

**Kant et l'émergence d'un discours romantique sur la
musique : proposition d'investigations dans le domaine
français**

Gaëlle Loisel

► **To cite this version:**

Gaëlle Loisel. Kant et l'émergence d'un discours romantique sur la musique : proposition d'investigations dans le domaine français. Olivier Bara; Alban Ramaut. Généalogies du romantisme musical français, Vrin, pp.65-74, 2012. <hal-01265089>

HAL Id: hal-01265089

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01265089>

Submitted on 31 Mar 2016

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.

Gaëlle Loisel, « Kant et l'émergence d'un discours romantique sur la musique : Proposition d'investigations dans le domaine français », dans Olivier Bara et Alban Ramaut (dir.), *Généalogies du romantisme musical français*, Paris, Vrin, 2012, p. 65-74.

Interroger la réception de la pensée d'Emmanuel Kant dans le cadre des discours français sur la musique peut paraître paradoxal car, si l'on pense assez spontanément à l'impact qu'a pu avoir la philosophie de Kant sur le romantisme allemand et les théories de l'art qui naissent en Allemagne autour de 1800, il est beaucoup plus rare de voir interroger sa présence dans l'espace français autour de 1830. Or, un parcours des textes théoriques ou didactiques publiés en France à cette époque révèle qu'à la philosophie de Kant – ou au nom du philosophe – est rattachée une certaine conception de la musique et, plus précisément, de la musique allemande et romantique, dont on trouve la trace dans un texte de Berlioz consacré aux derniers quatuors et la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Au-delà de la diffusion de sa pensée, c'est donc l'image de Kant en France dans les années 1820-1830 qui va nous intéresser et la façon dont sa philosophie est « récupérée » dans le cadre d'une réflexion sur l'art musical.

Il ne s'agit pas de poser la question de la fidélité ou non à la philosophie de Kant, mais de voir comment la philosophie et l'esthétique kantienne ont pu nourrir les débats esthétiques français au début du XIX^e siècle. Comme le souligne Daniel-Henri Pageaux, « l'étude de l'image doit moins s'attacher au degré de « réalité » de l'image, à son rapport au réel qu'à sa plus ou moins grande conformité à un modèle, à un schéma culturel qui lui est préexistant, dans la culture « regardante » et non dans la culture regardée (...) »¹. » Nous essaierons donc de voir la place occupée par Kant dans le paysage français autour de 1830, à un moment où émerge en France le romantisme musical, avant de nous intéresser spécifiquement à un article de Berlioz et au rapport que sa pensée entretient avec la philosophie de Kant.

La diffusion de la philosophie kantienne en France².

La philosophie kantienne pénètre en France dès la fin du XVIII^e siècle, tout d'abord avec Louis-Ferdinand Huber, puis au sein du groupe de Coppet. Dès 1794, Benjamin Constant s'intéresse au versant moral de la pensée de Kant, à la question du « devoir absolu » et de l'autonomie de la volonté. Mais c'est surtout Villers qui joue un rôle important : cet écrivain français vit en Allemagne et a complètement assimilé la culture allemande, qu'il s'efforce de diffuser en rédigeant un certain nombre d'articles dans des journaux comme le *Spectateur du Nord*, dont une « notice littéraire sur M. Kant et l'état de la métaphysique en Allemagne ». Il publie également en 1801 un essai intitulé *La Philosophie de Kant*. C'est lui qui, le premier, fait découvrir la philosophie de Kant à Mme de Staël, lors du séjour de cette dernière en Allemagne, une découverte que Mme de Staël approfondit par la suite grâce aux frères Schlegel, mais aussi aux conférences de Henry Crabb Robinson. Ce dernier présente en effet à Mme de Staël et Benjamin Constant l'esthétique kantienne, en se concentrant sur trois thèmes fondamentaux : l'autonomie de l'art, le problème de l'évaluation critique des objets esthétiques et de l'universalité du jugement de goût et, enfin, la question du sublime.

Il en résulte en 1814, dans *De l'Allemagne*, plusieurs chapitres consacrés à la philosophie de Kant et son impact sur la littérature et les arts³. Certes, la complexité de la

¹ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », dans *Précis de littérature comparée*, éd. Pierre Brunel et Yves Chevrel, PUF, 1989, p. 136.

² Nous nous appuyons ici sur l'article d'Ernst Behler, « Kant vu par le groupe de Coppet : la formation de l'image staëlienne de Kant », dans *Le groupe de Coppet, Actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, Genève, Slatkine ; Paris, Champion, 1977, p. 135-167.

³ Voir Mme de Staël, *De l'Allemagne*, troisième partie, ch. VI à XI.

terminologie kantienne et les néologismes dont il use pour exposer sa pensée rendent sa philosophie difficile d'accès pour les Français autour de 1800 et il est certain que la pensée du philosophe allemand n'est que partiellement comprise. Mais il est intéressant de voir comment ce qui a été assimilé et retenu par les écrivains français est réutilisé dans le cadre d'un discours sur l'art en général et sur la musique en particulier. Un parcours à travers les ouvrages de théorie musicale ou les journaux des années 1820-1830 va nous permettre de voir comment des bribes de la philosophie kantienne sont réinvesties à un moment où émerge le romantisme musical et un discours romantique sur l'art.

La définition kantienne de la musique

On observe tout d'abord, de la part des critiques, une attention portée aux définitions de la musique proposées par Kant. Fétis, en particulier, semble s'être intéressé à la philosophie de Kant et à ses considérations sur l'art musical. Voici comme il présente *La musique mise à la portée de tout le monde*, ouvrage paru en 1830 : « *La Musique à la portée de tout le monde* appartient à cette partie de la littérature des arts qu'on nomme l'*Aesthétique*. Aucun livre de ce genre n'a été publié en France, mais il en existe plusieurs en Allemagne⁴ ». Par ce renvoi à la notion d'esthétique, encore peu répandue en France, Fétis entend clairement placer son ouvrage sous le signe des travaux de penseurs allemands comme Baumgarten, fondateur de la notion, et Emmanuel Kant. Ceci se trouve confirmé dès le premier chapitre où, après avoir proposé sa propre définition de la musique, Fétis mentionne en note une des définitions que Kant donne de la musique dans la *Critique de la faculté de juger* : « Le célèbre philosophe Kant définit la musique *l'art d'exprimer une agréable succession de sentiments par les sons*, ce qui semble exclure les émotions fortes du domaine de cet art⁵. »

Un an plus tôt, dans la *Revue musicale*, que dirigeait le critique belge, était déjà paru un article intitulé « Définition de la musique par Emmanuel Kant », qui allait dans le même sens, puisque la musique y était présentée comme « une langue de pures sensations, sans aucune idée intellectuelle⁶. » Il est très probable que c'est Fétis qui est à l'origine de ce bref article. Les deux définitions que nous venons de citer correspondent à un pan de la pensée de Kant sur la musique, dont Fétis a manifestement connaissance. Dans le paragraphe 44 de la *Critique de la faculté de juger*, consacré aux « beaux-arts », Kant propose en effet une première définition de la musique en rangeant cet art parmi les arts d'agrément, c'est-à-dire « ceux dont la jouissance est le seul but⁷ », au même titre que les arts de la table ou l'art de la conversation. La musique pose problème à Kant du fait de son ancrage dans les sensations. Il revient sur ce point au paragraphe 53, dans lequel il cherche à comparer « la valeur respective des beaux-arts » :

Si l'on apprécie (...) la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'âme et si on choisit comme critère l'élargissement des facultés qui dans le jugement doivent s'accorder pour la connaissance, alors la musique parmi les beaux-arts obtiendra la dernière place, parce qu'elle ne fait que jouer avec les sensations (tandis qu'elle obtiendrait peut-être la première place parmi les arts qui doivent en même temps être appréciés pour leur agrément)⁸.

Voici donc que la musique est menacée d'être ravalée au dernier rang dans la hiérarchie des arts établie par Kant, du fait du lien étroit qu'elle entretient avec les sensations et c'est exactement à cet aspect de la pensée de Kant sur la musique que fait référence l'article de la *Revue musicale* en 1829, où la musique est définie comme « langue de pures sensations ».

⁴ François-Joseph Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* [1830], Paris, E. Duverger, 1836, p. V.

⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁶ *Revue musicale*, t. 4, 1829, p. 208.

⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, § 44, p. 202.

⁸ *Ibid.*, § 53, p. 233.

Dans ces articles, les ambiguïtés du discours kantien sur la musique – sur lesquelles nous reviendrons par la suite – sont éludées au profit de l'élaboration d'une définition de la musique qui s'inscrit dans une certaine tradition française que l'on peut faire remonter à d'Alembert ou Boyé, lesquels soulignent tous deux l'ancrage de la musique dans la sphère des sensations⁹. Cependant, la référence à Kant prend une autre dimension lorsque les critiques français s'en servent pour analyser l'émergence du romantisme musical.

De Kant à Beethoven : aspects du discours français sur la musique

La lecture de la presse des années 1820-1830 révèle que les critiques français ont été sensibles à la révolution philosophique que constitue la philosophie kantienne et à l'impact qu'elle a pu avoir en Allemagne sur la conception de la musique et sur la réception d'une esthétique nouvelle, dont Beethoven est présenté comme le porte-drapeau. En 1827, on peut ainsi lire dans le *Journal général d'annonce des œuvres de musique* une rubrique nécrologique consacrée à Beethoven et voici comment elle est formulée :

Les arts viennent de faire une grande perte. Un homme d'un rare génie, le Kant de la musique, Beethoven, est mort à Vienne, le 26 du mois passé. Ceux-mêmes qui n'étaient pas très sensibles aux beautés abstraites, et pour ainsi dire métaphysiques, de ses compositions, ne pouvaient s'empêcher d'admirer en lui le plus grand harmoniste moderne. Jamais on n'a disposé les instruments de l'orchestre d'une manière plus neuve et plus magique ; jamais on n'a créé plus d'effets inconnus. Au fond de ces combinaisons, en apparence toutes mathématiques, on découvre toujours je ne sais quelle poésie intime et cachée, comme dans les écrits si logiquement obscurs du philosophe de Königsberg¹⁰.

Cette notice est symptomatique de la réception française des écrits de Kant. L'obscurité du style de Kant est un lieu commun dans la première moitié du XIX^e siècle en France. Elle est pointée du doigt par Mme de Staël dans *De l'Allemagne*¹¹ et rend la philosophie kantienne difficile d'approche dans un pays comme la France, où deux siècles de classicisme ont fait de la clarté un principe d'écriture quasi incontournable¹². On trouve aussi la trace de cette critique, de façon sous-jacente, dans un épisode des *Mémoires* de Berlioz. Le musicien évoque sa rencontre avec Schilling en Allemagne et souligne ironiquement :

La conversation n'était rien moins que facile entre nous, quand il n'y avait pas d'interprète. M. Schilling parlant le français à peu près comme je parle l'allemand. (...) Nous en vîmes à essayer du latin, et à nous entendre tant bien que mal, non sans quelques arcithuram, catalamus. Mais on conçoit que l'entretien devait être un peu pénible et ne roulait pas précisément sur les *Idées* de Herder, ni sur la *Critique de la raison pure* de Kant¹³.

Berlioz fait référence à la *Critique de la raison pure* et aux *Idées* de Herder comme à des textes emblématiques d'une littérature allemande, porteuse d'un discours théorique complexe et d'un style ardu. Il aurait tout à fait pu faire référence aux textes de Goethe ou Jean-Paul

⁹ Cette idée est très clairement formulée par Boyé : « L'objet principal de la musique est de nous plaire physiquement, sans que l'esprit se mette à chercher d'inutiles comparaisons ; on doit la regarder absolument comme un plaisir des sens et non de l'intelligence. Tant qu'on s'efforcera d'attribuer à un principe moral la cause des impressions qu'elle nous fait éprouver, on ne fera que s'égarer dans un labyrinthe d'extravagances », dans Boyé, *L'Expression musicale mise au rang des chimères*, 1779, p. 23.

¹⁰ *Journal général d'annonce des œuvres de musique, gravures, lithographies*, 1827, p. 1600.

¹¹ Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayé, Paris, Flammarion, 1968, t. 2, troisième partie, ch. VI, p. 139 : « On ne saurait nier que le style de Kant, dans sa *Critique de la raison pure*, ne mérite presque tous les reproches que ses adversaires lui ont faits. Il s'est servi d'une terminologie très difficile à comprendre, et du néologisme le plus fatigant. Il vivait seul avec ses pensées, et se persuadait qu'il fallait des mots nouveaux pour des idées nouvelles, et cependant il y a des paroles pour tout. »

¹² On pense naturellement au propos célèbre de Boileau, dans *L'Art poétique*, chant I : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ».

¹³ Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Flammarion, 1991, p. 322.

qu'il connaît pour signifier son incapacité à parler allemand, et ce n'est pas un hasard si, à ce moment de son récit, c'est un ouvrage de Kant qu'il convoque.

C'est en partie sur ce cliché de l'obscurité stylistique du texte kantien qu'est fondée l'analogie entre Kant et Beethoven que l'on trouve dans le *Journal général d'annonce des œuvres de musique*. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'en réalité, cette notion d'obscurité est reliée, par le critique, à la dimension poétique du style de Beethoven. Ce qui nous est donné à entendre ici, c'est aussi la perplexité du public français face à une musique déroutante et incompréhensible pour beaucoup. Berlioz, dans sa critique musicale, rend parfaitement compte de ce phénomène, notamment lorsqu'il évoque la *Cinquième symphonie* ou les derniers quatuors de Beethoven : ainsi évoque-t-il les musiciens du Conservatoire répétant, des dizaines de fois s'il le faut, la *Cinquième Symphonie* de Beethoven avant de la comprendre enfin. Le critique souligne alors l'extrême complexité de l'œuvre beethovénienne en ces termes : « Enfin, le chaos se débrouille, le nuage se dissipe, la pensée poétique apparaît debout, étincelante (...) »¹⁴. Ces images sont récurrentes dans le discours berliozien sur les œuvres de Beethoven et trouvent leur pendant dans les critiques formulées par les détracteurs du compositeur allemand, qui qualifient son œuvre d'« extravagante ». Extravagante : ce mot fait entendre le délire d'un musicien qui se serait égaré, mais aussi l'écart du compositeur par rapport aux voies déjà tracées, aux formes musicales établies.

Car en réalité, dans ce rapprochement de la figure de Beethoven avec celle de Kant, c'est bien d'un renouvellement formel qu'il est question. C'est en tout cas ce qu'affirme Fétis dans ses *Curiosités historiques sur la musique*, ouvrage datant de 1830 et faisant suite, comme l'indique l'auteur, à *La musique mise à la portée de tout le monde*. Dans le premier chapitre, en partie consacré à l'état de la musique en Allemagne, Fétis établit d'abord un parallèle entre la musique de Beethoven et le style de Goethe :

L'analogie me semble frappante. Souvent même élévation dans la pensée, même indépendance dans le plan : quelquefois, même vague dans la rêverie, même oubli des principes les plus positifs. Tantôt le naturel le plus exquis et tantôt le ton le plus guindé : enfin souvent un style entraînant et quelquefois incompréhensible¹⁵.

On retrouve l'idée d'une liberté formelle et stylistique parfois déroutante pour le lecteur de Goethe ou l'auditeur français. L'attachement de Fétis à la clarté du plan de l'œuvre transparait ici dans son évocation de l'œuvre beethovénienne. S'il reconnaît à Beethoven une richesse d'invention et des éclairs de génie, il semble plus réservé sur l'obscurité qui en découle dans certaines de ses œuvres. La suite de son propos est plus intéressante, car Fétis entreprend d'analyser les circonstances qui ont rendu possible l'épanouissement de ce génie singulier. Or, parmi celles-là, il cite la philosophie de Kant.

Le système de la *transcendance des idées* que la philosophie de Kant avait mis en vogue, la direction nouvelle que les travaux de Lessing, de Schiller et de Goethe avaient imprimée aux esprits, tout concourait à faire adopter avec enthousiasme des compositions où l'on affectait de s'affranchir des règles communes. Les succès de Beethoven tracèrent la route aux jeunes musiciens ; chacun s'empessa de la suivre, et comme il n'est pas facile de s'arrêter dans ce romantisme de la musique, on finit par trouver le modèle trop simple, et par dépasser les bornes dans lesquelles il était resté¹⁶.

¹⁴ Hector Berlioz, « Société des concerts du Conservatoire : première séance », *Revue européenne*, Avril 1833, dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, éd. Yves Gérard, Paris, Buchet-Chastel, 6 volumes parus, 1996-2008, t. 1, p. 85.

¹⁵ François-Joseph Fétis, *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Janet et Cotelle, 1830, p. 96-97.

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

La philosophie de Kant modifie, selon Fétis, les conditions de réception de l'œuvre musicale et favorise, dans un même mouvement, l'émergence d'une esthétique nouvelle, notamment dans le domaine de la musique symphonique. Cette esthétique, que Fétis qualifie de romantique, est en réalité une esthétique du sublime, dont on peut trouver la source chez Kant, dans la *Critique de la faculté de juger* ; voici en effet comment Kant définit le sublime par opposition au beau :

Le beau de la nature concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que l'*illimité* sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité ; ainsi le beau semble convenir à la présentation d'un concept indéterminé de l'entendement, et le sublime à celle d'un concept indéterminé de la raison¹⁷.

Le sublime est ainsi lié aux notions d'illimité, d'infini, voire d'informe, alors que le beau est marqué par la limitation. Lorsque Kant parle d'« objets informes », il ne désigne cependant pas des objets artistiques, mais des objets ressortissant au domaine de la nature, tels que les orages ou les tempêtes. Kant a toujours nettement séparé le Beau, qui est du domaine de l'art, du sublime, et c'est à ce titre que les frères Schlegel ont reproché à Kant de s'être « arrêté en chemin ». Les frères Schlegel, et tous les romantiques après eux, étendent la notion de sublime au domaine de l'art et le « romantisme de la musique » dont parle Fétis, s'inscrit précisément dans ce mouvement de déplacement du sublime kantien dans la sphère esthétique. La tension entre l'apparence informe des œuvres de Beethoven et l'unité qui s'en dégage malgré tout est le pendant, dans le domaine musical, de ce que Kant a désigné comme sublime.

On voit par ailleurs que Kant établit une claire distinction entre le Beau, qui est du côté de l'entendement, et le sublime, qui renvoie aux Idées de la raison. Cette distinction découle logiquement de ce qu'il avait précédemment exposé dans la *Critique de la raison pure*. Dans cet ouvrage, Kant s'efforce de déterminer la limite des pouvoirs de l'entendement et donc de la possibilité pour l'homme d'accéder à la connaissance. Il y a selon lui toute une sphère qui demeure inaccessible à la connaissance : c'est la sphère supra-sensible, qui relevait traditionnellement de la métaphysique. Ce que Kant nomme les Idées de la raison – et que Fétis évoque lorsqu'il parle de la « transcendance des idées » – correspond à des notions telles que Dieu ou l'immortalité de l'âme. Ces idées échappent à la connaissance rationnelle, mais c'est vers elles que l'œuvre sublime fait signe pour les romantiques.

En disant cela, les romantiques ne font que s'engouffrer dans la brèche ouverte par Kant car, dans la *Critique de la faculté de juger*, le philosophe accorde à l'imagination la capacité de faire entrevoir une réponse aux questions essentielles qui sont celles de la raison. Ainsi écrit-il au paragraphe 49, consacré aux facultés du génie : « Le poète ose donner une forme sensible aux Idées de la raison que sont les êtres invisibles, le royaume des saints, l'enfer, l'éternité, la création... etc.¹⁸ ». Cette « folie du poète » place Kant dans une position délicate, car il reconnaît à l'imagination, source des Idées esthétiques, la capacité d'usurper la place de l'entendement dans un processus qui ne relève pas à proprement parler d'un processus de connaissance, mais qui permet d'entrevoir – sous une forme sensible – une réponse aux questions fondamentales qui se posent à l'homme¹⁹.

¹⁷ Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 23, p. 118.

¹⁸ *Ibid.*, § 49, p. 214.

¹⁹ Voir aussi la définition que Kant donne des « Idées esthétiques » : « Par l'expression Idées esthétiques j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible. » *Ibid.*, p. 213.

La réflexion de Fétis témoigne ainsi de la récupération de la pensée kantienne dans le cadre d'une analyse sur l'émergence du romantisme musical et l'on retrouve ce phénomène de manière frappante dans un article de Berlioz daté du 6 octobre 1829.

L'article du 6 octobre 1829 d'Hector Berlioz

Berlioz, lecteur de la *Revue musicale* et de *La musique mise à portée de tout le monde*, n'ignorait probablement pas les réflexions de Fétis sur la musique et ses références à Kant. C'est en tout cas ce que tend à prouver son feuilleton du 6 octobre, dans lequel Berlioz évoque la troisième période de l'œuvre beethovénienne, qui correspond selon lui aux six derniers quatuors à cordes du compositeur et à la *Neuvième symphonie*. Il est frappé par « les formes si éloignées des habitudes musicales²⁰ » qu'il perçoit dans ces œuvres et, après avoir évoqué les quatuors, il reprend une partie d'un article d'Adolf Bernhard Marx traduit par Fétis pour un numéro de la *Revue musicale* en 1827 ; cet article est consacré à la *Neuvième symphonie* de Beethoven, et voici comment Berlioz le présente :

La symphonie avec chœurs, dont nous avons parlé plus haut, n'ayant pas encore été exécutée en France, et cet ouvrage formant cependant un des traits caractéristiques du génie de Beethoven, nous allons tâcher d'en donner une idée à nos lecteurs, en empruntant à la *Gazette musicale de Berlin* des fragments d'un article traduit par monsieur Fétis, et que nous croyons sortis de la plume de M. Marx, l'un des critiques les plus judicieux de l'Allemagne. On verra par cette citation, comment la plupart des théoriciens et des savants allemands introduisent dans le langage des arts et jusque dans la musique, les procédés et les formes philosophiques du platonisme et de l'école de Kant²¹.

Ce propos de Berlioz est particulièrement intéressant car il révèle une sensibilité à la singularité du discours allemand sur la musique, à l'impact qu'a pu avoir la philosophie de Kant sur la perception des œuvres musicales contemporaines et la réflexion qu'elles engagent chez les théoriciens.

Berlioz s'avère en outre étrangement lucide lorsqu'il place le texte de Marx sous le signe de l'école de Kant, c'est-à-dire en fait de la pensée néo-kantienne, car dans l'extrait de l'article de Marx qu'il cite, le vocabulaire est kantien et la pensée idéaliste. Marx a recours à des expressions kantiennes caractéristiques de la méthode transcendante : ainsi lorsqu'il évoque la « forme toute nouvelle » de la *Neuvième symphonie*,

qui dérive d'une nouvelle idée fondamentale à laquelle seule on peut l'attribuer : Quand les instruments et les voix se présentent ensemble, celles-ci prennent la première place, comme l'humanité dans la création, car le chant, qui comprend la parole et la puissance musicale qui résident dans l'homme, représente ce qui est de l'homme, en opposition avec l'instrumental, qui offre ce qui est en dehors de l'homme²².

On observe dans le discours de Marx toute une série de transferts néo-kantiens, et notamment cette idée, propres aux successeurs romantiques de Kant, que l'œuvre musicale constitue une objectivation des formes *a priori* de la connaissance, de l'espace et du temps. L'idée que le supra-sensible est accessible dans le phénomène – c'est-à-dire dans la sphère sensible, dans l'œuvre d'art – est de l'ordre du néo-kantisme idéaliste. Elle n'est pas rigoureusement issue de la pensée du philosophe allemand mais découle, comme on a pu le voir, des ambiguïtés de son discours.

On trouve en outre dans l'article de Marx une autre idée issue de la philosophie kantienne, à savoir celle de l'autonomie de l'œuvre d'art. Cette idée provient de la notion de

²⁰ Hector Berlioz, « Biographie étrangère : Beethoven (suite et fin) », *Le Correspondant*, 6 octobre 1829, dans Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*

« finalité sans fin spécifique » du bel objet exposée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*²³ : comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, le bel objet n'est pas un objet que notre jugement reconnaît comme étant conforme à une fin spécifique (concrète), mais il exhibe la forme de la finalité comme telle (indéfinie)²⁴. La disposition de la symphonie de Beethoven, par exemple, est telle qu'elle fait naître en nous l'idée qu'elle ne peut être simplement contingente mais doit être conforme à quelque intention finale (indéterminée). Cette idée est reformulée par Marx dans son analyse de la *Neuvième Symphonie* lorsqu'il évoque le travail du compositeur : « il a laissé les voix marcher comme devant vaincre par elle-même et sans y ajouter aucun ornement étranger²⁵ ». Apparaît ici la conception romantique de l'art comme manière pour le phénomène « œuvre » de laisser apparaître la vérité de sa constitution, de sa formation, de sa dynamique.

Enfin, l'argument idéaliste de Marx porte sur le chant, « intimement propre à l'homme », selon ses termes : le prolongement de la voix vers l'Idée rend celle-ci audible, en quelque sorte. A ce titre, Berlioz a tout à fait raison de souligner que le critique intègre à son discours des éléments issus d'un néoplatonisme ou d'une philosophie idéaliste néo-kantienne.

Reste à envisager la proximité de la pensée même de Berlioz avec celle du philosophe allemand, proximité que l'on observe autour de la notion de sublime, comme chez Fétis, mais aussi de la notion de génie.

La théorie kantienne du génie : une théorie romantique ?

Berlioz insiste en effet dans cet article sur la complexité formelle des dernières œuvres de Beethoven, qui lui semble « caractéristique » de son « génie ». Et c'est à ce moment que, sans le savoir, Berlioz est très proche de l'esthétique kantienne.

Au paragraphe 46 de la *Critique de la faculté de juger*, Kant définit le génie en ces termes : « Le génie est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art²⁶ ». Cela signifie que l'homme de génie crée indépendamment des règles édictées, connues et enseignées. Cette proposition de Kant marque un tournant décisif : d'une part, elle marque le moment où l'art cesse d'être imitation des maîtres. D'autre part, elle abolit un type de discours sur l'art : c'est la fin des poétiques.

En outre, cette définition implique l'idée que les œuvres du génie paraissent forcément de mauvais goût aux yeux de la plupart de ses contemporains et c'est ce que Berlioz a très bien compris : voici comment il décrit la réaction de l'auditoire à l'exécution du quatuor n° 14 en ut dièse mineur (op. 131) de Beethoven, dans son article du 6 octobre 1829 :

Au bout de quelques minutes, une sorte de malaise se manifesta dans l'auditoire, on commença à parler à voix basse, chacun communiquant à son voisin l'ennui qu'il éprouvait ; enfin, incapables de résister plus longtemps à une pareille fatigue, les dix-neuf vingtième des assistants se levèrent en déclarant hautement que c'était insupportable, incompréhensible, ridicule : « c'est l'œuvre d'un fou, - ça n'a pas le sens commun, etc., etc. » Le silence fut réclamé par un petit nombre d'auditeurs et le quatuor se termina. Alors la rumeur de blâme si difficilement contenue, éclata sans ménagements ; on alla jusqu'à accuser M. Baillot de se moquer du public en présentant de pareilles extravagances²⁷.

Par-delà la dimension polémique du jugement de Berlioz, il me semble intéressant de retrouver sous sa plume l'idée selon laquelle le génie est celui qui ébranle de goût de ses contemporains ; si ses œuvres paraissent, de prime abord, de mauvais goût, elles deviennent

²³ Voir Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 15 à 17, p. 93-106.

²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 33.

²⁵ Hector Berlioz, *ibid.*, p. 59.

²⁶ Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 46, p. 204.

²⁷ Hector Berlioz, *Ibid.*, p. 56.

ensuite une norme : elles sont « exemplaires » au sens où l'entend Kant. A cet égard, Beethoven constitue assurément l'archétype du génie pour Berlioz. La construction de Beethoven comme icône romantique participe de ce basculement esthétique qui place au premier plan la rupture et l'originalité. Beethoven représente, aux yeux de toute une génération de critiques et de musiciens, un « génie » indépendant, qui a su produire une musique « libre et fière²⁸ », en se dégageant des codes de son époque ou des attentes du public.

C'est peut-être en ces termes que l'on peut penser le rapport de Berlioz à ses figures tutélaires que sont Shakespeare, Goethe, Gluck, Weber et Beethoven : les œuvres de ces génies ne sont pas pour lui, à proprement parler, des exemples à imiter, mais, comme le dit Kant, un « héritage exemplaire pour un autre génie, l'éveillant au sentiment de sa propre originalité et l'incitant à exercer son indépendance vis-à-vis des règles de l'art, de telle sorte que celui-ci reçoive par là même une nouvelle règle et que, ce faisant, le talent se montre exemplaire²⁹ ».

Kant est ainsi devenu en France une sorte d'icône de la métaphysique, de la pensée abstraite par excellence, d'une forme de réflexion complètement inconnue dans le paysage français, et à laquelle les critiques rattachent certains aspects du discours musical de Beethoven. Le philosophe de Königsberg apparaît comme une figure convoquée dans le cadre d'un discours sur la musique qui dit quelque chose de l'effet d'étrangeté produit par les œuvres du compositeur allemand. La philosophie de Kant a ouvert la brèche au discours romantique sur l'art et, même si c'est de façon partielle, on en trouve la trace dans la pensée des critiques français.

On observe pourtant une différence entre le rapport de Fétis à Kant et celui que Berlioz entretient avec cette philosophie. Le premier s'est incontestablement plongé dans la philosophie de Kant, tandis que le second bénéficie des travaux de Fétis. Cependant, on peut aussi penser que la musique de Beethoven opère comme une forme de médiation paradoxale pour Berlioz, car elle semble le rendre sensible aux bouleversements dont elle témoigne et à la singularité d'un discours allemand sur la musique. L'acuité dont Berlioz fait preuve derrière une apparente désinvolture est surprenante et, alors que Fétis semble fonder en partie son discours sur Beethoven sur sa lecture de Kant, chez Berlioz, le processus semble s'inverser : tout se passe comme si la musique de Beethoven lui permettait d'entrevoir – sous une forme sensible – l'impact d'une philosophie que l'on peut bien, à la suite de Heine, qualifier de révolutionnaire.

²⁸ Hector Berlioz, « Du *Don Juan* de Mozart », *Journal des Débats*, 15 novembre 1835, dans Hector Berlioz, *op. cit.*, t. 2, p. 345.

²⁹ Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 49, p. 219.