Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: La musique et l'expérience du rire : le grotesque selon Berlioz

Autor: Kerszberg, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006382

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Pierre Kerszberg

La musique et l'expérience du rire

Le grotesque selon Berlioz

Il est bien connu qu'en France on a souvent préféré discuter et argumenter à propos de la musique plutôt que l'exécuter et l'écouter. Les romantiques n'y ont pas échappé, puisqu'ils sont pour une large mesure restés attachés au spectacle, au ballet, et aux valeurs critiques qui en dérivent. On n'accorde donc pas à la musique la suprématie parmi tous les arts, telle que les vrais romantiques en Allemagne ou en Italie l'ont conçue; la musique romantique française se produit au théâtre et non au concert, et elle a plutôt continué à contribuer à sa façon à une culture fondamentalement littéraire. Or, le cas Berlioz est tout à fait particulier, puisqu'il est un grand compositeur à part entière doublé d'un grand écrivain.

Le grotesque, mélange de bouffon, de fantasque, de bizarre et de pittoresque, a d'abord appartenu aux arts plastiques, mais il a fini par pénétrer tous les arts, y compris la musique où il a souvent pris des formes parodiques. C'est bien le cas chez Berlioz, mais l'originalité est que le grotesque est également chez lui une fin littéraire en soi. Il est l'auteur d'un ouvrage, *Les Grotesques de la musique* (1859), collection d'articles et de feuilletons qu'il avait publiés entre 1852 et 1859; ses grotesques à lui ne sont pas des amis, mais des ennemis, des personnages ridicules aux dépens desquels il s'amuse et nous amuse. Comme il explique avec verve dans l'introduction, les grotesques de la musique, ce sont les maniaques, les passionnés et les monomanes de l'art, dont la musique a "détraqué le cerveau". Tous passent par le crible de la critique acerbe de Berlioz, sans oublier les hommes de lettres qu'il feint d'épargner: musiciens amateurs, professionnels fanatiques ("l'évangéliste du tambour", "l'apôtre du flageolet", "le prophète du trombone"), solistes, fabricants d'instruments, dilettantes, dieux et déesses du chant, dan-

seurs, chefs d'orchestre, compositeurs, administrateurs, et critiques. En outre, si Berlioz entend se distinguer des écrivains ignorants en musique, qu'il ne se prive pas de railler, il ne s'épargne pas dans la charge. Il s'épingle dès le prologue dans le rôle de chef d'orchestre terrorisant les choristes dans les répétitions, plus tard dans le rôle de critique faisant trembler une jeune soprano sur le point de débuter. Les deux portraits se répondent: Berlioz privilégie les chanteurs (et surtout les cantatrices) comme objets de satire, conséquence logique du privilège de l'expression – et de la langue française comme son véhicule – dans la musique. Car c'est bien un combat pour promouvoir la valeur de l'expression en musique qui est au cœur des préoccupations de Berlioz, contre la funeste tendance à juger de la musique par prévention et sous l'emprise de déplorables préjugés. Ce qui nous intéresse ici est le sens de l'utilisation du grotesque pour mener ce combat à bien.

Fondamentalement, le grotesque en musique soulève la question de l'*imitation*. Le critique Dominique Jameux la pourfendait d'une manière très spirituelle dans un article de 1968, où il écrivait que depuis que Schweitzer a analysé les chorals de Bach, l'imitation se porte bien:

> Vous ne le saviez pas, mais cet accord de septième mineure, c'est l'enfer. Cette montée chromatique, c'est la tension, l'angoisse. Pareille attitude va au grotesque lorsque la prétention se hausse à diminuer la généralité du signe pour augmenter la précision du signifié, et à dire par exemple que les double-croches représentent des vols d'ange.[1]

Contre une telle théorie, il est clair que le sens d'une forme musicale ne lui est pas extrinsèque mais immanent, il se découvre dans son mouvement d'ensemble, exactement à la manière d'un geste. Certes, mais qu'en est-il alors de ces moments où la musique met elle-même en scène un grotesque qu'elle doit bien imiter de quelque part – le grotesque intérieur? Le problème est que de ce grotesque intérieur, on

1 Cité dans Raymond Court, *Le Musical*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 258.

ne rie pas nécessairement. Songeons à l'utilisation par Mahler de "Frère Jacques" dans le troisième mouvement de sa première symphonie. Du reste il arrive souvent que l'imitation n'est pas du tout grotesque, comme l'imitation de la nature dans la *Pastorale* de Beethoven; ou alors elle peut le devenir, dans un regard au second degré, quand par exemple on prend suffisamment de recul pour juger de loin l'imitation d'une tempête dans un opéra de Rameau. C'est ainsi qu'on a pu dire que la musique ne pourrait déclencher le rire que par la cocasserie de son association avec les mots, non par elle-même. Toujours est-il que la musique ne pourrait se mimer elle-même, comme le geste peut sans doute le faire. Même la pure et simple répétition ne constitue pas pour la musique une imitation de soi, car sa caractéristique essentielle est de se déployer dans le temps qui dure, qui prend du temps, de sorte qu'en musique il n'y a jamais à proprement parler répétition absolue du même.

Comment Berlioz aborde-t-il la difficulté? Il commence par nous dire que l'exécution d'un opéra-comique comme *Béatrice et Bénédict* est beaucoup plus difficile et exigeante que la tragédie des *Troyens*, justement parce qu'elle contient de l'humour. C'est dire que l'humour est bien le lieu privilégié de son combat pour la valeur de l'expression, délivrée de tous ses accessoires qui la travestissent en musique d'accompagnement. "L'indice le plus sûr de la barbarie d'un peuple", c'est lorsqu'il s'adonne à une musique qui accompagne la conversation, la digestion, ou les jeux des enfants. Il en va ainsi tout particulièrement lorsque la musique obéit aux exigences de la danse: par exemple lorsqu'elle doit briser le rythme pour que le danseur puisse se livrer aux grands écarts, aux élévations du pas; pour la musique il faut alors de "la patience, car le grand danseur s'élève si haut, que fort souvent, on le sait, il lui arrive à lui-même de s'ennuyer en l'air".[2] Ce combat pour l'expression, c'est aussi un combat pour la liberté: la liberté de s'exercer à tous les

2 Hector Berlioz, *Les grotesques de la musique*, Edition du Centenaire, Paris, Gründ, 1969, p. 224.

genres de musique, un préjugé grotesque consistant à affubler un compositeur de tel ou tel talent (pianiste, symphoniste, dramaturge) sans qu'il puisse, dans l'opinion du public, jamais passer de l'un à l'autre.[3] Dira-t-on de lui qu'il croit à l'expression en musique, on aura tôt fait de répandre la rumeur qu'il a un "système".[4] En somme, si l'homme progresse dans les manifestations extérieures de la vie sociale ou dans l'emploi des techniques, il demeure, vis-à-vis des créations de l'esprit, étonnamment conditionné par un monde de conventions qui le rendent si souvent étranger à toute pensée artistique, et font parfois de lui, justement, un personnage grotesque. Mais si le grotesque est un refuge de la liberté, celle-ci se révèle alors dans toute sa mystérieuse ambivalence. Ainsi, mettre Molière en musique, lui qui d'après Berlioz n'aurait jamais ridiculisé la musique, est en soi grotesque, puisque cette opération donne un "éclat factice"[5] à ses personnages, qui n'ont certainement pas besoin de mélodies pour briller; pourtant n'est-ce pas l'ingrat Mozart qui s'est permis un tel manque de respect en produisant son chef d'œuvre insurpassé, *Don Giovanni?*

Il n'est pas exagéré de dire que, pour Berlioz, la rédaction de l'ouvrage pouvait constituer une réflexion sur le sens du comique dans ses propres compositions musicales, et par-delà le comique, sur la destinée de la musique tout entière. En effet, le volume se clôt sur une transcription musicale appelée par la comparaison lugubre des musiciens de Paris à un équipage courageux d'explorateurs au pôle antarctique, entourés d'îles de glace, guettant l'approche de la mort. "Tout est bien qui finit gaiement", assure le titre du morceau; sur quoi le lecteur est invité à chasser les idées noires et à chanter le *Dies irae*, "ce gai refrain si connu". Or, on s'en souvient, ce chant funèbre de l'église médiévale sert tout aussi bien à la parodie à la fin de la *Symphonie fantastique* qu'au crescendo de l'effroi devant la vengeance divine dans

3 *Ibid.*, p. 240.

4 *Ibid.*, p. 243.

5 *Ibid.*, p. 206.

le *Requiem*. De sorte que cet exemple de grotesque, où Berlioz l'écrivain communique en profondeur avec le compositeur, est apte à dévoiler une part essentielle de la finalité qu'il attribue à sa musique. Mais cette part essentielle, à son tour, ne nous est accessible – à nous qui lisons, nous qui écoutons aujourd'hui – que dans la mesure même où la musique de Berlioz communique aussi d'une certaine façon avec l'idée que nous nous faisons de "la" musique, c'est-à-dire la musique en dehors de toute époque déterminée, dans son essence ultime. Car n'oublions pas que la maîtrise de l'art musical de Berlioz est tellement en avance dans ses conceptions qu'elle est comme freinée, voire diminuée, par l'état où se trouvait alors un langage auquel il entendait demeurer soumis – malgré les innovations dans le domaine de la technique – et qu'il n'envisageait d'ailleurs pas de bouleverser pour traduire ses pensées. Ainsi, dans les moments où la musique de Berlioz recourt à la représentation grotesque, c'est cette avance volontairement freinée qui est mise en œuvre, donc un décalage entre le langage devenu contraignant et la libre hauteur de l'inspiration qui ne trouve plus de milieu naturel où elle puisse s'exprimer, et qui va jusqu'à inverser les fonctions habituelles du langage léguées par la culture. Et corrélativement, en traçant les portraits grotesques de tous ceux qui, décalés par rapport à lui, appartiennent néanmoins à l'univers de la musique de son temps, Berlioz faisait son propre portrait de décalé par rapport à son temps et par rapport à lui-même.

Tout d'abord, l'inspiration musicale la plus profonde et la plus authentique s'apparente au grotesque: ainsi l'exemple de la "mélomanie" discuté dans les Mémoires.[6] Paradoxalement, alors qu'il n'a pas grandi dans un environnement musical, Berlioz y démontre que la vocation musicale authentique s'explique par sa persistance de génération en génération dans une même famille ou un même milieu. Et de railler les risibles manies des vocations spontanées de ceux qui, sortant

6 Hector Berlioz, *Mémoires*, vol.2, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, pp. 261-266.

on ne sait d'où, dépensent en vain des fortunes pour apprendre la musique; qui, en jeunes enthousiastes en mal d'inspiration, viennent le trouver en se prétendant grand compositeur dans l'âme, pour lui montrer, après bien des peines et des souffrances, des partitions misérables et sans avenir. "Cette impuissance avouée d'un homme qui se croit d'ailleurs inspiré et puissant", Berlioz lui-même devait la ressentir jusqu'à un certain point, sans cependant, pour autant qu'on puisse en juger, qu'il ait jamais été jusqu'à se l'avouer.

Heine a dit de Berlioz qu'il appartient aux phénomènes musicaux "les plus remarquables, et non pas les plus beaux, ni les plus agréables".[7] En ce sens, Berlioz participe bien à ce mouvement général du dix-neuvième siècle qui tend à donner à la musique une place si haute dans l'échelle des beaux-arts qu'elle finit sans doute par s'émanciper des canons traditionnels du beau. Il anticipe sur ce phénomène si particulier à la musique nouvelle qu'il contribue à créer, qu'elle n'appartient plus vraiment aux beaux-arts, elle s'en détache dans la mesure même où sa préoccupation n'est plus la belle forme ou l'effet plaisant. "Adieu le bon goût" écrivait déjà Delacroix à Victor Hugo en 1827, avec une feinte indignation, en découvrant le monde dramatique de Shakespeare. Dans l'introduction à son *Traité d'orchestration*, Berlioz renchérit en faisant porter le poids du bon goût sur ceux qui se prétendent les gardiens de la tradition, comme si un bon effet n'érait bon, ou un mouvais effet mauvais, que parce qu'on est d'avance disposé à le considérer comme tel.

Est-ce à dire que la musique de Berlioz ouvre le chemin vers ce qui deviendra le dionysiaque tel que le jeune Nietzsche pensait l'avoir trouvé dans le *Tristan* de Wagner? Il semble que l'usage du grotesque démontre chez lui quelque chose d'autre. À certains moments particulièrement élevés de son inspiration, Berlioz montre qu'un bon effet n'est pas nécessairement bon: ainsi Berlioz raille ce qu'il considère comme les absurdités anti-dramatiques de l'opéra rossinien –

7 Henri Heine, *Mais qu'est-ce que la musique ?*, éd. R. Stricker, Paris, Actes Sud, 1997, p. 43.

la répétition d'une unique formule cadentielle stéréotypée, parodiée dans le solo d'ophicléide de *Benvenuto Cellini*. On le voit: le grotesque surgit au moment où l'effet jugé beau en tant qu'effet est décalé par rapport au lieu qui revient en propre au beau. Or, si le beau possède un lieu propre, est-ce à dire qu'il existe un beau absolu? Telle est la question soulevée par l'usage du grotesque chez Berlioz. Ces moments de décalage, si momentanés et calculés soient-ils, sont bien au cœur de l'inspiration berliozienne. Heine l'a bien senti, lui qui voyait l'essence de la musique de Berlioz dans un décalage total et absolu par rapport à l'expérience sonore elle-même. En effet, il dit encore de la musique de Berlioz qu'elle n'est même pas d'essence romantique: elle est architecturale et monumentale, elle "a pour moi quelque chose de primitif, sinon d'antédiluvien, elle me fait songer à de gigantesques espèces de bêtes éteintes, à des mammouths, à de fabuleux empires aux péchés fabuleux", se reporte plus haut que la civilisation grecque, à "ces poèmes de pierre qui nous retracent le drame pyramidal de la passion de l'humanité, le mystère éternel du monde".[8] Tout cela renvoie finalement à "des impossibilités entassées". Or, comment cette musique, qui par ailleurs est décrite comme une mise en forme du mouvement le plus impétueux, de l'instrumentation la plus fougueuse, pourrait-elle reporter à l'œuvre absolument statique de la pierre? Comment réconcilier ces aspects multiples et apparemment incompatibles de la musique de Berlioz? On se souvient que Nietzsche accordera à l'architecture seule la capacité de faire apparaître le "grand style" que la musique voudrait s'arroger[9].

C'est Berlioz l'écrivain qui nous le dit lui-même, en réponse à Heine: les disproportions gigantesques d'œuvres colossales comme la *Fantastique* ou le *Requiem* ne sont que des aspects extérieurs qui ne touchent pas à l'essentiel:

8 *Ibid.*, p. 123.

9 Friedrich Nietzsche, "Divagations d'un inactuel", *Le crépuscule des idoles*, § 11.

> C'est surtout la forme des morceaux, la largeur du style et la formidable lenteur de certaines progressions dont on ne devine pas le but final, qui donnent à ces œuvres leur physionomie étrangement gigantesque, leur aspect colossal.[10]

La cause est entendue: la musique n'a aucun pouvoir de décrire d'une manière imagée ou même narrative, elle ne peut qu'exprimer le mouvement de l'esprit; elle renvoie non pas à des images mais à des sentiments tirés de la vie même. Tout au plus Berlioz n'a-t-il jamais fait que se décrire lui-même dans sa musique. Néanmoins la forme est si particulière – largeur, lenteur – qu'elle peut suggérer d'elle-même des images, attirer l'attention au point de devenir une fin en soi qu'il s'agit de se figurer dans l'imagination, au détriment du fond propre de la musique, qui en son essence reste malgré tout l'expression des sentiments.[11]

Or, la possibilité pour la forme de prendre le pas sur le fond prouve que, bien que cherchant l'expression à tout prix, la musique de Berlioz ne se livre pas au premier contact. Elle invite à tout un art d'écouter qui exige une attention soutenue, parce que des éléments différents y sont assemblés sans logique apparente. L'écriture est linéaire, mais elle ne favorise pas un unique flot musical poussant dans la voie de l'atonalisme et du chromatisme total, elle rejette même un perpétuel devenir du genre que Wagner donnait à entendre dans le Prélude de *Tristan* et qui a suscité la réprobation de Berlioz. Lorsque Berlioz introduit au beau milieu de ses polyphonies extraordinairement modernes les modes médiévaux du plain-chant (l'*Amen* de la *Damnation*, mais aussi dans la *Symphonie Fantastique*), ses techniques ne pouvaient apparaître aux avant-gardistes de son temps que comme des tentatives archaïsantes d'élargissement du sys-

10 Hector Berlioz, *Mémoires*, *op.cit.*, p.329.

11 C'est Wagner qui soulignera, dans *Acteurs et chanteurs*, que la temporalité de la musique n'est absolument pas la même que celle du discours: la musique procède selon un tempo beaucoup plus lent que lorsqu'on forme un énoncé pour exprimer une passion; chanter prend beaucoup plus de temps que dire.

tème tonal. Chez Berlioz, l'œuvre progresse au prix d'une invention toujours renouvelée, autour d'une idée mère, qui génère en progressant des idées accessoires plus ou moins indépendantes d'elle.[12] Or, justement comme dans l'irruption des modes du plain-chant, il arrive que l'indépendance entre la matrice et l'accessoire soit si totale, qu'on se demande comment la musique pourrait alors continuer à exprimer quelque chose, si tant est qu'elle tire son pouvoir expressif de l'idée mère? Nous sommes bien ici au cœur des "impossibilités entassées" signalées par Heine. Le grotesque apparaît ainsi précisément comme le moyen pour révéler, par l'absurde, que la gravitation autour de l'idée mère est effectivement au cœur de ce que ses adversaires appelaient son "système".

Nous avons commencé avec le combat de Berlioz pour la valeur de l'expression en musique. S'agissant de la musique d'église, ce combat devient tout simplement celui de la défense de la musique. Presque tous les grands maîtres se sont fourvoyé dans ce genre.[13] Il déplore tout autant les travestissements que certains arrangeurs lui font subir (mode de l'époque, comme un Kyrie chanté sur la marche de l'entrée d'Otello) que les conservatismes de ceux qui en appellent à la pureté originelle du plain-chant. Berlioz s'y montre défenseur du plain-chant bien compris, selon la dissymétrie suivante: si le plain-chant est incapable de produire les effets de la musique, par contre la musique, quant à elle, "produira d'ailleurs les effets du plain-chant tant qu'elle voudra". Il est remarquable que le plain-chant produise chez lui ses meilleurs effets justement lorsqu'il est représenté d'une manière grotesque. Il s'agit bien d'un *grotesque intérieur à la musique*, sensible par les effets qu'elle dégage elle-même, et non d'un quelconque procédé d'imitation.

Mais cette intériorité, engagée au nom de la noble richesse de l'expression, s'expose à son tour à la défiguration

12 Henry Barraud, *Hector Berlioz,* Paris, Fayard, 1979, p.480.

13 Hector Berlioz, *À travers chants*, Edition du Centenaire, Paris, Gründ, 1971, p. 277.

en provenance de l'extérieur, témoignant par là de sa délicate fragilité. Un certain Adam n'a-t-il pas écrit et fait jouer une symphonie grotesque, caricature de la *Fantastique*, mis en scène Berlioz tentant de convaincre que "l'orchestre peut tout exprimer, tout dire, tout enseigner, même l'art de mettre sa cravate".[14] Grandeurs de l'expression, certes, mais, rétorque Berlioz, contre ceux qu'il appelle les "athées de l'expression", "sans méconnaître les limites imposées à cette puissance expressive par la nature même de la musique".[15] Or, comme on va le voir sur quelques exemples, ces limites sont elles-mêmes loin d'être exemptes d'ambiguïtés.

Considérons Benvenuto Cellini, où Berlioz profite de l'occasion qui lui est offerte pour infiltrer explicitement le rire dans les rangs du sérieux, et appliquer au domaine de l'opéra les préceptes exposés par Hugo dans la préface de Cromwell sur le mélange des genres. À côté de phrases dont l'inflexion est juste, on en rencontre d'autres qui sont faussées du point de vue prosodique: il arrive que la ligne mélodique, d'essence instrumentale, colle mal aux paroles. Dans cet opéra, tous les personnages bravent l'autorité. Ils se rient d'elle jusqu'à la parodie. Les personnages, descendus de leur piédestal de héros de grand opéra, se jettent dans le jeu allègre de la comédie avec une sorte de familiarité qui les rapprochent du spectateur. Plus tard, l'opéra mettra en scène des déclassés; les personnages de Benvenuto, eux, se trouvent seulement déplacés, permettant au drame dans son ensemble de mettre en scène le décalage inhérent à la recherche du beau, donc de se mouvoir entre le sublime et le grotesque. La pantomime de Cassandro nous intéresse tout particulièrement; les interventions d'Arlequin et de Pierrot y sont porteuses d'un message esthétique sérieux. À ce moment le plan de Cellini consiste à ridiculiser un certain Balducci, en mettant en scène un acteur habillé comme lui, et dont la fonction est d'assister au spectacle proposé par Cassandro. Arlequin "chante" le premier. Sa mélodie est confiée

14 Hector Berlioz, *Les grotesques de la musique, op.cit.*, p. 275.

15 *Ibid.*, p. 245.

au cor anglais accompagné par deux harpes, et représente ce qui devait être aux yeux de Berlioz le sommet de la beauté en musique. Mais le faux Balducci, en bon philistin, s'ennuie, bâille et s'endort. Ses préférences vont à une musique débraillée et vulgaire, ce que Berlioz va lui faire entendre dans la "chanson" de Pierrot. Le comble du mauvais goût: un ophicléide solo accompagné par une grosse caisse. Pour que tout soit bien clair, Arlequin reçoit un seul écu pour sa chanson (une note pizzicato), tandis que Pierrot se voit décerner des poignées d'or et une couronne de lauriers.

Avons-nous ici la présentation claire d'un simple combat entre le beau et le laid? Il y a trop de médiations pour que ce soit aussi simple. C'est un personnage déguisé, qui prend seulement l'apparence d'une figure grotesque, qui inverse la relation attendue entre le beau et le laid; le chant est exécuté par des instruments. Tout cela concourt à brouiller les pistes, et en effet, à l'écoute, il n'est pas vraiment possible de déclarer unilatéralement: celui-ci est beau, celui-là est laid.

L'exemple suprême de grotesque se situe dans la *Symphonie Fantastique*. Partant d'une mélodie-idée fixe sous la forme d'un élégant mouvement de valse, censée représenter une femme vue pour la première fois réunissant "tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination", Berlioz prend conscience qu'elle n'est nullement intéressée par sa personne et se convainc qu'elle n'a finalement aucune valeur; comme pour la congédier de sa conscience la symphonie s'achève sur un violent paroxysme, où il voit, parmi toutes sortes de créatures diaboliques et grimaçantes, sa belle déformée de façon grotesque. Le grotesque naît d'une certaine progression dans la caricature. Dans la "Nuit de sabbat", dernier mouvement de cette symphonie, la mélodie-idée fixe est d'abord exposée par la clarinette, vite interrompue par un véhément *tutti* de l'orchestre, à la suite de quoi la clarinette reprend d'une manière sautillante cette mélodie qui est maintenant boiteuse, voilée par des bonds disgracieux confiés aux bassons. La femme aimée se trouve ainsi ramenée à une image assez bassement caricaturale. Lorsque, dans la "Ronde du sabbat", éclatent une série de sinistres coups de cloche, partant du silence cette sonnerie se mêle finalement aux sons d'un "Dies irae" qui occupe toute

la dernière partie, d'abord battu par quatre bassons et deux ophicléides (certainement une sonorité des plus sinistres qui soit). À sa troisième entrée, le "Dies irae" prend à son tour un aspect caricatural, subissant donc le même sort que la mélodie-idée fixe, dont le rythme et la couleur ont été déformés sous la forme d'une danse délirante et vulgaire. Finalement, dans un "rondo" infernal, nous entendons de nouveau le "Dies irae" cette fois-ci en contrepoint avec une vigoureuse danse fuguée, ce qui le rend grotesque. Une fois de plus, le grotesque maintient une incertitude et permet de produire un ensemble unique constitué de beauté candide et de laideur terrifiante, un état mixte où les sentiments habituels ne s'y retrouvent pas.

Ici Berlioz règle ses comptes avec une certaine idéologie romantique, suivant laquelle l'apparente absence de sens de la musique la libère des contraintes sensibles et fournit une clé pour l'au-delà ou le divin; le plaisir évident, sinon l'extase, pris à la musique suggère qu'elle serait le lieu d'un passage vers l'autre monde en tant que celui-ci est indicible. La brutale juxtaposition de la danse bestiale et du chant religieux bouscule cette suggestion, rappelant l'élan de la musique à sa condition terrestre. Le sens n'en est pas absent, il se cherche. En fait, dans l'œuvre de Berlioz, la juxtaposition proposée à la fin de la *Symphonie fantastique* est un cas particulier qui s'inscrit dans un procédé plus général, celui de la juxtaposition de rythmes pour parvenir à la réunion de deux thèmes. On citera l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, la Fête chez les Capulet de *Roméo et Juliette*, et la scène pour Anne et Narbal dans l'acte IV des *Troyens*. Et ce que vaut pour le rythme vaut pour le langage. Le chœur des soldats et des étudiants dans la deuxième partie de la *Damnation* est particulièrement efficace, car les deux groupes chantent en différents langages, pour finir dans une tonalité très éloignée de la tonalité de départ de chacun d'eux. Tout ici témoigne de la foi de Berlioz dans la combinaison des contraires, à laquelle il arrive par le moyen d'une technique contrapuntique nouvelle, la juxtaposition de matériaux délibérément étrangers l'un à l'autre. Il n'avait que mépris pour l'habileté contrapuntique traditionnelle, qu'il dénigre dans l'Amen de la *Damnation*: parodie de fugue chorale dans la-

quelle des mots parfaitement dénués de sens, qu'on ne trouverait dans aucun dictionnaire, sont imbriqués dans une musique des plus intriquées. Ainsi, ce grotesque naît une fois de plus par juxtaposition brutale d'éléments étrangers l'un à l'autre, lorsque les possibilités expressives, bien qu'épuisées au fil des innombrables modulations d'une idée mère recensées par l'histoire de la musique, n'ont tout de même pas dit leur dernier mot. Ce qui est tout à fait remarquable dans cet Amen, c'est qu'il nous lance un problème sans solution apparente: il est difficile, sinon impossible, de juger si Berlioz essayait ici d'écrire de la bonne ou de la mauvaise musique; en tout cas, son exécution soulève une énigme qui défie aujourd'hui encore autant la raison que la sensibilité. Par le procédé de la juxtaposition brutale, Berlioz veut briser toute concession de la musique aux limites de la nature humaine en produisant l'état mental où aucune passion déjà vécue n'est partie prenante, mais sans tomber dans les travers d'une idéologie romantique appauvrie qui cherche à justifier la musique comme véhicule de l'au-delà et de l'indicible: les mots dénués de sens dans l'Amen sont effectivement dits et chantés.

Dans le Post-Scriptum à ses *Mémoires*, Berlioz décrit sa propre musique en ces termes:

> Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond.[16]

On pourrait donc croire que la passion – ardeur mise à exprimer n'importe quel degré de sentiment – vise une sorte de fusion absolue qui brise les frontières entre les sentiments les plus extrêmes. Il n'en est rien. On en tiendra pour preuve l'exemple inverse de celui de la *Fantastique* ou de la *Damnation*. Car la même ambiguïté s'applique à un pas-

16 Hector Berlioz, *Mémoires*, *op.cit.*, p. 328.

sage de son dernier ouvrage, *Béatrice et Bénédict*, un opéra comique, qui porte le titre "Epithalame grotesque". Selon le titre même du morceau, on a affaire à un passage grotesque qui se veut franchement comique: ici, seul exemple dans toute son œuvre, c'est à la musique que Berlioz a confié la mission de faire rire d'elle-même. Somarone présente comme étant de son invention un morceau contrapuntique de type tout à fait banal, sur un thème qui semble puisé dans un vieux Noël. Il le veut à la fois "riant et sombre", puisqu'il conseille aux heureux époux de mourir le plus vite possible à des instants si doux; un grotesque franc et délibéré apparaît donc dans ce qui passe ici explicitement pour un mélange fusionnel. Notons que ce morceau de "fusion", scène de surcroît totalement inutile en soi, apparaît dans un premier acte qui, pris dans son ensemble, est parfaitement vide d'action; c'est une série de petits épisodes mineurs, des farces d'atelier qui passent à côté de leur but. Mais c'est précisément en cela que Berlioz procède encore une fois par juxtaposition, même s'il s'agit d'une juxtaposition sans consistance, sans véritable construction dramatique. Au contraire, le grotesque intérieur qui donne à penser (*Fantastique*, *Damnation*) procède aux limites des possibilités d'expression par juxtaposition sans fusion, construite en vue de donner une épaisseur dramatique au discours musical.

Que le grotesque soit fusionnel ou non, c'est toujours la forme qui prend le pas sur le fond. Or, que notre attention soit détournée du fond sur la forme, ou plus généralement que le corps prenne le pas sur l'esprit, c'est là, d'après Bergson, un des ressorts essentiels du rire. Outre Bergson, quelques philosophes (comme Kant) ont reconnu ce voisinage, aussi étrange que suggestif, entre les sensations éprouvées à l'occasion de la musique et le déclenchement du rire. Si la musique de Berlioz ne tire plus tout à fait son essence des beaux-arts, poussant vers un domaine esthétique irréductible, c'est parce que sa proximité avec l'expérience du rire est au cœur de son pouvoir créatif.

Qu'une particularité physique puisse se détacher d'un fond spirituel, au point que le physique devienne une défectuosité au détriment du moral qui s'en trouve rétréci d'autant, et nous ne pouvons nous empêcher de rire. De même, dit

Bergson, qu'un son fondamental est d'après une loi physique toujours accompagné de ses harmoniques, certes moins sonores mais qui impriment le timbre au son, le rire serait comparable à une seconde note ajoutée instinctivement et involontairement à la première.[17] Le style comique est une transposition d'idées exprimées suivant leur milieu naturel dans un milieu qui ne l'est plus, donc (par analogie avec la musique) la transposition de l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.[18] En ce sens, on sera tenté de dire que tout jeu musical avec les sons serait immanquablement d'essence comique, ou en tout cas serait toujours potentiellement sur le point de l'être. Bergson en tire une esquisse de théorie générale qui est très pertinente pour notre propos même si lui-même ne l'applique pas directement à l'art musical.

La vraie cause du rire est l'infléchissement de la vie dans la direction du mécanique. La vie bien vivante ne devrait pas se répéter; là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique derrière le vivant. Le comique est l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. Un des procédés favoris de la parodie, explique Bergson, est de suggérer une interprétation mécanique d'un phénomène vivant. La plupart du temps la vie se joue de la matière inerte, elle est la promesse de toutes sortes de nuances possibles et à venir, mais il se fait que la matière résiste et s'obstine parfois; à ce moment la vie ne promet plus rien. Nous rions en face de cela qui ne promet rien de plus que ce qu'il donne, donc de l'affront à la vie mis en scène par la vie elle-même; la propre compression de la vie. Au sens de Bergson, il n'y a de comique qu'humain, et pourtant ce comique n'est pas une émotion, puisqu'il n'y a d'émotion que dramatique, lorsque le corps et l'âme fusionnent véritablement, lorsque par exemple l'acteur vibre tout entier, c'est-à-dire "quand tous les harmoniques y sont donnés avec la note

17 Henri Bergson, *Le rire*, Edition du Centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 413.

18 *Ibid.*, p. 445.

fondamentale".[19] Au contraire, le comique surgit lorsque l'émotion nous laisse indifférents, lorsqu'une certaine raideur l'empêche d'entrer en relation avec le reste de l'âme.

L'œuvre de Berlioz dans son ensemble n'est-elle pas d'essence comique dans ce sens? La lenteur dans les progressions n'est-elle pas l'équivalent d'une raideur toute mécanique plaquée sur le mouvement vivant de la mélodie? Et Heine n'a-t-il pas touché juste lorsqu'il évoquait des poèmes de pierre? La lenteur du mouvement n'est-elle pas le mécanique poussé jusqu'à l'extrême de tout ce qui retient encore à la vie par le fil le plus ténu, prometteur de mort? Mais d'un autre côté cette inertie renvoie à l'origine de l'humanité, donc aussi à la source de toute notre vie inscrite dans le processus de civilisation.

Revenons à la *Symphonie fantastique*. L'idée fixe, selon Bergson, est justement un exemple qui s'approche assez bien du mécanique plaqué sur du vivant: une mécanique de répétition, où le personnage comique moule la réalité sur l'idée qu'il en a d'avance, suit son idée et y revient sans cesse au mépris des leçons du réel, au lieu de se glisser dans la continuité mouvante de la vie comme le réclame le bon sens.[20] En ce sens l'idée fixe est comparable à la folie, mais cette maladie ne nous fait pas rire. Elle nous fait rire seulement comme "folie normale", comme dans le rêve de celui qui reste sain d'esprit, où l'esprit, se contemplant lui-même, cherche à matérialiser ses propres imaginations malgré le démenti du réel. Or, les multiples méandres d'une idée fixe qui conduisent jusqu'à l'épuisement: telle nous apparaît l'œuvre de Berlioz, dont la *Fantastique* est le paradigme. Comme le démontre le grotesque intérieur du final, ces méandres sont construits par juxtaposition de leurs propres déformations. La juxtaposition n'est pas la transposition, mais le double exposé de la chose et de sa figure transposée, où l'on finit par se perdre et ne plus parvenir à

19 *Ibid.*, p. 454.

20 *Ibid.*, p. 475.

distinguer l'original de son autre, le beau du laid, le bien du mal.

Ce qui nous éloigne certes de Bergson. C'est que pour Bergson le rêve est une détente; le bon sens et le sérieux quotidiens sont un effort de tension intellectuelle pour suivre ce qui est et penser ce qui se tient; le rêve est une paresse ou une distraction, où le jeu d'idées rompt avec la logique pesante du quotidien. Chez Berlioz, le rêve de l'idée fixe apporte un surcroît de tension, jusqu'au paroxysme de la mort. Sa musique nous fait comprendre rétrospectivement que la conception bergsonienne ne va pas jusqu'au bout de ses conséquences: du fait du mécanique plaqué sur du vivant, le rire est fondamentalement prélèvement sur la vie, donc un rappel par anticipation de la mort, en tant qu'elle dément la vie avant même que celle-ci arrive à son terme naturel.

Abstract

The grotesque comes into play as an ideal model in some of Berlioz's major compositions. It emphasizes a unique connection between his music and the experience of laughter. Now, the grotesque is also a literary genre for Berlioz the writer. His struggle for the value of expression in music leads him to use the grotesque as a tool for bracketing ordinary aesthetic values.