

Béatrice et Bénédict d'Hector Berlioz ou la modernité au terme d'une carrière ?

Alban RAMAUT

Les conditions de la modernité, définition et chronologie

Pour aussi surprenant que cela paraisse, rappelons que le néologisme « modernité », construit sur l'adjectif « moderne », voire le substantif masculin/singulier et masculin/pluriel « un moderne », « des modernes » n'apparaît dans la langue française officielle des dictionnaires qu'à la toute fin du XIX^e siècle, dans les années 1865-1875. C'est donc près de deux siècles après la publication du *Dictionnaire de Furetière* (1690) ou après la parution de la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694)¹ que l'usage éprouva une nécessité nouvelle ou constata un ordre différent qui appelait une identification indispensable à un état sans doute inédit celui de « modernité ».

On peut symboliquement donner une double signification à cette réalité. En effet puisque « modernité » résume les acquis d'une époque, fabriquer ce mot pourrait en soi qualifier la période qui en a eu l'initiative de période de grande lucidité et de forte activité critique, de grand affairément autour de réajustements indispensables à la saisie du monde contemporain relativement au passé ou à la tradition. Donc trouver le lien nouveau que le XIX^e siècle, fondateur depuis 1789 de l'époque contemporaine, tisse entre le passé et le présent suggérerait la mise en évidence d'une valeur inédite conciliatrice autant que personnalisée « la modernité ». Ce lien tenterait de résoudre

¹ Ces deux ouvrages n'ont qu'une entrée à « Moderne ».

progressivement le projet qui fut celui de l'âge des lumières de l'invention de la liberté certes mais aussi, en conséquence, d'établir une nouvelle unité. Il convient dès lors de considérer que le pluriel implicite d'opérations à l'origine de l'idée de modernité, puisque c'est un état applicable à divers niveaux de l'organisation de la société, comporte nombre de réserves ou de pistes secondaires relativement au sens le plus fort qu'il s'agit seul de retenir ici – « la modernité » – et qui concerne les valeurs spirituelles, intellectuelles et créatrices du siècle. La « modernité » ne recouvre donc pas systématiquement les modernismes de l'époque, ce qui est aussi parfois désigné par la formule « les temps modernes ». Dans ce cas modernité serait aussi le mot possible à une zone de confusion entre des éléments temporaires et des éléments plus stables que la postérité reconnaîtra comme les spécificités mêmes – les marques – du génie du siècle à fonder une ère nouvelle. On perçoit à cela la complexité d'associer comme le dit Baudelaire en parlant certes de l'art : « le transitoire, le fugitif, le contingent » avec : « l'éternel et l'immuable² ». On peut dès lors postuler que l'idée de « la modernité » recherche un rapprochement nouveau, une communauté d'esprit équilibrée entre ce qu'un état de civilisation propose comme moyens pour dominer le monde et ce que l'idéal de l'antique ne cesse d'offrir en modèle de réussite, aux consciences des penseurs et des créateurs.

Voyons à cet effet ce que proposent tour à tour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert puis la sixième édition du *Dictionnaire de Trévoux* (1771) à l'entrée « Moderne » car déjà la discussion qui semble en cours à la seconde moitié du XVIII^e siècle stipule des nuances intéressantes qui jalonnent notre propos.

Moderne se dit encore en matière de goût, non par opposition absolue à ce qui est ancien, mais à ce qui étoit de mauvais goût : ainsi l'on dit l'*architecture moderne*, par opposition à l'*architecture gothique*, quoique l'*architecture moderne* ne soit belle qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique³.

² Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne ; IV la modernité » publication mai-août 1859-60 dans *L'Illustration, La presse, Le Constitutionnel, Le Pays et Le Figaro*, puis de façon posthume dans *Curiosités esthétiques*, Paris : Michel Lévy, 1869. *Œuvres complètes*, 2 vol., t. 2 « Critique littéraire, critique d'art, critique musicale » texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 695 ainsi que les très précieuses « notices, notes et variantes » au sujet du « Peintre de la vie moderne », p. 1413-1420.

³ « Moderne », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, sous la direction de DIDEROT et D'ALEMBERT, 17 vol. de texte, 1751-1765, tome X, Neuchâtel : Samuel Faulche, 1765, p. 601.

Dans notre langue, *nouveau* est opposé à *ancien*. *Récent* est opposé à *vieux*. Voyez ces mots. *Moderne* est proprement opposé à *antique* & s'applique à ce qui a été dans les tems qui ne sont pas fort éloignés de ceux où nous vivons. [...] *Moderne*, en Architecture se dit improprement, de la manière de bâtir à l'italienne, dans le goût de l'Antique. Les Ouvriers se trompent aussi lorsqu'ils l'attribuent à l'Architecture purement gothique. L'architecture moderne à présent est celle où l'on a emprunté de l'Antique tout ce qu'il y avoit de beau, & où l'on a corrigé plusieurs défauts considérables au jugement de tous les Connoisseurs [...] ⁴.

C'est en effet sans doute animés du désir de marquer le temps de signes manifestes de renouvellement que les hommes du XIX^e siècle conçurent « modernité » comme le vocable *in fine* incontournable à la définition de l'esthétique de leur temps, esthétique tout à la fois, redisons-le, de continuité et de rupture. C'est pourquoi « modernité » se différencie de « progrès », notamment en matière d'art, ce qui relativise la perception de ce que les contemporains pouvaient confusément envisager quant à eux comme la « modernité » par rapport notamment à ce que l'artiste était en droit d'en retirer. « Nous vivons dans un siècle où il faut répéter certaines banalités, dans un siècle orgueilleux qui se croit au-dessus des mésaventures de la Grèce et de Rome », met en garde Charles Baudelaire dans son chapitre de 1855 consacré à « l'Idée moderne de Progrès appliquée aux Beaux-Arts⁵ ».

Par où nous comprenons que plus encore qu'un mot nouveau c'est en fait d'un concept opportun qu'il s'agit. De là peut-être l'incroyablement tardive entrée du terme dans le *Dictionnaire de l'Académie*. « Modernité » ne figure en effet pour la première fois que seulement en 1932-35 lors de la huitième édition du dictionnaire⁶ ! Faut-il penser que le procès de « Modernité » lancé par l'Institut garant de la plus grande objectivité de la langue, a attendu comme pour une canonisation en cour de Rome, de recueillir des preuves assurées de l'action – des œuvres – de la modernité, et en somme une certaine forme de vérification et de décantation dans la durée de ce que le phénomène voulait clairement désigner ? Que Baudelaire en procès pour *Les Fleurs du mal* en (1857), figure parmi les premiers auteurs à utiliser le terme n'est pas anodin.

⁴ La première édition en 3 volumes du *Dictionnaire de Trévoux* date de 1704. Nous nous référons ici à l'édition en facsimile, Genève : Slatkine, 2002.

⁵ Charles BAUDELAIRE, « Exposition universelle de 1855 » dont « de l'Idée moderne de Progrès appliquée aux Beaux-Arts », publication mai-août 1855 dans *Le Pays* et *Le Portefeuille*, puis de façon posthume dans *Curiosités esthétiques*, p. 582, « Notices notes et variantes » p. 1366-1371.

⁶ Le XIX^e siècle a pourtant connu deux éditions du dictionnaire en 1832-35 ce qui était sans doute prématuré pour faire valoir « modernité », puis en 1878 où le terme aurait déjà pu figurer et où nous savons qu'il était d'un usage avéré.

Mais parallèlement au *Dictionnaire de l'Académie* particulièrement prudent, « modernité » entre dans la langue et apparaît dans des ouvrages d'usage plus directement liés à l'actualité. Il est notamment approché et défini au travers de la critique d'art surtout dans le domaine de la peinture, par Théophile Gautier, Théodore de Banville et Charles Baudelaire. Nous y reviendrons. La première occurrence du mot apparaît cependant, nous dit le *Dictionnaire historique de la langue française*⁷ dans un roman de jeunesse de Balzac : *La dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse* de 1823⁸, comme nous l'étudierons également. Contentons-nous d'observer dans le titre du roman de Balzac l'articulation symptomatique face à une tradition revisitée et élargie que signalent les deux adjectifs opposés *dernière/nouvelle* pour un roman qui emprunte au genre du conte et qui introduit aussi l'orientalisme comme moyen de transposition de l'ancien dans le nouveau, de l'ici dans l'ailleurs.

L'évolution du champ notionnel pour significative qu'elle soit de nos jours, mérite que l'on observe aussi la progressive gestation sémantique au cours du temps qui de « moderne » a conduit à « modernité ». Les usages qui furent fait tout d'abord de dérivés périphériques semblent avoir concerné au XVIII^e siècle des verbes d'action : « moderniser », « moderniser ». Ces usages devraient nous permettre de saisir les paramètres qui rendent compte à leur manière de l'élaboration tout d'abord hésitante – fourvoyée mais surtout non concernée – du concept, car ils mesurent en quelque sorte avec une certaine exactitude la transaction que les mutations de l'ordre de la société et de la représentation de la civilisation conduisent entre les valeurs du passé et celle du présent. L'actuel est la notion sans doute la plus intense qui exige la modernité.

Nous esquisserons par conséquent rapidement les fluctuations préliminaires dont font part les dictionnaires avant d'en arriver à la valeur propre que recouvre ce terme fabriqué par le second XIX^e siècle, mis en scène dès les années 1850 et salué plus officiellement à la fin du Second Empire mais surtout, tandis que le fait existe pleinement, lors de la Troisième République. Constatons dès à présent que c'est lorsque le premier romantisme connaît une forme d'amendement, soit après 1848, que « Modernité » s'affirme au travers notamment de l'Exposition universelle de 1855. Il faut voir à cela une

⁷ « Moderne », *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, Paris : Le Robert, 2 vol., t. 2, 1992, p. 1258. Voir également Pierre LARTHOMAS, *Problèmes de méthode et d'histoire littéraire*, Paris : Armand Colin, 1974, p. 63.

⁸ Honoré DE BALZAC, *La dernière fée, ou la nouvelle lampe merveilleuse*, par Horace de Saint-Aubin, Barba, Hubert, Mondor, Bobée, 2 vol., 1823, dans *Premiers romans*, édition établie par André LORANT, 2 vol., Paris : Robert Laffont, collection Bouquins, t. 2, 1999.

articulation décisive où l'après 1848 accède comme à un temps de synthèses qui propose de nouvelles orientations et forge un nouveau vocabulaire issu des expérimentations ou investigations préalables peut-être plus convulsivement et intuitivement – idéalement – en quête de modernité. Ainsi la notion de modernité n'aurait pu paraître qu'accompagnée d'une forme de sagesse voire de désillusion et enfin de lucidité sur soi-même, sur des rêves impossibles et une fois encore une forme exercée de réalisme.

Or parce que les dictionnaires officiels garants d'une objectivité alignent les preuves d'une réactivité lente, leur fonction étant davantage d'enregistrer des évolutions constatées que d'annoncer et discerner les termes de l'avenir, ce sont principalement les œuvres d'art qui nous aident à mesurer et apprécier les menées de la modernité de façon en quelque sorte explicite. Parmi elles certaines ne sont a priori pas rangées sous cette catégorie de modernisme, ou d'avant-gardisme, plus particulièrement les partitions de Berlioz comme *L'Enfance du Christ*, *Les Troyens* ou *Béatrice et Bénédict*. Pourtant les interrogations qu'elles n'ont cessé de poser aux contemporains et à la musicologie actuelle peuvent trouver des réponses face à la mise en œuvre de la modernité. Ces œuvres dites souvent néo-classiques, paestriniennes ou mozartiennes ne procéderaient-elles pas justement de la modernité ? Le Berlioz d'après 1848 mérite par exemple plus justement ce statut de compositeur de la modernité que les contemporains (y compris Berlioz lui-même) auraient eu tendance à reconnaître dans l'art de Félicien David qui sembla apporter une modernité assurée avec l'originalité de son ode-symphonie *Le Désert* créée le 8 décembre 1844. Ces œuvres orientalistes qui frappèrent pour l'originalité de leur thème d'inspiration représentent néanmoins le plus souvent davantage les évaluations immédiates des nuances de la réalité quotidienne, que de la réflexion que prétend comprendre la modernité. Par ailleurs, le fait que Meyerbeer ne connaisse plus après 1850 les mêmes succès pour ses ultimes créations indique une mutation de l'appréciation de ses qualités et qui sait un égarement de son inspiration, comme cela avait été le cas pour Rossini en 1830. Que le public s'étonne de même de découvrir en *L'Enfance du Christ* de Berlioz une manière nouvelle, comme dix années plus tard Joseph d'Ortigue croira percevoir dans *Les Troyens* le signe d'un classicisme enfin atteint ne laissent de signifier combien le terrain de l'acquis et des idées arrêtées sur les arts, est alors sujet à changement et aussi à mésinterprétation. La reconnaissance d'une modernité à l'œuvre au travers de ces œuvres contradictoires dans la réception qu'on leur fait, permettrait peut-être de mettre d'accord les critiques sur la valeur des auteurs qu'ils observent et de discerner le « puff » qui est de mode

mais pas de modernité, voire le « bluff » de l'identité d'un art moderne affirmé. C'est ici que l'opéra comique en deux actes *Béatrice et Bénédict*, ouvrage ultime d'Hector Berlioz, peut plus particulièrement servir à notre investigation comme mesure insoupçonnée de la modernité des années 1860.

Enfin comme outils significatifs pour notre investigation, les dictionnaires nouveaux au XIX^e siècle, reflets d'entreprises autonomes autant que spontanées, telles celles conduites par Marie-Nicolas Bouillet, Émile Littré, Pierre Larousse, Paul Guérin et, au siècle précédent, par Diderot et d'Alembert ou Jean-François Féraud qui cite lui-même Collet, nous seront du plus précieux apport.

Étymologie.

1. Le XVIII^e siècle

Sur la racine « moderne », elle-même issue du latin *modo* qui signifie « récemment », la langue française a tout d'abord forgé à la fin du XVIII^e siècle un verbe, voire deux, qui par les significations qu'ils détiennent, vérifient combien la question de la « modernité » reste alors encore une préoccupation lointaine ou secondaire par rapport à la fortune qu'elle connaîtra au siècle suivant. Les verbes déjà cités – « Moderner » et « Moderniser » – ne concernent en réalité, comme nous le dirons, qu'une notion d'aménagement de la tradition au sujet d'une amélioration, d'un confort et bien sûr des tendances, voire des impératifs de la mode et du luxe. Mais ce mouvement d'adaptation, aussi écarté qu'il puisse sembler de l'avenir et de la modernité est en quelque sorte un indice intéressant d'une première interrogation sur la valeur des inventions et de l'actualité, face aux modèles de la tradition. Car il faut noter qu'en ce même temps de la recension de ces verbes nouveaux, les débats issus du XVII^e siècle sur les « anciens et les modernes » ne cessent de se reproduire. Il n'est que de citer la querelle des ramistes et des lullistes, celle des Bouffons, puis celle des Gluckistes et des Piccinistes avant d'en arriver à la bataille des romantiques pour avoir l'image d'une franche opposition de clans ou de « coins » entre anciens et modernes. Ces diverses positions idéologiques manifestent une alternative sans appel qui interdit en quelque sorte toute possible idée de synthèse, puisqu'elle confronte dans un débat d'esprit un parti conservateur à un parti progressiste. Ces querelles sont par conséquent à l'opposé d'un esprit de modernité ; mais dans une situation extrême elles peuvent déboucher sur la nécessité de devenir moderne. Relativement à la périodisation historique elles appartiennent à l'ordre de l'Ancien Régime et peut-être à la rhétorique baroque, à celle du classicisme français qui l'accompagne tandis que les termes nouveaux davantage

dans l'esprit des lumières annoncent la future ère contemporaine notamment dans ses deux solutions esthétiques, le néoclassicisme et le romantisme. Dès à présent nous pouvons donc nous demander si le concept de « modernité » issu de la Révolution française, soit de l'invention d'une nouvelle civilisation, ne s'est heurté en ses débuts à d'importants balbutiements guidés entre autres par la tentation de récupérer les forces du pouvoir et de prendre les rôles que la monarchie avait auparavant distribués autrement ? Ce que les arts sous le Directoire, l'Empire et même la Restauration dessinent n'est qu'une mise à plat des principes, une longue restructuration et une forme de conservation imprescriptible de l'idée d'élite. Ce n'est ni plus ni moins un déplacement du pouvoir. En ce sens le concept de modernité aurait permis de tempérer le conflit au-delà de la séparation qui prévalait jusqu'à présent entre les anciens et les modernes, en proposant une initiative de fusion et en somme en envisageant de pouvoir réunir le « pour et le contre », mais sans perdre de vue la définition monarchiste ou impériale du pouvoir après un rêve assez passager de République. La modernité que la situation suggère après la révolution de 1789 consisterait à acheminer les forces antagoniques vers une synthèse réellement créatrice, non pas de mode, mais d'idéologie qui connaît cependant de forts contre exemples, ne serait-ce que l'académisme emblématique des quinze années décisives pour l'émancipation de la vitalité artistique que représente le temps de la Restauration. C'est en ce sens que l'évolution parallèle de la langue durant la seconde moitié du XVIII^e siècle constitue une approche même si de façon encore réservée, à ne pas négliger. Car la notion d'aménagement et d'adaptation comporte les ferments propices à l'imagination de nouveaux styles et donc à l'affirmation de tempéraments créateurs audacieux réellement novateurs. Parallèlement à cette idéologie réformatrice radicale, les enrichissements, les immenses fortunes spontanées créent un frein à la modernité en installant un luxe tapageur de parvenus celui des « nouveaux riches⁹ » qui peut-être pris justement pour une des marques de la modernité, même si elle n'en représente que le revers. Il suffit de lire le placement du mot dans *La Nouvelle fée* de Balzac pour nous en convaincre :

Les meubles les plus précieux, les plus élégants, la soie aux cent couleurs, le satin brillant, les porcelaines de prix, les dorures, les bronzes ciselés, les cristaux remplis de fleurs artificielles, les parfums, enfin tout ce que le luxe le plus effréné de la modernité a pu inventer de recherches, de volupté, de

⁹ Rappelons que c'est de cette époque où des vendeurs de grains se sont extraordinairement enrichis en devenant les fournisseurs des armées, que date l'expression.

délicatesses, était réuni dans ce palais, et s'offrait comme un trophée pour
parer le temple de l'hymen le plus heureux qui jamais ait été contracté¹⁰.

Il est au reste symptomatique que dans l'édition de 1836 le texte remanié de Balzac dès 1824 n'utilise plus le mot proposé de façon peut-être impropre en 1823 « modernité » mais l'expression d'une valeur plus ajustée et qui sait plus assurée, mais également sans doute plus de « mode » en 1836 : « les temps modernes¹¹ ».

Les verbes qui apparaissent dans les dictionnaires de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont pour l'un aujourd'hui totalement disparu – « moderniser » – tandis que l'autre – « moderniser » – est passé dans l'usage. « Moderniser » curieusement « hasardé » nous dit le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean-François Féraud « par l'auteur des *Trois siècles de la littérature* » est encore en 1788 dénoncé comme expérimental sous la plume de son auteur¹². Outre ce dictionnaire, « Moderniser » apparaît aussi comme un terme d'architecture dans la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1798), il est maintenu dans la sixième édition de 1832-35 avec un exemple d'application qui évolue cependant¹³. Ainsi la fin du XVIII^e siècle qu'il faut encore comprendre comme l'émanation de la pensée de l'Ancien Régime¹⁴ hésitait sur l'idée d'une fortune importante à donner au concept de modernité pour lui-même, mais préférait

¹⁰ Honoré DE BALZAC, *La Dernière fée, ou la nouvelle lampe merveilleuse*, chap. XV (dernier chapitre du roman), p. 116.

¹¹ Dans cette troisième édition pour l'édition d'Hippolyte Souverain *Œuvres complètes de feu Horace de Saint-Aubin*, 16 vol. 1836-1840, Livre 2 (1836), t. 2, p. 219. Notons que le chapitre XV est devenu, dès la deuxième édition le chapitre XVII au titre aussi changé « les deux noces » devenant « la noce de la ville et les fiançailles du hameau » et n'est plus le chapitre conclusif, puisque le texte en comporte désormais XX. La phrase modifiée l'est comme suit : « enfin tout ce que le luxe le plus ingénieux des temps modernes a pu inventer de recherche... ». La deuxième édition avait été publiée en 3 volumes, chez Delongchamps en 1824.

¹² « Moderniser, v. act. Mot hasardé par l'Auteur des *Trois Siècles de la Littérature*. L'Andrienne de *Baron*, l'Esprit follet d'*Auteroche*, le Menteur de *Corneille*, doivent à sa plume (de M. Collet) une touche qui les a réparés et modernés, si l'on peut se servir de ce terme. — Le correctif était nécessaire ; et il ne suffira peut-être pas dans l'opinion de plusieurs. J'aimerais assez ce mot ; mais il faut attendre ce que l'usage en décidera. » (Jean-François FÉRAUD, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille : Mossy, 2 vol., 1787-1788, t.2, p. 666.)

¹³ « Moderniser. verbe act. Rétablir, restaurer une antique à la moderne. *Benoît XIV* voulut moderniser le Panthéon. » *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^{ème} édition, 1798, t.2, p. 114. « Moderniser. v. a. T. d'Architecture. Restaurer, pour de nouveaux usages et dans un goût moderne, un ancien édifice. Presque toutes les anciennes basiliques de Rome ont été modernées. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-35, t. 2, p. 215.)

¹⁴ Marmontel présida à l'édition de 1798 prête en réalité au moment des événements révolutionnaires.

des circonlocutions concernant le lien entre le passé et le présent et l’opération d’une mise à jour plus ou moins insensible des legs de la tradition. La postérité donne raison au peu d’intérêt que vouait l’Ancien Régime à ce domaine. Il appartient donc bel et bien au XIX^e siècle, c’est-à-dire au siècle des grands remaniements politiques et sociaux de l’Europe, de concevoir le concept de modernité comme l’un des faits de sa différence dans l’histoire néanmoins continue de l’Occident.

2. Le XIX^e siècle

Revenons à l’étymologie. Un siècle après son apparition – soit durant le XIX^e siècle –, le verbe « moderner » d’un usage devenu très relatif entre depuis peu en concurrence avec un verbe de même sens issu de l’anglais et qui nous est depuis devenu commun : « moderniser¹⁵ ». Par un phénomène de cascade, ce verbe qui n’a pas réellement d’autorité dans les dictionnaires circule surtout par d’autres articles où il est mentionné. Voici, par exemple, la définition que l’on peut lire dans la septième édition de 1878 du *Dictionnaire de l’Académie* : « Terme d’architecture : restaurer pour de nouveaux usages et dans un goût moderne, un ancien édifice. [...] Il est peu usité et l’on dit quelque fois dans le même sens *moderniser* ». Ce à quoi l’entrée « Moderniser » qui fait suite note de façon lapidaire comme bien souvent : « Moderniser : Voyez *moderniser*¹⁶ ».

Ces verbes dont la vie peine comme on le voit à se faire une place en dehors d’un domaine technique restreint appliqué au champ de l’architecture, recouvrent l’autre mot réellement mis en discussion durant le XIX^e siècle et qui va s’imposer notamment tout d’abord au travers de la critique d’Art : « modernité ».

« Modernité » non recensé par l’Académie apparaît dans le *Dictionnaire de la langue française* d’Émile Littré. Le terme signifie : « La qualité de ce qui est moderne » et fait en somme écho à la formule « dans un goût moderne » qu’emploie le *Dictionnaire de l’Académie* de 1878. La réalisation du Littré est une aventure qui s’étend de 1863 à 1875. Elle débute, remarquons-le, alors que

¹⁵ « Moderniser » entre néanmoins encore plus tardivement dans les dictionnaires. Il apparaît seulement dans la huitième édition du *Dictionnaire de l’Académie*, publiée en... 1932-35, la septième (1878) le citant à titre de renvoi, sans lui accorder un article. « Moderniser. v. tr. Organiser d’une façon moderne, adapter aux goûts ou aux besoins modernes. *Moderniser un édifice. Moderniser l’administration. Moderniser les méthodes. Moderniser l’orthographe d’un texte.* » (*Dictionnaire de l’Académie française*, 8^e édition, 1932-5, t. 2, p. 195.)

¹⁶ *Dictionnaire de l’Académie française*, 7^e édition, 1878, t. 2, p. 218 et 219.

Berlioz a tout juste achevé sa carrière de compositeur¹⁷. Elle commence à être mise en vente tandis que le compositeur vient de s'éteindre, puisqu'il meurt le 8 mars 1869 et que les premiers volumes paraissent en 1873. Et de même un an après, en 1874, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse paraît comportant aussi une entrée à « Modernité ». Enfin l'*Encyclopédie universelle, dictionnaire des dictionnaires* par Paul Guérin entre 1884-1890 comporte une entrée à « Modernité¹⁸ ».

Il se trouve peut-être quelque chose entre l'apparition de ces dictionnaires et la fin de carrière de Berlioz qui relève de l'évidence. La quasi concordance chronologique de la reconnaissance d'un terme et de l'arrêt de l'activité d'un créateur ne peut que nous donner à penser. Nous le préciserons ultérieurement, mais notons dès à présent que le mot « modernité » pour être efficient, c'est-à-dire pour affleurer aux consciences des académiciens du XIX^e siècle, dut participer à la fois de l'acuité des censeurs de la langue à remarquer ses enrichissements, mais aussi de l'indiscutable réalité que les acquis résultant de l'activité des artistes et des productions artisanales ou industrielles mettaient alors en évidence. En ce sens la reconnaissance du mot « modernité » semble marquer une étape dans l'autocritique du monde contemporain, nous pourrions dire dans l'histoire de sa construction, voire plus encore dans l'histoire de la prise de conscience de ce qui se construisait alors en vérité. Que la même époque refuse l'imagination de la première moitié du siècle ne fait que renforcer l'idée de l'accès des hommes du temps à une forme de lucidité sur le nouveau monde qu'ils habitent. Et à cet égard, que « moderniser », « moderniser » puis « modernité » aient un lien avec l'architecture, c'est-à-dire avec le plan abstrait et la réalisation concrète, n'est pas à négliger. « Modernité » est le fait d'un avènement tangible. Il est en qualité de synthèse le fruit d'une médiation. Nous comprenons qu'avant d'avoir pu émerger il a dû être lentement préparé et même configuré. Or dans ce cas la production génétique du terme n'est plus tant l'affaire d'une filiation étymologique que la décision au sein d'une lexicologie plus ouverte de distinguer puis d'aider le gène porteur à devenir dominant. N'est-il pas possible de prétendre en effet que le mot devenu incontournable à l'espace mental d'une langue vivante vient s'inscrire dans les marges du champ notionnel d'un autre terme qui en a été peut-être

¹⁷ L'opéra *Béatrice et Bénédict* fut créé à Bade le 9 août 1862 pour l'inauguration du Théâtre, *Les Troyens à Carthage*, le furent à Paris au Théâtre-Lyrique le 4 novembre 1863.

¹⁸ *Encyclopédie universelle, Dictionnaire des dictionnaires*, sous la direction de Paul GUÉRIN, 7 vol., 1884-1890, t. 5. Ce dictionnaire comporte même une entrée spéciale à « Modernité », mot répertorié nulle part ailleurs et qui est désigné ici comme le néologisme qu'utilise le XVIII^e siècle en lieu et place de « Modernité ».

l'annonciateur, mais dont il se fait lui-même désormais le symbole et aussi le signe distinctif ? Cet autre terme dont la fortune se transforme elle-même après 1848 est, nous l'avons tous compris, « romantisme ».

« Modernité » pacifierait ainsi les adjectifs péjoratifs que la critique distribuait à l'expressivité jugée scandaleuse en 1830 : « bizarrerie, grotesque, singularité, production de cerveaux dérangés... », et à la technique insuffisante ou déstabilisante : « absence de sens mélodique, harmonie étrange, orchestre démultiplié... ». « Modernité » étendrait en somme les effets de la révolution romantique qui réclamait de façon provocatrice « du neuf à tout prix », à une assimilation de ses caractères et sans doute aussi à une forme de mutation de ses impulsions. Enfin pour clore cette discussion étymologique, le néologisme « modernité » n'est-il pas le signe de la volonté du romantisme à conduire et dénouer la querelle qu'il semblait en son origine avoir développée, voire ravivée contre le classicisme ? L'image en effet des « Anciens et des Modernes » fait triompher dans le terme « modernité » les signes de réflexion et de lucidité relativement à ce qui était en son temps passé pour de la barbarie. Dans cette gestation du mot Théophile Gautier comme critique d'art¹⁹ est comme nous l'avons dit devancé par Balzac. Mais Gautier semble surtout avoir été le premier à penser la modernité dans le sens que l'avenir lui donnera. En 1855 lors de l'exposition universelle il écrit dans *Le Moniteur universel* du 22 mai :

Le caractère de la peinture anglaise est [...] la modernité. Le substantif existe-t-il ? Le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires²⁰.

Gautier est relayé assez vite par la critique de Charles Baudelaire²¹, même si en vérité Gautier sera l'éditeur en partie posthume des œuvres de Baudelaire. Nous savons que les écrits de critique d'art de Baudelaire furent publiés un an après sa mort en 1868 sous le titre générique trouvé par l'éditeur Michel Lévy *L'art romantique*, ce qui était moins provocateur que ne l'aurait été « l'art moderne » alors que ces écrits comportent entre autres le texte publié en 1863 dans *le Figaro* « Le peintre de la vie moderne », prêt en réalité à l'édition dès 1859 et

¹⁹ Lois Cassandra HAMRICK « Gautier et la modernité de son temps », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 15, t. 2, 1993, p. 521-542.

²⁰ Cité par Lois Cassandra HAMRICK, « Gautier et la modernité de son temps », p. 522.

²¹ « Moderne », *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, Paris, : Le Robert, 2 vol., t. 2, 1992, p. 1258. Voir également Pierre LARTHOMAS, *Problèmes de méthode et d'histoire littéraire*, Paris : Armand Colin, 1974, p. 63 et Georges BLIN, *Annuaire du collège de France*, 69^e année (1969-1970), résumé des cours de 1968-1969, p. 526. Voir également Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* II, « Notices notes et variantes », p. 1419.

dont l'un des titres proposés était « Le peintre de la modernité » ! La critique littéraire actuelle réhabilite également Théodore de Banville dont les textes sur l'art travaillent aussi l'idée de modernité. La seconde moitié du siècle est donc bien clairement avertie de cette nouvelle valeur. Comment Berlioz lui-même qui comme Gautier traverse les deux parties du siècle, intègre-t-il cette évidence que le romantisme de 1830 a préparée ? La dernière partition du compositeur porte sans doute les traces toujours corrigées de ce travail constant que fut sa recherche de l'excellence de ce qu'il pouvait proposer.

Béatrice et Bénédict

Engagé dès les premiers jours à réaliser une appropriation de l'éternel des sentiments et des idées par les moyens artistiques que son temps pouvait lui suggérer, Berlioz n'eut de cesse sa vie durant de remettre en question ses œuvres et de repasser son travail au filtre de son jugement, voire des avis de ses proches. Parler de modernité d'une œuvre de fin de carrière, n'est donc pas en son cas un paradoxe, ni même une provocation, mais une question grave et qui sait, essentielle à la compréhension des infléchissements que connut son style. Car même si une fin de carrière semble moins un avènement qu'un crépuscule, interroger *Béatrice et Bénédict* au nom de la modernité c'est tenter d'en isoler la singularité, au sein de la cohérence trouvée, c'est-à-dire au sein de l'excellence. C'est aussi chercher à mettre en évidence la singularité d'une musique plus que jamais exigeante et donc fidèle à elle-même, sans doute plus ramassée ou condensée, à la fois plus simple mais toujours complexe, moins démonstratrice de ses forces techniques, parce que victorieuse des fascinations que recèlent parfois encore la brillance d'une idée dans les œuvres précédentes, comme par exemple l'idée des quatre chœurs de cuivres dans le « tuba mirum » de la *Grande messe des morts*, ou encore des douze coups de minuit frappés par la cloche dans le « songe d'une nuit du Sabbat » de la *Symphonie fantastique*. C'est aussi pour Berlioz plus que jamais le temps d'affirmer la vraie valeur expressive de son indifférence absolue aux étiquettes, mais de la variabilité des solutions qu'il préconise. Attitude qui après 1860, devient le moyen infallible d'entrer dans le panthéon des plus grands compositeurs, mais toujours en forçant les usages : « J'aime à faire de temps en temps craquer une barrière, en la brisant au lieu de la franchir²² », écrit-il à cette même époque. Et peu après :

Je suis un incrédule en musique, ou, pour mieux dire, je suis de la religion de Beethoven, de Weber, de Gluck, de Spontini, qui croient professent et

²² Hector BERLIOZ, « Post-scriptum », *Mémoires*, Lyon : Symétrie, 2010, p. 596.

prouvent par leurs œuvres que *tout est bon* ou que *tout est mauvais* ; l'effet produit par certaines combinaisons devant seul les faire condamner ou absoudre²³.

Ne s'accorde-t-on pas – ce qui peut sembler un comble – à relever des accents mozartiens dans *Béatrice et Bénédict* en raison de l'énergie d'une part de la forme et du travail, d'autre part, sur le texte. La rencontre assagie entre les idées que véhicule le texte et les images que transmettent les sons devient la préoccupation principale du compositeur. Non pas que cela ne l'ait intéressé au préalable mais parce qu'il en a désormais la pleine capacité. Le trio des garçons « Me marier ? Dieu me pardonne ! », n° 5 du premier acte, en est – exemple parmi d'autres – un signe tangible. Ne réunit-il pas dès les premières paroles l'interrogation et l'exclamation, le doute et la certitude, la bonne foi aussi qui cependant s'égaré, puisque Bénédict réfractaire au mariage finira néanmoins par se marier avec Béatrice. Or la mobilité de l'orchestre, le contrepoint concertant établi entre la circulation des idées et la construction de la forme, l'identification des personnages et la synthèse du plan atteignent un point de maîtrise étonnant, abstrait certes mais aussi parfaitement significatif. La manière concise que pratique Berlioz qui travaille par incises et ritournelles, la souplesse des enchaînements et du déroulement du discours accumulent autant d'assurance qui sont les témoignages d'une aisance nouvelle, très allégée, l'accès à la modernité. Ici modernité devient synonyme d'esprit de synthèse, ou encore d'intelligence conciliatrice et en fait de recul, d'élévation, bref de distanciation.

Poser la question de la modernité du dernier Berlioz ne saurait enfin passer sous silence la longue méditation dont la dernière œuvre de Berlioz est en fait le fruit. Le compositeur avait déjà en pleine fièvre romantique – en 1833 –, nourri le projet d'un opéra d'après Shakespeare sur le sujet de *Much ado about nothing*. Cette partition aurait alors été destinée à l'Opéra Italien et aurait été même composée sur un livret selon toute probabilité en italien²⁴ ! Nous savons que le musicien composa en fin de compte *Benvenuto Cellini* pour l'Opéra et, bien que le livret fut d'origine italienne, sur un texte en français. Mais cette œuvre seconde maintenait malgré son intrigue bien différente et sa localisation plus extrême dans l'affabulation et la provocation²⁵, le projet de créer une manière

²³ Même référence, p. 594.

²⁴ Hector BERLIOZ, lettre adressée à Joseph d'Ortigue le 19 janvier 1833, *Correspondance générale, II, 1832-1842*, éditée sous la direction de Pierre CITRON, texte établi et présenté par Frédéric ROBERT, Paris : Flammarion, 1975, p. 68.

²⁵ En effet Benvenuto Cellini prend improprement Rome et notamment la place Navonne et le Colisée comme cadres d'actions qui se sont en fait déroulées à Florence. Ainsi Berlioz dans les transgressions qu'il commet avec ses librettistes arrange un scénario typiquement romantique

nouvelle de faire paraître le texte en musique. Dans sa nouvelle « le premier opéra », texte de 1837 qui relate une correspondance fictive entre Alfonso della Viola et Benvenuto Cellini datée des années 1555-57, soit pour Berlioz du cœur de la Renaissance, le compositeur avait expliqué sans dissimuler qu'il parlait de sa propre partition :

Il y a deux ans, je formai le plan d'un ouvrage de théâtre sans pareil jusqu'à ce jour, où le chant, accompagné de divers instruments, devait remplacer le langage parlé et faire naître, de son union avec le drame, des impressions telles, que la plus haute poésie n'en produisit jamais²⁶.

Ce qui en 1835 correspondait à un propos d'avant-garde, devient en 1860 l'objet de la modernité.

Souvenons-nous que relativement au Théâtre-Italien, Berlioz avait déjà réalisé en octobre 1830 son *Ouverture de la Tempête* à l'instigation du chef d'orchestre, Girard, laquelle ouverture comportait aussi un chœur destiné à chanter un italien de fantaisie fabriqué par Berlioz qui allait bientôt partir pour Rome. L'œuvre enfin obéissait en son schéma formel à un programme qui lui permit de devenir ultérieurement une « fantaisie dramatique sur *La Tempête* de Shakespeare » dans *Le Retour à la vie*. La volonté d'être joué, d'atteindre un théâtre, de traiter un sujet shakespearien n'était alors pas sans fébrilité et sans mélange d'intention. Le projet d'un réel shakespearien, au-delà des contingences matérielles et des justifications affectives qui lui sont parallèles, est en somme détourné dans les années 1830 en *Benvenuto*, il est en quelque sorte ajourné et se réalise néanmoins en une tragédie *Roméo et Juliette* sous-titrée comme on sait par allusion à Beethoven « symphonie-dramatique avec chœur... ». Le souhait longtemps refoulé d'approcher le ton des comédies de Shakespeare n'aboutit donc réellement qu'en 1860 par un accès d'objectivité et qui sait une forme de renoncement formel au projet musical que sous-tendait en fin de compte *Benvenuto Cellini* et nombre d'autres partitions plus symphoniques que d'opéra. C'est enfin un acte de liberté et de légèreté devenu

qui laisse à l'imaginaire une autorité sacrilège. Le cadre sicilien de la ville de Messine dans *Béatrice et Bénédict* parce qu'il est plus banal d'une part moins connoté culturellement d'autre part devient ainsi le lieu plus absolu d'une introspection musicale affranchie.

²⁶ Hector BERLIOZ, « Le premier opéra (nouvelle) », *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, 2 vol., Paris : Jules Labitte, 1844, t. II, p. 231. Ce texte qui fait aussi très clairement allusion au *Requiem*, avait d'abord été publié en feuilleton dans la *Gazette musicale* les 1^{er} et 8 octobre 1837. Il a été ensuite repris dans *Les Soirées de l'Orchestre* (1852) où il est intéressant de constater que Berlioz le sous-titre « nouvelle du passé » [nous soulignons]. Lire à ce sujet : James HAAR « The conte musical and early music », *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, sous la direction de Philippe Vendrix, Tours : CCSR, 2004, p. 185-202.

possible grâce à une expérimentation intense du ton tragique à la manière de Gluck, notamment lors de la composition des *Troyens*. La dernière manière de Berlioz se trouve alors réellement épurée des troubles esthétiques et des agitations de la « révolution romantique ». La partition de 1862 se veut en fait la moins Jeune-France possible à certains égards, contrairement à ce qui en fait la qualité dominante dans *Benvenuto Cellini*, victime par plusieurs aspects d'une tentation de « mode » par trop revendicatrice et d'auto mise en scène déjà manifeste en la *Symphonie fantastique*, *Le Retour à la vie (Lélio)* et *Harold en Italie*.

Le choix de *Béatrice et Bénédict* qui se détermina contre le sujet que proposait Bénazet pour l'inauguration de son théâtre à Bade, marque tout au contraire une indifférence à la mode tout en confirmant le vœu initial d'œuvrer à produire des effets au-delà de « la plus haute poésie ». *Le Chevalier de Nahel ou la Gageure du diable* de Plouvier que proposait Bénazet n'était en effet à cet égard qu'un drame bourgeois destiné à un public très actuel de curistes.

En 1860, *Béatrice et Bénédict* ne conserve de liens avec la vie d'artiste que mena Berlioz que les quelques citations fameuses empruntées à Spontini (de façon tout à fait clandestine) et réservées aux intimes. Ainsi les allusions et les provocations que l'identification en 1838 du ciseleur florentin créateur du Persée faisaient au compositeur parisien ont désormais totalement disparu pour laisser place à une œuvre dont l'objectivité est la garantie d'une forme de modernité. L'association dans la trame du livret de *Béatrice et Bénédict* de mots historiques, tient lieu de ce fait également de signe de la modernité dans la mesure où elle conjure le lien trop étroit peut-être que le romantisme entretenait avec la vie réelle du compositeur c'est-à-dire avec l'actualité de son être privé. En somme cet opéra comique fait passer l'ultime partition shakespearienne du statut d'œuvre d'actualité – une histoire d'amour possible mais déclarée impossible – au statut d'œuvre inactuelle parce qu'elle célèbre l'amour et ses complexités en des personnages génériques, non individualisés, non identifiables par exemple à Berlioz et à Harriet Smithson. Le caractère de non appropriation du sujet aux attentes d'un public de station thermale, favorise enfin l'indifférenciation du genre entre comédie et tragédie et cela aussi participe de la modernité.

Le compositeur ne se renie pas pour autant. Il pense au contraire qu'il poursuit son dialogue de plus en plus familier, de plus en plus secret avec l'essence de la musique ; objectif qui est l'unique préoccupation de sa vie créatrice. Ainsi plus que jamais fidèle à lui-même, il va avec un naturel déconcertant jusqu'à se

définir comme « classique²⁷ ». S'il feint d'ignorer dans la fin de sa carrière ce qu'est le romantisme, c'est sans doute davantage lorsqu'il songe à ce que le siècle en absorbant ce mouvement esthétique en a fait. Il peut constater une part de victoire ou d'assimilation des combats de 1830, mais parallèlement à ce lent processus il sait aussi à quelle solitude il reste désormais voué, à quel isolement il est cyniquement condamné, celui en fait de la « modernité ». Peut-être devrions-nous alors le dire – devenu – dans la sagesse de sa maturité, un adepte de la « modernité », c'est-à-dire un rationaliste posé, d'une énergie qui relativise ses engagements et se concentre sur la perfection de la litote.

La lointaine genèse de *Béatrice et Bénédict* passe ainsi par des intuitions récurrentes qui ne deviennent que tardivement et presque sans n'y plus penser une réalité esthétique *sui generis*. Car après 1833, c'est le livret d'un *Bénédict et Béatrice* en 1852 qui jalonne l'histoire souvent régulière chez Berlioz de la lente maturation d'un sujet. Il s'agit peut-être du progressif succès qui s'opère par sorte d'alchimie entre ce qu'il a souhaité vivre et ce qu'il peut nommer dans un geste artistique libre, détaché. « Faire froidement des choses brûlantes²⁸ » écrit-il plus tard au sujet du « duo d'amour » des *Troyens* qui le rapprochait trop de sentiments personnels encore ardents en lui. L'alchimie réalisée aussi entre la lecture d'un texte de théâtre et sa réalisation en partition, son intégration également à un jeu lyrique et théâtral sont les raisons de la supériorité subtile de cette partition survenue presque en surcroît aux œuvres du compositeur, mais qui demeure d'une forte complexité.

La chronologie de la modernité semble ainsi être liée à la marche du temps. L'instauration du Second empire même si, comme nous l'avons vu c'est à la Troisième République qu'il appartient de faire entrer le mot dans l'Histoire et l'usage de la langue, en est assurément le théâtre. La rédaction en 1854 du

²⁷ Hector BERLIOZ, lettre non datée destinée à un inconnu et généralement attribuée à la fin de la carrière de Berlioz. On y lit exactement :

« Je suis un classique. – Romantique ? Je ne sais ce que cela signifie.

Par art classique j'entends un art jeune, vigoureux et sincère, réfléchi, passionné, aimant les belles formes, parfaitement libre. Et par ce mot classique, je désigne tout ce qui a été fait, d'original, de grand, de hardi. » (*Correspondance générale, VIII, Suppléments*, éditée sous la direction de Pierre CITRON, texte établi et présenté par Hugh J. MACDONALD, Paris : Flammarion, 2003, p. 653.)

²⁸ Lettre du 12 août 1856, adressée à la princesse au sujet des *Troyens*. « Encore un autre écueil pour moi dans ce drame, c'est que les sentiments qu'il s'agit d'exprimer m'émeuvent trop. Cela ne vaut rien. Il faut tâcher de faire froidement des choses brûlantes » (*Correspondance générale, V, 1855-1859*, éditée sous la direction de Pierre CITRON, texte établi et présenté par Hugh J. MACDONALD, Paris : Flammarion, 1989, p. 353.)

chapitre LIX des *Mémoires* intervient alors que Berlioz pense prendre congé de l'art. Ainsi alors même qu'il regarde et considère son œuvre passé comme une production qu'il ne pourrait plus désormais concevoir, le compositeur affirme aussi une certaine autorité résultant simplement de sa lucidité. Nous tenons-là peut-être l'ingrédient indispensable à l'avènement de la modernité : le passage de la subjectivité à l'objectivité. Comme objectivation du romantisme l'art du dernier Berlioz accède à la modernité. 1854 représente un moment d'équilibre assez proche d'un moment de renonciation aux emprises par trop fortes du romantisme ; un moment qui favorise des conciliations. C'est alors aussi que Berlioz croit avoir achevé la partie historique officielle de ses *Mémoires* pourtant une postérité créatrice l'attend :

Je commence à savoir le français, à écrire passablement une page de partition et une page de vers ou de prose, je sais diriger et animer un orchestre, j'adore et je respecte l'art dans toutes ses formes²⁹...

Le temps propice à la modernité est donc advenu.

La physionomie du Berlioz qui a composé *Les Troyens* puis *Béatrice et Bénédict* est pour cette raison indissociable en sa dimension spécifique du concept naissant de modernité et donc de cette forme imperceptible de passation qui existe entre le romantisme du règne de Louis-Philippe et l'installation des sensibilités dans le libéralisme du Second Empire. Nous pourrions hasarder que curieusement la « qualité de ce qui est moderne » qui fit donc advenir le terme de « modernité », pourrait aujourd'hui être ramenée à l'opération esthétique par laquelle le temps présent depuis la Restauration jusqu'au Second Empire – temps néanmoins si changeant – atteint moins une forme de fixité que de réalité esthétique constatée. On assiste ainsi à une forme de cristallisation où par exemple, le concept de l'art pour l'art édicté par Gautier dès 1835 dans la « préface » de *Mademoiselle de Maupin* peut désormais fonder le Parnasse. La modernité qui émerge après 1848 peut alors être proposée comme le signe distinctif du romantisme, c'est-à-dire de ce que le romantisme comportait de créateur, ce que l'on nommerait aujourd'hui la « traçabilité » du romantisme et de son énergie à instaurer un ordre nouveau. C'est donc plus d'une qualité d'idée, non pas une qualité de manière et de traits ou comme le disait Fétis avec circonspection du jeune Berlioz « de recherche des effets » qu'il s'agit. Or si c'est à l'inverse une qualité d'organisation du tout à une nouvelle échelle qui définit la modernité relativement à des traditions, c'est donc bien la recherche d'une cohérence continue qui hante le créateur. On comprend à cet égard que la

²⁹ Hector BERLIOZ, chap. LIX, *Mémoires*, p. 582.

référence à l'« Antique » relativement au « Gothique », ce qui fait percevoir par exemple dans *Les Troyens* un basculement vers une forme de néoclassicisme néanmoins très discutable est la marque de l'action de la modernité, de la métamorphose du romantisme en modernité.

Refermer désormais l'objet d'un aspect qui apparaissait tout d'abord si déconstruit, si fragmentaire, dans le romantisme de 1830, le refermer sur une impression d'ensemble, une unanimité de ton, cela même dans la diversité, devient la stratégie qu'applique la modernité au romantisme. Or cette stratégie admet de réintroduire certaines conventions, telles par exemple les vocalises, et telle la lisibilité sonore figurative des propos du texte. Le chœur avec guitare « Viens de l'hyménée » en constitue une illustration probante peut-être encore plus éclatante dans, autre exemple le « poco piu animato » du grand air de Béatrice « Que viens-je d'entendre » n° 10 du second acte lorsque Béatrice évoque « les Maures triomphaient, j'entendais leur clameur... ». Le littéral de la volonté descriptive, rejoint ou cherche à rejoindre l'analogie qu'intime le transfert d'un médium de signification à un autre. La construction, par conséquent, entre le texte parlé et la musique – sorte de réconciliation entre les impossibilités qu'avaient négociées le « programme » de la *Symphonie fantastique* ou l'« Avant-propos » de *Roméo et Juliette* pour justifier la musique instrumentale de la « scène d'amour » –, fournit une autre preuve de la modernité de l'œuvre et c'est aussi à cette époque que Berlioz propose dans l'édition définitive de la *Symphonie fantastique* de pouvoir se passer du programme, montrant par là qu'à l'usage le concept de modernité affranchit les œuvres du romantisme des garanties que leur créateur avait cru bon initialement leur associer. Reconquérir l'esprit de synthèse qui était passé dans le romantisme au statut d'un esprit d'allusion à une unité antérieure devenue désormais secondaire, est le pari esthétique gagné de *Béatrice et Bénédict*. Et parce que l'humour devient le liant du texte à la musique, de l'action aussi à l'expression, du tragique au grotesque, ce projet esthétique devient un chef-d'œuvre.

La *Faust-Symphonie* dont les enjeux formels sont si extraordinairement virtuoses pour reconquérir une unité absolue, ne retentit-elle pas elle-même comme une œuvre assurément plus moderne que romantique en dépit de son attachement *a priori* romantique à Faust ? La dédicace de cette partition à Berlioz n'est peut-être pas tant à comprendre comme un hommage du pianiste au maître de l'orchestre de 1830 que comme une dette du transcritteur envers l'inventeur des métamorphoses de l'idée musicale et de la recherche d'une grande forme dans le parcours entier de l'œuvre par le travail sur les motifs

récurrents ? Or il en va de même de la permanence du musical qu'illustre déjà, de la première à la dernière note, la partition de *l'Enfance du Christ* contemporaine de la *Faust-Symphonie*. La critique parisienne s'étonnait que cette œuvre biblique fût écrite de la main de Berlioz. Ce dernier ne l'avait-il pas au reste fait passer pour une musique.... ancienne ! De la même façon dans *Béatrice et Bénédicte* le point de vue si complexe de la continuité et de l'omniprésence de la musique est sans cesse combiné et appuyé sur la présence du texte parlé.

L'« ouverture » qui veut sans doute être en ses premiers accents le simulacre d'un éclat de rire, puisqu'elle reprend les premières mesures du « Scherzo-duettino » n° 15 qui tient lieu de final à l'œuvre, expose particulièrement l'art de la synthèse formelle et des gestes musicaux essentiels auxquels parvient Berlioz. Jean-Pierre Bartoli la présente comme la plus complexe des ouvertures de Berlioz. Il la situe entre abstraction et narration et la rapproche des ouvertures de Rossini et de Mozart³⁰. On sait que cette ouverture composée après la réalisation de la partition vocale et signée du 25 février 1862 accompagnée de la mention « No more of that, Othello's occupation gone » combine des motifs issus des moments les plus intenses et les plus raffinés de l'œuvre, la poétique du fragment se fait ici poétique du rassemblement. De même, le duo nocturne « Vous soupirez, Madame » qui tient lieu de finale au premier acte, atteint la perfection inouïe des prérogatives du romantisme notamment en sa coda qui réunit la description à la plus intense invention poétique et tient lieu aussi d'occasion pour mesurer l'éloignement des deux jeunes filles qui disparaissent dans l'obscurité de la nuit tombée.

Aussi pouvons-nous poser en hypothèse que les qualités de jugement et de délibération se manifestent avec plus de discernement et de réussite dans le temps de la modernité relativement aux modèles reconnus, aux modèles assimilés et aux solutions recherchées que ne le faisait le ressenti passionnel, impulsif, voire convulsif, aussi génial fût-il, des œuvres de 1830. Le mouvement de rapprochement avec le public correspondrait-il à deux évolutions concomitantes, celle du public d'une part celle du créateur d'autre part ? Un terrain d'entente devient subitement concevable entre Berlioz et Paris, à la condition que Paris se soit néanmoins, il faut le remarquer, transporté à Bade, dans une ville modernisée dont le théâtre inaugurée par l'œuvre de Berlioz a tous les aspects d'une construction néo-classique. Il convient de revenir à ce que

³⁰ Jean-Pierre BARTOLI, « *Béatrice et Bénédicte*, ouverture de l'opéra-comique », *Dictionnaire Berlioz*, sous la direction de Pierre CITRON et Cécile REYNAUD, avec Jean-Pierre BARTOLI et Peter BLOOM, Paris : Fayard, 2003, p. 59-60.

l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert précise à l'article pourtant fort peu développé consacré à « Moderne ».

Moderne se dit encore en matière de goût, non par opposition absolue à ce qui est ancien, mais ce qui étoit de mauvais goût : ainsi l'on dit l'*architecture moderne*, par opposition à l'*architecture gothique*, quoique l'*architecture moderne* ne soit belle qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique.

Retenons toujours au gré d'une acception architecturale, la nuance quand bien même elle est dite de « goût » de cette formulation : « non par opposition absolue à ce qui est ancien, mais à ce qui étoit de mauvais goût » d'une part, et l'indispensable recommandation d'autre part de rapprocher l'architecture gothique d'un idéal recomposé : « autant qu'elle approche du goût de l'antique » ; ce sur quoi Flaubert peut ironiser un siècle après Diderot dans son *Dictionnaire des idées reçues* en affirmant : « Les Antiquités sont toujours modernes » !

Or Berlioz a cela de surprenant qu'il s'évade avec *Béatrice et Bénédict* de la mythologie et crée une essence moderne de la leçon du passé. Il fonde sa modernité en Shakespeare, en un Shakespeare qui n'a plus d'attaches actuelles, mais seulement intemporelles.

Modernité et contemporanéité ont donc quelque chose d'indissociable. C'est la seconde face de la question que pose la modernité non plus relativement à la filiation dont elle procède mais à la réalité qu'elle veut défendre dans le présent immédiat. Nous voulons aborder ici la dimension quasi métaphysique du terme en ce qu'il interroge aussi au delà du réel, et par-delà la représentation du réel, la vérité.

Voici donc sommairement retracés autant d'éléments indispensables à l'évocation de ce que nous pourrions appeler « le théâtre de la modernité ». Celui qui refuse l'affichage trop passionnel de la sincérité au profit de la recherche d'un absolu de la musique. La méditation de l'art de Beethoven y est plus que jamais sous-jacente, celle des formes lyriques abstraites de Gluck également. Nous pourrions conclure ici notre investigation en affirmant que s'il fallait désigner dans le siècle un unique compositeur en France acteur de ce théâtre – c'est-à-dire un musicien dont les œuvres illustreraient la qualité de ce qui faisait la recherche du temps présent –, c'est bien à Berlioz qu'il conviendrait de penser. Berlioz, compositeur romantique français dont la trajectoire d'indépendant forcené, ne le lia à son temps que par la volonté d'atteindre la vérité d'expression – non pas son illusion –, tout en mesurant le caractère d'inaccessibilité de ce désir : quelque chose une fois encore du « quoique

l'architecture *moderne* ne soit belle qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique » de l'*Encyclopédie*.

Berlioz, compositeur aussi à la longévité suffisante pour avoir traversé le premier romantisme puis avoir créé au-delà de 1848 au temps de l'affirmation de la modernité une œuvre totalement indépendante, pouvait sembler passéiste vis-à-vis de la musique de l'avenir. *Béatrice et Bénédict* intervient comme partition parée de la valeur unique de cette appartenance complexe à deux âges, œuvre dominée de surcroît par les processus d'une fin de carrière consentie, mais orientée. N'était-ce pas une issue pour le compositeur de conclure son discours par un accès suprême à la modernité ? La question est ouverte. Et Berlioz semble y avoir apporté une réponse lorsque pressenti pour composer une œuvre, il rejette le sujet qu'on lui propose et se tourne vers un autre scénario. N'écrit-il pas dans le même temps au « Post-scriptum » des *Mémoires* :

Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à rendre le sens intime de son sujet, alors que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres ou le calme le plus profond³¹.

Il suffit de comparer ce vœu quasi enragé, à l'intrigue de *Béatrice et Bénédict* que Berlioz résume en une phrase à son fils, pour comprendre la modernité de la dramaturgie qu'il poursuit alors. Ne s'agit-il pas d'une dramaturgie qui choisit l'absurde, la dislocation, le dédoublement constant et la dérision pour faire apparaître la vérité et la simplicité et aussi la versatilité dont nous sommes bâtis, nous, individus d'une espèce totalement représentée de génération en génération à la face du réel ? Berlioz écrit :

Il s'agit tout bonnement de persuader à Béatrice et Bénédict (qui s'entre-détestent), qu'ils sont chacun amoureux l'un de l'autre et de leur inspirer par là l'un pour l'autre un véritable amour³².

Le sujet pose dès lors une question en fait assez violente entre modernité, actualité, inactualité et contemporanéité. Les metteurs en scène devraient songer à cela lorsque le visible doit dire l'invisible, le figuratif devenir le figuré. Le philosophe Giorgio Agamben réaffirme après Roland Barthes : « le

³¹ Hector BERLIOZ, *Mémoires*, p. 598.

³² Hector BERLIOZ, lettre du 21 novembre 1860 adressée à son fils Louis Berlioz, *Correspondance générale*, VI, 1859-1863, éditée sous la direction de Pierre CITRON, texte établi et présenté par Hugh J. MACDONALD, Paris : Flammarion, 1995, p. 174.

contemporain est l'inactuel³³ », l'architecte Alain de Botton remarque : « Qu'est-ce qu'un bel édifice ? Être moderne, c'est ressentir cela comme une question difficile³⁴ ». Nous pouvons penser que Berlioz s'est posé ces questions et plus particulièrement à la fin de sa carrière, lorsque les facilités acquises du métier risquaient aussi de gêner son inspiration.

© Alban RAMAUT

³³ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain*, traduction française de Maxime ROVERE, Paris : Payot & Rivages, 2008, p. 8. Agamben fait référence ici à « une note des Cours de Roland Barthes au Collège de France ».

³⁴ Alain DE BOTTON, *L'Architecture du bonheur*, traduction française de Jean-Pierre Aoustin, Paris : Hachette, 2009, p. 39.