

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	33 (1983)
Artikel:	Rêveries, Passions : traces d'une lecture-audition des premières pages de la Symphonie Fantastique op. 14, d'Hector Berlioz
Autor:	Rauss, Denis-François
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858839

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: 15.01.2026

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

Rêveries, Passions

Traces d'une lecture-audition des premières pages de la
Symphonie Fantastique op. 14, d'Hector Berlioz

Denis-François Rauss

Un homme au rêve habitué,
vient ici parler d'un autre,
qui est mort.
Mesdames, Messieurs,
(Le causeur s'assied.)
Sait-on ce que c'est qu'écrire?

Stéphane Mallarmé
(début de la conférence sur Villiers de
l'Isle Adam)

Rêve, mort, écrire: désigner ces mots, c'est déjà deviner la liaison d'une nécessité qui existe entre eux. Pourquoi le causeur se déclare-t-il, par la médiation du rêve, en quelque sorte semblable au mort? Et pourquoi enchaîner avec la question: „Sait-on ce que c'est qu'écrire”? Sous ce propos transparaît une idée particulièrement énigmatique; d'emblée, nous savons que quelque chose n'est pas dit, qui résonne derrière le dit, laisse traîner un reflet. Il y a des mots (ou plutôt des assemblages de mots) qui vont plus loin que ce qu'ils disent. Cette partie vibratoire de la parole, la connotation du discours, se retrouve-t-elle dans la musique – faible instrument disséminé dans l'appareil orchestral, mémoire interstitielle de la partition et qui en serait la clé, départ d'une séquence de renvois multiples dans un espace indéterminé, altération du jeu “pur” de la musique, bruissement à peine perceptible dans le tissu des formes qui défilent, fading des voix?

Berlioz, dans une quasi-citation de *Lélio*: “Messieurs, vous savez à peu près par coeur mon ouvrage, en conséquence vous n'êtes plus obligés d'avoir constamment l'oeil sur votre partie, regardez donc le bâton conducteur le plus souvent possible et nous allons arriver à des résultats rythmiques, à des accents expressifs réputés impossibles, et impossibles en effet pour des artistes moins habiles que vous.”¹

Une phrase telle que la mélodie des premiers violons, dans le *largo* initial de la Fantastique (mes. 3–16) n'a-t-elle pas un “premier sens”, n'a-t-elle pas l'air de nous dire d'emblée quelque chose de simple, de littéral, ne représente-t-elle pas l'innocence collective de la musique, le type même de la parole expressive enchâssée dans

l'écrin de la convention théâtrale, vieille déité vigilante et rusée? Ou feint-elle aussi d'être ce premier sens expansif, nourri d'associations agglomérées autour du programme de la symphonie? "Un jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente [...] il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions [...]"² La désinence elliptique de cette phrase mélodique (les basses prennent la parole sans conclure pour autant) est un signe patent que le discours n'est pas fermé, le non-dit résonnant au-dessus du dit. L'analyste se posera la question de savoir si la construction séquentielle de cette phrase (duplications et transformations), sa structure interne microscopique (analogies, cohésion et disjonction des intervalles et des motifs utilisés, rapports des durées) révèle à l'examen une hiérarchie de sens lisibles. Mais les voix de l'orchestre, harmonisant ce chant au caractère général disruptif, résolvent-elles par leur démarche, leur comportement, par la cadence de gestes connus ou inouïs les énigmes proposées par les premiers violons — cette insistance, la circularité du chant, ses ruptures? Leur font-elles écho, leur donnent-elles un appui simultané, anticipé ou retardé? Une chose est certaine: une lecture-audition multiple apportera un foisonnement de sens possibles, du chant de l'orchestre se dégagera un babil de voix et de sens; il faut aller à la recherche du code dans lequel s'inscrit ce nouveau parler berliozien.

Plaçons ici quelques repères hors-texte. La dominante, dans l'attitude de Berlioz, est la haine du "bourgeois", de l'utilitariste, de l'instrumentaliste. Est bourgeoise toute pensée qui sert, s'applique à reproduire un savoir et à se l'approprier, qui pense hors d'elle-même au lieu de s'abandonner à son propre mouvement et de créer du sens. Néanmoins, à l'encontre du symbolisme tardif d'un *Mallarmé*, et à l'instar d'un *Chateaubriand* peut-être, d'un *Schumann* surtout, Berlioz expie cruellement son aspiration poétique de liberté dans la mesure où son expérience artistique propre participe et procède d'un idéalisme enraciné dans un système d'absolus. Selon les termes de Schumann, qui analyse l'esprit du *Dies Irae* tourné au burlesque grinçant dans la Symphonie, le mouvement du cœur de Berlioz va vers l'ironie, dont le masque sert à cacher la douleur.³ Détournant alors son regard de Berlioz pour sonder en quelques traits l'âme de l'artiste romantique enchaîné par la douleur, Schumann ajoute: "Un jour peut-être la main charitable de quelque génie l'en détachera."⁴ Mais ce topo de la critique contemporaine des romantiques — l'ironie — ne doit pas nous aveugler ici sur les tendances naissantes de l'art, tendances qui s'affirmeront également dans la correspondance des arts tout au long du XIXème siècle. Dans la littérature viendra alors le plaisir ludique de la pensée travaillant en jouant, le proche des mots subissant l'attrait d'un lointain. De l'échappée surgira un sens qui n'a pas plus de limites, un poète comme *Gérard de Nerval* en aura l'intuition décisive.

Je ne reviendrai pas de manière explicite dans ces notes sur le thème désormais classique, souvent fructueux mais quelque peu systématique à mon goût de l'exégèse berliozienne de notre siècle, de *Boschot* et *Barzun* à *Boulez* et *Dömling*: Berlioz et l'imagination

naire . . . si ce n'est pour relever et souligner une dette générale. Je prendrai en outre délibérément le contre-pied de l'historien musicographe pour en revenir — en toute modestie — à Schumann, musicien doué comme Berlioz d'un talent reconnu de feuilletoniste et dont l'analyse de la Fantastique est restée justement célèbre. Pour rédiger ses commentaires sur la musique, Schumann s'était assigné l'objectif de "ressusciter par la critique l'impression même que produit l'œuvre originale".⁵ Et à l'opposé de Berlioz, plus littéraire, Schumann institua dans ses critiques le principe de l'intuition esthétique fondé sur la connaissance technique. Mais ceci n'est qu'une apparence, l'effort réel des textes de Schumann porte bien plutôt sur la recherche, l'élucidation de la clé, la voie d'accès de l'œuvre, la compréhension des rapports entre divers lieu du texte musical, des opérations intérieures à la musique.

N'en déplaise donc aux tenants d'une approche "objective", structurale, renonçons aussi bien à l'organisation analytique par grandes masses, délaissions le "construit", essayons de suivre pas à pas la musique, sans déléguer le sens à une vision dernière, à un ensemble, à un modèle représentatif. Comme un tableau de Dali, la musique sera alors corpusculaire ou liquéfiée. Prenant appui sur ce que dit le texte musical dans ce nouvel état, le commentateur s'efforcera d'observer la migration des éléments significatifs aux limites des césures, le passage des formations sémantiques d'un segment musical à un autre, le surplus de sens possibles dans le flux du discours de la musique interrompu pour mieux l'interroger. Ce qui est nié n'est certes pas la qualité de continuité du texte musical (dans le *largo* introductif qui nous occupe ici, celle-ci est d'une qualité rare, incomparable justement) mais le "naturel". Coupons la parole à la musique: la musique sera même et nouvelle à la fois.

Rêveries, Passions. Le titre ouvre une question: la rêverie qui est annoncée ici n'aura rien de vagabond. Elle s'articule sur une opposition, selon une figure de rhétorique des plus connues, par les thèmes musicaux successifs d'une antithèse, celle du type intérieur/extérieur, qu'il faudra tenter d'élucider. Bien sûr, l'opposition sera d'abord celle de l'introduction et de l'*allegro*, séparés et réunis par une cadence trois fois répétée et transformée selon une syntaxe concevable dans un contexte théâtral et cinématique tout à la fois. Mais le *largo* initial est-il lui-même articulé par cette opposition (rêveries/passions) qu'exprime le titre général du premier mouvement, ce monogramme, cette réduction symbolique? A notre sens, il l'est, et c'est ce qui nous pousse à consigner ce premier code qu'énonce le titre pour entrer dans une partition stratifiée, inscrite dès les premières mesures sur plusieurs registres, que notre lecture-audition, bien loin de poursuivre simplement les indices de l'opposition donnée en titre, doit tenter de radiographier sous plusieurs angles.

L'entrée que Berlioz choisit est d'ailleurs oblique, *quasi una scena stromentale*. La déité théâtrale instaure le récitatif des archets — mais la voix des premiers violons s'infléchira vers l'arioso. Les deux premières mesures aux bois semblent conclure et enchaîner à la fois, précédant l'énoncé du "il se rappelle d'abord [...]". Plus qu'une devise, c'est une mémoire. D'emblée, la musique nous signifie qu'elle n'est pas sans

mémoire d'elle-même. Cette mémoire, elle l'introduit subrepticement, la césure des registres (bois et archets) aux mesures 2 et 3 étant affectée d'une liaison discrète: celle du *sol* conjoint à l'accord de tonique (flûte) en conclusion du mouvement de triolets et à la "repercussa" initiale dans la première partie de la phrase des violons, cette partie encore nettement prosodique (*con sordini*). Il y eut donc un état indéterminé et antérieur; il y a en quelque sorte — la musique le suggère — état voisin et donc reconnaissance. Mais de quoi? Le critère nécessaire manque (la scène passée) mais l'effet de prise de conscience (créant l'entité de l'usager de la mémoire, le *Moi*, chez celui qui écoute) est cause de la création également d'un espace de continuité, encore flou, parce que nous n'y sommes pas, parce que Berlioz n'introduit pas encore de vécu, perceptif et conscient, que la partition inscrirait comme tel, pour ne suggérer qu'une perspective. Le passé ne cause pas le présent; il y a dissociation et pourtant lien temporel. Comment? Peut-être grâce à cet intervalle zéro que l'orchestre livre, réduit à l'opposition de couleur et d'intensité, après une marche harmonique de dominante à tonique faiblement accusée et à laquelle il n'est pas donné suite de manière immédiate.

L'état de rêverie s'accroche donc bien pour Berlioz à une heure privilégiée: le lourd sommeil vécu dans le trouble des visions et d'une façon presque végétative, indépendante en soi du contenu des événements que celles-ci peuvent apporter. Dès la demi-cadence initiale (ouverte sur le passé fictif et rythmée par les bois) s'installe une ambivalence psychologique, la résonance d'un temps deviné, perçu mais non vécu en plein et qui s'achève subtilement (la couleur des bois!) en un pressentiment de froid, dans lequel circule (trivialité de la perspective harmonique envisagée?) une goutte de poison.

La voix s'ébranle en un discours parsemé d'occlusions, de plaintes et d'envols — la mélodie de l'élan vers le vague des passions (mes. 3—17). Comme si, de la fraîcheur glaciale des bois, pouvait sourdre une perception vive de la douleur, comme s'il y avait déversement direct de l'une dans l'autre, comme si la rêverie ardente, active, qui accélère désormais sa pente, disposait dès lors la musique à se fixer, à être à un degré plus élevé, à stimuler les formes, les répéter, les heurter, les accrocher les unes aux autres, facilitant le jeu des correspondances, amplifiant les échos et les repentirs du chant. Le courant passe.

Remarquons d'ailleurs que la musique tend — à se rompre — la corde de l'expression (les battements du cœur . . .) jusqu'à ce qu'elle-même suive la vitesse particulière du film mental (*più mosso*) où un semi-réveil se manifeste. Expérience de l'accélération, penser la fin sans fin. (Berlioz dirait: "Ce n'est qu'un stratagème pourtant, destiné à tromper l'auditeur").⁶ Il se produit une espèce de précipitation sur place. Bruits, rumeurs, l'éclairage est changé: c'est un pêle-mêle sans tri pour un objet immuable. La conduite harmonique et métrique (mes. 18—22) induit une plus grande faculté de penser librement, en une fraction de seconde, de sauter plus légèrement d'une image à l'autre, d'élargir et de raccourcir en un clin d'œil l'ampli-

tude des motifs en doubles croches pour aboutir à de subtiles distorsions (mes. 23, les violons) qui chargent ce passage d'une valeur affective.

La tête nous tourne-t-elle encore que déjà la rêverie s'installe dans un nouveau thème, mais un thème "déficient", à peine plus qu'une des faces possibles d'une phrase suspendue au *mi bémol* élevé, nouveau centre de tonalité, alors qu'on pouvait expérimenter revenir au *do* mineur initial. Ce motif, on peut le relier de multiples façons aux éléments mélodiques précédents de la partition, sans pouvoir préciser fermement les correspondances ni pouvoir énoncer les règles de leur degré de pertinence. Les triolets matérialisent pour nous le passé, l'espace vécu manquant du début. Mais le temps, nous n'y sommes pas non plus ici, parce que ce qui, en nous, sent passer le temps en liaison avec la musique de Berlioz, ne passe pas: nous sommes encore "en dehors". La chaleureuse extériorité du cor débouche ainsi sur un *tempo primo* apaisé où la mélodie du "vague des passions" (Chateaubriand!) appareille dans une plénitude sonore et une nouvelle lenteur — au point qu'on se demande un long moment si elle bouge ou ne bouge pas (mes. 28–47). Elle est désormais parée des fastes de l'orchestre (curieusement, les bois décrivent une guirlande qui affecte usuellement les archets — alors que les altos et les violoncelles viennent d'évoquer la harpe: mes. 28–34 après mes. 24–28). La mise en octave de la mélodie accuse le "beau" chant, le rideau s'est levé, la réunion du Moi et de l'âme magique de l'orchestre (la voix!) est consommée, le voyage angoissant a commencé. Qu'y aura-t-il au bout? Pour ceux qui aiment les belles histoires, il y a le Programme de la Symphonie. Pour celui qui parcourt, attentif aux fissures du texte alarmant sa sensibilité, la partition de Berlioz, il y a indéniablement mouvement-spectacle: il "voit" l'orchestre soutenir, de la pression de ses trémolos, de ses accords brisés en vagues innocentes tout un appareillage de mise en scène. En somme, le sentiment d'un départ vers un ailleurs plus que celui de la destination. En revanche la mise en route a été facilitée par l'ajout de la première note (*la bémol*) qui apporte une solution de continuité entre le fragment antérieur et le contour initial de la grande mélodie; cette reprise s'accorde d'une harmonie qui en gauchit la signification et en simplifie les traits. Certes, le moteur interne est aussi peu dramatique que possible; l'action s'embraye, le glissement s'effectue sans choc (mes. 27, violons) mais non sans écho. Aux infimes variantes dans la conduite du thème répondront les aménagements significatifs que celui-ci subira dans sa seconde partie (mes. 35–47), la voix des basses étant désormais celle d'un contrepoint, d'un contrepoids; là, le sens harmonique du chant est creusé, travaillé. La relative luxuriance, la redondance du discours s'oppose ici à la rareté, à la raréfaction du premier trajet (mes. 3 et suiv.). Cette fois, l'auditeur ne peut que s'éprendre du rêve que la partition fixe et que l'orchestre nourrit. D'où un enchantement dont on ne peut se défendre, car l'envergure prometteuse de la phrase anime une mise en scène du Moi. Ce qui retient, en d'autres termes, c'est le pouvoir (plus: la nécessité) de confondre image et écriture, le Moi et le spectacle sont un, la fiction et l'idée s'épousent passionnément, je ne peux qu'être Berlioz, l'illusionniste.

Néanmoins, la dissociation de la fiction et de l'idée reprend ses droits; cette dernière, sous le mode du souvenir, survit seule lorsque la dialectique de la raréfaction s'installe à nouveau, la basse oscillant, penchant, renversant même les relations harmoniques, — *ré bémol napolitain* . . . — en rejoignant les syncopes des archets. Et quelque chose alors se précipite, se décante en nous, qui nous fait adhérer à la surprise du nouvel éclairage. Le vague des premières insinuations harmoniques (mes. 45—48) suggérait-il une fausse conclusion, que notre attente est démentie. L'orchestre se recueille, se transforme, s'affermi.

Bientôt engagé dans une lente fuite vers l'avant, on suit le tissu obsédant et doux d'un motif qui parle d'un ton familier (encore le cor) et procède d'une apparente stabilité (mes. 49—60). Le découpage du déroulement harmonique et métrique sur la pédale de *la bémol* propose au premier abord un panorama régulier. Notons que la position d'accord de quarte et de sixte ne sera infléchie au travers de celle de sixte vers une fondamentale qu'à l'apparition de la dominante mineure. (Suivra alors immédiatement la septe diminuée, pour un brusque volte-face, sans le confortement d'une bonne assise métrique et tonale en amont, mais avec un ressac de trois cadences élaborées en aval.) Cependant, envisagé plus avant, le parcours est enrichi de chevauchements métriques qui troublent la perception des arches successifs dans l'architecture sonore. Un mauvais génie transporte la vue, greffe une autre suggestion — ni innocente, ni maléfique, simplement oppressante. Le goût de la contemplation attentive se perd définitivement, le détachement nous gagnerait si le mouvement n'était affecté, de manière irréductible *a posteriori* mais non prévisible en soi, par une force de substitution. Comme si ce lent mouvement n'avait eu d'autre sens que de se produire lui-même et, par là, de ne représenter que lui-même et de trouver une certaine fluidité, une inanité qui n'est qu'un appel de sens (vois aussi la conclusion "négative" du cor, le motif devenant un long trille articulé, mes. 54; voir également ces appels de lointain qui détournent et dégradent le sens de la thématique traditionnelle qu'avait engagée le solo du premier cor). L'irruption, sur le fond lisse du parcours harmonique préalable, d'un procédé d'école pour une brusque transition — la vieille béquille de l'accord de septe diminuée — tourne-t-elle en dérision subite le mouvement qui s'était installé, les violons ayant poursuivi imperturbablement (mais dès mes. 58: sans sourdine) leur caricature de flûte ou piccolo? Berlioz "s'en sort" à la vérité à très bon compte . . . Après l'illumination de la scène (mes. 61—62), il reconstitue et varie (par conviction?) la cadence de *do majeur* pour assurer, bien sûr, au début de l'*Allegro agitato*, l'entrée de l'idée fixe. De manière analogue au chant initial du *largo* (mais sur un tout autre plan) la mélodie liée à l'image de la bien-aimée, projection de la chanteuse apparaissant sur le devant de la scène, est lancée sans accompagnement. Mais elle bénéficie de toute la tension nerveuse de l'orchestre imaginaire et idéal qui la sous-tend (stupeur de la passion) avant de la rejoindre et de s'identifier à elle.

La vie de l'homme et de l'artiste Berlioz témoigne du caractère d'homme d'action passionné qu'il a été. Mais il faut dire que Berlioz a tellement rêvé, tout au long de

son oeuvre musical et de sa carrière de critique, de villes, de théâtres, de demeures intérieures et de cauchemars obsédants que l'on pourrait être tenté, pour évoquer la musique du *largo* initial de sa Symphonie Fantastique, de recourir abondamment à certains de ses textes, de parodier certaines de ses descriptions où, l'émoi du vécu affleurant, la métaphore de la vie rejoindrait la ligne serpentine du voyage de l'auteur à travers le désert du papier à musique. On dirait, par exemple, comment au début de la partition on a quitté le monde dont la rumeur nous a accompagné, se réduisant, se feutrant, comme si l'air ambiant ne laissait plus passer que les sourdes, avant de libérer une romance du souvenir qui puisse aisément attirer à elle, amalgamer beaucoup d'impressions et une certaine épaisseur de mémoire. Mais justement, une transcription aussi grossière, en forme d'allégorie musicale, sous prétexte d'être allusive à quelques moments de l'oeuvre, en trahirait fondamentalement l'intention. Elle laisserait hors de saisie ce que Berlioz, dans son article du Jurnal des Débats cité au début, nomme des "accents expressifs réputés impossibles", ces "accents" qui donnent, à mon sens, au discours musical qui nous occupe (quand on les transpose dans la lecture-audition de la partition) tout son pouvoir. Il importe donc de tenter de transcrire — au fil des pages où l'on consignerait la radiographie de l'oeuvre, en prenant constamment appui sur le texte musical fissuré, corpusculaire, dé-naturé — de transcrire et de faire apparaître non pas un effet de construction (car nous avouons prêter de moins en moins d'intérêt à ce qui, en musicologie, s'apparente souvent à une échoppe d'orthopédiste ...) mais bien plutôt ce qui passe trop souvent pour un reliquat secondaire de l'expérience auditive et réflexive, la captation du résidu passager et fugace du texte musical, sacrifiant à l'immédiat intelligible les manifestations profondes de la sensibilité berliozienne.

Revenons à l'introduction de la Symphonie. Le *largo* présente, sous l'angle de son mouvement général, une forme, un espace de pouvoir de l'expression qu'il faut tout d'abord instaurer par un discours qui en évoque les codes. De ce *largo*, la passion semble tout d'abord absente: plus précisément, elle se réduit à la mise en signes d'une certaine force, d'une énergie musicale. La place de l'invention semble y être celle de la médiation entre l'image expressive qui conforte la tradition théâtrale musicale — et cette tradition justement, qui légitime l'image. Quelle est, cependant, la place de la rêverie, et sa fonction?

Si l'on pouvait reprendre le vocabulaire de *Balzac*, qui, selon le schéma de la Comédie humaine, passe des effets aux causes et aboutit aux principes, on écrirait que dans la poétique et l'écriture de ce *largo*, Berlioz n'affirme des principes expressifs — nous les avons dénommés codes — que tout embués, chargés des effets qu'ils provoquent. Son langage est en cela paradoxalement plus proche d'un *Debussy* (qui ne l'aimait pas) que d'un *Wagner* (lequel lui a tant emprunté ...): chez celui-ci en effet la réflexion musicale immanente au texte est franchement séparée de l'expérience sensible, alors que chez celui-là le style doit tendre à préserver dans le discours

musical quelque chose de l'unicité et de la fragilité de la sensation — fût-elle abstraite, et quitte à l'appuyer de façon morbide quelques fois . . .

Le projet même de la Symphonie Fantastique ne l'emporte pas non plus sur la part omniprésente, imprévisible et fantasque, de l'invention. A mon sens, Schumann critique en porte-à-faux ce point précis de la relation du Programme à la musique. Analysant l'ouvrage au travers d'une réduction pour piano de *Liszt*, Schumann préfère partir d'un point de vue normatif et désigner quelques repères proprement "géniaux" de la partition. Or les codes sémantiques successifs du Programme incitent au départ le critique à rechercher et à tenir compte, dans sa lecture-audition, des fantômes de musiques que l'imagination du "jeune musicien" projette à chaque instant en avant de l'orchestre en un devenir incertain. A chaque instant en effet le texte musical s'écoule en dérive, puis s'intègre à un autre texte (ou code), puis s'interrompt. Est-ce que cela est perceptible — bien que sous un aspect négatif — aux oreilles d'un *Fétis*, le savant contemplateur de Berlioz? En laissant au texte musical sa chance de se déformer, Berlioz lui fait courir le risque de se briser, de s'abolir devant la convention. Le refus de la composition classique et rassurante (Lesueur lui avait suffisamment inculqué la "nécessité" de l'écriture classique!) et la volonté de métamorphose continue du récit musical (c'est à cet égard surtout que la récupération de la romance d'Estelle, écrite pour le moins dix années plus tôt, apparaît comme significative, et non pas sur un plan autobiographique), l'usage insistant des images du départ et du retour sur soi, d'un ailleurs et d'un souvenir, dans la sinuosité des amorces successives, ces éléments sont sans nul doute autant d'indications du souci du jeune Berlioz d'associer aux "rêveries" du texte musical un signe qui résiste aux architectures apparentes et à leur émergence dans l'écoute. Ce signe, c'est la menace perpétuelle qui pèse sur les êtres musicaux comme sur les êtres de chair — et comme sur les souvenirs. Et c'est parce qu'est présente cette sensation qui n'est pas celle d'un "jamais plus" nostalgique mais celle d'une mémoire et d'une prescience tout à la fois (Lélio: "pour toujours! . . .") que le présent musical lié au Moi doit être rendu audible, sensible, visible même par les couleurs passagères d'un cor, par une inflexion d'arioso — ce "plus" dans la qualité d'être . . . — ou d'une fleur poétique conventionnelle à l'allure de harpe . . . Tout en disant la force, l'obsession, l'élan, le tourment, l'orchestre doit dire aussi la fluidité, la dispersion, la vague du songe, la fugacité.

Ainsi — et de manière générale peut-être, chez Berlioz — la musique ne tient pas debout seulement grâce à cet espèce d'accent émotif premier posé sur un thème qui revient plus souvent que d'autres ou qui peut, dans l'intervalle, se faire pressentir. L'auditeur est surtout sensible, je crois, à un certain foisonnement de formes et de couleurs, qui lui fait soupçonner chez Berlioz une rêverie surpeuplée d'images volontiers grotesques. (*Heine* n'y a-t-il pas songé d'ailleurs, en lançant sa formule lapidaire et révélatrice du Berlioz "rossignol colossal"? Ou cette réaction faite de distance amusée ne s'explique-t-elle pas tout simplement par un "mais où va-t-il chercher tout cela" à consonnance finalement bien parisienne?)

Où va-t-il le chercher? je crois — je suis tenté de croire — que c'est dans sa propre rêverie créatrice, qui est dans son principe (nouveau paradoxe) une rêverie pauvre, ressassante, obsessionnelle, si l'on veut en juger par maint côté de sa musique et non par son exceptionnel talent littéraire — si l'on interprète quelques confidences aussi. Chez Berlioz, quelques images sont capables d'électriser toutes les autres par un énorme coefficient émotif, la masse des matériaux empruntés (les lieux communs fécondent et enrichissent son oeuvre) pouvant alors s'échauffer, se colorer, vibrer de proche en proche, par contact, par improvisation, par recomposition. La rêverie active du *largo* impose ainsi sa propre syntaxe.

Sur un autre plan, la reprise des passions ressortit nécessairement dans sa musique à l'appel de sens du texte musical, à la création instantanée de cohérence, propre à l'oreille et à l'esprit humain, à l'exigence enfin du sentiment d'adhésion. Sans cette adhésion en effet, le texte musical ne pourrait s'effacer derrière l'impression qu'il produit. En outre, le paradoxe apparent — mais nous l'avons déjà résolu — de l'écoulement, du passage de l'émotion musicale en face de la pérennité de la conscience ne pourrait s'instaurer, la pluralité de lecture s'évanouirait, la musique du *largo* demeurerait réduite alors à un discontinu de phrases musicales qu'un Fétis jugerait malhabiles.

Citons en conclusion — avec tout de même une certaine prudence — un mot du philosophe *Alain*, qui dit ceci: "La force d'imagination consiste en ce qu'on donne à un souvenir très simple une force de maladie". Serait-ce le secret du coeur de Berlioz? Serait-ce la carte esthétique qu'il a jouée par nécessité?

1 D'un article de Berlioz paru dans le Journal de Débats du 13.1.1863. Cité d'après: H. Berlioz, *Cauchemars et passions*, textes inédits donnés par Gérard Condé, Paris 1981, p. 350.

Voici, sans vouloir tendre à une plus grande exhaustivité, extraits de *Lélio ou le Retour à la vie*, op. 14b, mélodrame lyrique pour faire suite à la Symphonie Fantastique, quelques passages à mettre en correspondance dans le texte du récitant.

— Au texte VI, Lélio s'adresse à l'orchestre (ce "jeune orchestre"):

"Nous allons essayer ma Fantasie sur la Tempête de Shakespeare. Regardez le plus souvent possible les mouvements de votre chef! c'est le seul moyen d'obtenir cet ensemble nerveux, carré, compact, si rare même dans les meilleurs orchestres."

— Au texte VII, s'adressant à tous les exécutants (ses "nombreux élèves" rassemblés . . .):

"Votre exécution est remarquable par la précision, l'ensemble, la chaleur; vous avez même reproduit plusieurs nuances fort délicates."

— Au texte II, enfin, rappelons-le, parlant sur un autre registre, Lélio avait évoqué l'"étrange persistance d'un souvenir". Puis la révolution opérée en lui par Shakespeare (*Hamlet*) qui avait ému son coeur et réveillé son "instinct musical":

"Quelle est donc cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité? . . . Quel est cet orchestre idéal qui chante en dedans de moi? . . ."

On le voit, la référence de l'écriture musicale à l'écriture littéraire reste essentielle pour Berlioz. Or le mélodrame (mélologue...!) *Lélio* peut être considéré comme une manière de justification, d'explication, de commentaire mais aussi de prolongement musical et littéraire de la Fantastique ("... la fin et le complément").

— Concernant l'orchestre encore, cette ultime métaphore, tournée vers l'avenir, c'est-à-dire vers *Roméo et Juliette*:

"... semblable à une grande voix ..." (le choeur des Ombres).

2 Extrait du Programme de la Symphonie Fantastique, dernière version. Pour le texte musical on peut se reporter par exemple à l'édition de poche des Norton Scores, mais on évitera d'utiliser celle — trop souvent fautive — d'Eulenburg.

3 Berlioz, dans le texte I de *Lélio*: „[...] puis ces cloches, ce chant de mort religieux et impie, funèbre et burlesque, emprunté à l'Eglise par l'Enfer pour une insultante parodie! ...”

4 Le compte rendu de Schumann, avec son analyse très complète du premier mouvement et ses repères copieux pour les autres mouvements, ne décrit pas le *largo* introductif. Cet article parut dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1835. Le musicologue E. T. Cone donne une excellente critique... de la critique schumannienne dans sa substantielle préface à l'édition de poche des Norton Scores.

5 Voir l'avant-propos des *Gesammelte Schriften* que Schumann publie à Leipzig en 1853. Dans ce recueil, une version légèrement modifiée de l'article sur la Symphonie Fantastique.

6 Berlioz, dans le *Journal des Débats*, 1863.