*Berlioz poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le
"Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration
modernes", dir. E. REIBEL et B. DIDIER*

Georges Zaragoza

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/42743>

DOI : 10.4000/studifrancesi.42743

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2020

Pagination : 682-684

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Georges Zaragoza, « *Berlioz poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le "Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes"*, dir. E. REIBEL et B. DIDIER », *Studi Francesi* [En ligne], 192 (LXIV | III) | 2020, mis en ligne le 01 mars 2021, consulté le 15 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/42743> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.42743>

Ce document a été généré automatiquement le 15 octobre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Berlioz poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le "Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes", dir. E. REIBEL et B. DIDIER

Georges Zaragoza

RÉFÉRENCE

Berlioz poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le "Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes", dir. E. REIBEL et B. DIDIER, Paris, Honoré Champion, 2019, 256 pp.

- 1 «Que Berlioz soit un écrivain, ce n'est plus à démontrer: les éditions et les études faites depuis cinquante ans l'ont prouvé abondamment», écrit Béatrice Didier (p. 127), l'une des directrices de ce volume d'articles. On ne peut que souscrire à cette affirmation et se réjouir de cet état de fait.
- 2 Le projet de cette publication, afin de se démarquer de cette abondante production, est donc d'interroger plus particulièrement l'une des productions littéraires, parmi les plus importantes de Berlioz, à savoir son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* publié en volume en 1844 (le musicien a quarante et un ans). Ce projet n'est pas sans risque: en effet, s'intéresser aux *Mémoires* et à la *Correspondance* ou même aux écrits qui concernent l'activité journalistique de Berlioz relève clairement de la production littéraire, même si le propos musical ne quitte jamais l'horizon de l'écriture. Dès lors, le public visé par ce type d'études demeure un lectorat curieux de la chose littéraire et non pas un public de musiciens; avec le *Grand Traité*, il n'en va pas de même: l'œuvre de Berlioz elle-même s'adresse aux praticiens de la musique et plus exclusivement peut-être aux compositeurs plus ou moins débutants. Berlioz prévient

lui-même que son but est d'«étudier les instruments employés dans la musique moderne, en cherchant à découvrir d'après quelles lois on peut établir entre eux d'harmonieuses sympathies, de saisissants contrastes, en tenant compte de leur tendance expressive et du caractère propre de chacun d'eux» (*Traité*, p. 456). L'ambition pédagogique de l'entreprise berliozienne est parfaitement assumée. Ajoutons à cela que les exemples musicaux, sous forme d'extraits de partitions, occupent une bonne moitié du *Traité*, accentuant encore s'il en était besoin, la nécessité d'être musicien pour pénétrer pleinement le sens de ces pages savantes. Dès lors quel sera le public visé par ce volume collectif? Les directeurs sont bien conscients de cette difficulté puisqu'ils ont choisi de le titrer *Berlioz, poète et théoricien de l'orchestre*, c'est dire qu'il y a toujours chez Berlioz un homme de lettres qui sommeille, un homme qui sait que le mot est image et que l'expressivité musicale ou instrumentale trouve son corollaire quasi naturel dans l'expressivité poétique ou linguistique. Néanmoins, il paraît abusif de considérer ce *Traité* comme un «écrit d'artiste» comme le fait Bernard Sève (p. 137).

- 3 On comprend mieux encore les raisons d'être du volume lorsqu'on prend connaissance du contexte qui est le sien, exposé par Béatrice Didier dans son *Introduction* (pp. 7-11); il s'agit du troisième volet d'un séminaire consacré aux dictionnaires de musique, avec l'ambition d'interroger «l'expression littéraire de la musique» (p. 11) et en effet le *Grand Traité* de Berlioz le permet très légitimement.
- 4 Le volume s'organise en trois parties qui structurent bien logiquement le propos.
- 5 La première partie «Antécédents et contexte» est bienvenue à l'orée du volume. Elle permet de situer l'entreprise de Berlioz par rapport aux ouvrages qui l'ont précédée, notamment le *Dictionnaire de musique* de Rousseau et *L'Encyclopédie* de Diderot, ouvrages illustres et bien connus s'il en est, mais aussi *Le Traité d'instrumentation* de Georges Kastner, publié en 1837, soit sept ans seulement avant le *Grand Traité*, et qui mérite d'être présenté comme ouvrage envers lequel Berlioz a contracté quelques dettes. D'autres pages brossent un panorama très complet de la facture instrumentale française sous la monarchie de Juillet. Ce sont des pages précieuses parce que précises; elles permettent de mettre en perspectives historique et technique l'intérêt majeur que Berlioz portera sans relâche à la facture instrumentale.
- 6 La deuxième partie, «Le *Traité* par lui-même», entre dans le vif du sujet. C'est ici que les regards des contributeurs devraient tisser par la complémentarité de leur point de vue les éléments de cette approche «poétique» et «théorique» du traité, promise par le titre. Cécile RAYNAUD (pp. 79-88) analyse l'organisation générale du *Traité*, mais aussi la structure de chaque entrée, choisit de s'attarder sur l'article «violon» et montre avec pertinence combien ce *Traité* peut être assimilé à un manifeste de la musique romantique. Céline CARENCO (pp. 89-108) se penche sur un article singulier de l'ouvrage, celui que Berlioz consacre au piano; lorsqu'on sait que Berlioz n'était pas du tout pianiste et qu'il n'a quasi pas écrit pour cet instrument, cet article se présente comme une curiosité pleine d'enseignements. Les pages qu'Alban RAMAUT intitule *L'orchestre comme théâtre* (pp. 109-126) reviennent assez longuement sur le *Traité* de Kastner, brouillant ainsi le plan général de l'ouvrage, puisque ce *Traité* a déjà été présenté dans la première partie. Mieux inspirées sont les pages consacrées au traitement des voix par Berlioz qui justifie le titre de l'article. «Berlioz convertit en quelque sorte la voix au rang des instruments» (p. 123), mais par ailleurs donne à chaque instrument une voix qui lui est propre avec un registre d'émotions qui dessine un type de personnage singulier. Berlioz tend à rapprocher la voix de l'instrument et l'instrument de la voix et

ce travail est tout autant une entreprise de musicien que d'homme de théâtre. Béatrice DIDIER (pp. 127-136) se demande «ce qu'un *Traité d'instrumentation*, forcément technique, a à voir avec la littérature» (p. 127), affrontant ainsi le cœur de la question qui sous-tend tout le volume. Les réponses qu'elle apporte concernent les anecdotes, les comparaisons, les rythmes; mais les analyses qu'elle propose restent sommaires et laissent le lecteur sur sa faim. N'y avait-il rien à dire sur l'humour de Berlioz, sur son goût de la satire, voire du pamphlet dont il nous régale si généreusement dans ses *Mémoires* ou ses articles de journaux? Bernard SÈVE enfin propose une *Approche philosophique* (pp. 137-151) du *Traité*. Partant du postulat acceptable que le *Traité* reste un texte engagé, il y analyse la notion de «progrès» puis celle d'instrument comme élément d'une relation qui tend à lui donner existence. Berlioz théorise en empiriste mais aussi en utopiste qui imagine un orchestre colossal qui aurait «une incalculable puissance mélodique, expressive et rythmique» (*Traité*, p. 488), aboutissant à un rêve quasi totalitaire.

- 7 La troisième partie est titrée: «Réception, traductions et révisions du *Traité*». Emmanuel REIBEL (pp. 153-174) se charge de pages qui examinent la réception de l'ouvrage en France, pages solidement documentées, principalement sur l'accueil de Spontini, Saint-Saëns puis Widor, mais aussi Gautier. Suivent des articles concernant la traduction et réception en italien (Giulia D'ANDREA, pp. 175-186), en anglais (Rosalba AGRESTA, pp. 187-204), en russe (Anastasia SYREISCHIKOVA-HORN, pp. 223-232) ainsi que la révision de l'ouvrage de Berlioz par Richard Strauss (Jean-Jacques Velly, pp. 205-222). L'article consacré à la traduction italienne se concentre sur des problèmes de traductologie dont on aurait pu faire l'économie; en revanche, celles consacrées à l'Angleterre sont tout à fait passionnantes et souvent pittoresques: Rosalba Agresta cite ainsi ce jugement de Davidson: «les effets [d'orchestration de Berlioz] peuvent être comparés aux gémissements d'une personne qui souffre d'un désordre abdominal» (p. 192). Cela est d'autant plus amusant lorsqu'on songe à ce que la discographie berliozienne doit à Colin Davis et John Eliot Gardiner, deux chefs d'orchestre parfaitement anglais.
- 8 On conclura en disant que ce volume consacré au *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz s'inscrit bien dans une quête sur «l'expression littéraire de la musique»: envisager le volume de Berlioz dans cette perspective allait de soi. Sa structure tripartite est bienvenue: elle permet comme tout ouvrage d'inspiration comparatiste de conserver l'objet d'étude dans son contexte et son histoire, évitant les dangers des effets de grossissement toujours périlleux. Il est vrai qu'on aurait souhaité que la partie centrale soit plus étoffée, certaines enquêtes, plus fouillées. Cela aurait permis peut-être d'éviter certaines redites et que ce soit parfois les mêmes passages qui suscitent l'analyse.
- 9 On voudrait aussi manifester ici deux omissions surprenantes. Aucun des articles du volume ne fait mention du texte d'Ignace de Keyser, «Les instruments de musique jugés par Hector Berlioz», consacré cependant à ce même *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Il est paru en 2006, soit treize ans avant le volume dont nous parlons, dans un collectif *Berlioz, hommes de lettres* (dir. G. Zaragoza, Neuilly-les-Dijon, éditions du Murmure). La seconde omission est bien différente et plus surprenante encore. Alors que se tenait le séminaire à l'origine de cette publication, un luthier de Mirecourt, Jean-Jacques Pagès, assurait la fabrication de trois octobasses dont l'orchestre de Montréal, sous la direction de Kent Nagano, voulait faire l'acquisition. Or on sait l'intérêt que Berlioz accordait à cet instrument mythique auquel il consacre les

derniers pages de son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*: «M. Villaume luthier de Paris dont les excellents violons sont si recherchés, vient d'enrichir la famille des instruments à archet d'une belle et puissante individualité, l'Octo-basse. [...] Cet instrument a des sons d'une puissance et d'une beauté remarquables, pleins et forts sans rudesse. Il serait d'un admirable effet dans un grand orchestre, et tous les orchestres de Festival, où le nombre des instrumentistes s'élève au dessus de 150, devraient en avoir au moins trois» (p. 292). Ce vœu de Berlioz a été réalisé ce 18 février 2020 à Montréal où a été exécuté, entre autres morceaux, un extrait des *Troyens* avec les trois octobasses qu'il souhaitait voir dans tout grand orchestre. Il est bien regrettable que le volume consacré au *Traité* de Berlioz n'y fasse même pas allusion, manquant ainsi l'opportunité de prouver que la recherche universitaire n'est pas sourde à son époque.