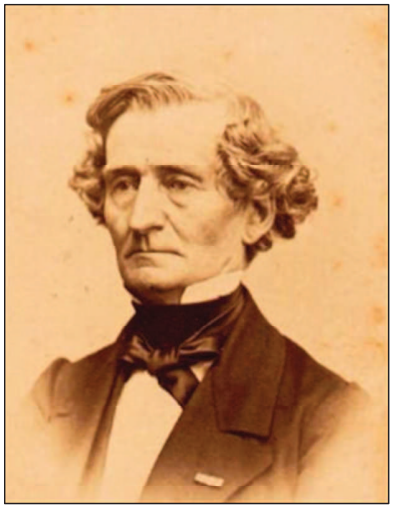
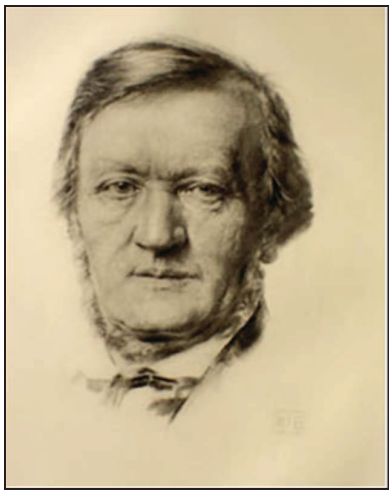
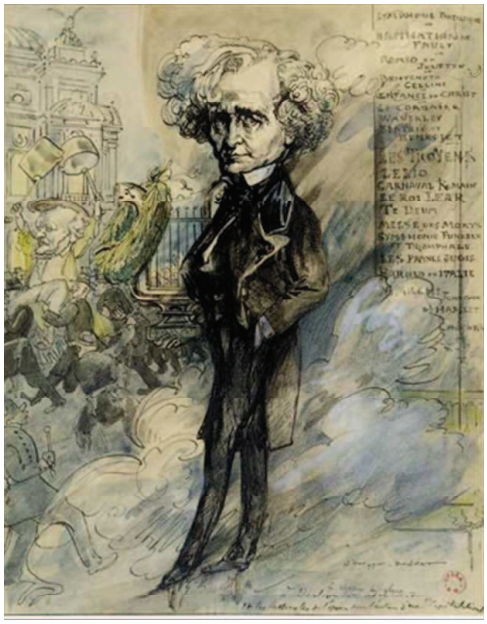
BERLIOZ ET WAGNER





Introduction

Berlioz et Wagner représentent deux génies du XIXème siècle, l'un par ses innovations orchestrales et symphoniques, l'autre par son innovation dramatique. Tenter de les rapprocher implique alors une mise à niveau sur le plan musical, afin de relier l'opéra à la symphonie. Il est également intéressant de s'intéresser à la relation entre ces deux compositeurs, relation emplie d'animosité, de critiques virulentes, parfois gratuites. La différence de nationalité – musicien allemand et musicien français – oblige également à rechercher en profondeur les différences, sans s'arrêter à une distance mise en évidence par la différence de culture. Nous allons donc voir de quelle manière ces deux compositeurs se trouvent liés, par une approche de la vie et des œuvres d'Hector Berlioz, puis par une comparaison des pensées musicales de ces deux artistes avant de s'intéresser à un exemple de ces différences de pensées à travers deux œuvres des compositeurs : ***Roméo et Juliette*** de Berlioz et ***Tristan und Isolde*** de Wagner.



Portrait-charge d'Hector Berlioz
Georges Tiret-Bognet.
Lithographie en couleurs. BNF, Musique.

I. Présentation d'Hector Berlioz

1) Sa pensée littéraire

Afin de comprendre les œuvres d'Hector Berlioz, il est nécessaire de se pencher sur ses inspirations littéraires. Berlioz appartient à la période romantique, période la plus faste dans le mélange des arts. C'est notamment pendant cette période, dans les années 1820, que la France redécouvre Shakespeare et s'éprend du dramaturge anglais. Il influence fortement les pensées romantiques, par le lyrisme, le surnaturel, la passion, présents dans ses œuvres. Stendhal écrit en 1823 une de ses premières œuvres critiques, ***Racine et Shakespeare***, dans laquelle il explique l'opposition entre le théâtre classique de Racine jusqu'alors dominant la littérature française, et le théâtre shakespearien, moins strict vis-à-vis de la structure (pas de respect des règles des trois unités…). Shakespeare s'impose de plus en plus en France, jusqu'à attirer des troupes anglaises, qui jouent les pièces du dramaturge dans leur langue d'origine. C'est à une de ces représentations en anglais qu'assiste pour la première fois le jeune musicien romantique Hector Berlioz.

William Shakespeare –1554-1616 –

Il découvre alors en même temps et l'auteur qui va inspirer toute sa vie, et celle qui deviendra cinq années plus tard sa femme, Harriett Smithson, actrice anglaise reconnue dans les années 1830 pour ses rôles shakespeariens, qui va cependant très vite tomber dans l'oubli. Berlioz raconte ce « coup de tonnerre » dans ses ***Mémoires***. L'extrait suivant montre explicitement l'impact que produit Shakespeare sur Berlioz.

Je touche ici au plus grand drame de ma vie. Je n'en raconterai point toutes les douloureuses péripéties. Je me bornerai à dire ceci : Un théâtre anglais vint donner à Paris des représentations des drames de Shakespeare alors complètement inconnus au public français. J'assistai à la première représentation d'Hamlet à l'Odéon. Je vis dans le rôle d'Ophélia Henriette Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poëte dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus.

Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs.

Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques.

Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire…

Ce singe de génie,

Chez l'homme, en mission, par le diable envoyé.

Et la pitoyable mesquinerie de notre vielle Poétique de pédagogues et de frères ignorantins. Je vis… je compris… je sentis… que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher.

Cette description nous éclaire sur l'importance de Shakespeare dans la vie de Berlioz, qui va agir comme un « père » poétique, artistique pour le compositeur, comme nous le montrent les allusions à la religion présentes dans cet extrait. Dès lors, l'écrivain anglais va être omniprésent dans la vie et l'œuvre de Berlioz. Plusieurs compositions s'inspirent alors de ses œuvres : les ouvertures du ***Roi Lear, La Tempête, La Mort d'Ophélie, La Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet***, mais aussi la symphonie ***Roméo et Juliette*** ou l'opéra-comique ***Béatrice et Bénédict***. De plus, nous retrouvons dans son opéra ***Les Troyens***, une forte présence de Shakespeare.

Bien que Shakespeare reste l'auteur de prédilection de Berlioz, il faut souligner qu'il s'est également inspiré d'autres auteurs romantiques, tels que Goethe (***La Damnation de Faust),*** Byron (***Harold en Italie***), Thomas Moore (***Mélodies irlandaises***)… La littérature marque donc bien la pensée musicale de Berlioz.

A la lecture des ***Mémoires***, nous constatons l'utilisation de plusieurs caractéristiques qui constituent une pièce shakespearienne : des personnages tragiques ou comiques, la présence du thème de l'amour, la place du héros… caractéristiques que nous retrouvons dans ses symphonies. Ces ***Mémoires***, et surtout cette influence shakespearienne, nous permettent d'appréhender le « personnage Berlioz » et ainsi de mieux comprendre ses œuvres musicales.

Luigi Cherubini -1760-1842-

Nombreuses sont les personnes rencontrées par Berlioz qui prennent place dans l'ouvrage de manière déformée. Alors qu'il tente de peindre un portrait de l'Europe musicale du XIXème siècle – et ceci avec succès – Berlioz ne peut s'empêcher d'accentuer certains traits caractéristiques des personnes rencontrées afin de les faire devenir de vrais personnages de théâtre. Les Mémoires prennent parfois un aspect très dramatique et nécessitent, tout comme dans une pièce shakespearienne, des personnages comiques pour apaiser ces tensions. Un des personnages types du burlesque se dessine dans les traits du musicien Cherubini. Compositeur italien du début du XIXème siècle, directeur du Conservatoire et membre de l'Institut, il tient dans la première moitié de l'œuvre le rôle du musicien conservateur, spécialement présent pour s'opposer à Berlioz et ainsi lui permettre des répliques burlesques, comme le montre ce passage où, cherchant à faire représenter ses œuvres, Berlioz demande à Cherubini l'accès à la salle de concert du Conservatoire.

La salle était donc, et il en est toujours ainsi à Paris, le principal obstacle. Pour avoir à ma disposition celle du Conservatoire, la seule vraiment bonne sous tous les rapports, il fallait l'autorisation du surintendant des Beaux-Arts, M. Sosthène de La Rochefoucault, et de plus l'assentiment de Cherubini.

M. de La Rochefoucault accorda sans difficulté la demande que je lui avais adressée à ce sujet ; Cherubini, au contraire, au simple énoncé de mon projet, entra en fureur.

« Vous voulez donner un concert ? me dit-il, avec sa grâce ordinaire.

- *Oui, Monsieur.*
- *Il faut la permission du surintendant des Beaux-Arts pour cela.*
- *Je l'ai obtenue.*
- *M. de Larossefoucault y consent ?*
- *Oui, Monsieur.*

- Mais, mais, mais zé n'y consens pas, moi ; é-é-é-zé m'oppose à cé qu'on vous prête la salle.

- Vous n'avez pourtant, Monsieur, aucun motif pour me la faire refuser, puisque le Conservatoire n'en dispose pas en ce moment, et que pendant quinze jours elle va être entièrement libre.

- Mais qué zé vous dis qué zé né veux pas que vous donniez cé concert. Tout le monde est à la campagne, et vous né ferez pas de récette.

- Je ne compte pas y gagner. Ce concert n'a pour but que de me faire connaître.

- Il n'y a pas de nécessité qu'on vous connaisse ! D'ailleurs pour les frais il faut dé l'arzent ! Vous en avez donc ?...

- Oui, Monsieur.

- A… a… ah !... Et qué, qué voulez-vous faire entendre dans cé concert ?

- Deux ouvertures, des fragments d'un opéra, ma cantate de La Mort d'Orphée…

- Cette cantate du concours qué zé né veux pas ! Elle est mauvaise, elle… elle… elle né peut pas s'exécuter.

- Vous l'avez jugée telle, Monsieur, mais je suis bien aise de la juger à mon tour… Si un mauvais pianiste n'a pas pu l'accompagner, cela ne prouve point qu'elle soit inexécutable pour un bon orchestre.

- C'est une insulte alors, qué… qué… qué vous voulez faire à l'Académie ?

- C'est une simple expérience, Monsieur. Si, comme il est probable, l'Académie a eu raison de déclarer ma partition inexécutable, il est clair qu'on ne l'exécutera pas. Si, au contraire, elle s'est trompée, on dira que j'ai profité de ses avis et que depuis le concours j'ai corrigé l'ouvrage.

- Vous né pouvez donner votre concert qu'un dimansse.

- Je le donnerai un dimanche.

- Mais les employés de la salle, les contrôleurs, les ouvreuses qui sont tous attassés au Conservatoire, n'ont qué cé zour-là pour sé réposer, vous voulez donc les faire mourir dé fatigue, ces pauvres zens, les… les… les faire mourir ?...

- Vous plaisantez sans doute, Monsieur ; ces pauvres gens qui vous inspirent tant de pitié, sont enchantés, au contraire, de trouver une occasion de gagner de l'argent, et vous leur feriez tort en la leur enlevant.

- Zé né veux pas, zé né veux pas ! et zé vais écrire au surintendant pour qu'il vous retire son autorisation.

- Vous êtes bien bon, Monsieur ; mais M. de La Rochefoucault ne manquera pas à sa parole. Je vais, d'ailleurs, lui écrire aussi de mon côté, en lui envoyant la reproduction exacte de la conversation que j'ai l'honneur d'avoir en ce moment avec vous. Il pourra ainsi apprécier vos raisons et les miennes. »

Berlioz renforce l'aspect comique du personnage en accentuant cet accent italien et bégayant (ce même extrait envoyé au vicomte de La Rochefoucault a été retrouvé et aucune trace d'accent n'apparaît). Il est intéressant de noter que les apparitions de Cherubini ont été placées dans l'œuvre spécialement après des tensions dramatiques, ce qui renforce l'idée d'un personnage comique shakespearien. En effet, dans les tragédies ***Roméo et Juliette*** ou ***Hamlet***, chaque passage dramatique est intercalé avec des passages comiques, afin de faire retomber la tension.

Nous rencontrons d'autres personnages burlesques dans les ***Mémoires***, tels que Rossini ou, vers la fin de l'œuvre, Adolphe Jullien. La description, bien qu'exagérée, de ces personnages nous permet de brosser un portrait de l'époque. A travers la description du compositeur Rossini, Berlioz nous expose son avis sur la musique italienne, avis très défavorable, que l'on retrouve dans plusieurs de ses articles en tant que critique (***Journal des Débats…)*** A l'écoute des œuvres de Rossini, nous remarquons une très nette différence entre ces deux styles de musique. De la construction harmonique et mélodique à l'intention finale,

la musique de Rossini et celle de Berlioz diffèrent en tout. De là à s'insurger contre sa musique… Mais cet emportement contre Rossini et les dilettanti permet de mettre en relief le côté intransigeant du caractère de Berlioz en matière de musique. La manière dont Berlioz peint Rossini illustre de façon grotesque les idées qu'il possédait sur sa musique : Rossini est décrit à plusieurs reprises comme un personnage larmoyant.

Avant-hier Méry lui a été présenté. En voyant Rossini le poète Provençal s'est trouvé mal, noyé sous la marée montante de ses larmes, Rossini aussitôt de fondre en pleurs à son tour ; puis Mme Rossini d'imiter son époux, Escudier d'imiter dans l'escalier Mme Rossini, enfin le Portier de sangloter dans sa loge, ému par cette harmonie de sanglots. UNE ORGIE DE LARMES !! […] Il n'y a que Méry de sincère. Le Rossinisme est chez lui une monomanie comme la passion du Plain-Chant chez d'Ortigue.

Cette lettre extraite d'une correspondance entre Berlioz et Liszt nous montre une exagération qui fait bien de Rossini un personnage de théâtre. A travers cette situation comique, Berlioz critiques les nombreux crescendos présents dans la musique rossinienne. De plus, le fait que cet extrait provienne d'une lettre et non des ***Mémoires*** renforce l'idée vue plus haut d'un continuel rapprochement entre Berlioz et le théâtre, au sein même de sa correspondance.

Enfin, nous pouvons citer un autre personnage comique de l'œuvre. Adolphe Jullien, directeur du théâtre de Covent-Garden à Londres qui illustre les idées qui pouvaient parfois régner dans l'air.

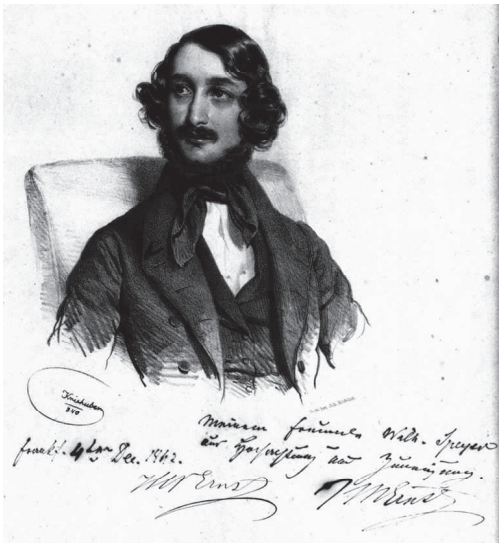
Le pauvre homme en me voyant renoncer si aisément à ce qu'il me devait, fut pris, au tribunal du commerce, d'un accès d'attendrissement et m'embrassa en versant des flots de larmes. Mais à partir de ce moment, son état mental, dont personne ne voulait, à Londres ni à Paris, reconnaître la gravité, ne fit qu'empirer. Depuis nombre d'années pourtant, il prétendant avoir fait en acoustique une découverte extraordinaire dont il faisait part à tout venant. Mettant un doigt dans chacune de ses oreilles, il écoutait le bruit sourd que le sang produit alors dans la tête en passant par les artères carotides, et croyait fermement y reconnaître un la colossal donné par le globe terrestre en roulant dans l'espace. Puis sifflant avec ses lèvres une note aigüe quelconque, un ré, ou un mib, ou un fa, il s'écriait plein d'enthousiasme : « C'est le la, le la véritable, le la des sphères ! Voilà le diapason de l'éternité ! »

Le grotesque prend donc une part importante dans l'écriture de Berlioz, et se retrouve toujours lié à la musique, figure centrale de l'œuvre. Les ***Mémoires*** évoluent cependant en une tragédie, et de nombreux passages sont empreints de drame et de lyrisme. Le lyrisme berliozien se retrouve lors des descriptions des sentiments amoureux : Estelle et l'amour romantique, Harriett et la passion shakespearienne, puis à nouveau Estelle pour clore la pièce. Nous retrouvons également quelques passages lyriques lors de son voyage en Italie qui, malgré l'ennui dont nous fait part Berlioz, lui a permis de se plonger dans de nombreuses œuvres littéraires (Byron, Victor Hugo, Shakespeare). Berlioz pendant ce voyage nous fait part de ses rêves, de ses pensées. Nous quittons pendant un moment le monde musical même pour écouter un récit d'aventure, de vagabondage dans la campagne italienne, de rencontres chaleureuses… L'intonation du récit est alors influencée par ses lectures. Ainsi, lors de la traversée qui le conduit de Nice à l'Italie, Berlioz raconte sur un ton épique l'épisode de la tempête. Le style employé laisse fortement penser que le compositeur s'inspire du style épique de Byron pour raconter cette aventure.

Comme toute autobiographie, Berlioz se place en personnage central de l'œuvre. Son tempérament orageux, ses indignations, sa violence contre l'injustice – à savoir sa défense du Beau musical – ses élans passionnés etc. font de Berlioz un personnage shakespearien. La redécouverte de Shakespeare en France en 1820 place l'auteur de ***Hamlet***

en inspirateur du romantisme français. Les jeunes artistes s'inspirent alors du dramaturge, s'identifient aux héros des pièces de théâtre, placent Shakespeare au sommet de l'inspiration romantique. Nous avons vu précédemment la place faite à cet écrivain dans la vie de Berlioz. Il semble alors naturel qu'à travers ses ***Mémoires***, le compositeur tente de s'assimiler à un personnage shakespearien. L'assimilation s'observe dans le style lyrique utilisé par Berlioz, et notamment dans les nombreuses descriptions de la nature, descriptions typiquement romantiques et shakespeariennes. Il laisse alors libre cours à son imagination, et plusieurs scènes sont empreintes d'exaltations passionnées de l'auteur, de métaphores, de comparaisons liées à la nature ou à la musique. A travers l'expression de ses passions, Berlioz nous peint un univers personnel musical romantique et shakespearien. Un bel exemple se situe lors du premier voyage en Russie, lorsqu'il compare le jeu du violoniste Ernst à la nature.

Heinrich Wilhelm Ernst -1812-1865-



ll fallait l'entendre, quand, après avoir exécuté dans son grand style ses œuvres si passionnées, et si magistralement conçues, il venait, écrasé d'applaudissements, prendre congé de son auditoire, en lui jouant les variations sur l'air du Carnaval de Venise, qu'il a osé écrire après celles de Paganini et sans les imiter. Dans cette fantaisie de haut goût, les caprices de l'inventeur se mêlent d'une façon si adroite et si rapide aux excentricités d'un prodigieux mécanisme, qu'on finit par ne plus s'étonner de rien et se laisser bercer par le monotone accompagnement de l'air vénitien, comme si du violon solo ne ruisselaient pas en même temps les cascades mélodiques les plus imprévues. Dans cette curieuse exhibition de tours de force constamment mélodieux et exécutés avec une facilité qui simule la gaucherie et la négligence, Ernst éblouit toujours et fascine le public. Il joue aux osselets avec des diamants. Si le conseiller Crespel, le fantastique possesseur du violon de Crémone, eût pu assister à ces ébats incroyables de l'esprit musical, il est à croire que le peu de raison qui restait au pauvre homme, n'eût pas tardé à disparaître et qu'il eût moins souffert de la mort d'Antonia. Ces variations que j'ai souvent entendu jouer par Ernst depuis cette époque, et dernièrement encore à Baden, m'impressionnent maintenant d'une façon singulière. Dès que le thème vénitien apparaît sous le magique archet, il est minuit pour moi, je me retrouve à Saint-Pétersbourg dans une vaste salle illuminée à jour, je ressens cette étrange et douce fatigue nerveuse qu'on éprouve à la fin des splendides soirées musicales ; il y a des rumeurs enthousiastes dans l'air, des reflets de sourires ; je tombe dans une mélancolie romanesque à laquelle il m'est impossible, il me serait même douloureux de résister.

Comme toute pièce dramatique shakespearienne, le point culminant de l'œuvre se situe lors de la mort d'un des amants, ici Harriett Smithson, sa première épouse mais surtout héroïne shakespearienne. La tension dramatique se trouve alors à son apogée, Shakespeare apparaît comme l'unique père en qui croyait Berlioz, comme le fondateur de sa pensée.

Shakespeare ! Shakespeare ! où es-tu ? Il me semble que lui seul parmi les êtres intelligents peut me comprendre et doit nous avoir compris tous les deux ; lui seul peut avoir eu pitié de nous, pauvres artistes s'aimant, et déchirés l'un par l'autre. Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois

avoir été humain ; si tu existes encore, tu dois accueillir les misérables ! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux.

Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie ; toi seul es le Dieu bon pour les âmes d'artistes ; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous ! De Profundis ad te clamo. La mort, le néant, qu'est-ce que cela ? L'immortalité du génie !... What ?... O fool ! fool ! fool !

Par les exclamations, la comparaison à Dieu, le champ lexical du malheur et de la pitié, Berlioz nous décrit le sentiment de détresse dans lequel il se trouvait. Le reste de l'œuvre n'atteint à aucun moment une telle intensité dramatique, et ne nous dévoile aussi clairement la place de Shakespeare pour Berlioz.

Shakespeare appartient donc bien au monde berliozien, il accompagne l'évolution des ***Mémoires***, en somme fait partie du drame. Il n'est pas possible de comprendre la pensée de Berlioz sans comprendre cet attachement au dramaturge. En effet, à travers l'étude du lien entre Berlioz et Shakespeare, nous comprenons la vision musicale et poétique du compositeur. A la différence d'autres compositeurs – et notamment Wagner – Berlioz n'a pas cherché une vision musicale dans certaines philosophies ou dans une vision du monde. D'une part Berlioz n'a que très peu écrit pour l'opéra, d'autre part sa pensée musicale est intimement liée à la pensée poétique. Musique et poésie ne font qu'une. Cela explique pourquoi la présence littéraire est aussi importante dans ses œuvres musicales – voire presque omniprésente. La construction de ses ***Mémoires*** s'apparente à la construction de ses symphonies. Nous retrouvons cinq parties différentes, associées à chaque fois à un voyage effectué par le compositeur.

I. L'enfance, du Dauphiné à Paris
II. L'Italie
III. L'Allemagne
IV. La Russie
V. Post-Scriptum

Comme toute symphonie, chaque partie s'apparente à un mouvement défini: une première partie d'exposition, avec l'apparition de certains thèmes qui reviendront tout au long de l'œuvre ; un mouvement lent, l'Italie, lieu du rêve et des voyages ; l'allegro en Allemagne et en Bohême, où les émotions se mêlent aux couleurs ; un finale russe exaltant, où l'auteur reprend espoir dans la vie, obtient des succès, retrouve ses évocations à la nature, l'amour et la musique. A cela Berlioz ajoute un cinquième mouvement dramatique marqué par les décès de ses proches, mais surtout termine sa symphonie-autobiographie par un retour cyclique aux thèmes du premier mouvement : les premières amours, des derniers sursauts romantiques, un retour aux lieux visités (Nice, la nostalgie de l'Italie…), un bilan de sa vie. Cette construction s'apparente aisément à une autre autobiographie, musicale cette fois-ci, du compositeur : la ***Symphonie fantastique*** raconte en cinq mouvements les péripéties amoureuses d'un jeune artiste, elle mêle les rêves, les voyages, les cauchemars, la nature… thèmes présents dans les ***Mémoires***. Mais contrairement à une œuvre littéraire, la symphonie exprime ses élans poétiques par la musique seule, raconte l'évolution des émotions – l'être aimé – dans l'évocation de « l'idée fixe » présente tout au long de l'œuvre. Tout comme l'autobiographie se conclut sur un retour cyclique aux premiers thèmes, Berlioz a souhaité clore cette Symphonie fantastique sur un Retour à la vie.

La lecture des ***Mémoires*** nous éclaire donc bien sur la manière de composer de Berlioz. Il ne suit pas une structure classique, mais bien une évolution poétique, où le drame gagne en importance. Les thèmes occupent une place centrale, car ils permettent de faire avancer l'action.

2) Sa pensée musicale

Nous avons pu voir que l'œuvre shakespearienne est une source d'inspiration dans la vie et l'œuvre de Berlioz. Il en est de même pour d'autres auteurs, tels que Goethe, Byron, Thomas Moore ou Virgile. Ces auteurs de toutes nationalités influencent Berlioz dans ses compositions. C'est pour cela que la majorité de ses œuvres musicales sont d'origine littéraire.

Sur les quatre symphonies, deux tiennent leur inspiration d'une source littéraire (***Roméo et Juliette, La Damnation de Faust***). Berlioz introduit dans ***Roméo et Juliette*** des chœurs, des voix, ne suit pas une structure précise en quatre mouvements, et insère un finale d'opéra. ***Faust*** quant à lui s'apparente plus à un opéra de concert qu'à une symphonie (personnages qui chantent, parties, trame narrative). Berlioz ne se soucie pas de respecter une structure qu'il juge dépassée. Pour lui, seul compte l'impact dramatique de la pièce. Ses constructions musicales mettent en première place la source littéraire. A travers sa musique il tente de redonner vie aux personnages, mais surtout, cherche à exprimer le drame poétique dans sa musique. Tout dans la musique de Berlioz se rapporte à la poésie. Mais bien plus qu'une imitation des paroles des œuvres qui l'influencent, Berlioz cherche à exprimer cette poésie à travers la musique. Cette poésie cherche à être présente dans la musique même, sans s'appuyer sur un texte chanté, et par l'utilisation des thèmes, amène le développement du drame. C'est pourquoi Berlioz s'inspire souvent d'une base littéraire. Il cherche par la musique, à recréer une atmosphère. Ainsi la poésie se retrouve dans les émotions éprouvées par les œuvres, ce que tente de retransmettre sa musique. Il arrive cependant que l'atmosphère créée ne soit qu'une expression de ses passions. Dès lors, Berlioz devient le sujet de sa symphonie, il se met lui-même en scène. C'est le cas de la ***Symphonie fantastique***, que nous avons vu précédemment. La symphonie chez Berlioz devient donc un moyen d'exprimer une émotion dramatique.

"Tuba Mirum Spargens Sonum"
FANTIN-LATOUR

Il faut également remarquer une utilisation spatiale de la musique berliozienne. Nous connaissons ses innovations en instrumentation et en orchestration qui l'ont amené à l'écriture du ***Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.*** Durant sa jeunesse, les nombreuses études des œuvres de Gluck, Weber et Beethoven l'ont conduit à s'intéresser aux effets sonores possibles par un orchestre, aux sons propres à chaque instrument, à leur intensité dramatique. Une de ses œuvres religieuses, le ***Requiem***, illustre cette utilisation spatiale de l'orchestre. En plus de l'orchestre principal, Berlioz installe quatre ensembles de cuivres aux extrémités de la chapelle où à eu lieu la représentation, afin de faire résonner les trompettes du jugement dernier lors du « Tuba Mirum ». Cette volonté de spatialisation de la musique est expliquée par Berlioz lui-même.

Mes exécutants étaient divisés en plusieurs groupes assez distants les uns des autres, et il faut qu'il en soit ainsi pour les quatre orchestres d'instruments de cuivre que j'ai

employés dans le Tuba mirum qui s'enchaîne sans interruption avec le Dies irae, le mouvement s'élargit du double ; tous les instruments de cuivre éclatent d'abord à la fois dans le nouveau mouvement, puis s'interpellent et se répondent à distance, par des entrées successives, échafaudées à la tierce supérieure les unes des autres. Il est donc de la plus haute importance de clairement indiquer les quatre temps de la grande mesure à l'instant où elle intervient. Sans quoi ce terrible cataclysme musical, préparé de si longue main, où des moyens exceptionnels et formidables sont employés dans des proportions et des combinaisons que nul n'avait tentées alors et n'a essayées depuis, ce tableau musical du jugement dernier, qui restera, je l'espère, comme quelque chose de grand dans notre art, peut ne produire qu'une immense et effroyable cacophonie.

L'expression de « tableau musical » insiste bien sur l'idée de mise en scène musicale. L'effet sonore rendu possible par l'utilisation spatiale de la musique dénote un aspect novateur de la musique berliozienne, et renforce l'idée de drame musical. Tout est mis en place pour donner un aspect théâtral de la musique. Il en est ainsi dans toutes ses compositions. Berlioz met en scène des expressions, dans un décor musical. Berlioz comme Wagner a cherché à développer le drame dans la musique, d'une manière totalement différente. En cela ils ont été deux novateurs, comme nous le verrons par la suite.

Un autre exemple de mise en scène musicale s'observe dans la symphonie ***Harold en Italie***. Berlioz fait dialoguer l'alto solo avec le reste de l'orchestre. Ainsi nous ne plaçons pas l'œuvre parmi les concerto, mais bien dans une symphonie. L'alto reprend le thème de « l'idée fixe » qui revient tout au long de la symphonie, avec cependant quelques modulations. Cette mise en scène d'un personnage mêlé à l'orchestre a été expliquée par Berlioz dans ses ***Mémoires***.

J'essayai donc pour plaire à l'illustre virtuose d'écrire un solo d'alto, mais un solo combiné avec l'orchestre de manière à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale, bien certain que Paganini, par son incomparable puissance d'exécution, saurait toujours conserver à l'alto le rôle principal. La proposition me paraissait neuve, et bientôt un plan assez heureux se développa dans ma tête et je me passionnai pour sa réalisation. […]

Reconnaissant alors que mon plan de composition ne pouvait lui convenir, je m'appliquai à l'exécuter dans une autre intention et sans plus m'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal. J'imaginai d'écrire pour une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre ; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Child-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie Harold en Italie. Ainsi que dans la Symphonie fantastique, un thème principal (le premier chant de l'alto) se reproduit dans l'œuvre entière ; mais avec cette différence que le thème de la Symphonie fantastique, l'idée fixe, s'interpose obstinément comme une idée passionnée épisodique au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'Harold se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement.

Berlioz reconnaît ici lui-même le parallèle entre l'écriture littéraire et l'écriture musicale.

Les symphonies de Berlioz évoluent cependant avec le temps et laissent de plus en plus de place à la voix, toujours mise en scène. Elle apparaît dans ***Roméo et Juliette***, bien que l'élément central – la « Scène d'amour » - soit instrumental, et prend toute sa signification dans ***La Damnation de Faust***, semblable à un opéra de concert. Toutefois, Berlioz insiste bien sur l'idée d'une symphonie et non d'un opéra, afin de positionner l'avancée dramatique dans la musique même.

La pensée de Berlioz est donc bien une pensée tournée vers le théâtre, où l'influence littéraire – et surtout shakespearienne – occupe une place importante.

II. Berlioz et Wagner

1) De Berlioz à Wagner

En 1839, Berlioz fait représenter pour la première fois sa symphonie dramatique ***Roméo et Juliette*** à Paris. De nombreux écrivains et musiciens sont présents, et parmi eux le jeune compositeur Richard Wagner. La musique de Berlioz va avoir un impact sur lui. Il la considère comme révolutionnaire. Dès lors nous retrouvons une influence de Berlioz dans la musique wagnérienne, notamment dans une technique d'écriture propre à Wagner : le leitmotiv. Le thème de « l'idée fixe », dont Berlioz est le créateur, peut se concevoir comme une traduction musicale d'une impression constante dans la pensée du compositeur, c'est-à-dire une image sans cesse répétée, à laquelle Berlioz donne corps par le biais de la musique. Cette « idée fixe » revient donc régulièrement tout au long de certaines œuvres, sans transformation (***Symphonie fantastique***), ou avec quelques évolutions (***Harold en Italie***).

Ce principe de « l'idée fixe » va être repris par Wagner pour devenir le leitmotiv, structure importante de l'écriture wagnérienne. Alors que Berlioz ne l'utilise que de manière ponctuelle, l'insère comme un élément d'une idée musicale globale, Wagner va lui le systématiser. Ces deux styles d'écriture semblables apportent un nouveau moyen d'expression dans la musique symphonique.

Nous retrouvons une influence de Berlioz dans l'orchestration, et notamment dans certains effets orchestraux utilisés par Berlioz et repris par Wagner. En voici quelques exemples :

Dans la ***Symphonie fantastique***, œuvre révolutionnaire par sa multitude de coloris qui donne une impression de catalogue de tous les effets possibles d'instrumentation, Berlioz insère dans la « Scène aux champs » un dialogue entre un cor anglais au premier plan et un hautbois en coulisse. Ce dialogue installe une atmosphère particulière et donne une image de la nature. Cette mise en avant du cor anglais permettant l'instauration d'une atmosphère paisible est reprise chez Wagner au début de l'acte III de ***Tristan und Isolde***, où le solo de cor anglais annonce la tension qui va alors régner dans l'acte. L'effet dramatique y est bien représenté.

Cette reprise d'effet musical montre la qualité d'orchestrateur de Wagner. Il reconnaît lui-même avoir été influencé par Berlioz au niveau de l'orchestration, ce dernier ayant révolutionné cet art en s'attachant à développer les effets possibles pour chaque instrument (instrumentation). Ainsi Wagner a tenu compte des indications données par Berlioz dans son ***Grand Traité d'orchestration et d'instrumentation modernes***. Voici ce que dit Berlioz à propos des qualités des clarinettes :

La clarinette est peu propre à l'idylle, c'est un instrument épique, comme les cors, les trompettes et les trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour ; et si les masses d'instruments de cuivre dans les grandes symphonies militaires, éveillent l'idée d'une troupe guerrière couverte d'armures étincelantes, marchant à la gloire ou à la mort, les nombreux unissons de clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus. Je n'ai jamais pu entendre de loin une musique militaire sans être vivement ému par ce timbre féminin des clarinettes et préoccupé d'images de cette nature, comme après la lecture des antiques épopées. Ce beau soprano instrumental, si retentissant, si riche d'accents pénétrants quand on l'emploie par masses, gagne dans le solo en délicatesse, en nuances fugitives, en affectuosités mystérieuses ce qu'il perd en force et en puissants éclats. Rien de virginal, rien de pur

comme le coloris donné à certaines mélodies par le timbre d'une clarinette jouée dans le médium par un virtuose habile.

Nous pouvons nous rendre compte à l'écoute du ***Crépuscule des dieux*** que Wagner s'est inspiré des propos tenus par Berlioz.

L'apparition de la clarinette, introduite par les cordes en chromatismes, donne un son doux, renforcé par l'opposition au thème de Siegfried en arrière-plan joué par l'orchestre.

L'instrumentation et l'orchestration berlioziennes ont donc bien eu un impact sur la musique de Wagner. Il faut toutefois nuancer ces propos car, s'il est incontestable que Berlioz a influencé Wagner au niveau de l'orchestration, ce dernier s'est également inspiré de l'orchestration de Beethoven pour les dépasser tous deux et créer sa propre instrumentation. Alors que l'orchestre utilisé pour ses premiers opéras (***La Défense d'aimer, Les fées***) possède un rôle conventionnel d'accompagnement, Wagner va le faire progressivement évoluer en lui confiant l'expression thématique. Ainsi Wagner se rapproche d'une utilisation symphonique de l'orchestre et permet à celui-ci de révéler par la musique ce que tait le texte. Il opère donc une dramatisation de l'orchestre.

Nous pouvons constater une certaine similarité de recherche musicale chez Berlioz et Wagner – similarité traitée de manière totalement différente. Cela s'explique par des influences communes, et notamment l'influence du compositeur Beethoven. Wagner et Berlioz ont été influencés par d'autres musiciens importants de leur époque tels que Spontini, Weber ou Gluck. Mais l'impact donné par Beethoven dans l'Europe musicale fut certainement la plus importante. Wagner s'est inspiré de Beethoven dans son écriture musicale afin de repenser la scène lyrique. Après avoir étudié le romantisme allemand et l'opéra français, dont on retrouve certaines traces dans ses opéras, l'auteur de la ***Tétralogie*** s'est orienté vers une musique plus dramatique, qui requiert des moyens issus de la musique instrumentale. Dès lors Wagner s'imprègne des œuvres du maître allemand, essentiellement ses symphonies, qui vont lui permettre de s'émanciper des formes musicales traditionnelles : refus des symétries et des répétitions arbitraires, intégration des voix dans la structure symphonique, autonomisation de la structure instrumentale… Mais c'est avant tout une appartenance esthétique que lui confère Wagner, en admirant la modernité des œuvres du maître.

L'influence de Beethoven sur Berlioz est d'une autre nature. Certes Berlioz s'inspire de la technique d'écriture du maître, mais Beethoven apparaît pour Berlioz comme un novateur. Il va alors reprendre certains effets orchestraux pour les amener à leur apogée : développement de la musique à programme présente dans la « Pastorale » réintégrée dans la Symphonie fantastique et notamment reprise du thème de la nature dans la « Scène aux champs » ; voix présente dans la ***9ème Symphonie*** développée à l'extrême dans ***Roméo et Juliette*** et surtout ***La Damnation de Faust***. L'apparition de Beethoven a cependant eu un impact important dans la vie de Berlioz.

Je venais d'apercevoir en deux apparitions Shakespeare et Weber ; aussitôt, à un autre point de l'horizon, je vis se lever l'immense Beethoven. La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poëte m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie.

Berlioz parle tout au long des Mémoires en des termes aussi élogieux et poétiques de ce maître allemand. Son admiration va le pousser à écrire un recueil consacré à l'étude des œuvres du compositeur. Beethoven a été un des premiers à s'intéresser au drame musical, ce que va développer par la suite Berlioz dans la musique instrumentale puis Wagner à l'opéra. Pour cette raison, de nombreux rapprochement ont été faits entre la musique de Berlioz et celle de Wagner.

Une anecdote qui illustre une certaine vision commune de la musique vient de leur même opposition contre la musique « complaisante », la musique écrite pour plaire avant d'être écrite pour elle-même, et leur opposition à Meyerbeer. Ces deux musiciens dans leur quête du Beau musical, se retrouvent liés dans leur vision de la musique. C'est ce qui va les rapprocher à Londres, d'où ils échangeront leurs idées sur l'art et la musique jusqu'à devenir des « compagnons d'infortune ». Cette « amitié » ne va cependant durer qu'un temps et très vite l'animosité qu'ils possédaient l'un envers l'autre va reprendre le dessus.

Malgré certaines idées communes, les inspirations des deux compositeurs restent différentes. Berlioz est, nous l'avons vu précédemment, entièrement tourné vers l'art. La littérature, la poésie, la musique représentent donc ses principales sources d'inspiration. Il n'en est pas de même pour Wagner, dont nous retrouvons dans ses œuvres certains parallèles avec la philosophie de Schopenhauer. De plus, nous savons que Wagner aimait philosopher et a ainsi écrit plusieurs traités sur l'art, la religion, la société…

Schopenhauer a eu un certain impact sur Wagner et ses œuvres – dont ***Tristan und Isolde*** que nous retrouverons prochainement et qui constitue le point culminant de l'illustration de la théorie schopenhauerienne. Schopenhauer tente par la philosophie de déchiffrer le monde, par le biais d'une philosophie de l'expérience fondée sur l'intuition. Les arts visuels deviennent alors un miroir du monde à l'état pur, tandis que la musique contemple la Volonté elle-même (à savoir, ce qui est immédiatement connu). Cette philosophie de Schopenhauer a été reprise dans les œuvres wagnériennes. La théorie du philosophe place à part les sensations auditives qui sont pour lui les plus immédiates et les plus profondes. De plus, il explique les choses de façon mystérieuse, ce qui rejoint les idées de Wagner telles que nous les retrouvons dans ses opéras. Ainsi Wagner rejoint la philosophie de Schopenhauer lorsqu'il affirme :

La musique, qui ne représente pas les Idées contenues dans les phénomènes, mais constitue elle-même une Idée, et même une idée totale du monde, englobe d'elle-même le drame, puisque inversement le drame exprime la seule idée du monde qui soit adéquate à la musique.

Il applique donc bien à sa musique les idées de Schopenhauer sur l'art. Cet intérêt de Wagner pour la philosophie marque une des principales différences entre l'auteur de ***Tristan und Isolde*** et l'auteur de ***Roméo et Juliette***. Berlioz ne parle à aucun moment de pensée philosophique.

A travers leurs influences, communes ou différentes, Berlioz et Wagner ont développé un style musical spécifique, qui font d'eux deux novateurs. Il est intéressant de noter que, malgré des rapports tendus entre eux, ils ont toujours remarqué le génie musical de l'autre. Leur première rencontre se situe en 1839 lors de la première représentation de ***Roméo et Juliette***. Wagner figure alors sur la liste des invités, ce qui suppose une bonne disposition de Berlioz à l'égard du jeune compositeur allemand. Wagner reconnaît avoir éprouvé de vives émotions à cette écoute. Cependant, il rédige un article pour un journal allemand dans lequel la critique à l'égard de l'œuvre est plus virulente. Cette première rencontre et cette façon d'agir résume les relations entretenues entre les deux artistes tout au long de leur vie. Cependant, malgré une certaine animosité, chacun va vite reconnaître le talent de l'autre. Ainsi Berlioz parle en thème élogieux de Wagner lorsqu'il le rencontre pendant son premier voyage en Allemagne.

La chapelle de Dresde, longtemps sous les ordres de l'Italien Morlachi et de l'illustre auteur du Freischütz, est maintenant dirigée par MM. Reissiger et Richard Wagner. […] Richard Wagner, qui a longtemps séjourné à Paris sans pouvoir parvenir à se faire connaître autrement que par quelques articles publiés dans la Gazette musicale, il eut à exercer pour la première fois son autorité en m'assistant dans mes répétitions ; ce qu'il fit avec zèle et de très-bon

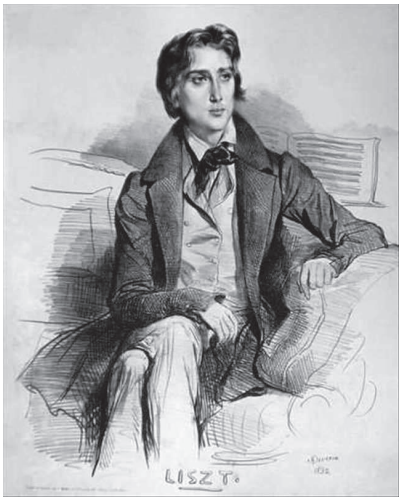
cœur. La cérémonie de sa présentation à la chapelle et de sa prestation du serment avait eu lieu le lendemain de mon arrivée, et je le retrouvais dans tout l'enivrement d'une joie bien naturelle. Après avoir supporté en France mille privations et toutes les douleurs attachées à l'obscurité, Richard Wagner, étant revenu en Saxe, sa patrie, eut l'audace d'entreprendre et le bonheur d'achever la composition des paroles et de la musique d'un opéra en cinq actes (Rienzi). Cet ouvrage obtint à Dresde un succès éclatant. Bientôt après suivit le Vaisseau hollandais, opéra en trois actes, dont il fit également la musique et les paroles. Quelle que soit l'opinion qu'on ait du mérite de ces ouvrages, il faut convenir que les hommes capables d'accomplir deux fois avec succès ce double travail littéraire et musical ne sont pas communs, et que M. Wagner donnait une preuve de capacité plus que suffisante pour attirer sur lui l'attention et l'intérêt.

A cela Wagner répond en 1841 : « A Paris, il n'existe pas d'artiste qui ait le temps de lier amitié avec un autre… Berlioz, en dépit de son caractère déplaisant, m'attira beaucoup plus. Il y a entre lui et ses collègues parisiens cette immense différence qu'il ne fait pas sa musique pour gagner de l'argent, etc. » (***Souvenirs de voyage***). Cette remarque de Wagner nous indique dès cette époque une vision commune de l'art, une recherche du Beau musical, et non d'un quelconque intérêt.

Au fur et à mesure, leur relation va se détériorer – et cela en dépit des efforts de Liszt, ami commun, de les réunir – et la vision qu'ils possèdent l'un de l'autre va devenir plus tranchée. Alors que le Berlioz des années 1850 se retranche dans une certaine incompréhension à l'égard de Wagner, ce dernier reconnaît de plus en plus le génie de son confrère, génie selon lui gâché par le caractère difficile du compositeur français.

Si j'étais Beethoven, je dirais : « Si je n'étais Beethoven et si j'étais Français, je voudrais être Berlioz ».

Le reste de cette lettre continue sur le même ton élogieux. Nous retrouvons encore une fois le lien entre Beethoven et Berlioz. Il est étonnant de la part de Wagner d'écrire cet éloge lorsque, plusieurs années plus tard, en 1852, Wagner n'hésite pas à critiquer violemment l'opéra de Berlioz ***Benvenuto Cellini*** que Liszt fait représenter à Weimar.



Franz Liszt -1811-1886 -

Les moyens que Liszt emploie à présent doivent produire des résultats absolument opposés à ceux qu'il poursuit : les représentations d'œuvres de Meyerbeer et de Berlioz ne peuvent amener qu'une nouvelle confusion dans l'opinion du public, à mon sujet et, d'une façon générale, au point de vue du goût. Tout ce qu'il a fait pour moi jusqu'à présent risque d'être ainsi réduit à néant. Quiconque veut favoriser mes vues ne pourra le faire qu'en exposant délibérément les différences fondamentales qui les séparent de toutes autres, avec l'objectif de démontrer que celles-ci sont fausses et ne méritent aucune propagande. Liszt ne pourrait m'être utile par l'exécution de Berlioz, etc., que s'il déclare, en même temps : « Voyez, voilà ce que Wagner ne veut pas, et cela pour telle et telle raison, dont vous devez vous rendre compte et que vous devez comprendre. » Pareil procédé serait au plus haut point impraticable, cruel, vis-à-vis d'autrui, et tout au moins absolument incompréhensible.

L'apogée de l'éloge du génie se trouve dans la lettre de Wagner à Liszt du 22 mai 1860. Alors qu'il commence sur un ton d'incompréhension à l'égard de Berlioz (ce dernier agit de la même façon), Wagner conclut sa lettre :

Mais j'ai reconnu précisément, à force de creuser cet étrange phénomène, que l'homme richement doué ne peut trouver que dans un homme supérieur un ami qui le comprenne, et je suis arrivé à cette conclusion qu'aujourd'hui nous formons une triade exclusive de tout autre élément, parce que nous sommes tous les trois pareils ; cette triade se compose de toi, de lui et de moi. Mais il faut bien se garder de le lui dire : il se cabre dès qu'on lui en parle. Un dieu qui souffre si cruellement n'est qu'un pauvre diable !

Wagner se place donc lui-même à un niveau musical supérieur, et inclut Berlioz – et Liszt – avec lui.

La manière révolutionnaire d'écrire la musique se retrouve dans un socle commun, le drame, développé de manière totalement différente par les deux artistes.

2) Une base commune pour deux emplois différents

Nous avons pu voir précédemment que le drame berliozien est explicitement lié au théâtre. Que ce soit dans ses ***Mémoires***, sa critique musicale, ses symphonies, tout est théâtralisé. Ses œuvres sacrées deviennent également des spectacles, des opéras de concert. Son orchestration novatrice acquise par les études des partitions de Gluck, Weber ou Beethoven, ainsi que par des observations durant ses voyages, accorde une importance aux caractéristiques spatiales des lieux d'exécution, et font de l'orchestre un héros de théâtre qui exprime tour à tour diverses émotions.

Le drame wagnérien semble tout autre. Influencé dans un premier temps par l'opéra allemand (qui repose sur la rencontre entre le monde des hommes et le monde des esprits que le musique met en relation à travers l'espace scénique), puis par les modèles italiens et français, Wagner développe une dramaturgie qui tend vers une continuité de tableaux, tandis que la musique joue un rôle de liaison et d'unification des motifs. Ces évolutions aboutissent à une nouvelle dramaturgie narrative, plus basée sur le modèle théâtral que sur l'opéra : logique d'exposition, de péripétie, de catastrophes… De plus, Wagner crée des procédés épiques dans l'univers dramatique (affrontement entre les personnages qui insèrent de nouvelles techniques narratives à l'opéra). Le rôle de l'orchestre évolue également. Il devient alors un substitut dramatique du chœur grec qui dans l'Antiquité jouait un rôle de narrateur. Wagner envisage – tout comme Berlioz l'a fait d'une autre manière – un nouveau rapport entre le texte et la musique. La musique devient alors une trame autonome. Le modèle wagnérien repose donc sur l'effet musical. En cela il rejoint le modèle musical symphonique.

Cette pensée du drame ne peut se comprendre sans être mise en relation avec le Gesamtkunstwerk. La notion d'œuvre d'art totale est fondamentale dans la pensée wagnérienne. La base de l'art total repose sur une tentative de retrouver une unité, présente dans l'art hellénistique. Wagner écrit à propose des tragédies antiques :

Le déclin de la tragédie est lié à la dissolution de l'Etat athénien. De même que l'esprit de la communauté a volé en éclats, prenant mille directions égoïstes, la grande œuvre d'art totale de la tragédie a vu se disloquer les différentes composantes artistiques qu'elle réunissait.

Ainsi Wagner affirme sa volonté de recréer une unité présente dans le théâtre grec, en réunissant trois arts entre eux : la danse, la poésie et la musique. Ces trois formes d'art doivent cependant s'effacer en tant qu'éléments techniques, pour exister dans une plénitude de leur potentiel, au-delà de leur aspect purement technique. Il existe alors un rapport entre la mélodie de l'orchestre, la mélodie des chanteurs, et l'action scénique. Cette union des arts amène le drame wagnérien, que lui-même définit ainsi :

La forme d'art la plus élevée est le drame, car lui seul peut réunir, comme il le faisait dans l'Antiquité grecque, la belle communauté humaine qui prend conscience, à travers lui, de son identité et de son unité : « Le véritable drame n'est pensable que comme résultat d'un mouvement de tous les arts qui cherchent à s'adresser le plus immédiatement possible à une communauté publique.

Nous ne faisons pas une analyse du Gesamtkunstwerk et nous nous contentons de cette introduction au drame wagnérien, afin de montrer que Wagner, à la grande différence de Berlioz, ne cherche pas le drame pour la Beauté lui-même, mais pour transmettre un message, un symbole, une réunion. Pour cette raison, les partitions de Wagner regorgent d'indications, afin que sa pensée soit au mieux respectée. Il est intéressant de noter que Berlioz était également très précis dans ses notations, car sa musique était alors très moderne et ne se souciait pas des codes d'écritures établis. Il lui fallait donc être le plus précis possible, afin que sa pensée musicale – Berlioz écrivait pour la musique même ou pour la pensée poétique – soit le plus respectée.

III. Deux œuvres révolutionnaires : Roméo et Juliette, Tristan und Isolde

1) Le contexte historique

Pour comprendre le lien qui existe entre les deux œuvres, il est intéressant de se pencher sur l'origine mythique et littéraire de ***Tristan*** et ***de Roméo***, ainsi qu'au contexte d'écriture de la part des compositeurs.

Le personnage de Tristan apparaît dès le VIème siècle dans les listes des rois d'Ecosse, et se trouve très vite réapproprié par la littérature, avec les personnages d' « Essylt » et de « March » à partir du IXème siècle. L'histoire se situe tantôt aux portes d'Edimbourg, tantôt dans l'ancien royaume de Cornouailles. Dans les deux cas, c'est dans un paysage encerclé par la mer qu'évolue le personnage.

Tristan und Isolde

On retrouve au fil des siècles certaines constantes qui vont faire de ***Tristan et Iseult*** un mythe : le philtre, le trio, la nuit, la mort... sous le trait de l'aventure amoureuse qui domine toute l'œuvre. Pour comprendre l'impact de ce mythe sur l'histoire, nous pouvons nous reporter à une analyse de l'évolution du thème de l'amour faite par Jean Guitton :

Trois grands thèmes dans l'histoire ont exprimé l'amour : le thème platonicien, le thème salomonien et le thème de Tristan. Chacun correspond à une civilisation : la grecque, la juive et la moderne. Ils donnent désormais comme les trois harmoniques de l'amour parmi les hommes.

L'aventure amoureuse de Tristan serait donc un des piliers de la société occidentale. On comprend alors l'intérêt que portait Wagner à cette œuvre littéraire.

Il existe plusieurs versions de ***Tristan et Iseult*** au Moyen-Age : Eilhart von Oberge, Béroul, Thomas, Gottfried von Strassbourg, Marie de France... Nous savons que Wagner s'était intéressé à la version de Gottfried von Strassbourg (***Tristan***, 1210), bien qu'il ait essayé de lire le plus d'œuvres traitant du sujet. La grandeur de ce mythe se comprend par sa visée multiple. Outre le fait qu'il soit un mythe héroïque (par la force de Tristan, son courage, sa beauté...) – ce qui explique que pendant longtemps on parlait de l'histoire de Tristan et non d'Iseult – Tristan est également un mythe civilisateur (par ses prouesses dans les pays qu'il visite), un mythe d'artiste (le chant, la lyre, les déguisements), un mythe du couple... Tristan représente donc un idéal masculin.

Juliette
FANTIN-LATOUR

Ce mythe fondateur a connu de nombreuses réécritures jusqu'à aujourd'hui, et a donné naissance à d'autres mythes littéraires : c'est le cas de ***Roméo et Juliette***.

Nous ne pouvons pas établir l'origine exacte de ce mythe, mais une des suppositions possible voudrait que ***Roméo et Juliette*** prenne sa source directement dans le mythe de Tristan et Iseult. Nous retrouvons ainsi le thème de l'amour qui dirige l'œuvre, la haine qui les oppose initialement, la présence du merveilleux, la mort réunissant les amants... L'histoire ne concerne plus seulement deux protagonistes opposés au reste du monde, mais met en scène une haine familiale, que bravent les amants. Ils ont également des adjuvants, tels que frère Laurent, et ne dérogent pas aux lois du mariage, puisqu'ils sont unis l'un à l'autre par ce même mariage. Le procédé « artificiel » du philtre d'amour se retrouve alors inutile. Dans les deux œuvres cet amour ne conduit qu'à la mort, mort nécessaire pour apporter pardon et réconciliation autour d'eux. L'impossibilité d'avouer cet amour fait que le secret prend une part importante dans les deux histoires. Ces deux œuvres ont donc toutes deux une portée qui dépasse le cadre de l'intrigue amoureuse des amants.

L'histoire de Roméo et Juliette apparaît en Italie dès la fin du Moyen-Age avec ***Mariotto et Ganozza***, d'auteur inconnu, sous forme tragique. Nous trouvons déjà le mariage secret, l'exil de Mariotto suite à une rixe, le mariage forcé, la fausse mort.

La deuxième nouvelle appartient au ***Petit Recueil*** de Guardati et instaure l'atmosphère lugubre de la pièce de Shakespeare, décrit la haine des familles et la mort tragique des amants.

Mais c'est sous la plume de Luigi da Porto, dans ***L'Histoire de deux nobles amants***, qu'apparaît le véritable récit original. Sa nouvelle opère une synthèse des deux précédentes pour créer les éléments du mythe : le lieu, Vérone, l'opposition entre les deux familles qui constitue le support de la tragédie, l'amour des deux amants, les personnages secondaires tous présents.

Il existe d'autres reprises de la nouvelle de da Porto, telles que Brandello (***Les Amants de Vérone***), sa traduction française par Boaistuau, Arthur Brooke (***The Tragical History of Romeus and Juliet, 1562***) avant d'arriver à l'œuvre la plus connue et la plus aboutie de toutes, ***Roméo et Juliette***, de William Shakespeare, dont s'inspirera Berlioz. La pièce écrite en cinq actes distingue deux grands mouvements : un mouvement lyrique et un

mouvement tragique. Cette dualité va être reprise dans la symphonie de Berlioz qui, tout comme Shakespeare, révolutionne sa manière d'écrire, et de penser la musique.

Nicolo Paganini –1782-1840
D. INGRES

Il est faux de dire que Berlioz a pensé à écrire ***Roméo et Juliette*** sous forme de symphonie suite à la chute de son opéra ***Benvenuto Cellini***. En effet, dès 1828, alors qu'il est pensionnaire à la villa Médicis à Rome, l'idée d'un ***Roméo et Juliette*** musical apparaît, selon la logique d'un « plan qui serait vaste et neuf ». La forme inhabituelle de la pièce tient donc de la volonté de Berlioz et non d'une conséquence de son récent échec à l'opéra.

Roméo et Juliette fait partie des œuvres majeures du compositeur. En 1838, lors d'une de ses représentations, Berlioz reçoit la visite du violoniste virtuose Paganini. Celui-ci lui fait parvenir une lettre le lendemain pour lui offrir, en gage de son admiration, 20 000 francs (soit environ 100 000 nouveaux francs ou 15 000 euros) :

Mon cher ami, Beethoven mort, il n'y avait que Berlioz qui pût le faire revivre ; et moi qui ai goûté vos divines compositions, dignes d'un génie tel que vous, je crois de mon devoir de vous prier de vouloir bien accepter, comme un hommage de ma part, 20 000 francs qui vous seront remis sur la présentation de l'inclus. Croyez-moi toujours votre affectionné. Nicolo Paganini

Cette somme non négligeable va permettre à Berlioz de laisser de côté ses impératifs de critique pour se consacrer à la composition. De cette disposition est née une symphonie moderne, jouée pour la première fois le dimanche 24 novembre 1839 dans la grande salle du Conservatoire, puis nouveau les 1er et 15 décembre.

Wagner assiste à une de ces représentations qui le marquent puisqu'il écrit peu de temps après sur ***Roméo et Juliette*** et parle de « la grandeur et l'énergie de cette incomparable nature d'artiste. »

Il semble qu'à travers cette symphonie, Berlioz ait voulu exprimer un idéal amoureux, idéal bien loin de la réalité du quotidien : son mariage avec l'actrice Harriet Smithson (qui incarna Juliette sur scène) tombe dans l'ennui et la désillusion. La symphonie lui sert alors d'exutoire.

Roméo et Juliette figure parmi les rares succès réels de Berlioz. Cette symphonie a été immédiatement saluée par la critique, dont Théophile Gautier qui la considère comme « un chef-d'œuvre qui égale les meilleurs ouvrages de Beethoven et une étape décisive dans le renouvellement du genre symphonique ».

LIVRET
de Roméo et Juliette,
SYMPHONIE DRAMATIQUE
AVEC CHOEURS, SOLOS DE CHANT,
Et Prologue en récitatif harmonique,
DÉDIÉE
A Nicolo Paganini,
ET COMPOSÉE
D'APRÈS LA TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE,
PAR
HECTOR BERLIOZ.
Les paroles sont de M. Émile Deschamps.
PARIS,
Imprimerie de VINCHON, rue J.-J. Rousseau, 8.
1839.
dédicace de ROMEO et JULIETTE
à Nicolo Paganini

L'opéra de Wagner, ***Tristan und Isolde***, s'inscrit dans un contexte différent – bien que nous puissions trouver quelques similitudes. Dans les années 1850, Wagner est exilé à Zurich où il consacre son temps à l'écriture de la ***Tétralogie***. Or, depuis quelques temps, Wagner se sent attiré par l'idée d'un ***Tristan***. Sous la protection d'Otto Wesendonck, le compositeur se trouve à l'abri du besoin, et vit avec sa femme Minna à l'Asyl aux côtés des

Wesendonck. En 1857, il laisse la composition de ***Siegfried*** pour se consacrer à l'écriture de ***Tristan und Isolde***. Le 18 septembre 1857 il achève la version en prose du livret qu'il offre à Mathilde Wesendonck, l'épouse du mécène. Ce cadeau marque le début de leur relation. Mais en juin 1858, après avoir achevé la composition du premier acte, Wagner renonce à son amour pour Mathilde et s'exile seul à Venise, à la suite d'une confrontation avec son protecteur. Il garde une correspondance avec la femme qui l'inspira, comme nous pouvons le voir dans une lettre à Mathilde, datée du 8 décembre 1858 :

Quelle musique cela va être ! Je pourrais consacrer tout le reste de mon existence à ne travailler qu'à cette musique. Oh ce sera profond et beau [...]. Je n'ai encore jamais rien fait de tel : mais je me consume complètement dans cette musique ; je ne veux pas savoir quand j'en aurai terminé. Je vis éternellement avec elle. Et avec moi.

Cette lettre nous montre l'importance de ***Tristan und Isolde*** dans la vie de Wagner. Ecrite dans un contexte de frustration amoureuse – sa relation avec Mathilde n'était pas encore épanouie – puis de renoncement à l'amour, ***Tristan und Isolde*** porte les marques de la vie personnelle de Wagner. Une certaine nostalgie s'était installée avant l'écriture du livret, comme nous le montre une lettre écrite par Wagner à Liszt le 16 décembre 1854 :

Comme dans toute mon existence, je n'ai jamais goûté dans sa perfection le bonheur de l'amour, je veux à ce plus beau de tous les rêves, élever un monument, un drame dans lequel ce désir d'amour sera satisfait jusqu'à son complet assouvissement. J'ai dans la tête le plan d'un Tristan et Isolde.

Wagner a bien réalisé son souhait. ***Tristan und Isolde*** figure parmi les monuments de la musique, par son caractère révolutionnaire et intime.

Il n'est pas étonnant de constater que Berlioz et Wagner, au moment où leur situation financière se stabilisait, et leur situation amoureuse tombait dans la désillusion, aient choisi de rendre ainsi hommage à l'amour, par le biais d'un nouveau système musical. Tous les deux dans leur œuvre ont contribué à l'évolution de la musique. Nous allons voir en quoi ces œuvres d'apparence différentes – d'un côté une symphonie, de l'autre un opéra – sont liées, et comment le trajet de ces deux artistes se croise.

2) Deux œuvres liées l'une à l'autre

Comme nous avons pu le voir précédemment, Wagner a assisté à la représentation de Roméo et Juliette en 1839. Ce souvenir lui restera jusqu'à l'achèvement de ***Tristan und Isolde***, dont il ne manque pas d'envoyer la partition à Berlioz avec la dédicace suivante :

Au grand et cher auteur de Roméo et Juliette, l'auteur reconnaissant de Tristan et Isolde.

Alors que les relations entre les deux artistes ont toujours été plus ou moins tendues, Wagner s'est souvenu de l'impact de la symphonie de Berlioz, et son caractère novateur, d'où la dédicace, accompagnée d'une lettre révélatrice de ses intentions bienveillantes :

Cher Berlioz,
Je suis ravi de vous pouvoir offrir le premier exemplaire de mon Tristan. Acceptez-le et gardez-le en gage d'amitié pour moi.
21 janvier 60
Richard Wagner.

A la lecture de la partition, Berlioz reconnaît pourtant ne pas l'avoir comprise. Outre le style musical totalement différent, nous pouvons observer des similitudes entre ces deux chefs-d'œuvre.

Ces deux pièces se ressemblent pour leur aspect dramatique. Dès sa création, Berlioz insiste sur la dénomination de « symphonie dramatique avec chœur, solos de chant et prologue en récitatif choral ». Nous sommes bien loin de la symphonie classique ! Du style symphonique, nous ne retrouvons guère que les quatre mouvements. Le chœur s'inspire également de la ***Neuvième Symphonie*** de Beethoven, elle-même révolutionnaire à son époque.

Il en est de même pour Wagner. L'intérêt porté aux œuvres de Beethoven lui vaut l'écriture d'un ouvrage consacré au maître, dans lequel Wagner exprime des sentiments comparables aux idées de Berlioz :

Si nous rassemblons en une impression totale produite sur notre sentiment le plus intime l'ensemble du monde des figures shakespeariennes avec le relief extraordinaire des caractères qu'il renferme et qui y entrent en contact, et si nous plaçons à côté de lui l'ensemble égale du monde des motifs beethovéniens avec sa puissance de pénétration et ses forces irrésistibles, il nous faudra constater que chacun de ces deux mondes coïncide exactement avec l'autre, bien qu'ils semblent se mouvoir dans des sphères absolument différentes.

Wagner exprime ici un élément explicatif de la symphonie de Berlioz.

Les chœurs introduits par Berlioz laissent entendre une imitation du chœur des Anciens, un retour à l'Antiquité. En effet, dans le premier mouvement, Berlioz apporte un condensé de l'action. De plus, l'intervention du contralto exprime une sentence et met en garde les jeunes amants. Le chœur enfin réapparaît pour annoncer la fin tragique de l'histoire. Tout comme chez Shakespeare où un mouvement lyrique et un mouvement dramatique se dégagent, Berlioz découpe sa symphonie entre parties chantées dramatiques, et parties instrumentales plus intériorisées, qui expriment les émotions des personnages principaux. En cela, Berlioz rejoint la pensée wagnérienne selon laquelle « une musique nous présente dans ses motifs le caractère de tous les phénomènes du monde selon leur en-soi le plus intime ».

Nous pouvons alors observer un lien entre la partie instrumentale de la symphonie, l'expression des sentiments les plus intimes par l'intermédiaire des instruments, et l'opéra de Wagner, son opéra le plus intériorisé.

Dans l'œuvre de Wagner, l'expression des sentiments est également confiée à l'orchestre. Dans ***Tristan und Isolde***, la musique exprime le drame et la voix participe « tantôt par des lignes mélodiques très belles, évocatrices et troublantes, tantôt par une sorte de déclamation chantée d'un effet décisif », selon les propos de Marcel Schneider dans un livre consacré à Wagner. Les instruments sont ici chargés d'exprimer les émotions intérieures. La partie orchestrale occupe donc un rôle personnel qui ne relève plus d'un simple accompagnement, tout comme dans ***Roméo et Juliette***. Mais à la différence de la symphonie de Berlioz où les chœurs sont considérés comme un instrument à part entière, Wagner sépare clairement les instruments des voix, laissant prendre aux dernières une dimension plus psychologique. La musique wagnérienne joue un rôle à part entière. Ainsi elle exprime les émotions cachées des personnages. C'est elle qui nous dévoile à l'acte I, l'amour d'Isolde pour Tristan, avant la prise du philtre. Cet aveu n'est cependant jamais prononcé par l'héroïne, tout se situe au niveau orchestral.

Sur le plan de la structure même, nous pouvons remarquer que Wagner opère un condensé de l'œuvre littéraire, pour n'en faire qu'un petit nombre de tableaux nécessaires à l'avancée de l'action. Ainsi nous ne retrouvons plus que trois actes, représentant les trois scènes essentielles de l'œuvre mythique : la scène du philtre, la scène d'amour, la

scène de mort avec la transfiguration par l'amour. Ces trois scènes permettent d'exprimer l'évolution des émotions intérieures. L'action intérieure du drame est essentiellement sentimentale, la poésie cède sa place à la musique, plus apte à exprimer des émotions cachées. Le rôle du chant va alors être d'exprimer un paradoxe entre la musique des sentiments, et la voix qui exprime le secret, ce qui ne doit pas être avoué. Ce thème du silence parcourt toute l'œuvre, et nous le retrouvons dans le chant des personnages avec les récurrences des verbes « taire » et « se taire ».

Nous pouvons donc observer que l'utilisation du langage au sein de la musique tient une place tout aussi importante chez Berlioz que chez Wagner. Alors que Wagner tente, en quelque sorte, de personnifier le motif musical en lui associant systématiquement une idée (Amour, philtre, mort...) sans l'attacher à la parole, Berlioz cherche à intensifier le drame en abolissant la précision du verbe, pour laisser parler la musique. La musique chez Wagner comme chez Berlioz a donc pour but de contribuer au drame.

Nous retrouvons dans ces deux œuvres des motifs communs. D'un point de vue structurel, la « scène d'amour » présente dans les deux pièces occupe le centre, et de la symphonie, et de l'opéra. Les deux compositeurs ont donc cherché à placer l'expression de l'amour des amants au centre de l'intérêt de l'œuvre.

Le deuxième acte de ***Tristan und Isolde***, et spécialement la deuxième scène, se place au centre de l'opéra. C'est la place du long duo d'amour. Nous pouvons y entendre le motif de l'accomplissement de l'amour introduit par l'orchestre entier, qui exprime à l'unanimité les sentiments réciproques entre Tristan et Isolde. Puis, dans un tempo animé, les deux protagonistes échangent de courtes phrases, symbole de l'inutilité du dialogue. Ce long duo d'amour est composé par Wagner à partir de sources romantiques. La langue écrite par lui-même joue sur les sonorités, les allitérations avec des vers très courts. Ce duo d'amour va amener, avec l'arrivée du roi Marke, à une invitation au royaume de la mort, qui va être le thème du troisième acte. Ce même roi est annoncé par une introduction orchestrale dissonante très rapide qui souligne l'affolement général. Il n'est pas toujours évident de marquer la différence des passages car, en dehors du changement des personnages, Wagner a aboli la distinction entre récitatif et aria. Il ne reste plus qu'une mélodie continue, qui participe à l'aspect d'étirement du temps que l'on ressent à l'écoute de l'œuvre.

Le thème de l'amour est évidemment présent dans ***Roméo et Juliette***. La « Scène d'amour », placée au centre de l'œuvre, marque l'apogée de la symphonie, le point culminant de l'expression des passions. Elle est entièrement instrumentale. Apparaît alors un duo à l'intérieur de l'orchestre, où les basses expriment le sentiment de Roméo, tandis que les vents font ressortir les pensées de Juliette. Cette « Scène d'amour », d'une grande sensibilité, représente un des plus grands morceaux écrits par Berlioz, et une des plus belles représentations du romantisme des années 1830. La phrase principale, le thème de l'amour, est tantôt repris par les basses, tantôt par les vents. Berlioz exprime par là une totale union entre les personnages, par cette unité orchestrale. Tout comme chez Wagner, ce morceau se montre d'une grande profondeur. Berlioz tente d'exprimer une ambiance, une émotion constante. Il n'y a pas de thème précis mais une constante musicale. Il est important d'ajouter que la « Scène d'amour », contrairement aux autres scènes chantées de l'ouvrage, se dégage totalement de l'aspect narratif. En effet, Berlioz dans sa symphonie opère un équilibre entre l'expression musicale et la nécessité narrative de raconter l'histoire. La « Scène d'amour » apparaît donc comme une parenthèse dans l'intrigue narrative. Son importance semble accrue par la durée de la scène (18 minutes environ). Cette position centrale insiste sur le caractère symphonique de l'œuvre. En effet, ce passage figure parmi les scènes les plus importantes chez Shakespeare. Que Berlioz l'ait traité entièrement de manière instrumentale ne laisse aucun doute quant à la visée de l'œuvre. Il dit lui-même :

On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœur. Si le chant y figure presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimées par l'orchestre. […] [La] dernière scène de la réconciliation des deux familles est seule du domaine de l'opéra ou de l'oratorio[…] Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des amants, les apartés de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, […] c'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas ». (Programme de la première)

Ces « scènes d'amour » ne peuvent prendre sens que par leur place dans le temps : deux pièces nocturnes. En effet, la nuit romantique représente l'expression des passions, la levée des contraintes sociales. Le jour symbolise la convention, ce qu'il cache, tandis que la nuit protège les secrets les plus intimes et permet la transgression de l'ordre établi. Ce thème apparaît tout autant dans ***Roméo et Juliette*** que dans ***Tristan und Isolde***. Chez Berlioz la « Scène d'amour » débute par une atmosphère nocturne, renforcée par la présence des chœurs représentant de jeunes gens quittant le bal. De plus, cette nuit est annoncée dès la première partie par le chœur dit tragique.

Chez Wagner le thème du secret parcourt l'œuvre. Il joue un rôle déterminant dans la progression dramatique de l'action. L'importance semble donc moins centrée sur ce que disent les personnages que ce qu'ils gardent caché. L'orchestre se trouve encore plus éclatant car c'est à lui que revient le rôle d'exprimer les sentiments tus par les personnages. La « scène d'amour » se doit donc d'être la nuit afin que l'orchestre puisse faire éclater les véritables sentiments des personnages. Novalis dit par ailleurs que la nuit agit comme le « cœur des révélations » (***Hymne à la nuit***). La passion apparaît comme un des fondements du nocturne. Mais pour cela il doit y avoir une souffrance de la part des amants, une impossibilité de s'unir le jour. C'est bien le cas dans les deux œuvres.

Enfin, dernier thème présent dans ces deux ouvrages musicaux, celui de la mort. Le thème de la mort est annoncé dès la première partie chez Berlioz, par ce même chœur qui annonçait l'amour de Roméo pour Juliette, et dans le premier acte de ***Tristan und Isolde***. Isolde croyant faire boire un philtre de mort à Tristan, annonce elle-même la prédiction funeste. Ces trois thèmes – amour, nuit, mort – se trouvent obligatoirement mêlés. En effet, l'amour passionnel, qui ne peut s'exprimer qu'à la lumière nocturne, ne peut qu'amener à la mort. De plus, les thèmes du jour et de l'action encerclent cette expression passionnée présente au centre des deux œuvres. Dans l'œuvre de Berlioz, à travers le thème de l'amour, apparaît une résolution des tensions à travers les accords finaux de la « Scène d'amour », qui emmène subtilement vers la mort. Wagner, quant à lui, opère le procédé inverse par l'utilisation des chromatismes qui permettent de repousser toute résolution.

Le thème de la mort occupe tout le troisième acte de ***Tristan und Isolde***, tandis que chez Berlioz, la dernière partie, sous forme de drame lyrique, tente d'apporter la réconciliation des deux familles, par l'intermédiaire du seul personnage représenté par Berlioz, frère Laurence.

Le troisième acte de l'opéra est une sublimation du drame qui culmine sur la « mort d'amour » d'Isolde et reprend tous les motifs antérieurs. Cependant il ne peut pas en

introduire de nouveaux car il n'apporte aucun élément qui ne fut présent dans les actes précédents. Nous pouvons considérer que chacun des trois actes développe un des aspects du thème d'amour. En premier lieu, le philtre lié au jour ; puis la nuit ; enfin la mort. L'opposition du jour et de la nuit propose la seule solution possible : la mort. Cette mort devient alors libératrice et le drame se conclut par une mort d'amour, dans le chant d'Isolde. Ses dernières paroles expriment la pensée philosophique de l'œuvre, et transforment la mort en figure libératrice et d'espoir. Nous retrouvons là la pensée schopenhauerienne qui a influencé Wagner au moment de l'écriture du drame. Cette mort libératrice s'exprime dans l'accord final, premier accord qui résolve enfin les tensions de tout l'opéra (en opposition avec le célèbre accord de Tristan qui ouvre la pièce).

Le thème de la mort rédemptrice est récurrent chez les romantiques, et Berlioz l'utilise également dans sa symphonie. La mort d'amour des amants permet la réconciliation des familles qui termine l'œuvre. Novalis exprime cette unité amour-nuit-mort dans **L'Hymne à la nuit** :

C'est dans la mort que l'amour est le plus doux ; pour l'homme qui aime, la mort est une nuit nuptiale, un secret de doux mystères. Faut-il donc que toujours revienne le matin ? Le pouvoir de la terre ne finira-t-il jamais ? Le sacrifice caché de l'amour ne brûlera-t-il pas enfin d'un feu éternel ?

Cette citation de Novalis s'apparente autant à la symphonie de Berlioz qu'à l'opéra de Wagner. Nous pouvons donc bien affirmer que ces œuvres sont liées par une unité thématique. De plus, nous pouvons ajouter que, par leur composition ou leur vision de la musique, elles sont également toutes deux révolutionnaires.

3) Deux œuvres révolutionnaires

La structure même de l'œuvre de Berlioz a valeur révolutionnaire. Alors que Beethoven venait de réformer la symphonie et commençait seulement à être accepté par certains contemporains de Berlioz, ce dernier va, avec ***Roméo et Juliette***, encore plus loin – il avait déjà commencé avec sa ***Symphonie fantastique*** et ***Harold en Italie***. Le drame occupe une place importante, et ne se cantonne pas aux parties instrumentales, mais insère le chant afin de faire progresser l'action. D'Ortigue dit à propos des œuvres du compositeur :

Que faire dans la symphonie après Haydn, après Mozart, après Beethoven ?... Berlioz a fait autrement...

Pour lui, le drame lyrique et la symphonie se retrouvent dans une « magnifique unité » et contractent ensemble « une union intense ».

Puis il ajoute que ***Roméo et Juliette*** est une « fusion des trois grands genres de la symphonie, de l'oratorio et de l'opéra ».

La partie dramatique ne fait aucun doute et Berlioz propose une description de sa symphonie dans la ***Revue européenne*** :

D'abord, le bal éblouissant dans la maison de Capulet, où, au milieu d'un essaim tourbillonnant de beautés, le jeune Montaigu aperçoit pour la première fois la sweatest Juliet dont la fidélité doit lui coûter la vie ; puis ces combats furieux dans les rues de Vérone, auxquels le bouillant Tybald semble présider comme le génie de la colère et de la vengeance ; cette inexprimable scène de nuit sur le balcon de Juliette, où les deux amants murmurent un concert d'amour tendre, doux et pur comme les rayons de l'astre de nuit qui les regarde en souriant amicalement ; les piquantes bouffonneries de l'insouciant Mercutio ; le naïf caquet de la vieille nourrice ; le grave caractère de l'hermite, cherchant inutilement à ramener un peu de calme sur ces flots d'amour et de haine dont le choc tumultueux retentit jusque dans sa modeste cellule ;... puis l'affreuse catastrophe, l'ivresse du

bonheur aux prises avec celles du désespoir, de voluptueux soupirs changés en râle de mort, et enfin le serment solennel des deux familles ennemies, jurant trop tard, sur le cadavre de leurs malheureux enfants, d'éteindre la haine qui fit verser tant de sang et de larmes. - Les miennes coulaient en y songeant.

Lettre d'un Enthousiaste

L'abolition de la parole, l'utilisation des chœurs et la disposition des musiciens sont prévues pour la musique. Cela amène trois niveaux d'expressions :

- récits narratifs
- passion des évènements intérieurs, accessible uniquement à la musique seule
- mise en scène des évènements qui se déroulent devant nous.

Cela présente donc trois parties distinctes de l'œuvre. La première partie apporte les aspects de la tragédie antique. Dans cette partie même, l'histoire se résume à la haine et l'amour entre les deux familles. Il en est de même dans la troisième partie où le rôle de frère Laurence est de transformer cette haine initiale en amour. Le prologue agit ici comme une sorte de programme qui annonce l'œuvre.

La deuxième partie développe, comme nous l'avons vu, le thème de l'amour à son apogée, donc par l'utilisation seule de l'orchestre. Il est intéressant de noter que Berlioz utilise dans cette symphonie plusieurs chromatismes a valeur de motifs, c'est-à-dire qu'ils renvoient à certains personnages. Ainsi dans la scène du bal, les chromatismes laissent à penser à une intervention de Tybalt (cette intervention était expliquée dans la première version du prologue, puis a été supprimée par Berlioz). Nous pouvons penser que l'utilisation des chromatismes dans cette pièce qui a été une des premières œuvres de Berlioz entendue par Wagner, a pu donner des idées à ce dernier.

Dans la dernière partie, nous assistons à une union des deux parties précédentes. La musique seule apparaît dans le convoi de Juliette et la mort des amants. Le chant du convoi funèbre est intéressant car il représente une lamentation, il appartient à l'orchestre. Enfin le finale se présente sous forme de scène d'opéra, où le langage devient nécessaire et explose dans sa grandeur pour sceller le serment.

Nous pouvons donc dire que l'œuvre se décompose en trois mouvements,

Haine – Amour – Haine
Parole – Musique – Parole

bien que la dernière partie tente de réunir les deux précédentes. De plus, cette dernière partie, par l'utilisation des chromatismes descendants, renforce bien la tension dramatique décrite plus haut.

Le finale, qui reprend les éléments mis en œuvre durant la pièce, apporte un effet de crescendo à la symphonie. Déjà monumentale par les premières parties, elle s'achève sur un effet de grandeur accru.

La symphonie de Berlioz ne ressemble donc pas à une symphonie classique et révolutionne bien son époque.

L'œuvre de Wagner représente une avancée importante dans l'histoire de la musique car elle fait apparaître le drame wagnérien. Elle met en place une action intériorisée, mêle les thèmes pour les transformer... Mais la profondeur de ***Tristan und Isolde*** provient également de la pensée philosophique de Wagner, inspiré à ce moment de sa vie par les textes de Schopenhauer, notamment ***Le Monde comme volonté et comme représentation***. Les pensées schopenhaueriennes étaient alors en vogue dans les milieux artistiques. Le thème de l'amour qui construit l'œuvre ne se comprend que par cette vision schopenhauerienne du monde. Pour le philosophe, l'homme ne peut espérer sa délivrance que s'il tue impitoyablement tout désir d'amour. Ce qui explique le thème du secret et l'utilisation du philtre. Wagner réutilise cette vision de l'amour en la détournant quelque peu. En effet, jusqu'à

présent, l'auteur de ***Tristan*** portait de l'importance à l'amour instinctif, que nous retrouvons dans ses précédents opéras. ***Tristan und Isolde*** marque donc un renouveau de la pensée wagnérienne, où la passion devient un agent de destruction et de mort (et en cela rejoint Schopenhauer) ; elle ne guérit pas la souffrance mais, au lieu d'ôter le plaisir de vivre chez l'homme, elle cherche à lui faire renoncer à la volonté individuelle et à trouver une unité. Ainsi l'amour mène à la mort mais non à la perdition. L'amour, à travers les souffrances, conduit à une nouvelle sorte de paix. Cette conviction de Wagner laisse comprendre le troisième acte et la souffrance de Tristan comme un acte rédempteur, et laisse encore mieux comprendre la transfiguration par l'amour d'Isolde. Isolde exprimerait la beauté du renoncement absolu, l'apaisement de l'âme morte au désir, libre de la misère terrestre. Le renoncement est alors vu comme un idéal positif. ***Tristan und Isolde*** apparaît alors comme une illustration de la pensée schopenhauerienne de l'amour.

Cette pensée marque une grande différence entre les œuvres berliozienne et wagnérienne. Alors que chez Berlioz l'accent est mis sur la réconciliation par l'amour dans un but qui dépasse le cadre de l'amour des deux protagonistes, Wagner va plus loin et l'amour sert de prétexte au renoncement dans un but universel. Nous pouvons cependant noter que la présence de l'amour telle que l'a écrite Berlioz fait de ***Roméo et Juliette*** sa symphonie la plus proche de la personnalité de l'auteur et l'expérience la plus achevée de l'intégration de la poésie dans l'univers symphonique.

Conclusion

Au-delà de leurs œuvres et de leur vie, le lien entre Berlioz et Wagner a continué de se tisser. Ainsi, dans les années 1880 la France se détourne du wagnérisme suite à la guerre franco-prussienne, et se met à la recherche d'une identité musicale nationale. Berlioz, qui a toujours agi de son vivant en tant que figure isolée, devient alors à cette période un emblème de la musique nationale française. Cependant, bien qu'il demeure le seul représentant de la musique romantique française, il est à regretter que cette place en tant que figure musicale française ne soit utilisée qu'à des fins d'opposition au wagnérisme, alors très répandu dans toute l'Europe. En effet, la musique française, cherchant à cette époque à s'affirmer face à l'essor de la musique allemande et surtout du wagnérisme, a recherché une figure musicale capable de se mesurer à la musique du maître de Bayreuth. Berlioz, qui commençait seulement dans les années 1870-1880 à être joué à Paris, a permis à la musique française de tenir tête au wagnérisme. Cette mise en avant a permis à l'auteur de ***Roméo et Juliette*** d'être reconnu en tant que grand compositeur en France, presque un demi-siècle après les autres pays européens.

De nos jours, de nombreux articles ont été rédigés afin de lier les deux compositeurs, et souvent l'étude de l'un amène une comparaison de l'autre, comparaison pas toujours fondée. Saint-Saëns écrit à ce sujet que les deux compositeurs « n'ont en commun que le grand amour de l'art et leur mépris des formes convenues ; pour le reste, ils diffèrent en tout » (***Ecole buissonnière***). Bien que les deux artistes n'aient jamais souhaité se rejoindre, nous pouvons donc dire qu'encore aujourd'hui, le lien entre les deux se tisse afin de mieux comprendre ces deux génies de leur siècle et leur place dans l'histoire de la musique. Ces deux musiciens se trouvent donc liés par leur aspect révolutionnaire et l'intérêt qu'ils inspirent, plus que par une véritable union d'idées et de styles musicaux.

CELINE LANDES