



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. Simon Daniellou; Ophélie Naessens. Quand l'artiste se fait critique d'art, 2015. hal-02098926

HAL Id: hal-02098926

<https://hal.science/hal-02098926v1>

Submitted on 13 Apr 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

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 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 *xix^e* siècle connaît un puissant regain d'intérêt. Bien que moins spectaculaire que ses invectives contre le style ancien, l'exaltation du maître romantique à défendre la combinatoire expressive mérite d'être envisagée comme une profession de foi. À la création des *Huguenots*, le critique-compositeur est en effet l'un des premiers à vanter le génie de Meyerbeer pour des agencements de chœurs où il ne voit qu'audace et ingéniosité. Berlioz souligne 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 musical¹. »

La série d'articles qui suivra à la *Revue et Gazette musicale de Paris* s'achève dans le même sens, en louant la cohésion du finale qui traduit une gamme infinie de sentiments et d'actions :

« 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 raison². »

1. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 mars 1836, p. 83.

2. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836, p. 91.

Quelques années plus tard, cette fois dans la *Walpurgisnacht* de Mendelssohn, Berlioz exalte encore la faculté combinatoire d'éléments hétéroclites.

« 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'art³. »

À cet égard, ses opinions de critique sont donc le miroir de ses expériences compositionnelles⁴. La *Symphonie fantastique* (1830) et *Harold en Italie* (1834) en fournissent la démonstration notoire. Fers de lance d'une conception narrative de la musique instrumentale, les deux symphonies mettent en jeu diverses superpositions de thèmes, de plans sonores, de signes invariants ou mobiles. *Harold* illustre le procédé de manière aussi soutenue qu'explícite par ses combinaisons musico-dramatiques. Sa fameuse « Marche des Pèlerins chantant la prière du soir », deuxième des quatre tableaux sonores, fait entendre tout au long du mouvement le rapprochement puis l'éloignement d'une procession. Pour signifier l'incessant déplacement, Berlioz y joue avec insistance sur la superposition d'éléments musicaux opposés : dès l'incipit, un son représentant la cloche vient se heurter au dernier accord de chaque séquence du chant des pèlerins et prolonge la dissonance obtenue; puis, le thème sentimental (évoquant Harold) se combine au thème principal stylisé en choral et à ses paraphrases. Tous ces éléments sont ainsi maintenus dans une attraction tendue, sans « un instant s'écarter de la voie du goût et de la raison⁵ ».

Or, dans le domaine journalistique, l'intérêt de Berlioz pour la combinatoire risquée ne se limite pas à la thématique des articles, quand il s'agit de valoriser les qualités de telle ou telle œuvre. Au contraire, les combinaisons intempestives se manifestent dans la structure même de certains écrits; dès lors, en s'interrogeant sur les affinités des productions musicales et critiques, il est possible d'identifier un véritable tropisme, qui s'exprime également à plein dans l'invention journalistique. Le cas qui retiendra notre attention sera pris au premier volume du *Voyage musical en Allemagne et en Italie*⁶; dix feuillets concoctés au retour d'Allemagne pour le *Journal des débats*, d'août 1843 à janvier 1844, y sont rassemblés et juxtaposés à d'autres écrits.

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

4. Au-delà de Berlioz, rappelons que cette 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 en philosophie à travers les notions de « mélange » (« *Mischung* ») et de combinaisons subjectives. Se référant à Olivier Schefer, André Stanguennec parle de « mise en valeur des combinaisons empiriques, faites de hasard, de contingences, de folies, de bizarres anormalités ». Cf. Stanguennec A., *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 2011, p. 20.

5. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836, p. 91.

6. Berlioz H., *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, op. cit.

La réédition de ces articles dans 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 inestimable quant à la tendance combinatoire du musicien-critique. Diffuse au sein du recueil, c'est dans la septième lettre, adressée à la compositrice Louise Bertin, que l'élaboration combinatoire atteint des sommets. L'effet en est décuplé par une extraordinaire adjonction, qui rend la version remaniée plus démonstrative encore que le feuillet initial⁷.

Pour autant que les analogies chères aux romantiques ne nous effraient plus, cette lettre peut prétendre à une réussite comparable à celle de *La Marche des Pèlerins* ou d'autres pièces d'invention musicale semblable. En outre, la maîtrise des combinaisons textuelles disparates y est probablement supérieure à tout ce qui s'est tenté d'approchant dans la presse musicale française de l'époque, pourtant remarquable, aux premiers temps de l'ère médiatique⁸, pour ses prouesses compositionnelles.

LA CONFUSION DES GENRES

La confusion des genres opère à tous les niveaux d'un recueil publié sous le seul nom de l'artiste et autorisant une autre liberté que celle du journal. C'est en l'occurrence cet espace éditorial peu contraignant qui, on le verra, permet à Berlioz d'amplifier considérablement la dimension polémique de la lettre « À Mademoiselle Louise Bertin ». Le *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 se complétant pour former une imposante contribution à la connaissance de la musique allemande. En outre, l'ensemble des lettres, en tant que feuillets bénéficiant communément d'un ton dégagé, se présentent fondamentalement comme des écrits de genre flexible. Ici, leur dispositif feuilletonnesque prend 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 l'équivalent des envois d'un correspondant de presse à l'étranger, sans négliger la dimension autobiographique qui, à l'époque, renforce toujours considérablement l'attrait des communications.

On rappellera que la lettre-récit de voyage, fictive ou réelle, n'est nullement une invention de Berlioz. C'est un genre éprouvé dans le champ littéraire,

7. Le feuillet original du 8 octobre 1843 n'en contenait nulle trace et les *Mémoires* publiées en 1870 la supprimeront.

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

largement pratiqué au XVIII^e siècle pour les débats philosophiques, et auquel la musicologie naissante s'est particulièrement intéressée en l'exploitant 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 présentaient déjà tous les codes ; ils concurrençaient la presse londonienne et cherchaient à conserver la vivacité des feuillets dans des écrits au fort accent biographique. Ces récits eurent très vite une audience européenne à la fin du siècle précédent (entre autres le fameux *État présent de la musique en Allemagne, dans les Pays-Bas [...], ou Journal de voyages [...]* et ses propres rééditions) et stimulèrent la critique française. Plus proche de Berlioz, le critique et musicologue François-Joseph Fétis suit Burney en rythmant les tout premiers numéros de sa *Revue musicale*⁹ d'un feuilleton intitulé « Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France » ; il adoptera bientôt à son tour 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 adressées à son fils, seront distribuées en huit livraisons dans la *Revue musicale* de 1829¹⁰. Le genre répond donc à une réelle demande¹¹. Berlioz récupère toute sa dynamique, et, comme il le laisse entendre dans sa sixième lettre, « À Henri Heine », espère non sans raison s'y mesurer aux grands noms de la littérature et du journalisme¹². De même que chez ses devanciers, la posture épistolaire a aussi à voir avec la lettre ouverte, dont la tonalité revendicatrice stimule la curiosité des lecteurs¹³. Enfin, le modèle du compte rendu de concerts anime une part conséquente des récits ; l'investigateur gagne à inclure des descriptions de musique et de spectacles appréciés *in situ* en même temps qu'il estime leurs qualités et leurs faiblesses. Cette confusion des genres consentie, caractéristique de lettres-feuillets remaniés dans un recueil composite, constitue 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 Mademoiselle Louise Bertin » fait exception, car le fond et la forme en sont nettement perturbés. L'auteur y investit toute son impertinence en s'écartant durablement du sujet et de la structure souhaitée ; 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 initial s'impose rapidement : Berlioz suspend la narration

9. En 1827.

10. Troisième année - Tome V. La première lettre se trouve p. 313-319.

11. On n'hésitera pas à en confier la charge à des hommes de lettres de renom, comme Henri Heine pour la *Gazette d'Augsbourg*.

12. 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. »

13. De fait, Berlioz recense tout au long du *Voyage* des informations sur l'étranger tout en évoquant ça et là des usages lacunaires ou améliorés en France.

ordinaire et déroule à la place un double récit d'aventures parisiennes, antérieures au voyage et sans aucun lien avec lui. La confusion va alors crescendo, générant un défi de composition ; inopinément, une simple note de bas de page (fin de la page 138) se développe en glose gigantesque du texte principal ; récit à part entière et non plus simple donnée de référence, elle déplace aux limites de l'intelligible ou du canular 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) et dans la note (récit 3), une autre péripétie textuelle attend le lecteur. Le préambule exceptionnellement long (récit 1) s'avère déjà passablement dérangé ; il court-circuite d'emblée les genres et les discours attendus, ce qui prépare à la perturbation textuelle maximale 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, cette étape remplit rapidement sa fonction rhétorique pour laisser place au récit des découvertes germaniques. Au contraire, le préambule de la septième lettre s'étend complaisamment de la page 135 aux deux tiers de la page 138¹⁴. C'est à l'évidence le premier détournement textuel d'envergure : le récit d'information sur Berlin ne commencera qu'au milieu de la page 150, soit après seize pages hors de propos, pour seulement treize¹⁵ consacrées au sujet annoncé. Par l'amplification de son introduction puis par l'enchaînement d'autres séquences de substitution, la lettre voit sa destination largement accidentée et réorientée, de sorte que la chronique allemande finit par se réduire à l'appendice de l'ensemble.

La fonction d'information se déplace encore autrement pour valoriser le versant littéraire de la lettre ; Berlioz renchérit sur la teneur autobiographique en ramenant l'exposé à une aventure parisienne arbitrairement détaillée, ainsi que sur la portée comique d'un propos désinvolte et mystificateur où il devise gaiement de la « philosophie noire ». L'aspect 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 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 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

14. 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.

15. Et non 14, la dernière page, 163, ne comportant que quelques lignes.

Castil-Blaze, confrère célèbre mais honni, via un compte rendu pamphlétaire de son opéra comique *Pigeon-Vole*¹⁶.

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 affecte aussi les registres et les procédés d'expression. Si la langue et le style restent partout « élevés », le ton passe sans cesse de l'humour à l'ironie grinçante à travers des références littéraires entremêlées. 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 (deuxième paragraphe : « 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 ; avec le paragraphe 5, l'éclatement dialogique s'augmente enfin du discours direct : « Vous ne connaissez pas [...] ? ... Ah ! ma foi, puisque [...] ». »

Parallèlement, pour le fond, les objets de discussion fictive se mettent à virevolter. Le glissement de la réflexion sur Beethoven à celle sur 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

16. Nous conservons la forme du titre utilisée dans le texte.

qu'on y ait entendus (et dont on pourrait longuement répertorier toutes les nuances), la plupart des propositions ont soulevé de réels problèmes, posés à l'acuité de la destinataire, au sens commun des lecteurs ; elles ont appelé à un examen réfléchi tout 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 dérangement, en les laissant cette fois bel et bien « s'écarter de la voie du goût et de la raison¹⁷ » 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 que le sublime aliéné soit évoqué 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 ego de l'artiste romantique qui affectionne tant Shakespeare¹⁸. Après l'indice de 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 en effet par en sauver les

17. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836, *op. cit.*, p. 91.

18. 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 l'actrice 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.

représentations parisiennes en devenant, *postmortem*, leur principal accessoire : « et depuis lors, à chaque représentation [...] la foudre éclate, un arbre s'abîme, et notre épicier [son squelette articulé], 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 imbécillité¹⁹, puisque le public de la presse musicale est sensiblement le même que celui 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, page 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 page 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 le dernier stade de la divagation : bientôt, l'écart et tout autant l'écho entre récit parisien « de surface » et note ridiculisant *Pigeon-Vole* atteindra des cimes d'ironie.

LE CONTREPOINT INOUÏ « DES » TEXTES ET DU PARATEXTE

C'est précisément avec cette étape cruciale que Berlioz engage la lettre dans une 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 superposés dans une sorte de palimpseste révélé. La poly-

¹⁹. Qui fait écho à 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.

phonie, 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 central 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 d'Harold en Italie*, l'ingéniosité consiste à frôler le point de non-retour entre les éléments combinés tout en obtenant 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 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 et autant desservi les œuvres tombées entre ses mains : « M^r 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* de 1824 au théâtre de l'Odéon. Sur fond d'un récit bouffe rattaché à la réhabilitation tardive du chef-d'œuvre par Berlioz lui-même (il en rétablit les récitatifs, cf. p. 146), l'expérience calamiteuse d'arrangeur et de compositeur de Castil-Blaze brille dans la crudité implacable 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 du critique Berlioz, mais cela ne suffit pas : implicitement, Castil-Blaze prend figure de croque-notes, d'apprenti-épiciers-arrangeur qui altère le génie des autres et commet lui-même des œuvres ridicules. Le manque de jugement, l'issue fatale du garçon dédaigneux, reflètent 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 toutes 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, alternant critique d'une carrière 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, à la farce critique qui tourne en dérision des extraits de l'opéra, en passant par le rapport circonstancié des jalons douteux de sa carrière). On n'est pas surpris d'y retrouver également le ton du Molière malmenant ses barbons ou ses valets, ainsi que 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. La progression de ce discours à focalisation multiple est donc tout sauf aveugle. Pour le meilleur et pour le pire, les deux textes accusent leur résonance malicieuse à certains moments-clés, notamment quand la péripétie du récit 2 (« L'amateur fut roulé à la porte ») surplombe, dans la page, la description des ridicules de compositeur-amateur ayant suscité l'hilarité du public ; 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*, et finit d'en exécuter la réputation en accablant avec la même ironie le fils de Castil-Blaze, auteur présumé du livret (p. 145).

Au terme des différents points de vue adoptés, 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 « À Mademoiselle Louise Bertin »	1	2	3	4
Récits				
Genres dérivés				
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 textuel, 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

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 semble rien moins qu'anodine. Plus que dans une partition, la perspective du texte y est hautement significative. Le moment essentiel de cette lettre est 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 – dans l'espace de huit pages en l'occurrence – qui, elle, déborde toute mesure ! De façon particulièrement moderne, le signifiant concentre la part essentielle du dérèglement programmé dans le texte dès son commencement. Au bout de la perspective, on saisit 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 mimant 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 maîtres et valets. L'attentat aux habitudes de lecture ressortit de la démesure « ninivite²⁰ » que le compositeur recherche dans son esthétique anticonformiste. *Exit* les modèles imposés et les combinaisons éprouvées, et pas seulement par la violence de l'ironie ! Que les spectateurs de l'écrit se laissent désorienter, le temps et l'espace d'un feuilleton. 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 réglé de la *Marche des pèlerins* ; ou même, puisque sabbat il y a et qu'il est 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 l'un des phénomènes les plus jubilatoires de la critique d'artistes et de toute la presse musicale parisienne du XIX^e siècle.

20. Berlioz lui-même écrivait à Franz 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. »

BIBLIOGRAPHIE

Berlioz Hector, *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, 1881.

Berlioz Hector, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 mars 1836.

Berlioz Hector, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 mars 1836.

Berlioz Hector, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, vol. 1, Paris, Jules Labitte, 1844.

Stanguennec André, *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 2011.

Thérenty Marie-Ève et Vaillant Alain, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.