

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: De Boileau à Berlioz : affinités sélectives selon un accordeur de pianos

Autor: Gerhard, Anselm

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858788>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De Boileau à Berlioz : Affinités sélectives selon un accordeur de pianos¹

*Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée,
l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu².*

Donnée dans le *Postscriptum* de ses *Mémoires*, cette opinion de Berlioz peut à juste titre fournir la clef de son œuvre, ne serait-ce que pour accorder une importance toute particulière à la catégorie de l'« imprévu ». Dans un essai de 1986, Hermann Danuser a décrit ce concept berliozien en tant que « catégorie musicale formelle » [musikalische Formkategorie], l'employant non seulement pour ce compositeur français mais aussi pour les œuvres symphoniques de Carl Philipp Emanuel Bach et de Joseph Haydn³. Pour plausibles qu'elles soient, les conclusions de Danuser ne manquent toutefois pas de soulever quelque interrogation, puisque il emploie également pour Emanuel Bach, compositeur né en 1714, ce concept de l'« imprévu » développé par Berlioz. Les recherches de ces quinze dernières années ont certes démontré que l'affaire nous concernant ici était déjà connue au XVIII^e siècle : en allemand, le concept de « schöne Unordnung » dérive de la traduction littérale du « beau désordre » que Boileau avait décrit en 1674 comme étant la qualité décisive de l'ode poétique :

L'ode, avec plus d'éclat, et non moins d'énergie,
Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,

- 1 Ce texte a été originalement publié en allemand, sous le titre « Berlioz, < l'imprévu > und die klassizistische Odentheorie », *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, éd. S. Döhring, A. Jacobshagen et G. Braam (Cologne : Dohr, 2003), pp. 239-247.
- 2 Hector Berlioz, *Mémoires* [1870], éd. P. Citron, 2 vols (Paris : Garnier-Flammarion, 1969), vol. ii, p. 328.
- 3 Hermann Danuser, « Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz », *Musiktheorie*, 1 (1986), pp. 61-81.

Entretient dans ses vers commerce avec les Dieux.

[...]

Son style impétueux souvent marche au hasard.

Chez elle un beau désordre est un effet de l'art⁴.

Le poème didactique *L'art poétique* de Boileau avait été conçu en suivant l'exemple de *L'art poétique*, ou *Epître aux Pisons* d'Horace ; au XVIII^e siècle, le texte de Boileau avait valeur canonique non seulement en France mais également en Allemagne, et tout particulièrement grâce à Moses Mendelssohn, par ailleurs voisin intellectuel Carl Philipp Emanuel Bach à Berlin.

Seule l'Allemagne a transposé la description normative de l'ode littéraire sur le plan de la musique instrumentale. Les conséquences de cette attitude s'en ressentent encore chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (comme l'a remarqué Carl Dahlhaus dans les années 1980⁵), ainsi que dans la définition lapidaire donnée par Daniel Gottlieb Türk dans sa *Klavierschule* (1789) : « Ce que l'on entend en poésie sous le terme d'ode, est à peu près la même chose en musique que la véritable sonate »⁶.

Cependant le « beau désordre » n'est pas la même chose que l'« imprévu ». La musique instrumentale de Carl Philipp Emanuel Bach a beau être louée pour ses ruptures imprévisibles, elle reste encore très éloignée de l'expérience d'un Hector Berlioz, que Danuser a rapproché avec la technique du montage cinématographique⁷. Les effets sonores hautement virtuoses de Berlioz semblent appartenir à un autre univers que ceux de la musique instrumentale chambriste du compositeur hambourgeois : ici observance luthérienne, là consommation débridée de stupéfiants ; ici une intériorité caractéristique de l'*Empfindsamkeit*, là un romantisme frénétique. Pour un musicien du XVIII^e siècle, il aurait été impensable dans un texte destiné au public de revendiquer son seul caprice personnel comme étant le critère le plus important pour autoriser les décisions compositionnelles, à l'exemple de ce que Berlioz avait fait dans la Préface de sa partition de *La Damnation de Faust*, au sujet de la dramaturgie inhabituelle

4 Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique* [1674], *Satires, épîtres, art poétique*, éd. J.-P. Collinet (Paris : Gallimard, 1985), pp. 225-258 ; ici pp. 235-236 (II 58-60 et 71-72).

5 Carl Dahlhaus, « E[rnst] T[heodor] A[madeus] Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen », *Archiv für Musikwissenschaft*, 38 (1981), pp. 79-92 ; en particulier pp. 81-82 ; republié in Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber : Laaber Verlag, 1988, pp. 98-111) ; en particulier pp. 100-101).

6 « Was man in der Dichtkunst unter der Ode versteht, ungefähr eben das ist in der Musik die eigentliche, wahre Sonate » : Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lebrende und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig, 1789 ; R Kassel : Bärenreiter, 1967), p. 390.

7 Hermann Danuser, « Symphonisches Subjekt und Form in Berlioz' 'Harold en Italie' », *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, 3 (1977), pp. 203-212 ; ici p. 208.

de la première partie : « Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ? Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'avoue sincèrement. Il l'eût mené partout ailleurs, s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire »⁸.

A l'égard de telles divergences, il semble à peine justifiable, non seulement chez Danuser, mais également ici, d'invoquer dans un même souffle Carl Philipp Emanuel Bach et Hector Berlioz. Et cela d'autant plus que rien ne nous permet d'établir que Berlioz eût pu être en contact avec la musique du compositeur nord allemand le plus significatif de la fin du XVIII^e siècle.

Un texte fort curieux, publié à Paris à la fin d'avril 1854, montre toutefois de manière significative que la technique berliozienne de l'« imprévu » peut être mise en rapport avec la théorie classique de l'ode du XVII^e siècle tardif. Même si l'on ne saurait trouver un chemin reliant directement le Bach de Hambourg avec Berlioz à Paris, il y a toutefois bien quelque chose dans ce texte qui semble indiquer que tant la « *schöne Unordnung* » de Carl Philipp Emanuel Bach que la prédilection de Berlioz pour l'« imprévu » sont nées de la même réception de Boileau.

C'est donc en 1854 que fut publié à Paris une brochure intitulée *L'Art musical, poème en cinq chants, imité de l'art-poétique de Boileau*⁹. L'auteur de ce texte se présente en page de titre comme étant « accordeur de pianos », domicilié à la « rue Buffault, 5 », une rue perpendiculaire au nord de la rue de Lafayette dans ce qui était autrefois le 2^e arrondissement de Paris (aujourd'hui le 9^e).

Il y a dans le choix de cette profession et même dans le nom de son auteur, P.-A. Michel, quelque élément allant en faveur d'une identité fictive : aucun dictionnaire, aucune bibliographie ne mentionnent d'autres écrits de cet auteur ; aucun catalogue contemporain ne recense un accordeur de pianos sous ce nom¹⁰. Par ailleurs le propos esthétique et non

8 *Avant-propos de l'auteur*, in Hector Berlioz, *La Damnation de Faust. Légende dramatique en quatre parties* (Paris : Richault, 1854), pp. 1-2 ; ici p. 1.

9 Voir l'annonce au numéro 2349 dans l'hebdomadaire *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies, œuvres de musique* [43^e année] (Paris : Pillet, 1854), fascicule n° 17 du samedi 29 avril 1854.

10 Ont également été consultés les bottins et autres livres d'adresses pour les années 1845 à 1860, lesquels ne mentionnent aucun accordeur de pianos pour la rue Buffault ; sous la rubrique relative à cette profession, on ne trouve pas non plus le nom de Michel ; il aurait pu également s'agir d'un accordeur non indépendant, employé par une plus grande firme. Il faut cependant mentionner que cette même rue Buffault abritait deux numéros plus loin (n° 9) le domicile du célèbre publiciste musical Castil-Blaze ; voir notamment *l'Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'admi-*

artisanal de cette curieuse publication a de quoi surprendre : « L'auteur de ce petit poème n'a pas eu l'intention de faire un traité de musique, ni une méthode d'instruments ; mais bien de relever quelques erreurs chez de bons artistes, et surtout de ridiculiser les folles prétentions des médiocrités »¹¹.

Comme dans le cas de l'exemple-maître de Boileau, il s'agit également d'un poème didactique, dans lequel le mystérieux « accordeur de pianos » a de temps à autre inséré des vers de *L'Art poétique* de 1674. Il n'est pas surprenant que les alexandrins monotones de 1854 n'atteignent guère à l'élégance de Boileau, étant donné qu'en eux toute originalité poétique est absente. Toutefois le contenu du poème n'en est pas moins passionnant, comme le montre un premier coup d'œil sur les 224 pages imprimées et les quelques milliers de vers qu'elles contiennent : l'« accordeur de pianos » a divisé son œuvre en cinq chants, chacun fondé sur un thème distinct. C'est au compositeur d'opéras Auber qu'est dédié le *Chant premier* intitulé « La Composition » ; le *Chant deuxième*, « Le Piano », est dédié au facteur Erard ; le chanteur Duprez se voit dédier le *Chant troisième* « L'Art de chanter » ; Berlioz est le récipiendaire du *Chant quatrième*, « Du Caractère des Morceaux de Musique » ; enfin le *Chant cinquième*, « Le Concert », ne porte quant à lui aucune dédicace.

A elle seule, cette disposition du texte est remarquable ; en invoquant le terme « composition » au sujet de la musique, il s'agit manifestement de musique instrumentale, et non pas de ce qui était alors en France considéré comme le principal type de musique, soit la musique vocale dramatique. Et en introduisant le piano avant le chant, il y a sous-entendu implicite encore plus évident d'une primauté de la musique instrumentale – un mode de réflexion qui dans la France de 1854 n'était même pas adopté par tous ceux qui possédaient alors un piano, et qui pour la plupart jouaient en tout cas autant d'arrangements d'airs d'opéras que des œuvres originales.

Mais cette entorse à la réalité de la vie musicale est systématique : il n'est pas question de l'exécution d'opéras, mais au contraire du concert ; de même que le chant est mis en rapport avec le « nocturne ou la douce

nistration [...], vol. xvii (Paris : Didot, 1854), p. 1105. Il n'est pas non plus à exclure que cette adresse soit un indice plus ou moins conscient pointant vers Castil-Blaze, par ailleurs critique peu estimé de Berlioz. D'autre part Fétis se refuse à toute spéculation et répertoire « Michel (P.....-A.....) » sans autre indice que celui le présentant comme étant l'« auteur » de cet écrit.

11 P.-A. Michel, *L'Art musical, poème en cinq chants, imité de l'art-poétique de Boileau* (Paris : Alouard et Kæppelin, 1854), Avertissement, p. VII-X ; ici p. VIII.

romance »¹², ou encore avec le milieu du salon¹³, avant même que de traiter de la présence bien plus soutenue du public parisien à l'opéra.

Mais avant tout – et cela reste une complète excentricité dans la France du XIX^e siècle –, Michel traite en tant que « morceaux de musique » des formes en premier lieu instrumentales, alors qu'aucun genre ou forme du théâtre musical, comme l'opéra, le récitatif, l'air, le duo, le final, pour ne citer que ceux-ci, n'a l'honneur d'une mention : dans son *Chant quatrième*, Michel caractérise la série suivante (la liste est ici complète) : « Symphonie », « Sonate », « Ouverture », « Caprice », « Variation », « Nocturne », « Marche », « Romance », « Ballade », « Lai », « Rondeau », « Hymnes », « Noëls », « Cantiques », « Madrigal », « Ariette », « Pastorale », « Cantate » et « Danse » (avec de nombreuses subdivisions, comme la « Danse macabre » qui conclut ce *Chant* – laquelle est une référence explicite au dédicataire Berlioz).

On ne trouvera là certes rien de très original, mais ces propos sont d'autant plus remarquables qu'ils viennent de la part d'un outsider, lequel, exactement comme Berlioz, n'hésite pas à élever le genre de la symphonie au plus haut rang :

Voulez-vous exercer, en grand, votre génie ?
Le sujet le plus propre est une SYMPHONIE :
Élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,¹⁴
Elle y porte ses chants et louange les dieux ;
[...]
Béethoven, Mendelsohn, à ce genre fidèles,
Et Berlioz, Bertini, sont les plus beaux modèles¹⁵.

Il va sans dire qu'une fois replacée dans le contexte réel de Paris comme dans celui des autres centres européens des années 1850, une telle affirmation s'éloigne de toute réalité.

En jetant un coup d'œil au style éclectique du poème, on est enclin à supposer que l'entêtement de cette position serait issu d'un académisme conservateur et d'une supplication nostalgique des temps imprégnés de « Béethoven » et « Mendelsohn » ; ce qui cependant nous fait passer à côté du problème, puisque en France la symphonie ne fut jamais considérée comme un genre primordial de l'art musical.

12 *Ibid.*, p. 117.

13 *Ibid.*, p. 119.

14 *Ibid.*, et p. 139, note * : « Tous les vers qui appartiennent à Boileau sont en caractères *penchés*, dits *italiques* ».

15 *Ibid.*, pp. 140-141.

Pourtant il serait quelque peu déroutant de ranger de manière expéditive notre « accordeur de pianos » dans la catégorie des conservateurs purs et durs, coupés de la réalité de leur temps. Le fait qu'il énumère un nombre plus que considérable de genres instrumentaux et de danses « faciles » indique qu'il vit bien dans son époque. Même les danses modernes les plus nouvelles ont droit à une mention détaillée, comme le montre le début d'une section comptant pas moins de trente-deux vers :

Comme ici, chers lecteurs, je ne veux rien omettre,
Pour satisfaire à tout voulez-vous me permettre
De vous dire deux mots du dissolu Cancan¹⁶.

Et l'exemple immédiatement précédent mentionnait quant à lui la « Valse » et son plus grand représentant, « Strauss »¹⁷.

A ce stade, on constate que les fondements implicites du poème sont instructifs pour les appréciations esthétiques du genre de la symphonie, lesquelles restaient manifestement possibles au XIX^e siècle et même encore au temps de la France de Napoléon III :

De tous les Mouvements elle se montre avide ;
Le plus lent Andanté, le vif le plus rapide,
Amenant tour-à-tour des contrastes heureux,
Concourent à former ses membres vigoureux.
Elle peint des ruisseaux les ondes amoureuses,
Et de mers en courroux les vagues dangereuses ;
Chez le rustre et le noble on la voit s'établir,
Et s'attacher à tout sans jamais s'avilir¹⁸.

Au moment de la parution de ce poème didactique en avril 1854, Berlioz séjournait à Hanovre, Braunschweig et Dresde. De retour à Paris le 7 mai, il se serait certainement peu réjoui de se retrouver en compagnie de Mendelssohn Bartholdy et de Bertini. Cependant on trouve dans cet écrit une foule de descriptions, lesquelles semblent avoir quelque pertinence pour le style symphonique de Berlioz, mais non pour ceux de Mendelssohn ou Bertini, et encore moins pour celui de Beethoven :

Et, par des chants confus, par un rythme arbitraire,
Elle peint le cahos, la fureur, la colère ;
Son style impétueux souvent marche au hasard ;
Pour elle un beau désordre est un effet de l'art !

16 *Ibid.*, p. 171.

17 *Idem.*

18 *Ibid.*, p. 141.

Enfin, la SYMPHONIE est l'Ode musicale,
Et de tous les morceaux la pièce principale¹⁹.

Le point d'alignement de ce transfert de la théorie de l'ode vers le domaine de la symphonie est en toute logique le sublime, autre concept essentiel de la théorie esthétique classique :

Elle sait élever l'objet le plus infime :
Pour elle rien n'est bas, tout est grand et sublime !²⁰

Il est difficile d'établir le degré d'attention qu'a pu obtenir dans les années 1850 ce poème didactique aux accents d'épigone. Malheureusement la bibliographie nationale ne recense aucun chiffre de tirage, et je n'ai pu trouver de recension dans les journaux musicaux publiés à cette époque. Toutefois, même lorsque cette publication d'amateur n'aurait connu qu'une diffusion confidentielle, elle nous montre de manière indéniable qu'à l'époque du Second Empire la poétique de Boileau pouvait encore servir de *locus classicus* en tant que point de référence pour des réflexions esthétiques.

En outre, l'« accordeur de pianos » de 1854 n'était pas le premier auteur français à avoir traité de la musique dans un grand poème en alexandrins avec une référence appuyée à Boileau. C'est ainsi que la clairvoyance d'un bibliothécaire a mené à ce qu'un exemplaire de ce poème (ayant appartenu jusqu'en 1964 à la Bibliothèque du Conservatoire avant d'être transféré à la Bibliothèque Nationale) soit relié avec un autre poème, *La Musique*, publié en 1811²¹. Il est malheureusement impossible de savoir quand la décision de réunir ces deux textes en un volume a été prise ; cela dit, il est bon de rappeler que depuis 1839 la Bibliothèque du Conservatoire était dirigée par Hector Berlioz²².

D'une manière ou d'une autre, le contexte de cette publication de 1811 témoigne d'une tradition bien établie. D'après une indication correspondante du lexicographe Fétis, lequel a pris son renseignement auprès de l'éditeur du poème, l'auteur en serait un certain Bordenave, « ancien garde de corps, puis officier dans l'armée de Condé pendant les

19 *Ibid.*, p. 142.

20 *Ibid.*, p. 141.

21 [Bordenave], *La Musique, poème en quatre chants* (Paris, 1811). L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale France, Département de Musique, porte la cote suivante : 8° B. 2228.

22 Julien Tiersot, « Berlioziana. Chapitre V : Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 77 (1911), pp. 226-227, 235-236, 244-245 et 252-253.

guerres de la Révolution »²³ ; quant au poème, il aurait été rédigé dès 1798²⁴.

Non sans fierté, l'auteur fait remarquer dans sa préface détaillée que « La musique offre un sujet de poème presque neuf. Je ne connais que deux ouvrages en vers, écrits en notre langue sur ce bel art »²⁵. Les deux textes en question sont d'une part un poème publié anonymement, de la plume du sectateur haendelien Jean de Serré (de Rieux),²⁶ d'abord en 1714 puis réédité en 1734 et 1737 (le même Serré publiera d'ailleurs en 1739 une traduction en vers du poème d'Alexander Pope *An essay on man*, sans doute le poème didactique le plus populaire du XVIII^e siècle²⁷) ; d'autre part, le second texte est le poème espagnol *La música* de Tomás de Yriarte, publié en 1779, qui fut traduit et publié pour la première fois en français en 1800.

Dans le poème de Bordenave, c'est avant tout Boileau qui est au centre de la scène, mentionné aux côtés de Grétry. Ainsi ces deux artistes sont mentionnés dans les trois vers conclusifs du cinquième et dernier chant :

Célébrer ce bel art, doux charme de ma vie,
De Boileau, de Grétri méditer les leçons,
Et redire à l'écho des vers et des chansons²⁸.

Que Berlioz ait été familier des écrits de Boileau ne fait pas l'ombre d'un doute : dans une lettre de 1827, il cite – et vraisemblablement de mémoire – deux vers de *L'Art poétique* de Boileau²⁹ ; dans au moins quatre autres lettres trouve-t-on des allusions plus ou moins textuelles à ce même

23 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols (Bruxelles : Meline et Cans, 1835), vol. ii, p. 534 (2^e éd. Paris : Firmin-Didot, 1875, vol. ii, pp. 26-27).

24 [Bordenave], *La Musique*, p. [2] : « Le Poème a été composé en l'année 1798 ».

25 *Ibid.*, p. [3].

26 D**** [Jean de Serré de Rieux], *La Musique, poème divisé en quatre chants* (Lyon : Laurens, 1714) ; [Jean de Serré de Rieux], *Les Dons des enfans de Latone. La Musique et La Chasse du Cerf. Poèmes etc.* (Paris : Prault 1734), [Partie II], pp. 1-34 ; [Jean de Serré de Rieux], *La Musique, poème divisé en quatre chants* (La Haye : Henry, 1737). Les seules informations sur cet auteur, qui la plupart du temps se faisait appeler Jean de Serré de Rieux d'après son lieu de naissance, Rieux près de Toulouse, se trouvent dans François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (2^e éd.), vol. ii, p. 21. On y apprend notamment que le poème de Serré avait encore été imprimé en 1804 sous le faux nom d'auteur de « Gresset ».

27 [Alexander Pope], *Essai sur l'homme, Traduction nouvelle en vers françois* (Londres : Smith, 1739) ; les premières traductions françaises de ce poème parurent en 1736 et 1737.

28 [Bordenave], *La Musique* (voir note 21), p. 71.

29 Voir la lettre à Léon Compaignon du 3 février 1827, in *Correspondance générale d'Hector Berlioz*, éd. P. Citron, 8 vols (Paris : Flammarion, 1972-2003), vol. i, p. 150.

poème³⁰ – de même que dans de nombreux feuilletons – bien qu’aucun de ceux-ci ne se trouvent dans l’écrit de Michel. Et que Berlioz ait pu notamment participer de manière plus ou moins directe aux débats sur l’esthétique du sublime peut être démontré par un coup d’œil au célèbre roman de Henry Fielding, *The history of Tom Jones, a foundling* (1749). Dans le deuxième chapitre de l’ouvrage, lequel avait été publié en français dans une nouvelle traduction de Léon de Wailly en 1841, on peut lire le jugement suivant : « Lecteur, avant que nous allions plus loin ensemble, je crois devoir te prévenir que j’ai l’intention de faire, dans le cours de cette histoire, autant de digressions que l’occasion s’en présentera, ce dont je suis meilleur juge que pas un de ces misérables critiques »³¹.

Le parallèle avec la propre légitimation faite par Berlioz au sujet de la « digression » du personnage de Faust dans le tableau hongrois n’est peut être pas assez évident pour que nous ne puissions pas forcément y voir un écho de Fielding chez Berlioz. Mais en sachant que le traducteur Léon de Wailly était non seulement entre 1834 et 1838 un proche collaborateur de Berlioz pour avoir été un des librettistes de *Benvenuto Cellini*, mais encore qu’il avait joué un rôle en 1844 dans un projet avorté de Berlioz, l’exécution de la musique de scène pour le *Hamlet* de Shakespeare, il est fort probable que Berlioz eût connu le roman de Fielding dans cette traduction, et qu’il ait pu s’inspirer de cette notion du « beau désordre » adaptée à la poétique du roman moderne, poétique elle-même redevable à l’auteur classique de la poétique du sublime : Fielding plaçait cet auteur, aujourd’hui connu comme le Pseudo-Longin (à qui l’on doit l’écrit grec *Peri hypsous* [du sublime], 1^{er} siècle après J.-C.), au même rang que Horace et Aristote, et le comptait parmi les « classiques » que tout auteur instruit se devait d’avoir lu³².

30 Voir la lettre à Franz Liszt du 8 février 1828, *ibid.*, vol. ii (1975), p. 412 ; celle à Joseph-Esprit Duchesne du 27 décembre 1852, *ibid.*, vol. iv (1983), p. 244 ; celle à Camille Pal du 5 décembre 1856, *ibid.*, vol. v (1989), p. 391, ainsi que celle à Humbert Ferrand du 27 juin 1863, *ibid.*, vol. vi (1995), p. 465.

31 [Henry] Fielding, *Tom Jones, ou L’Enfant trouvé. Traduction nouvelle par M. Léon de Wailly ; précédée d’une notice sur Fielding par Sir Walter Scott*, 2 vol. (Paris : Charpentier, 1841), vol. i, p. 27. Dans le texte original anglais – Henry Fielding, *The history of Tom Jones, A foundling* [1749], éd. M. C. Battestin et F. Bowers, *The Wesleyan edition of the complete works of Henry Fielding* (Oxford : Clarendon, 1974), p. 37 – on lit : « Reader, I think proper, before we proceed any farther together, to acquaint thee, that I intend to digress through this whole History, as often as I see Occasion : Of which I am myself a better Judge than any pitiful Critic whatever ».

32 Henry Fielding, *The Covent-Garden journal and a plan of the universal register-office*, éd. B. A. Goldgar, *The Wesleyan edition of the complete works of Henry Fielding* (Oxford : Clarendon, 1988), p. 28 (n° 3, 11 janvier 1752).

Au-delà de l'hypothèse voulant que Fielding et le Pseudo-Longin aient pu jouer un rôle dans la pensée musicale de Berlioz, l'écrit de l'énigmatique « accordeur de pianos », resté inconnu jusqu'à présent de la recherche berliozienne, atteste que la connaissance approfondie qu'avait Berlioz de *L'Art poétique* de Boileau n'était pas isolée. La seule idée que même pour un indiscutable révolutionnaire comme Berlioz, une théorie littéraire émanant du terrain de la « Querelle des Anciens et des Modernes » ait pu jouer un rôle ne doit nous surprendre que de prime abord. Depuis sa jeunesse, Berlioz avait été orienté vers le classicisme et, en quelque sorte, il était un romantique « malgré lui ». Son enthousiasme sans compromis pour Gluck, de même que les liens affirmés de son œuvre maîtresse *Les Troyens* avec l'esthétique classique de la tragédie lyrique de la fin du XVIII^e siècle et avec le style épique des auteurs canoniques de l'antiquité, nous montrent que les contradictions souvent relevées dans sa pensée ne peuvent guère être saisies, si nous nous accrochons à l'image d'un Berlioz exclusivement iconoclaste ou « musicien du futur ».

Traduit de l'allemand par Jacqueline Waeber