

Investir les journaux à l'ère industrielle. Fatalité ou opportunisme ? L'exemple de Berlioz (1830-1838)

Alban Ramaut

Volume 7, Number 1, 2020

Écrits de compositeurs et espaces médiatiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069468ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069468ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramaut, A. (2020). Investir les journaux à l'ère industrielle. Fatalité ou opportunisme ? L'exemple de Berlioz (1830-1838). *Revue musicale OICRM*, 7(1), 1–18. <https://doi.org/10.7202/1069468ar>

Article abstract

This article intends to come back to the place that Berlioz gave himself in musical criticism under the regime of the July Monarchy, from the success of the *Symphonie fantastique* to the fiasco of *Benvenuto Cellini* (December 5, 1830–September 10, 1838). How, with the help of his connections of milieu and opinion, he got into the press and how, through the romantic journalists' network, he was involved in the aesthetic fight of artistic renewal. How, by his aversion for mediocrity, he created impressive hostilities for himself, but how he strove at his expense, between the tone of sincerity and that of proprieties, to remain free within the spiral of power forces.

Investir les journaux à l'ère industrielle. Fatalité ou opportunisme ? L'exemple de Berlioz (1830-1838)

Alban Ramaut

Résumé

Cet article propose de revenir sur la place que Berlioz s'est donnée dans la critique musicale sous le régime de la monarchie de Juillet depuis le succès de la *Symphonie fantastique* jusqu'au fiasco de *Benvenuto Cellini* (5 décembre 1830-10 septembre 1838). Comment, à l'aide de ses relations de milieu et d'opinion, il s'est introduit dans la presse et comment, par le réseau des journalistes romantiques, il a été engagé dans le combat esthétique du renouvellement artistique. Comment, par son dégoût de la médiocrité, il s'est créé des inimitiés redoutables, mais comment il s'est efforcé à ses dépens, entre le ton de la sincérité et celui des convenances, de rester libre au sein de l'engrenage des forces du pouvoir.

Mots clés : *Benvenuto Cellini* ; Hector Berlioz ; critique musicale ; monarchie de Juillet ; presse.

Abstract

This article intends to come back to the place that Berlioz gave himself in musical criticism under the regime of the July Monarchy, from the success of the *Symphonie fantastique* to the fiasco of *Benvenuto Cellini* (December 5, 1830–September 10, 1838). How, with the help of his connections of milieu and opinion, he got into the press and how, through the romantic journalists' network, he was involved in the aesthetic fight of artistic renewal. How, by his aversion for mediocrity, he created impressive hostilities for himself, but how he strove at his expense, between the tone of sincerity and that of proprieties, to remain free within the spiral of power forces.

Keywords: *Benvenuto Cellini*; Hector Berlioz; music criticism; press; July Monarchy.

Qu'est-ce qu'un fou ?... Un fou est un homme dont la manière de voir et de sentir diffère absolument sur un ou plusieurs points de celle du reste de l'espèce humaine. En ce cas je suis fou et ne demande au lecteur que quelques pages pour le lui prouver¹.

Aborder la construction de la personnalité d'[Hector Berlioz](#) comme feuilletoniste au temps de la monarchie de Juillet revient certes à chercher à comprendre les relations particulières que la presse devenue incontournable a établies, à ce moment-là, entre la condition d'artiste, le public et la création². Mais c'est peut-être davantage encore observer de quelle manière la personnalité entière de ce compositeur désigné comme un farouche incorruptible s'accommoda des logiques sociales, dont la presse devient au XIX^e siècle l'un des outils les plus précieux. Il faut donc admettre que la survie de l'indépendance artistique de Berlioz était en quelque sorte aliénée, qu'il l'accepte ou non, à la critique. Comment, en effet, pour reprendre ses propres termes, ne pas « mettre la main à l'engrenage de la critique » (Berlioz [1865]2019, p. 242) afin d'être plutôt dominant que dominé ? Rien d'étonnant à cela que le compositeur débute sous la Restauration comme polémiste : la presse est le lieu de combats, c'est un champ de bataille qui ne se déclare pas si ouvertement peut-être, mais où les artistes sont attendus et d'où leurs œuvres sortent victorieuses ou défaites.

La réalisation du premier opéra de Berlioz délimite ainsi dans la vie du compositeur la fin d'un « moment » historique avec sa phase d'ascension et le choc d'une défaite. Il existe donc une scansion (1830-1832-1838), comme ensuite d'autres scansions toujours boiteuses, marquées par les voyages de Berlioz en Europe et les créations de ses œuvres qui apparaissent à l'intérieur du régime de Louis-Philippe et se poursuivent au-delà de l'autre révolution, de la Deuxième République et du Second Empire.

COMMENT LA POSTÉRITÉ A PU IGNORER LE JOURNAL

Au chapitre XXI de ses *Mémoires*, Berlioz rapporte les circonstances qui décidèrent de sa carrière de critique. Il explique tout d'abord comment les fondateurs d'un journal littéraire et politique souhaitèrent, « à l'appui de leurs opinions religieuses et monarchiques [et] afin d'en compléter la rédaction [...] s'adjoindre quelques collaborateurs³ » (*ibid.*). Le compositeur poursuit son récit avec plus d'implication personnelle :

L'idée d'une arme pareille mise entre mes mains pour défendre le beau, et pour attaquer ce que je trouvais le contraire du beau, commença aussitôt à me sourire ; et

1 Berlioz (1833), « Journal d'un enthousiaste », *L'Europe littéraire*, 8 mai, dans Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 1, p. 91. Il s'agit du premier article que Berlioz rédige pour cette revue.

2 La présente recherche s'inscrit dans la continuité des travaux décisifs, réalisés par divers chercheurs musicographes et musicologues. Nous pensons plus particulièrement à Peter Bloom, David Cairns, Gérard Condé, Yves Gérard, Dallas K. Holoman et Emmanuel Reibel.

3 À noter que Berlioz écrit non pas « journal », mais « recueil littéraire ».

la considération d'un léger accroissement de mes ressources pécuniaires, toujours si bornées, acheva de me décider (Berlioz [1865]2019, p. 242).

Ces lignes promptes à décrire les motivations artistiques et matérielles du jeune romantique ne sont cependant pas situées avec précision dans le temps. Et même si elles sont assez allusivement inscrites dans l'horizon politique, c'est en réalité surtout l'authenticité des faits concrets qui est effacée devant l'acuité de leur répercussion sur l'élan créateur du musicien.

Le « aussitôt », par exemple, ne désigne aucune date, mais bien davantage une relation instantanée de cause à effet, une réaction qu'on pourrait dire réflexe, mais aussi mentale, d'instrumentalisation de la presse politique pour une question artistique. C'est ce caractère d'appropriation interprétative du réel – faculté si caractéristique du tempérament artiste de Berlioz⁴ –, qui peut tenir lieu chez lui d'opportunisme, voire de charlatanisme⁵. Le musicien perçoit clairement dans l'accès à la presse des moyens d'action propices, comme il le dira au sujet de *Benvenuto Cellini*, à proposer « un livret d'opéra, roulant sur un intérêt d'art, une passion d'artiste⁶ », même si la parabole qu'il tente par ce sujet avec le temps présent et la mise en scène de sa situation personnelle dissout le sens profond de sa démarche. C'est donc bien, semble-t-il, comme un esprit impétueux et fort, presque prédateur, mais aussi plein d'enthousiasme et d'élan, que Berlioz se décrit encore dans le texte des *Mémoires*. L'ambiguïté qui le fait appartenir à la société pour mieux s'y opposer le pousse à recouvrir le réel d'une force poétique privilégiée et finalement triomphante. Pourtant, à sonder ses arguments, on y découvre également les justifications d'une autre personnalité, moins radieuse, moins directe, plus calculatrice, voire intéressée, prioritairement opportuniste.

REVENIR SUR LES FAITS

On peut établir, grâce à une lettre datée par les éditeurs de la *Correspondance* de la fin de l'année 1828⁷, que Berlioz chercha « aussitôt » qu'il en eut connaissance à collaborer à l'éphémère journal *Le Correspondant* dont le premier numéro parut le 10 mars 1829 et le dernier 31 août 1831⁸. C'est lui, compositeur qui commence à être remarqué, qui use de sa relation amicale avec Humbert Ferrand pour entrer en contact avec le directeur de ce journal également naissant, le comte Louis Marcein de Carné.

4 Dans *Le retour à la vie* (1832), l'« artiste » ne s'exclame-t-il pas : « Déjà je sens se mettre en jeu, malgré moi, la singulière faculté dont je suis doué, de penser la musique si fortement, que j'aie pour ainsi dire à mes ordres des exécutants imaginaires qui m'émeuvent comme si je les entendais en réalité. Souvent c'est l'effet de la réflexion ; quelquefois, de mon imagination enflammée » (Berlioz 1992, p. 234).

5 Telle sera aussi l'opinion de Félix Mendelssohn lorsqu'il rencontrera Berlioz à Rome. Voir la lettre adressée à sa famille depuis Rome, le 29 mars 1831, dans Mendelssohn ([1870]1980), p. 152.

6 Berlioz, Lettre adressée à Humbert Ferrand, le 20 septembre 1838, dans Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 458.

7 Berlioz, Lettre adressée à Humbert Ferrand, fin de l'année 1828, située entre le 7 et le 20 décembre, dans *ibid.*, vol. 1, p. 220-221.

8 Voir *ibid.*, p. 233, note 3.

Ce dernier avait pour dessein d'intervenir dans le moment critique de l'histoire de la Restauration. Berlioz écrit ainsi [cinq articles](#) – peut-être même six (voir Ramaut 2012) – publiés en l'espace de 18 mois ; tous, sauf le dernier du 22 octobre 1830, se trouvent inscrits dans la lignée des dernières heures du gouvernement de Charles X, c'est-à-dire dans cette phase d'un romantisme déjà déclaré, non encore imposé comme la voie de la victoire de la liberté, mais qui, par un mouvement rétroactif, peut être interprété comme le signe des prémices esthétiques de la révolte qui conduisit aux journées de juillet.

L'« approximation » des *Mémoires*, parce qu'elle date de 1848, met en évidence dans sa manière de rapporter l'histoire un autre rapprochement conjoncturel puisqu'elle associe au déploiement des forces créatrices du jeune compositeur de 1830, l'établissement d'une critique musicale nouvelle. L'ellipse temporelle des *Mémoires* souligne l'incontournable autorité que le cours politique de la vie française a exercée sur les épisodes de la vie créatrice de Berlioz ; autorité à la fois libératrice et restrictive, constructive et discriminatoire. Berlioz, en émargeant aux feuilles nécessairement politiques des journaux, se voit en effet aussi bien « justifié » dans sa recherche d'une émancipation que « dénoncé » dans sa manière de ne pas y adhérer. Mais il n'est pas le seul à vivre cette condition que souligne un article du *Rénovateur* consacré à la littérature :

On aurait tort de croire que le principe gouvernemental qui régit un peuple n'a aucune action sur sa littérature. Comme il y a dans l'esprit humain une logique fatale qui enchaîne d'anneau en anneau toutes les conséquences qui jaillissent d'un premier axiome, les individualités sont dominées par les causes générales qui les entourent, et elles se font même involontairement l'expression de la société dans laquelle elles sont jetées (N 1832, p. 163).

COMMENT ÉCRIRE L'HISTOIRE : PAR OÙ COMMENCER ?

Il est symptomatique que le travail de mémoire qu'entreprend Berlioz en 1848 au sujet de ses débuts dans ce que d'aucuns ont appelé « la civilisation du journal » (Kalifa *et al.* 2011), fasse état d'une contribution à la *Revue européenne* en lieu et place de sa collaboration au *Correspondant*. C'est que la *Revue européenne* fondée seulement en 1833, disparue en 1834 et pour laquelle le jeune compositeur n'a signé que [deux articles](#), se substitue au *Correspondant*⁹. Aussi Berlioz ne trompe-t-il ses lecteurs qu'à demi puisqu'il eut affaire dans l'un et l'autre de ces deux périodiques aux mêmes personnalités et à la même idéologie simplement élargie aux mouvements culturels et politiques et religieux de l'Europe¹⁰. C'est parce qu'il avait collaboré au *Correspondant*

9 Le titre complet de la revue ne laisse pas d'hésitation : *Revue européenne, par les rédacteurs du Correspondant*. Sur la presse, lire [Milbach 2006](#).

10 Les derniers mots de Louis de Carné dans l'« Introduction » du premier numéro de la *Revue européenne* (1^{er} janvier 1831) sont également explicites : « En faisant succéder la *Revue européenne* au *Correspondant*, nous n'avons d'autre but que d'ouvrir à la vérité catholique une plus large voie, et de donner aux doctrines de rénovation religieuse et politique un organe indispensable » ([Carné 1831](#), p. 18).

que de Carné le sollicita à Rome où il était pensionnaire, lui proposant d'écrire un long article – la « [Lettre d'un enthousiasme sur l'état actuel de la musique en Italie](#) » – source très vite destinée à être reprise par Berlioz dans divers journaux¹¹.

La question que posent les « erreurs » des *Mémoires* n'est donc pas tant de savoir si le compositeur *se* trompe en 1848 que de comprendre pourquoi il *nous* trompe. En faisant ainsi coïncider l'avènement de sa vie publique avec celui de la politique de la monarchie de Juillet, il confirme ce qu'il confie au lendemain des journées de juillet à l'une de ses sœurs : « Heureusement, nous touchons à l'émancipation théâtrale ; cette révolution est faite exprès pour la liberté des arts ; je parviendrai dix fois plus tôt que je ne l'eusse fait sans elle¹² ». En 1848, alors que le régime de Louis-Philippe s'effondre, Berlioz modifie en quelque sorte ses propres actes pour mieux les interpréter. Il rejoint en cela la remarque que François-René de Chateaubriand place à l'extrême fin de ses *Mémoires d'outre-tombe* :

Il n'est révolution si prodigieuse qui, décrite de minute en minute, ne se trouvât réduite aux plus petites proportions. [...] Pour juger impartialement de la vérité qui doit rester, il faut donc se placer au point de vue d'où la postérité contempera le fait accompli (Chateaubriand [1848]1951, vol. 2, p. 477).

Berlioz arrange les faits. Mais il les amalgame sans doute aussi parce qu'il sait que c'est essentiellement à travers les trois journaux dont il devient progressivement un collaborateur régulier – entre 1833 et 1835 – qu'il est devenu « un romantique sous Louis-Philippe¹³ ». La critique musicale – à l'inverse des réécritures tardives des livres qu'il en tire – consigne de ce fait davantage la réalité « minute après minute » et peine en revanche à « se placer au point de vue d'où la postérité contempera le fait accompli ».

VERS « LA PRISE DE CONSTANTINE¹⁴ »

C'est donc aussi la course à l'obtention d'une place marquante que s'efforce de réussir Berlioz dès son retour à Paris. On peut remarquer qu'à compter de 1833, il

11 Berlioz mentionne dans une lettre adressée à sa mère, le 28 novembre 1831, la demande de Louis de Carné : « Je reçois à l'instant une aimable lettre de De Carné, l'un des fondateurs du *Correspondant* et pour les talents duquel mon père professe beaucoup d'admiration » (Berlioz 1969-2003, vol. 1, p. 501). À Thomas Gounet le 17 février 1832, il explique : « J'ai envoyé, il y a plus d'un mois, à la *Revue européenne*, un grand article sur l'état actuel de la musique en Italie » (*ibid.*, p. 527). Cet article, redonné dans la *Revue Musicale* de Fétis en deux livraisons, le 31 mars et le 9 avril 1832, donnera lieu jusqu'au mois de juillet 1834 à huit autres redistributions successivement proposées sous divers découpages, divers titres et diverses amplifications, dans *L'Europe littéraire*, *La Gazette musicale*, *Le Rénovateur*, *L'Italie pittoresque*, lire à ce sujet Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 1, p. 69, note 1.

12 Berlioz, Lettre adressée à sa sœur Nanci, le 5 septembre 1830, dans Berlioz 1969-2003, vol. 1, p. 358.

13 Selon l'excellent titre de la biographie d'Adolphe Boschot (1908).

14 Berlioz emploie cette expression pour annoncer à son père que l'exécution de son *Requiem* a été un immense succès. On se souvient que cette messe fut interprétée au service funèbre du comte de Damrémont, commandant de l'armée d'Afrique, mort lors de la prise de Constantine, le 11 octobre 1837 (lettre du 7 décembre 1837, dans Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 383 ; voir également la note 53).

s'emploie à acquérir par ses premiers travaux de plume une place au *Rénovateur*¹⁵ (fondé en 1832), à la *Revue et gazette musicale de Paris*¹⁶ de Maurice Schlésinger (elle-même inaugurée le 5 janvier 1834)¹⁷, et au *Journal des débats* des Bertin, organe pérenne originellement *Journal de l'Empire*¹⁸ pour lequel il dut attendre d'être déjà remarqué ailleurs pour y avoir un statut durable (voir Reyer 1889). Les débuts dans chacun de ces journaux procèdent souvent de la même manière : Berlioz reprend tout d'abord un article déjà publié ailleurs, le retravaille, puis écrit un article spécifique. Selon ce procédé, il est réellement publié « pour la première fois » au *Rénovateur*, le 8 décembre 1833¹⁹, à la *Revue et gazette musicale*, le 27 avril 1834²⁰, et enfin au *Journal des débats*²¹, le 25 janvier 1835²². Berlioz dans sa *Correspondance*, en 1837, prétend qu'il assure aux *Débats* des « feuillets » et à la *Gazette musicale* des « critiques²³ », comme si après des indéterminations de typologies que les articles repris avaient pu faire apparaître, chaque journal lui avait demandé d'avoir une mission particulière au fur et à mesure qu'il y devenait permanent. L'« introduction » du *Centenaire du Journal des débats (1789-1889)*, lorsqu'elle précise les objectifs du journal, nous fait comprendre combien Berlioz pouvait s'y sentir dans sa famille d'esprit :

Chercher, sous les divers régimes que se donne ou subit la France, la conciliation des principes qu'une nation ne peut oublier sans se perdre ou sans s'avilir, ne rien

15 *Le Rénovateur*, dont la première livraison est datée du 31 mars 1832, est tout d'abord un journal hebdomadaire dirigé par Pierre-Sébastien Laurentie, légitimiste issue d'un milieu simple. *Le Rénovateur* devient un quotidien à compter de 1833. Il disparaît le 31 décembre 1835. Il absorbe *le Courrier de l'Europe, journal politique et littéraire*, également fondé et dirigé par Laurentie et sera absorbé à son tour, fin 1835, par *La Quotidienne* (1815-1847) que dirige toujours Laurentie et de Lostanges. Sur ce sujet lire la lettre de Berlioz adressée à sa mère, [entre le 26 janvier et le 10 février 1836], Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 284.

16 Berlioz avait, à la demande de Schlésinger, déjà rédigé pour la revue de Berlin – *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* – dont son père était responsable, quatre comptes rendus de concerts de musiciens allemands venus se produire à Paris publiés en juin et juillet 1829, voir Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 1, p. 17-40.

17 Avant d'absorber en novembre 1835 la *Revue musicale* de Fétis.

18 Journal qui a remarquablement traversé les vicissitudes politiques de l'époque, les *Débats* représentent la feuille la plus policée de l'expression d'une critique sympathisante au pouvoir. Voir aussi la note 44.

19 Berlioz paraît en réalité pour la première fois dans les colonnes du *Rénovateur* le 9 juillet 1833 par un article repris de *L'Europe littéraire* du 12 juin. Le premier véritable article est donc « Académie royale de musique. Première représentation de la *Révolte au sérail*, ballet en trois actes de M. Taglioni, décors de M. Cicéri, costumes de M. Duponchel, musique de M. Th. Labarre » (*ibid.*, p. 113-117).

20 Avant, le 2 février, paraît l'article « *Institut. Concours de musique et voyage du lauréat en Italie* » qui combine plusieurs sources et est partiellement une des reprises de l'article déjà cité « Lettre d'un enthousiaste » (*ibid.*, p. 153-165). L'article du 27 avril s'intitule : « Concerts du Conservatoire. Cinquième, sixième et septième concerts » (*ibid.*, p. 221-224).

21 Après une reprise le 10 octobre 1834 de « *Rubini à Calais* » paru le 5 octobre dans la *Revue et gazette musicale* sous le titre « Un bénéficiaire et Rubini à Calais » (*ibid.*, p. 393-396). Cet article a également été publié une troisième fois dans *L'Émancipation* de Bruxelles le 12 octobre. Il sera enfin l'occasion d'une élucidation, « Historique de la représentation de Rubini à Calais », le 2 novembre 1834, dans la *Revue et gazette musicale* (*ibid.*, p. 435-436).

22 « Société des concerts du Conservatoire. Premier concert » (*ibid.*, vol. 2, p. 29-38).

23 Berlioz, Lettre adressée à Édouard Rocher, le 17 avril 1837, dans Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 346.

abandonner des droits de l'État sans leur sacrifier la dignité des citoyens, s'attacher aux réalités plus qu'aux étiquettes, se garder de l'esprit d'aventure et de système, s'efforcer de rendre la demeure habitable plutôt que de rêver de la jeter à bas pour la relever sur des plans inédits : telles ont été durant tout le siècle les idées qui ont guidé le Journal des débats (Reyer 1889, p. xiii).

Pourtant, en 1833, alors qu'il commence à collaborer au *Rénovateur*, journal légitimiste réputé pour sa virulence vis-à-vis du gouvernement de Louis-Philippe, Berlioz écrit à sa sœur avec une lucidité quelque peu provocatrice : « Tu sais peut-être que je fais le feuilleton musical du *Rénovateur*, journal légitimiste. [...] Comme je me moque des opinions politiques, [...] la couleur du journal ne me fait absolument rien. Je ne touche jamais à ce qui est en dehors de mon domaine²⁴ ». À cette époque Berlioz peut se croire libre, en qualité d'artiste, de toute étiquette politique, mais il a déjà appris une forme de docilité, car comment cette liberté imaginative pouvait-elle se manifester dans le cadre muselé des convenances de la presse, de l'appartenance à un journal ? Une des rares lettres à Charles-Alexandre de Lostanges de *la Quotidienne* signale cette charte de soumission : « Je ferai mon possible pour que mon feuilleton de dimanche ne ressemble en rien à la *critique charge* de la semaine dernière²⁵ ».

C'est pourquoi l'histoire politique et la recherche créatrice de Berlioz, si elles ne sont certes pas rigoureusement en phase, restent indissociables. Elles se façonnent l'une l'autre et cherchent tour à tour à s'émanciper l'une de l'autre. Les débuts de Berlioz balbutient, dans leur empressement à se faire remarquer, autant que ceux du gouvernement de Louis-Philippe. Doué d'une intelligence des situations qui le distingue, le compositeur cherche cependant à déjouer cette forme d'unité qui l'enfermerait dans un parti politique, voire ces ressemblances, puisqu'il se range du côté de la critique du pouvoir en place, soit de l'indépendance. Il s'empare des événements, à défaut de réussir à les créer lui-même, pour mieux les moquer et marquer sa différence. Aussi lorsqu'il écrit « son » histoire, tend-il à aligner les contradictions de sa vie sur les grandes articulations de la politique qu'il ne peut ignorer et dont il subit les conséquences. Il décrit son personnage *a contrario* du cynisme des hommes du juste milieu, le montrant habité d'une sensibilité artiste idéaliste, aussi insensée qu'ardente. Il plonge l'artiste au sein des forces politiques, cherchant à justifier sa propre aspiration créatrice attentive à ce que l'actualité offre aussi comme perspective de liberté. Vivre ainsi dans le monde tout en affirmant rester en dehors de ses compromissions, de ses agiotages, en les dénonçant même, c'est littéralement adopter un vrai point de vue critique.

L'ajustement des intuitions créatrices de Berlioz aux opportunités que dégagent les circonstances a quelque chose de fascinant. Ces « fausses rencontres » semblent des

24 Berlioz, Lettre adressée à sa sœur Adèle, le 26 décembre 1833, dans Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 145. Ses premiers articles pour le *Rénovateur* avaient paru dans les numéros des 8, 15 et 22 décembre.

25 Berlioz, Lettre adressée à Charles-Alexandre comte de Lostanges, le 14 avril 1835, *ibid.*, vol. 8, p. 112. Il s'agit de l'article « Académie royale de musique », paru le 12 avril dans *Le Rénovateur* (voir Gérard et Cohen 1992-2019, p. 109), concernant un ballet *Brézilia ou la Tribu des femmes*, dansé par Marie Taglioni.

points de coïncidence même si les enjeux artistiques que défend le compositeur sont pour grande part déconnectés des enjeux de pouvoir et d'influence dont débattent les revues légitimistes dans lesquelles il est naturellement introduit par ses relations. Son appartenance à la presse légitimiste se justifie par le fait que c'est une place qui lui permet une critique justifiée du libéralisme, auquel plus tard il se rangera, ayant par-dessus tout un mépris de l'esprit républicain. Ces points de contact entre un journal dont la première raison est une lutte politique et les revendications esthétiques d'un artiste reposent dès l'origine sur un étrange malentendu qui fait lui-même toute la saveur énigmatique de la personnalité de Berlioz, et explique sans doute pour partie la réussite littéraire de l'indépendance de son style.

AFFINER UNE STRATÉGIE MÉDIATIQUE : LES RÉSEAUX DE BERLIOZ

Après le succès décisif d'un soir de la *Symphonie fantastique*, le 5 décembre 1830, Berlioz ne se confronte réellement à la société parisienne que lors de son retour de Rome à Paris le 7 novembre 1832²⁶, mais surtout à l'occasion du concert qu'il donne le 9 et reprend le 22 décembre, où est créé de façon quasi publicitaire, après la deuxième exécution de la *Symphonie fantastique*, *Le retour à la vie*.

À compter de ce concert de retour, il faut compter à peine six années – 9 décembre 1832-10 septembre 1838 – de vie intense pour le triomphe du « beau » qui se traduit par ce que l'on pourrait nommer « la course à l'Opéra ». La lecture du corpus déjà important de la critique musicale fait percevoir la mise en place d'une occupation de l'espace journalistique. Il faut donc saisir ce corpus à la fois comme la réalité d'une stratégie de prise de pouvoir et comme le lieu de la proclamation d'un idéal, tâche peu claire à départager, car les deux dimensions sont permanentes et jouent à se dissimuler l'une derrière l'autre dans un jeu saisissant de vérité et de mensonge. Lire par exemple l'article dans la *Revue et gazette musicale* du [21 février 1836](#), dont l'objet de départ et de conclusion est le quatuor des frères Tilmant, révèle chez Berlioz le souci de ne pas parler de son sujet musical, mais de s'évader vers des considérations plus libres, clairement de remplissage et aussi de recentrage d'une part de ses idées propres sur sa propre recherche compositionnelle et d'autre part sur ses expériences personnelles de la sensibilité des auditeurs. L'article passe pour l'essentiel par de larges digressions que l'intitulé, [jusque dans sa composition typographique](#), annonce assez clairement.

Berlioz délaisse le compte rendu de l'exécution du quatuor en *ut* dièse de Beethoven, qui est pourtant le réel objet qu'introduit la première phrase : « Les séances de quatuors des frères Tilmant ont commencé dimanche dernier ; l'affluence des auditeurs n'était pas aussi considérable que l'an passé. » Il donne ensuite la raison de la défection du public : « le Dimanche-Gras », dont il décrit la manifestation à Rome, puis à Paris. Cela le conduit à réfléchir sur l'état et l'importance du sentiment de l'art pour les Romains et les Parisiens – « les masses » –, le tout, durant plus de quatre colonnes sur les cinq que compte l'article, dont il ne consacre que les 18 dernières lignes au

26 Berlioz arrive à Rome le 10 mars 1831 et en repart le 2 mai 1832 ; il ne rejoint cependant Paris qu'au mois de novembre.

quatuor de Beethoven et à ses interprètes (voir Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 407-411) ! Il s'agit là d'un texte de roué. Qu'en est-il dans les débuts ?

Si ce n'est réellement qu'à compter du mois d'avril 1833 que l'activité de Berlioz de « politique musicale » devient effective dans la presse, c'est parce qu'à cette date Berlioz a ciblé les partis à convaincre et qu'il est entré avec plus ou moins de facilité dans l'éducation du public. On perçoit alors que sa philanthropie a de grandes limites. C'est ainsi qu'il traverse sans engagements manifestes l'attirance alors très vivace des artistes, notamment Liszt, pour le saint-simonisme malgré sa lettre du 28 juillet 1831 à Charles Duveyrier (voir [Locke 1977](#)) et qu'il affiche clairement son mépris pour l'inculture des masses autant que son dégoût pour l'état des productions musicales de l'Opéra-Comique.

La presse éclaire la relation de l'artiste à son temps, puisque le compositeur ne s'exprime officiellement *que* sur la musique d'autrui²⁷. On sait pourtant que selon l'usage, certains articles signés par Joseph d'Ortigue, puis plus tardivement Théophile Gautier ou Jules Janin et encore Stéphen de la Madelaine sont à peine réécrits de brouillons de Berlioz²⁸. Si toutefois le compositeur frôle le sujet de ses propres compositions, il s'empresse de le signaler, de se taire ou encore de s'en divertir²⁹. Il exprime aussi assez clairement sa pensée profonde par l'artifice de la comparaison comme celle qu'il entreprend par exemple entre Cherubini et Beethoven³⁰.

Si la faction des artistes-journalistes romantiques de ses amis permet ainsi à Berlioz d'avoir des défenseurs et des relais dans d'autres journaux³¹, il se trouve aussi que des oppositions surgissent entre Berlioz et un confrère. Ce cas de figure mène alors à des « réponses » d'un numéro à un autre. Tel est le cas, au sein de la *Revue et gazette musicale*, du dialogue de 1836 entre Germanus Lepic, une personnalité qui reste à mieux identifier³², et Berlioz. Germanus Lepic, qui vient de ferrailler avec Liszt³³, prend la défense du Prix de Rome et « du voyage des musiciens lauréats » (Lepic 1836) en Italie, à la suite de l'article de Berlioz [« Concours annuel de](#)

27 Exception faite des deux articles pour *Le Rénovateur* des 15 et 29 décembre 1833 après les deux concerts des 9 et 22 décembre, voir Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 1, p. 121 et 128.

28 Voir Holoman 1987 ; et Ortigue 1832, dont des fragments sont imputables à Berlioz (voir aussi le chapitre XII des *Mémoires*).

29 Par exemple, le 18 janvier 1835, des deux articles « Premier bal de l'Opéra » de la *Gazette musicale* et « Académie royale de Musique » du *Rénovateur* qui évoquent le spectacle chargé *L'épisode de la vie d'un joueur* aussi désigné comme « symphonie pittoresque », musique d'Adolphe Adam et texte du comédien Étienne Arnal (Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 23-24 et 25-26).

30 « Cours de contrepoint et fugue de M. Cherubini – Traité de composition de Beethoven, chez M. Maurice Schlésinger, rue de Richelieu, 97 », *Journal des débats*, 22 décembre 1835, *ibid.*, p. 365-370.

31 Notamment Joseph d'Ortigue, Jules Janin ou Théophile Gautier, et dans une moindre mesure sur ce plan Liszt, mais aussi Stéphen de la Madelaine et Auguste Bottée de Toulmon.

32 Germanus le Pic ou Lepic est le pseudonyme de Pierre Alexandre (Adolphe ?) Specht. Voir Gibbs et Gooley 2006.

33 En 1835, il réagit aux six livraisons de Liszt parues sous le titre [« De la situation des artistes et de leur condition dans la société »](#) dans la *Revue et gazette musicale* (mai-octobre 1835), par un article, « De l'éducation des musiciens », paru le 18 octobre 1835, p. 238-340, et qui eut droit à la [réponse de Liszt le 15 novembre](#).

[composition musicale à l'Institut](#) », sous-titré « *Delenda est Carthago* », et paru le 19 juin (Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 477-482). Berlioz propose une ultime réponse le 23 octobre : « Encore un mot sur le concours de composition musicale à l'Institut, en réponse au dernier article de M. Germanus Lepic » (*ibid.*, p. 571-575). C'est donc Berlioz qui a ouvert la polémique et la referme. Les échanges avec Lepic sont de l'ordre d'une controverse, ceux avec Joseph Mainzer prennent une autre tournure qui excède le cadre de la revue, comme on le verra.

Mainzer n'est cependant pas le seul musicien à s'être senti agressé par Berlioz. Plus d'un musicographe ne pouvait admettre les assauts de libertés et d'indépendance dont témoignait son art, puis Berlioz excellait à se créer des animosités. On sait comment Fétis, qui lui avait été accueillant, fut brocardé dans *Le retour à la vie*, comment Cherubini fut moqué et comment le Rossini de *Guillaume Tell* fut analysé sans complaisance dans sa lutte inégale, entre autres entre les emprunts à Spontini, le rossinisme et sa réelle recherche inspirée³⁴. Berlioz dans un [feuilleton désopilant de la Revue et gazette musicale](#) du 31 janvier 1836 se moque délibérément d'Eugène Scribe et Daniel-François-Esprit Auber, dont il ne peut alors attendre un quelconque service³⁵...

Ces prises de position qui dénoncent des antagonismes préparent aussi et expliquent le livret de *Benvenuto Cellini*, le choix de ses auteurs, Auguste Barbier, Léon de Wailly, Alfred de Vigny, puis justifient la musique qui s'oppose au modèle du Grand opéra tout en s'en approchant. Les trois articles élogieux de 1836 sur *Les Huguenots* dans la *Revue et gazette musicale* à la suite de la création du 29 février 1836, les 6, 13 et 20 mars, puis, au *Journal des débats*, les deux articles des [10 novembre](#) et [10 décembre](#) lors de la publication chez Schlésinger de la partition à compter du 5 novembre, peuvent être lus en ce sens.

LE MANŒUVRIER DE LA PRESSE

Antérieurement, puis parallèlement aux trois journaux cités, qui deviennent la ressource quotidienne de Berlioz, mais aussi sa chaîne, des opportunités le font remarquer dans des revues plus éphémères suggérées par l'évolution du courant romantique. Outre la *Revue européenne*, on doit citer [L'Europe littéraire](#), feuille créée en 1833³⁶ (premier numéro le 1^{er} mars 1833, dernier numéro le 6 février 1834) dont les directeurs sont Victor Bohain et Alphonse Royer. De façon plus rare, Berlioz écrit pour le non moins éphémère [Monde dramatique](#) de Gérard de Nerval et Anatole

34 Hector Berlioz signe quatre articles consacrés à *Guillaume Tell* qui paraissent les 12, 19, 26 octobre et 2 novembre 1834 dans la *Revue et gazette musicale*.

35 Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique. *Actéon*, opéra-comique en un acte de MM. Scribe et Auber (Première représentation) », dans Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 383-389.

36 Consulter le « Prospectus confidentiel imprimé pour MM. les Fondateurs et les Rédacteurs de *L'Europe littéraire* », qui note : « La politique sera complètement exclue de l'Europe Littéraire. Notre feuille, ainsi concentrée dans le domaine de l'art, restera toujours placée en dehors des passions du moment ; elle formera, pour ainsi dire, un territoire neutre, où pourront demeurer et vivre en paix tous les partis et toutes les opinions » ([Anonyme 1833](#), p. 3).

Bouchardey inauguré le 9 mai 1835³⁷. En 1837-1838, il collaborera de façon sporadique à la *Chronique de Paris* (1834-1838, sous-titrée « Journal politique et littéraire du dimanche ») pour lequel il travaille à des « revues ».

Cette intégration à la vie publique, qui peut être pensée comme une dispersion de l'énergie du compositeur, lui permet de défendre l'école romantique toujours appréhendée avec une certaine réserve par les décideurs et les garants de la vie artistique. Elle l'associe également à des artistes qui peuvent lui être utiles, comme le seraient des frères d'armes : la relation avec Théophile Gautier repose essentiellement sur une complicité. Aussi, nul étonnement à ce que Berlioz n'obtienne pas de place officielle à la mesure de ses prétentions dans l'organisation des structures musicales alors en refondation ou en création. La position qu'il adopte et la manière dont il se découvre pour les lecteurs et la censure politique ne peuvent que le rendre suspect. Il brigue cependant plusieurs places aussi parce qu'il a besoin de vivre, comme il l'explique à Humbert Ferrand le 23 août 1835 :

Je travaille comme un nègre pour quatre journaux qui me donnent mon pain quotidien. Ce sont *Le Rénovateur*, qui paye mal, *Le Monde dramatique* et la *Gazette Musicale* qui payent peu, *Les Débats* qui paye bien. Avec tout cela, j'ai à combattre l'horreur de ma position musicale ; je ne puis trouver le temps de composer. [...] Écrivez-moi le plus souvent que vous pourrez ; je trouverai, malgré mon esclavage de tous les instants, le temps de vous répondre³⁸.

Il s'agit alors d'une période durant laquelle il entre avec son épouse dans la perspective de réelles difficultés financières, sachant qu'il a touché le dernier semestre de la pension du prix de Rome³⁹, tandis que la naissance de Louis (14 août 1834) entraîne des frais supplémentaires d'installation et de confort⁴⁰, et alors que la carrière d'Harriet devient de plus en plus incertaine. La critique musicale est donc bien devenue son gagne-pain et la réalité ouvrière de son quotidien, puisque sa musique tarde à le (les) nourrir. Cela fait en réalité déjà une année qu'il est devenu une plume régulière dans la presse. C'est à partir de 1834, en effet, qu'il publie une moyenne de 70 articles par an dans divers journaux.

« L'horreur de sa position musicale » tient sans doute à ce qu'il n'a plus de temps pour composer et que la consécration qu'il attend est de ce fait plus longue à venir

37 À cette date, Berlioz a vu publier les trois seuls articles qu'il rédigea à notre connaissance pour *Le Monde dramatique*, journal hebdomadaire dont les fondateurs et directeurs, Nerval et Bouchardey, sont des auteurs proches de la Bohème du Doyenné (voir Brix 1986, p. 78-100). Berlioz aurait publié dans les numéros 5, 9 et 11 de cet hebdomadaire.

38 Berlioz, Lettre adressée à Humbert Ferrand, après le 23 août 1835, dans Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 247-249.

39 Il convient à ce sujet de remarquer que Berlioz n'a pas honoré le contrat auquel le liait l'obtention du prix de Rome, puisqu'il n'a séjourné qu'à peine plus d'un an à la villa Médicis (10 mars 1831-2 mai 1832) et qu'il n'a pas voyagé en Allemagne. Il a cependant réclamé sa pension de façon très régulière, ne cessant dans le même temps de dénigrer dans la presse le fonctionnement académique du jury du prix de Rome.

40 Berlioz, Lettre adressée à sa sœur Adèle, le 17 avril 1835, *ibid.*, p. 232. Cette lettre décrit aussi les engagements de Berlioz de façon très intéressante.

qu'il ne pensait, puis aussi de ce qu'il apprend à ses dépens que son art ne saurait le faire vivre sans avoir triomphé du pouvoir installé, sans s'être acquis un public. Le journal est l'un des agents de cette campagne, mais il est avant tout son moyen de vivre à Paris au jour le jour. L'entretien de cette forme d'armée coûte cher à Berlioz, mais faire partie des « manœuvrier[s] de la presse⁴¹ » est un mal inévitable, car Berlioz ne commande pas, il est plutôt mercenaire : fatal enrôlement de sa condition d'artiste. On soulignera le choix, dans sa lettre à Ferrand, du verbe « combattre ». Il dépeint l'énergie des forces mobilisées cette année et renvoie logiquement à l'arme de la presse et au champ de bataille : Paris, puis à la promotion, si difficile à négocier, de sa musique.

Être actif dans la presse, c'est par conséquent détenir un poste avancé d'observation de la situation et des places à briguer, comme des influences à exercer pour remporter la victoire.

« ILLUSIONS PERDUES⁴² » : LES REVERS DE LA STRATÉGIE MÉDIATIQUE DE BERLIOZ

Participer à la presse, c'est également être sur le lieu de compréhension des rouages des institutions et des salles ; c'est encore assiéger les forteresses à prendre pour imposer son autorité. À Paris, le Théâtre-Nautique installé dans la salle Ventadour rénovée est un exemple de ces opportunités dont Berlioz aimerait faire profiter Harriet et lui-même, grâce à son amitié avec le chef d'orchestre Narcisse Girard, mais ce projet n'aura pas de suite. Ses articles sont alors flatteurs et enthousiastes⁴³. Ses relations quasi familiales avec les Bertin, directeurs du *Journal des débats*⁴⁴, lui permettent aussi d'espérer que la nomination de Henri Duponchel à l'Opéra lui assurera une commande, ce qui aura lieu dans des conditions d'obligation qu'on lui fera durement payer.

Il attend aussi beaucoup de la salle du Gymnase-Musical (inaugurée le 23 mai 1835, toujours à Paris⁴⁵), dont il aimerait devenir chef de chant, ce à quoi Adolphe

41 Berlioz, « Premier bal de l'Opéra », *Revue et gazette musicale*, 18 janvier 1836, dans Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 21.

42 Rappelons qu'Honoré de Balzac avait dédié son roman publié en 1837 – puis repris en 1843, et qui traite de la critique et du journal – à Berlioz avant de le remettre à l'autorité poétique de Victor Hugo.

43 Voir cependant l'article « Théâtre Nautique – Opéra-comique... » du 15 juin 1834 pour *Le Rénovateur* pour ce théâtre inauguré le 10 juin (voir *ibid.*, vol. 1, p. 273). La *Correspondance* générale de Berlioz nous informe que, parallèlement, le compositeur avait traité dès le 14 avril avec Narcisse Girard pour un projet musical et dramatique partagé avec son épouse (voir Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 173).

44 Louis-François (1766-1841), père de Louise (1805-1877) – la compositrice de *La Esmeralda* –, d'Armand (1801-1854), qui succède à son père, et d'Édouard (1797-1871), peintre de son état, mais qui reprend la direction du journal en 1854 après la mort de son frère.

45 Voir au sujet du Gymnase-Musical, entre autres, l'article du 14 juin 1835 du *Rénovateur* : « Nous nous faisons un devoir d'aider autant qu'il est en nous cet établissement naissant où le quadrille et le galop n'ont pas pénétré. Le directeur doit s'armer de courage cependant, car, sans compter la chaleur, bien des difficultés lui restent à vaincre avant la saison prochaine. La moindre n'est pas d'obtenir le privilège du chant et de compléter ainsi le plan de ses séances musicales » (Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 175). Pour l'issue et l'attitude de Thiers, voir la lettre adressée à sa mère, le 10 février 1836 (*ibid.*, p. 283-284).

Thiers, alors ministre de l'Intérieur, s'opposera justement à la fin de l'année 1835. En 1838, la proposition argumentée et chiffrée d'une réorganisation du Théâtre-Italien se voit rejetée par les instances du pouvoir. Il en va de même pour sa candidature comme professeur d'accompagnement au Conservatoire, refusée également en 1838 par Cherubini sous le prétexte que Berlioz n'est pas pianiste, tandis que le poste est accordé à un confrère, Paule-Émile Bienaimé, dont Berlioz assure faussement qu'il ne l'est pas davantage. Après l'échec de *Benvenuto Cellini* en septembre 1838, Berlioz est cependant nommé le 22 décembre – gratification d'un cynisme évident – sous-bibliothécaire au Conservatoire.

Nommer sous-bibliothécaire un compositeur qui fait du journalisme a bien quelque chose de socialement extrêmement blessant. On comprend qu'il puisse alors remarquer, non sans amertume et dégoût et malgré la commande très honorifique du *Requiem* réalisée en 1837 et dans laquelle il fut à un moment donné en rivalité avec Cherubini⁴⁶, que seule sa plume littéraire lui permet de subsister dans la société de son temps. On le voit, les exemples qui montrent un Berlioz sinon avisé, tout au moins informé et dans l'attente assez vaine d'avoir une reconnaissance dans la vie artistique parisienne, ne manquent pas.

Il est possible d'envisager la chute de *Benvenuto Cellini*⁴⁷, qui signa un arrêt dans la carrière du compositeur, comme une conséquence directe de la critique musicale de Berlioz voire de son appartenance au *Journal des débats*. Certes, son opéra présentait également de très réelles difficultés de réalisation et il reposait sur un livret non exempt de maladresses, mais il tomba aussi victime d'une cabale ourdie, entre autres, par Joseph Mainzer. Ce dernier, défenseur de la musique religieuse de Palestrina et engagé dans une action sociale avec les ouvriers, avait été la cible d'un article de Berlioz d'autant plus assassin⁴⁸ que précédemment les articles du compositeur romantique⁴⁹ avaient été favorables à l'entreprise de ce musicien philanthrope⁵⁰. La riposte de Mainzer, qui prend la forme d'un long pamphlet journalistique, est sans appel ; on peut y lire, par exemple : « Aujourd'hui, chaque nouveau feuillet de M. Berlioz est une blessure faite à l'art » ([Mainzer 1838](#), p. 93). Mais ce réquisitoire très organisé est intéressant pour la manière dont il attaque le compositeur à travers son activité de critique, et pour ce qu'il estime que le *Journal des débats* se déshonore à abriter un tel mauvais penseur. Si Mainzer dans les deux premiers chapitres dénonce le

46 Cherubini voulait en effet faire exécuter son *Requiem en ré*. Voir la lettre de Berlioz adressée à Cherubini, le 24 mars 1837 (Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 339-340) ainsi que le chapitre XLVI des *Mémoires* (Berlioz [1865]2019).

47 Lire à ce sujet [Brenet 1886](#).

48 « Concert de M. Mainzer salle Saint Honoré », *Revue et gazette musicale de Paris*, 6 mai 1838, dans Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 3, 459-461, et « Enseignement populaire du chant. Réunion de l'orphéon : M. Wilhem », *Journal des débats*, 6 juillet 1838, *ibid.*, p. 493.

49 Par deux articles flatteurs et enthousiastes dans le *Journal des débats* du 18 septembre 1836 et du 10 décembre 1837 ; voir, *ibid.*, vol. 2, p. 548-549, et vol. 3, p. 341.

50 Joseph Mainzer a publié en 1838 le seul numéro d'une revue dont il était l'instigateur : la [Chronique musicale de Paris](#), qui n'est qu'un pamphlet de 95 pages contre Berlioz.

compositeur et « ses [sic] symphonies fantastiques » ([Mainzer 1838](#), p. 5), mais surtout son *Requiem*, il ne consacre pas moins de cinq chapitres à la critique musicale du compositeur. Il montre les contradictions, le système incohérent, la pensée dérangée et malveillante de Berlioz, et dénonce enfin son goût des arrangements, de la flatterie et de l'assassinat :

Ses premiers articles sur la musique ont paru dans le *Rénovateur*. Après la mort du journal légitimiste, M. Berlioz devint un des rédacteurs du *Réformateur*⁵¹. Il quitta la feuille républicaine pour entrer à celle des *Débats*. Sur ce terrain littéraire, les travaux de M. Berlioz étaient plus nombreux que dans la composition. Il eut ainsi une vaste arène ouverte à l'art, et il pouvait exercer une grande influence sur les artistes. M. Berlioz s'est-il servi de ces divers journaux, auxquels il faut ajouter la *Gazette Musicale*, pour travailler dans ce but ? ou bien en a-t-il profité pour satisfaire ses affections et ses haines particulières ? (*ibid.*, p. 43-44)

La commande d'État du *Requiem*, qui intervient juste avant la chute de *Benvenuto Cellini*, peut, dans ce paysage de règlements de comptes, d'incompréhensions mutuelles et d'ascension de Berlioz, être interprétée comme un geste d'encouragement venu du gouvernement⁵². Une forme de dédommagement aussi bien à l'adresse de Berlioz qu'au clan des Bertin eux-mêmes indirectement visés. La famille Bertin avait en effet non seulement appuyée la nomination de Henri Duponchel à la direction de l'Opéra, mais elle avait encore eu à essuyer une polémique autour de la musique de *La Esmeralda* de Louise Bertin que les détracteurs attribuaient pour grande part à Berlioz. Impossible de ne pas penser que cette conjuration contre le pouvoir des Bertin ne repose pas aussi sur un fond d'appartenance politique. Berlioz le sait bien lorsqu'il écrit à son père au lendemain de la création du *Requiem* :

Nous avons pris Constantine avant-hier, nous aussi ! La Constantine musicale. L'exécution [...] a été parfaite. Le succès immense et général, je vous assure sans illusion aucune, sur les artistes comme sur le public. Le duc d'Orléans m'a fait dire qu'il avait trouvé mon ouvrage fort beau et qu'il n'avait jamais été aussi ému par la musique. L'opposition se tait, c'est la plus acharnée, celle qui l'était moins est détruite et grossit les rangs de mes partisans. Sur tous les journaux que j'ai lus hier il y en a treize pour et deux contre (*le Corsaire* et *le Constitutionnel*) [...] *le Constitutionnel* a voulu se venger d'un article que je fis, il y a deux ans sur Hérold⁵³.

51 Mauvaise foi de la part de Mainzer : Berlioz n'a jamais collaboré au *Réformateur* en raison, précisément, de sa couleur politique.

52 Le comte Adrien de Gasparin, commanditaire de l'œuvre, appartenait par sa famille à l'Église réformée ; il avait été officier de cavalerie de l'état-major de Murat, opposé à la Restauration et il fit sa carrière politique sous la monarchie de Juillet où il devint ministre de l'Intérieur pour quelques mois. Son fils était un ami d'un ami de Berlioz.

53 Berlioz, Lettre adressée à son père, le 7 décembre 1837, dans Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 383. L'article sur Hérold – « De la partition de Zampa » – a été publié au *Journal des débats* le 17 septembre 1835 (voir Gérard et Cohen 1992-2019, vol. 2, p. 287-292).

On compte naturellement beaucoup plus d'articles rédigés durant les années qui nous intéressent que de concerts donnés de ses œuvres. Dallas K. Holoman (1987) recense 314 articles⁵⁴, tandis que Pierre Citron (2000) dénombre 28 concerts à Paris⁵⁵, ce qui met néanmoins en évidence l'intense activité que déploie Berlioz sur tous les fronts, partagé qu'il est entre le désir de s'affirmer musicien et la nécessité de se faire une place publicitaire.

Il convient de remarquer que dans son commencement la critique s'exerce moins sur des personnes que sur les institutions, tandis qu'on observe l'inverse dans les partitions. Ainsi la tirade sur les arrangeurs dans *Le retour à la vie* dénonce comme on sait Castil-Blaze et Fétis, beaucoup plus directement que ne le feront les personnages de Balducci et de Fieramosca dans *Benvenuto Cellini*. Si pour *Le retour à la vie* Castil-Blaze est dénoncé de façon implicite, Fétis est singé certes en ses formules, mais il le fut encore lors de la création du rôle parlé de « l'Artiste »⁵⁶, par l'acteur Boccage, en ses intonations⁵⁷. Ce n'est que plus tardivement que viendront pour les journaux la dénonciation de comportements et l'acharnement sur des cibles privilégiées, Edmond Crosnier (François-Louis Croisnu), directeur de l'Opéra-Comique de 1834-1845, les chœurs de cette institution, les machinations jalouses de Cherubini, directeur du Conservatoire, et les convictions qu'exprime son traité d'harmonie, le commerce de Louis-Désiré Véron, directeur de l'Opéra de 1831 à 1835 ; ou le *Rossignol* de Berton, l'emploi de la grosse caisse par les compositeurs italiens. Puis viennent les éloges mitigés, notamment au sujet de Duponchel. La diversité de ces exemples et l'opposition entre la critique libre et osée dans la partition face aux allusions des journaux mettent en évidence la « construction » d'une idéologie critique, perçue comme un espace de liberté surveillée, de dépendance aux autorités du ton de la communication.

Nous avons une certaine difficulté à rétablir la vitalité de ces échanges, car Berlioz reçoit aussi par ces tribunes que sont alors les journaux, la critique hostile de ses opposants. Les désaveux, signes d'une antipathie déclarée et entretenue, s'ils culminent notamment à l'automne 1838 avec la chute préparée de *Benvenuto Cellini*, sont autant de réponses aux attaques de Berlioz.

Qui a commencé le premier à défier l'autre ?

Le plus souvent, c'est Berlioz, intraitable parfois avec ceux mêmes, qui, en place, voudraient l'aider. Les ruptures de Berlioz avec ses contemporains attentifs à l'actualité et réceptifs à sa personnalité évoluent d'une façon qui peut sembler incohérente si l'on constate que le compositeur peut encenser certains aspects de ses confrères et en

54 Ce comptage inclut des articles non signés attribués à Berlioz et inventorie les articles à peine modifiés, publiés dans divers journaux à quelques jours d'intervalle.

55 Citron note aussi deux exécutions en Allemagne et une à Lille de l'*Ouverture des Francs-juges* ou d'autres extraits d'œuvres de Berlioz.

56 Le rôle du récitant lors de la création de *Lélio* fut confié à l'acteur Bocage (Pierre Toussez). Voir le chapitre XLIV des *Mémoires* (Berlioz [1865]2019), p. 413 ; voir également la lettre adressée à sa sœur Adèle, le 10 décembre 1832, et celle au docteur Louis Berlioz, le 14 décembre (Berlioz 1969-2003, vol. 2, p. 40 et 45).

57 Le texte du livret utilise même les italiques pour reprendre les formules de Fétis.

dénoncer cruellement certains autres jusqu'à créer des incompatibilités irréversibles. Ainsi de Rossini principalement décrié pour son travers d'être de l'école italienne du *belcanto*, mais, dans les faits, plus souvent salué qu'on ne pense pour d'évidentes qualités et qui figurera en bonne place dans les exemples du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.

ÉPILOGUE

À la question « La critique a-t-elle été, dans le dispositif politique qu'implique l'avènement de la monarchie de Juillet, indissociable du triomphe du romantisme, soit en quelque sorte indispensable à la création artistique berliozienne ? », la réponse est *a priori* « non ». Située dans l'absolu, la création se réclame indépendante de toute compromission, et Berlioz s'est employé à revendiquer cette certitude, que la forme paroxystique de l'isolement dont il fut progressivement la victime et l'icône⁵⁸ vérifie ; cependant, face à la contingence du quotidien, force est de constater que la réponse est exactement à l'inverse, « oui ». La critique permit à Berlioz de vivre et d'occuper une place indiscutable, redoutable même dans le monde musical parisien. Cette étrange distorsion, cette controverse à l'origine de la fonction et de l'usage de la critique musicale doit, semble-t-il, aider à définir ce qu'a représenté la presse musicale pour Berlioz. Qu'offrait-elle à un homme divisé entre l'idéal et l'action, sinon comme il dit l'avoir pensé lui-même « une arme » ? Mais Berlioz met aussi en évidence que le feuilleton représenta pour lui une double réalité. Agir, d'une part, dans un temps compté exposé à un avenir incertain dont les énergies peuvent à tout moment être anéanties afin de parer au plus pressé ; contribuer, d'autre part, à porter ce temps vers une forme sublimée d'éternité en développant un véritable culte du « grand art ». Aussi la double fonction de l'exercice de l'écriture publique consiste-t-elle à appartenir au jeu social tout en exerçant une constante vigilance. Cette attitude, aussi paradoxale et duplice soit-elle par rapport aux coutumes de la presse, peut être assimilée à une rigoureuse inversion de ce que désigne dans le monde d'alors l'idée politique de justemilieu.

La lecture du corpus critique de Berlioz suggère en effet que la presse, qui demeure sans équivalent pour l'immédiateté de sa diffusion, représente pour le compositeur la tribune convoitée d'un engagement vertueux à travailler à l'éducation du public « *fashionable* » dont il dénonce les travers de médiocrité et de non-discernement ; ce même public dont il aime à constater les améliorations. C'est pourquoi la critique musicale de Berlioz apparaît plus particulièrement aujourd'hui comme un témoignage paradoxal, mais aussi comme un excellent miroir qui donne tour à tour à voir la physionomie musicale de Berlioz, ses attentes, ses ambitions créatrices et la physiologie de l'époque telle qu'il pense pouvoir tout à la fois la dénoncer et l'espérer.

58 Voir les témoignages, après la mort de Berlioz, de Gautier, bien sûr, dans le [Journal officiel du 16 mars 1869](#), mais aussi l'article d'Oscar Comettant, suivi du discours prononcé au cimetière Montmartre par Eugène Guillaume, président de l'Académie des Beaux-arts, dans [Le Ménestrel du 14 mars 1869](#).

Alors, fatalité ou opportunisme ? Ni l'un ni l'autre de ces mobiles, mais plutôt au nom de l'affirmation de la liberté de pensée, une inscription nécessaire dans l'espace médiatique qui fut pour Berlioz, jusqu'à ses dépens, un espace de combat.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme (1833), « Prospectus confidentiel imprimé pour MM. les Fondateurs et les Rédacteurs de *L'Europe littéraire* », *L'Europe littéraire*, prospectus-spécimen (1^{er} janvier), p. 1-7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5440981m/fl.item>, consulté le 22 novembre 2019.
- Berlioz, Hector (1835), « De l'éducation des musiciens », *Revue et gazette musicale de Paris*, 18 octobre, p. 238-340.
- Berlioz, Hector ([1865]2019), *Mémoires*, éd. par Peter Bloom, Paris, Vrin.
- Berlioz, Hector (1969-2003), *Correspondance générale*, dir. Pierre Citron, 8 vol., Paris, Flammarion.
- Berlioz, Hector (1992), *Lélio ou Le retour à la vie*, éd. par Peter Bloom, Kassel, Bärenreiter.
- Boschot, Adolphe (1908), *Un romantique sous Louis-Philippe 1831-1842*, Paris, Plon.
- Brenet, Michel (1886), « Le premier opéra de Berlioz », *Courrier de l'Art*, 3, 10, 17, 24 septembre et 1, 8 octobre, http://www.hberlioz.com/others/premier_opera.htm, consulté le 22 novembre 2019.
- Brix, Michel (1986), *Nerval journaliste (1826-1851). Problématique, méthodes d'attribution*, Namur, Presses universitaires de Namur.
- Carné, Louis de (1831), « Introduction. Du problème social au dix-neuvième siècle », *Revue européenne, par les rédacteurs du Correspondant*, tome 1, n° 1 (1^{er} janvier), p. 1-18, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1059583/fl.image>, consulté le 22 novembre 2019.
- Chateaubriand, François-René de ([1848]1951), *Mémoire d'outre-tombe*, 2 vol., Paris, Gallimard.
- Citron, Pierre (2000), *Calendrier Berlioz*, avec la collaboration d'Alain Reynaud, La Côte-Saint-André, Association nationale Hector Berlioz.
- Comettant, Oscar (1869), « Hector Berlioz », *Le Ménestrel*, 36^e année, n° 45 (14 mars), p. 113-115, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621900d/fl.item>, consulté le 22 novembre 2019.
- Gautier, Théophile (1869), « In memoriam Hector Berlioz », *Journal officiel*, 16 mars, <http://www.hberlioz.com/others/BerliozMemoriam1869.htm>, consulté le 22 novembre 2019.
- Gérard, Yves, et Robert H. Cohen (dir.) (1992-2019), *La critique musicale*, 9 vol., Paris, Buchet-Chastel.
- Gibbs, Christopher H., et Dana A. Gooley (dir.) (2006), *Franz Liszt and His World*, Princeton, Princeton University Press.
- Guillaume, [Eugène] (1869), « Hector Berlioz », reproduction du discours prononcé aux funérailles de Berlioz, *Le Ménestrel*, 36^e année, n° 45 (14 mars), p. 115-116, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621900d/f3.item>, consulté le 22 novembre 2019.
- Holoman, Dallas K. (1987), *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, vol. 25, dans Hugh Macdonald (dir.), *Hector Berlioz New Edition of the Complete Works*, Kassel, Bärenreiter.
- Kalifa, Dominique, et al. (dir.) (2011), *La civilisation du journal, histoire littéraire et culturelle de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde édition.
- Lepic, Germanus (1836), « Du concours pour le grand prix de musique et du voyage des musiciens lauréats », *Revue et gazette musicale de Paris*, 9 octobre, p. 353-357.
- Locke, Ralph P. (1977), « Autour de la lettre à Duveyrier. Berlioz et les Saint-Simoniens », *Revue de Musicologie*, tome 63, n° 1/2, Colloque Hector Berlioz (1977), p. 55-77, <https://www.jstor.org/stable/pdf/928457.pdf>, consulté le 22 novembre 2019.

- Mainzer, Joseph (1838), *Chronique musicale de Paris*, 1^{re} livraison, Paris, Bureau du panorama de l'Allemagne, [https://imslp.org/wiki/Chronique Musicale de Paris \(Mainzer%2C Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Chronique_Musicale_de_Paris_(Mainzer%2C_Joseph)), consulté le 22 novembre 2019.
- Mendelssohn, Félix ([1870]1980), *Voyage de jeunesse, lettres européennes (1830-1832)*, traduction française d'Abraham Auguste Rolland, Paris, Éditions Stock-Musique.
- Milbach, Sylvain (2006), « Les catholiques libéraux et la presse entre 1831 et 1855 », *Le Mouvement social*, 2006, vol. 2, n° 215 (avril-juin), p. 9-34, <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2006-2-page-9.htm>, consulté le 22 novembre 2019.
- N (1832), « Revue littéraire », *Le Rénovateur*, 9 novembre, 3^e vol., tome 2, p. 163.
- Ortigue, Joseph d' (1832), « Galerie biographique. Des artistes Français et étrangers. V. Hector Berlioz », *Revue de Paris*, 23 décembre, p. 281-298.
- Ramaut, Alban (2012), « D'un Correspondant, l'autre », *Revue belge de musicologie*, vol. LXVI, p. 133-149.
- Reyer, Ernest (1889), « La Critique Musicale, Castil-Blaze, H. Berlioz », dans *Le livre du centenaire du Journal des débats 1789-1889*, Paris, Plon, Nourrit et cie, p. 427-440.