

La musique à Londres sous l'œil de la presse française dans la décennie 1830-1840

Sylvie DOUCHE

Il n'est pas toujours aisé d'évaluer l'écoute de la presse française à l'égard du monde musical londonien. Certes, les travaux de William Weber¹, Katharine Ellis, Leanne Langley² et d'autres chercheurs ont déjà bien interrogé la période retenue. Afin de présenter quelques points de vue sans rentrer dans le détail des programmes de concerts, cinq périodiques (quotidiens, hebdomadaires ou trimestriels) susceptibles d'être réceptifs aux événements musicaux d'outre-Manche dans les années 1830-1840 ont été sélectionnés. Respectivement : le *Journal des débats politiques et littéraires*, *Le Ménestrel*, *La France musicale*, la *Revue et Gazette musicale de Paris* et la *Revue des deux mondes*. Il est intéressant de noter que *Le Ménestrel* débute en 1833, la *Revue et Gazette musicale de Paris* à partir de 1834, et *La France musicale* en 1838. La décennie 1830-1840 s'avère fort riche, en effet, concernant l'émergence de nouvelles revues, comme encore *La Marianne* et *Le Rénovateur* à partir de 1832, *Le Siècle* et le *Moniteur des théâtres* à partir de 1836, la *Revue et Gazette des théâtres* à partir de 1838³, etc.

L'on parle souvent de l'engouement des compositeurs et intellectuels européens, à l'orée du Romantisme, pour la littérature anglaise « classique » et pour

¹ William WEBER, *Music and the Middle Class: the social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot : Ashgate, 2004 (I/1975).

² À commencer par la thèse de L. Langley, *The English Musical Journal in the Early Nineteenth-Century*, PhD dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1983. Mais aussi, K. ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1836-1880*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

³ À cet égard, nous remercions Étienne Jardin pour son aide.

Shakespeare notamment⁴. Nous avons constaté la pérennité de cet attrait par la présence d'encarts publicitaires promouvant, par exemple, la réédition des œuvres complètes de Lord Byron⁵. Il est précisé : « Cette nouvelle édition comprendra les *Mémoires* que vient de publier Thomas Moore. Il paraîtra régulièrement un vol[ume] tous les mois ». Trois jours plus tard, la Librairie de Furne annonce, dans le même journal, la mise en vente de la septième livraison des œuvres complètes de Walter Scott dans une nouvelle traduction de Defauconpret⁶. Or, c'est sur ce modèle que se constitue l'édition des œuvres de Lord Byron, cette fois dans la nouvelle traduction d'Amédée Pichot (en six volumes) proposée par cette même Librairie de Furne⁷. Le lendemain, un chroniqueur commente les *Mémoires de Lord Byron* (publiés par T. Moore et traduites par Mme Swanion-Belloc) et les *Letters and Journals of Lord Byron (with notices of his life)* évoquant en ces termes la figure du poète : « Byron avait non seulement deviné, mais ressenti profondément le mal secret qui vivait au cœur même de la société anglaise⁸ ». Mais quelques mois plus tard, il regrette que la *Vie de John Locke* – aussi précieuse et sérieuse soit-elle – ne fasse point montre d'un style alerte et vivant, car « les Anglais possèdent peu d'ouvrages de ce genre » affirme-t-il⁹.

L'on trouve aussi maintes mentions à des Histoires d'Angleterre¹⁰ – parfois par de grandes figures littéraires¹¹ – à des revues ou articles en recueils, tel celui

⁴ On annonce la *Galerie des Femmes de Shakspeare [sic], collection de 45 portraits et un frontispice « gravés par les premiers artistes de Londres »,* le 7 juin 1838 par exemple (dans le *Journal des débats politiques et littéraires*).

⁵ Édition réalisée par M. Paulin et publiée chez Dondey-Dupré, Père et fils (47 rue de Richelieu) en douze volumes. Le premier, *Don Juan*, est en vente. Voir l'encart publicitaire dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 2 avril 1830 p. 4. On voit revenir cette même publicité régulièrement (par exemple encore au 1^{er} août 1835).

⁶ *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 avril 1830. Cette nouvelle édition contient des « éclaircissements et notes historiques » et relate les « Chroniques de la Canongate ». Il est d'ailleurs précisé que chaque livraison se composera d'un roman entier.

⁷ *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 avril 1830.

⁸ Cx., « Variétés », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 avril 1830. L'on trouve également une collection de romans historiques sur l'Irlande, traduits encore par Defauconpret. La 6^e livraison est annoncée le 7 avril 1830 dans le *Journal des débats politiques et littéraires*.

⁹ Cx., « Variétés », même référence, 19 juillet 1830 sur *The Life of John Locke ; with extracts from his Correspondance, Journals and Common-place Books*, par Lord King dont il est dit qu'il est le descendant de Pierre King « exécuteur testamentaire de Locke ».

¹⁰ *Histoire d'Angleterre depuis l'invasion de Jules César jusqu'à l'avènement de Georges IV*, par Hume, Goldsmith et W. Jones, dans une nouvelle traduction par M. Langlois, Professeur au Collège Royal de Henri IV, en 18 volumes, chez Dondey-Dupré Père et fils (*Journal des débats politiques et littéraires*, 10 mai 1830).

proposé par la Librairie de Treuffel et Wurtz, *The Foreign Quaterly Review* dont les articles sont rédigés par « les écrivains les plus distingués de l'Angleterre¹² ». L'incitation au voyage n'est pas de reste avec les *Itinéraires de Richard*, itinéraires imprimés qui paraissent annuellement avec « cartes routières, panoramas, plans de ville, [...] voitures, hôtels, etc. » et qui furent traduits et « imités à l'étranger¹³ ». L'Angleterre est aussi le théâtre d'histoires romanesques pour des littéraires français, comme *La Tour de Londres* d'Alphonse Brot¹⁴ (1807-1895) auteur de *Priez pour elles* (1833) ou de *Jane Grey* (1835) dont le premier roman s'intitulait *Une aventure de Shakespeare*.

Enfin, d'un point de vue anecdotique, il faudrait également noter la mention d'inventions provenant d'Angleterre, comme celle du Docteur Addison, une « eau et poudre anglaises pour les soins de la bouche et la conservation des dents¹⁵ » !

Ce très bref panorama montre la curiosité des lecteurs français – voire leur engouement – pour ce qui se fait dans les Trois Royaumes, manifestant ainsi une réelle ouverture sur l'étranger. Toutefois, si une certaine admiration prévaut lorsqu'il est question de littérature classique (ou de sciences, nous venons de le voir), le ton est nettement plus dubitatif, voire sarcastique, s'agissant de musique. Nous proposons de l'illustrer par le prisme de François-Joseph Fétis (1784-1871) qui entreprend à l'été 1833, dans un important article, de décrire la situation musicale en Angleterre au début de la décennie qui nous préoccupe¹⁶. Depuis quelques mois, Fétis est nommé directeur du conservatoire

¹¹ *Histoire générale des Iles britanniques* par Sir Walter Scott, Sir James Mac-Intosh et M. Thomas Moore, publiée par la Librairie de Charles Gosselin, en 10 volumes, annoncée en souscription (même référence, 7 juillet 1830).

¹² Il est précisé que ce volume est considéré à Londres comme « le complément perfectionné des deux célèbres revues anglaises, *The London Quaterly Review* et *The Edimburgh Review* (même référence, 1^{er} avril 1830). Citons aussi la *Revue britannique*, « choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne et des États-Unis ». Dans leur profession de foi 1830, on y découvre leur volonté de faire l'histoire de « l'esprit humain » dans une perspective encyclopédique, embrassant également l'économie. Quant à la *Gazette littéraire*, « revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts, etc. » (chez A. Sautelet et C^{ie}), elle affiche explicitement le modèle de la *London literary Gazette* quant au plan et à la forme (même référence, 9 avril 1830). De la même façon, la *Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts*, s'affiche comme étant la suite de la *Bibliothèque britannique* rédigée à Genève (même référence, 3 avril 1830).

¹³ « La supériorité matérielle des éditions publiées, pour cette année, par M. Audin, paraîtra frappante dans le plus rapide examen » (même référence, 9 avril 1830).

¹⁴ Roman signalé dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 juin 1835.

¹⁵ *Le Ménestrel*, n° 34, 22 juillet 1838.

¹⁶ « Essai sur la musique en Angleterre », *Revue des deux Mondes*, juillet-septembre 1833, p. 129-170. Un an auparavant (juillet-septembre 1832), dans la même revue, paraissait *Voyage*

de Bruxelles et il a entrepris, à l'automne 1832, d'éditer le « Plan d'organisation de la musique dans le royaume de Belgique » y promouvant l'ingérence des pouvoirs publics : « Fétis esquisse [...] un projet national dont l'État monarchique devrait être le principal moteur¹⁷ ». Nous chercherons donc des échos de ses assertions tout au long des sept années qui suivent.

Fondements de l'organisation musicale anglaise

Fétis pose d'emblée le postulat selon lequel le niveau musical d'un pays s'évalue relativement à ses institutions artistiques. L'éducation profondément musicale des Allemands a fait d'eux un peuple particulièrement bien disposé à cet art, contrairement aux Français qui cependant jouissent d'une grande école les ayant préservés du marasme artistique dans lequel se trouve être l'Angleterre. Très rapidement, Fétis impute donc aux gouvernements la responsabilité de cet état de fait. Néanmoins, il n'y a pas que des inconvénients à ce que le pouvoir politique se détourne de l'art : « point d'entraves de [sa] part, mais aussi point de secours¹⁸ ». Par ailleurs, il reconnaît comme nécessaire l'intérêt que les peuples vouent à l'art musical, lequel est souvent délaissé au profit de biens matériels plus rentables. Toutefois, l'Angleterre prospère d'Henri VIII (qui régna de 1509 à 1547) – roi mélomane et même compositeur – sut attirer à elle de brillants compositeurs qui restèrent influents durant le règne d'Elisabeth, sa fille. Fétis situe le début de la décadence sous Cromwell, avec les troubles religieux qui conduisirent à la révolution de 1688. La situation financière du pays était telle qu'elle ne permettait pas l'existence d'une quelconque école de musique. Pourtant, Purcell sut se faire connaître, ayant été formé avant la révolution. Et Fétis ajoute : « On cite encore Arne et Arnold qui eurent en effet quelque mérite dans le style de leur temps (1740-1760), mais qui sont bien inférieurs aux vieux musiciens anglais de l'époque classique¹⁹. » Curieusement – et c'est là l'un des paradoxes – l'Angleterre serait le seul pays à se doter de chaires de musique à l'université, conférant aux docteurs en musique un prestige perdu depuis, selon Fétis qui raconte qu'on voulut octroyer ce titre à

en Angleterre par un prince allemand narrant de façon épistolaire les étonnements du prince Puschkler-Muskau (p. 145 sqq.). On peut lire également avec intérêt le compte-rendu de concert qu'effectue Fétis quelques années plus tard : « Concerts historiques de la musique de piano, donnés à Londres par M. Moscheles dans la salle de Hanovre-Square », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 11 février 1838.

¹⁷ Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz – Haute École de Musique de Genève, 2013, p. 569.

¹⁸ F.-J. FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », *Revue des deux mondes*, juillet-septembre 1833, p. 130.

¹⁹ Même référence, p. 131.

Haydn en visite, mais « que les pauvres docteurs anglais d'aujourd'hui se montrent si peu dignes de leur illustre confrère, que ce titre est devenu grotesque²⁰. »

L'arrivée et la naturalisation de Haendel – « l'Homère et le Sophocle de la musique²¹ » – marquèrent le début d'une domination étrangère, toujours actuelle en 1830, certains artistes se fixant à Londres pour y éduquer le goût du public²². D'ailleurs, c'est par les exécutions magistrales des oratorios de Haendel que l'on perçoit le potentiel musical anglais d'après de nombreux chroniqueurs français. Ultérieurement dans l'article, Fétis rappelle que les plus beaux Festivals concernèrent les hommages à Haendel en 1786 et 1787, réunissant 700 musiciens²³. *Le Ménestrel* révélera un an plus tard que l'air et les paroles du *God save the King* sont d'origine française, précisément de Lully. Ce sont les mémoires de la duchesse de Perth qui en témoignent. Haendel, les recopiant, les aurait offerts au roi Georges I^{er}²⁴. Fétis ne relève, du reste, aucun nom d'artiste lyrique marquant, à l'exception de deux chanteurs, Elisabeth Billington²⁵ et Jean Braham²⁶... Plus tard (en 1838) le correspondant à Londres de *La France musicale*, présentera l'école d'Andréa Costa (fondée en 1823), italien installé à

²⁰ Même référence, p. 132.

²¹ ESCUDIER, *La France musicale*, 26 avril 1840.

²² Un siècle plus tard, c'est Moscheles qui s'y installe, organisant des séances de musique de chambre, lui, « le célèbre compositeur qui, quoique habitant l'Angleterre, n'a point dévié de la bonne route » (« Chronique étrangère », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 février 1839, p. 48).

²³ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 152.

²⁴ Et le chroniqueur (anonyme) de conclure : « Pauvres anglais ! ils n'ont eu qu'un grand compositeur, c'est Haendel : et il était allemand. Ils n'ont eu qu'un chant distingué, c'est leur chant national : et il a été composé en France. En vérité, nos voisins d'outre-mer ont du malheur en musique ! » (*Le Ménestrel*, n° 37, 10 août 1834).

²⁵ Elisabeth Billington (1769-1818), fille d'une mère chanteuse et d'un père hautboïste, fit ses débuts en Irlande avant de connaître une gloire internationale. Admirée de Haydn, elle épousa en premières noces son professeur de chant et aurait succombé aux mauvais traitements de son second mari...

²⁶ Jean Braham (1774-1856) fut confié au chanteur Leoni et supprima la première lettre de son nom (Abraham). Ténor qui passa pour être le premier chanteur de l'Angleterre, également compositeur (cf. Artaud DE MONTOR (dir.), *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, vol. 4, partie 1, Paris : Treuttel & Würtz, 1834, p. 117-118). Fétis lui consacre un paragraphe ultérieur regrettant que le public anglais friand de voix fortes ait contraint Braham à forcer sa voix qui a, *ipso facto*, perdu de sa justesse. Il précise que « comme acteur, il est complètement ridicule ; mais le public anglais ne s'aperçoit pas de tout cela » (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 164). Ailleurs, Fétis déplore le coût de tels artistes, même vieillissants, qui reçoivent 25 guinées par soirée (même référence, p. 162).

Londres, auteur d'un livre de chant placé sous le patronage de la reine Victoria²⁷.

Un jour, le comte de Clarendon, Lord Burghersh²⁸, eut l'idée de fonder une école de musique et entreprit une souscription à cet effet²⁹, moyen fréquemment employé dans les Trois Royaumes, tant « la persévérance est précisément une des qualités les plus saillantes du caractère anglais³⁰ ». Voilà que naît ainsi la *Royal Academy of Music*, placée sous la protection du roi. Fétis s'emploie alors à décrire le fonctionnement de cette institution qui accueille d'abord vingt-quatre garçons et douze jeunes filles et qui établit « deux vacances de cinq semaines chacune ». Vingt-neuf professeurs assistés de dix-sept sous-professeurs encadrent les élèves qui doivent se produire dans des concerts publics. Les frais sont très élevés³¹. Puis Fétis s'attarde sur le détail des enseignements, des professeurs et de leurs méthodes. Il déplore l'absence de bons maîtres de chant à Londres, malgré la présence du compositeur Coccia, suivi par Gabussi. Trois de leurs élèves se distinguent : Sapio, Seguin et miss Childe. Les Italiens présents à Londres fournissent la masse professorale, surtout en matière de chant qu'ils enseignèrent un peu partout en Europe³². En revanche, bien que Viotti ait vécu

²⁷ Ch. P., « Correspondance d'Angleterre. L'Académie de musique du Signor Andréa Costa, à Londres », *La France musicale*, 23 septembre 1838, p. 5. À la fin de son article, Fétis revient sur quelques voix anglaises, M. et Mme Wood, Miss Love, Sapio et Phillips (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 164), mais il ne leur reconnaît guère de génie.

²⁸ Il est désigné comme étant « le fondateur de la seule école normale qui existe en Angleterre pour l'instruction musicale ». Il est également le compositeur d'Il Torneo, opéra conçu en Italie et représenté au Saint-James Theatre en août 1838 (Ch. P., « Correspondance d'Angleterre », *La France musicale*, 5 juillet 1838, p. 7).

²⁹ « Il est parvenu à réunir un nombre de souscripteurs annuels dont les versements, jusqu'au 30 juin dernier, présentent un total de 85 000 livres » (ibid.). Mais l'École a besoin de subsides et quelques années plus tard, un observateur français s'indigne de l'organisation d'un Bal au bénéfice du Conservatoire de Londres : « Malgré leur grande affectation d'amour pour les arts, les Anglais en comprennent au fond si peu l'importance sociale, que le Conservatoire de musique de Londres en est réduit pour se soutenir à des ressources à la fois indignes d'un établissement, et insuffisantes pour sa prospérité » (« Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 juin 1838, p. 267).

³⁰ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 133.

³¹ Quelques années plus tard, les frais sont toujours élevés : « Il existe bien à Londres un Conservatoire de musique ; mais cet établissement ne vit que de patronages particuliers, et aucun élève n'y est admis s'il n'est en état de payer 1250 francs par an » (Ch. P., « L'art de la musique et l'art de la danse dans leur état présent en Angleterre », *La France musicale*, n° 27, 1^{er} juillet 1838, p. 4).

³² FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 160. Depuis l'installation de Clementi en Angleterre, Dussek, Cramer, Steibelt, Woelf, Kalkbrenner, Ries, Viotti, Winter et bien d'autres firent de même (p. 170). Quelques années plus tard, il était de bon ton de mettre en garde les jeunes artistes contre une carrière lyrique italienne : « [...] venir en Italie avec l'espoir d'y faire

un temps dans la capitale anglaise, aucune école de violon n'y a vu le jour et Fétis ajoute : « on peut même assurer que son talent ne fut jamais apprécié par eux à sa juste valeur³³ ». Après avoir considéré le triste état des classes de violon³⁴, le musicographe envisage les autres classes de cordes et pose un regard sévère sur le professeur de violoncelle, Lindley, honorable, mais dont le style est jugé « vulgaire³⁵ ». Son jugement est plus amène pour Pasquale Anfossi, professeur de contrebasse et pour les artistes qui enseignent la clarinette et la flûte³⁶. « Le piano est l'un des instruments les plus favorisés par le choix des maîtres » puisque l'on y retrouve les noms de Moscheles, Potter, Philipps ou Mme Anderson³⁷. Moscheles et Cramer sont d'ailleurs fréquemment sollicités pour donner des cours privés, car « il est du bon air de dépenser de l'argent pour cet art [la musique], et d'avoir pour maître tel ou tel artiste renommé³⁸ » renchérit Fétis. Il admire, en outre, le fait que les jeunes élèves en composition à la *Royal Academy* aient l'opportunité de se faire jouer chaque jeudi et son bilan global de l'école est favorable : « on ne peut qu'être frappé de l'importance des résultats obtenus en moins de douze ans³⁹ » s'empressant d'ajouter : « Si l'instruction y était gratuite, si le nombre des élèves y était conséquemment plus considérable et se renouvelait plus souvent, les fruits de cette institution seraient plus généralement goûtés⁴⁰ ». Il se prend à rêver que d'autres institutions musicales voient le jour sur le même modèle et s'étonne du paradoxe anglais où coexistent « la marche accélérée d'une civilisation supérieure à tout ce qu'on connaît dans le reste du monde et l'attachement à d'anciennes institutions ou à de gothiques usages. D'une part, tous les efforts ont pour but d'améliorer la condition humaine, de l'autre, on semble vouloir perpétuer le souvenir de ce que fut le pays dans des temps de barbarie⁴¹ ».

une carrière lyrique mieux qu'en France, est une folie, contre laquelle il faut bien prémunir les jeunes talents (sic) » (UN DILETTANTE FRANÇAIS, *La France musicale*, 28 juin 1840, p. 250).

³³ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 136.

³⁴ Plus loin, ayant entendu une grande fête religieuse à la cathédrale Saint Paul, Fétis redit : « les violons sont toujours faible dans les orchestre anglais, et les basses ordinairement bonnes » (même référence, p. 151).

³⁵ Même référence, p. 137.

³⁶ Même référence. Le hautbois est délaissé, mais la venue d'un jeune français pourra améliorer le niveau, espère Fétis. L'enseignement du basson est satisfaisant, plus que celui du cor en tous cas (p. 138).

³⁷ Même référence.

³⁸ Même référence, p. 166.

³⁹ Même référence, p. 138.

⁴⁰ Même référence, p. 139.

⁴¹ Même référence.

Aux côtés de la *Royal Academy* fleurissent de nombreuses sociétés musicales au rôle non négligeable dans la formation du goût musical anglais.

Rôle des sociétés musicales

Fétis va énumérer et détailler les sociétés musicales coexistant à Londres : la société des *Glees*, des *Mélodistes*, des *Catches* et celle des *Harmonistes*. Chacune possède sa spécificité et le musicographe conte sa venue parmi les *Mélodistes* à l'occasion d'un dîner mensuel (en 1829). Le déroulement de celui-ci est très protocolaire et Fétis insiste sur chacun des instants. Bien sûr, après le toast au roi, le *God save the King* est repris par l'assemblée. Une dizaine d'années plus tard, la tradition persiste dans toute manifestation artistique. Par exemple au théâtre *Drury-Lane* le 1^{er} octobre 1838 :

La salle était comble lorsque l'éternel et lamentable *God save the Queen* a été entonné par toute la troupe, acteurs et choristes ; c'est un devoir absolu pour tout spectacle ouvrant et fermant de signaler le commencement et la fin de son existence par le grand hymne national. Ainsi soit-il⁴².

Or, quelques mois plus tard, le même critique raconte qu'à Gloucester, Giulia Grisi, Nichola Ivanoff et Luigi Lablache refusèrent de chanter l'hymne national ce qui provoqua un scandale retentissant⁴³.

Mais revenons au dîner des *Mélodistes* qui ont pour coutume, au dessert, de laisser place à des *exercices* au piano, débutant par des *Glees* à plusieurs voix dus à la plume de compositeurs britanniques tels que Parry, Blewitt ou Tom Cooke, particulièrement appréciés de Fétis⁴⁴. Suivent des *Glees* comiques et la séance s'achève par un canon de William Byrd⁴⁵ et autres *catches*. Fétis est conquis. Il est également très intéressé par les sociétés musicales dont l'objet est la « conservation de la musique des habitants du pays de Galles⁴⁶ », comme la

⁴² Ch. P., « Correspondance d'Angleterre. Théâtre de Londres. Réouverture de Drury-Lane », *La France musicale*, 7 juillet 1838, p. 6. Huit ans plus tard, Thalberg joue, lors d'un concert de prestige – alors que le Roi Guillaume IV se meurt – un grand solo sur le *God save the King* (« Nouvelles », *Revue et Gazette de Paris*, 18 juin 1837, p. 208).

⁴³ « Ce refus a produit une sensation électrique dans les trois royaumes ; la société des British musicians en a frémi d'indignation, et toutes les presses de l'Empire en ont retenti ; on l'a considéré sinon comme une offense, du moins comme une marque d'ingratitude envers le Souverain et un profond mépris pour ce qu'on appelle en style britannique, l'antienne nationale, l'hymne sacré, le chef-d'œuvre des airs nationaux de tous les pays du monde » (Ch. P., « Angleterre », *La France musicale*, n° 44, 23 octobre 1838, p. 6).

⁴⁴ « Ce morceau, écrit à quatre voix, est d'une mélodie charmante, et l'harmonie en est très pure » (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 140-141).

⁴⁵ Fétis y relève des traces du style palestrinien et conclut qu'il s'agit là d'une « des meilleures compositions scientifiques » (même référence).

⁴⁶ Même référence.

*Royal Cambrian Institution*⁴⁷. Il en profite donc pour relater les origines de cette langue et de sa musique dont il pointe l'originalité. Les stances des chants gallois sont appelées *pennillons* et se révèlent fort difficiles à exécuter. Conçus avec harpe welche ou cambrienne (sans pédale, mais pourvus de demi-tons), ils ne proviennent que de la tradition orale. Fétis se livre alors à des considérations organologiques sur les instruments traditionnels, la harpe et la viole *cruth*. C'est la première qui le retient le plus longuement. Or, quelques années plus tard, un chroniqueur du *Ménestrel* remarque que « le public anglais [est] plus connaisseur que le nôtre en fait de harpe⁴⁸ ». D'ailleurs peu après, Berlioz s'indigne de cette fuite vers Albion :

L'Angleterre est-elle donc l'Eldorado des artistes ? et pour quelques guinées, le célèbre harpiste [Labarre] qu'on écoute toujours ici avec tant d'attention et de plaisir, supportera-t-il volontiers l'humiliation des causeries anglaises, se croisant d'un côté et de l'autre des cordes de son noble instrument, comme au travers la grille d'un parloir⁴⁹ ?

Quoi qu'il en soit des séances auxquelles il assista, Fétis en retint la ferveur des musiciens qui s'y produisirent. Et la soirée parmi les Gallois le marqua profondément, concluant : « Ce n'est que dans un pays tel que l'Angleterre qu'on peut en trouver de semblable⁵⁰ ».

Il s'attarde ensuite sur les *Concerts de musique ancienne* fondés sous le patronage du roi Georges III⁵¹ par des admirateurs de Haendel (qui y est très fréquemment interprété). Uniquement consacrés à la musique ancienne, ces concerts ne se produisent que pour un public très restreint, les souscripteurs, ce que déplore Fétis qui constate que l'influence d'une telle société est inexistante. Il en va de même pour la *Société philharmonique*, association qui eut quelques difficultés à s'établir notamment en raison de celles qui sont liées au déplacement des artistes étrangers en provenance du continent. Les soucis

⁴⁷ Fétis eut également l'honneur d'assister à l'une des réunions de cette société (ayant succédé au Cymmodorion) qui organise des assemblées (Eisteddvod) annuelles (même référence, p. 143).

⁴⁸ Il narre le concert londonien de Casimir Baëcker et ne manque pas de détailler son jeu avec beaucoup de précision (« Chronique », *Le Ménestrel*, n° 32, 10 juillet 1836). Autre instrument qui fascinera le public londonien : la guitare. On se rappellera le rôle de Fernando Sor (1778-1839), très populaire à Londres (voir « Chronique », *Le Ménestrel*, n° 34, 22 juillet 1838 : « Un assaut de guitaristes se prépare à Londres »).

⁴⁹ Hector BERLIOZ, « Revue de la quinzaine », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 19 mars 1837, p. 95.

⁵⁰ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 145.

⁵¹ On admire encore la façon dont les Anglais interprètent admirablement le *Messie* de Haendel (« Concerts spirituels. Musique de Haendel », *Revue et Gazette de Paris*, 24 mai 1840, p. 311-312).

financiers étant résolus, Fétis se réjouit de sa présence et s'emploie à en détailler le fonctionnement. La Société fit construire une salle détruite par un incendie⁵² la contraignant à se réfugier au *King's Theatre*. Huit concerts émaillent la saison, de bonne qualité, au point que Fétis tente une comparaison avec les Concerts du Conservatoire de Paris (menés par Habeneck), lesquels détiennent cependant la palme d'or : « Le même ensemble, la même énergie se trouvent aussi dans l'orchestre français ; mais il s'y joint une jeunesse, une finesse d'intention qu'on chercherait vainement à Londres⁵³ ».

Une décennie plus tard, les *Sociétés philharmonique et harmonique* existent encore, de même que la *Société des Anciens Concerts*⁵⁴ et si la qualité n'est pas toujours au rendez-vous selon les observateurs, l'un d'entre eux assure que « c'est à tort que l'on accuse communément le peuple anglais de ne pas aimer la musique et de ne pas cultiver cet art. » Il ajoute : « Nulle part je n'ai rencontré autant d'institutions lyriques que dans ce pays⁵⁵ ». William Weber expliquera l'évolution sociale des différentes sociétés :

The Philharmonic Society underwent a similar crisis [as the Concerts of Ancient Music]. Its shaky conditions during the 1830s and 1860s shows how the transformation of European class structure was not a simple “rise of the middle class”, but was rather a broad reconstitution of Europe's upper classes. Pre-existing institutions led by separate elites did not provide suitable bases for the formation of an integrated high-status public, and that applied as much to bourgeois as to aristocratic concerts. But while the Philharmonic lost its status as an elite series, it did succeed in adapting to new social needs, which the Concerts of Ancient Music failed to do⁵⁶.

D'autres sociétés de musique ancienne sont envisagées par Fétis qui en souligne la médiocrité et se désole de la longueur des concerts ; non point en vertu

⁵² La salle d'Argyll Room est construite sur le modèle du Conservatoire de Paris. Fétis en détaille la disposition, avec ses défauts et ses originalités, comme celle de placer les basses en avant de l'orchestre, ce qui semble plaire au chroniqueur (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 146).

⁵³ Même référence, p. 148. Ainsi que le rappelle Rémy Campos, « la capacité à disserter sur le sens des œuvres devient, dans le courant du siècle, une compétence indispensable pour les publicistes mais aussi pour les musiciens et les amateurs qui se transforment lentement en exégètes du discours sonore. La question de l'interprétation est le pivot de cette évolution » (CAMPOS, *François-Joseph Fétis musicographe*, p. 273).

⁵⁴ En mars 1837, pour la première fois on pourra y entendre du piano car Ignaz Moscheles y interprétera un concerto de Bach (« Correspondance particulière. Londres, 20 mars 1837 », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 mars 1837, p. 106).

⁵⁵ Plus loin, il renchérit : « Il ne faut pas croire que les Anglais soient aussi dépourvus que nous le croyons généralement sur le continent, de sentimens [*sic*] musicaux » (Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres », *La France musicale*, 21 juin 1840).

⁵⁶ WEBER, *Music and the Middle Class*, p. 73-74.

d'œuvres intégrales, mais au contraire de l'accumulation d'extraits. Les concerts-fleuve se déroulant entre sept heures du soir et deux heures du matin sont monnaie courante à Londres à cette époque. Dans un compte-rendu détaillé d'un de ces concerts, l'on apprend (dans la presse de 1838) qu'une soirée lyrique présentait toutes les chances de succès au Théâtre italien⁵⁷ si elle était divisée en trois grosses parties.

Dans un développement postérieur, Fétis constate que l'Église était un lieu de musique abondante et de haut niveau. Il évoque l'Italie du XVIII^e siècle, le rôle du maître de chapelle qui n'était pas un « marchand de notes⁵⁸ » comme au siècle suivant ! C'était surtout un bon moyen de former le goût du public. La perte du sentiment religieux, de la musique à l'église, sont tenues pour responsables de la décadence qualitative. Toutefois, Fétis consacre quelques remarques au rite anglican et à la musique au temple⁵⁹, retenant les psaumes et hymnes composés pour chœur et orgue par Boyce, Purcell⁶⁰, Haendel⁶¹, Tallis, Ravenscroft, Battishill, Smith⁶², etc. Pour lui, « l'harmonie de tous ces morceaux est assez pure ; mais leur caractère est empreint d'une monotonie fatigante⁶³ » d'autant qu'il s'étonne du caractère a-mesuré de l'ensemble – bien qu'écrit de façon mesurée – qu'il imagine provenir d'un défaut de prononciation.

Heureusement, quelques grandes fêtes donnent l'occasion d'entendre de beaux programmes au sein des lieux de culte. Fétis raconte l'une d'entre elles à la cathédrale Saint Paul. Le programme y était imposant, l'assemblée nombreuse, y régnait une grande solennité. Commentant le programme, il décèle du génie dans un morceau d'Attwood pour le couronnement de Georges IV, concluant que « l'Angleterre pourra produire de bons compositeurs, lorsque les circonstances et les institutions seront favorables au développement de leurs

⁵⁷ Duos de Donizetti, Mozart, air de Marliani avec bis, airs et concerto de Benedict, puis trios de pianos avec orchestre (Ch. P., « Correspondance d'Angleterre – Concerts de Londres », *La France musicale*, n° 29, 22 juillet 1838).

⁵⁸ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 149.

⁵⁹ Dans les quelques églises catholiques anglaises, on y exécute du plain-chant (même référence, p. 150).

⁶⁰ Fétis ajoute plus loin qu'il est le « géant de la musique » anglais et reconnaît lui-même que « malgré certains défauts de facture, les ouvrages de ce musicien révèlent un génie original et indépendant » (même référence, p. 151).

⁶¹ Les Anglais sont restés fidèles à Haendel, ainsi que le constate un critique anonyme de la *Revue et Gazette musicale de Paris* : « [Haendel] est aussi véritablement anglais que Gluck est français, et Nicolas Poussin romain. Une différence existe cependant [...] c'est que, pendant que vous changiez d'idoles [...] ils [les Anglais] restaient fidèles au culte du grand homme qu'ils avaient adopté » (« Concert spirituel de la rue Neuve-Vivienne », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 mars 1837, p. 104).

⁶² FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 149.

⁶³ Même référence, p. 150.

facultés⁶⁴ ». Quelques années plus tard, on ne lit pas autre chose dans *La France musicale* :

... que la nation anglaise possède, pour la musique et la danse, des dispositions aussi heureuses que celles de ses voisins ; et que si elle ne les développe pas avec autant de bonheur, c'est qu'on s'obstine à ne vouloir lui accorder aucune de ces admirables institutions qui, en France et en Italie, sont le principe de l'existence des sciences et des arts⁶⁵.

On commente également amplement dans cette revue les festivités liées au couronnement de la Reine Victoria (succédant à Guillaume IV⁶⁶) en se réjouissant d'un nouvel avenir pour la musique, grâce à celle dont les Anglais « sont amoureux », car « Victoria est belle comme une princesse, aimable comme une reine », mais aussi qu'elle « chante l'italien⁶⁷, qu'elle danse comme une Andalouse, et écrit passablement le français⁶⁸ ». Puis, prenant le lectorat en aparté, le critique se fait plus ironique :

⁶⁴ Même référence, p. 151. D'ailleurs Fétis va également relater une autre grande cérémonie à Saint Paul, donnée par les enfants des écoles de charité. Il assiste à cet événement réunissant sept à huit mille enfants, sous la direction d'Attwood et s'émerveille de leur bonne tenue et de leur justesse vocale. Là encore, le témoin de ces festivités en déduit qu'il serait aisé de rendre ces enfants très musiciens si on leur enseignait la musique (même référence, p. 154). Quelques années plus tard, un observateur français reconnaît également la bonne qualité des chants interprétés par les enfants : « Ces chants, ils les ont appris à l'école ; car là, ils chantent tous la gloire du Seigneur ; ils la chantent non pas à l'unisson, mais en parties. Quelques auteurs ont adapté [...] des paroles anglaises aux grandes compositions pieuses de Haydn, Mozart, Palestrina, Beethoven ; et ainsi, sans beaucoup de travail, ils élèvent l'enfance avec une belle musique qui l'impressionne [...] » (Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres », *La France musicale*, 21 juin 1840).

⁶⁵ Ch. P., « L'art de la musique et l'art de la danse considérés dans leur état présent en Angleterre », *La France musicale*, n° 27, 1^{er} juillet 1838, p. 4.

⁶⁶ « La mort de Guillaume IV [1765-1837], arrivée dans la matinée du 20 juin est venue interrompre la série des plaisirs, juste au moment où les artistes et les spectateurs en arts allaient obtenir le résultat de la saison [...] le sort des directeurs de spectacles n'est pas tentant, non plus que celui des artistes de concert » (A. F. D., « Correspondance particulière. Nouvelles de Londres – Londres ce 27 juin 1837 », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9 juillet 1837).

⁶⁷ Deux ans plus tard, il est précisé qu'elle est élève de Lablache, que sa voix « a assez d'étendue, [qu'] elle passe avec légèreté à la voix de tête ; [qu'] elle a du goût et [qu'] elle est la digne élève de son maître » (Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres – 3^e lettre », *La France musicale*, 28 juin 1840, p. 250).

⁶⁸ « Correspondance de Londres », *La France musicale*, n° 28, 8 juillet 1838, p. 5. Dans *Le Ménestrel* du 6 août 1837, il est précisé : « La jeune reine Victoria touche parfaitement du piano, elle chante fort bien, sa voix est un mezzo soprano très doux » (p. 4).

En fait de musique, les Anglais ne comprennent que le bruit des locomotives et celui des feux d'artifice⁶⁹. Depuis l'invasion des Saxons, l'Angleterre ne chante plus et elle rit très peu ; si ce n'est quelques artistes qui arrivent chaque été de l'Allemagne et de la France, Londres serait la ville la plus triste et la plus ennuyeuse du monde⁷⁰.

Nous reviendrons sur cette animation musicale estivale que le Vicomte de Pontécoulant nomme « contre-coup de Paris⁷¹ ».

Enfin, la tradition des *Festivals* ou des *Musical meetings* offre la possibilité d'entendre de la musique trois jours durant. Les frais engagés sont énormes, d'autant que les comtés qui les organisent enrôlent de nombreux choristes ou instrumentistes. Les répétitions sont précipitées, voire inexistantes⁷². Mais le plus gros problème est le mélange de ces musiciens non préparés que l'on invite aux côtés d'une diva du moment. Les artistes lyriques occupent en effet une place privilégiée, à part, et le vedettariat qui se développe dans les premières décennies du Romantisme favorisera la mise en valeur de ceux-ci lors des *Saisons* de Londres. Envisageons d'abord, au travers des yeux de Fétis, l'état des lieux de la musique dramatique au début de la décennie 1830.

Musique dramatique, aspects économiques

Selon Fétis, l'opéra est le genre national par excellence. Or, une fois de plus, son épanouissement tient à l'organisation institutionnelle qui assurera son existence et sa diffusion. Les théâtres de Londres sont de libres entreprises fonctionnant sans subvention. Toutefois leur ouverture est soumise à un quota réglé par le Roi et à une Licence de coût modique délivrée par le Lord Chambellan. Quatre théâtres principaux se partagent la scène londonienne. Deux sont issus d'un privilège accordé par le Roi Georges IV, à savoir *Drury-Lane*⁷³ et *Covent-*

⁶⁹ D'autres périodiques racontent la pompe des fêtes de ce couronnement évoquant les illuminations, la foule enthousiaste et les feux d'artifice (voir le *Journal des débats politiques et littéraires* du 2 juillet 1838).

⁷⁰ Toutes les citations proviennent de la « Correspondance de Londres » (anonyme), *La France musicale*, n° 28, 8 juillet 1838, p. 5.

⁷¹ « Il y a maintenant recrudescence évidente dans l'épidémie musicale qui affecte annuellement Londres ; c'est le contre-coup de Paris. L'émigration artistique est complète : tous les arts se sont réunis ici par députation » (Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres », *La France musicale*, 31 mai 1840).

⁷² Mais Fétis rappelle que les festivals 1786 et 1787 en hommage à Haendel sont encore dans toutes les mémoires : « Tous les grands chanteurs de l'époque s'y trouvaient » (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 152).

⁷³ Drury-Lane a rouvert ses portes le 1^{er} octobre 1838, devenu le premier théâtre musical de Londres, se réjouit le chroniqueur de *La France musicale* (Ch. P. « Correspondance d'Angleterre – Théâtres de Londres », *La France musicale*, 7 octobre 1838, p. 5-6).

*Garden*⁷⁴. À cela il faut ajouter le théâtre italien appelé *King's Theatre* et l'opéra anglais, l'*English Opera*. Après avoir longuement exposé les vicissitudes de l'ancien Théâtre de l'Opéra⁷⁵, Fétis évoque les *Saisons*. Il n'hésite pas à les nommer « foires ». Elles durent trois, quatre mois au plus, et les concerts s'enchaînent à une cadence infernale, se cumulant avec des soirées privées, contraignant les artistes à quitter la scène rapidement dès leur dernier air ou morceau achevé, pour vite rejoindre le concert suivant. Il est donc question de « tourbillon de mauvaise musique⁷⁶ » et de caprices des chanteurs qui doivent parfois assurer cinq concerts différents dans la journée. Ceux-ci répètent peu avec orchestre, d'autant « qu'il faut [chaque jeudi] un opéra qui n'ait pas été représenté dans la saison⁷⁷ ». La boulimie de concerts apparaît presque comme une débâcle printanière à l'issue d'un hiver trop maussade. « Il faut à la voracité de ce monde que la table soit chargée comme pour un banquet d'élections anglaises. Douze concerts suffisent à peine aux besoins de certains jours⁷⁸ » assure-t-on. Un critique français se désole encore de cette situation à la fin de la décennie, affirmant :

On sait qu'à Londres le nombre des concerts est tel, durant les trois mois de la saison, qu'il serait impossible au mélomane le plus déterminé d'assister à la moitié de ceux qui se donnent, tant par les artistes que par de simples spéculateurs. Nous n'en sommes pas encore venus à ce point de perfectionnement, regardé par les Anglais comme le produit d'une civilisation avancée ; mais patience, il ne faut désespérer de rien. Que résultera-t-il de cette confusion musicale ? C'est que le public, blasé, prendra l'art en dégoût et deviendra indifférent aux bonnes choses⁷⁹.

Fétis s'attarde peu sur le *King's Theatre* où les loges sont fermées et très coûteuses. Elles servent de lieu de rendez-vous mondains. Or c'est là que les

⁷⁴ « Covent-Garden, autre grande scène [comme Drury-Lane] de cette vaste capitale [Londres], où l'on chante pourtant quelquefois, mais où l'on ne joue point ce qu'on appelle opéra » (Ch. P., « Angleterre », *La France musicale*, n° 44, 23 octobre 1838, p. 6).

⁷⁵ Il est question des gestions désastreuses de Taylor Waters, Ebers, Laporte et Mac Mason, de la réduction du personnel rendue nécessaire et du déficit qualitatif qui s'en suivit : « Les répétitions se font mal ; l'exécution est négligée ; les chanteurs mal accompagnés, se gâtent ; et le public, qui jamais n'entend rien de vraiment bon, ne perfectionne point son goût » (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 155-157).

⁷⁶ Même référence, p. 158.

⁷⁷ Même référence. Fétis relate le *Mariage de Figaro* « défiguré dans une représentation donnée au bénéfice de Mme Malibran », concluant, déçu, que « tout le monde finit par s'accoutumer à entendre et à faire de la mauvaise musique » (p. 160).

⁷⁸ Germanus LE PIC, « Esquisses biographiques. II. Giulia Grisi », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 29 novembre 1835.

⁷⁹ A. de M., « La musique en Belgique », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 31 mai 1840, p. 319.

concerts Musard seront institués sous le nom de *Promenade concerts*⁸⁰. À *Drury-Lane* ou à *Covent-Garden*, les loges sont ouvertes et moins onéreuses ; il faut donc que la quantité ou la variété supplée à la qualité. « Or, un peuple dont l'éducation musicale est si peu avancée, ne peut être attiré par le seul désir d'entendre de la musique⁸¹ ». La soirée se prolonge par du théâtre ou du mime, dans un luxe de costumes et de décorations susceptibles d'attirer du public, c'est l'hybridité qui est recherchée. Autre façon de remplir la salle : inviter des artistes de renommée internationale qui ne se privent pas de requérir de considérables émoluments. Sigismund Thalberg est de ceux-ci. Après avoir été boudé en 1836, il plaît aux Londoniens de 1837, selon *Le Ménestrel*⁸². Il sera à Londres pour son concert d'adieu lors de l'été 1839⁸³. Il n'y a, du reste, aucune pudeur à afficher dans la presse ce que sont les cachets des artistes. Liszt se fait payer « 30 guinées ou 720 francs » par concert pour ne jouer qu'une seule pièce, voire « 14 000 francs par mois » pour une tournée⁸⁴, recette correspondant à un seul concert lyrique d'Alari à Londres⁸⁵. Une décennie plus tôt, c'est le concert londonien de Paganini qui avait attiré un public nombreux, enthousiaste, « où la gravité britannique s'est effacée et [dont les applaudissements tenaient] presque du délire⁸⁶ ». Pour Giulia Grisi, Germanus Le Pic remarque que sa rétribution de 1 100 guinées en 1834 est passée à 1 300 l'année suivante⁸⁷. Les musiciens les plus recherchés sont Alexandre Batta, Julius Bénédict, Julie Dorus-Gras, Théodore Doehler, Henri Herz, Marie Taglioni, Laure Damoreau-Cinti. On leur

⁸⁰ Il en est souvent fait mention dans la presse française des années 1835-1840, comme cet encart de 1837 : « Les concerts Musard semblent animés de la noble ambition de devenir un établissement véritablement musical. [...] [Ces institutions] concourent puissamment [...] à répandre la connaissance et le goût des beautés réelles, parmi ce vulgaire profane qui n'était venu chercher qu'un simple et frivole amusement » (« Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 19 mars 1837, p. 99).

⁸¹ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 161.

⁸² « Chronique », *Le Ménestrel*, n° 33, 16 juillet 1837.

⁸³ Voir les rubriques « Nouvelles » de la *Revue et Gazette musicale de Paris* des 30 juin, 7 juillet 1839, puis 9 février 1840.

⁸⁴ Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres », *La France musicale*, 21 juin 1840 ; il ajoute ne guère goûter le jeu de Liszt qui l'étonne « mais ne [lui] va pas à l'âme ; [ses] yeux sont émerveillés, mais [son] cœur reste froid ». Toutefois, les artistes lyriques sont encore mieux payés, Mlle Duvernay ayant reçu 30 000 francs pour deux mois (« Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9 octobre 1836, p. 360).

⁸⁵ Le chroniqueur anonyme conclut en reprenant le refrain de vaudeville : « En France on aime les talents / Mais on les paie en Angleterre » (« Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9 juillet 1837, p. 238).

⁸⁶ *Journal des débats*, 15 juin 1831, p. 3.

⁸⁷ Germanus LE PIC, « Esquisses biographiques. II. Giulia Grisi », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 29 novembre 1835, p. 391 sqq. Le guinée est équivalent à 22 shillings, lequel correspond à 1,26 francs de 1830.

consacre des articles et essais biographiques⁸⁸. On les invite ensemble pour donner encore plus de prestige aux séances musicales. Mais, prévient un chroniqueur français, « On les *paye* en Angleterre ; mais c'est en France qu'on les *juge*⁸⁹ ».

Régulièrement, les critiques français comparent la situation du théâtre lyrique anglais à celles de ses voisins européens. On pourra lire : « la royauté, à Paris, patronise les théâtres nationaux argent comptant, tandis que la royauté à Londres ne les patronise pas même de sa présence, attendu que S[a] M[ajesté], la reine Victoria n'a mis le pied dans aucune salle de spectacle depuis la clôture de son théâtre italien⁹⁰ ». Le même s'était indigné quelques mois auparavant en ces termes :

La volonté du gouvernement qui, sous la tutelle d'une aristocratie ombrageuse, non seulement leur refuse [aux arts] toute espèce de moyen d'encouragement, mais encore apporte des obstacles à leur marche lente et incertaine⁹¹.

Pourtant, le seul théâtre que la Reine Victoria semble fréquenter est bien le théâtre italien, remplissant, de fait, ce dernier par sa seule venue.

La situation socioculturelle

Le financement des théâtres n'étant assuré que par souscriptions ou patronages⁹², Fétis s'étend longuement sur le cas de l'*English Theatre* et évoque également celui de *Drury-Lane* où il vit le directeur se transformer, au gré des nécessités, en chef d'orchestre ou acteur :

Si le personnage ne devait apparaître qu'au second acte, il dirigeait l'orchestre pendant le premier, céda ensuite sa place à quelque

⁸⁸ Ainsi, *La France musicale* du 26 avril 1840 informe ses lecteurs de la publication d'un volume intitulé : « Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'un esquisse sur l'art du chant », par Escudier Frères, publiées chez Just-Tessier. Les personnalités de Lablache, Rubini, Tamburini, Persiani, Grisi, P. Garcia, Duprez, Mmes Dorus, Damoreau-Cinti et E. Garcia, y sont envisagées.

⁸⁹ Anonyme, « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27 mars 1836, p. 103. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁰ Ch. P., « Théâtres de Londres – Drury-Lane », *La France musicale*, 16 décembre 1838, p. 6.

⁹¹ Ch. P., « L'art de la musique et l'art de la danse dans leur état présent en Angleterre », *La France musicale*, n° 27, 1^{er} juillet 1838, p. 3.

⁹² « Le patronage s'applique à tout en Angleterre, et l'on est si convaincu de sa puissance, que les artistes cherchent moins à acquérir du talent qu'à se faire des amis » (FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 167). D'ailleurs, donner un concert ne nécessite pas d'être musicien dès lors que l'on bénéficie de patronages : « On a vu des marchandes de modes en donner [des concerts] de fort brillants (sic), à l'aide de quelques grandes dames qui les protégeaient » (même référence).

misérable violon, revenait plus tard, enveloppé d'une redingote, pour battre la grosse caisse dans quelque passage obligé, parce qu'il n'y avait personne pour remplir cet emploi, ou venait prêter son secours aux contrebasses⁹³.

Or, selon le musicographe, un autre problème se greffe sur ceux issus des lacunes financières, celui de l'idiome anglais. Fétis affirme⁹⁴ : « La langue anglaise est si peu favorable à la musique, et si peu connue des étrangers, que jamais on ne publie la partition d'un opéra anglais ». Cette question de l'adéquation de la langue au drame lyrique est certes très ancienne, mais dans les premières décennies du XIX^e siècle – peut-être consécutivement au Congrès de Vienne en marge duquel on rêve de recettes assurant la paix dans le monde – on découvre plusieurs articles témoignant d'un souci de compréhension universelle assez insistant. Ainsi, un critique anonyme révèle le besoin d'une langue universelle en « un siècle où les nations se précipitent les unes sur les autres ». Il reconnaît le français inapte à cet effet « puisqu'on ne saurait raisonnablement espérer [le] faire accepter de prime abord dans les écoles primaires du Monomotapa et du pays des Samoyèdes, il faut donc choisir un langage qui ne blesse aucune susceptibilité nationale » poursuit-il avant de conclure étrangement en élisant comme « symbole de la société nouvelle », la *musique*, langue dont il proclame l'universalité⁹⁵.

Fétis compare la situation du librettiste en Italie, en France et au Royaume-Uni de Grande-Bretagne. Il y remarque une situation peu enviable dans le premier pays, tandis que dans le second règne l'équité de traitement avec le compositeur. Quant au dernier, seul le poète est payé de la vente d'une partition : « Un compositeur anglais ne voit dans le résultat de ses travaux ni gloire ni argent : qui donc pourrait le porter à écrire⁹⁶ ? » se demande donc avec raison l'observateur français. Il n'est donc probablement guère étonnant de voir se pratiquer la technique des *pastiches*. Il s'agit d'opéras composés d'airs traduits de l'italien et d'airs anglais, le tout exécuté sans espoir de rémunération. Longtemps, ils constituèrent le seul répertoire des théâtres nationaux anglais (malgré le succès de Purcell, Arne ou Arnold). Quelques années plus tard, on annonce *La Fiancée du pirate* sur une musicale originale, « qualité rare en

⁹³ Même référence, p. 162.

⁹⁴ Même référence, p. 163.

⁹⁵ Le Monomotapa est l'empire du grand Zimbabwe ; quant aux Samoyèdes, ils proviennent de Sibérie. Mais le raisonnement du journaliste est absolument irrecevable lorsqu'il démontre que pour se faire comprendre d'un tailleur allemand, il suffit de fredonner *Le bon roi Dagobert...* (J. M., « Variétés – De la langue musicale », *La France musicale*, 23 septembre 1838, p. 4).

⁹⁶ Même référence, p. 163.

Angleterre où les compositeurs ne vivent guère que de plagiats⁹⁷ ». S'adaptant à son public, tout en important de la musique étrangère, les directeurs de théâtres anglais sont contraints à des adaptations. L'on apprend ainsi que *La Juive* d'Halévy fut transformée en mélodrame et que dans *Jean de Paris* de Boieldieu, la cavatine du page est devenue chanson de matelot, faisant croire au public que Boieldieu s'était approprié la ballade anglaise⁹⁸...

Des critiques que Fétis adresse à *Drury-Lane* et *Covent-Garden*, il est aisé de lire en filigrane son vœu de rapprochement des deux théâtres afin de « mutualiser » (dirions-nous de nos jours) des moyens humains et matériels. Une fois de plus, il déplore l'indifférence absolue du gouvernement anglais. Par ailleurs, il regrette la mauvaise répartition des spectacles dans l'année où seuls quatre mois constituent la *Saison*, nous le disions : du 15 mars au 15 juillet. Puis, « dès la fin de juillet, Londres devient un désert dont nos villes de province les plus solitaires offrent à peine l'image⁹⁹ ». Or, pour certains, c'est dès la fin du mois de juin que Londres se vide, car les artistes invités regagnent leur villégiature estivale¹⁰⁰, tel est l'usage outre-Manche. Le Vicomte de Pontécoulant ne manque pas d'assimiler cet usage à de l'esclavage et il affirme :

Ce pays libre [l'Angleterre] est la terre classique de l'esclavage. Aller contre l'usage est bien plus que d'aller contre une loi ; les magistrats seuls prennent fait et cause pour la loi, le public tout entier prend fait et cause pour l'usage¹⁰¹.

⁹⁷ « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9 octobre 1836, p. 360.

⁹⁸ Ch. P., « Correspondance d'Angleterre – Théâtres de Londres », *La France musicale*, 7 octobre 1838, p. 6. Parfois, à l'inverse, un opéra « boudé à Paris » obtient un succès non négligeable à Londres, ce qui arriva à l'un des ouvrages de Mercadante (« Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 août 1836, p. 290).

⁹⁹ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 166. « Les amusements, à Londres, ne sont pas, comme à Paris, partie des amusements publics de toute l'année : ils ne sont ici que semestriels [...] Lorsque l'heure de la retraite a sonné [...] c'est vainement que le nom des Grisi, des Rubini, des Taglioni, des Thalberg figureraient sur une affiche de dix pieds de hauteur, la salle serait déserte » (Ch. P., « Correspondance d'Angleterre – Concerts de Londres », *La France musicale*, n° 29, 22 juillet 1838).

¹⁰⁰ « Batta est allé embrasser son père ; Herz s'est dirigé vers l'Allemagne ; Bénédicte se rend à Brighton ; Mme Dorus sera à Paris le 1^{er} juillet : Burgmüller va sur les rivages du Rhin y puiser quelques inspirations nouvelles tout en trempant sa plume dans le Johannisberg ; enfin, chacun émigre ou va émigrer » (Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres, 3^e lettre », *La France musicale*, 28 juin 1840, p. 250). Ou encore : « Rubini, l'infatigable chanteur, qui ne se repose jamais, vient de profiter du court loisir que lui laisse la clôture du théâtre de Londres, pour s'en aller rendre visite à ses dignes compatriotes de Bergame » (F. BULOZ, « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, juillet-septembre 1837, p. 636).

¹⁰¹ Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres, 3^e lettre », *La France musicale*, 28 juin 1840, p. 250. Quatre ans plus tôt, on pouvait lire : « Mlle Grisi est revenue se délasser de ses fatigues

Se promenant dans Paris en août 1839, Berlioz croise Batta de retour de Londres et lui en demande des nouvelles. Ce dernier raconte être arrivé trop tard dans la capitale anglaise pour jouir d'un certain succès. Berlioz s'enquiert alors de Doehler :

Doehler s'ennuie aussi. – Et Thalberg ? – Il cultive les provinces. – Et Bénédic ? [...] Il écrit un nouvel opéra anglais. – Et Mme Gras Dorus ? – Mme Gras est devenue *fashionable* en quelques jours ; elle a balancé la vogue des Italiens, elle chantait partout [...] ¹⁰².

À plusieurs reprises dans son essai, Fétis dresse un portrait peu flatteur du public anglais, abondamment relayé en cela par la presse française. L'observateur distingue deux grandes classes dans la société anglaise : la classe industrielle, « population [...] qui a créé la plus belle civilisation qui soit au monde [...] [qui] ne manque point d'aptitude pour les arts ; mais [qui] n'a que peu de temps à leur accorder ¹⁰³ ». Fétis loue l'éthique de cette classe qui sait allier le confort personnel à l'intérêt général. Elle ne se mêle nullement à l'autre classe, formée des aristocrates qu'il nomme « la plaie de l'Angleterre ¹⁰⁴ ». Ces derniers sont grotesques et s'appellent entre eux le « *fashionable world* ¹⁰⁵ ». Ils se caractérisent par un souci de se montrer au monde et l'organisation de concerts peut servir alors de faire-valoir, nourrissant « l'avidité curieuse du dilettantisme britannique ¹⁰⁶ ». D'ailleurs, nous dit Fétis, « lorsque la *fashion* assiste à un concert, elle ne se soucie guère d'entendre de la musique : elle ne l'écoute même pas ; mais ce lui est une occasion de se réunir ¹⁰⁷ », si bien que les instrumentistes ne sont bientôt plus audibles au milieu des conversations. L'opéra est bien un lieu d'écoute superficielle. Les femmes y sont décrites par un autre observateur, avec « la tête entourée de grandes plumes blanches, tout à fait dans le goût du bandeau de plumes porté par les sauvages qui accompagnent le bœuf-gras ¹⁰⁸ ». Fétis, lui, regrette que cette seule catégorie de population ait le temps de profiter

de Londres, par quelques semaines de repos dans son château de Vaucresson » (« Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 18 septembre 1836, p. 334).

¹⁰² Hector BERLIOZ, « À Liszt », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 11 août 1839. En effet, on découvre quelques mois plus tard, que Julie Dorus-Gras, « rendue populaire chez les anglais » s'y rendra pour ses congés (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 avril 1840, p. 236) ; elle confirmera ses succès de l'an passé et sera adulée lors de la saison 1840 (voir *Revue et Gazette musicale de Paris* du 28 juin 1840, p. 361 ou du 13 septembre 1840, p. 462).

¹⁰³ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 167.

¹⁰⁴ Même référence.

¹⁰⁵ Même référence, p. 168.

¹⁰⁶ « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21 mai 1837, p. 179.

¹⁰⁷ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 168. Toutefois, le silence se fait à nouveau si quelque voix en vient à chanter.

¹⁰⁸ Ad. vicomte DE PONTÉCOULANT, « Londres », *La France musicale*, 31 mai 1840.

de la musique et possède l'argent nécessaire à son épanouissement, car, assure-t-il, « si cette aristocratie était moins sott[e] [...] on verrait bientôt les artistes anglais se distinguer dans la musique¹⁰⁹ ». Le jugement esthétique de cette classe est d'ailleurs fortement critiqué par la presse française. Ainsi, lors d'un concert où Emma Albertazzi interpréta un opéra anglais de Balfe, le *Times* lui reprocha son accent étranger. « Mais le *Times* est jaloux de toutes les gloires politiques et artistiques du continent. C'est là que Mme Albertazzi a acquis son talent » répond un observateur français. « C'est assez pour que l'organe de l'aristocratie britannique le renie » poursuit-il, concluant plus ironiquement : « Du reste, le critique du *Times* me paraît comprendre l'art de la musique à peu près comme M. Mauguin comprend l'art de la navigation¹¹⁰ ».

Dans ses brèves remarques sociologiques finales, le musicographe Fétis tente d'évaluer les insuffisances culturelles et les faiblesses économiques des trois Royaumes d'une façon la plus globalisante possible. En ce sens, il offre une vision de la situation musicale londonienne significativement plus distancée que ce que nous donnent à lire les chroniques éparses des autres périodiques musicaux de l'époque, ainsi que nous avons pu le constater.

D'une façon générale, Fétis et les autres critiques parisiens de la décennie 1830-1840 attribuent les « faiblesses artistiques » de l'Angleterre à l'organisation institutionnelle, totalement libérale, échappant à tout subside étatique, mais ce faisant, jouissant d'une plus grande liberté, n'étant que fort peu contrôlée ou dirigée par une instance hiérarchique ; ce qui ne laisse pas d'étonner les Français qui au contraire, subissent les retours de censure royale ou les exigences de cahiers des charges parfois contraignants¹¹¹, pour des appointements souvent peu élevés. Peut-être faut-il lire derrière les critiques acerbes des Français à l'égard de leurs voisins, une pointe d'envie ? Or, dans cette confrontation des modèles, il est un élément récurrent (qui nous paraîtrait cependant fort secondaire) sous la plume des Français qui installent une réputation londonienne pérenne : il s'agit de climatologie. Un observateur – à la recherche de raisons qui expliqueraient le peu d'attrait qu'exerce l'art sur le peuple britannique – ose la question : « Le climat sombre de l'Angleterre [...] est-il

¹⁰⁹ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 169.

¹¹⁰ Ch. P., « Correspondance d'Angleterre – Théâtres de Londres », *La France musicale*, 2 septembre 1838, p. 4). Un peu plus tard, il est encore question de cette artiste qui, trop fatiguée, ne pût honorer l'ensemble des prestations britanniques attendues, ce qui provoqua un scandale (Ch. P., « « Angleterre », *La France musicale*, 28 octobre 1838, p. 6-7).

¹¹¹ Cf. notre article, « Music in France in the years 1911-1913 according to Jean Chantavoine: Independent Thinking and Political Constraints », *19th Century Music Review*, november 2004, I/2, p. 67-88.

nuisible au développement des Beaux-arts¹¹² ? » Même Fétis, cinq ans auparavant, avait avancé la même hypothèse : « Je sais que le climat sombre et lourd de l'Angleterre est peu favorable à la fièvre de l'imagination¹¹³ ». Quoiqu'ayant largement développé les points positifs, il termine son essai par une remarque acerbe : « On peut instruire ceux qui ont la volonté de savoir ; mais que faire avec ceux qui n'écoutent pas ? ». Le bilan est donc amer, voire pessimiste, mêlé d'une certaine mauvaise foi, l'ultime phrase étant la suivante : « Il est vraisemblable que les Anglais seront abandonnés à eux-mêmes, et que les étrangers ne consentiront plus à affronter les brouillards du pays et le mauvais goût de ses habitants¹¹⁴ ». Il eût sans doute fallu transformer le titre de cet article « La musique à Londres sous l'œil de la presse française.. », en « La musique à Londres sous la dent de la presse française... » tant la plume était féroce ! Heureusement, la presse est un catalyseur de style, un ring de pratique rhétorique, un jeu de joute, et les dénigrement étaient tout à fait réciproques, de part et d'autre de la Manche¹¹⁵, trahissant un style « journalistique » alerte, façonné de traits d'esprit et d'humour à froid n'ayant plus cours de nos jours. Par conséquent, il est évident que l'ensemble des articles ou comptes-rendus qu'il nous a été donné de lire autorise une interrogation sociologique plus qu'historique. S'il faut leur accorder un crédit modéré en matière de contenus et jugements de valeur (c'est pourquoi nous avons omis les carrières de chanteurs), ils sont en revanche fort utiles à évaluer le poids des réseaux artistiques et les enjeux de pouvoir que l'art cristallise. Ils montrent, en outre, qu'après un XVIII^e siècle baptisé « Seconde guerre de Cent Ans » (entre Augsbourg et Waterloo, 1815), les Anglais et les Français, « ennemis naturels et nécessaires¹¹⁶ », ont toujours tenté de se positionner, sans jamais cesser de s'observer mutuellement.

© Sylvie DOUCHE

¹¹² Ch. P., « L'art de la musique et l'art de la danse considérés dans leur état présent en Angleterre », *La France musicale*, n° 27, 1^{er} juillet 1838, p. 3.

¹¹³ FÉTIS, « Essais sur la musique en Angleterre », p. 169.

¹¹⁴ Même référence.

¹¹⁵ Voir notamment dans cette décennie, la farouche opposition anglaise en matière de politique (vis-à-vis d'Alger par exemple). En revanche, le Times soutient ouvertement le peuple français face à Charles X après les Trois glorieuses de juillet 1830 : « Quel que puisse être le résultat de la lutte engagée entre Charles X et son peuple, Charles X ne mérite pas la sympathie des autres souverains. Il a plongé son pays dans la confusion et dans la misère » (« Nouvelles étrangères – Grande-Bretagne », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 août 1830).

¹¹⁶ On trouve cette expression chez l'historien Jeremy Black (*Natural and Necessary Enemies. Anglo-French relations in the eighteenth-Century*, London : Duckworth, 1986).