrure et l'équilibre, à la prose très libre de Jean Paul. « Fantastique », la symphonie de Berlioz ne l'est donc pas seulement par les visions qu'elle offre à l'auditeur, celle « d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce » accompagnée de « bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre²⁴ », comme cela était indiqué dans le programme. En réalité, cette symphonie est « fantastique » par son esthétique, son caractère abrupt, déchaîné, alternant entre moments de lumière et tendance au chaos. Elle est « fantastique » car profondément animée de cet esprit de fantaisie qui confère au discours musical son allure rhapsodique et brouille la structure des mouvements en plaçant au premier plan les effets de rupture et cette syntaxe disjonctive dont Schumann retrouvait l'équivalent chez Jean Paul.

L'analyse que fait Schumann mérite d'ailleurs d'être rapprochée d'un commentaire

²² Les *Pensées* de Jean Paul, traduites par le Marquis de La Grange, sont lues par Berlioz dès leur parution, comme en témoigne une lettre adressée à sa sœur Nanci Berlioz, le 29 mars 1829. Cet ouvrage ne pouvait donner au compositeur qu'un faible aperçu de l'œuvre de Jean Paul : les extraits qui y sont rassemblés sous la forme de sentences sont en effet, pour l'essentiel, des pensées morales et ne rendent pas compte de l'esthétique de l'auteur. Cependant, dans sa Préface, le Marquis de La Grange présente Jean Paul en ces termes : « Toutes les couleurs se mêlent sous son pinceau, et ses tableaux hardis nous ravissent toujours par leur éclat, malgré le désordre qui règne souvent dans leur disposition. Le naïf, le burlesque, le sublime et le trivial se heurtent dans ses ouvrages, que dis-je ? dans l'espace de quelques lignes. On y aperçoit des figures dans le style de Raphaël et de Michel-Ange, placées au milieu de groupes à la manière de Callot. Plus sensible que le sentimental Sterne, moins sceptique que Montaigne, Jean-Paul mêle l'originalité de Swift au comique d'Erasme, à la profondeur de Descartes, et, quelquefois même, au cynisme de Rabelais. » *Pensées de Jean-Paul extraites de tous ses ouvrages ; par le traducteur des Suédois* à Prague, Paris, Firmin Didot, 1829, p. 11-12.

²³ Robert Schumann, « Symphonie von H. Berlioz », *Neue Zeitschrift für Musik*, 1835, trad. Jan Willem Noldus, dans Violaine Anger, *Le Sens de la musique*, Paris, Rue d'Ulm, 2005, 2t., t. 2, p. 37.

²⁴ Programme de la *Symphonie fantastique*, version de 1845.

de Heinrich Heine, fin observateur de la vie parisienne et dont la sensibilité était très proche de celle de Berlioz : « Sa direction d'esprit est le fantastique, uni non pas au sentiment, mais bien à la sentimentalité : il a de grandes analogies avec Callot, Gozzi et Hoffmann²⁵. » La liberté avec laquelle Berlioz élabore l'architecture de sa symphonie le rapproche indéniablement de ces créateurs, représentants d'une esthétique du caprice ou de la fantaisie. Mais elle le rapproche aussi de l'esthétique de l'arabesque, telle que Schlegel l'a définie, et ce d'autant plus que l'ironie de l'auteur se manifeste dans cette symphonie.

Déformations, déstructurations

L'ironie se manifeste avec particulièrement de force dans le dernier mouvement de la *Symphonie fantastique*, le *Songe d'une nuit de Sabbat*, où s'opère une véritable dislocation des thèmes. C'est tout d'abord l'idée fixe, ce thème qui parcourt l'ensemble des mouvements de la symphonie et lui confère son unité, qui se trouve déformée, transformée en une mélodie grotesque par l'adjonction d'appoggiatures et de trilles et le choix du timbre de la petite clarinette en *mi* bémol (m. 40-64).

C'est ensuite le thème principal du mouvement de la Ronde qui est déstructuré. À peine a-t-il été exposé (m. 241-268), qu'il se trouve fragmenté dans la section suivante avant de réapparaître aux bois (m. 289-291). Puis, tandis que le *Dies irae* se fait entendre, il réapparaît sous un tout autre visage : on retrouve bien le rythme du thème, mais la mélodie est réduite à une série de chromatismes qui la rendent méconnaissable (m. 355 sqq). Enfin, dans le développement terminal, le thème de la Ronde se heurte au *Dies irae* – dans un choc du sacré et du profane – et le premier, d'abord distordu (m. 460), est ensuite complètement détruit (m. 467 sqq). Cette fragmentation, ce déchirement de la musique sont inouïs, comme le souligne Jean-Pierre Bartoli :

Jamais dans la musique occidentale les matériaux thématiques n'avaient été à ce point brutalisés jusqu'à leur destruction complète. Comme cela avait été annoncé dans le mouvement précédent et finalement depuis au moins le centre de la *Scène aux champs*, la destruction aboutit à des figures musicales quasiment athématiques où le langage musical n'est plus tenu que par la cohérence tonale²⁶.

Ce que manifeste la *Symphonie fantastique*, c'est peut-être, ainsi, cette « mystérieuse aspiration secrète vers le chaos sans cesse en travail pour enfanter de nouvelles et plus merveilleuses choses », qui caractérise la poésie romantique selon August Wilhelm Schlegel. En même temps qu'elle met en scène sa propre abolition, cette œuvre sonne

²⁵ On connaît l'hommage rendu à Callot par Hoffmann dans la Préface de ses *Fantaisies à la manière de Callot*. Dans *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*, il cite également comme modèle Carlo Gozzi, auteur de *L'Amour des trois oranges* (1761).

²⁶ Jean-Pierre Bartoli, art. cit., p. 45.

comme un défi lancé aux conventions du genre symphonique. Berlioz s’empare d’un modèle, celui de la symphonie en cinq mouvements, pour le transformer de l’intérieur. Il en exploite la puissance narrative, qu’il matérialise par le biais du programme littéraire, mais aussi et surtout le potentiel dramatique en insufflant à la symphonie dans son ensemble une dynamique qui culmine sur le cataclysme final du *Songe d’une nuit de Sabbat*. On est très loin du modèle viennois dont il dénonçait l’uniformité²⁷.

Ces observations redonnent tout leur sens aux propos de Fred Goldbeck qui voyait dans la musique de Berlioz une réponse, « ‘mesure pour mesure’, au baroque shakespearien » et identifiait les traits les plus saillants et caractéristiques du style du compositeur :

Figures musicales tourmentées, asymétriques ; contrepoint qui avant d’être faisceau géométrique de lignes mélodiques est dialogue de personnages mélodiques ; construction qui se cache d’être bonne architecture, préférant se montrer action bien menée et bien mise en scène²⁸.

La *Symphonie fantastique* témoigne d’une conception élargie de la forme, qui n’est plus pensée comme unité mais plutôt comme totalité. Refusant les effets accusés de symétrie et privilégiant le choc des contraires, la *Symphonie fantastique* se présente comme un « chaos organisé », pour reprendre les termes de Schlegel. Le « fantastique » apparaît ainsi comme une catégorie française, désignant chez Berlioz une réalité esthétique très proche de ce que Schlegel mettait derrière le terme « arabesque ».

Gaëlle Loisel
Université Clermont Auvergne
CELIS, EA 4280

²⁷ Berlioz écrit à propos des symphonies de Mozart : « C’était toujours pour lui, comme pour Haydn, le même plan, le même ordre d’idées, la même succession d’impressions, toujours un *allegro* suivi d’un *andante*, d’un menuet et d’un final sémillant et vif. (...) Les symphonies se succédaient et se ressemblaient toutes. De là une routine, de là des habitudes telles que non seulement la coupe, le caractère et le grand nombre des morceaux d’une symphonie étaient tracés d’avance (...) de sorte qu’il n’y a réellement point d’exagération à dire, au sujet des quatre-vingt-dix symphonies écrites par Haydn et Mozart, que ce sont quatre-vingt-dix variations sur le même thème pour le même instrument. » Hector Berlioz, « Concert de M. Félicien David », *Journal des débats*, 15 décembre 1844, dans *Critique musicale*, op. cit., vol. 5, p. 600-601.

²⁸ Fred Goldbeck, « Berlioz », dans *Histoire de la musique II*, Paris, Gallimard, 1963, p. 483.