

Comment la musique est devenue « fantastique » :
la naissance d'une catégorie esthétique en France autour de 1830.

Cette étude vise à éclaircir l'apparition et les usages du terme « fantastique » dans le discours sur la musique, en France, autour de 1830. Je me place délibérément dans une perspective d'esthétique de la réception : en m'intéressant non à la démarche compositionnelle, d'ordre poétique, mais en adoptant le point de vue des auditeurs et des commentateurs, ceux-là mêmes qui élaborent, dans le Paris romantique, la catégorie esthétique du « fantastique »¹. C'est l'historicité de la perception qui m'incite à adopter pareille perspective : entend-on du fantastique, dans les opéras représentés autour de 1830, là où nous en entendons ? Décrit-on à cette époque comme fantastique ce que nous prenons pour tel aujourd'hui ? Nul doute que les trois oiseaux mécaniques qui tournaient inlassablement en l'air, et qui firent « effet » dans la scène de la Gorge au loup, lors de la création de *Robin des bois* en 1824, nous paraîtraient aujourd'hui relever du plus pitoyable tir au pigeon, de bien mauvais goût...

L'envie de comprendre le fantastique musical dans la réalité de son émergence historique me conduit à prendre garde à tout ce qui fait écran entre 1830 et le début du XXI^e siècle, à commencer par les théories structuralistes ou narratologiques encore en vogue, non opératoires par rapport à la démarche qui est la mienne. Il me faut encore me méfier des emplois devenus communs de l'adjectif fantastique, qui désigne souvent implicitement une thématique (j'aurai au contraire à cœur de montrer qu'au XIX^e siècle, le fantastique n'est pas forcément lié aux spectres, revenants et autres démons), un univers poétique aux contours nets (alors que l'époque romantique ne l'oppose pas forcément au « féérique », par exemple), un imaginaire national (germanique, selon une idée répandue, alors même que cette terminologie est au contraire spécifiquement française).

Si l'on cherche à passer outre l'ensemble des sédimentations sémantiques occultant la réalité du sujet, on s'interroge nécessairement en ces termes : *qu'a-t-on nommé fantastique en France autour de 1830 ?* Mon hypothèse est que ce concept s'élabore à cette époque dans une démarche de réception et d'acculturation de la germanité comme du romantisme. Pour le prouver, il faut rester ouvert aux ambiguïtés terminologiques et esthétiques liées à cet adjectif ; repérer de façon systématique ses principales occurrences dans le champ du discours sur la musique et de la critique musicale ; circonscrire à cette fin un périmètre de recherche et élaborer un corpus². Je choisis de concentrer mes investigations sur un champ que je délimite de la création française du *Freischütz* par Castil-Blaze, sous le titre de *Robin des bois*, au Théâtre de l'Odéon en 1824, à la reprise de l'opéra de Weber dans la version de Berlioz, pour l'Opéra de Paris en 1841. Entre ces deux bornes, un point névralgique : l'année 1831, avec la reprise du *Freischütz* en langue originale au Théâtre-Allemand, la création de *Zampa* de Hérold, opéra-comique au sujet fantastique, et celle

¹ Je me situe dans une tendance récente de la musicologie pour laquelle la musique ne se réduit pas à la partition, et qui prend en compte la place de l'écoute, de l'auditeur et du commentateur pour mieux comprendre le fait musical dans toutes ses composantes ; à partir du XIX^e siècle, notamment, dans la mesure où les écrits sur la musique connaissent une véritable inflation, la pensée de la musique émane bien autant de l'écoute que de la théorie ou du faire.

² Je me suis déjà expliqué sur les méthodes d'investigation systématique dans la presse du XIX^e siècle, cf. *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Edition Honoré Champion, ou encore « La question du jugement dans la critique musicale. Propositions méthodologiques », *Esthétique de la réception*, dir. A.-M. Guiffès et E. Reibel, OMF, Zurfluh, 2007, p. 19-28.

de *Robert le diable* de Meyerbeer à l'Opéra³. Mais l'exploration des critiques et des articles suscités par ces opéras ne saurait suffire, car la délimitation de ce corpus est inévitablement sous-tendue par une conception *a priori* du fantastique risquant de constituer un nouvel écran dans ma démarche, laquelle se veut déductive et non inductive : il me faut donc adjoindre aux comptes rendus de ces opéras potentiellement « fantastiques » une recherche systématique en plein texte, grâce aux outils électroniques permettant ce type d'investigation⁴. De quoi, potentiellement, ouvrir le champ, quitte à perdre pied quelque temps. En effet, le fantastique n'est peut-être pas là où on l'imagine... et peut-être se loge-t-il aussi là où on ne l'attend pas.

À la recherche du « fantastique » musical

Première surprise : en 1824, lors de la création de *Robin des bois*, aucun article de presse n'utilise l'adjectif. La réception des scènes dites « fantastiques » de Weber passe par le prisme d'un vocabulaire classique : les *Débats* évoquent « les prodiges de la fantasmagorie, les opérations des sorciers et des sorcières, les événements surnaturels »⁵ qui émaillent l'intrigue. Castil-Blaze apprécie de son côté « la décoration du second acte », qui « représente le lieu où Robin des bois opère ses enchantements » : « Nous allons assister aux mystères magiques », explique-t-il au moment de la scène dite de la Gorge au loup : « Les esprits infernaux récitent leur psalmodie lugubre. »⁶ Dans cette scène, note *La Gazette de France*, « tous les procédés infernaux sont mis en œuvre pour frapper l'imagination de l'inhabile chasseur »⁷. Les Français n'ont naturellement pas attendu *Robin des bois* pour voir dans un opéra une scène surnaturelle. Ils y sont même tout à fait habitués depuis plus d'un siècle. Le vocabulaire employé pour décrire les scènes surnaturelles de cette partition révèle la présence d'un horizon d'attente intersubjectif façonné par une mémoire gluckiste et post-gluckiste : la féerie, les enchantements, la scène infernale⁸. La première conclusion à tirer s'impose : il n'y a rien de « fantastique » dans le *Robin des bois* de 1824 : *historiquement, le caractère fantastique d'un opéra n'est pas lié, du point de vue de la perception, à la présence d'apparitions surnaturelles dans l'intrigue.*

Ce vocabulaire classique pour qualifier ce que nous nommons aujourd'hui fantastique perdure bien après 1824. Pour *Zampa*, dont l'action tourne en 1831 autour d'une mystérieuse statue justicière démarquée du Commandeur mozartien, Fétis ne relève nullement le caractère fantastique de l'opéra. *Le Constitutionnel* parle d'une « action bizarre, mystique » tandis que *La Gazette de France* évoque le côté « merveilleux » de l'intrigue⁹. Quelques mois plus tard, les critiques évoquent le troisième acte de *Robert le diable* en recourant souvent aux expressions de fête diabolique, ronde du sabbat, bacchanale ou sabbat infernal ; *L'Entracte* évoque l'opéra de Meyerbeer en ces termes : « Le poème est une féerie ou plutôt une diablerie », et en 1844 encore, Berlioz évoquera les « prodiges de la scène infernale » du *Freischütz*.

Seconde surprise : l'adjectif « fantastique » est employé, parallèlement, mais à d'autres fins, dans des articles ne relevant pas du répertoire d'opéra. Fétis commente en ces termes le concert exécuté par Berlioz au Conservatoire à l'automne 1829 : « Quelle musique fantastique ! quels accents de l'autre monde ! En écrivant ceci, j'en crois à peine mes souvenirs. Jamais l'originalité,

³ J'ai procédé ici, comme par le passé, par sondages à partir de journaux représentatifs, et l'ouvrage de Marie-Hélène Coudroy m'a facilité le travail pour *Robert le diable* (*La Critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer*, L. Galland, 1988).

⁴ Gallica2 et Google Books, essentiellement, qui ne sauraient constituer des éléments exhaustifs, bien entendu, mais dont les démarches statistiques, scientifiquement viables, permettent de tirer un certain nombre de conclusions à partir de telles investigations.

⁵ C., *Journal des débats*, 9 décembre 1824.

⁶ X.X.X., *Journal des débats*, 26 décembre 1824.

⁷ C., *Gazette de France*, 9 décembre 1824.

⁸ Cf. l'article de Corinne Schneider dans le présent volume.

⁹ François-Joseph Fétis, *Revue musicale*, 7 mai 1831 ; *Le Constitutionnel*, 5 mai 1831 ; *La Gazette de France*, 7 mai 1831.

jamais la bizarrerie n'eurent une allure plus décidée, plus vagabonde. Des effets variés de mille manières, tantôt heureux, tantôt repoussants, mais presque toujours neufs et trouvés : voilà ce qui remplit d'un bout à l'autre, et l'ouverture de *Waverley*, et celle des *Franco-Juges*, et le *Concert des Sylphes*, et le *Resurrexit*, qui ont ébranlé le cerveau de tous les auditeurs de ce concert étrange. »¹⁰

Un an quasiment avant la création de la *Symphonie fantastique*¹¹, la musique de Berlioz est donc déjà perçue comme « fantastique ». *Il existe donc bien un « fantastique » lié à une perception de bizarrerie ou d'étrangeté d'une musique qui dérange, indépendamment des scènes d'apparitions surnaturelles à l'opéra*. C'est dans ce sens que les menuets rapides des symphonies modernes se voient qualifiés de « fantastiques »¹², tandis que le même adjectif est encore employé pour évoquer l'étrangeté de la mélodie des lieder germaniques¹³ ou le jeu rubato des pianistes¹⁴.

Le « fantastique » comme perception d'étrangeté

Dans le corpus des comptes rendus d'opéras, l'adjectif fantastique apparaît à partir de 1831. Il sert d'abord à caractériser le livret : Castil-Blaze est le seul à trouver que la « fable » de *Zampa* est « fantastique », dans le même sens où *Le Corsaire*, quelques mois plus tard, qualifie le livret de *Robert le diable* d'« original, bizarre, fantastique »¹⁵. Les trois adjectifs semblent quasi synonymes. Dans cette acception, le terme peut se trouver employé pour qualifier des opéras qui ne font, paradoxalement, aucune place aux apparitions surnaturelles. Ainsi à propos des *Diamants de la couronne* d'Auber, en 1834 : « Rien de plus étrange, de plus fantastique et même de plus absurde et de plus invraisemblable que le poème de MM. Scribe et Saint-Georges, et pourtant ce libretto est intéressant, habilement incidenté et semé de situations piquantes et de traits spirituels. »¹⁶ Après l'étrangeté de composition des livrets, l'adjectif peut être employé pour caractériser une situation, comme le fait Fétis pour *Robert le diable* : « Au troisième [acte], l'action est engagée, et le spectateur est introduit dans un monde fantastique : là, des effets d'un genre mystérieux, produits par des moyens nouveaux, procurent aux spectateurs des sensations absolument différentes de celles qu'ils ont éprouvées dans les deux premiers actes. »¹⁷ Un autre journaliste parle au même moment

¹⁰ *Revue musicale*, [janvier 1830], p. 349 (à propos du concert du 1^{er} novembre 1829 à la salle du Conservatoire).

¹¹ On ne s'attardera pas sur cette œuvre dont l'intitulé mériterait un article à lui seul. Avançons simplement que l'adjectif fantastique, dans le titre de cette symphonie, renvoie moins au contenu du cinquième mouvement (les visions cauchemardesques de l'artiste sous l'emprise de l'opium) qu'à l'esthétique globale de la symphonie : appliquer à une symphonie un adjectif littéraire caractérisant alors les contes les plus célèbres du moment revient à importer dans la sphère musicale bien plus qu'une thématique littéraire spécifique, ce transfert terminologique constituant par glissement un triple plaidoyer pour l'originalité et l'excentricité, du point de vue du geste compositionnel, pour un nouveau rapport à la forme, du point de vue de l'œuvre, pour un autre rapport de l'auditeur à la musique, du point de vue de la perception.

¹² Cf. *Dictionnaire de musique*, par Peter Lichtenthal, traduit et augmenté par Dominique Mondo, Chez Troupenas, 1839, p. 68 : « Ces menuets de symphonies ou de quatuors, etc., sont ordinairement des morceaux d'école dont le caractère a quelque chose de fantastique ; les effets singuliers, quelquefois même bizarres, produits par l'étrangeté des contretemps et des dissonances, employés dans cette partie d'une composition, contrastent avec la grâce et l'amabilité qui caractérisent ordinairement l'*andante* dont elle est précédée, ainsi qu'avec la douceur et la simplicité dont est empreinte la mélodie du morceau suivant appelé *trio*, dans lequel le chant est ordinairement dévolu à un instrument concertant. »

¹³ « Comment apprécier tout d'abord ces mélodies moins semblables à l'expression de la parole qu'à la pensée du regard, ces chants aériens, vaporeux, incolores, qui se répandent comme un parfum exhalé d'un souffle céleste ? Il faut une sorte d'initiation ; sinon, les compositions de cette fantastique mélodie produisent l'effet de figures cabalistiques, où le vulgaire ne voit qu'une image, mais sous lesquelles l'adepte reconnaît un profond symbole. » (*Le Pianiste*, 20 janvier 1835, p. 45, reproduisant un article du *Moniteur du Commerce*).

¹⁴ « Liszt à Londres », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 juin 1840, p. 339.

¹⁵ Castil-Blaze (sous le pseudonyme X.X.X.), *Journal des débats*, 6 mai 1831 ; *Le Corsaire*, 23 novembre 1831.

¹⁶ A. D., *Le Cabinet de lecture*, 1834, p. 238. Plus loin dans le même article : « Notre brillant et fécond compositeur, M. Auber, a écrit une fort jolie musique sur ce fantastique libretto. »

¹⁷ Fétis, *Revue musicale*, 26 novembre 1831, p. 338.

de « la partie fantastique du troisième acte »¹⁸. En apparence plus proche de notre emploi actuel, cet emploi ne lie pourtant pas le fantastique au contenu de la scène (les statues de la chapelle de Sainte Rosalie, le ballet des nonnes et le chœur infernal) mais à l'étrangeté et à la nouveauté des effets sonores qui s'y révèlent. L'adjectif renvoie à une forme, donc, dans sa dimension perceptive. L'emploi du mot fantastique peut se rapporter ensuite à des éléments proprement musicaux, comme lorsque Berlioz relève dans *Zampa* des « accords de sauvage et fantastique apparence », ou encore à la mise en scène. Evoquant la scène finale de *Don Giovanni*, le même Berlioz écrit : « Dérivis avec sa voix mordante donnait aux accents du *convie de pierre* toute l'horreur fantastique exigée par la situation »¹⁹. A noter que l'adjectif se trouve d'emblée substantivé, comme lorsque *Le Figaro* note dans le ballet des nonnes de *Robert le diable* « un fantastique plein de grâce et de nouveauté »²⁰.

Le champ sémantique de la bizarrerie et de l'étrangeté dont témoignent ces emplois est corroboré par les dictionnaires de l'époque. La définition du *Dictionnaire critique de la langue française*, en 1788, donnant pour équivalent à « fantastique » les adjectifs « chimérique » et « imaginaire », est quasiment reprise telle quelle par le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1814 et en 1835²¹. Le *Dictionnaire universel raisonné des connaissances*, publié par Diderot et D'Alembert en 1773, est plus intéressant dans la mesure où l'adjectif renvoie à une réalité poétique. A l'article « Fiction », Marmontel distingue quatre genres : le parfait, l'exagéré, le monstrueux et le fantastique – la fiction fantastique désignant « l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions et sans nuances »²². La définition est reprise dans le *Dictionnaire portatif de la littérature française* de 1810, et c'est en souvenir de cette vieille terminologie littéraire que la France qualifie de « fantastiques » les contes traduits d'Hoffmann dès 1829 et 1830. Parallèlement, le vocabulaire semble s'enrichir et s'affoler à la fois, depuis le *Dictionnaire universel portatif de la langue française*, qui incorpore en 1813 le verbe *fantastiquer* (dans un sens formel, à nouveau, et nullement thématique²³), jusqu'au *Dictionnaire de mots nouveaux*, recensant en 1845 les substantifs *fantasticité* et *fantastisme* à côté du verbe *fantastiser*²⁴. La proximité sémantique avec le « fantasque » comme avec la « fantaisie » est réelle, et plusieurs occurrences de l'adjectif, dans mon corpus, traduisent une perplexité manifeste : « Il y a du mouvement et de la couleur dans les contes d'Hoffmann, appelés on ne sait pourquoi fantastiques »²⁵, s'étonne Fétis en 1830 alors que sa revue accueille des traductions de contes musicaux de celui que Gautier surnomme le « fantastiqueur ». Quatre ans plus tard, *La Revue de Paris* chronique *Le Revenant* de Gomis sans cacher le flou terminologique : « Je ne sais ce que c'est que de la musique fantastique ; mais on ne peut nier qu'une fois entrés dans le merveilleux sujet, les auditeurs de M. Gomis ne se soient laissés aller à des impressions favorables à l'idée-mère du *libretto*. »²⁶ A propos du même opéra, *La Romance* note qu'« avec cette histoire [...], M. de Calvimont a construit un

¹⁸ P. D., *Le Français*, 19 décembre 1831.

¹⁹ Berlioz, *Journal des débats*, 16 mars 1834.

²⁰ *Le Figaro*, 23 novembre 1831.

²¹ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1788, p. 119 ; *Dictionnaire de l'Académie française*, publ. Bossange et Masson, 1814, p. 573.

²² « Fiction », *Dictionnaire universel raisonné des connaissances*, Diderot, d'Alembert, etc., 1773, p. 51.

²³ « Suivre sa fantaisie dans un ouvrage, dans un dessin, sans s'assujettir aux règles de l'art, aux usages reçus, etc. » (*Dictionnaire universel portatif de la langue française*, publ. Claude-Marie Gattel, 1813, p. 715). Le verbe ne concerne pas encore la musique, manifestement, mais il n'est absolument pas lié à un contenu (spectres et autres fantômes).

²⁴ Fantastiquer : « suivre sa fantaisie dans un ouvrage, dans un dessin, sans s'assujettir aux règles de l'art, aux usages reçus, etc. » Fantastiser : « faire le fantasque, du fantastisme ». Fantasticité : « Etat, qualité de ce qui est fantasque, fantastique ». Fantastisme : « Ce qui n'est, ne présente que du fantasque, du fantastique, de la fantasticité. » (Jean-Baptiste Richard de Radonvilliers, *Enrichissement de la langue française. Dictionnaire de mots nouveaux*, publ. Leautey, 1845) Le substantif « fantastisme » est utilisé par Berlioz dans son article sur *Don Giovanni* dans *Le Rénovateur* du 5 janvier 1834, lorsqu'il évoque « le fantastisme du sujet » de cet opéra.

²⁵ Fétis, *Revue musicale*, février-mai 1830, p. 97.

²⁶ *Revue de Paris*, 1834, p. 266.

poème si invraisemblable, qu'il dépasse même les bornes du genre fantastique, cette étrange nouveauté dont nous n'avions pas entendu parler en décembre 1832 »²⁷.

Un article passionnant de *L'Artiste* expliquait depuis le début de l'année 1831 : « C'est une découverte toute moderne que le fantastique. [...] L'artiste fantastique n'a pas été encore défini ; c'est de l'art et un vice de l'art pour faire pardonner le vice, un vice pour servir de relief à l'art. »²⁸ Or ce terme semble repris de façon régulière dans le discours sur la musique à partir de *Robert le diable*, quelques mois plus tard, pour qualifier l'étrangeté du livret comme de la musique de Meyerbeer. Le mot semble renvoyer à ce « vice de l'art », à ce qui *échappe* à la perception, sans qu'il soit encore possible de donner un contenu à cette étrangeté.

En ce début des années 1830, le fantastique renvoie donc à ce que l'on ne saurait décrire, à cette logique textuelle ou musicale que l'on ne comprend pas, à ce qui échappe au code comme à l'horizon d'attente, du point de vue de la réception. Serait fantastique, dans ces conditions, ce qui introduit de l'irrationalité dans la perception. L'adjectif ressemble bien à une coquille creuse, signifiant les difficultés de l'écoute et traduisant la perte du système de référence du point de vue de l'auditeur. Or si « fantastique » est alors un mot caractérisant l'œuvre ou la partie de l'œuvre qui échappe à l'analyse, au code, à la raison verbalisante, c'est que l'objet perçu se dérobe, en tant qu'il émane d'une autre sphère régie par des codes différents, ou qu'il repose sur une nouvelle manière de concevoir le discours musical. C'est sur cette double possibilité – autre sphère, autre manière – que je fonde la suite de mon propos : le fantastique, ce serait la façon française de dire, de saluer ou de brocarder, d'acclimater ou d'assimiler l'étrangeté du *germanisme*, comme celle du *romantisme*.

Fantastique et germanisme

Le modèle reste celui de la réception française des *Contes* d'Hoffmann. Que dans l'expression rapidement popularisée de « contes fantastiques », l'adjectif soit une transposition de la *Phantasie* allemande (comprise dans le titre hoffmannien de *Fantasiestücke*), qu'il constitue un plaquage terminologique importé des quatre types de fictions définis par Marmontel, ou qu'il fasse référence à la récente traduction du texte de Walter Scott définissant les contours d'un « genre fantastique » en littérature, l'adjectif contient la trace d'un transfert culturel qui pointe l'étrangeté (la bizarrerie non du contenu mais de la forme), c'est-à-dire aussi le caractère *étranger* de cette prose. Or il est frappant de voir que dans les jugements formulés sur *Robin des bois*, les scènes surnaturelles avaient dérangé non parce qu'elles reposaient sur des apparitions diaboliques, mais bien parce qu'elles mettaient en scène un diable étranger : « En France, nous ne sommes pas ennemis de la féerie, mais nous demandons à la scène des miracles connus et avoués. [...] Peut-être le moment viendra où, grâce aux efforts de la propagande romantique, les inventions les plus folles de la Germanie seront tellement naturalisées en France, que l'on sera certain de se rencontrer sur un terrain connu avec les translateurs de ces folles imaginations. »²⁹ Au contraire, on admire dans *Robert le diable* le personnage de Bertram, habilement parisianisé : « c'est le diable bon français, à visage honnête et au cœur plein de sentiments très honorables, bon père de famille »³⁰. De quoi acérer l'ironie de Heine, quelques années plus tard : « O spirituels Français, vous devriez reconnaître que le terrible n'est pas votre genre, et que la France n'est pas un sol propre à produire des spectres de cette nature. Quand vous conjurez des fantômes, nous ne pouvons nous empêcher de rire : vos revenants ne sont que des spectres français. Spectre français ! quelle contradiction ! Dans ce mot spectre, il y a tant d'isolement, de grondement, de silencieux, d'allemand ; et dans ce mot français, tant de sociabilité, de gentillesse, de babil et de

²⁷ *La Romance*, 21 janvier 1834, p. 6.

²⁸ Jules Janin, *L'Artiste*, 1831, p. 11.

²⁹ C., *Journal des débats*, 9 décembre 1824.

³⁰ *Le Globe*, 27 novembre 1831.

français ! »³¹ Même Berlioz, qui se dit « aux trois-quarts allemand », pointe le fantastique aseptisé de Hérold dans *Zampa*³²... C'est dire qu'il existe une façon parisienne d'acclimater les bizarreries venues d'Allemagne, lesquelles plaisent autant qu'elles terrifient, selon le mécanisme bien connu de la *fascination* : les pages les plus surprenantes de Meyerbeer, dont les Français n'oublient pas qu'il est Berlinois, peuvent être ainsi qualifiées de fantastiques. D'où le sens positif potentiellement attaché à l'adjectif : *serait fantastique, peu après 1830, ce qui renvoie au plaisir de se laisser terrifier par un germanisme contrôlé.*

Fantastique et romantisme

Mais les emplois de l'adjectif semblent encore plus liés à la querelle contemporaine du classicisme et du romantisme. Dès la réception de *Robert le diable*, on s'interroge sur l'éventuel « charlatanisme » de Meyerbeer : les limites de l'art sont-elles ou non dépassées³³ ? On qualifie alors de « fantastique » tout ce qui, pense-t-on, excède les limites de l'art. Au point que Fétis intègre dès 1835 l'adjectif dans le dictionnaire des termes musicaux joint à son ouvrage *La Musique mise à la portée de tout le monde* : « Fantastique. Ce mot s'est glissé jusque dans la musique. La musique fantastique est composée d'effets d'instrumentation sans dessin mélodique et avec une harmonie incorrecte. »³⁴ S'élaborent, on le voit, les premiers éléments d'une *poétique* du fantastique : mais il est significatif qu'ils apparaissent dans un mouvement simultané de réception, qui déprécie un certain type de musique bouleversant l'usage courant de la mélodie comme de l'harmonie. La *Gazette musicale* égratigne Fétis en soulignant que « si cette assertion était exacte, il faudrait reconnaître que le fantastique est entièrement opposé au beau, et qu'on devrait l'exclure absolument du domaine de l'art » : signe manifeste du débat esthétique qui se noue autour du terme. En 1847 encore, Blondeau en appellera à renoncer aux « monstruosité *fantastiques, sataniques, romantiques*, aussi absurdes qu'abjectes parfois, et toujours révoltantes pour la raison, pour le bon goût, que des esprits riches, féconds mais malades, licencieux, dévergondés, nourris à des sources impures, se sont permises depuis un quart de siècle »³⁵.

Entretiens, un article substantiel aura permis de cristalliser les griefs : celui d'Henri Blaze, dans *La Revue des Deux Mondes* de 1836, intitulé « De l'école fantastique et de M. Berlioz ». Si, en dehors du titre, l'adjectif n'est quasiment jamais employé dans ce vaste texte de vingt-trois pages, il semble résumer les errances de la jeune école symbolisée par Berlioz. Jamais Blaze n'évoque la question d'un contenu thématique, comme les scènes d'apparitions ou les moments surnaturels des opéras contemporains : il souligne la monstruosité d'une école excentrique, dispendieuse d'effets, qui signe la ruine du rythme et de la mélodie, et repose sur le règne de l'incohérence et de la bizarrerie. Dans le répertoire lyrique, l'exemple même de ce style fantastique semble être pour Henri Blaze la scène finale de *Benvenuto Cellini*, au cours de laquelle tous les protagonistes s'activent autour du rôle-titre afin de trouver du métal pour fondre la fameuse statue de Persée :

³¹ Heine, *De l'Allemagne*, cité par la *Revue indépendante*, 1845, p. 277.

³² « Pour tout le reste, je n'y vois absolument que la fleur de style parisien ornée de tous les colifichets de l'instrumentation italienne et des harmonies chromatiques hérissées de dissonances dont Spohr et Marschner ont attiré le reproche à l'école allemande par l'abus qu'ils en ont fait. J'ajouterai qu'Hérold, en employant ces accords de sauvage et fantastique apparence, atteint fort rarement son but ; c'est une arme qu'il ne sait pas manier ; presque toujours c'est le manche qui porte au lieu de la lame ; et, au contraire de Mozart, de Beethoven et de Weber, ses coups meurtrissent sans faire couler de sang. » (*Journal des débats*, 27 septembre 1835 ; notons que *Zampa* est devenu un « opéra fantastique » lors de sa reprise.)

³³ J. T., dans *La Quotidienne* (s. d.) parle à propos de Meyerbeer de « charlatanisme de l'art » ; à quoi répond Jules Janin dans le même journal (s. d.) : « On n'a à lui reprocher ni exagération, ni charlatanisme, il reste dans les limites de l'art. » Au même moment, le 23 novembre, *La Gazette de France* fulmine : « L'usage de l'orgue n'a sa place qu'à l'église. Meyerbeer prétend sans doute que tout ce qui produit des sons entre dans le domaine de la musique. »

³⁴ Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, 1834, p. 335 ; entrée « fantastique » reprise et commentée négativement par la *Gazette musicale*, 1835, p. 170.

³⁵ Auguste Blondeau, *Histoire de la musique*, Chez Tantenstein et Cordel, 1847, p. 319.

« Du métal ! vous voulez du métal ! mais ruez-vous dans l'orchestre ; il y en a là, et de reste : prenez-moi ces trompettes discordantes, ces trombones qui mugissent, ces ophicléides qui beuglent comme des taureaux ; allez et soyez tranquilles ; il restera toujours assez de bruit. [...] » Et voilà qu'Henri Blaze interpelle Hoffmann en personne : « Détestable conteur, c'est toi qui as jeté le trouble et la confusion parmi les meilleurs esprits de notre siècle. Tu ne te doutais pas, ivrogne sublime, quand tu rêvais la nuit dans ta cave de Berlin, que ces fantômes de ton cerveau entraîneraient un jour à leur suite toute une génération de jeunes hommes égarés, ou plutôt tu le pressentais et riais d'avance de la bonne aventure, je suppose ; car je n'ai jamais cru, pour ma part, à ce masque de candeur épanouie dont tu couvres par moments l'ironie de ta face diabolique. [...] Molière fait des hommes, Hoffmann des dupes. [...] Hélas ! pour un Beethoven, combien de Kreissler ! »³⁶

Les errances du romantisme musical sont ainsi liées à une supposée identification des musiciens modernes au personnage de Kreissler, le compositeur fou de Hoffmann. Cette école est nommée « fantastique », car elle est reçue comme une folie, celle-là même dont est atteint le fameux personnage de Hoffmann. Mais si pour les uns, dont Henri Blaze fait partie, le fantastique, c'est ce qui échappe à l'art (au nom d'une théorie du Beau), pour d'autres, le fantastique désigne simultanément un nouveau genre intégré au champ artistique (au nom d'une théorie du Vrai). En d'autres termes, la « folie » peut être perçue comme une fièvre, et l'adjectif « fantastique » se colorer de façon très positive. Et ce, dès la réception de *Robert le diable*, lorsque *Le Courrier de l'Europe* affirme : « Monsieur Meyerbeer porte le génie des combinaisons au plus haut degré ; aussi, non seulement les accents de toutes les passions, mais encore tous les bruits de la nature, les voix des esprits et des génies sont exprimés par cet orchestre fantastique. »³⁷ L'adjectif connote ici le caractère hoffmannien de la composition, au sens le plus positif du terme. Est fantastique, dès lors, l'orchestre qui procure une fièvre de l'audition : « Je ne sais où Meyerbeer a pris ces accords inouis et les instruments d'où ils sortent. Ce qui est sûr, c'est qu'on n'a jamais écrit en musique rien de pareil. Ce sont des hurlements rauques, des cris enroués et glapissants ; ce sont des pas et des bonds lourds comme une danse de statues de pierre, c'est un mélange de râles d'agonisants et de ricanements d'insensés, tout cela confondu, mêlé en un long charivari qui semble passer avec la rapidité d'un éclair et qui vous laisse glacé, interdit et presque stupide d'étonnement, au point où on douterait de l'avoir entendu. »³⁸

Il faut donc conclure que du point de vue de la réception, l'adjectif *fantastique* qualifie dans un premier temps, autour de 1831, le plaisir ou le déplaisir à se laisser envoûter par les sensations auditives nouvelles que procure l'esthétique romantique. C'est seulement dans un second temps que le « fantastique » peut devenir une catégorie esthétique à part entière.

La fixation de la catégorie esthétique

Cette émergence se voit au fait qu'assez rapidement, l'adjectif fantastique ne se contente plus de caractériser les parties d'un drame ou d'un opéra (le livret, l'orchestre, la musique, les effets) : il devient l'épithète de substantifs plus généraux. « Opéra fantastique » s'impose dès *Le Revenant* de Gomis, en 1834, puis lors de la reprise de *Zampa* en 1835, date à laquelle se systématisent également l'expression « genre fantastique » : « [Rossini], écrit-on alors, nous doit, comme Mozart et Weber,

³⁶ H. Blaze de Bury, *Revue des deux mondes*, 1836, p. 119, 120-121.

³⁷ *Le Courrier de l'Europe*, 23 novembre 1831.

³⁸ *Le Globe*, 27 novembre 1831. Cf. encore, à propos du chœur souterrain interprété par les choristes munis de porte-voix, Fétis, *Le Temps*, 25 novembre 1831 : « L'effet de ce chœur est vraiment extraordinaire. La première impression produite a été l'étonnement ; la seconde une sorte d'effroi. » ; *Le Moniteur universel*, 24 novembre 1831 : « Il serait difficile de rendre l'effet qu'a produit ce chœur où les cris rauques des voix d'airain, criardes, retentissantes, le râlement affreux des démons réclame du fond de leur antre la présence du maître. Il y a là quelque chose de surhumain. Jamais nos musiciens n'avaient donné une pareille idée de l'enfer, jamais l'imagination des poètes n'a été aussi loin. On est glacé d'effroi, la rudesse, la sauvagerie du chant ajoutent encore aux moyens artificiels que Meyerbeer a employés. »

une œuvre fantastique ; il y songe, dit-on ; mais Rossini est-il encore tourmenté du démon de son art ? C'est ce qu'il faut pour produire un ouvrage de ce genre ; c'est cette fièvre qui consuma avant le temps Mozart, Weber et Hérold. Lui aussi a payé son tribut au genre fantastique dans son bel ouvrage de *Zampa*, que vient de reprendre l'Opéra-Comique. »³⁹ Le fantastique semble être devenu, en l'espace de trois ou quatre ans, une sous-catégorie du genre opéra : c'est ainsi qu'« il peut venir à l'esprit de tout musicien d'écrire un opéra fantastique »⁴⁰. L'expression « école fantastique », pour sa part, apparaît dans l'article de Blaze sus-nommé, en 1836, en un sens moins générique qu'esthétique.

Si un contenu thématique affleure de plus en plus régulièrement (le fantastique lié au surnaturel et au satanique⁴¹), le terme reste intimement lié à l'acclimatation française du romantisme allemand. La meilleure preuve en est que les opéras romantiques (*Romantische Oper*) venus d'Allemagne sont systématiquement sous-titrés, en France, « opéras fantastiques ». *Robin des bois* est renommé « opéra fantastique en trois actes » en 1835. Le *Faust* de Spohr, *Romantische Oper*, est sous-titré « opéra fantastique » dans sa version marseillaise de 1837 et « opéra fantastique en cinq actes » dans sa publication chez Clérisseau en 1839. Lors de la création de la version berliozienne du *Freischütz*, en 1841, la terminologie du fantastique s'est imposée dans la presse, alors que *Robin des bois*, en 1824, n'était qu'une féerie ou une diablerie ; elle corrobore l'assimilation de la musique wéberienne, ainsi que le fait remarquer Berlioz : « le public comprend et apprécie aujourd'hui dans son ensemble et ses détails cette composition qui naguère encore ne lui paraissait qu'une amusante excentricité »⁴². *Euryanthe* et *Obéron* deviennent donc eux aussi des « opéras fantastiques » ! Comme l'écrit Berlioz à propos du dernier opéra de Weber, dans un article de 1844, « le fantastique domine encore, mais le fantastique gracieux, calme, frais. Au lieu de monstres, d'apparitions horribles, ce sont des chœurs d'esprits aériens, des sylphes, des fées, des ondines »⁴³. Même *Euryanthe*, en dépit de son sujet qui n'a rien de surnaturel, et comme le note bien Berlioz avec humour⁴⁴, devient un « opéra fantastique » ; dénomination qu'on applique également au *Don Juan* de Mozart, comme à *La Flûte enchantée*, en 1859. Au-delà de l'effet de mode indéniable, on note ici un mécanisme d'acculturation très éloquent. Si les Français qualifient systématiquement de fantastiques ces opéras « romantiques » allemands, c'est pour circonscrire leur étrangeté dans une catégorie esthétique, et ainsi la maîtriser, l'apprécier. Au point que « l'opéra fantastique » peut devenir un genre proprement français, qui sera magnifié dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, mais dont les sources remontent à Mozart. Fétis écrit en effet dans sa *Biographie universelle des musiciens* que « l'opéra romantique et fantastique a été créé tout

³⁹ *Le Monde dramatique*, 1835, p. 248.

⁴⁰ Henri Blaze de Bury, « Poètes et musiciens de l'Allemagne : M. Meyerbeer », *Revue des deux mondes*, 1836, p. 682-683 ; il ajoute : « ce genre d'ailleurs s'accommode à merveille avec les exigences de la musique. Au plus vague, au plus indéfini de tous les arts, il ne faut pas des caractères arrêtés, des formes précises et curieusement dessinées. »

⁴¹ Henri Blanchard évoque par exemple « l'esthétique de la musique fantastique et satanique » lors de la création du *Freischütz* à l'Opéra (*Revue et gazette musicale*, 13 juin 1841, p. 302).

⁴² H. Berlioz, *Journal des débats*, 13 juin 1844.

⁴³ *Journal des débats*, 13 juin 1844.

⁴⁴ « Opéra fantastique ?... Pourquoi ? Qu'y a-t-il de fantastique dans le drame de Shakespeare (*Cymbeline*) d'où le pauvre livret d'*Euryanthe* est tiré ? Rien, assurément ; et Weber n'a jamais songé à accoler cette épithète au titre de son ouvrage. Mais c'est une des manies de Paris de parquer, bon gré mal gré, certains artistes dans certaines spécialités. [...] Le premier grand succès populaire de Weber en France fut le *Freischütz*, opéra romantique (tel est son titre) ; aussitôt Weber fut atteint et convaincu d'être venu au monde pour faire de la musique fantastique, et rien que de la musique fantastique : romantique, fantastique, c'est tout un. Après la représentation de sa gracieuse *Preciosa* : « opéra fantastique », s'écria-t-on. Eh oui ! Il y a là des Bohémiens, ces gens-là sont noirs comme des diables et le diable est éminemment fantastique. Fantastique, donc ! Fantastique, morbleu ! Tarte à la crème, marquis ! Tarte à la crème ! [...] Un opéra de Weber ne peut donc en aucune façon échapper au titre de fantastique ; bien plus, un directeur croirait le succès de cet opéra compromis si l'appellation de fantastique ne lui était pas donnée. [...] Donc, parlons d'*Euryanthe*, opéra fantastique du fantastique Weber. » (*Journal des débats*, 8 septembre 1857) Je remercie Gérard Condé de m'avoir renvoyé à ce flamboyant feuillet.

entier dans *Don Giovanni* et *La Flûte enchantée*⁴⁵. Notons la proximité des deux adjectifs qui en fait, en France, de quasi-synonymes, comme le note encore Berlioz en 1857 – « romantique, fantastique, c'est tout un »⁴⁶ – et comme le manifeste également l'expression « romantico-fantastique » que l'on trouve au détour de certains textes⁴⁷. J'en arrive donc à la conclusion selon laquelle *le fantastique, à partir de 1830, renvoie à l'habillage français du romantisme germanique, rendu culturellement et musicalement correct par un mécanisme de réception et d'acculturation.*

Proposition de modélisation

On a cherché à montrer comment un terme, nouvellement appliqué à la musique, pouvait advenir en tant que catégorie esthétique. Spectres et démons ne sont donc pas pour grand-chose dans l'émergence de ce concept, qui repose au contraire sur un subtil mécanisme de réception dont les différents discours sur la musique se font les porte-voix. On peut tenter de reconstituer, *a posteriori*, les étapes du cheminement esthétique à travers un récit synthétique en huit temps :

1/ Selon une terminologie de critique littéraire française héritée du XVIII^e siècle, l'adjectif fantastique renvoie à l'un des quatre types de fiction reposant sur l'incohérence et la bizarrerie de facture d'un texte.

2/ Lorsque Hoffmann est traduit en France au tournant des années 1830, on qualifie ses contes de « fantastiques », l'adjectif francisant de surcroît la *Phantasie* germanique.

3/ L'incroyable engouement pour ces contes génère une association consciente ou inconsciente de l'adjectif fantastique à l'univers ou aux personnages de Hoffmann, et notamment à son musicien fou Kreissler.

4/ Cet imaginaire met en forme le discours de réception musicale, dès l'article de Fétis sur Berlioz précédant d'un an la *Symphonie fantastique*. L'adjectif sert alors à décrire l'impact sur l'auditeur de la folie ou de la fièvre créatrice que véhicule une œuvre, et qui est pour ainsi dire intraduisible dans le langage des mots. Est dite fantastique la musique qui provoque un effet de stupéfaction et qui laisse l'auditeur sans voix, au cours des scènes d'apparitions surnaturelles, notamment, mais pas uniquement.

5/ L'usage de l'adjectif fantastique renvoie alors conjointement au plaisir *ou* au déplaisir de se laisser emporter par des sensations auditives absolument nouvelles, fascination et effroi parfois confondus.

6/ Le terme est souvent connoté négativement, en raison de sa proximité avec l'idée de bizarrerie, d'étrangeté, voire d'incohérence : est fantastique ce qui excède les limites de l'art. 7/ Mais l'adjectif est simultanément récupéré par les créateurs et les critiques, pour en faire l'emblème de la musique nouvelle : le fantastique peut devenir un genre ou une école. La voie est ouverte à l'élaboration d'une poétique, voire d'un code reposant sur un certain nombre de procédés stylistiques.

8/ Autour de 1830, le fantastique est par ce biais la catégorie qui permet de franciser la musique germanique – selon un processus d'acculturation qui la rend acceptable sur une scène parisienne – tout en se faisant le masque français du romantisme – celui-là même qui permet de rendre acceptable l'étrangeté de la musique nouvelle⁴⁸. Le fantastique fonctionne dès lors comme un exotisme : il désigne l'Autre représenté et assimilé par le Soi, l'étrangeté de l'Autre étant goûtée dans la seule mesure où elle est mise en scène, représentée, contenue dans les bornes d'une représentation à l'usage du Soi.

⁴⁵ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Meline, Cans et Compagnie, 1839, p. 497.

⁴⁶ *Journal des débats*, 8 septembre 1857.

⁴⁷ Cf. par exemple Jean-Baptiste Labat, *Etudes philosophiques et morales sur l'histoire de la musique*, 1852, p. 322 (à propos de Mozart) : « Son opéra de *Nozze di Figaro*, pour le demi-caractère, et celui de *Don Juan* pour le genre romantico-fantastique, sont l'un et l'autre des modèles accomplis. »

⁴⁸ Il est significatif, de ce point de vue, que la symphonie-manifeste du romantisme français se présente comme une *Symphonie fantastique*.

