

Claude Abromont ^{*1}^{*} *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, France*¹ c.abromont@cnsmdp.fr

Le cercle herméneutique au regard de la tripartition de Jean Molino : l'exemple de la « Scène aux champs » d'Hector Berlioz

RÉSUMÉ

Dans son essai autour de la mélodie du berger du *Tristan und Isolde* de Wagner (2013), J.-J. Nattiez ne présente l'herméneutique qu'à la fin de son livre, c'est-à-dire après avoir successivement pratiqué des analyses des niveaux immanents, esthétiques et poétiques. Cela pourrait-il signifier que l'herméneutique ne s'inscrit pas dans la tripartition définie par Molino mais, au contraire, qu'elle la couronne ? Pour examiner ce positionnement de l'analyse herméneutique, je vais analyser un extrait d'une œuvre au sein de laquelle chaque approche conduit à des résultats significatifs : la « Scène aux champs » de la *Symphonie fantastique* (1830) d'Hector Berlioz. Je m'appuierai sur le manuscrit 1188 conservé à la BnF, ainsi que sur la partition retrouvée à Anvers en 1991 de la *Messe solennelle*, mais aussi sur la nouvelle *Euphonia* écrite par Berlioz en 1844, ainsi que sur ses *Mémoires*. Pour dégager ses modèles formels, j'analyserai certains traits que la symphonie de Berlioz partage avec les *Romances* pour violon et orchestre de Beethoven, ainsi qu'avec les cinq mouvements de sa *Symphonie* n° 6 « Pastorale ». Enfin, parmi l'abondant corpus de textes analytiques consacrés à la *Symphonie fantastique*, l'article que Mireille-Henninger Vial a consacré au rôle central de la note ré bémol sera interrogé. À l'aide de ces croisements méthodologiques, j'espère favoriser l'émergence d'une vision élargie de la place du *cercle herméneutique* dans la *tripartition*.

1. INTRODUCTION

Dans son essai autour de la mélodie du berger du *Tristan und Isolde* de Wagner (2013), J.-J. Nattiez choisit de ne présenter l'approche herméneutique qu'à la fin de son livre, c'est-à-dire après avoir successivement pratiqué des analyses des niveaux immanents, esthétiques et poétiques. Cela pourrait-il signifier que l'herméneutique ne s'inscrit pas dans la tripartition définie par Molino mais, au contraire, qu'elle la couronne ?

C'est une perspective assez récente que de concevoir l'approche d'une musique à la façon d'un véritable travail à conduire, analytique et riche d'efforts de compréhension, avec l'ambition de parvenir, suivant les cas, à une analyse de musicien/musicologue qui serait fidèle à la pensée d'un compositeur, ou d'aboutir pour un interprète à un concert ambitieux, souvent qualifié « d'historiquement informé », ou encore pour un mélomane à une écoute éclairée.

Un enjeu second naît de l'envie d'associer les analyses effectuées dans la visée d'une description fine avec celles qui relèvent plutôt de l'ordre de la signification. Au lieu de les opposer, l'idéal serait bien sûr de les fondre en une pratique unifiée et cohérente.

Lorsque Ian Bent a publié en 1994 un florilège de textes fondateurs de l'analyse musicale au XIX^e siècle (présentés en traductions anglaises), il actait d'une certaine façon l'ancienne séparation puisqu'il isolait deux volumes. Le premier compilait des textes relevant plutôt de l'angle des approches « scientifiques » et s'intéressait à la fugue, aux formes et au style. Le

second visait cette fois « la vie intérieure de la musique » et les analyses herméneutiques, c'est-à-dire qui tentent des interprétations. Ce deuxième volume était cependant divisé entre une première partie consacrée aux « Elucidary analysis » (analyses effectuées sous forme d'élucidation ; sous cette appellation figurent les analyses qui proposent directement les conclusions d'un analyste, notamment l'analyse par Berlioz des *Huguenots* de Meyerbeer, par Wagner de la *Neuvième symphonie* de Beethoven, par Krezschmar de la *Quatrième symphonie* de Bruckner, etc.), et une seconde réservée aux « Objective-subjective analysis: the hermeneutic circle » (analyses objectives-subjectives : le cercle herméneutique ; Bent illustre cette nature d'analyse par Momigny étudiant la *Symphonie* n° 103 de Haydn, Hoffmann abordant la *Cinquième symphonie* de Beethoven, Schumann la *Symphonie fantastique* de Berlioz, etc.), cette seconde partie reproduisant différentes analyses qui tendent déjà vers une exigence de synthèse.

Et la plupart des méthodes analytiques peuvent s'inscrire dans une telle opposition : l'analyse des modes, l'analyse schenkérienne, l'analyse de la forme, l'analyse du contrepoint, les vecteurs harmoniques, etc., sont plutôt du côté des structures, quand les analyses implicatives, rhétoriques, narratives, sont elles du côté des significations. Sans compter qu'il semble possible de proposer, sur le modèle de la poétique et de l'esthétique qui peuvent être externes ou inductives, l'existence d'une *herméneutique inductive* lorsque celle-ci est essentiellement effectuée à partir des six situations analytiques proposées par Nattiez, tandis que l'*herméneutique externe* (souvent nommée exégèse) désignerait une interprétation pratiquée à partir d'autres grilles de lecture, psychanalytiques, religieuses, politiques, etc.

2. IMPRÉGNATION ANALYTIQUE

Donc, lorsqu'on prône l'objectif d'une *imprégnation analytique*, il est possible de suggérer qu'une synthèse est possible, et que chaque forme d'analyse peut informer toutes les autres, et enfin que l'ensemble d'une exploration analytique peut constituer un *cercle herméneutique*. Mais une telle approche nécessite du temps ¹, d'autant plus que la plupart des étapes d'une analyse sont longues, réclament des approfondissements, les analyses des structures comme celles des significations – les secondes s'adossant souvent aux premières. L'élaboration d'intrigues, quelquefois contradictoires, contribue dans l'idéal à éclairer les différentes logiques, y compris originales.

À l'issue de cette phase d'imprégnation, il survient parfois des moments de compréhension qui, d'une certaine façon, sont

¹ La durée de ce « temps d'imprégnation » sera bien sûr très différente suivant les projets. De quelques heures pour un amusant *Charakterstück* d'une trentaine de mesures, à peut-être des années pour une immense et profonde symphonie de Mahler.

fulgurants. Et ils sont accessibles à tous. En simplifiant, le musicologue forge sa perception — synthétique — du sens d'une musique essentiellement en multipliant les écoutes, les analyses de natures différentes et complémentaires et la documentation générale ; quant à l'interprète, il parvient à sa vision intérieure en redoublant les lectures à la table, les déchiffrages, le travail de détail à l'instrument et les concerts ; le mélomane passionné, enfin, établit sa propre conception en cumulant les découvertes en concert et l'écoute comparée de versions enregistrées par différents interprètes, une pratique musicale accompagnée de la lecture de commentaires exégétiques. À l'arrivée, un état de conscience advient en quelque sorte subitement, qui confère du sens et de l'émotion, tant à la globalité d'une œuvre qu'à l'intégralité de ses détails, la fonction de ceux-ci au sein de l'ensemble du projet artistique devenant sensible.

3. LA « SCÈNE AUX CHAMPS »

3.1 Poïétique externe

Le mouvement central de la *Symphonie fantastique* (1830) d'Hector Berlioz devrait permettre de mettre en lumière les principales phases d'un cercle herméneutique. Le manuscrit (MS 1188) conservé à la Bibliothèque nationale de France conserve quelques traces de sa naissance longue et complexe. Il participe nécessairement d'une recherche poïétique externe. Berlioz a hésité sur la place de ce mouvement dans la symphonie et a retravaillé de nombreux détails, effectué des ratures. La transcription pour piano de Liszt, réalisée en 1834, permet à son tour de découvrir quelques traits antérieurs à la version éditée du mouvement. Le programme narratif participe aussi de la poïétique externe. Berlioz y précise :

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait !... Ce mélange d'espérance et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'adagio. À la fin, l'un des pâtres reprend le ranz des vaches ; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné du tonnerre... Solitude... Silence...

De nombreux points sont importants dans ce texte : la nature, le vent, les arbres, mais aussi le ranz des vaches et les éléments expressifs, les noirs pressentiments et le sentiment de solitude.

Nous savons, depuis la découverte fortuite à Anvers en 1991 d'une partition que l'on croyait brûlée — la *Grande Messe solennelle*, composée par Berlioz à l'âge de vingt ans —, que la « Scène aux champs » introduit une citation littérale du « Gracias » de cette messe. Le troisième mouvement possède donc une résonance mystique, celle d'une action de grâce rendue à Dieu, à la nature et probablement à la vérité de l'âme, bien que la mélodie (assez simple) puisse tout autant évoquer l'esprit d'une romance, nous y reviendrons.

3.2 Poïétique inductive

L'approche poïétique devient inductive lorsqu'on s'intéresse aux liens qui existent avec la *Symphonie* n° 6 « Pastorale » de Beethoven. Les deux principaux hommages de Berlioz sont transparents : le titre « Scène aux champs » pro-

vient directement du titre du deuxième mouvement de Beethoven, « Scène au bord du ruisseau » (*Szene am Bach*), et Berlioz adopte pour son mouvement la tonalité de *fa* majeur, tonalité d'ensemble de la symphonie de Beethoven (cette allusion étant bien sûr délibérée puisqu'il a transposé en cette tonalité la citation du « Gracias » de sa *Messe solennelle*, originellement en *mi* majeur).

Quelques autres références s'entendent aisément : le poétique ranz des vaches (chant pastoral d'origine suisse apprécié des romantiques) en dialogue hautbois/cor anglais de Berlioz est une réponse au ranz des vaches qui ouvre aux clarinettes le finale de la symphonie de Beethoven ; les timbales de la conclusion de Berlioz sont un écho à l'orage du quatrième mouvement de Beethoven ; les deux symphonies évoquent de nombreux chants d'oiseaux, de façon claire à la fin du deuxième mouvement de Beethoven comme aux mesures 67-68 de Berlioz, mais aussi de façon plus imagée par l'emploi de trilles — ces derniers, très présents chez Beethoven, interviennent chez Berlioz à partir de la mesure 125).

L'unique citation claire des oiseaux (mes. 67-68) est introduite par un motif descendant, trois fois répété. Son articulation semble assez étrange, avec un mélange de notes liées et de notes détachées. Il ne ressemble à aucune des autres phrases de la symphonie et constitue probablement un souvenir du motif de pont du premier mouvement de Beethoven au phrasé très voisin (mes. 54).

Par ailleurs, lorsque Berlioz réexpose la citation du « Gracias » après l'épisode dramatique, il le fait sous la forme d'une variation ornementale en doubles croches régulières (mes. 117). Beethoven procède exactement de même, mais pour la réexposition du thème de son finale (mes. 117 également).

Enfin, la dernière citation concerne l'effet le plus saisissant de Beethoven : l'enchaînement du troisième mouvement, la charmante et humoristique assemblée des paysans, avec le quatrième mouvement, l'orage (Exemple 1). Un accord de dominante en position conclusive, *forte*, avec un *do* à la basse, s'interrompt soudainement pour faire place à des *ré* bémol *pianissimo*, en trémolos menaçants des cordes graves. Par l'arrivée impromptue du sixième degré abaissé, la résolution du *do* est repoussée nettement plus loin. D'une certaine façon, l'orage de Beethoven n'est qu'une parenthèse (harmoniquement, la prolongation d'une broderie de la dominante), entre la fin du troisième mouvement et sa résolution, au début du cinquième.

Ex. 1. Beethoven, enchaînement mouvements 3 et 4 de la « Pastorale ».

Sur le même modèle, dans le mouvement de Berlioz, la note *do* est constamment confrontée au *ré* bémol ; c'est d'ailleurs le premier enchaînement présenté par les cordes, de plus en trémolos, renforçant la couleur beethovénienne (Exemple 2).

Ex. 2. Berlioz, mes. 7-19 de la « Scène aux champs ».

Une présentation encore plus impressionnante de ces deux notes est réservée au centre du mouvement, après l'épisode terrible (mes. 111-112), quand, à un grand accord de basse *do*, répond, avec une chute de septième, un *soli* grave des violoncelles sur la seule note *ré* bémol².

² La note *ré* bémol est également spectaculaire dans le quatrième mouvement. Mireille Henninger-Vial y voit l'*omphalos* (le nombril) de toute la *Symphonie* (Vial, 2003, p. 96-101). Bien que cette idée soit séduisante, nous pensons qu'il est peu convaincant de créer une catégorie *ré* bémol en soi. Il semble difficile d'assimiler la broderie de la dominante du troisième mouvement aux violentes oppositions de triton avec le *soli*

3.3 Niveau immanent

Une approche cette fois du niveau immanent s'intéressera évidemment à l'harmonie, au rythme et à l'orchestration. Et l'importance des influences beethovéniennes donnera de nombreux éclaircissements des différents choix berlioziens. Une analyse paradigmatique des mélodies sera également riche d'enseignements. Mais, sur le plan formel, une analyse exclusivement immanente manifesterà ses limites. En effet, la plupart des analystes hésitent, est-ce une forme à parties contrastantes, ou un rondo, etc.

À nouveau, relier ce mouvement à Beethoven et tenir compte de la dimension de romance de la mélodie naïve du « *Gratias* » va permettre d'isoler le modèle que suit Berlioz. La comparaison entre la forme de la Romance pour violon en *fa* majeur de Beethoven (Exemple 3) et celle du mouvement de Berlioz suffira pour révéler que Berlioz a souhaité composer une romance dramatisée.

	Beethoven	Romance opus 50	Adagio Cantabile	
A	m.1	Romance au violon		FA
	m.9	Romance à l'orchestre		
	m.16	Codetta		
B	m.20	Commentaire		FA-rè
	m.33	Cadence et transition		
A	m.40	Romance au violon		FA
	m.48	Romance à l'orchestre		
C	m.55	Codetta - transition		fa
	m.58	Épisode dramatique		
	m.64	Développement séquentiel		
A	m.69	Longue retransition		DO
	m.79	Romance au violon		
A	m.86	Codetta		FA
	m.89	Conclusion du violon et de l'orchestre		
		Coda		

Ex. 3. Forme de la *Romance* op. 50 en *fa* majeur de Beethoven.

Ce plan formel peut être mis en regard avec celui du mouvement de Berlioz (Exemple 4).

A	PRÉLUDE (1-19) Ranz des vaches en duo
B	ROMANCE 1 (20-47) Double présentation de la mélodie au ton principal (<i>fa</i> majeur) ÉPIISODE 1 (48-68) Idée contrastante, lyrique, interrompue par des chants d'oiseaux
	ROMANCE 2 (69-86) Présentation simple de la mélodie à la dominante (<i>do</i> majeur), puis modulant vers la sous-dominante (<i>si</i> bémol majeur)
C	ÉPIISODE 2 (87-116) Conflit entre un récitatif agressif aux cordes et l'idée fixe terrorisée aux bois
B	ROMANCE 3 (117-149) Double présentation de la mélodie : 1. Variation ornementale au ton principal 2. Duo à la dominante CODA (150-174) Récapitulation thématique + dialogue sur la « tête » de l'idée fixe et annonce de l'orage
	A

Ex. 4. Forme de la « Scène aux champs » de Berlioz.

mineur du quatrième, par ailleurs originellement « Marche des gardes » de l'opéra *Les Francs-Juges*. En revanche, le *ré* bémol du troisième mouvement peut légitimement être comparé à la pédale de *la* bémol de l'introduction du premier mouvement qui procède d'une façon identique. L'épisode du « vague des passions » de Berlioz suit en effet la même progression que l'orage beethovénien : la prolongation d'une broderie de la dominante transformée en un épisode caractérisé.

3.4 Résumé

À ce stade, la poétique berliozienne de cette scène aux champs peut déjà être résumée :

- La « Scène aux champs » est conçue comme le mouvement lent de la *Symphonie fantastique* ;
- Elle est composée dans la tradition d'une romance ;
- La reprise du « Gratias » de la *Messe solennelle* lui confère l'allure d'un hymne panthéiste à la nature, renforcée par de nombreux hommages à la *Symphonie* n° 6 « Pastorale » de Beethoven ;
- Le déroulement de ce mouvement est humanisé, narrativisé, par deux ruptures dramaturgiques, l'irruption orageuse de l'*Idée fixe*, puis la disparition mélancolique d'un des deux pâtres.

3.5 Esthétique

Reste une difficulté importante, l'épisode dramatique qui intervient mes 87. Berlioz écrit dans son programme : « Mais si elle le trompait ! ... ». Or, il se produit un conflit entre cette affirmation de Berlioz et l'approche esthétique de cette section. Une expérimentation (qui n'a à l'heure actuelle pas encore pu être effectuée, mais qui serait souhaitable) pourrait probablement révéler que la plupart des indications programmatiques de Berlioz correspondent bien au ressenti des auditeurs. Dans son analyse, Schumann l'affirme :

Mais si l'on demande, autrement, si la musique peut véritablement exécuter ce que Berlioz a exigé d'elle dans sa symphonie, qu'on cherche alors à lui substituer d'autres images ou des images opposées ! Moi aussi, au commencement, le programme m'a fait perdre toute jouissance, tout libre aperçu. Mais lorsque je l'ai vu passer, de plus en plus, au second plan, pour laisser s'épanouir la fantaisie originale, j'y ai trouvé non seulement tout ce qui y était, mais bien plus encore, et presque partout un ton vivant et chaud. (Schumann 1979, 152.)

Schumann montre donc à la fois l'intérêt et les limites d'une conduite d'écoute de nature programmatique. Ce n'est bien sûr qu'une des conduites d'écoute possibles pour cette symphonie. Mais elle a une très forte légitimité en raison du programme explicite proposé par Berlioz.

D'où vient donc le conflit ? Loin de la peinture d'un personnage saisi de doutes, le sentiment général est plutôt celui d'une agression des basses vis-à-vis de l'*Idée fixe*, qui est comme terrorisée à l'aigüe. On semble visiblement être loin du programme « officiel ».

3.6 Herméneutique

Il existe deux possibilités pour avancer : 1) faire appel à une herméneutique inductive, en s'appuyant sur les sources, l'analyse de la partition, les topos utilisés, l'expressivité, etc. ; 2) privilégier l'herméneutique externe, souvent aussi nommée exégèse, effectuée à partir d'une grille de lecture issue d'autres approches, politique, psychanalytique, carré sémiotique de Greimas, etc.

Pour résoudre cette problématique expressive, Mireille Henninger-Vial fait ce second choix et part de la *mythe-analyse*. Elle s'appuie en l'occurrence sur le mythe du berger Aristée — ce mythe varie souvent selon les versions du mythe. Et elle voit que si dans l'œuvre il a une présence purement musicale, aucune allusion verbale n'y est faite. Elle précise néanmoins qu'on pourrait le détecter avec une grande évidence car il est l'incarnation sonore de la pulsion meurtrière qui saisit

le principe masculin-animus dans la « Scène aux champs ». Elle propose pour le détail : mort d'Eurydice : mes. 100 à 102. Flûte et hautbois avec superposition (logique) des mythes d'Aristée et de la mort d'Eurydice, Aristée ayant causé la mort de la nymphe.

Quant à l'herméneutique inductive, elle semble paralysée par la précision... et l'incohérence du programme de Berlioz. Et pourtant, Berlioz souhaitant pour sa symphonie la possibilité d'une véritable lecture expressive narrativisée, il lui fallait *in fine* révéler lui-même le cadre dramatique dont il est parti. Il l'a donc fait, mais une quinzaine d'années après l'écriture de la symphonie. Un passage crucial d'*Euphonia* s'en est chargé. Il s'agit d'une nouvelle d'anticipation que Berlioz situe en l'an 2344 et dont quelques-uns des noms originaux des personnages sont Rotceh, Ellimac, et sa mère Ellianac. Il suffit de les lire à l'envers pour découvrir les liens avec la *Fantastique*. À ce stade de la nouvelle, le compositeur Shetland, qui vient de rencontrer la belle cantatrice Nadira tandis qu'elle chantait la mélodie principale de sa première symphonie (allusion transparente à l'idée fixe), raconte :

Je dormis mal ; vingt fois, en quelques heures, je revis en songe cette belle étrangère appuyée sur sa harpe, sortant de son nuage rose et or. Je rêvai même en dernier lieu que je la maltraitais, que mes mauvais traitements, mes brutalités, l'avaient rendue horriblement malheureuse ; je la voyais à mes pieds, brisée, en larmes, pendant que je m'applaudissais froidement d'avoir su dompter ce gracieux mais dangereux animal. Étrange vision de mon âme, si éloignée de pareils sentiments ! (Berlioz 1852, 360-361.)

Ceci n'est bien sûr qu'une hypothèse, mais troublante. Et les connotations sadiques de ce texte suffisent à expliquer sa non divulgation originelle. Le programme, cette fois, colle parfaitement à l'expressivité, au ressenti esthétique de la musique.

4. CONCLUSION

Parcourir un cercle herméneutique nécessite une imprégnation longue. Sans une connaissance stylistique approfondie de Beethoven, la signification de la « Scène aux champs » ne pouvait être dégagée. Et il lui faut aussi des « coups de chance » ! En effet, sans la lecture, pendant l'analyse de la symphonie, de la nouvelle *Euphonia* de Berlioz, les clés qu'offrait pourtant ce texte pour approcher le projet poétique de Berlioz n'auraient pu être saisies.

MOTS-CLÉS

Herméneutique, Berlioz, *Euphonia*, Tripartition, Nattiez.

RÉFÉRENCES

- ABROMONT (Claude), 2016, *La Symphonie fantastique : enquête autour d'une idée fixe*. Paris, La rue musicale.
- , 2019, *Guide de l'analyse musicale*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- BENT (Ian), dir., 1994, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 vol. Cambridge, Cambridge University Press.
- Berlioz (Hector), 1852, *Les soirées de l'orchestre*. Paris, Michel Lévy. (Rééd. fac-similé, Paris, Stock Plus, 1980.)
- Henninger-Vial (Mireille), 1997, *Essai de mythe-analyse du processus de création musicale : Berlioz, la Symphonie fantastique, suivie de Léléo ou le retour à la vie*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

- , 2003, « Archétypes héroïques dans la *Symphonie fantastique*, suivie de *Lélio ou le retour à la vie*, de Berlioz », *Analyse musicale*, 47, p. 81-95.
- , 2003, « Le rôle du ré bémol dans la *Symphonie fantastique* ou la fonction structurante d'un omphalos latent », *Analyse musicale*, 47, p. 96-101.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), 2013, *Analyses et interprétations de la musique : la mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris, Vrin.
- SCHUMANN (Robert), 1979, *Sur les musiciens*. Trad. fr. Henry de Curzon, Paris, Stock, p. 111-155. (6 feuillets sur Berlioz publiés dans *Neue Zeitschrift für Musik*, puis dans *Gesammelte Schriften*, 1852-1853.)