

BÉATRICE ET BÉNÉDICT, UN ULTIME BERLIOZIEN

Violaine ANGER

Béatrice et Bénédicte, dernière œuvre d'Hector Berlioz, date des années 1860-1862. C'est une commande de Bade pour l'inauguration du Hoftheater où elle est créée le 9 et le 11 août 1862. Deux représentations nouvelles sont données l'année suivante, le 14 et le 18 août, ainsi qu'à Weimar, en allemand cette fois. À cette date, Berlioz entretient de longue date des liens avec la ville de Bade et notamment avec Édouard Bénazet, qui gère après son père le Casino de la ville et y organise tous les ans un festival dont le compositeur a eu la charge pendant quelques années. Ce lieu francophile, cultivé, très accueillant, était apprécié par Berlioz qui considérait y avoir les moyens nécessaires à la réalisation de ses œuvres. Pour *Béatrice et Bénédicte*, les premières tractations remontent au moins à 1858 et Berlioz a commencé par envisager le travail à contrecœur. À cette date, ayant achevé la partition monumentale des *Troyens*, il se heurte à toutes les difficultés possibles pour les monter. L'œuvre est écrite après un long moment de tâtonnements (à propos du sujet, du librettiste, de l'idée même de se lancer dans quelque chose de neuf).

Un élément dont nous ne connaissons pas la nature a déclenché l'enthousiasme, la présence de la muse. Berlioz s'attelle à la tâche vers la fin de l'année 1860. Il envisage alors d'écrire lui-même le livret, comme il en a désormais l'habitude. Il sera d'ailleurs très fier de noter qu'à Bade, on considère avec une sorte d'étonnement respectueux le fait que le même homme écrive le texte, la musique, et dirige. Ce sera une pièce comique, une sorte de pendant aux *Troyens*, tirée de *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, qu'il réaménage totalement au point d'en faire une recreation. De l'œuvre de Shakespeare il ne garde en effet qu'une trame extrêmement lointaine. La partition est achevée à la fin de 1861 et les répétitions commencent dans la foulée¹.

Berlioz sait que *Béatrice et Bénédicte* est sa dernière œuvre et il le dit. On peut chercher dans sa *Correspondance* un certain nombre d'éléments permettant de cerner son état d'esprit : il écrit à Humbert Ferrand : « Je me hâte de dénouer ou de couper tous les liens qui m'attachent à l'art, pour pouvoir dire à toute heure à la mort : quand tu voudras² ! », une phrase qu'il retient pour achever le texte de ses *Mémoires* en 1864. Il s'agit clairement d'une sorte d'adieu à la vie. Il écrit de même à Caroline de Sayn-Wittgenstein :

¹ Pour une chronologie plus précise de l'écriture, voir David Cairns, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 2002, p. 723 et p. 733.

² Lettre à Humbert Ferrand, 26 août 1862, dans *Correspondance générale*, édité sous la direction de Pierre Citron, Paris, Garnier Flammarion, 1995, vol. 6, p. 334.

« Maintenant j'ai fini ; hier, j'ai écrit la dernière note d'orchestre dont je tacherai de ma vie une feuille de papier. *No more of that, Othello's occupation's gone*. Je voulais n'avoir plus rien à faire, rien, absolument rien. J'y suis parvenu ; et je puis à toute heure dire à la mort, cette abominable camarade : Quand tu voudras ! Je n'ai plus qu'une ambition, celle de devenir assez riche pour pouvoir donner ma démission au *Journal des Débats* dont le feuilleton me rapporte douze cents francs par an »³.

Au-delà de la question de la mort, cette œuvre marque un point final mis à la composition, en attendant le point final de l'œuvre littéraire.

Berlioz a 58 ans, mais il se trouve âgé ; il est malade et est atteint par les deuils. Il se plaint de sa santé :

« N'ayant pu me résoudre à mettre en musique le gros mélodrame que vous avez lu et voulant prouver ma bonne volonté à Bénazet, j'ai pris pour texte une partie de la tragi-comédie de Shakespeare (*Much ado about nothing*) et les idées musicales sont venues à la file, mais à longs intervalles à cause, toujours, de mon infernale névralgie. Ces intervalles d'inaction forcée ont été si fréquents et si longs que, lors des premières répétitions, j'ai fait en quelque sorte connaissance avec ma musique dont je n'avais plus le moindre souvenir⁴. »

C'est de ces douleurs que sa correspondance se fait l'écho : « je souffre le martyr *tous les jours* maintenant, de quatre heures du matin à quatre heures du soir⁵ » ; ou encore : « Les alternatives de crescendo et de decrescendo dans les intolérables douleurs de ma névralgie⁶. » Ajoutons qu'il perd sa sœur Adèle en mars 1860, sa femme Marie le 13 juin 1862, alors que la représentation à Bade a lieu en juillet. Amélie, son nouvel amour, meurt à son tour, et il écrit en février : « Je suis toujours malade, ma névralgie a été augmentée à un point que je ne saurais dire par un affreux chagrin que je viens d'avoir encore à subir. Il y a huit jours, j'eusse été incapable de vous écrire. Je commence à prendre des forces et je résisterai encore à cette épreuve. J'ai eu le cœur arraché par lambeaux⁷... »

Ses névralgies s'en vont avec le succès⁸ mais elles reviennent, terribles, à la mort de Louis, son fils, en 1866. La dernière œuvre de Berlioz naît donc dans un contexte sombre qui va s'assombrissant.

³ Lettre à Carolyne de Sayn-Wittgenstein, 21 septembre 1862, *Correspondance, op. cit.*, p. 339.

⁴ Lettre à Carolyne de Sayn-Wittgenstein : 22 juillet 1862, *Correspondance, op.cit.*, p. 318-319.

⁵ Lettre à Humbert Ferrand, 21 août 1862, *Correspondance, op. cit.*, p. 331.

⁶ Lettre à Pauline Viardot, 21 septembre 1862, *Correspondance, op. cit.*, p. 340.

⁷ Lettre à Humbert Ferrand, 22 février 1863, *Correspondance, op. cit.*, p. 407.

⁸ « Tout cela m'a guéri de ma névralgie. » Lettre à sa nièce Joséphine Suat, 26 avril 1863, *Correspondance, op.cit.*, p. 436.

Il faut noter que Berlioz associe explicitement ces douleurs avec l'activité de composition, comme une sorte de traversée ultime, de bizarre punition pour avoir couru toute sa vie vers l'idéal. Il écrit à son ami Humbert Ferrand, qui est lui-même malade :

« Je n'ose plus me plaindre quand je songe à vos intolérables souffrances, et c'est ici le cas d'appliquer l'aphorisme d'Hippocrate : *ex duobus doloribus simul abortis vehementior obscuras alterum* – de deux douleurs simultanées, la plus forte obscurcit l'autre. Des douleurs pareilles sont-elles les conséquences forcées de nos organisations ? Faut-il que nous soyons punis d'avoir adoré le beau toute notre vie ? C'est probable. Nous avons trop bu à la coupe enivrante ; nous avons trop couru vers l'idéal. [...] Vous ne connaissez pas cet affreux duo chanté à votre oreille, pendant l'activité des jours et au milieu du silence des nuits, par l'isolement et l'ennui ! Dieu vous en garde, c'est une triste musique⁹ ! »

Cette idée de punition pour avoir, d'une certaine manière, fait un mauvais choix de vie, hante Berlioz. Rappelons le rapport amoureux du compositeur à la musique, pour qui le beau musical a pris la forme d'une quête spirituelle et aimante. La quête de la musique est chez lui quête d'un idéal, presque transcendant, non pas par un son pur dans lequel on se perdrait, mais par l'organisation sonore signifiante qui permet de vivre sur le mode amoureux une sorte d'absolu, méritant que l'on dise adieu à toutes les conventions de la vie, et notamment les attentes du milieu social dans lequel on est né. Berlioz vit alors la douleur et l'impossibilité de composer, le silence, comme une sorte de punition, ou du moins d'ultime et douloureux contrepoids. Comme si, abandonné par l'art, par le beau, par l'idéal, par la quête de toute sa vie, venait à sa conscience le fait que cet idéal n'est justement pas la vie. Cette dichotomie est celle que vit Faust dans *La Damnation de Faust*. Elle génère dans *Béatrice et Bénédict* une sorte de conscience aiguë de la différence entre l'art et le réel.

Berlioz était très content de son œuvre. Plusieurs textes, écrits à des correspondants divers, en témoignent. Pourtant, *Béatrice et Bénédict* est une œuvre qui déconcerte. Elle est difficile à appréhender même si les numéros musicaux séduisent et que tout le monde s'accorde à en reconnaître la qualité. Certains vont même jusqu'à parler de la « triste rhétorique du rire », enserrant d'un même élan la bouffonnerie de Fieramosca dans *Benvenuto Cellini* et celle de Somarone¹⁰. D'autres, fins connaisseurs de Shakespeare, sont déconcertés par le fait qu'il reste si peu de la pièce inspiratrice et expliquent par là qu'on donne peu l'œuvre¹¹. « Ce n'est pas l'œuvre

⁹ Lettre à Humbert Ferrand, 26 août 1862, *Correspondance, op. cit.*, p. 334.

¹⁰ Alban Ramaut, *Berlioz, compositeur romantique*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 96.

¹¹ Hugh Macdonald, *Berlioz*, Londres, Melbourne, Toronto, Dent and Sons, 1982, p. 183.

d'un jeune homme¹² » rappellent certains, qui soulignent, à juste titre, son économie extrême de moyens. D'autres encore trouvent que les dialogues, surtout ceux que Berlioz a écrits, sont « d'une qualité souvent inférieure¹³ ». On insiste sur la disparité totale qu'il y a entre une fin de vie plutôt sombre et cette œuvre, pétillante, hymne à l'amour et au couple, dérision de l'amour romantique durable, et on cherche à situer cela du côté de la « sublimation » ou du « paradoxe »¹⁴. Tout le monde souligne le caractère raffiné de la partition, écrite dans un esprit de musique de chambre, et rarissimes sont les voix qui relèvent « le diamant » qu'est l'œuvre prise dans sa globalité¹⁵.

1. Une œuvre qui suscite le malaise

De fait, une série de malaises surgissent lorsqu'on l'écoute. On croit, en lisant son résumé, avoir affaire à une intrigue issue de Marivaux ou de Mozart : deux personnages, Béatrice et Bénédicte, ont décrété qu'ils ne souhaitent ni aimer, ni se marier ; mais du fait de la mise en scène complice de leur entourage, ils finissent par tomber amoureux l'un de l'autre, surmonter leur amour-propre et accepter le mariage. Or Berlioz ne nous donne ni *Le Jeu de l'amour et du hasard*, ni *Così fan tutte* : l'intrigue amoureuse se déroule en Sicile sur fond de guerre chez les Maures et on apprend que la victoire a coûté « au moins 5000 morts », ce qui est aussitôt tourné en dérision par des considérations sur les textes des chants de victoire – les rimes « gloire/victoire » et « guerrier /lauriers » semblent un peu faibles à Béatrice : cela détonne d'emblée si on s'attend à une pièce de théâtre psychologique.

De plus, l'intrigue peut sembler mal construite, ou seulement à moitié construite : comme déjà dans *Les Troyens*, Berlioz met sur scène des personnages-parasites dont on pourrait se passer. Ainsi Pedro, basse, général de l'armée sicilienne, et Leonato, acteur, gouverneur de Messine, se distinguent l'un de l'autre par leur présence scénique : le premier chante, le second ne fait que parler. Mais sur le strict plan de leur fonction dramatique, on peut poser la question de la réelle nécessité d'avoir deux personnages, d'autant que la capacité à parler et à chanter est demandée aux autres comédiens, Béatrice, Bénédicte, Héro, etc. Le dédoublement d'une figure de père qui, s'il était unifié, pourrait être très intéressant, relève-t-il d'une maladresse scénaristique ? À cela s'ajoute le personnage du compositeur ridicule Somarone, « gros âne » : celui-ci a une importance réelle dans les scènes qui lui sont confiées, mais sa présence est totalement plaquée dans l'intrigue : il doit composer un épithalame pour le mariage de Héro et Claudio, les doubles

¹² David Cairns, *Hector Berlioz, op. cit.*, vol. 2, p. 725.

¹³ Hervé Lacombe, « Béatrice et Bénédicte », dans Pierre Citron et Cécile Reynaud (dir.), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ Rémy Stricker, *Berlioz dramaturge*, Paris, Gallimard, 2003, p. 513.

heureux de Béatrice et Bénédicte. Mais il n'y a en fait aucun impératif parce qu'on apprend très vite que l'épithalame est déjà écrit. Il n'est là que pour le faire répéter, sans intrication avec les autres fils de l'histoire. En outre, personne n'aime sa musique et la commande de l'œuvre n'est pas vraiment justifiée. Le personnage n'entre pas du tout en résonance avec l'enjeu psychologique de *Béatrice et Bénédicte*, si on souhaite faire de cette œuvre une œuvre psychologique. Il fait partie du décor plus que de l'intrigue et si le chœur joue dans le finale, la mise en scène du « compositeur » est une parenthèse temporelle dans l'œuvre.

À première vue, on croit avoir affaire à un opéra-comique, qui mélange le parlé et le chanté. Le finale, avec les écriteaux qui précisent au public ce que l'on doit voir, s'inscrivent dans cette logique. Mais l'organisation de l'opposition entre le parlé et les airs ne correspond absolument pas à l'élaboration dramatique d'une intrigue d'opéra-comique : les moments musicaux ne sont pas le fruit d'une tension dramatique claire, ils sont distribués de façon symétrique, et leur existence est celle de numéros autonomes. Les situations sont rabibochées autour des airs pour leur donner un semblant de continuité.

Si l'on croit avoir affaire à une œuvre de l'auteur du *Traité d'orchestration*, on demeure sur sa faim en constatant qu'il n'y a aucune page d'orchestre. Trois siciliennes instrumentales forment une halte dans l'intrigue, mais Berlioz a totalement laissé tomber ce qu'il explore partout ailleurs, le rapport entre la capacité figurative de la musique (sa capacité à créer des décors imaginaires, ou à faire entrer dans l'intériorité d'un personnage) et ce que l'on voit. Musicalement, les personnages de *Béatrice et Bénédicte* sont d'une univocité désespérante. Le grand moment psychologique de l'œuvre, celui où Béatrice doit lutter contre elle-même pour accepter l'idée qu'elle aime Bénédicte, est traité en parlé. Malgré les apparences, nous sommes aux antipodes du grand air de Fiordiligi dans *Così fan tutte*.

Enfin, on croit avoir affaire à une œuvre nouvelle du compositeur. Mais elle n'est qu'une somme de citations, d'autocitations et un condensé d'obsessions berliozziennes. Toutes les paroles du compositeur Somarone reprennent des positions esthétiques déjà présentes 30 ans auparavant dans *Lélio*¹⁶. Berlioz aime Weber, on le sait, et l'air de Béatrice « Dieux, que viens-je d'entendre », au second acte, est directement écrit à la manière de l'air d'Agathe dans le *Freischütz*, comme une sorte d'exercice d'école clairement inspiré par un modèle que l'on entend à chaque note. Que peut signifier l'ambition de faire en 1860 du Weber, mort en 1826 ? Le premier air d'Héro est un

¹⁶ C'est un débat infini de savoir qui Somarone vise exactement. Beaucoup veulent y voir les musiciens de la génération précédant Berlioz, contre lesquels il s'est fortement élevé. Mais les propos de Somarone sont très proches de ceux de Léo, et David Cairns, lui, remarque que Gluck, Spontini et une phrase de Thomas Moore se retrouvent dans les mots que prononce Somarone (Cairns, *Hector Berlioz, op. cit.*, vol. 2, p. 725). On ne voit pas très bien pourquoi Berlioz, en 1860, aurait encore à cœur de se moquer de la génération des années 1820. À moins d'en faire un être atteint de sénilité, ce qui est implicitement le jugement de beaucoup sur *Béatrice et Bénédicte*.

air italianisant, vocalisant, un exercice de style. L'air de Bénédicte, « je vais l'aimer », est un devoir d'écriture sur une forme contrainte, le forme rondo ; « Nuit paisible », le duo d'Héro et Ursule, est la continuation de l'air d'Énée et Didon, « Nuit d'ivresse et d'extase infinie ». Enfin, Berlioz s'auto-cite, comme souvent : la sicilienne (n° 2 bis et entracte) est reprise d'une *Romance pour voix et piano* de 1819, *Le Dépit de la bergère* ; la sicilienne finale reprend des éléments du *Muet des follets* dans *La Damnation de Faust*. Et ce ne sont pas les seules autocitations¹⁷.

Une lecture malveillante verrait dans cette énumération l'effet de la vieillesse. Cette dernière œuvre est-elle autre chose qu'un ressassement d'idées fixes, phénomène conscient et dynamisant dans la *Symphonie fantastique*, devenu totalement inconscient et naturel avec l'âge ? Être âgé, c'est souvent se rigidifier et devenir sa propre caricature. Cette œuvre est-elle une juxtaposition de très beaux restes, de modèles d'exercices de style, ce qui assure sa pérennité lorsqu'elle est donnée en version de concert ? En tant que telle, et non pas en tant que somme de morceaux choisis, elle aurait alors du mal à prouver sa force, ce qui explique qu'elle est peu donnée. On y retrouverait, hissée jusqu'à la maladresse, l'impossibilité congénitale de Berlioz à écrire pour la scène, malgré une évidente capacité à théâtraliser ses récits. Ne serait-ce pas là l'œuvre d'un homme âgé, enfermé dans ses hantises et dans son monde, qui rit tout seul de ses blagues, sans aucun lien avec ce qui l'entoure ?

Nous soutiendrons ici au contraire que cette œuvre est extrêmement émouvante et qu'elle constitue, en tant que dernière œuvre, un cadeau, un cadeau d'adieu brûlant, d'une générosité totale, de la part d'un compositeur qui a trouvé un point d'équilibre au terme d'un parcours de composition qui est un parcours de vie¹⁸. Il sera difficile d'aborder l'œuvre dans son ensemble, et on se focalisera sur le discours tenu, dans cette œuvre, sur la musique, discours qui ouvre à une sémiologie extrêmement nouvelle en 1860.

2. La distance entre le compositeur et le spectateur, une autre approche de l'écoute musicale

La figure de Somarone est une figure de musicien, d'artiste, de compositeur : depuis la *Symphonie fantastique*, Berlioz nous a habitués à leur présence dans ses œuvres : la grande quête du

¹⁷ Voir Hugh Macdonald, *Berlioz, op.cit.*, p. 78

¹⁸ Sur la question de l'autobiographie, je me permets de renvoyer à Violaine Anger, « De "l'artiste" à Somarone : Berlioz entre écriture de soi et caricature », *Analyse musicale* n° 18, 4^e trimestre 2015, p. 38-47. Il n'y a pas besoin de chercher, ni sublimation, ni sénilité, pour comprendre que Berlioz, à ce point de sa vie et de son exploration de la tension entre idéal et réalité, est parfaitement capable de faire la différence entre une œuvre et un état psychologique biographique.

romantisme, celle de l'intériorité, du point de vue, de l'artiste, est la sienne. Le musicien qui écrit ses *Mémoires*, le romancier qui met en scène des interprètes, le compositeur qui crée des figures d'artiste (le jeune artiste, Léo, Cellini, Midas...) est de retour. Pour la énième fois dans son œuvre, Berlioz nous présente un personnage d'artiste et de musicien.

Mais toutes ces figures, jusqu'à présent, rejoignent celle du compositeur, incompris, se donnant entièrement au beau, au beau chant, placé face à un monde trivial qui cherche son plaisir immédiat sans comprendre l'ardeur quasi mystique qu'est la quête en musique, la quête de la musique, la quête de l'œuvre. L'objet des œuvres berliozziennes a donc toujours été de nous faire partager cette quête, dans ce qu'elle a de douloureux. La tentation du suicide était toujours présente ; c'était la joie de la quête amoureuse et musicale qui en sauvait, de Léo à Faust¹⁹. Berlioz nous a toujours présenté ses personnages de compositeur ou leurs avatars comme de grands écoutants du monde. C'est toujours à travers leur médiation que l'on était invité à écouter. C'est l'artiste de la *Symphonie fantastique* qui écoute les salves de la soldatesque en montant à l'échafaud ; c'est Léo qui écoute le monde intérieur qu'il a en lui ; c'est Faust dans la plaine de Hongrie, atteint par les bruits des paysans et des soldats ; c'est Marguerite qui écoute les bruits de la ville ; le Père de famille qui offre le concert des jeunes Ismaélites, Cassandre qui entend le cheval de Troie ; les naïades qui fuient les appels de cor de la chasse royale, Énée qui écoute les morts, etc.

Toutefois, avec *Béatrice et Bénédict* se passe quelque chose de tout à fait extraordinaire : dans la première scène du II^e acte, Somarone, le compositeur-chef d'orchestre aviné, fait la fête avec ses musiciens et il improvise une chanson à boire. On ne le voit pas sur scène parce qu'il est dans la pièce à côté. Nous en avons l'habitude : Romeo et Juliette sont invisibles, comme les étudiants qui passent sous les fenêtres de Marguerite, comme le cheval de Troie qui ne fait que passer... Mais cette fois, la scène est vide : aucun personnage d'écouteur ne nous guide. Somarone est dans la salle du festin avec sa troupe avinée, et il passe sur la scène pour aller dans le jardin boire au clair de lune et danser le saltarello. À l'inverse de ce que Berlioz a toujours fait, le spectateur n'écoute plus à travers un personnage qui est sur scène et qui lui explique ce qu'il faut écouter ; assis sur son fauteuil dans la salle de spectacle, il voit le compositeur passer, sans relai. Il n'y a plus, sur scène, un personnage qui écoute. La scène est vide, parce que tout le monde est dans la salle du festin. Le spectateur écoute le compositeur hors scène et le voit passer.

Pour la première fois, Berlioz opère ici une sorte de dédoublement de la fonction de l'écouter-compositeur-artiste. Au lieu de placer le compositeur ou ses avatars au cœur de l'aventure musicale, Berlioz en fait un objet parmi le monde, objet à écouter parmi l'ensemble des

¹⁹ Pour une étude plus approfondie et sur l'analyse de Faust en artiste, voir Violaine Anger, *Berlioz et la scène, op. cit.*, chapitre sur *La Damnation de Faust*.

sons du monde. La musique n'est plus ici le lieu à partir duquel on écoute le monde ; elle fait partie du monde au même titre que les décors sonores et que toutes les impressions sonores.

De plus, le compositeur est devenu un bouffon. Lélío s'empoisonnait à l'opium, comme les romantiques raffinés, comme De Quincey ou, en 1860, Charles Baudelaire. Somarone, lui, préfère les dames jeunes pleines de vin ; c'est un chef qui transpire : il dégage une odeur lorsqu'il dirige et les personnages apprécient modérément sa musique « sudorifique ». Tout le monde se moque de lui et il dit n'importe quoi. Pour ses musiciens, c'est un boute-en-train. Lui seul est persuadé de son génie ; c'est un flagorneur de la pire espèce, sachant qu'il dépend pour vivre de ceux auxquels il marque un respect outrancier. Or les dires de ce compositeur sont une somme des préceptes esthétiques de Berlioz, ceux pour lesquels Lélío préférerait mourir que vivre. Berlioz crée un personnage de compositeur ridicule, qui lui ressemble, et qu'il sait mettre à distance pour laisser à l'auditeur la liberté de l'apprécier, en bien et en mal. Au lieu d'être le centre d'écoute à travers lequel l'auditeur est amené à une expérience, sans faire de réelle différence entre le « moi » de l'auteur et sa figuration scénique, il opère une dissociation radicale entre le compositeur et l'auditeur, et leur assigne deux places très nettement différenciées. Remarquons au passage que l'opposition souvent pratiquée dans la sémiologie musicale entre un niveau esthétique de réception, un niveau poétique de création et un niveau neutre est totalement inopérante ici : l'auteur crée les deux places à la fois, mettant en scène une figure ridicule de compositeur ; le niveau neutre n'est absolument pas celui de la partition : s'il existe, il a quelque chose à voir avec le vide de la vue qui permet l'écoute.

Au passage, Berlioz met en scène l'image que les autres lui renvoient de lui-même, celle du compositeur qui se trompe sur sa vocation, que Fétis, Hanslick, Schumann, Wagner ont contribué à créer. Il joue donc avec sa propre image. Ainsi, *Béatrice et Bénédicte* devient l'œuvre d'un compositeur qui se ridiculise lui-même, se voit comme un être sénile, en tout cas à côté du monde, et le met en scène. Il s'agit donc du contraire total de la sénilité : l'œuvre est comme un jeu avec une sénilité présupposée. Qu'en est-il de son comique ?

3. Le réalisme et le point de vue

Il faut d'abord revenir sur ce que l'on voit, sur le jeu des décors prévu par le compositeur. Aucune mise en scène, de nos jours, n'approche ce que Berlioz avait en tête. Il est très précis dans ses didascalies. Le premier acte semble anodin : on peut imaginer une toile peinte dans un décor à l'italienne :

Dans le parc du gouverneur de Messine.

Au premier plan, à gauche, un petit bosquet, derrière lequel on peut, des deux côtés, se cacher, et d'où l'on peut se montrer ; tout auprès, un siège de repos.

À droite, en face, une statue : à ses pieds, des fleurs, dont quelques-unes peuvent être cueillies.

Dans le fond, une terrasse, élevée de quelques degrés, ouverte et accessible des quatre côtés, courant en travers de la scène.

Du côté des spectateurs, et vers le fond de la scène, elle débouche sur un escalier.

À gauche, la terrasse conduit vers les parties les plus sombres du parc ; à l'entrée se voit une fontaine.

À droite, la terrasse conduit au palais du gouverneur.

Dans la profondeur de la scène, la ville de Messine, en contrebas. En perspective, à droite, le palais du gouverneur, sur une colline ; à ses pieds une partie de la ville, à gauche, la mer.

Toutefois, la didascalie de la première scène oblige à réagir :

Scène 1

Le peuple sicilien entre. Tous arrivent de la ville par le fond et se pressent avec joie sur la terrasse. Ensuite, sort de son palais et vient à leur rencontre, le gouverneur accompagné de Héro et de Béatrice. [...]

À ce moment paraît le gouverneur Léonato, accompagné de Héro et de Béatrice ; il s'avance du côté du palais sur la terrasse, écoute les chants, puis descend lentement les marches en saluant le peuple qui se range avec déférence pour lui faire place.

L'infini de la perspective théâtrale en toile peinte est totalement biaisé par l'arrivée du « peuple », au point de convergence des lignes de fuite, ce qui annule toute possibilité de toile peinte et d'illusion réaliste. Les didascalies des scènes suivantes vont dans le même sens :

Scène 3

On entend au loin quelques roulements de tambour.

Le messager salue et s'éloigne. Le peuple se précipite vers le fond.

Scène 5

Pendant le chœur qui suit, Héro parcourt les groupes en ayant l'air de se réjouir avec eux du retour de l'armée. Puis elle monte sur la terrasse, et regarde d'un air impatient vers la ville.

Après la danse, le peuple franchit la terrasse, au son des tambours, et se dirige vers la ville à la rencontre de l'armée.

Il faudrait les moyens du cinéma pour rendre ces allers-retours, cette succession de gros plans et de plans larges voire panoramiques, mais un cinéma dans lequel les comédiens pourraient évoluer en chair et en os. La fin du premier acte est à l'avenant. Alors que toute la scène de Somarone est en intérieur, tandis que Benedict est caché dans un coin du jardin de sorte à entendre ce que l'on dit sur lui, le magnifique duo final entre Ursule et Héro a lieu « sur un banc de gazon ». À ce moment,

La lune se lève et éclaire la scène de ses rayons qui se reflètent dans l'eau.

Il faut donc imaginer la paix de la nuit italienne, les odeurs des roses que les deux jeunes filles respirent, les jardins du palais qui domine le détroit de Messine, de même que le vieux château de Bade surplombe la ville, lieu de paix où Berlioz raconte avoir écrit le poème de leur chant²⁰. Berlioz pense ici clairement aux dioramas, qui équipent progressivement les théâtres européens. Cette invention technique mise au point par Daguerre et Ciceri supposait aussi un équipement au gaz, et permettait des effets de réalisme en donnant l'impression de voir des photographies immenses et, en relief, les paysages où se déroulait l'intrigue. Les effets de lune, et d'une manière générale, tous les changements de lumière fondus étaient particulièrement bien rendus, permettant d'amener sur la scène la nature frémissante et changeante que les impressionnistes allaient chercher à capter visuellement quelques années plus tard, que les musiciens, eux, cherchaient à faire sentir depuis des décennies, et que le théâtre a complètement abandonnés de nos jours²¹. En l'état actuel de la recherche, nous manquons d'informations sur les équipements du nouveau théâtre de Bade. Rappelons que gaz et dioramas sont installés à l'Académie impériale de musique de Paris autour de 1830, où ils font triompher *Robert le diable* en 1831 ; La Fenice de Venise s'équipe vers 1850 et cela participe au succès de *Rigoletto*. Berlioz était très au fait des équipements scéniques de Covent Garden. Il s'agit d'installations extrêmement lourdes, dangereuses, odorantes, malcommodes, avec un nombre important de tuyaux regroupés en « jeux d'orgue » ... Qu'avait prévu l'architecte du Hoftheater dans cette perspective ? Il est clair en tout cas que c'est à ce genre d'effets que pense Berlioz.

Une lettre au décorateur de Bade montre que Berlioz a dû finalement s'incliner devant les aménagements nécessaires²². Une fois encore, la réalité de la production s'est avérée décevante,

²⁰ Hector Berlioz, *À travers chants*, « À MM. Les membres de l'Académie des Beaux-arts », 11 septembre 1861.

²¹ Je me permets sur ce point de renvoyer à Violaine Anger, *Giacomo Meyerbeer*, Paris, Bleu nuit, 2017, et à « Le cas du début du XIX^e siècle », dans *La pensée sonore du corps, corps, son et technologies, entre théories et pratiques*, journée d'étude interdisciplinaire, École doctorale SHAL, Université Côte d'Azur.

²² Hector Berlioz, Lettre à Philippe Mutée, 6 avril 1862, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 287.

bien différente de ce qu'il avait imaginé, alors que les effets envisagés étaient tout à fait possibles, à condition de construire un théâtre *ad hoc*, chance wagnérienne que Berlioz n'a pas eue.

Mais cette aventure situe *Béatrice et Bénédict* dans une esthétique particulière qui l'éloigne radicalement de Mozart ou de Marivaux. Il faudrait recourir au moins au diorama sinon au cinéma voire à un décor virtuel en trois dimensions où évolueraient les chanteurs pour rendre le monde visuel imaginé ici par Berlioz. En d'autres termes, là où l'on remarquait l'absence étonnante de grand mouvement symphonique, il faut comprendre que son rôle, susciter un imaginaire visuel chez l'auditeur, est assuré dans cette œuvre par le décor. La vue remplace ici la musique symphonique en lui empruntant la possibilité d'un décor mouvant et totalement traversé par l'affectivité, la subjectivité. En effet, l'infini de la perspective étant mis en péril, c'est le point de vue du Prince qui est lui-même mis en défaut : la subjectivité mouvante de ce point de vue peut alors être affirmée, et le fait de bouger du gros plan au plan d'ensemble est un prolongement innovant de ce jeu sur l'imaginaire visuel que le compositeur de la *Symphonie fantastique* a travaillé musicalement toute sa vie. Non content de s'être donné les moyens anthropologiques d'imaginer le cinéma, en séparant radicalement la voix et le corps de ses personnages, depuis le dispositif de *Lélio*, Berlioz ici, en 1860, sent tout le potentiel d'une image sans arrêt recadrée et construite par un point de vue mouvant, avant même que les moyens techniques n'en soient même recherchés. Élaborer une scène en fonction du point de vue, recherche de toute la vie du compositeur, trouve ici un nouveau débouché.

Mais le comique de l'œuvre en sort transformé.

4. Un javelot lancé dans les espaces de l'avenir et un immense sourire sur la vie

C'est l'esthétique générale de l'œuvre qui doit être comprise en lien avec cette vision réaliste d'une union entre la musique et la vue. L'œuvre, est, c'est vrai, une succession de signes. S'il n'y a pas de personnage de père fort dans l'œuvre, alors que l'unification de Pedro et de Léonato l'offrait sans difficulté, c'est que la psychologie n'intéresse pas Berlioz ici. À la différence de Mozart ou Marivaux, ce n'est pas la lente émergence du sentiment amoureux qu'il cherche à cerner, mais le jeu sur les clichés. C'est bien dans ce sens que tous les numéros musicaux de l'œuvre sont des exercices de style : Berlioz, post-moderne avant la lettre, passe son temps à jouer musicalement sur ce qu'est un signe, et sur la manière dont la musique, au lieu d'être expressive, est jeu infini sur le renvoi à des conventions affectives ou imitatives. Le clin d'œil musical imitatif aux grillons, dans le duo d'Ursule et Héro, lui-même allusion intertextuelle aux petits moutons qui gambadent dans le grand duo émerveillé entre Marie et Joseph de *L'Enfance du Christ*, voire l'âne qui braie comme Somarone dans la Sicilienne, en est une preuve amusée. Les explications de

Somarone sur ce qui fait « le caractère » d'une musique, pied de nez magistral à Chabanon²³, en font la théorie grotesque : blanc et noir, « riant et sombre, la vie et la mort, tout est là ».

Il faudrait détailler ici, au-delà de la multiplicité des renvois dans le réseau musical à proprement parler, le rôle des écriteaux dans le finale, lointaine reprise des opéras-comiques du XVIII^e siècle, transformée par la redondance de leur emploi ; de même que jouent les lettres dans l'intrigue, lettres qui sont supposées dire la vérité mieux que les personnages eux-mêmes, alors qu'elles sont fabriquées de toutes pièces. L'œuvre est ainsi un jeu très fin sur la manière de faire référence. Ce jeu touche même les morts, dans la mesure où 5000 morts laissés sur le champ de bataille se réduisent à une affaire de rimes dénoncées comme convenues (rose/écloses, guerriers/lauriers, gloire/victoire), sans aucune épaisseur affective. Toute l'œuvre est ainsi traversée par la préoccupation de la rime, que ce soit dans le discours de Béatrice, dans celui de Somarone, dans le duo d'Héro et d'Ursule ou dans le duettino qui clôt le deuxième acte. D'une manière générale, la musique et le verbe articulé forment un ménage très ambigu. La structuration des mots en vers est bousculée lorsque la musique s'en empare pour les faire chanter : les vers ont une métrique propre, sur lesquels la syntaxe est plus ou moins adaptée, mais cette métrique intrinsèque au vers est généralement bousculée par la musique. Ainsi la rime, lorsque le discours musical lui permet d'être audible, est le lieu unique où s'entend, dans le chant, le frottement entre la logique musicale et la logique proprement verbale du vers. Or l'œuvre entier de Berlioz est écrit sur le refus d'un cloisonnement entre le verbal et le musical, au profit d'un continuum entre les deux et de l'affirmation de la musique comme langue à part entière, ce dont l'un des sommets est le duo d'amour totalement instrumental de *Roméo et Juliette*. Il n'est donc pas étonnant qu'il finisse par interroger la rime avec autant de diversité, de finesse, dans le contexte d'un grand jeu sur le signe et la référence : c'est *Béatrice et Bénédict*.

En revanche, tout ce jeu ne se comprend que dans une mise en scène réaliste, où l'on s'émerveille avec les personnages de voir la lune scintiller sur la mer dans la nuit paisible et embaumée de Sicile. Le divertissement avec les clichés n'écarte pas une grande tendresse, ce que marque le caractère superbe de tous leurs airs, unanimement reconnu. Berlioz se moque des formes et des styles, des clichés et des structures toutes faites, mais pas des personnes ni de l'effet musical en tant que tel. Même le gros Somarone ridicule s'avère en fait un fin musicien, aimé par ses choristes, repérant le hautboïste doué, capable en un tour de main d'ajouter le petit contrechant qu'il faut pour rendre intéressante une pièce qui ne l'était pas. La beauté des décors, loin justement de tout cliché, est nécessaire pour faire adhérer à l'œuvre prise globalement. Le

²³ Michel Paul Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785. Voir aussi Violaine Anger, « La musique est une langue à part entière : la réflexion inaugurale de M.P.G. de Chabanon », dans *Les querelles musicales dans les écrits esthétiques et littéraires après 1750*, Paris, Laurine Quetin, 2016, p. 73-101, accessible sur internet : revuemusicorum.com.

terme de « post-moderne » esquissé plus haut est donc malvenu : le pur jeu ne débouche pas sur ce qui est fréquent dans le post-modernisme, l'absence de sens ; celui-ci construit un regard très tendre sur tous les personnages. Les mises en scène qui nous les montrent en marionnettes ou celles qui cherchent à tout prix à montrer les clins d'œil à Shakespeare, manquent la dimension profondément sensuelle et bienveillante de l'œuvre²⁴. Comme d'habitude, il faut d'abord que le metteur en scène écoute précisément ce que demande Berlioz : celui-ci pense toujours l'union entre ce que l'on entend et ce que l'on voit ...

Ainsi, dans *Béatrice et Bénédict*, Berlioz joue avec les signes, mais à des degrés variables et très finement pesés. Le décor doit être beau et immédiatement référentiel, permettant ensuite tous les effets d'espace et de second degré, sans que l'on perde une réelle empathie pour l'ensemble. Ayant travaillé toutes les possibilités expressives de la musique instrumentale, Berlioz reporte en fait ici son questionnement sur l'image. Logiquement, conception du signe et de la causalité étant liées, l'intrigue balaie toutes les considérations de causalité dans lesquelles Richard Wagner s'empêtré²⁵. Dans *Les Troyens*, avec la présence de faunes sur scène dans *La Chasse royale*, Berlioz pressentait une forme de symbolisme qui n'allait prendre toute sa mesure qu'à la fin du siècle. Ici, par son jeu avec les formes musicales et les signes en général, il imagine un travail qui ne devait prendre son ampleur qu'au XX^e siècle. On ne peut qu'admirer la constance avec laquelle l'auteur de la *Symphonie fantastique* a exploré, œuvre après œuvre, les problèmes posés par le grand genre musical expressif, l'idée même d'expression, pour arriver à cette synthèse légère et amusée qu'est *Béatrice et Bénédict*.

Franz Liszt aimait se situer comme celui qui lance son javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir, à la limite d'une pensée de l'avant-garde. Berlioz ne se situe pas dans l'avant-garde, mais au contraire dans une continuité historique, dans un héritage totalement revendiqué et accepté. Le caractère d'« exercice de style » de plusieurs numéros, la relecture de Shakespeare, le clin d'œil à Mozart et Marivaux en témoignent. *Béatrice et Bénédict* est d'abord une œuvre souriante, drôle parfois, faite pour divertir et sans aucune ambition de faire passer un message artistique. En ce sens, elle est loin des autres œuvres de Berlioz et en particulier de ses premières œuvres.

Toutefois, si Berlioz y défriche des moments de sensibilité qui ne verront le jour que plusieurs décennies plus tard, il ne s'agit pas non plus d'en faire un précurseur : *Béatrice et Bénédict*, en tant qu'œuvre, n'a pas de descendance immédiate. Ce sont des mouvements de sensibilité bien plus

²⁴ Pensons à celles de Dan Jemmett à l'Opéra-comique en 2010 ou de Richard Brunel à Bruxelles en 2017, même si ces mises en scène ont des qualités indubitables.

²⁵ Pour la question de la causalité chez Wagner, voir la correspondance du musicien et ses reproches à Meyerbeer. (Ce point est abordé dans Violaine Anger, *Giuseppe Meyerbeer, op. cit.*). Meyerbeer, Verdi comme Berlioz ont un rapport totalement différent à la signification musicale. Voir aussi sur ce point Violaine Anger, *Sonate, que me veux-tu ?*, Lyon, ENS Éditions, 2016.

tardifs qui permettent d'y écouter ce que les contemporains ont apprécié le temps de deux fois deux représentations seulement, dans un lieu de festival, un peu en marge des grands circuits théâtraux, Bade.

Ainsi, *Béatrice et Bénédict* n'est ni un essoufflement, ni un aboutissement. L'œuvre explore en fait une voie esthétique neuve, voie dérivée du symbolisme en train d'envahir le monde artistique vers 1860. C'est aussi le prolongement logique de toute l'aventure musicale et sémiotique de Berlioz. En même temps, on peut la considérer comme un cadeau, au sens fort du terme : un petit objet, bien cerné, dans lequel la personne qui offre s'implique totalement, mais qui, en même temps, laisse une place totale à l'autre, en mettant en son centre le vide propre à l'écoute : sur une scène extrêmement réaliste, le vide qui permet d'entendre un compositeur farfelu, auquel répond le duo, dans l'un de ses sommets. À l'opposé du narcissisme que peut parfois véhiculer le cadeau, l'altruisme dans son sens le plus fort. Un cadeau qui, né dans un moment biographiquement douloureux, n'en prend que plus de prix. Et qui, justement, n'est pas non plus un testament.