

**Élodie Bou**

**(Élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao)**

## **Musique à programme et poème symphonique**

### **Inspirations nouvelles dans la musique française du XIX<sup>e</sup> siècle**

*La Danse macabre* de Saint-Saëns, *L'Apprenti sorcier* de Dukas, ou encore *Le Chasseur maudit* de Franck : les titres évocateurs sont nombreux dans le répertoire symphonique français à partir des années 1870. En opposition à la « musique pure » à laquelle se rattachent les formes traditionnelles telles que le concerto, la symphonie ou la sonate, ces œuvres relèvent de la « musique à programme » et se réfèrent à une idée extra-musicale. Leur source d'inspiration peut être historique, littéraire ou picturale. La forme, le choix des timbres et de leurs combinaisons sont subordonnés au propos. Le compositeur a donc tout le loisir de s'émanciper des schémas préétablis. L'idée fondatrice est généralement révélée par le titre de l'œuvre. Parfois, le compositeur rédige un texte distribué à l'auditoire ou imprimé en tête de la partition afin d'exprimer ses intentions et d'orienter l'écoute.

#### **Le renouveau de la musique orchestrale française**

En 1830, Hector Berlioz compose la *Symphonie fantastique*, que sa liberté formelle, sa singularité mélodique et ses alliances de timbres audacieuses invitent à considérer comme un manifeste du romantisme. Romantique, l'œuvre l'est aussi par son programme. En effet, pour chacun des cinq mouvements, Berlioz a écrit un court texte narratif des passions et tourments d'un jeune artiste inlassablement confronté à l'image obsédante de sa bien-aimée, puis en proie à l'atroce vision de sa propre mort. Ainsi, la musique se fait narrative, traduit les états psychologiques du personnage dans des contextes différents (par exemple lors d'un bal, ou rêvant dans un paysage champêtre). Pour la première fois peut-être, une idée extra-musicale sous-tend la conception d'une œuvre symphonique.

Dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, la musique symphonique française se développe sous l'impulsion de la Société nationale de musique. Cette institution créée en 1871 par un groupe de compositeurs (parmi lesquels on compte Camille Saint-Saëns, César Franck, Jules Massenet, Henri Duparc et Gabriel Fauré) s'attache à promouvoir la musique instrumentale française sur une scène dominée par la tradition germanique et par l'opéra. Affichant ses intentions avec sa devise « *Ars gallica* », elle favorise la création de nombreuses partitions orchestrales, en particulier d'œuvres à

programme. Cette catégorie englobe plusieurs genres : la symphonie à programme, la suite symphonique, l'ouverture de concert émancipée de sa fonction d'introduction à un opéra ou à une musique de scène et, surtout, le poème symphonique.

## Contes et légendes

Le terme de poème symphonique apparaît avec Liszt, considéré comme le créateur du genre, même si certaines symphonies de Beethoven, la *Fantastique* de Berlioz et les ouvertures de concert de Beethoven, Berlioz et Mendelssohn ont ouvert la voie. En 1847, Liszt commence *Ce qu'on entend sur la montagne* (achevé en 1856), d'après Victor Hugo dont il place les vers en tête de la partition. Généralement en un seul mouvement de forme libre, le poème symphonique est souvent d'inspiration littéraire. En France, il est principalement cultivé par César Franck (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Henri Duparc (1848-1933), Vincent d'Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1855-1899) et Paul Dukas (1865-1935).

Parmi les sources littéraires privilégiées, citons la poésie romantique allemande, et notamment la ballade. Ce genre qui remonte au Moyen Âge réapparaît en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'inspiration populaire, la ballade romantique revêt souvent une dimension fantastique ou merveilleuse qui séduit les compositeurs français. Ainsi, pour *L'Apprenti sorcier* (1897), Dukas s'appuie sur *Der Zauberlehrling*, ballade écrite par Goethe exactement un siècle auparavant (1797). L'œuvre conte les mésaventures d'un apprenti sorcier qui ensorcelle son balai afin qu'il effectue son travail à sa place. Malheureusement, l'enchantement tourne mal et le jeune magicien ne parvient plus à contrôler son outil ; il décide de le fendre à l'aide d'une hache. Catastrophe, ce sont désormais deux balais magiques qui s'activent et inondent la salle ! Heureusement, le maître arrive et répare les dégâts. En 1883, avec *Le Chasseur maudit*, Franck s'inspire d'une ballade de Gottfried August Bürger, *Der wilde Jäger* (1786)<sup>1</sup>. L'atmosphère est sombre, lugubre, également avec des éléments fantastiques. Le chasseur se retrouve ici poursuivi par une horde de démons. Bürger inspire également Duparc, dont la *Lénore* date de 1875. Le climat y est similaire, entre fantastique et horreur. Vincent d'Indy, quant à lui, choisit Ludwig Uhland (1787-1862) pour *La Forêt enchantée* (1878), sous titrée « Légende symphonique ». L'œuvre conte l'histoire d'Harald, guerrier chevauchant dans un bois peuplé d'elfes, puis plongé dans un sommeil éternel pour avoir bu à une source enchantée.

Chez les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle, le thème du fantastique est également présent, comme en témoigne *Les Djinns*, poème des *Orientales* (1829) où Victor Hugo évoque ces génies ou démons des cultures arabes. Le texte est caractérisé par une construction formelle en arche. Ainsi, la longueur des vers croît de strophe en strophe (de deux à dix pieds par vers), jusqu'à un point culminant, pour ensuite

---

<sup>1</sup> *Der wilde Jäger* : littéralement, « Le Chasseur sauvage ».

décroître et revenir à son état initial. En 1884, ce poème inspire à César Franck un poème symphonique avec piano solo, portant le même titre. Songeons également à Saint-Saëns et sa *Danse macabre* de 1874, d'après le poème *Égalité-Fraternité* qu'Henri Cazalis avait écrit deux ans auparavant : « Zig et zig et zig, La mort en cadence/ Frappant une tombe avec son talon,/ La mort à minuit joue un air de danse,/ Zig et zig et zag sur son violon. » Lors de sa création en 1875, l'œuvre est applaudie par une partie du public, sifflée par l'autre, peut-être parce qu'elle rappelait la guerre de 1870 et la Commune : « Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde !/ Et vive la mort et l'égalité ! », conclut Cazalis.

Outre la littérature fantastique, les mythes antiques stimulent également l'imagination des musiciens français, et notamment de Saint-Saëns. En 1871, ce dernier compose *Le Rouet d'Omphale*. Il évoque la reine de Lydie qui séduisit et soumit Hercule, contraint à filer à ses pieds : « Le sujet de ce poème symphonique est la séduction féminine, la lutte triomphante de la faiblesse contre la force. Le rouet n'est qu'un prétexte, choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau », écrit Saint-Saëns sur la partition. Signalons que *Le Rouet d'Omphale* est aussi le titre d'un poème de Victor Hugo, édité dans *Les Contemplations* (1856). Deuxième poème symphonique de Saint-Saëns fondé sur un mythe grec antique, *Phaéton* (1873) retrace le destin du fils d'Hélios : « Phaéton a obtenu de conduire dans le ciel le char du Soleil son père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s'approche des régions terrestres. Tout l'univers va périr embrasé, lorsque Jupiter frappe de sa foudre l'imprudent Phaéton<sup>2</sup>. » En 1876, *La Jeunesse d'Hercule* oppose le plaisir et la vertu. Le héros préfère les durs combats à la satisfaction immédiate de ses désirs, choix qui le mène à l'immortalité. Comme pour ses autres poèmes symphoniques, Saint-Saëns rédige une brève notice incluse dans la partition.

## Musique, narration et suggestion

Le sujet choisi, le compositeur tente de le traduire par la forme, les idées thématiques et l'orchestration. Dans le poème symphonique, la structure se veut subordonnée à la narration. Ainsi, les thèmes, leurs variations ou développements n'évoluent plus en fonction d'une architecture prédéfinie, mais en fonction du propos. Comme dans l'opéra wagnérien où un motif musical renvoie à un personnage, un objet ou un concept abstrait, les thèmes deviennent évocateurs. Dans *L'Apprenti sorcier* de Dukas, on peut par exemple identifier quatre thèmes, par la suite développés, modifiés, mêlés les uns aux autres pour transposer le poème de Goethe. Le premier thème évoque l'eau répandue sur le sol par le balai. Puis apparaît le thème du balai, empreint d'espièglerie. Le troisième élément, léger et sautillant, évoque la joie de l'apprenti. Quant au quatrième thème, solennel et incantatoire, il évoque le maître. Ainsi, le matériau musical est modelé sur la situation narrative, dont dérive la structure formelle : il s'agit

---

<sup>2</sup> Saint-Saëns, notice en tête de la partition.

d'une forme sonate composée d'une exposition, d'un développement et d'une réexposition. De fait, si un compositeur de poème symphonique assujettit généralement la forme à l'idée, il peut aussi la faire coïncider avec une forme préétablie. Le choix de Dukas se justifie d'un point de vue narratif. L'exposition présente la situation initiale, le développement évoque les péripéties vécues par le personnage, la réexposition mène vers la résolution de l'intrigue.

Autre exemple avec *Les Djinns* de César Franck : le poème d'Hugo est construit en arche sur le plan de la métrique, mais également quant à l'intensité du propos. Un bruit lointain est entendu dans la nuit, se rapproche et devient de plus en plus audible. Les djinns sont maintenant tout près, leurs cris atroces créent un véritable vacarme. Puis ils s'éloignent, le bruit décroît et finit par s'évanouir. Franck calque la forme de son œuvre de Franck sur celle du poème d'Hugo. On assiste à une réelle ascension dramatique grâce à l'augmentation de l'intensité sonore, à l'écriture pianistique et orchestrale de plus en plus dense.

Sur le plan orchestral également, la source poétique engendre divers procédés. L'orchestre devient narrateur et les timbres instrumentaux évocateurs. Dans la *Danse macabre*, Saint-Saëns utilise le xylophone afin de figurer les cliquetis des squelettes, la harpe pour sonner les douze coups de minuit. Le violon, dont la corde la plus aiguë est accordée un demi-ton plus bas qu'à l'accoutumée, crée un accord dissonant figurant la mort et l'enfer : le *mi* bémol joué sur la chanterelle à vide est situé à un triton de la corde de *la*, intervalle traditionnellement associé au diable. Ce genre d'idée est utilisé dans la majorité des poèmes symphoniques, assimilables à des opéras sans paroles, où les différents personnages sont caractérisés par des idées musicales.

Foisonnant la fin de XIX<sup>e</sup> siècle, le poème symphonique laisse peu à peu la place à des œuvres se situant à la limite du genre. Claude Debussy, par exemple, évoque des paysages et des atmosphères dans son *Prélude à L'Après-midi d'un faune* (1894) ou dans *La Mer* sous-titrée « Trois esquisses symphoniques » (1905). Contrairement à Saint-Saëns, il n'écrit pas de notice explicitant la trame narrative. Cependant, la référence au poème de Stéphane Mallarmé dans le *Prélude* indique qu'il s'agit bien de musique à programme. Une œuvre comme le *Poème pour violon et orchestre* de Chausson (composé entre 1892 et 1896), pose la question différemment. Le titre même suppose une inspiration littéraire. En effet, dans un premier temps, le compositeur avait intitulé sa partition *Chant de l'amour triomphant*, reprenant ici le titre d'une nouvelle d'Ivan Tourgueniev. Cependant, il semble transposer, non les péripéties du récit, mais simplement un sentiment général. Peut-être celui ressenti à la lecture du texte de l'écrivain russe ? Autre fait important, le compositeur a supprimé du titre l'allusion au *Chant de l'amour triomphant*, son titre définitif suggérant que la poésie est une qualité immanente de la musique. Dès lors, l'œuvre n'est peut-être plus vraiment un poème symphonique (puisque les traces du substrat littéraire sont éliminées), bien

qu'elle s'en approche. *La Valse*, composée par Maurice Ravel en 1919-1920, sous-titrée « Poème chorégraphique », se trouve également à la frontière de deux genres, entre ballet et poème symphonique.

La France n'est pas seule à goûter les sortilèges du poème symphonique. À la fin du XIX<sup>e</sup>, il est en vogue en Allemagne (Richard Strauss) et en Europe de l'Est. Alors que s'éveillent les écoles nationales, il permet au musicien d'affirmer son identité et de célébrer sa culture, notamment au travers des légendes issues du folklore. Ainsi, le Tchèque Smetana compose de 1874 à 1879 un cycle de six poèmes symphoniques intitulé *Ma patrie*. Son compatriote Dvořák écrit en 1896 quatre œuvres orchestrales inspirées de légendes populaires slaves (*L'Ondin*, *La Sorcière de midi*, *Le Rouet d'or*, *La Colombe sauvage*). Le russe Borodine, en 1880, évoque avec *Dans les steppes de l'Asie centrale* les paysages de sa région d'origine. Cinquante ans auparavant, Berlioz célébrait l'avènement du « genre instrumental expressif » : « C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression ; son langage devient alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur les êtres *donés d'imagination*. Comme les objets entrevus dans l'obscurité, ses tableaux grandissent, ses formes deviennent plus indécises, plus vaporeuses. [...] Cela ne ressemble plus à ce qu'on éprouve au théâtre : là on est en présence de l'humanité avec ses passions ; ici un monde nouveau s'ouvre à vos regards, on est transporté dans une sphère d'idées plus élevée, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes<sup>3</sup>. » À la fin du siècle, l'Europe entière a adopté ce « genre instrumental expressif » où le musicien est tout autant poète.

---

<sup>3</sup> Hector Berlioz, « Sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830.