



HAL
open science

Le spectre d'Hector

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. Le spectre d'Hector. Die Grand Opéra zwischen Halévy und Berlioz, Staatsoper Stuttgart; Ambassade de France, Nov 2007, Stuttgart, Allemagne. hal-03119366

HAL Id: hal-03119366

<https://hal.science/hal-03119366>

Submitted on 23 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le spectre d'Hector

Alain Patrick Olivier

Va, cherche l'Italie...
Où pour ton peuple renaissant,
Après avoir longtemps erré sur l'onde
Tu dois fonder un empire puissant
Dans l'avenir, dominateur du monde,
Où la mort des héros t'attend.
H. Berlioz, *Les Troyens*, II, 1.

Le spectre du colonialisme

Faut-il écouter le spectre qui nous parle sous le nom d'Hector, et comment l'entendre ? Virgile a écrit l'*Enéide* pour glorifier l'empereur Auguste, pour légitimer la fondation de l'empire romain. Berlioz fait le projet des *Troyens* au moment où Napoléon III accède au pouvoir, à une époque où la France commence son entreprise de conquête en Afrique, à l'aube de la grande épopée impérialiste moderne. Hector apparaît et enjoint de « fonder un empire puissant » et « dominateur du monde ». Lorsque Enée accoste sur le rivage africain, une guerre éclate entre la reine Didon et le roi Iarbas, le « Numide sauvage ». Dans la légende prévirgilienne, Iarbas propose de façon chevaleresque à Didon de l'épouser, et celle-ci refuse en s'immolant. Dans l'histoire romaine, les Numides (c'est-à-dire, en grec, les « nomades », le peuple berbère de Constantine)

sont presque toujours les alliés de Carthage contre Rome. Dans l'épopée virgilienne, Iarbas représente les peuples africains ; il a un rôle pieux et civilisateur ; mais Didon refuse son alliance. Dans le drame berliozien, les Carthaginois (qui ne se considèrent pas comme des Africains : « nous les Tyriens ») s'associent avec les Troyens pour combattre les Numides. Enée dit alors :

Sur cette horde immonde d'Africains,
Marchons Troyens et Tyriens,
Volons à la victoire ensemble !

Et tous enchaînent avec les paroles :

Exterminons la noire armée, etc.

Après la victoire, les esclaves nubiennes dansent un « pas » devant Didon et Enée, en chantant des paroles inarticulées, une langue nègre imaginaire. La musique renvoie directement au langage des démons dans la *Damnation de Faust*, à l'assimilation du démoniaque et de la négritude. Bien que le peuple numide ne soit pas un peuple noir, il se trouve assimilé, plus ou moins inconsciemment, au peuple nubien, pour forcer le trait, pour noircir le tableau.

Tout cela répond, certes, aux conventions de la dramaturgie théâtrale du XIXe siècle. Les paroles sont certainement demeurées inaperçues aux contemporains ; cela relève d'une forme anodine, naïve, banale, non-intentionnelle, mais d'une forme néanmoins de racisme. Cela écorche nos oreilles. Nous avons appris à reconnaître, par une forme de retournement, « l'immonde » non pas dans tel ou tel peuple en soi, que dans les

mots, dans les gestes, dans les injonctions banales qui le désigne comme telle. Dans cette limitation que nous donnons au « monde » à travers une dichotomie du « monde » de « l'im-monde ». Le monde de Berlioz n'est que fantasma, symphonie fantastique dont la réalité s'arrête aux frontières de l'empire romain. D'autres, parmi ses amis ou compagnons saint-simoniens, font le « voyage d'Orient ». Ils recueillent, comme Félicien David, la musique du désert, le chant du muezzin, la musique nomade (la musique « numide »). Hector s'en tient à la certitude d'une domination par la civilisation européenne (romaine) qui passe aussi et avant tout par une domination de l'idée européenne de la musique, et en même temps par une curiosité immense pour la conquête de nouveaux horizons sonores, conquête tributaire précisément de la découverte d'autres traditions, des « musiques du monde » passées et présentes comme condition de renouvellement des normes artistiques.

Le spectre d'Hector ne fait-il que réveiller le spectre du colonialisme et de l'impérialisme ? Une fois faite la réserve concernant le vocabulaire de l'« immonde », on s'aperçoit que la question ne se pose pas de façon aussi simple. Le fait est que la perspective des *Troyens* n'est pas une perspective unilatéralement occidentale. Elle est, au contraire, d'un bout à l'autre orientale. Les protagonistes sont Didon et Cassandre. *La Prise de Troie* nous situe dans la perspective troyenne et non dans la perspective grecque (contrairement à la source homérique) ; les *Troyens à Carthage* nous situent dans la perspective carthaginoise et non dans la perspective troyenne. L'orientation romaine du spectre (l'ami, l'homme, le mari, le mort, le guerrier, le père, le colonisateur) est suspendue, et toute la fable consiste dans cette suspension, et plus particulièrement l'épisode carthaginois, qui est l'épisode central. Pour le dire dans la géopolitique d'aujourd'hui : la protagoniste est une tunisienne émigrée, réfugiée liba-

naise, harcelée par un berbère kabyle, et amoureuse, puis ennemie, d'un fugitif turc, colonisateur aventurier de l'Italie. Si cette configuration est eurocentrée, elle dépasse l'étroitesse de la conception « européenne » du XIXe siècle et bouleverse la géographie simple des rapports de domination. Les figures cumulent le même statut mixte de colonisateur et de colonisé, (colonisateur parce que colonisé) de victime et d'agresseur (agresseur parce que victime) d'occidental et d'oriental (occidental parce qu'oriental) et renseignent de façon abstraite sur la formation des rapports des pouvoirs et des affects :

— Cassandre est la figure de la résistance orientale et non-violente à l'égard de l'envahisseur occidental, le refus héroïque de la mise en esclavage jusque dans la mort, le couteau retourné contre soi, le renoncement à la vie comme condition même de la maîtrise. Berlioz réécrit l'histoire ici en détournant le mythe grec, qui voulait que Cassandre fût donnée comme épouse à Agamemnon, c'est-à-dire comme esclave à un roi grec. La leçon est que, sans un tel sacrifice, la vierge aurait perdu son honneur : au lieu d'un grand finale de tragédie avec chœurs, elle aurait dansé un « pas des esclaves troyennes » sur le modèle du pas des « esclaves nubiennes ».

— Enée est un guerrier oriental. Il cherche à répondre à la destruction et à l'occupation occidentale de sa cité, à l'holocauste de son peuple, par la fondation d'une nouvelle colonie. Il n'agit jamais en son nom propre, mais au nom du spectre, au nom du peuple troyen. Il renonce noblement (militairement) à son amour pour Didon en faveur d'une patrie idéale. La faute d'Enée aux yeux de Didon est plutôt de ne pas demeurer à Carthage. L'histoire, celle d'une colonisation refusée, puisque la seule chose qu'Enée colonise, c'est le cœur de Didon.

—Didon (Elissa) est une victime et une exilée, en même temps une colonisatrice, fondatrice, héroïne d'un nouvel Etat. Elle n'a qu'une couleur de voix, et cette couleur est indistincte comme est typiquement indistincte, à la limite de l'emploi, la couleur sonore d'une façon générale chez Berlioz. La volonté d'extermination (la haine) contre le peuple numide, puis contre le peuple romain est, dans les deux cas, un geste de défense légitime face à une agression. Le royaume carthaginois apparaît en soi comme l'expression même du royaume pacifique, harmonieux et prospère. On voit comment la victime, la fugitive devient colonisatrice, insulte, méprise. Mais comment la haine entre les deux peuples romains et carthaginois est expliquée aussi par une histoire d'amour : le pur amour qui se transforme en pure haine.

Le spectre de l'érotisme

La perspective des *Troyens* est orientale ; elle est aussi féminine. Féminine, parce qu'orientale ; orientale, parce que féminine, parce que liée à la question de l'érotisme. Nous nous situons à l'intérieur d'une matrice de femme, avec ce que cela peut susciter de peurs concernant l'agression, la violence, le désir, l'abandon. Il y a une unité dramatique entre les deux parties. Nous assistons à deux épisodes d'une vie de « femme ». La menace du viol, de la violation, dans le premier acte ; l'expérience de l'abandon dans le second : deux fantasmes traumatiques majeurs de l'être émotionnel qui sont vécus et purgés symboliquement sur la scène.

Didon a été mariée. La question qui se pose à elle est la question de savoir si elle peut ou non aimer à nouveau. Ce n'est pas une question de droit, mais une question d'éthique et d'esthétique. Est-il sublime d'aimer ou est-il plus beau de demeurer fidèle l'époux mort ? – L'un des points

capitales de l'utopie socialiste de Fourier est d'instaurer l'amour libre entre les hommes et les femmes, leur égalité, et la possibilité pour la femme de s'unir en dehors du mariage. La communauté saint-simonienne a tenté de réaliser cette utopie, dans la rue Monsigny, dans les années 1830. Berlioz (mais aussi Heine, Liszt, Mendelssohn) ont été témoins de cette aventure qui se poursuivra justement en Orient. Dans les *Troyens*, le spectre d'Hector est là pour mettre fin à l'union libre de Didon et Enée. Le héros Enée se retire donc comme il est venu. Didon se laisse aller à l'amour avant d'avoir pu contracter le mariage, avant d'avoir pris la précaution de l'engagement. La femme a pris le risque du plaisir, mais elle se trouve confrontée ensuite au problème de l'abandon. Elle accomplit finalement, par son sacrifice, la transformation de son amour libre (hédoniste) en amour héroïque, lequel est sanctifié non par le mariage mais par la mort. Les sacrifices de Cassandre et de Didon sont aussi deux façons de se libérer de la loi patriarcale, de choisir son destin, d'affirmer son droit au respect, quand bien même de façon négative, quand bien même le destin conduit à la mort. Les deux figures illustrent à leur manière, sans doute, le mythe saint-simonien « enfantin » de la femme-messie, dont on attend alors l'apparition en Orient, comme on attend de réunir l'Orient et l'Occident, la chair et l'esprit, l'homme et la femme.

Le spectre du socialisme

Nous avons le spectre rassurant, l'image d'Epinal, sympathique, d'un Hector glorieux au combat, révolutionnaire romantique, les cheveux au vent, en lutte contre l'ordre établi, pour la liberté, en train de lancer des pavés depuis les barricades, etc. Ecrivain de la musique pour célébrer les

glorieuses journées de juillet 1830. Engagé dans la cause même du socialisme utopique. Hector professant sa foi saint-simonienne en la doctrine sociale de l'art et en la mission de l'artiste pour le « Grand Oeuvre ». Et nous avons aussi la réalité du musicien dégoûté, en 1848, de toute forme de révolution et de massacres populaires. Hector dénonce « l'infâme racaille humaine » qui a lynché, en Allemagne, le prince Lichnowsky (le dédicataire des oeuvres de Beethoven) et il compare les « grimaces révolutionnaires » de la racaille féroce aux « orangs-outangs de Bornéo ». Le spectre de la révolution n'est plus que ça, refoulé du côté de l'animal, de la sauvagerie, de l'extrême-oriental et du grotesque, loin des yeux et des oreilles de celui qui se rêve missionnaire d'une civilisation, en lutte perpétuelle contre la barbarie. Berlioz entreprend les *Troyens*, en 1851, peu après le « coup de tête » de Louis Napoléon Bonaparte, après l'élection du président de la République au suffrage universel et le plébiscite qui fait de lui l'empereur Napoléon III. La scène finale des *Troyens* est clairement, à l'origine, une assomption de l'empereur. Berlioz voulait fournir sa mythologie au nouvel empire de Napoléon comme Virgile a fourni sa mythologie à l'empire romain fondé par Auguste. *Les Troyens* comme ouvrage de propagande bonapartiste ? — La question est là encore plus complexe. Le problème est que Napoléon III apparaît justement — en tant que reproduction de Napoléon Ier — comme le continuateur de l'idée révolutionnaire qui accomplit justement — par une ironie de l'histoire — l'utopie socialiste des saint-simoniens. Les disciples d'Enfantin sont désormais au gouvernement et participent aux grands projets industriels et sociaux (à la construction du chemin de fer, des logements ouvriers, à la « civilisation » du monde oriental, etc.) Le problème esthétique est que le nouvel empereur, du fait même de ce prag-

matisme saint-simonien, ne veut pas de musique ni de mythologie. Il s'intéresse peu à la question des *Troyens*.

Nous parvenons ainsi à la situation du dernier Berlioz, qui se retrouve une nouvelle fois, comme dans chacun des gouvernements précédents, repoussé, et pour ainsi dire politiquement banni. Le spectre d'Hector apparaît à Enée avec la chevelure et la barbe « souillées et en désordre ». Ce qu'indique une telle apparition, c'est précisément la dimension tragique d'un échec, d'une mort au combat qui doit encore réveiller quelque chose, dans sa parole spectrale, l'image d'un autre « empire » (« Italie, Italie ») qui ne fait que luire comme un mirage à l'horizon de la scène et qui ne se réalise pas. Les *Troyens* réaffirment ainsi le mythe impérial, le mythe romain, la poésie virgilienne en dépit du mouvement de l'histoire, en dépit de la réalité grotesque de la réalité politique. Le théâtre permet aussi un travail de deuil à l'égard de toutes les illusions politiques, de toutes les révolutions, et comme l'affirmation d'un bonapartisme, d'un socialisme devenu lui-même utopique, spectral, fantomatique. L'indication est celle d'un empire qui doit être recherché en dehors du monde politique. Du reste, dans la réalité, Berlioz a préféré ne pas participer à l'élection présidentielle. Il a préféré demeurer en dehors de l'enthousiasme populaire, pour éviter — à l'image de Cassandre — une nouvelle « catastrophe ».

Du point de vue formel, de ce fait, la référence à l'antiquité romaine et à la tragédie impériale, dans les *Troyens*, est souvent perçue comme un anachronisme au regard de l'esthétique du XIX^e siècle, et surtout au regard de l'avenir de la musique, qui abandonne la forme de la tragédie en musique jusqu'au XX^e siècle. La forme des *Troyens* renvoie à un commun rituel de l'Ancien Régime, de la Révolution et du premier empire devenu obsolète dans les années 1850. Karl Marx dit qu'il faut abandonner le

spectre de la révolution, et que la nouvelle poésie sociale ne doit pas regarder vers le passé (le passé romain, le passé de 1789), mais vers l'avenir. Mais il dit aussi que les révolutionnaires ont toujours besoin de cette référence aux générations passées, car la tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Dans les *Troyens*, le spectre de la Révolution est partout présent, mais il ne s'agit pas seulement de faire le deuil du passé, (se souvenir) : il s'agit aussi d'entraîner aussi dans une marche vers l'avenir. De sorte que la forme la plus régressive est en même temps la forme la plus progressive.

Le fait que la renaissance mondiale de Berlioz intervienne en même temps que la renaissance de Rameau, mais aussi en même temps que la musique « spectrale » n'est pas un hasard. Dans son temps, Hector déjà propose une forme d'avant-garde *et* ressuscite un passé archaïque. Il lutte contre le contemporain sous le double front du passé et de l'avenir. Mais il aura fallu plusieurs siècles, en effet, avant de prendre la mesure de l'anachronisme de Berlioz et de pouvoir soupçonner l'avenir dont il est porteur. Nous avons commencé à entendre la *musique* de Berlioz au moment où nous avons ouvert nos oreilles à la musique de Messiaen. La musique d'Hector est « spectrale » en ce sens aussi qu'elle est fondée sur le son considéré pour lui-même, c'est-à-dire comme timbre instrumental autonome.

Le spectre de l'euphonie

Cette conception de la « musique » demande néanmoins à être élargie encore eu égard à la définition que donne Berlioz. Si la « musique », au sens moderne, désigne, pour lui, l'art des sons, elle englobe, pour les Anciens, la danse, le geste, la poésie, l'éloquence, et même l'ensemble des

sciences, littéralement tout « ce à quoi président les muses », ce qui correspond exactement à ce que s'appelle « art » (ou « poésie ») au XIX^e siècle. La question qui se pose est la question de l'art, et la question de l'art comme forme de vie et comme « faire », comme pouvoir d'organisation de la société. Pour Berlioz, le « poète » par excellence est le héros, c'est Napoléon.

Berlioz a théorisé — quoique sur un mode semi-ironique — ce que serait la cité idéale dans les *Soirées de l'orchestre*. La cité idéale s'appelle Euphonia. Elle est située loin de Troie et de Carthage, dans un lieu familier d'Hector (quoique étrangement diabolique et cauchemardesque) : sur les versants montagneux du Harz, en Allemagne. Elle n'est habitée que par des musiciens, soit des gens qui pratiquent la musique, des interprètes. Elle accueille aussi des spectateurs, mais en nombre choisi et limité, suivant leurs capacités. Euphonia se situe à l'écart du monde. Elle se rend utile pour la communauté civique, mais, en toute rigueur, elle s'en exclue. Le rapport à l'empereur (à l'empire) est que l'empereur est chargé de la protection de cette communauté. La fête que l'on prépare avec empressement est la fête en l'honneur de Gluck. Et non pas en l'honneur d'un autre être humain, d'un être mortel, certainement pas dudit empereur. Gluck n'est rien moins que le « dieu ». Se demander si Berlioz croit vraiment à la divinité d'un tel « dieu », reviendrait à se demander si les anciens croyaient vraiment à leurs dieux, si nous croyons nous-mêmes vraiment à ce à quoi nous disons croire. Virgile, Shakespeare, Goethe — et Beethoven et Weber — sont donc des dieux. Les dieux ne sont pas éloignés des hommes. Et la cité idéale n'est pas éloignée de la cité réelle. Nous sommes à Euphonia en 2344 ; mais le rituel n'est pas très différent de la réalité de la vie musicale parisienne contemporaine, de la réalité de l'opéra et des soirées de l'orchestre. Non : ce qui change, ce sont surtout

les conditions dans lesquelles on pratique la musique. C'est la question de la communauté, la question sociale qui intéresse Hector, autrement dit : la résolution par la musique de la question sociale, la question du socialisme et du bonapartisme.

Berlioz a manifestement trouvé dans l'espace de la musique la forme de socialisme utopique qui lui convient mieux que la société saint-simonienne. La réalité moderne de sa vie est la communauté restreinte du monde musical, dans laquelle il œuvre pour acquérir le statut d'immortalité et de semi-divinité d'un Gluck. Encore convient-il de rendre le temple un temple et de le réformer les pratiques hédonistes qui y sont ancrées depuis la monarchie de Juillet. Ici intervient la lutte d'Hector, ses imprécations de Didon et ses prophéties de Cassandre. L'utopie consiste à transformer le théâtre de l'opéra en cité idéale. Un lieu qui doit échapper au matérialisme et à l'hédonisme, même si l'opéra du XIX^e siècle est justement le lieu où circule l'argent et le plaisir. Le caractère révolutionnaire et social de Berlioz ne consiste pas seulement en des innovations strictement musicales, mais d'abord dans une telle réforme de l'institution au sens napoléonien. Dire que Berlioz est romantique — alors qu'il se définit lui-même comme classique — parce qu'il affirme les droits de la subjectivité géniale, impose une définition stricte de ce qu'est le romantisme ou la génialité dans ces conditions. Le génie n'est pas seulement la faculté de s'affranchir des règles, mais surtout, comme dit Kant, la faculté d'en donner de nouvelles. L'héroïsme des artistes dits « romantiques » consiste à inaugurer dans la musique un règne de la loi, là où régnait l'arbitraire des coutumes et des privilèges. La contribution de Berlioz au romantisme réside dans son implication pionnière, moderniste de rationaliser toute l'institution, de tout diriger, jusqu'aux applaudissements et aux lancers de bouquets de fleurs.

L'histoire romaine, dans la réalité, c'est ce qui se passe dans la salle de l'Opéra de Paris du XIX^e siècle, et Hector, non sans humour, décrit comment le nom de « romains » est donné aux « applaudisseurs de profession » et « l'empereur » désigne Levasseur, le chef de la claque. La critique de l'institution s'élabore néanmoins depuis un lieu spécifique. L'émancipation est d'abord celle du (noble) prolétariat des musiciens. La révolution mozartienne est interprétée comme une façon de renverser la statue de l'opéra, de mettre la tête dans la fosse et le piédestal sur la scène. Cela signifie que l'esprit désormais est dans la fosse, et Berlioz va radicaliser et implanter cette révolution. C'est la fin du règne des chanteurs, la fin de la phonocratie comme possibilité arbitraire de chercher les applaudissements par d'hédonistes cabalettes et autres tours de voix. Le seul arbitraire permis est réservé à « l'auteur » de la musique. L'orchestre triomphe dans son puritanisme. C'est, dans les *Troyens*, la victoire de la marche troyenne sur les imprécations de la soliste et du chœur, sur l'imagerie de l'apothéose. Les musiciens sont décrits, pour la première fois, comme l'aristocratie intellectuelle du théâtre : ils préfèrent lire la dernière théorie philosophique de Humboldt que de ressasser un opéra italien à la mode. (La musique italienne est morte, pour Berlioz, au XIX^e siècle, et l'Italie qu'il faut chercher désigne plutôt l'art italien d'un Benvenuto Cellini.) La dramaturgie de Berlioz est fondée sur le principe d'une domination sans partage de la musique comme « musique pure ». Sa campagne d'Italie est celle de l'indépendance et de la liberté de la musique considérée comme seul pouvoir légitime de domination intellectuel sur la société. Le musicien, l'artiste entre en concurrence avec le politique dans la conquête « poétique », c'est-à-dire que la réponse à la question de la « poésie sociale » au sens de Marx n'est justement pas donnée immédiatement par la société, par le peuple, mais elle se réalise en fait sociolo-

giquement dans la « bohème », dans l'espace euphonique de l'opéra, dans cette réalité déréalisée « spectrale » qui est celle de l'art, dans cette non-contemporanéité à soi du présent vivant, dans ce commerce avec les fantômes. Nous n'en avons pas fini « dans l'avenir » avec le spectre d'Hector.