HAL
open science

L'invention combinatoire de Berlioz dans la lettre "À Mademoiselle Louise Bertin": une polyphonie textuelle inouïe

Gilles Benin

To cite this version:

Gilles Benin. L'invention combinatoire de Berlioz dans la lettre "À Mademoiselle Louise Bertin": une polyphonie textuelle inouïe. 2019. hal-02077546

HAL Id: hal-02077546

https://hal.science/hal-02077546v1

Preprint submitted on 29 Mar 2019

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.

Gilles BENIN
(CELLAM / RIRRA 21)

L'INVENTION COMBINATOIRE DE BERLIOZ DANS LA LETTRE « À MADEMOISELLE LOUISE BERTIN » : UNE POLYPHONIE TEXTUELLE INOUÏE

Le corpus critique d'Hector Berlioz révèle un goût particulier des combinaisons musicales, pourvu que celles-ci ne participent pas d'un exercice inactuel consacré à la tradition. Ces combinaisons y sont applaudies avec presque autant d'enthousiasme et de constance que sont moquées les formes obscures de la combinatoire contrapuntique « sévère » – la fugue notamment – pour lesquelles le XIXe siècle connaît un puissant regain d'intérêt. Bien que moins retentissante que ses invectives contre le style ancien, l'exaltation du maître romantique à défendre la combinatoire expressive mérite dès lors d'être envisagée comme une profession de foi esthétique. Aux lendemains de la création des *Huguenots*, le critique-compositeur est ainsi l'un des premiers à saluer le génie de Meyerbeer pour des agencements de chœurs où il ne voit qu'ingéniosité et audace. Berlioz souligne en effet qu'au troisième acte,

> « Quand ces chœurs différents, et de caractères si tranchés, ont été entendus séparément, après quelques mesures de récitatifs, ils s'exécutent tous à la fois, et chacun se dessinant alors dans l'ensemble sans apporter la moindre obscurité dans l'harmonie, il résulte de cette réunion inattendue le plus magnifique amalgame musical[1]. »

Dans le numéro suivant de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, son troisième et dernier article sur l'œuvre reprend la même idée à propos du finale, capable de traduire simultanément une surabondance de sentiments et d'actions :

> « Ce final où l'auteur avait à faire parler successivement et ensemble tant de sentiments divers : l'amour, la piété, l'exaltation religieuse, le fanatisme, la haine, la férocité, l'enthousiaste résignation de trois martyrs, et la rage hideuse de la populace, est une magnifique manifestation des puissantes facultés dont il est doué. Au milieu de ce tumulte, de ce cliquetis d'effets divers, la pensée ordonnatrice demeure souveraine et guide toutes les autres sans les laisser un instant s'écarter de la voie du goût et de la raison[2]. »

[1] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 mars 1836, p. 83.
[2] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836, p. 91.

Sept ans plus tard, eu égard cette fois à la seconde *Walpurgisnacht* de Mendelssohn[3], Berlioz met encore en exergue la virtuosité combinatoire à simuler le chaos :

> « Sa partition est d'une clarté parfaite, malgré sa complexité ; les effets de voix et d'instruments s'y croisent dans tous les sens, se contrarient, se heurtent, avec un désordre apparent qui est le comble de l'art[4]. »

Ses opinions de critique apparaissent donc assez tôt comme le miroir d'expériences compositionnelles décisives, pour peu que l'on se remémore la *Symphonie fantastique* (1830) ou *Harold en Italie* (1834)[5]. Fers de lance d'une conception narrative de la musique instrumentale, les deux symphonies recouraient à des confrontations spectaculaires de thèmes, de plans sonores, de signes invariants ou mobiles. *Harold*, tout particulièrement, illustrait le procédé de manière aussi soutenue qu'explicite par ses combinaisons musico-dramatiques. Sa fameuse « Marche des Pèlerins chantant la prière du soir », deuxième des quatre tableaux sonores, faisait entendre tout au long du mouvement le rapprochement puis l'éloignement d'une procession. Pour en signifier l'incessant déplacement, le compositeur y jouait avec insistance de la superposition d'éléments musicaux hétéroclites : dès l'incipit, un son représentant la cloche venait se heurter au dernier accord de chaque séquence du chant religieux, non sans en prolonger ostensiblement la dissonance obtenue. Enfin, le thème sentimental évoquant Harold se combinait au thème principal stylisé en choral et à ses paraphrases. Tous ces éléments étaient ainsi maintenus dans une attraction tendue, sans « un instant s'écarter de la voie du goût et de la raison[6] ».

Or, dans le domaine journalistique, l'intérêt de Berlioz pour la hardiesse combinatoire ne se limite pas à valoriser la complexité inégalée de telle ou telle œuvre, peu s'en faut. Avec une détermination non moindre, les combinaisons intempestives se manifestent dans la structure même de certains articles. C'est pourquoi, en s'interrogeant sur les affinités de ses productions musicales et critiques, il est possible d'identifier chez lui un véritable tropisme combinatoire, qui s'exprime également à plein dans l'invention critique. Le cas qui retiendra notre attention se trouve dans le 1er volume du V*oyage musical en Allemagne et en Italie*[7], où dix feuilletons concoctés au retour d'Allemagne sous forme de lettres pour le *Journal des Débats*, d'août 1843 à janvier 1844, sont rassemblés et juxtaposés à d'autres écrits. La réédition de ces articles en un volume autonome, dès août 1844, atteste suffisamment de leur prix aux yeux de leur auteur, ainsi que de leur reconnaissance immédiate par les éditeurs parisiens. Si le *Voyage* reste aujourd'hui capital pour la compréhension musicologique de l'époque, il est sans doute inestimable quant à la

---

[3] La première version, créée à Berlin en 1833, fut révisée par l'auteur en 1843. Berlioz put l'apprécier sous cette forme dès sa répétition générale à Leipzig, alors qu'il venait d'arriver dans la cité sur l'invitation du compositeur allemand.

[4] Berlioz H., *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, vol. 1, Paris, Jules Labitte, 1844, p. 78.

[5] Au-delà, ou plutôt en-deçà de Meyerbeer, de Mendelssohn et de Berlioz, rappelons que l'esthétique du désordre assumé et de l'association viable des contraires est, au principe de tout le romantisme européen, théorisée par Friedrich Schlegel et Novalis à travers les notions de « mélange » (« *Mischung* ») et de combinaisons subjectives. Se référant à O. Schefer, André Stanguennec parle de « mise en valeur des combinaisons empiriques, faites de hasard, de contingences, de folies, de bizarres anormalités » ; cf. André Stanguennec, *La philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 2011, p. 20. La *Préface de Cromwell* en 1827 exprime donc pour la littérature et la sensibilité françaises moins métaphysiques quelque chose d'assez proche.

[6] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836, p. 91.

[7] Berlioz H., V*oyage musical en Allemagne et en Italie*, *op. cit*.

tendance combinatoire du musicien-critique. Diffuse au sein du recueil, c'est précisément dans la septième lettre, adressée à la compositrice Louise Bertin, que l'élaboration y atteint des sommets, notamment grâce à une extraordinaire adjonction qui rend la version remaniée plus démonstrative encore que le feuilleton initial[8]. Avant toutefois de pouvoir en estimer la singularité confondante, il sera utile de mettre en lumière les aspects combinatoires fondamentaux relatifs à la lettre, à commencer par ceux du recueil qui en fournit le nouveau cadre.

La confusion des genres

En effet, une confusion des genres avérée opère déjà à tous les niveaux du recueil, publié sous le seul nom de l'artiste, et autorisant, comme tel, une tout autre liberté que celle du journal[9]. Le premier volume du *Voyage* participe bien d'une multiplicité de genres à l'intérieur d'un cadre souple, puisque dans sa composition même, il est l'assemblage de travaux divers : les lettres sont suivies d'une « Étude analytique des symphonies de Beethoven », les deux parties se complétant pour former une imposante contribution à la connaissance de la musique allemande. En outre, l'ensemble des lettres, en tant que feuilletons usant communément du ton dégagé de la conversation, se présentent comme des écrits de genre flexible. Ici, leur dispositif feuilletonnesque affecte une destination nominative en désignant successivement parmi les amis de l'auteur des personnalités du monde musical et poétique. Comme récits épistolaires de voyage composés peu après la tournée d'Allemagne, les lettres offrent ainsi l'équivalent des envois d'un correspondant de presse à l'étranger, sans renoncer à la dimension autobiographique qui, à l'époque, renforce toujours considérablement l'attrait des communications.

On rappellera que la lettre-récit de voyage, fictif ou réel, n'est nullement une invention de Berlioz. Il s'agit d'un genre éprouvé dans le champ littéraire, largement pratiqué au XVIIIe siècle pour porter les débats philosophiques et esthétiques, et que la musicologie naissante a particulièrement orienté dans le sens de l'enquête journalistique. Les récits précurseurs de Charles Burney en Angleterre, quoique pour la plupart non explicitement déclarés comme lettres, en exploitaient déjà tous les codes ; ils concurrençaient la presse londonienne et cherchaient à conserver la vivacité des feuilletons dans des écrits au fort accent biographique. Ces récits eurent très vite une audience européenne (dès la fin du siècle, entre autres le fameux *État présent de la musique en France et en Italie, ou Le Journal d'un Voyage à travers ces pays, entrepris afin de collecter des matériaux pour une Histoire Générale de la Musique*[10], aux multiples rééditions) et stimulèrent la critique française. Plus proche de Berlioz, qui exercera bientôt sa plume dans les mêmes colonnes[11], le critique et musicologue François-Joseph Fétis suit Burney en rythmant les tout premiers numéros de sa *Revue musicale* d'un feuilleton intitulé « Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France » [12], avant d'adopter en tant que tel le genre de la lettre-article envoyée d'une capitale étrangère: les « Lettres à M. Édouard Fétis, sur l'état actuel de la musique à Londres. », virtuellement

[8] Le feuilleton original du 8 octobre 1843 n'en contenait nulle trace, et les *Mémoires* publiées en 1870 la supprimeront.

[9] C'est en l'occurrence cet espace éditorial peu contraignant qui, on le verra, permettra à Berlioz d'amplifier considérablement la dimension polémique de cette septième lettre.

[10] *The Present State of Music in France and Italy, or The Journal of a Voyage through those Countries, undertaken to collect Materials for A General History of Music*, Londres, T. Becket, 1771.

[11] À la *Revue et Gazette musicale* à partir de 1835.

[12] En 1827.

adressées à son fils, seront distribuées en non moins de huit livraisons dans la *Revue* de 1829[13]. Le genre répond donc à une réelle demande pendant les années 1820-1850, si bien que les directeurs de journaux n'hésitent pas à en confier la charge à des rédacteurs illustres. Aussi, comme Berlioz le laisse entendre dans sa sixième lettre, « À Henri Heine » – pour le coup lui-même correspondant redouté de la *Gazette d'Augsbourg* à Paris[14]–, le compositeur espère-t-il s'y mesurer aux grands noms de la littérature et du journalisme[15]. Ce faisant, de même que chez ses devanciers, la posture épistolaire a chez lui également à voir avec la lettre ouverte, dont la tonalité revendicatrice stimule la curiosité des lecteurs[16]. Enfin, le modèle du compte rendu de concerts y conditionne une part conséquente des récits ; l'investigateur gagne à inclure des descriptions minutieuses de musique et de spectacles, appréciés *in situ*, en même temps qu'il en relève qualités et faiblesses. Cette confusion des genres consentie, caractéristique de lettres-feuilletons remaniées dans un recueil composite, constitue donc un terrain de choix pour l'invention combinatoire de l'intempérant critique.

Mais alors que les angles d'énonciation s'interpénètrent et s'harmonisent dans les autres lettres sans compromettre le contenu informatif relatif aux voyages, la lettre à « À Mademoiselle Louise Bertin » fait exception, car le fond et la forme s'en trouvent nettement perturbés. L'auteur y investit toute son impertinence en s'écartant sans réserve du sujet et de la structure souhaitées – à savoir un rapport mi-circonstancié mi- pittoresque sur la vie musicale à Berlin. Sous couleur de comédie, il perpètre en réalité un véritable « attentat » contre le bien-lire, dont le lecteur prend conscience au fur et à mesure des irrégularités textuelles. L'écart le plus conséquent s'impose après le préambule, à partir de la page 138 : Berlioz suspend sa réflexion censée conduire à l'objet principal de la lettre, pour engager un double récit d'aventures parisiennes, antérieures au voyage et sans aucun lien apparent avec lui. La confusion va alors *crescendo*, générant un défi de composition lorsque, inopinément, la simple note de bas de page (138) se développe en glose gigantesque du texte principal : récit à part entière et non plus simple donnée de référence, celle-ci déplace alors aux limites de l'intelligible ou du canular, on le verra, la progression sémantique du tout.

Avant même cependant que la lettre ne glisse dans le récit parisien (je l'appellerai 2 pour son ordre d'apparition) puis dans la note (récit 3), une première péripétie textuelle attend le lecteur, puisque le préambule (récit 1) s'avère déjà passablement dérangé. Celui-ci court-circuite d'emblée les genres et les discours attendus, ce qui prépare aux dérivations textuelles suivantes qui culmineront dans la perturbation de la note. On vérifiera l'exception de ce préambule en constatant que si l'introduction de chaque lettre simule une conversation avec le destinataire supposé, cette étape remplit rapidement sa fonction rhétorique pour laisser place au récit étayé des découvertes germaniques. Au contraire, le préambule de la septième lettre s'étend complaisamment de la page 135 aux deux tiers de la page 138[17]. C'est, à

[13] Troisième année – Tome V. La première lettre se trouve p. 313-319.

[14] Depuis 1832. Sa production d'envois à la *Gazette d'Augsbourg* sera en l'occurrence particulièrement soutenue au moment où Berlioz lui adresse sa lettre fictive, au point que quelque soixante-dix articles de 1840-1843 seront réédités dès 1854 dans le recueil *Lutetia*.

[15] Berlioz H., *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, *op. cit.*, p. 114 : « je cherchais, sans m'en apercevoir, à vous imiter, vous l'inimitable ironiste. »

[16] De fait, Berlioz recense tout au long du *Voyage* des informations sur l'étranger tout en mentionnant ça et là le caractère lacunaire ou au contraire supérieur en France des usages correspondants.

[17] L'autre exception du recueil serait la lettre immédiatement précédente adressée à Henri Heine ; son introduction, qui s'attarde sur l'ironie du poète, est toutefois un peu moins développée, n'excédant pas trois pages (113-115) sur un total de vingt.

l'évidence, le premier détournement textuel d'envergure. Le récit d'information sur Berlin, arrivant en position ultime (récit 4), ne commencera quant à lui qu'au milieu de la page 150, soit après seize pages hors de propos, pour seulement treize consacrées au sujet annoncé[18]. Par l'amplification de son introduction, puis par l'enchaînement d'autres séquences de substitution, la lettre VII voit ainsi sa destination largement réorientée, voire franchement accidentée, de sorte que la chronique allemande finisse par se réduire à l'appendice de l'ensemble.

La fonction d'information de la lettre se déplace encore autrement pour valoriser son versant littéraire. Berlioz renchérit sur sa teneur autobiographique en ramenant l'exposé à l'aventure parisienne arbitrairement détaillée, ainsi que sur la portée comique du préambule désinvolte et mystificateur où il devise gaiement de la « philosophie noire ». La qualité littéraire profite aussi de dimensions révisées à la hausse, qui rendent le texte compatible avec les grandes revues (*Revue européenne*, *Revue des Deux Mondes*) : la lettre « À Mademoiselle Louise Bertin », de format relativement modeste dans l'original des *Débats,* va *de facto* se dilater sous l'effet de la note. Mais rien n'est univoque. Chemin faisant, le caractère journalistique du récit de voyage se diversifie et à la fois se précise. Le feuilleton devient de plus en plus clairement la critique acerbe d'un compositeur, d'une œuvre scénique et de ses représentations ; le fond et la forme du texte, jusqu'ici désaxés sur le seul plan horizontal, se délocalisent verticalement dans l'extraordinaire note pour faire le portrait-charge de Castil-Blaze, confrère célèbre mais honni, *via* le compte rendu pamphlétaire de son opéra-comique *Pigeon-Vole*[19].

On est bien à la croisée des genres et des types de récits médiatico-littéraires qui sous la Monarchie de Juillet nourrissent un lectorat avide. Berlioz, en grand agitateur musical de formes, de genres et de registres d'expression, y prodigue l'expérimentation la plus hardie.

Polyphonie des discours, des registres et du sens

Sans attendre, la confusion simulée affecte aussi les registres et les procédés d'expression. Si la langue et le style restent partout « élevés », le ton passe sans cesse, à travers des références culturelles entremêlées, de l'humour aimable à l'ironie grinçante. Berlioz accumule allègrement les propositions et enchaîne des procédés divergents qui galvanisent l'introduction. La focalisation devient multiple, alors que le texte n'a pas encore versé, avec la note de bas de page, dans une combinatoire extrême. Visiblement, les paragraphes 2, 3 et 4 composent un jeu de dérapage et de recentrage sémantiques. La démultiplication des types d'énonciation commence dès les premières phrases du paragraphe 2, quand des assertions ambiguës (« Par la magie blanche, on arrive à deviner que [...] »), interrompent l'adresse directe à la destinataire ; mais dans cette litanie d'opinions contrastées, Berlioz s'empresse d'interpeller à nouveau Louise Bertin : « que Victor Hugo est un grand poète ; que Beethoven est un grand musicien ; que vous êtes [...] ». L'énonciation alterne principalement entre le « je », le « on », et le « vous » qui s'accommode aussi de l'impératif sollicitant la musicienne ; puis, avec le paragraphe 5, l'éclatement dialogique s'augmente enfin du discours direct : « - Vous ne connaissez pas [...] ? ... Ah ! ma foi, puisque [...] ».

Pour ce qui est du fond, les objets de discussion fictive se mettent parallèlement à virevolter. Le glissement de la réflexion sur Beethoven à celle sur

[18] Et non quatorze, la dernière page, 163, ne comportant que quelques lignes.
[19] Je conserve ici la forme du titre utilisée dans le texte.

Louise Bertin n'était que prélude. Le paragraphe 2 réunit avec une désinvolture proche de l'absurde des questions hétéroclites touchant aux domaines de la réputation d'artistes, de la versatilité du public musical, de l'esthétique, de l'actualité politique, de la morale, *etc.*, le tout sur le mode ludique du paradoxe. Le paragraphe 3 prolonge encore la liste, avec un effet comique garanti au moment où le lecteur se croyait quitte des questions boulimiques mettant à mal son jugement. Le monologue comique se resserre enfin dans le quatrième paragraphe sur des perspectives musicales, mais l'ambiguïté des propos y atteint un premier *climax* : « si, [...] trouvant qu'il est bientôt temps d'en finir avec cette admiration pour Mozart, dont les opéras se ressemblent tous, et dont le beau sang-froid fatigue et impatiente ! » Dans ce récit inaugural, la confusion s'est donc répercutée sans répit : quels que soient l'ironie ou le cynisme qu'on y ait entendus (et dont on pourrait longuement répertorier les nuances), la plupart des propositions ont soulevé et posé de réels problèmes à l'acuité de la destinataire, ainsi qu'au sens commun des lecteurs ; elles ont appelé à un examen réfléchi tout en en précipitant le rythme, examen dont l'issue, pour l'artiste-critique Berlioz lui-même, est restée indécise. Sous la baguette de l'indomptable maestro, vérités et contre-vérités supposées se sont culbutées à une cadence infernale. À l'évidence, l'opération de confusion s'est affichée comme la logorrhée d'un esprit dérangé : c'est que, tel Hamlet, l'esprit romantique énonçait avec virtuosité des paradoxes dérangeants, en les faisant cette fois bel et bien « s'écarter de la voie du goût et de la raison[20] » au péril du texte, mais bien plus encore à celui de Castil-Blaze, l'auteur incriminé !

Intertexte à trois voix

La polyphonie se déploie ainsi en mosaïque de réminiscences rapportées à des textes connus de tous. Ce régime détermine l'ensemble de la lettre hors de propos, et il se signalera encore subrepticement pour redonner un peu d'agrément au témoignage sérieux sur les pratiques instrumentales et vocales de l'Opéra de Berlin : « Si je ne parle pas d'or, au moins parlé-je beaucoup de cuivre ; cependant je suis sûr, Mademoiselle, que ces détails d'instrumentation vous intéresseront beaucoup plus que mes tirades misanthropiques et mes histoires de tête de mort. » (p. 156-157). Mais dès la mention initiale de « philosophie noire » (p. 135), et avant même que le sublime aliéné ne soit invoqué par son nom, le lecteur averti pouvait reconnaître dans le grand déballage du préambule une parodie du chef d'œuvre shakespearien. Première figure intertextuelle convoquée par Berlioz pour donner voix et fantaisie à sa lettre, le héros d'Elseneur constitue bien la référence majeure autour de laquelle le récit parisien substitué à celui du voyage se cristallise. Comme prince de la déraison simulée, Hamlet sera la voix d'emprunt privilégiée, masque omniprésent, *persona* et alter égo de l'artiste romantique qui affectionne tant Shakespeare[21]. Après l'indice de

[20] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836, p. 91. Cf. p. 1.

[21] Outre la composition de *Roméo et Juliette* et de *Béatrice et Bénédict*, on se souvient que Berlioz s'éprend de l'actrice Harriet Smithson en 1827, précisément à une représentation de *Hamlet* où celle-ci joue Ophélie, l'autre incarnation fascinante de la folie mélancolique. À cette occasion, Berlioz éprouve un bouleversement artistique et existentiel : « Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. » Berlioz H., *Mémoires*, chap. XVIII, « Apparition de Shakespeare », Paris, Calmann-Lévy, 1881, p. 97.

l'« accès de philosophie noire » qui définissait le récit 1, la figure apparaît explicitement à la deuxième page (« on s'indigne, comme Hamlet »), puis s'impose dans l'évocation du bouffon Yorick ; par là, le préambule conduit au récit développé d'un Yorick moderne et trivial, bouffon de lui-même voué à l'infortune la plus risible ; ce garçon épicier, qui avait généreusement persiflé le *Freischütz* de Weber, finit par en sauver les représentations parisiennes en devenant, *post mortem*, leur accessoire principal : « et depuis lors, à chaque représentation, [...] la foudre éclate, un arbre s'abîme, et notre épicier, ennemi de la musique de Weber, apparaît » (p. 149-150). Au passage, l'aventure burlesque (même si plus vraie que nature !) a pris la place du récit de voyage et irrésistiblement diverti le lecteur. Mais elle lui a aussi renvoyé une parabole non moins irrésistible de sa possible imbécillité[22] : le lectorat de la presse musicale est sensiblement identique au public de l'Opéra, lequel, avec ses engouements et ses dédains versatiles, a pu se reconnaître malgré lui dans l'épicier fanfaron !

L'inspiration littéraire, où semble pointer ça et là le cynisme de Byron et de Heine, n'a pourtant pas dit son dernier mot. Elle convoque également Molière, dont la figure émerge distinctement du registre qui égratigne les médecins, et, ce faisant, infléchit la veine tragi-comique d'*Hamlet* vers un ton plus détendu. Bien que redevables à l'aventure vécue du cadavre de l'épicier confié à l'ami médecin, les saillies sur le noble office se multiplient au cours du long récit central, sans rien dissimuler des réminiscences du comique moliéresque ; c'est entre autres, p. 145 : « ce pauvre diable (l'épicier) tombe malade ; il se fait transporter à l'hospice de la Pitié ; on le soigne bien, il meurt, on ne l'enterre pas, tout cela se devine encore ... » ; ou p. 147 : « je cours chez le docteur Vidal, un autre de mes anciens camarades d'amphithéâtre. Il a fait fortune aussi celui-là ; il n'y a que les médecins qui vivent ! » – tout ceci après avoir annoncé au début du récit 2 (p. 139) : « J'avais alors déjà jeté le scalpel aux orties. »

Dans le même ordre d'idées, une troisième voix d'emprunt peut s'entendre, bien que sensiblement moins forte. Érasme et son *Éloge de la folie* sont probablement en filigrane dans l'opposition philosophie noire / magie blanche du préambule où ils sous-tendent le badinage des questions folles. *In absentia*, mais résonnant dans l'esprit du lecteur cultivé, la voix symbolique d'Érasme n'est sans doute pas superflue pour aborder au dernier stade de la divagation : sous peu, l'écart, et tout autant l'écho entre récit parisien « de surface » et note ridiculisant *Pigeon-Vole* atteindra des cimes d'artifice.

Le contrepoint inouï « des » textes et du paratexte

C'est précisément avec cette étape cruciale que Berlioz engage la lettre dans l'inoubliable manipulation combinatoire qui lui donne un impact sans équivalent : texte et paratexte entrent dans une concurrence passablement révolutionnaire, se débordent l'un l'autre, se déroulent en parallèle dans une mise en abyme déstabilisante. Les genres, récits et discours critiques juxtaposés sont désormais

[22] Que suggère en amont l'une des sentences sulfureuses du préambule : « que si un bel opéra bien exécuté tombe, le public n'y a rien compris ; que s'il réussit, le public, n'y a pas compris davantage », p. 136.

superposés en une sorte de palimpseste révélé. La polyphonie, qui résultait de va-et-vient sémantiques entre plusieurs récits plus ou moins imbriqués sur le plan horizontal, ainsi que d'une association instable de multiples modes de discours, se creuse dans la verticalité. La confrontation des plans sémantiques se fait contrepoint au sens pleinement musical du terme. Berlioz va au bout de son expérience combinatoire au profit d'une critique implacable qui se révèle être l'objet crucial et le point de convergence de toute la lettre. Comme dans le charivari mendelssohnien de la *Walpurgisnacht*, comme dans la confluence des chœurs autonomes des *Huguenots* ou dans sa propre *Marche* de *Harold en Italie*, l'ingéniosité consiste à frôler le point de non retour entre les éléments combinés de façon à obtenir un surplus inouï d'effet et de sens. Le dédoublement du texte principal par la note de bas de page émancipée et disproportionnée confine même apparemment à l'hétérophonie. Dès lors que la note s'informe en récit à part entière, requérant superfétatoirement le passé-simple (« L'opéra *Pigeon-Vole* fut représenté », p. 138), l'espace sémantique se distend entre cette excroissance inattendue et le récit « en surface » du Yorick moderne. Le jeu textuel gagne alors en complexité et s'annonce infini dans ses réflexions, même si, sur le fond, l'intention qui réunit les deux récits devient bientôt criante. Rappelant avec la note que Castil-Blaze avait été l'arrangeur du *Freischütz* pour la scène parisienne, Berlioz initie une longue diatribe contre les accommodements abusifs et prétentieux qui avaient servi la carrière du critique, mais autant desservi les œuvres tombées entre ses mains : « M. Castil-Blaze, au temps où il ne composait pas, a corrigé, revu, augmenté, retourné, taillé et détaillé les plus grands compositeurs anciens et modernes [...] » (p. 141). Or, ce procès comique est effectivement inséparable du *Freischütz*, dont Berlioz et le public le plus mélomane avaient mesuré toute l'impropriété dans la version du *Robin des Bois* donnée en 1824 au Théâtre de l'Odéon. Sur fond de récit bouffe rattaché à la réhabilitation tardive du chef d'œuvre par Berlioz lui-même (il en a rétabli les récitatifs, cf. p. 146), l'expérience calamiteuse d'arrangeur et de compositeur de Castil-Blaze brille dans la crudité des feux de la rampe et de la critique. Vue au prisme du fantastique destin de l'épicier, la charge à l'encontre de Castil-Blaze n'en est que plus accablante. Dans la note, *Pigeon-Vole* est bientôt soumis au scalpel de Berlioz, mais cela ne suffit pas : *a posteriori*, Castil-Blaze prend figure de croque-notes, d'apprenti-épicier-arrangeur, qui altère le génie des autres quand il ne commet pas lui-même des œuvres ridicules. Le manque de jugement, l'issue fatale du garçon dédaigneux, reflètent cruellement ceux de l'auteur de *Pigeon-Vole*, « vieillard » pitoyable et triste bouffon des ambitions opératiques.

Il reste au lecteur, à travers le développement conjoint et faussement autonome des deux textes, à savourer les croisements prémédités et les significations en écho. Si cette étude ne permet pas d'en faire le décryptage exhaustif, on peut toutefois signaler que le mouvement général de la note partage dans toute sa diversité l'animation qui caractérisait le premier niveau de texte. Non seulement la note est elle-même composite dans son objet, alternant critique de la profession d'arrangeur et critique de *Pigeon-Vole*, mais on y retrouve le même foisonnement des genres et des procédés de discours – de l'interpellation ampoulée et archaïsante de l'auteur « Ô vieillard insensé ! ... soyez donc satisfait ! », véritable sermon sur la vanité adressé au téméraire compositeur, au compte rendu de farce qui tourne en dérision des extraits de son opéra, en passant par le rapport circonstancié des jalons douteux de sa carrière. On n'est pas davantage surpris d'y entendre à nouveau la voix du Molière malmenant ses barbons ou ses valets, moyennant plusieurs références explicites – médecins du naïf Pourceaugnac, *Tartuffe* –, pour confondre l'auteur de *Pigeon-Vole*, tout en multipliant les points d'ancrage,

littéralement parlant les « consonances », entre les deux récits. *In fine*, la progression de ce discours à focalisation multiple se révèle donc être tout sauf aveugle. Pour le meilleur et pour le pire, les deux textes accusent leurs résonances malicieuses à certains moments-clés, notamment quand la péripétie du récit 2 (« L'amateur fut roulé à la porte [...] ») se voit contrepointée, dans la page 143, par la description des ridicules de compositeur-amateur ayant suscité l'hilarité du public :

EN ALLEMAGNE. 143

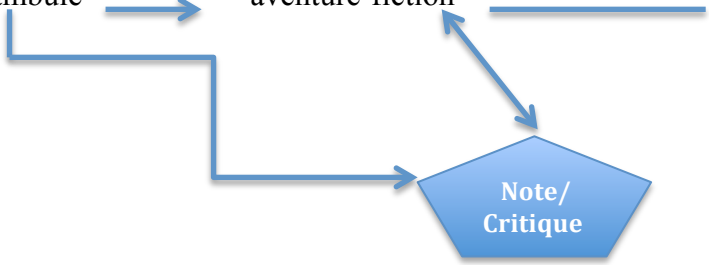
chœur des chasseurs. L'amateur fut roulé à la porte, cela se devine, c'était alors notre manière de discuter, et Dubouchet, en rajustant sa

cise d'abord, s'est dessinée sur tous les visages, qui, rapidement transformée en gaîté bruyante, a ébranlé à chaque instant la salle par ses éclats immodérés. C'est alors que l'auteur a dû éprouver une vive et douce satisfaction! « Ils me comprennent! a-t-il dû se dire, l'art est sauvé! » Oh! oui! nous vous avons compris, et bien compris, malgré le piége tendu à notre intelligence, spirituel et facétieux auteur de *Pigeon-Vole*. Aucun trait, aucun passage saillant n'a passé inaperçu; témoin ce vers du récitatif : « *Il me prend donc au sérieux!* »— (Le public) : « Ah! ah! ah! non, certes, non... ah! ah! » Et celui-ci, quand M. Camus a eu joué la ritournelle extraordinairement prolongée de sa *concertante* : « *Ceci n'est que la ritournelle.* » Le public : « Ah! ah! ah! ce n'est que la ritournelle! eh bien! cela promet! » Plus loin, pendant que M. Camus et madame Casimir continuaient leur long duo pour flûte et soprano, le cruel amant d'Ortensia ayant chanté (en récitatif toujours) cette observation fort juste, mais assez inattendue : « *On n'a rien fait de plus fort en musique!* » les cris, les trépignements, les rires furibonds ont de nouveau fait explosion. Ce n'était pourtant encore que le prélude du succès, qui eût sans doute accueilli le dénoûment, si on avait pu l'entendre; mais M. Castil-Blaze n'avait pas assez ménagé les forces de son auditoire et de ses interprètes, et voici comment la pièce n'a pu être terminée. L'amant d'Ortensia, en voyant que la camériste tirait d'un petit panier un pigeon auquel elle essayait de donner la volée, a soupçonné qu'il s'agissait d'un poulet adressé à sa belle; il n'en doute plus en entendant M. Camus jouer dans la coulisse un solo de flûte. « C'est l'a- » mant clandestin d'Ortensia! La perfide a l'audace de répondre » et de renvoyer au soupirant des traits plus rapides et plus » brûlants encore que ceux qu'il lui adresse! Elle l'aime, » rien n'est plus certain! » Aussitôt le jaloux Vénitien fait

Ou bien lorsque le destin du garçon épicier bascule définitivement (« il meurt, on ne l'enterre pas, tout cela se devine encore ... »), à peu près au moment où la note relate les ultimes déboires de *Pigeon-Vole*, achevant d'en exécuter la réputation par un propos ironique à peine plus policé sur le fils de Castil-Blaze, auteur présumé du livret (p. 145).

Au terme des différents points de vue développés ici, la combinatoire complexe de la lettre « À Mademoiselle Louise Bertin » pourrait se résumer dans le tableau suivant :

Le *Voyage* **Genres juxtaposés**	Lettres de voyage	Commentaire musical (symphonies de Beethoven)		
Genres fusionnés dans les *Lettres*	Chronique de l'étranger	Feuilleton	Autobiographie	Compte rendu de concert
La *Lettre* **Récits**	1	2	3	4
Genres dérivés	Préambule	aventure-fiction		Chronique
Sujets	Philosophie noire	Yorick moderne / *Freischütz*	*Pigeon-Vole* / Castil-Blaze	Opéra de Berlin
Registres, (tonalités)	salons, dandy	burlesque, ironie grinçante	ironie acerbe	sérieux
Intertextes	*Hamlet* ---------- ---------- Molière ---------- ---------- Érasme ---------- ----------			



Sortie de cadre, plaisir du lire

Ces quelques dernières hypothèses de convergence, de consonance entre textes, ne sont pas closes ; le dispositif littéraire, comme anamorphose d'une simple note de bas de page, déroulement conjoint des récits en plans superposés, et même renversement des rôles informatifs, autorise sans doute une grande latitude dans la perception de ces échos. Mais en deçà et au-delà des interprétations, le contrepoint textuel génialement déployé se joue le plus visiblement dans sa dimension matérielle ; il exalte en la refaçonnant la page écrite où il s'est informé. Déterminante pour l'effet d'une combinatoire aussi sauvage que savamment menée, la réalité de l'expérience berliozienne laisse manifestement son indélébile empreinte par son inscription sur la page. S'il est difficile de reconnaître ce qui revient en propre aux commodités de calibrage pour la publication, la distribution de la note dans la page ne semble rien moins qu'anodine. Plus que dans une partition musicale, la perspective du texte y est hautement significative. Le *climax* de toute la lettre devient le lieu d'une crise du sens qui n'est qu'apparente, mais bel et bien celui d'une scission intempestive dans l'économie de la page – de huit pages en l'occurrence – qui, elle, déborde toute mesure ! Ici, de façon particulièrement moderne, le signifiant concentre la part essentielle du dérèglement programmé dans le texte. Au bout de la perspective, on saisit alors qu'il y a un enjeu paradoxal entre la visibilité d'un procédé de transgression, encore marqué par la moindre différenciation typographique des caractères dans les textes superposés, et les multiples inférences à décrypter de l'un sur l'autre. À raison de trois lignes en gros caractères du texte supérieur (verticalement parlant) pour la quasi totalité de l'espace (p. 139-144) de chaque page occupé par la note exponentielle, l'effet visé apparaît nettement provocateur. Le critique n'a pas seulement ajouté une ultime touche d'ironie en contrefaisant la disposition d'un livret d'opéra-comique qui contiendrait maints ensembles vocaux aux paroles superposées : Berlioz renverse aussi la hiérarchie matérielle du texte et du paratexte, tout comme l'opéra bouffe italien ou les comédies de Molière inversaient les rôles des maitres et valets. À l'évidence, l'attentat aux habitudes de lecture ressortit de la démesure « ninivite» que le compositeur recherche dans son esthétique anticonformiste[23]. *Exit*, et non pas seulement par la violence de l'ironie, les modèles imposés et les combinaisons éprouvées ! Que les spectateurs de l'écrit se laissent désorienter, le temps et l'espace d'un feuilleton, aux confins de l'aberration ! Qu'ils entendent l'accord parfait de la fantaisie et de la raison, dans cet *analogon* des chœurs meyerbeeriens ou du chaos organisé de la *Walpurgisnacht*. Dans la dimension du lire, tout un chacun pourra retrouver, avec un plaisir non moindre, le mouvement bancal mais subtilement réglé de la *Marche des pèlerins* ; ou même, puisque sabbat il y a et qu'il demeure la représentation festive des égarements suprêmes, le débordement expressif et formel du cinquième mouvement (« Songe d'une Nuit de Sabbat ») de la *Symphonie fantastique*.

Quoique sa version intégrée aux *Mémoires* n'en retienne pas l'expérience textuelle et visuelle de la note – peut-être à cause de sa rigueur envers Castil-Blaze –, la septième lettre du *Voyage* reste ainsi, à n'en pas douter, l'un des phénomènes les plus jubilatoires de la critique d'artistes et de toute la presse musicale parisienne du

[23] Berlioz lui-même écrivait à Liszt à propos de la première de son *Te Deum* en 1824 : « Ce fut colossal, babylonien, ninivite. [...] le « *Judex crederis* » surpasse toutes les énormités dont je me suis rendu coupable jusqu'à présent. »

XIXe siècle, pourtant si remarquable, aux premiers temps de l'ère médiatique[24], pour ses prouesses compositionnelles.

[24] Cf. Thérenty M.-È. et Vaillant A., *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique de* La Presse *de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.