

HECTOR BERLIOZ

« MUSICIEN »

(Suite¹)

Berlioz avait un certain instinct de la « forme », mais qui était plutôt un désir de symétrie générale et extérieure. C'est ce sentiment qui l'induisit, dans *la Damnation*, à introduire opportunément, avec le « Menuet des Follets », un intermède purement instrumental faisant pendant à la « Marche hongroise » ; à ménager, dans son *Requiem*, la rémission vocale de deux chœurs, l'un restreint et l'autre *a capella*, entre les fresques du triptyque *Dies irae, Rex tremendae* et *Lacrymosa*. S'il faisait bon marché de la distinction des « genres », au point de vue des dimensions, de la couleur, de l'antithèse ou de la gradation des effets, il s'entendait assez à équilibrer l'ensemble d'une œuvre, à en distribuer les parties et leurs subdivisions intégrantes. Mais, pour chacune de celles-ci en particulier, il était incapable de « créer » une forme musicalement cohérente ou logique.

L'impéritie de Berlioz, à cet égard, est presque invraisemblable. On s'explique certes l'embarras de sa nature amusicale étrangère à toute sensibilité harmonique autant qu'à quelque polyphonique intellectualité. Mais on reste confondu d'une stérilité plastique aussi exceptionnelle, et on a grand'peine à imaginer comment, dans l'espèce, Berlioz a pu jouir un seul instant d'une renommée d'« innovateur ». Berlioz, en effet, pour réaliser ses conceptions ambitieuses, n'a guère employé jamais que des formes surannées ou élémentaires, celles dont l'enchaînement est machinal, ou dont l'élaboration est successive et l'unité superficielle. Et il le fit avec une gaucherie d'écolier. Si Berlioz altéra ou disloqua certaines formes classiques, c'est par pure maladresse ou impuissance. Dès qu'il se risque, rarement d'ailleurs, à la complexité de « l'allegro symphonique », il le travestit inconsciemment, mitigé jusqu'au décousu

d'un « rondo varié » (ouvertures de *Benvenuto*, du *Roi Lear*). Son meilleur essai dans le genre est le premier mouvement de la *Fantastique*, encore que, là comme dans *Harold*, on constate le morcelé de la composition et qu'on le sente guidé surtout par son programme. Mais d'ordinaire, et spécialement quand son argument est peu détaillé ou s'il en est privé, Berlioz ne sort pas des formes du menuet, du scherzo, de la marche, de l'andante. Cet « innovateur » ne savait manier que des rudiments; l'arène de son Pégase était le pont-aux-ânes des formes usuelles. Au surplus, en celles-ci aussi bien qu'en toutes quelconques formes musicales, Berlioz ne vit jamais autre chose que des *formules*, dont il se servait par nécessité, par pénurie d'imagination créatrice, pour y introduire ou, au besoin, en extraire et utiliser des *procédés*. Il feuilletait le recueil des recettes traditionnelles, empruntant à l'une ou à l'autre, au hasard, ou s'y conformant cahin-caha, et il s'en tirait comme un apprenti, en allongeant la sauce et en forçant l'épice. La sauce, c'est la « variation », le plus souvent anodine et purement extérieure, de la ligne mélodique, ou bien, tout bonnement, une « figuration » plus touffue de l'accompagnement de sa monodie par la même et imperturbable harmonie. La plupart des introductions lentes de ses ouvertures ou de ses allegros symphoniques sont bâties de cette manière; le développement de ceux-ci est fait surtout de variations successives; l'amplification postiche de l'harmonie « figurée » serencontre un peu partout, voire dans les morceaux où il fait usage de l'exposition régulière de la fugue.

Dans l'*Offertoire* de son *Requiem*, par exemple, qui constitue un intéressant spécimen de la pratique de Berlioz. « Cet *Offertoire* surpasse tout! » avait déclaré Schumann en l'entendant à Leipzig. C'est, en effet, l'une des inspirations les plus élevées de Berlioz, et qui donne en même temps l'illusion d'une forme à la fois musicalement concrète et originale. A l'examen, on s'aperçoit que celle-ci est réalisée par l'alternance continue de deux mélodies, avec l'intermède d'une sorte de *trio* central et l'appoint d'une *coda*. C'est, rigoureusement observée, la formule type originelle du « rondo » classique. Quel changement l'innovateur apporte-t-il à son exécution? Berlioz, selon sa coutume préférée, commence par une exposition fuguée. Mais, qu'il s'agit de polyphonie ou d'harmonie, le

dénuement de Berlioz était égal. Quand, après avoir écrit sa monodie, il avait confectionné, pour la « réponse », un contrepoint accompagnateur, il utilisait volontiers plus loin ce précieux élément acquis de polyphonie, en l'altérant le moins possible. Aussi tout le début de cet exposition, en réalité, n'a de la fugue que le masque. Les entrées consécutives de la monodie initiale sont de longues « imitations canoniques », — malgré leurs courtes et intermittentes irrégularités dues surtout à l'intervention périodique de la psalmodie chorale, — et se succédant à la quarte ou à la quinte. Ce style de polyphonie mécanique abandonné bientôt, le reste n'est plus qu'une série de monodies, se suivant ou se répétant en circonspectes et conservatoires modulations, accompagnées chacune d'une à peu près immuable harmonie diversement « figurée », et ce, jusqu'à la *coda*, où le parti pris d'une incise au rythme obstiné, ponctuant la descente chromatique en accords plaqués, relève enfin pour un instant l'intérêt purement musical. Ainsi dans cet *Offertoire*, que j'ai choisi pour en analyser la forme à cause du suffrage enthousiaste de Schumann et pour une eurhythmie plastique bien rare chez Berlioz, on constate, dès l'abord, un plan général strictement conforme à la « formule » du « rondo » traditionnel, et l'emploi subsidiaire inaccoutumé d'un « procédé » de routine scolastique.

Formules et procédés, c'est à quoi on se heurte partout dans l'œuvre de Berlioz. De quelque côté qu'on se tourne, on est sûr d'en rencontrer, et toujours les plus élémentaires, les plus faciles, les plus machinalement commodes. L'originalité du novateur fut sa manière de s'en servir à tort et à travers, au hasard des besoins de son impuissance plastique ou des éventualités de ses programmes. Dans ses opéras, aux romances, duos, ensembles, chœurs, ballets selon la coupe et le style traditionnels, se mêlent souvent les entrées en imitation, le sempiternel *fugato* favori de son écriture. Dans ses symphonies, en revanche, « un montagnard des Abruzzes » chante « une sérénade à sa maîtresse » avec la voix du cor anglais et la guitare en *pizzicati* des cordes ; c'est une cavatine que soupire et bientôt, presque, vocalise un hautbois accompagné de harpes disant « la tristesse de Roméo » ; et, devant le tombeau de Juliette, un grand air dramatique déclame pompeusement l' « Invocation » du désespéré. Sans doute, d'autres

ont fait pareil, et, à tout prendre, le lyrisme de l'arie ou du lied est peut-être mieux à sa place au concert qu'au théâtre. D'autres ont transporté depuis les procédés de la fugue et de la symphonie dans l'opéra, ou les ressources de l'opéra dans la symphonie. Mais ceux-là les employèrent librement, incités par des aspirations de pur musicien ou des velléités de poète. La polyphonie commenta le drame en ses péripéties sonores. Le postulat du programme se révéla créateur éclectique et fécond de formes « musicales ». Une maîtrise agréa des éléments distincts ou hétérogènes, rénovés, transmués en organes d'un tout harmonieux et vivant. Au lieu de cette synthèse spontanée, on ne découvre chez Berlioz qu'un ajustage artificiel et pénible, un pot-pourri d'expédients nécessaires, et on est bien obligé de reconnaître que le simulacre d'« innovation » résulte uniquement de la maladresse ou de l'empirisme brouillon du raboureur.

§

Il semble qu'une sorte d'anesthésie spéciale de la sensibilité ait induit sereinement Berlioz à une véritable salade des « genres ». Ce qu'on nomme ainsi, avec peut-être, parfois, un soupçon de pédanterie fâcheuse, définit en réalité les nuances délicates ou profondes des états d'âme suscités par la diverse modalité de l'œuvre d'art. Encore que malléable, un « état d'âme » est chose complexe et fragile. Berlioz en jongle. Il ne se contente pas de harceler l'émoi, d'égarer la contemplation dans l'incohérence : il leur fait boucler la boucle. Et il agit ainsi sans malice aucune, car il était pavé de bonnes intentions. Dans *Roméo*, malgré la diversion des hors-d'œuvre récitatifs ou lyriques à l'alternante pantomime des timbres, la symphonie se terminait, par la mort des amants, avec une homogénéité relative, en somme, et sur une impression de poignante grandeur. Ça ne faisait pas assez d'effet, pour Berlioz, et il imagine que c'est aussi notre avis. Il flanque un coup de coude à notre rêve immatériel, et nous montre, en chair et en os, des Capulets ou Montaigus turbulents, un Père Laurence inopiné et raseur, qui surgissent soudain, gesticulent et s'embrassent en entonnant un finale à la Meyerbeer. Au surplus, qu'il désirât faire de l'effet ou émouvoir, Berlioz ne fut jamais très vétilleux sur la pertinence des moyens. Il jouissait d'une

âme pratique et simpliste, qui vibrait quasiment *a priori*, sans s'embarrasser de subtibilités accessoires, et ignorait jusqu'au ridicule. En prévision de ses concerts à Buda-Pesth, qu'il fasse voyager, en Hongrie, le vieux Faust, et résonner à ses oreilles de pseudo-moyenâgeux Renaissant la version la plus moderne de la Marche de Rakocsy, ce n'est guère qu'une manœuvre de circonstance assurément vénielle. Et si, plus loin, Gretchen abandonnée pleurant à sa fenêtre ogivale, on entend dans la nuit germane, avec le cœur des étudiants teutons, les clairons et tambours sonner fièrement la retraite de nos tourlourous parisiens de 1846, la candeur de la ficelle est plutôt désarmante. Mais quelquefois le saugrenu ahurit pour de bon. D'un auditoire adulte, le charabia du *Pandémonium* exige une sensibilité d'école primaire.

On voudrait trouver à Berlioz l'excuse du sujet : la « légende ». On évoque l'art primitif des peintres enlumineurs, l'anachronisme des détails, la queue, les cornes et la fourche des diables de leur Enfer. Mais l'art, ici, brille par son absence. Le vélin des livres d'heures conserve les prémices d'une maîtrise spontanée, se créant naïvement ses moyens par l'interrogation directe et sincère de la seule nature. Quelconque ou laid souventefois dans ses accès de naturisme, l'art de Berlioz ne fut rien moins jamais que naïf en son expression. Le musicien en détresse démarque les formules de jadis et d'hier, exploite les recettes d'aujourd'hui et centonise des procédés. Brutal, excentrique ou gauche, son romantisme effréné eut tout au plus la naïveté de l'inculture constitutionnelle et incurable, comme il en posséda l'aplomb tranquille et le discernement. Il distingue peu entre Shakespeare et Scribe, entre Byron et Eugène Sue, Goethe ou Virgile et le père Dumas, le mélo du Boulevard du Crime, les mystères et... parfois Guignol. C'est cette insensibilité, à tout le moins cette grossièreté native de la sensibilité artistique qui, sans doute, entraîna Berlioz à prodiguer les contrastes et à forcer les effets. Il paraît n'avoir éprouvé ceux-ci qu'en bloc, et ne s'adresser surtout, chez autrui, qu'à la sensation — confuse ou brute — « élémentaire ». Insoucieux de la convenance appropriée des autres, son objectivisme inaverti le rendait très indifférent à la qualité des moyens musicaux. Son amusicalité naturelle l'obligeait à les emprunter, et à les choisir tout faits.

Il en est un, pourtant, dont Berlioz peut revendiquer, sinon le principe, du moins l'application formelle à un usage expressif ou dramatique. Malgré certains précédents assez vagues et la suggestion plus explicite, même, d'*Euryanthe*, Berlioz fut le véritable inventeur du *leitmotiv*, en tant que thème systématiquement représentatif d'un être animé (*Symphonie Fantastique — Harold*), tout aussi bien que symbole ou commentaire de sentiments ou de circonstances. (*Lélio* : « Chant de bonheur ». — *Roméo* : Scène « au tombeau de Juliette ».) Musicalement, à dire vrai, Berlioz n'en tire pas grand'chose. C'est plutôt le simple « rappel de motifs », dont l'intervention est étroitement liée au déroulement de l'action racontée et déterminée par lui seul; un élément précieux pour l'interprétation sonore de l'intrigue, des situations, des conflits moraux éventuels. Berlioz le trouva sans le chercher, l'employa instinctivement et sans nulle préoccupation « musicale ». Mais on dirait que cet homme singulier avait le don de tout faire à moitié ou à l'envers. Cet auxiliaire essentiel du drame, il l'introduit dans ses symphonies, — et il se garde bien de l'utiliser dans ses opéras.

D'imagination « romantique » et dénué de sensibilité « harmonique », quoique profondément sensible à la complexité « harmonique » constitutive des timbres et virtuose de l'orchestration; de mentalité « monodique » et d'esprit le plus absolument fermé à l'intérêt intellectuel de la polyphonie « monodiste »; révolutionnaire, au moins dans l'adaptation, l'ordonnance ou la pratique des formes générales; et traditionnel invétéré, jusqu'à l'abus de la routine d'école, pour le choix des formes particulières, le style et les procédés d'écriture; le plus souvent fidèle, au théâtre, au lyrisme conventionnel de l'opéra, et dramaturge dans la symphonie, — Berlioz fut assurément un composé de contradictions tout exceptionnel. De la susceptible délicatesse aux nuances propres à la réceptivité de l'« artiste », de l'harmonieuse et cohérente intuition d'ensemble du « créateur », il paraît avoir été aussi peu comblé que des facultés spécifiquement « musicales »; et, à ce point de vue particulier, après examen de son « art », on peut se demander ce qui reste à Berlioz pour avoir le droit de compter parmi ceux qui ont fait *de la musique*; même au titre bientôt proclamé par la postérité perspicace reconnaissant en lui « le moins musicien des musiciens ».

§

Il lui reste sa *monodie*. Sans doute, encore ici, Berlioz est inégal, mais il n'est certes plus impuissant. Sa verve est intarissable. Bien peu l'ont surpassée en richesse et en variété. Son inspiration multiforme, multicolore, toujours autre et souvent imprévue, fait de son œuvre tout entier une sorte de kaléidoscope paradoxal, où la fantaisie panachée des spectacles suscite un amalgame de sensations disparates et pourtant inséparablement fusionnées. Elle évoque pêle-mêle, en vision sommaire et confuse, la langueur de René et le poignard d'Antony, le gothique Louis-Philippe et le néo-romain Second-Empire, Ossian, Botzaris et Fra Diavolo, Troie, Carthage et Compiègne, Virgile et Corinne, Roméo et Rubempré. Musicalement, tout cela se fond et aboutit à un résultat unique en son genre. Malgré les influences éventuellement apercevables, la monodie de Berlioz n'appartient qu'à lui. Inégale, elle n'est guère médiocre : si on écarte ce qui est franchement mauvais, — voire nul, parfois, — tout ce qu'on conserve se révèle d'une originalité savoureuse. Il faut comparer l'inspiration de Berlioz à celle de ses devanciers, pour s'assurer combien elle fut neuve et personnelle. Il faut se souvenir des dates et chercher, avant 1830, l'analogue ou le modèle *mélodique* de l'Ouverture du *Roi Lear*, de la mélodie du cor anglais au début de la « Scène aux champs », des thèmes de l'« Idée fixe » ou de « Rêveries et passions », dans *la Fantastique*. Ce dernier est un spécimen très caractéristique d'une dramatisation expressive de la mélodie, dont on peut assurément trouver déjà maints précédents avérés, surtout chez Beethoven. Mais, quand il le composa (1815), romance en l'honneur de ses adolescentes amours, Berlioz avait douze ans, ignorait probablement jusqu'au nom de Beethoven et connaissait fort peu de musique. Cet éréthisme était inhérent à sa nature et, autant pour la diversité que pour la fréquence, l'application qu'il en fit au mélos peut passer pour une de ses innovations. Dans l'espèce, l'« Idée fixe » n'a pas d'antécédent pour la coupe et l'allure. A la vérité, on ne peut nier que, chez Berlioz, cette tension du pathétique ne s'exerce au détriment de la musicalité, et on n'en est point surpris de la part de l'innovateur, ni de devoir constater que celui-ci en use à peu près exclusive-

ment dans la symphonie ou le discours instrumental. (« Roméo seul », — Andromaque et son fils, — et *passim*.) Il est remarquable, d'ailleurs, que, d'une façon générale, Berlioz semble gêné par les paroles. Encore qu'il ait écrit quelques beaux chœurs, la partie vocale de son œuvre contient le piètre et le pire de sa monodie. Dans les airs ou ensembles confiés aux *solis*, son inspiration est souvent banale ou guindée, chausse un cothurne d'opéra, ou frise une fadeur sentimentale de jeune premier; elle s'appauvrit, devient monotone, fastidieuse. (*Troyens* — *Béatrice et Bénédict*.) L'accouplement est postiche ou gauche; parfois, visiblement contraint, et la prosodie, torturée. La monodie de Berlioz était rebelle à toute association comme à tout contact. Elle naissait spontanée, autonome et définitive. Sa beauté insociable exigeait l'indépendance absolue, — farouche. C'est ainsi qu'il faut la rencontrer ou la comprendre, et c'est alors seulement qu'on peut l'admirer.

Sous cet aspect et à la condition de choisir le meilleur, qui est copieux, son originalité tranchée ne se démentit pas et persista, — intermittente, si on veut, — au moins de *la Fantastique à l'Enfance du Christ*. On n'y distingue à peu près jamais de véritables réminiscences. La triple filiation Gluck, Weber, Beethoven apparaît comme dénaturée par une assimilation spéciale. La mélodie de Berlioz, en effet, est spontanément et essentiellement « inharmonique ». Dès qu'on essaie de l'harmoniser, on la défigure et, à l'épreuve, on conçoit l'embarras de Berlioz. Elle se suffit à soi-même au point de ne rien supporter sans dommage autour de sa ligne arrêtée et volontaire. Elle accapare la parure orchestrale et domine en suzeraine la plèbe polyphonique. On en reçoit une impression étrangement incisive. Elle s'impose et pénètre la cire sensorielle comme un trait de burin sous l'acide. Elle est fière, nerveuse, ardente, et, — par une sorte d'anomalie assez curieuse, — en dépit du romanesque éperdu de Berlioz, il arrive rarement qu'elle soit contaminée de redondant pathos, sophistiquée de grandiloquence prétentieuse et vide. Mélancolique ou passionnée, elle demeure le plus souvent ingénue.

La monodie de Berlioz ne ressemble guère à quelque une de celles qui l'ont immédiatement précédée ou suivie dans l'*art musical*. Il faudrait remonter loin pour y trouver son équivalent « inharmonique ». A cet égard la rencontre *textuelle* est

significative, du romantique à tous crins avec un des ancêtres du contrepoint gallo-belge, le vénérable et canonisant Dufay. (Thème initial du *Te Deum* et chanson à trois voix : « Cent mille écus quand je voudrai ».) Pour son inharmonie constitutive, elle se rattacherait aux origines de notre musique, où l'empirisme des déchanteurs s'escrimait des résidus de la cantilène romaine et de la psalmodie syriaque, transmutés en *planus cantus*, ou exploitait le fonds autochtone des monodies régionales. Importée, altérée par la tradition ou indigène, la substance mélodique de l'art était alors le bien commun, un chant — profane ou sacré, — *populaire*. La monodie de Berlioz a souvent les affinités les plus profondes avec la « chanson populaire », celle du passé ou qui s'est conservée pure à travers les siècles, et qu'on défigure, elle aussi, en l'harmonisant. Elle en a la spontanéité et la verdeur, le rythme libre et franc, le contour net en son irrégularité même. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'inspiration de Berlioz est assez complexe de son essence.

Si elle semble issue d'une longue hérédité « monodique » et « populaire », elle n'en subit pas moins vivement l'influence du milieu ambiant, et une influence du même ordre. Il arrive aussi qu'elle remémore, par le contour ou les mélismes, la grâce un peu surannée des romances que nous ont chantées nos grand'mères, qu'elle étale une sentimentalité chevaleresque assez cousine d'un *Partant pour la Syrie* plus candide, et ce ne sont point là ses plus mauvais moments. (*Benvenuto* : Ariette d'Arlequin; thème du duo de Teresa et Cellini, utilisé dans l'introduction de *l'Overture du Carnaval romain*.) La subjectivité de Berlioz était si inconsciemment ouverte aux impressions « populaires » que, le premier, sans gêne aucune, il introduit la valse dans la symphonie (2^e partie de *la Fantastique*); et le « Ballet des Sylphes » apparaît bien plutôt l'inspiration originale, sous sa forme native, qu'une variante de l'air de Méphisto, dont il feint de dériver. La monodie initiale du *Dies irae* est rythmée exactement sur la sonnerie « Aux champs » des tambours, sans qu'on y puisse soupçonner quelque préméditation plausible. Il est rare que les mélodies de Berlioz ne portent quelque empreinte de ce caractère, y dénonçant l'efficacité des contingences adéquates. On la reconnaît même dans les longues monodies qu'il fait semblant de fuguer, qu'elle y soit ves-

tiges de l'antique plain-chant entendu à l'église (Faust seul en son laboratoire), ou comme un écho de « ballades », « complaintes », « pastourelles » de l'époque, reflet mélangé de sensibilité citadine ou agreste, toujours « populaire ». (Convoi funèbre de Juliette.) Là ou ailleurs, le mètre du mélôs reproduit parfois telle batterie de marche militaire, ou en évoque les refrains pittoresques, marquant fortement la cadence du pas (Offertoire du *Requiem* — Marche au supplice — Ronde du sabbat); et, pour obtenir une chanson qui fit le tour du monde en passant par tous les gosiers de la rue et des salons, l'auteur de *Madame Angot* n'eut que la peine d'accélérer un peu le mouvement des trois premières mesures du thème d'amour de *Roméo et Juliette*.

Dans sa chaleureuse et célèbre analyse de la *Symphonie Fantastique*, Schumann avait signalé cette analogie de la mélodie de Berlioz avec la chanson populaire, de ne tolérer guère qu'un rudiment d'harmonie. Celui-ci même est le plus souvent superflu ou fâcheux chez Berlioz. Qui ne priverait volontiers de son accompagnement, — de tout accompagnement, — le motif de « Harold »? La prédisposition constitutionnelle de l'inspiration de Berlioz à l'enharmonie arbitraire et équivoque du tempérament égal n'implique pas que sa monodie soit naturellement *propre* à une harmonisation quelconque. Au contraire, c'est parce qu'elle est, en réalité, également *impropre* à toute harmonisation, qu'elle pourrait subir indifféremment l'une ou l'autre, — mais toujours à son détriment. Même dans les superpositions, qu'il innova dans la symphonie, de deux thèmes coïncidant tant bien que mal, — et plutôt mal que bien, — ceux-ci ne sont jamais qu'en contact superficiel et chacun perd au voisinage. Ils se neutralisent mutuellement, à moins que l'un des deux n'annihile tout le reste, qui devient alors un bruit confus — et importun. Enfin, comme la monodie populaire en général, celle de Berlioz est inapte aux évolutions accidentées de l'entrelacs polyphonique. Elle se refuse au renoncement de soi-même nécessaire au développement purement musical de la symphonie, aux fragmentations fécondes comme au travesti thématique assurant à la fois la diversité et l'unité du discours sonore. Son objectivisme expressif est trop accusé, trop strictement spécifié, pour se prêter à des interprétations variées et bien distinc-

tes. Musicalement transformée, elle serait déformée, et non pas renouvelée par une métamorphose. Elle ne vaut qu'intégrale et, quand ses morceaux sont bons à quelque chose, sa personnalité subsiste indélébile.

Malgré cette inaptitude plastique, sa monodie est encore le plus sûr de l'actif « musical » de Berlioz, et c'est surtout, sinon uniquement, pour les affinités de son inspiration avec la chanson populaire, qu'on peut le rapprocher des musiciens de sensibilité « romantique » qui ont marqué les commencements du dernier siècle, et au nombre desquels il faut compter maints réputés « mélodistes », — car, entre autres, avec *Guillaume Tell*, Rossini devint « romantique » autant que le furent jamais et Weber et Schubert. Chez tous ceux-là, aussi, la mélodie est rétive aux morcellements ou altérations thématiques. Toutefois, le cas est fort différent. Cette floraison d'une monodie envahissante fut ici le résultat de ce « plaisir au son pour le son » dû à l'intensité de sensations nouvelles. C'était l'appétence de leur sensibilité « harmonique », qui détournait inconsciemment ces « musiciens » de l'intérêt d'une polyphonie intellectuelle; qui, les gagnant à la mélodie, les induisait à remonter jusqu'à ses sources vives, à exploiter avec une joie sensuelle le trésor du folklore ou à s'inspirer instinctivement de l'ambiance analogue. L'originalité de Berlioz fut l'assimilation qu'il fit de ces impressions immédiates ou de ces ressources communes. Il semble n'y avoir éprouvé que des rythmes ou emprunté que des mélismes. Tandis que, chez les autres, et surtout les deux derniers, la ligne mélodique est grasse, souple, souvent chatoyante et comme frangée d'irradiations « harmoniques », chez Berlioz, le dessin monodique est précis — parfois jusqu'à la sécheresse. Au lieu d'une couleur chaude, modelée en pleine pâte et fondue dans le clair-obscur de lointains nuancés, c'est un trait arrêté, tranchant sur un fond terne, flou et sans perspective. Cette précision, autant que l'évidente efficacité du milieu ambiant, pourrait conférer peut-être à la monodie de Berlioz un caractère assez « national ». Son romantisme est bien « français », si cet adjectif implique nécessairement quelque chose de Voltaire, nonobstant la qualité du surplus éventuel; et ce surplus, chez Berlioz, n'apparaît pas moins indigène, s'il en faut croire notre renommée acquise depuis quelque trois siècles. Son inspiration

n'est jamais purement « lyrique ». Peu ou prou, il dramatise toujours l'expression du mélос. Il ne chante pas pour soi, il parle devant un auditoire et s'adresse à lui; il décrit, persuade, subjugué. Cette objectivité antilyrique, au service de sa nature amusicale, lui fait une place à part entre tous ses confrères en romantisme. L'art de ceux-ci provoquait l'émoi par simple contact; leur mélodie affectait la sensibilité par la révélation de telles virtualités du phénomène physique, par la puissance occulte ou divulguée d'une « harmonie » essentielle; elle agissait par sa seule vertu « musicale », indépendamment de tout but ou prétexte étranger. La monodie de Berlioz est intimement liée à son objet; elle n'existe que par lui et avec lui; sa ligne inharmonique n'en est que l'ombre sonore, musicalement subalterne et stérile. Mais, justement par sa genèse toute objective, cette monodie acquiert une liberté de « structure » insolite. A ce propos, Schumann écrivait en 1835 : « Parmi les productions les plus récentes, on ne peut certainement citer aucune œuvre, où les combinaisons mixtes de mètres ou de rythmes réguliers et irréguliers soient employées plus librement. Presque jamais la suite de la phrase ne correspond à son début; à la question, la réponse. » Cela est rare, en effet, partout ailleurs autant que dans *la Fantastique*, et Berlioz en pourrait peut-être réclamer un brevet de précurseur, à l'égard de ce qui devint et fut nommé depuis « la mélodie infinie ».

§

« Précurseur », Berlioz assurément possède quelques droits à ce titre; car on ne peut pas dire qu'il n'innova point, si c'est innover que de ne pas faire comme les autres. Et, au cours agité de sa carrière de « musicien », il s'est chargé de démontrer par l'exemple qu'on peut fort bien se servir des sons sans, expressément, « faire de la musique », — ce qui d'ailleurs était le cadet de ses soucis. Aussi ses innovations positives ne sont-elles guère que d'essence, sinon tout à fait extra-musicale, du moins spécifiquement accessoire ou superficielle et, plus particulièrement, dramatique. A sa virtuosité orchestrale, à l'usage systématique du *leitmotiv*, à l'association — précaire, à la vérité, et tout extérieure, — de deux thèmes entiers superposés dans le développement symphonique, on

pourrait en ajouter peut-être une autre. Si *Benvenuto Cellini* (1835-37) est un opéra selon la formule courante, découpable en airs, duos, ensembles traditionnels, on y doit pourtant reconnaître, en maint endroit, la velléité déjà quasi-wagnérienne d'une interprétation fidèle et mouvementée du drame, assez nettement affranchie de l'enchaînement morcelé des formes de musique pure alors usitées au théâtre lyrique. L'objection du *Freischütz* (1821) serait légitime, sans doute, et tout le tableau de la *Wolfsschlucht* est le plus merveilleux modèle de « musique de scène », sans devancier en son genre autant pour le maniement de l'orchestre que pour la géniale intervention de la symphonie descriptive. Mais, dans *Benvenuto*, Berlioz a su traiter le long finale du second acte, y rendre et suivre le joyeux tumulte du carnaval romain, les épisodes pittoresques mêlés à l'intrigue et jusqu'au dénouement tragi-comique, avec une verve naturaliste, une liberté d'allure dont je n'aperçois pas bien le précédent, et qui, — « musique » à part, bien entendu, — supporterait peut-être encore la comparaison, à côté de la fameuse « Nuit de la Saint-Jean » ou autres pages grouillantes des *Maîtres Chanteurs*. L'insouciance du « musicien » favorisait le dramaturge. Comme ailleurs il obéissait à ses programmes, Berlioz n'avait plus d'autre guide ici que le poème et l'action, — ce qu'on ne saurait lui reprocher en l'occurrence, — et il en parvint quelquefois à une cohésion désinvolte et « scénique ».

Au point de vue purement musical, Berlioz fut « précurseur » à la façon d'une poule qui aurait couvé des œufs de canard. Son activité, dans l'espèce, semble le fruit d'une illusion obstinée. Au fond, s'il a été, sans conteste, « le moins musicien des musiciens », il fut aussi le moins « romantique » des musiciens romantiques. A vrai dire, il serait aussi le moins « classique » des musiciens classiques, si on osait l'introduire un instant dans leur compagnie. Il emprunta à ceux-ci leurs moyens devenus « procédés »; avec les autres, il n'eut de commun que les aspirations vaguement définies par l'épithète, au sens non musical surtout, et qui s'affaiblirent peu à peu avec l'âge, jusqu'au jour où leur flamme incohérente vascilla, fuma, puis mourut sous l'éteignoir — troyen — du poncif. Le résultat étrangement hybride à quoi il aboutit constituait certes une « innovation » très réelle, et qui eut des conséquences dont

Berlioz ne se doutait guère; si peu qu'il en méconnut ou renia rageusement les plus évidentes. Musicalement, l'influence de Berlioz ne pouvait être que d'ordre négatif, car le « musicien » était impuissant à rien créer. En innovant tant qu'il put, il ne réussit qu'à démolir, et c'est précisément et exclusivement par là que son influence fut féconde. Au point de vue harmonique et polyphonique, elle est nulle : Berlioz, ici, est un phénomène unique et déconcertant, une sorte de monstrueux paradoxe musical. Mais il disloqua la mélodie, jusqu'à la convulser sous le spasme expressif, et son amusicalité, fermée à toute suggestion tonale ou harmonique, exonéra inconsciemment la phrase des cadences, carrure, symétrie subséquentes ou autres superstitions traditionnelles et respectées encore même des musiciens « romantiques ». La merveille qu'il bafoua avec une cruauté si sotte, l'arabesque libérée du Prélude de *Tristan* est issue de la monodie de Berlioz. Il démantibula la symphonie et en détraqua les formes constitutives au caprice de ses programmes, et son impéritie plastique induisit à penser, bientôt à se convaincre qu'elles étaient épuisées. Son objectivisme suscita des adeptes et inspira des émules. Et, en croyant le suivre, Liszt rénova l'art symphonique, découvrit dans les « programmes » une inépuisable matière dont il sut créer des formes multiples, toujours nouvelles et toujours « musicales ». Berlioz désavoua Liszt comme il avait détracté Wagner. Ici ou là, il ne reconnut pas sa géniture; et cela lui eût été bien difficile, en effet, car elle parlait un radieux langage à quoi il ne comprit jamais grand'chose : la musique.

L'influence du démolisseur Berlioz fut surtout bienfaisante parce qu'il accomplit ses exploits hors du théâtre, dans le domaine de la symphonie. Et elle le fut particulièrement pour nous, ses compatriotes. Elle nous protégea contre la « musique pure » telle qu'on l'entend au delà du Rhin, — majestueuse et vénérable matrone qui occupa longtemps, dans le wagon musical de nos voisins, un compartiment aussi rigoureusement réservé que celui des « dames seules »; ou vieille fille continente et maniaque, indignée au moindre attouchement de quelque « programme », et qui s' imagine ainsi rester « pure » de toute intention objective, sans songer que les formes stéréotypées dont elle impose l'étiquette, constituent un cérémonieux « programme » non moins objectif et préalable, encore

que conventionnel, et tout aussi bien apte à réduire la musique au rôle de « moyen ». Chez nous, les ouvrages de Berlioz furent connus, répandus, puis vulgarisés à peu près en même temps que les chefs-d'œuvre de Beethoven et des grands classiques; quand Bach nous envahit, ils étaient déjà populaires. Grâce à Berlioz, nous avons ignoré le dogme de la « forme » intangible. À côté de la symphonie, nous avons vu son anamorphose; avant la fugue, sa contrefaçon; et le tout utilisé en qualité de « procédés », dans un but dramatique. Nous en fûmes gardés d'y reconnaître et vénérer le but « purement musical » absolu et exclusif. Il n'est pas jusqu'aux gallicismes de la monodie de Berlioz, qui ne nous aient défendus contre certaine formule italo-germaine, auréolée d'une gloire classique et rétrospective. Après un trop long temps, notre musique enfin s'écarta du théâtre : c'est de Berlioz que date la symphonie française et son école moderne ou contemporaine. Il prépara les meilleurs à l'influence plus discrète, mais réelle et profonde, de Liszt, et, sur ceux à qui celui-ci demeura inconnu, l'influence de Berlioz suffit à assurer celle de Wagner et ses bienfaits.

Le plus précieux des bienfaits communs à ces trois Personnes de la Trinité romantique, fut de nous détourner de *vouloir* faire de la « musique pure », en restreignant l'acception du terme à désigner les seules œuvres musicales dépourvues de titres ou programmes poétiques; de nous suggérer peut-être qu'une « forme » convenue et servilement subie est un « programme » aussi musicalement arbitraire que n'importe quel autre, — plus dangereux, à l'occasion, pour sa spéciosité spécifique. Comme a si bien dit Saint-Saëns : « La *musique*, en elle-même, est-elle bonne ou mauvaise? Tout est là. Qu'ensuite elle soit ou non *à programme*, elle n'en sera ni meilleure ni pire ». Assurément, celle de Berlioz n'en est pas meilleure, mais c'est à son influence « négative » que nous sommes redevables de cette conception tutélaire. Pour l'avoir méconnue, nos voisins ont perdu un bon demi-siècle. Jadis, ils ont acclamé Berlioz voyageur, mais ils ont écouté Mendelssohn. Ils ont repoussé Liszt, qui vint parmi eux en apôtre, et le préjugé contre la « musique à programme » les accula à un néo-classicisme stérile, d'une intolérance assez singulièrement obtuse. À Wagner confiné au théâtre, ils n'ont pas craint

d'opposer Brahms au concert. Il semble aujourd'hui que leur art embourbé soit en train de se dégager des formes et formules traditionnelles; et cela, du fait d'un autre « démolisseur ». M. Richard Strauss a beaucoup d'analogies avec Berlioz, en l'espèce. A l'instar de celui-ci détraquant la symphonie beethovénienne, il tripatouilla le « poème symphonique » de Liszt et en fit une improvisation amorphe. Lui aussi, employa des « procédés » à l'interprétation sonore de ses programmes, — à vrai dire, en y déployant un « métier », une virtuosité d'écriture inaccessible à l'autre, mais une très approchante et rudimentaire mentalité harmonique vouée, de tout temps, au bleu confortable du « tempérament égal », — et il a fini par disloquer la langue et la syntaxe classiques au point d'être lui-même embarrassé pour continuer. Après les tours d'équilibriste désossé que M. Strauss en obtint, on ne peut plus guère s'en servir. Il va falloir chercher autre chose. Au galop extravagant de son cheval de haute-école, cet Attila de cirque a passé en bourrasque. Il a démantelé l'Acropole des formes, déchiqueté le marbre des frises polyphoniques, saccagé et défoncé le bois sacré du contrepoint. Un chœur suppliant d'Esprits invisibles pourrait lui crier comme à Faust : « Malheur ! Malheur ! Ce monde de beauté, tu l'as renversé d'un bras puissant ! Il tombe, il s'écroule ! » On ne peut plus pasticher des décombres ; et, par la vertu de ce chambardement sans remède, la musique allemande renaîtra peut-être demain, toujours fière de son glorieux passé, mais digne enfin de lui pour ne l'imiter plus.

Et voici que ce libérateur inconscient de l'art de sa patrie appelle instinctivement l'ancêtre à la rescousse. Depuis les septembrisades et par l'initiative de M. Richard Strauss, en quête de garant, d'allié... ou de complice, Berlioz est devenu populaire au pays teuton, où son influence de démolisseur fourgonne dans la symphonie. Après avoir libéré notre musique, il aide à l'affranchissement de celle de nos voisins. Encore qu'involontaire, un tel résultat ne justifie pas seulement la politesse du laurier pieusement apporté par M. Weingartner à Grenoble, il mérite, à coup sûr, un hommage unanime et reconnaissant de tout l'art *musical*. Berlioz fut un homme extraordinaire à toutes sortes d'égards et, — on ne peut certes pas ne pas l'accorder, — en tant que « musicien », à tout le moins, il

ne fut pas ordinaire. Mais, s'il n'y montra trop souvent que les intentions irréalisées de l'impuissance, il y exerça, en somme, l'influence féconde du génie. A regarder son œuvre, on est tenté parfois de se demander quelle étrange fantaisie lui prit de se faire musicien ; à en considérer les effets, on sent combien c'eût été dommage qu'il ne le fût point (1).

JEAN MARNOLD.

(1) Quelques coquilles se sont introduites dans la première partie de cette étude et dans la rubrique *Musique* parues dans notre dernier numéro. P. 206, ligne 32, au lieu de « ressortent » lire : *ressortissent*. P. 207, l. 1, — p. 211, l. 33, — p. 217, l. 12, — p. 295, l. 19, au lieu de « mélo », lire : *mélôs*. P. 296, l. 9, au lieu de « tourments », lire : *tourmentes*.