

# *Berlioz lecteur et critique de Rousseau*

Alban Ramaut

## HISTOIRE D'UNE SUCCESSION

La tradition littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a fait de Rousseau l'instigateur du romantisme. À la suite des travaux de Ferdinand Brunetière qui le donne dès 1894 comme prophète, précurseur de la poésie romantique, Pierre Lasserre, en 1907, affirme plus radicalement encore que Jean-Jacques est le romantisme même<sup>1</sup>. Aujourd'hui les dictionnaires de vulgarisation nomment naturellement Rousseau comme le premier romantique. Voici peut-être comment un objet créé à partir d'une lecture critique sur l'importance décisive de Rousseau est devenu un héritage, une fondation.

Il est en réalité difficile de remettre en cause cette certitude acquise du romantisme de Rousseau à un moment qui par ailleurs faisait le procès du romantisme tout en assistant à la naissance de la psychanalyse. Comment, en effet, les accents de *La Nouvelle Héloïse* et peut-être plus encore ceux du texte ultime des *Rêveries du promeneur solitaire* n'appartiendraient-ils pas au romantisme? La « cinquième promenade » n'emploie-t-elle pas, pour qualifier le charme des rives du lac de Bienné, le terme « romantique »<sup>2</sup> alors encore absent du *Dictionnaire de l'Académie*? Comment ignorer également

---

<sup>1</sup> « Rousseau n'est pas à l'égard du Romantisme un précurseur. Il est le Romantisme intégral », Pierre Lasserre, *Le Romantisme français, étude sur la révolution dans les sentiments et dans les idées du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, chap. II « Rousseau est le Romantisme », p. 14. Signalons que l'appartenance politique de Pierre Lasserre à l'Action Française n'est pas étrangère à cette thèse.

<sup>2</sup> Le *Trésor de la langue française* recense cet usage du mot dans la littérature française parmi l'un des premiers.

que le goût pour l'introspection et l'analyse de soi-même, goût si fondateur dans les *Confessions*, n'ait conduit l'auteur dans un mode de récit réellement nouveau et particulièrement inspirateur, appelé à un grand devenir? L'auto-biographie, ni plus exclusivement « pittoresque » comme genre, ni davantage associée à la fiction « romanesque », a ouvert très vite un terrain propice aux explorations d'un inconnu désormais propice à l'évolution des sensibilités : pensons immédiatement à Senancour, Chateaubriand, Constant. L'exercice de l'observation de soi-même afin de formuler le plus profond et le plus intime portrait à donner aux autres est d'autant l'un des enjeux du romantisme qu'il passe par la narration. Peut-être que la lettre de Berlioz à son père qui était médecin, lettre qui diagnostique aussi une pathologie avec une précision d'anatomiste, n'aurait pu exister, avant la rédaction des *Mémoires*, sans la lecture de Rousseau : « En outre, l'habitude que j'ai prise de m'observer continuellement fait qu'aucune sensation ne m'échappe et la réflexion la rend double, je me vois dans un miroir. »<sup>3</sup>

Dans la famille de Berlioz, sa sœur aînée, Nanci, tenait comme bien des jeunes filles un journal dans lequel Rousseau est en bonne place. La bibliothèque du docteur comporte par ailleurs l'œuvre de l'écrivain qui donnait lieu à lectures et commentaires. Une lettre de Berlioz à Le Sueur est explicite à ce sujet :

Je lui ai fait part [au docteur Berlioz] des curieuses découvertes que vous avez bien voulu me montrer, dans votre ouvrage sur la musique antique ; je ne pouvais pas venir à bout de lui persuader que les anciens connussent l'harmonie : il était tout plein des idées de Rousseau et des autres écrivains qui ont accredité l'opinion contraire<sup>4</sup>.

Comment rejeter enfin que l'amour de la nature ou encore l'idée que la civilisation va à l'encontre de l'exaltation de la vertu, thèse par laquelle Rousseau remporta le concours de Dijon, ne soient les principes mêmes que défendirent les créateurs de la génération de 1830 ?

Pourtant, l'espace nouveau, tout à la fois insolent et sentimental, poétique et philosophique, qui s'éveille sous la plume de Rousseau et qui retentit jusque dans les remarques si déterminantes de son *Dictionnaire de*

<sup>3</sup> Hector Berlioz, lettre adressée à son père le 19 février 1830, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, 8 volumes, Paris, Flammarion, 1972-2003, tome 1, p. 310.

<sup>4</sup> Berlioz, lettre adressée à Jean-François Le Sueur, en juillet 1824, *ibid.*, p. 60.

*musique*, semble faire étrangement défaut à sa musique. L'inspiration si subtile entre autres des articles « Musique », « Imitation », « Unité de mélodie », si proche des aspirations que les partitions de Chopin, Schumann, Liszt, Wagner et Berlioz rendent tangibles, ne laisse paradoxalement pas présumer de la modestie décevante et répétitive qu'épousent les accents du *Devin du village*, ou les tournures mélodiques simples des *Consolations des misères de ma vie*. Les notes n'atteignent ainsi jamais la puissance expressive des pages littéraires. Elles suivent la mode de la romance sans fonder un style, pas plus qu'elles ne désignent une perspective créatrice. Les partitions sont souvent elles-mêmes réduites à une habitude descriptive proche de formulations usuelles et confinent au divertissement. La gravité du futur vague des passions de Chateaubriand ou de l'accès à l'imagination que les intellectuels du cercle d'Iéna, Novalis mais surtout Tieck et Wackenroeder, perçoivent et demandent à l'art des sons dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'y cherche en vain. On aurait de la peine à concevoir au travers de la musique de Rousseau qu'il est le fondateur du romantisme musical. La nuance est là. Cette distinction entre écrire et composer, prépare l'essor esthétique d'un art musical inédit qui échappe totalement à Rousseau<sup>5</sup>.

Le risque que Rousseau a encouru en cédant à son amour de la musique jusqu'à se croire compositeur rencontre une critique rédhitoire chez Berlioz qui n'a jamais pu considérer la musique comme un passe-temps, un divertissement de salon. Le malentendu des musiciens qui furent à certains égards les héritiers des prodiges de la pensée de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* repose peut-être sur la prétention qu'il eut de se penser compositeur, de se vouloir musicien alors qu'il était un exceptionnel écrivain. La question est peut-être plus tendue encore avec Berlioz qui, justement de formation française et doué d'un fort esprit de contradiction, pourrait entretenir avec le citoyen de Genève des affinités certaines.

<sup>5</sup> Pour d'autres prolongations à ces idées, lire *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, sous la dir. de Pierre Saby, Lyon, RIME-Université Lumière Lyon 2, coll. « Études », 2006, plus particulièrement Pierre Saby, « Jean-Jacques Rousseau et la musique de son temps », pp. 5-21, et Michael O'Dea, « *Le Devin du village* dans les Dialogues de Jean-Jacques Rousseau », pp. 97-115. Consulter également Guillaume Bordry : « Hector juge de Jean-Jacques : Berlioz lecteur et auditeur de Rousseau », *Musique et langage chez Rousseau*, sous la dir. de Claude Dauphin, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004 : 8, Oxford, The Voltaire Foundation, pp. 220-228.

Il faut en convenir, Berlioz cite plus volontiers les fables et les pastorales de Florian. Il relativise adroitement leur importance en la ramenant à des goûts encore indistincts d'adolescent, tandis que les œuvres de Jean-Jacques dont il reconnaît la valeur littéraire, destinées davantage à la société d'adultes, sont principalement passées sous silence. Il advient toutefois que Berlioz associe le sentimentalisme de Florian à Rousseau. Dans ce cas, c'est précisément la mièvrerie du *Devin du village* qui est prise en exemple. Berlioz confond alors les élans lyriques du fabuliste avec ceux du musicien facile et enfin avec ses propres premières alarmes amoureuses, plus romanesques que réellement passionnées. En ce sens, il n'a de cesse de souligner l'impuissance créatrice, ou encore l'irréalisme temporaire d'un état affectif par excellence incomplet, inabouti. Lorsqu'il rapporte dans ses *Mémoires* son retour sur les lieux de ses premières amours, Berlioz n'hésite pas à moquer l'idéalisme immature de ses émois qu'il rapproche du ton de la littérature galante ou de la musique de Rousseau :

Ce jour-là [quand Berlioz était adolescent] je m'étais dit avec cette niaiserie du sentimentalisme enfant : « Quand je serai grand, quand je serai devenu un compositeur célèbre, j'écrirai un opéra sur l'*Estelle* de Florian, je lui dédierai [...] »<sup>6</sup>.

David Cairns a, au demeurant, étendu l'association musicale de Berlioz à Rousseau, aux situations sentimentales et érotiques équivoques sur lesquelles raisonne Julie dans *La Nouvelle Héloïse*<sup>7</sup>.

En d'autres moments et plus souvent, Berlioz raille l'auteur de « J'ai perdu mon serviteur » dont il va jusqu'à reprendre dans ses *Mémoires*, pour la tourner en dérision, la manière étrangement narcissique et ingénue qu'il a de rapporter, dans ses *Confessions*, le succès de son intermède du *Devin du village*. Le jeu d'une forme de gémellité ennemie semble trop tentant pour ne pas soupçonner Berlioz d'avoir construit une sorte de rempart affectif contre Rousseau auquel, qui sait, il devait peut-être plus qu'il ne voulait en

<sup>6</sup> Berlioz, *Mémoires*, chap. LVIII, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991, p. 536.

<sup>7</sup> Voir David Cairns, *Hector Berlioz, the Making of an Artist*, trad. française Dennis Collins, Paris, Fayard, 2002, vol. 1, pp. 76-77. David Cairns cite plus particulièrement et dans cet ordre deux fragments des lettres XLVIII et XXVI de la première partie de *La Nouvelle Héloïse*. Lire également l'article de Claude Dauphin, « L'idée de génie de Rousseau : entre l'inspiration et l'ouvrage du *Devin* », dans *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra, op. cit.*, pp. 71-96.

convenir et dont il pouvait à plus d'un égard se sentir un frère. Les difficultés sentimentales de Berlioz, l'éprouvante tension de continence sexuelle et de désir qu'il décrit font en effet de lui un singulièrement complexe amant, guère éloigné du Jean-Jacques du septième livre des *Confessions*.

Le différend musical explique-t-il le peu de place que Berlioz accorde à l'œuvre de Rousseau, cette manière assez claire d'éviter d'en parler? Ne cache-t-il pas aussi une difficulté à être dont il répugne à parler? On assiste sans doute, dans le silence dont Berlioz entoure soigneusement Rousseau, à un processus qui lui est familier. Le compositeur sait taire, voire détourner, les sources de son art. Il aime le plus souvent à laisser un doute qui valorise un inexplicable de son génie, ce qu'il résume par quelques formules dont celle plus tardive de *Lélio* (« Quelle est cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité<sup>8</sup> [...] ? »), voulant faire de son tempérament un cas à part. Or, le texte du *Pygmalion* de Rousseau n'est pas si étranger à cette idée, presque donnée dans la même formulation: « Mais quelle est donc cette ardeur interne qui me dévore? Qu'ai-je en moi qui semble m'embraser? »<sup>9</sup>. Cet évitement de la reconnaissance des vraies filiations se rencontre de façon mieux étudiée dans la relation de Berlioz avec son maître Reicha, au sujet duquel il n'a laissé que quelques phrases, mais dont l'influence se trouve perceptible dans certaines de ses plus grandes et tardives partitions comme *L'Enfance du Christ* ou *Les Troyens*. Il semble que Berlioz ait voulu détourner l'attention de ce qui lui servit techniquement de modèle. Par conséquent, l'indifférence feinte à l'égard de Rousseau, la querelle systématique autour du *Devin du village* qui constituent la relation d'opposition la plus exposée de Berlioz, méritent que l'on cherche aussi à retrouver le Rousseau caché de Berlioz, celui auquel il emprunte peut-être en fin de compte certaines des assurances de son propre romantisme.

<sup>8</sup> Il s'agit du texte rédigé pour la version de 1855, celle de 1832 ne contient pas cette remarque.

<sup>9</sup> *Œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*, Genève, 1782, tome 8, « Théâtre », pp. 192-193.



Quelle terreur faisit mon esprit agité.  
 D'un temple, où siège en paix une Divinité,  
 Je crois ouvrir le sanctuaire.  
 C'est ton ouvrage, un marbre... Eh! qu'importe? Aux humains  
 On donne bien des Dieux de la même matière,  
 Et qui n'ont pas été formés par d'autres mains.

*{ Il leve le voile en tremblant, et se prosterne. On voit la Statue de Galathée posée sur un Piédestal, fort petit, mais exhaussé par un gradin de marbre formé de marches demi-circulaires, }*

Non, ce n'est plus qu'à vous que mon culte s'adresse.

## HISTOIRE DES NUANCES D'UN DÉNI

Berlioz, en fonction de la construction romantique de son propre personnage d'artiste, ne pouvait percevoir, dans la manière revendiquée par Rousseau de se penser musicien et de défendre l'excellence de l'opéra italien, qu'un penchant au dilettantisme qu'il détestait et qu'il dénonça toute sa vie. Que Rousseau s'approche, fût-ce seulement, d'un clavecin ou d'une chanteuse, et plus encore qu'il ouvre une partition de Jean-Philippe Rameau, ou de Gluck, Berlioz le reprend avec une irritation jalouse de son art. Il convient d'observer dès lors comment l'auteur de la *Symphonie fantastique*, emporté par le dédain qu'il éprouve sincèrement envers Rousseau mauvais musicien, a aussi fait taire ou minimisé ce qu'il pouvait admettre des étonnantes intuitions du citoyen de Genève sur la musique. C'est par un stratagème de détournement, qui lui est propre, que Berlioz plonge tout Rousseau dans la disgrâce que méritent ses talents de compositeur. Une omission plane ainsi sur Rousseau en raison des attaques faciles sur ses partitions effectivement faibles.

Il faut néanmoins distinguer dans les attaques de Berlioz, toutes orientées sur sa musique, trois objectifs. Il s'agit en quelque sorte de trois « fronts musicaux » sur lesquels Rousseau s'est effectivement employé à exister et que Berlioz combat en ayant soin de les distinguer : la composition, la théorie du système musical et l'esthétique. À côté du compositeur, franchement considéré comme mauvais, Rousseau s'est en effet aussi donné une place comme théoricien de la science des accords et des modulations, place que Berlioz dénonce le plus souvent comme indue, allant alors, de façon presque félonne, jusqu'à prendre la défense de Jean-Philippe Rameau qu'ailleurs il critique plutôt sévèrement<sup>10</sup>. Un troisième musicien apparaît encore en Rousseau, le penseur de l'art des sons. Celui-ci est mieux perçu sans que Berlioz ne s'étende pour autant en éloges. Ainsi, dès qu'il se détourne de la pratique ou du métier et tente de donner une définition philosophique de la puissance expressive et émotionnelle de la musique, Rousseau retrouve aux yeux de Berlioz quelque chose de ce qu'il nomme au détour d'une

<sup>10</sup> D'une manière générale, Berlioz n'est en effet pas un défenseur de la musique de Rameau. Les compositeurs baroques trouvent souvent peu de grâce auprès de lui. Sa famille d'élection, comme on le sait, est très réduite, Gluck, Weber, Beethoven, Spontini forment une lignée qui trace justement une filiation du romantisme étrangère à Rousseau.

phrase « les chefs-d'œuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom »<sup>11</sup> et qui désigne sommairement son œuvre littéraire. À cette formule louangeuse, on peut néanmoins observer l'existence d'une réponse ou d'un écho. Sorte de double négatif assimilable dans les écrits de Berlioz à une forme de repentir, qui réussit de la sorte, par un jeu de quasi parfaite symétrie, à renfermer Rousseau dans l'opinion défavorable, alors que pour un temps, mais pour un temps seulement, le jugement avait été positif. Si nous signalons cet échange comme une forme de dialogue ou d'argumentaire inversé – stratégie fugitive à rapprocher du *Rousseau juge de Jean Jacques* – il est vraisemblable que cela résulte davantage d'un sursaut de conviction et échappe à la sagacité de Berlioz. Le vocabulaire que nous rapprochons circule en effet, entre deux articles éloignés dans le temps et dans les sujets. C'est toutefois en raison de l'usage commun et significatif d'un terme loin d'être neutre – « éloquence » –, que l'amour et la haine de Berlioz pour Rousseau s'expriment dans une étrange ambivalence faite d'admiration et de rejet. Ainsi, au sujet de l'*Orphée* de Gluck et du « *Non* » qu'y prononcent les chœurs infernaux, le musicien romantique évoquant l'art du Chevalier, que par ailleurs Rousseau révérait, assène sans sembler y prendre garde un coup fatal à l'auteur du *Devin du village*, en notant : « L'idée du fameux *non* sur lequel J.-J. Rousseau a écrit de si éloquentes absurdités est tellement belle [...] »<sup>12</sup>. Entre les « chefs-d'œuvre d'éloquence » de 1835 et les « éloquentes absurdités » de 1838, la condamnation de Rousseau musicien est donc sans appel puisqu'elle devient le négatif des éloges.

L'attitude de Berlioz vis-à-vis de Rousseau consiste à s'insurger, d'une part, contre les confusions hâtives d'un homme qui n'a pas de métier et, d'autre part, contre sa production revendiquée d'une musique qui n'est autre qu'une musique de littérateur. Cela mérite qu'on y réfléchisse, puisque la tradition a souvent voulu faire de Berlioz un écrivain qui composait. Les limites que l'auteur de la *Symphonie fantastique* assigne à la musique de Rousseau, sont de ce fait très importantes parce qu'elles nous expliquent comment le « romantisme Louis XV-Louis XVI » de Rousseau n'est à tout

<sup>11</sup> Berlioz, « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », *Journal des débats*, 13 décembre 1835, dans Hector Berlioz, *Critique musicale* [CM], éd. Yves Gérard et Robert Cohen, Paris Buchet/Chastel, 6 volumes parus (1996-2008), CM II, 1998, p. 276.

<sup>12</sup> Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 6 avril 1838, CM III, 2001, pp. 439-440.



prendre qu'une intuition de ce que put être le romantisme de Berlioz éclos avec la monarchie de Juillet. Et, à ce propos, ne devons-nous pas faire grand cas de l'écart que Berlioz ne manque jamais de rappeler entre les réalisations artistiques musicales de Rousseau et la recherche compositionnelle que fut, outre celles de Beethoven, de Weber, celle de Gluck, ce musicien que Rousseau connut et commenta, ce musicien que Berlioz qui ne le connut pas, vénérât et dont en revanche il fit l'un des pères du romantisme musical? Peut-être dès lors que le destin de Rousseau souffrait de sa proximité avec Gluck. Berlioz n'hésite pas dans le choix qu'il fait entre les deux musiciens qui, joués parfois en alternance sous la Restauration, disparurent au moment où la monarchie de Juillet prit le pouvoir. Derrière Rousseau et Gluck, c'est aussi une lutte politique qui s'engage et dans laquelle Berlioz prend le parti en réalité du vaincu, puisque Rousseau fut plus longuement joué et adulé que Gluck, comme nous y reviendrons.

Dans cette forme de géographie de la pensée et des courants esthétiques, Rousseau occupe par conséquent un territoire accidenté et incertain, qui se dérobe de plus en plus et s'éloigne, tandis que Gluck représente une terre de promesses et une citadelle insurpassable à certains égards, le seul vestige acceptable pour la postérité de la création sous Louis XVI. Rousseau, parallèlement, gagne une place crédible dans la pensée, mais peu défendable dans les actions, et très relative dans les connaissances. On comprend dès lors les doutes dont Berlioz entoure ses déclarations et la dureté systématique avec laquelle il ne cesse de rappeler les incompétences du musicien. Malgré la violence de ces formules, il convient de saisir l'aveu implicite du jugement de Berlioz; il ne concerne en effet que le terrain de la musique.

Si l'on s'en réfère au lien que la succession des générations devrait entretenir, observons qu'entre Rousseau et Berlioz s'insinuent pour séparer l'Ancien Régime du gouvernement de Louis-Philippe, une révolution, une République, un Empire puis une Restauration. Il n'était peut-être par conséquent pas simple de trouver en Rousseau compositeur, un prophète du romantisme et peut-être en revanche plus naturel d'y percevoir la fin d'une époque désormais révolue, prisonnière de ses principes et haïssable pour ses dépravations ou l'énervement de son goût. Le jugement esthétique porté sur la musique de Rousseau dénigre les aspects les plus outrés de ce que nous nommons « la musique galante ». Or, au gré des revendications triomphantes de 1835, c'est-à-dire en pleine victoire du romantisme, la musique

galante ne pouvait que passer pour le rassemblement d'attitudes compassées autant qu'insignifiantes et peut-être aussi pour l'art de générations elles-mêmes tombées en critique par rapport à la jeunesse actuelle :

Pauvre Rousseau qui attachait autant d'importance tout au moins à sa partition du *Devin du village* (si c'est toutefois une partition) qu'aux chefs-d'œuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom ; lui qui croyait fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voire même le trio des Parques, avec les petites chansons, les petits flonflons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se compose son petit intermède [...] pauvre Rousseau ! qu'aurait-il dit de nos blasphèmes s'il eût pu les entendre<sup>13</sup> ?

Ne nous y trompons pas : Berlioz pouvait appuyer sa critique sur les travaux de l'*Encyclopédie méthodique* de Framery, Ginguené puis de Momi-gny. Le « préliminaire » notamment à l'*Encyclopédie méthodique* rédigé par Framery (1791) proclame déjà, bien avant que Berlioz ne s'intéresse à la musique, les erreurs, les insuffisances techniques, les fautes du grand esprit qui n'y perd rien, pour autant, de sa gloire et de l'immortalité de son génie. Aussi, outre les sentiments personnels de Berlioz, l'opinion scientifique lui indiquait les voies de la critique<sup>14</sup>.

Berlioz, pour faire passer ses idées, use, comme à son habitude de l'ironie et de l'humour. Penchons nous maintenant sur le cas divertissant et très mis en scène de l'article de 1835 au cours duquel Berlioz rapporte l'histoire de la chute officielle du *Devin du village*. Cet article est fondateur puisque d'une certaine manière Rousseau, lorsqu'il est convoqué, surgit toujours

<sup>13</sup> Berlioz « Souvenir d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, pp. 276-277.

<sup>14</sup> Dans le « préliminaire » de l'*Encyclopédie méthodique*, Framery écrit : « Le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau est l'ouvrage qui nous a servi de base. Nous n'avons pas cru devoir nous permettre d'y rien changer, par respect pour la mémoire d'un homme que sa célébrité rend en quelque sorte sacrée. Nous avons donc laissé subsister ses erreurs, ses omissions, etc., mais en les rectifiant. » Puis Framery poursuit peu après : « La réputation de Rousseau est maintenant fixée d'une manière immuable. Personne n'ignore que, beaucoup plus instruit dans l'art musical que le commun des hommes, et même que la plupart des savants, il n'avait pas cependant fort approfondi cette science. Lui-même, en nous rendant compte de son éducation, nous fait voir qu'il ne la possédait que superficiellement. Les ouvrages en musique qu'il nous a laissés le prouvent mieux encore ; on y trouve beaucoup plus de goût que de savoir. » *Encyclopédie méthodique*, publiée par MM. Framery et Ginguené, Paris, Panckoucke, 1791, vol. I, p. VIJ.

avec son *Devin du village* et n'apparaît que dans l'ombre de Gluck. Ce récit dit beaucoup plus qu'il n'y paraît puisqu'il met implicitement en scène, Rousseau, Gluck et Berlioz dans une sorte de pantomime au cours de laquelle bien entendu personne ne parle mais des gestes, des images, des ombres créent un monde expressif intense.

### LA PERRUQUE, LA CRINIÈRE ET LE BONNET

La dernière représentation parisienne du *Devin du village* eut lieu durant l'année 1829<sup>15</sup> et fut l'occasion d'un chahut. Berlioz, lorsqu'il rapporte ses souvenirs d'un habitué de l'opéra, mentionne au cours de l'article déjà évoqué, rédigé en 1835 pour le *Journal des débats*<sup>16</sup>, cet épisode qu'il rapporte de fait aux années 1822-1823. C'est ainsi que l'organisation de son texte laisse supposer que c'est aussi à cette date – 1822-1823 – que le *Devin* disparut. Observons de plus près les incidences de cette falsification vénielle. 1822-1823 correspond plutôt en réalité au début du déclin des représentations des tragédies en musique de Gluck qui, après avoir atteint leur sommet d'exécution, sans doute dans la plus pure tradition, commencèrent à être retirées de l'affiche. Rousseau représenté par son intermède du *Devin* se maintint en effet encore avec une grande vogue durant toute la Restauration. Berlioz de noter cependant :

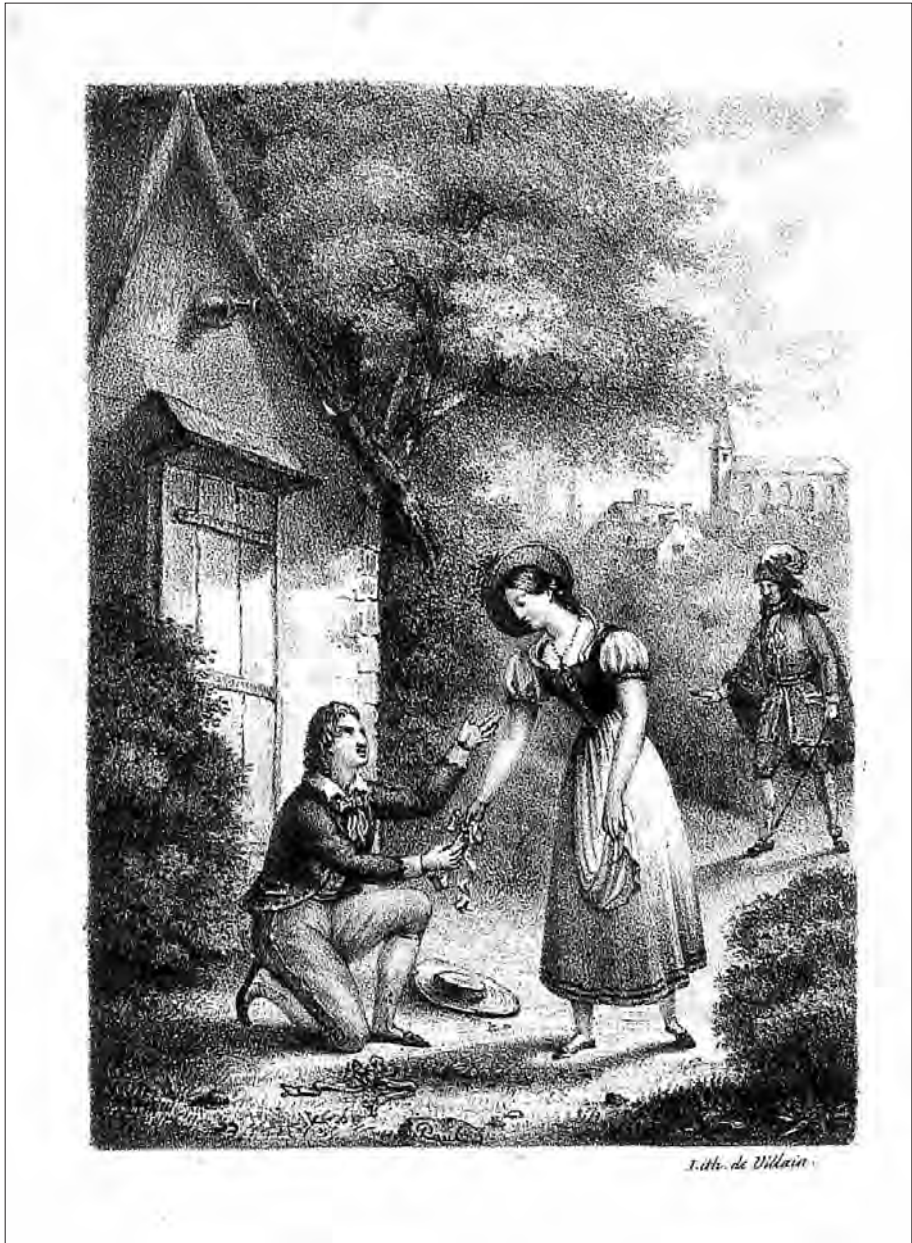
Et [Rousseau] pouvait-il prévoir que son œuvre chérie, dans le même théâtre où jadis elle excita tant d'applaudissements, tomberait un jour pour ne plus se relever, *au milieu des éclats de rire de toute la salle*, sous le coup d'une énorme perruque poudrée à blanc, jetée aux pieds de Colette par un insolent railleur ? J'assistai à cette dernière représentation du Devin<sup>17</sup>.

Dans le roman personnel de la vie de Berlioz, 1822-1823 fait immédiatement suite à la découverte, le 26 novembre 1821, d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. C'est cette représentation pour lui mémorable qui décida de sa

<sup>15</sup> Cette représentation eut exactement lieu le 3 juin 1829 ; consulter à ce sujet Olivier Bara, « La réception du *Devin du village* sous la Restauration, ou comment Rousseau fut chassé de l'Opéra », dans *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, op. cit., pp. 141-170.

<sup>16</sup> Voir *supra*, note 11. Cet article est repris avec quelques variantes qui vont dans le sens d'un allègement très minime du texte, au chap. xv des *Mémoires*, éd. citée.

<sup>17</sup> Berlioz « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, p. 277. Nous soulignons par les italiques le membre de phrase supprimé au chap. xv des *Mémoires*.



Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, réduction pour le piano par Louis Maresse, Paris, Veuves Dufaut et Dubois, s.d. Lithographie de Villain. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

vocation de compositeur. C'est aussi l'année où le provincial arrivé à Paris en octobre 1821 allait avoir vingt ans (11 décembre 1823). 1822-1823 précède donc de six ans la réelle dernière représentation du *Devin* et crée un écart non négligeable que Berlioz arrange en l'escamotant. Son article est à cet égard un chef-d'œuvre d'aménagement de la réalité. Notons que 1829 est en revanche le seuil de la célébrité de Berlioz. C'est l'année où il compose et envoie à Goethe ses *Huit scènes de Faust* et où, en novembre, il donne au Conservatoire un concert remarqué qui mêle ses œuvres aux œuvres de Beethoven. Pourquoi cette confusion entretenue, cet amalgame constitué ?

Berlioz écrit, comme nous l'avons vu, qu'il a assisté à cette ultime représentation. Il n'y a pas lieu de ne pas le croire. Il est difficile, en revanche, de penser que sa mémoire, en 1835, était défaillante au point de confondre l'arrivée déjà lointaine à Paris du jeune homme destiné à entreprendre des études de médecine, avec le temps plus proche où il était persuadé d'obtenir le Prix de Rome<sup>18</sup>. Mais on doit remarquer que Berlioz ne dit pas explicitement la date de la dernière représentation en question. Pris par son sujet, il l'étend à d'autres années sans le signaler. C'est par cette forme de « négligence » que, dans la construction de son récit, il fait glisser le texte d'un temps historique précisé, à l'évocation d'un autre temps historique non précisé, et qu'il tend à faire confondre ce dernier par le lecteur avec le premier. Il estompe d'autant le décalage qu'il introduit une forme divertissante d'anecdote, qui accélère le rythme de son récit et justifie la confusion. C'est sans doute parce que la matière en est la même que Berlioz surenchérit sur ses souvenirs et s'évade de la chronologie qu'il a cependant annoncée. Imperceptiblement, une forme d'abus de la conscience du lecteur est donc proposée. Les faits historiques, tous vraisemblables mais d'époques différentes, sont en fait ramenés à un seul même moment-objet, ce qui a pour conséquence de faire du *Devin du village* une éternelle œuvre ratée dont la mauvaise qualité d'origine, annoncée par Berlioz seul et certains de ses amis, est enfin comprise et proclamée par l'opinion de façon unanime. Progression très bien conduite de ce que l'on appelle à l'orchestre un *crescendo* symphonique et qui ne manque pas son effet jubilatoire. Quel autre sens donner à cette stratégie narrative, sinon celui d'un mensonge organisé, masqué de surcroît par une bouffonnerie ? Or, tout est-il si drôle de ce que Berlioz désire transmettre ?

<sup>18</sup> Berlioz en 1829 était en effet persuadé que le Premier Grand Prix de Rome lui était destiné puisqu'il avait obtenu en 1828 un second prix.

Le compositeur cherche aussi à condenser dans cette anecdote plaisante, toute la gestation difficile et passionnée de sa propre personnalité créatrice. Il la rassemble ou la résume en quelques faits symboliques décisifs. Il ancre son discours autour de l'antagonisme de l'opéra-comique et de la tragédie en musique, soit de l'art facile et du grand art. Les signes sublimes qui arrachent son enthousiasme côtoient ainsi les modèles grotesques à ne pas suivre. La voie de l'avenir est ouverte par une figure tutélaire qui s'enferme dans son idéal et se détourne des faux modèles eux-mêmes définitivement récusés. Si Berlioz parle longuement dans cet article du *Devin du village*, c'est tout au plus, en effet, parce qu'il veut prioritairement nous intéresser à Gluck et au culte qu'il lui voue. C'est sans doute pour cette raison qu'il donnera, *in fine*, la parole à Gluck.

Les emboîtements de sujets – autre artifice de compositeur – ne jouent donc pas seulement sur les dates mais aussi sur les auteurs et sur les œuvres. À 1822-1823/1829 répondent ainsi très clairement *Le Devin du village*/ *Iphigénie en Tauride* ou *Armide*, soit encore Rousseau/Gluck et enfin l'opéra-comique (en fait, un intermède)/la tragédie en musique. Berlioz crée de la sorte une énergie d'opposition entre le genre poétique cultivé par le chevalier et celui, petitement sentimental, auquel s'applique le citoyen de Genève. On peut voir à cet écrasement du temps une habitude très musicale de la polyphonie et des transformations thématiques, et aussi une intelligence des registres et des timbres, un art de la coloration et de la caractérisation. Le compositeur-critique expose comment l'œuvre qui avait vécu si longuement chute en fait d'elle-même, tandis que les chefs-d'œuvre de Gluck suscitent en lui un véritable horizon d'attente. Si en réalité la chute du *Devin du village* advient au moment où la Restauration connaît aussi son déclin, le musicien situe néanmoins cet épisode au début de sa vie parisienne à l'Opéra. Il déconnecte en somme la durée de vie du *Devin* de celle d'un régime politique et en fait surtout une œuvre jouée sous Louis XVIII, mais qui est l'affaire de sa formation à lui comme compositeur. À la recherche d'un modèle, il croise nécessairement les formes insignifiantes de l'anti-musique. Berlioz concentre ainsi la lucidité de son propre discernement et réduit la personnalité de Rousseau à une question d'art, non plus de philosophie : en somme, il place Rousseau sur un terrain indéfendable. Son stratagème est complet lorsqu'à la fin de l'article, il répète comment Gluck lui-même par supercherie tudesque disait dans sa dédicace d'*Orphée et Eurydice* à la reine Marie-Antoinette, son ancienne élève, le plus grand bien de la musique du *Devin du village* : « Qui jamais se fût avisé de penser

que Gluck pût être aussi plaisant ? Ce trait seul d'un Allemand suffit pour enlever aux Italiens la palme de la perfidie facétieuse. »<sup>19</sup>

Revenons au récit de 1835 qui évoque les soirées à l'opéra de 1822-1823, auxquelles il se rendait avec quelques autres fervents admirateurs pour y goûter les œuvres de Gluck, et cherchons à suivre surtout la personnalité du narrateur, car c'est aussi de lui, troisième personnage, qu'il s'agit. Berlioz commence son article par un habile jeu de rôles de substitution qui lui permet en fait, sous couvert de fidélité aux événements, les outrecuidances les plus violentes et les plus amusantes. Il rappelle qu'à cette époque, la direction de l'Opéra pouvait modifier la programmation annoncée et que, par exemple, *Le Devin du village* pouvait remplacer *Iphigénie en Tauride*. Cette éventualité, lorsqu'elle avait lieu, lui arrache ce commentaire : « Nous nous précipitions hors de la salle en jurant comme des soldats en maraude qui ne trouveraient que de l'eau dans ce qu'ils avaient pris pour des barriques d'eau-de-vie. »<sup>20</sup> La métaphore des soldats livrés à eux-mêmes, puisqu'ils sont en somme mis en quartier libre, mérite un commentaire. La représentation d'une œuvre de Gluck est consacrée comme une bataille pour une initiation à la victoire et une participation à un exploit. La métaphore, si elle vise ensuite clairement à opposer la fadeur de l'eau à la saveur et au feu de l'eau-de-vie, soit encore à confronter le manque de relief à l'énergie, évoque aussi une société de militants passionnés et ardents en veine de fortunes, aspirant à l'émotion d'une initiation aux forces les plus extraordinaires. Livrés à eux-mêmes sans doute dans une situation de liberté incontrôlée, ils s'opposent par leur soif d'ivresse, à l'image lénifiante qui suivra peu après dans le texte, celle de Louis XV chantant « de la voix la plus fautive de son royaume » la romance de Colette<sup>21</sup>. Mais cette armée privée du combat auquel elle pensait participer, désigne la jeunesse des nouveaux artistes appelés aux futures conquêtes et préfigure l'inévitable défaite de Rousseau, c'est-à-dire sa chute. Il y a par conséquent toujours derrière les personnages en présence les personnages en allusion, peut-être les plus importants, les plus ordonnateurs de la vraie raison d'être du texte. Admirens de nouveau cette conscience si musicale qu'à Berlioz de l'organisation temporelle du déroulement de son texte et de la polyphonie que les personnages établissent entre eux.

<sup>19</sup> Berlioz, « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, p. 276.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cette expression est empruntée au livre huitième des *Confessions* de Rousseau.

Pour l'intelligence du récit, il est en effet important d'être averti des autres virtualités qu'il contient et de saisir ces décalages de société, de destination de l'œuvre et donc de variation du public. Il se trouve, par conséquent, dans le texte de Berlioz, à la fois comme un programme et une musique ; il faut, comme pour la *Symphonie fantastique*, pouvoir d'abord lire dans le texte son programme pour en apprécier comment l'organisation musicale des mots met en œuvre une autre signification. Les écarts ou l'éloignement des conditions sociales à la fois dans la hiérarchie que dessinent les soldats en maraude et le Roi de France, mais aussi la dispersion de ces deux ordres dans le déroulement du texte, rejoignent les distorsions déjà évoquées de la chronologie faussée, des rapprochements de faits disjoints, des confusions volontaires ou non de dates, d'œuvres et de moments, qui font de plusieurs épisodes une seule cohérence<sup>22</sup>, un seul bloc et *in fine* une imparable démonstration. Ces fragments rassemblés par Berlioz pour constituer un seul texte en un seul tableau construisent en réalité une légende sans faille et fondent une filiation ; ils tracent aussi un chemin d'avenir. Ils dessinent peut-être surtout, enfin, dans le non-dit d'un sujet prétexte, un autoportrait séduisant, énergique et vif, non pas des compositeurs du passé, mais du futur compositeur romantique, soit encore de celui qui rédige en 1835, alors qu'il commence à travailler à *Benvenuto Cellini*, des faits rapportés à 1822-1823.

Berlioz en 1823 était en effet loin d'être un compositeur connu ; en 1829, en revanche, il était, comme nous l'avons dit, pressenti pour obtenir le Prix de Rome et pouvait fort bien être, à défaut du commandant des soldats en maraude, un chef de file des nouvelles certitudes esthétiques. Le récit, sans rien dire de tout cela, et avec un regard rétrospectif, déconstruit adroitement le règne de Jean-Jacques et renforce l'autorité souveraine du Chevalier Gluck, à partir de laquelle Hector trouve sa stature et paraît à l'horizon. Or, en 1835, Gluck était aussi vraiment entré dans un fort éloignement de l'actualité musicale, une éclipse à la fin de laquelle Berlioz contribuera, en 1859, lors de la reprise du rôle d'Orphée par Pauline Viardot. Ce vide, on le comprend, fait intervenir le troisième musicien, le narrateur.

À la perruque poudrée à blanc s'oppose donc, sans qu'il en soit parlé, la célèbre crinière rousse du jeune lion. C'est presque le gilet de Gautier, lui-même aux cheveux longs à la représentation d'*Hernani*, qui est de nouveau mis en scène, non pas à la Comédie-Française pour une pièce nouvelle, mais

<sup>22</sup> Pensons à cet égard au singulier du titre de la *Symphonie fantastique*, cependant conçue en cinq mouvements : « Épisode de la vie d'un artiste ».



à l'Opéra pour un intermède périmé, et non pas par un pourpoint framboise, mais par une perruque poudrée; le procédé de mise en abyme est assez intéressant car, en ayant choisi de juxtaposer une œuvre jugée désormais rétrograde à une œuvre immortelle, Berlioz renforce la juvénilité du romantisme et exclut fatalement Rousseau de la filiation romantique. Si la perruque est montrée, la crinière n'est pas même évoquée, mais la fadeur désuète et poussiéreuse est combattue par la flamme de passion du narrateur. Le non-dit sur la crinière provient sans doute de ce qu'elle ne peut s'imposer face à un autre élément plus alternatif dans l'opposition Rousseau/Gluck, même si cette opposition instruit principalement le récit de la montée en puissance du romantisme berliozien: le non moins célèbre bonnet de Gluck. Le négligé de la personne du compositeur allemand était en effet célèbre. Inutile de le dire pour que le ridicule de « l'énorme » perruque poudrée à blanc, soit de l'effet le plus risible. Ainsi, le texte de Berlioz, malgré sa lisibilité élégante, ne s'adresse qu'à des initiés qui en mesurent toute la construction souterraine. Cependant, en soi, il fonctionne également comme un divertissement accessible, digne des arguments d'un opéra-comique. Berlioz rend d'une part à Rousseau ce qui est à Rousseau, mais à Gluck ce qui est à Gluck et se donne à lui-même ce qui lui revient. Rendre à Gluck ce qui est à Gluck en affublant l'œuvre de Rousseau d'une perruque comporte une allusion doublement amusante, puisque Gluck était célèbre pour avoir oublié qu'il portait une perruque. D'un naturel passionné et impulsif, au cours d'une répétition d'*Iphigénie en Tauride* à laquelle assistaient les personnages de la cour, et où il avait été, plus qu'à l'ordinaire, emporté par le feu de ses conseils, prêtant l'oreille pour suivre les basses qui ne réalisaient pas bien leur partie, il se serait penché à un point tel que sa perruque mal ajustée aurait glissé de sa tête sans qu'il s'en rendît compte, jusqu'à choir sur le côté. Sophie Arnould, en bon disciple du paradoxe du comédien, ayant l'œil à sa partie comme au déroulement de la répétition publique, aurait ramassé l'objet sur le plancher de la scène et l'aurait remis en place, toujours sans que Gluck s'en doutât. Il avait, à la suite de cet événement qui détonnait face à l'étiquette de la cour, et qui avait fort diverti, pris l'habitude de diriger sans perruque, de quitter de même son habit pour, revêtu d'une vaste manteau vert et affublé d'un petit bonnet de nuit en cuir noir, conduire sa partition. Ainsi l'énorme perruque, qui ne va pas non plus sans rappeler l'expression « faire perruque », devient le signe de l'enfermement de Rousseau musicien dans un univers de convenances, sans esprit de création, sans génie, sans coup de théâtre. Cette dernière remarque porte à croire que, fort d'une grande capacité de silence ou d'allusion, Berlioz

connaît beaucoup plus qu'il n'y paraît dans le relevé de ses écrits, l'univers de Rousseau, sa musique certes, mais son œuvre littéraire également.

L'article avant de s'achever sur une saillie de Gluck, termine l'épisode de la perruque par une remarque à méditer, digne d'un fin connaisseur des *Confessions* :

J'assistais à cette dernière représentation du Devin ; beaucoup de gens, en conséquence, m'ont attribué la mise en scène de la perruque ; mais je suis bien aise, puisque j'en trouve l'occasion, de protester de mon innocence. Je crois même avoir été au moins autant indigné que diverti par cette grotesque irrévérence ; de sorte que je ne puis savoir au juste si j'en aurais été capable<sup>23</sup>.

Par cette méditation, Berlioz ne rend-il pas à Rousseau, les constants monnayages dont il a la subtilité ? Culpabilité et innocence alternent comme une forme d'aveux indéchiffrables, et c'est au lecteur de conclure sur le cynisme ou l'ingénuité de narrateur.

Le temps des six années durant lesquelles la disgrâce de Rousseau n'est pas encore prononcée correspond, nous l'avons dit, à celui de la naissance de la vocation de Berlioz et du début de sa carrière qui rencontre plus d'échec que n'en rencontra le coup de maître de Rousseau. Ces six années sont aussi le temps que Berlioz va utiliser à passer du ton de la romance à celui de la mélodie et du ranz de vaches des *Francs-Juges* à celui qui retentit dès les premières mesures de la « Scène aux champs » dans la *Symphonie fantastique*. Comment ce ranz de vaches également mis à la mode par Senancour dans *Obermann*<sup>24</sup> ne devrait-il pas quelque chose à l'analyse si subtile que Rousseau en donne dans la fin de son article « Musique » ?

L'« énorme perruque poudrée à blanc », ne peut être déposée qu'au terme de cette gestation de six années, parmi les plus décisives de l'art de Berlioz. L'évolution de Berlioz correspond au geste facétieux de jeter enfin la perruque aux pieds de Colette. Ces années sont celles durant lesquelles Berlioz renonce aux pastorales de Florian pour composer la musique des *Francs-Juges* qu'il n'achève pas mais qui, par *Faust*, le conduit jusqu'à la *Symphonie fantastique*, elle-même présentée, dans une lettre à Humbert Ferrand, comme une « symphonie descriptive de *Faust* »<sup>25</sup>. Ces six années correspondent aussi

<sup>23</sup> Berlioz, « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, p. 277.

<sup>24</sup> Curieusement, Étienne Pivert de Senancour est également un écrivain que Berlioz ne cite pas.

<sup>25</sup> Berlioz, lettre adressée à Humbert Ferrand le 2 février 1829, *Correspondance générale*, éd. citée, p. 232.

## R.

**RANZ-DES-VACHES.** Air célèbre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté Pl. N. Voyez aussi l'article **MUSIQUE** où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

Jean-Jacques Rousseau, article « Ranz-des-vaches », *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, p. 405. Bibliothèque de Genève, Centre d'icongraphie genevoise.

à l'appropriation par Berlioz de la littérature étrangère et des compositeurs étrangers : Gluck est allemand, on l'a vu, comme Weber et Beethoven, mais d'autres étrangers surtout anglais comptent alors beaucoup, Thomas Moore, Lord Byron, Walter Scott, Fenimore Cooper, Goethe, Shakespeare. Il faut souligner combien le fait d'évoquer en 1835 la chute du *Devin du village*, devient un arrangement qui permet à Berlioz de construire l'histoire de son propre romantisme, et de s'être donné les moyens de passer d'une adolescence encore sujette à la sentimentalité de Florian, voire de Rousseau, à un âge de campagne et de combat ayant trouvé ses maîtres et surtout son horizon. Fort de ce que Rousseau n'a cessé d'évoquer par sa plume entre la sincérité et les apparences, Berlioz, sans doute plus averti qu'on ne le pense *a priori* sur le philosophe, lui doit en somme de lui avoir fourni l'exemple et le contre-exemple. Or, l'ironie veut aussi que Berlioz ait, bien que compositeur, rédigé de nombreux textes littéraires. Dans quelle mesure, Rousseau lui servit-il cette fois de modèle, mais de modèle jamais avoué ?

POUR CONCLURE :  
LES RÉÉCRITURES DE ROUSSEAU PAR BERLIOZ

Berlioz, nous l'avons dit, fait peu état de Rousseau, homme de réflexion. Il avait cependant connaissance du *Dictionnaire de musique* dont il cite parfois de façon paraphrasée ou avec une mémoire peu rigoureuse, des extraits notamment dans l'article consacré à l'Imitation de 1837 ou dans celui plus littéral qui formule la première définition de la Musique et qui sera repris

jusque dans *À travers chants* en 1862<sup>26</sup>. Il fait de même très globalement allusion aux *Confessions* dans les premières pages de ses *Mémoires*. Ce point peut être pris en exemple d'une assimilation critique du modèle rousseauiste. Car Berlioz cite pour ridiculiser et surtout ouvrir une autre voie, comme s'il se débarrassait non sans une pointe d'ironie, d'une incontournable référence dont il veut souligner l'arrogance et l'immodestie face au concept de vérité. Un exemple de réécriture est néanmoins ici flagrant. Il montre le raccourcissement du propos de Rousseau, mais aussi la grande perspicacité du lecteur qu'était Berlioz, et l'acuité de sa critique. Sans donner plus d'indications, le compositeur romantique développe sa pensée en s'appuyant sur les propos de Rousseau à titre de modèle qu'il tourne en dérision. Il écrit :

Je n'ai pas la moindre velléité non plus de *me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes*, ni d'écrire des *confessions*. Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ; et si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que des péchés véniels<sup>27</sup>.

Rousseau avait, quant à lui, écrit :

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon [...] Être éternel rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là*<sup>28</sup>.

Il convient de noter comment le mot « confessions » utilisé sans majuscule par Berlioz semble provenir de la phrase de Rousseau, non pas de l'allusion à son ouvrage, et acquiert dans ce contexte une pointe d'ironie aiguisée. Berlioz, avec une manière assez indiscutable mais une acuité sans

<sup>26</sup> Berlioz « De l'imitation musicale », *Revue et gazette musicale de Paris*, 1 et 8 janvier 1837, CM III, pp. 1-14, « De la musique en général », *Revue et gazette musicale de Paris*, 10 septembre 1837, CM III, pp. 243-252. Ce dernier article est lui-même repris du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, tome XXXIX, Paris, Belin, Mandar, 1837.

<sup>27</sup> Berlioz, *Mémoires*, éd. citée, pp. 37-38.

<sup>28</sup> Rousseau, *Confessions*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 5.

égale, entreprend une lecture peu favorable à Rousseau et démystifie son projet. Il supprime le développement emphatique et la vision biblique du jugement de Dieu pour en dénoncer malgré tout l'insolence et la prétention. Nous avons peut-être là les indices du fonctionnement de Berlioz. Nous voyons comment il met le doigt sur la puérité apparente de l'édifice que construit Rousseau, comment il démonte la stratégie de charme et de plainte, en faisant glisser la majuscule du titre d'une œuvre, ramené au rang de simple nom commun, tandis que Rousseau avait bâti le projet inverse de tirer du nom commun un titre original. Berlioz s'emploie enfin à démystifier l'éloquence de Rousseau.

Il faut conclure à cela que la perception du monde, enveloppé par Rousseau d'un fatras nécessaire d'ornements et d'éléments de mise en scène, n'est plus celle du romantisme de Berlioz. Cela est manifeste dans la perception, par exemple, de la nature dont, cependant, Rousseau a été un indéniable promoteur. Il va sans dire, en effet, que le sens de la nature, le goût pour les espaces et le silence, la juste proportion du décalage entre le visible et le sensible, toutes ces valeurs que Rousseau a exaltées comptent également pour Berlioz et fondent son art. Pourtant, Berlioz, lorsqu'il fait l'éloge de la *Symphonie pastorale*, se récrie, dénonçant le faux-semblant – ce savant jeu d'optique si subtil chez Rousseau – sur lequel repose l'esthétique galante :

Oh ! mais entendons-nous : il ne s'agit pas des bergers rose-vert et enrubannés de M. de Florian, encore moins de ceux de M. Lebrun (auteur du *Rossignol*) ou de ceux de J. J. Rousseau (auteur du *Devin du village*). Diable ! ne plaisantons pas ; c'est de la nature vraie qu'il s'agit ici<sup>29</sup>.

La vérité selon Rousseau n'est donc pas celle proposée par Beethoven. À l'imaginaire pastel de Rousseau, aux arrangements de la réalité pastorale qu'il s'autorise comme le fera encore Marmontel avec *La Bergère des Alpes*, Berlioz, pourtant sensible à Bernardin de Saint-Pierre, choisit de préférer l'intensité poétique de Beethoven. La force créatrice du compositeur allemand renverse la sensiblerie du musicien improvisé de 1753. Cette mesure est à bien apprécier car elle fonde la différence entre le romantisme échu et l'idée de romantisme, perceptible avec tant de charme chez Rousseau, mais encore loin d'en être la réalité artistique de sa propre musique.

<sup>29</sup> Berlioz « 3<sup>e</sup> concert du Conservatoire : *Symphonie pastorale* », *Le Rénovateur*, 2 mars 1834, CM I, p. 183.

Ce constat donne à penser que le romantisme que Rousseau offre comme le domaine de la poésie ne va pas jusqu'à s'expliciter dans la musique qu'il compose. Rousseau donne en outre à la musique des qualités qui ne sont qu'intuitivement romantiques, mais qu'il ne nomme pas comme telles. Il ne recourt à la catégorie du romantisme que lors des descriptions qu'il tente d'élaborer dans sa prose et n'en fait pas encore clairement une catégorie expressive, seulement un domaine de l'émotion. Par ailleurs, il n'affirme, semble-t-il, nulle part que le modèle de la poésie est contenu dans le mystère de la musique. À cet égard, Diderot serait plus près de l'affirmer. Rousseau laisse, et c'est aussi la raison de la fascination qu'il a pu exercer dans la postérité, un blanc dans son discours entre la musique et la littérature. Il utilise sans doute lui-même la musique comme le mystère d'une langue enfouie à re-déchiffrer, et donc comme un véritable langage, mais ne sait pas lui-même en fait parler ce langage qu'il pressent et qu'il associe encore à la puissance de la parole, déniait à la musique instrumentale un quelconque pouvoir. Les poètes romantiques ont établi ce lien, en faisant de la langue une musique; les musiciens ne l'ont, en revanche, pas noué, ou lorsqu'ils l'ont fait, ils se sont affranchis de Rousseau en développant, à l'allemande, un mystère expressif instrumental. C'est ce que dit Berlioz, dès le 22 octobre 1830, dans son article du *Correspondant*, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique » : « Un genre particulier de musique entièrement inconnu des classiques, et que les compositions de Weber et de Beethoven ont fait connaître en France depuis quelques années, se rattache de plus près au romantisme. Nous l'appellerons genre instrumental expressif. »<sup>30</sup> Or, cet article qui cite Gluck, ne choisit pas comme référence Rousseau; il s'aligne sur l'autorité de Hugo et s'en réfère pour conclure à Thomas Moore. L'opposition fondamentale entre Rousseau et Berlioz est donc celle de la valeur du mot relativement à la valeur de la note. Le romantisme de Berlioz s'éloigne diamétralement à cet égard de celui que théorise Rousseau musicien. Aussi dans la querelle du romantisme musical, Rousseau fait-il figure d'Ancien et Berlioz de Moderne!

---

<sup>30</sup> Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830, CM I, p. 67.