

**Bernard Lehmann**

## **Berlioz, l'orchestre et l'institution**

On assiste au XIXe siècle à une redistribution de plus en plus fréquente des rôles instrumentaux au sein de l'orchestre et à un accroissement progressif de la part des vents<sup>1</sup>. Ces derniers se voient attribuer de plus en plus souvent des rôles de soliste alors qu'antérieurement ils n'étaient utilisés, dans la plupart des occurrences, que comme accompagnateurs des cordes. Cet élargissement et cette introduction progressive d'instruments qui étaient jusqu'alors associés aux musiques militaire et populaire, ne se fera pas sans difficultés. On les doit en grande partie à ce "révolutionnaire spécifique" de l'orchestre qu'était Hector Berlioz. Cette révolution berliozienne s'explique par la rencontre d'une disposition subversive et d'un certain ensemble de facteurs, institutionnels et techniques (naissance du Conservatoire de Paris, innovations instrumentales qui concernent au premier chef les vents, apparition des orphéons, développement des formations musicales militaires). Afin de saisir les mécanismes sociaux qui sont à l'œuvre dans l'espace musical français de la première moitié du XIXème siècle, on a utilisé pour l'essentiel quelques archives du Conservatoire de Paris qui ont échappé au feu, la relecture de travaux musicologiques et une interprétation sociologique des *Mémoires* de Hector Berlioz.

### ***La naissance du Conservatoire de Paris***

L'Institut National de la Musique, dont la finalité exclusive est de former des musiciens militaires et patriotiques afin d'alimenter les musiques de la Garde Nationale est créée en 1792.<sup>2</sup> Cette première école de

musique d'Etat assigne ainsi, dès sa naissance, un rôle militaire aux instruments à vent. Alors que les autres musiciens (notamment les cordes, les compositeurs et les chanteurs) poursuivaient pour la plupart leur formation dans des maîtrises religieuses. "A la fin de l'ancien régime, tout musicien qui désirait devenir un professionnel de la musique (compositeur, instrumentiste ou chanteur) devait apprendre son métier au sein de l'institution ecclésiastique. Il devait fréquenter pendant près de dix ans une maîtrise religieuse pour y apprendre à chanter, toucher l'orgue ou étudier le serpent."<sup>3</sup> L'entrée dans ce type d'institution<sup>4</sup> était subordonnée à une épreuve de chant devant un jury pour un nombre limité de places. C'est donc le chant qui constituait le paradigme musical selon lequel se mesuraient les capacités artistiques des postulants<sup>5</sup>. Une polarisation de la musique se dessine ainsi avec, d'un côté la musique patriotique qu'incarne l'Institut et qui regroupe l'ensemble des vents et, de l'autre, la musique artistique et religieuse marquée par l'Ecole Royale de Chant et les maîtrises. À cette opposition, correspond une opposition de recrutement : d'un côté un recrutement populaire de

---

*Inventaire de la série AJ 37*, Paris, Sevpen, 1971, p. XI (Je souligne).

<sup>3</sup>. Bruno Brévan, *les changements de la vie musicale parisienne*, Paris, PUF, "Publications de la Sorbonne", 1980, p. 72. Voir également à ce sujet, Laurent Collobert, "Apprendre la musique au XVIIIème siècle" in *L'Education Musicale* n°344, janvier 1988 et n°352, novembre 1988.

<sup>4</sup>. C'est d'une maîtrise religieuse que sortira, entre autres, Jean-François Lesueur qui enseignera plus tard la composition dans ce qui deviendra le Conservatoire de musique. C'est également le cas de Etienne-Nicolas Méhul, compositeur très prisé à l'époque. Cette école produira ainsi et pour un temps (avant que le conservatoire n'ait lui-même contribué à sa propre reproduction) certains des enseignants du futur Conservatoire.

<sup>5</sup>. L'École Royale de Chant était dirigée par François-Joseph Gossec (violoniste et compositeur) qui enseignera la composition au Conservatoire de musique entre 1796 et 1816.

---

<sup>1</sup>. Notamment dans Bernard Lehmann, "L'envers de l'harmonie", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110/1995 et *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002.

<sup>2</sup>. "Cette école de musique militaire où l'on n'enseigne que les instruments à vent, reçoit la mission de former des musiciens pour l'armée et de participer aux fêtes publiques." E. Dunan,

prétendants qui peuvent n'avoir aucune compétence musicale<sup>6</sup>, de l'autre un recrutement vraisemblablement plus élevé.<sup>7</sup>

En 1796, fort de son succès, l'Institut devient Conservatoire et l'on assiste alors à l'intégration des deux pôles : désormais musiques patriotique et artistique vont devoir cohabiter. Tel est bien le but de cette entreprise : il s'agit d'ouvrir l'Institut à l'art musical en général et à tous les instruments. Alors que l'Institut devait être " considéré sous deux rapports : instruction publique et exécution dans les fêtes publiques nationales et concerts pour le peuple ", en 1796, le Conservatoire, " sous le rapport d'exécution, est employé à célébrer les fêtes nationales ; sous le rapport d'enseignement, il est chargé de former des élèves  *dans toutes les parties de l'art.* "<sup>8</sup>

En fait, cette intégration apparente des deux types de musique au sein du Conservatoire ne s'établira que " sur le papier ". Presque tous les témoignages recueillis distinguent non seulement les deux formes musicales mais les hiérarchisent au profit du pôle artistique<sup>9</sup>. Jusqu'alors pris en

charge exclusivement par l'armée, les vents, en intégrant le Conservatoire, vont devoir dorénavant calquer leur jeu sur celui des cordes qui font figure, avec la voix, d'idéal-type académique de " la bonne manière " de jouer. Bernard Sarrette note qu'il faut " imposer aux instruments à vent la pratique d'un instrument à corde, de façon qu'ils puissent y prendre le sentiment de la bonne musique. " <sup>10</sup>

Des arguments économiques justifient également cette présence des instruments à vent au Conservatoire : " Il (le Conservatoire) opérera la naturalisation des instruments à vent, que l'on est obligé de tirer d'Allemagne, ce qui neutralise en France une branche importante d'industrie et enlève des moyens d'existence à une partie nombreuse de la population de la République. " <sup>11</sup>

Cette polarisation de l'enseignement instrumental se retrouve aussi dans la part respective des enseignements d'instruments à vents et à cordes qui évolue peu à peu au profit de ces dernières : en 1796,<sup>12</sup> il y avait 11 classes de clarinette, pour 6 de cor et 3 de violon ; en 1800,<sup>13</sup> il y a deux classes de

---

6. " Le recrutement de l'école est populaire ; il retient aussi bien ceux qui n'avaient aucune connaissance musicale (à condition toutefois qu'ils soient âgés de 10 à 16 ans), comme ceux qui étaient déjà musiciens ( qui peuvent avoir de 18 à 20 ans d'âge ). " B. Brévan,  *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799* , op.cit.p.149.

7. Les données concernant le recrutement des élèves de l'Institut et du futur Conservatoire sont rares et approximatives. Mais il faut toutefois préciser avec Laurent Collobert, que la pratique de la musique n'est pas une activité subalterne tant qu'elle reste amateur : " ce n'est pas l'activité musicale en elle-même qui est subalterne ou prestigieuse ; sa valeur n'est pas absolue. Elle n'est véritablement noble pour celui qui l'exerce que s'il n'en tire pas les moyens de son existence. " ( " Apprendre la musique au XVIIIème siècle " op.cit., p.29).

8. La première citation est de Bruno Brévan,  *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799* , op. cit., p.158. Le second passage est de André Chénier (Je souligne).

9. " Dans le domaine de la musique instrumentale, c'est surtout l'enseignement à vent qu'on espère améliorer. Jusqu'alors seules ou à peu près, les écoles de musique militaire se chargeaient de former des élèves. Aucun traité valable n'existait pour permettre aux plus doués d'entre eux de

---

s'élever d'une honnête médiocrité. " Ecrit Bernard Sarrette, " Discours du 22 octobre 1796 " cité par Jean Mongrédien,  *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830* , Paris, Flammarion, 1986, p.18.

10.  *Ibid.*  p.18. Ce modèle musical que représente le violon sert encore de nos jours à transmettre la " bonne " manière de jouer aux instrumentistes à vent, il arrive ainsi que des enseignants disent à leurs élèves : " joue l'archet au violon. " On consultera également, Alain,  *Système des Beaux Arts* , Paris, Gallimard, 1926, notamment la page 115 où toutes les topiques, ou presque, concernant le violon et le piano sont réunis.

11. Pierre Constant,  *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation* , Paris, Imprimerie Nationale, 1990, texte 1796 - CCXXXIX co-signé par François-Joseph Gossec, André-Modeste Gretry, Jean-François Lesueur, Luigi Cherubini, Bernard Sarrette.

12. Jean Mongrédien,  *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830* , op.cit., p.16.

13. Pierre Constant,  *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation* , op.cit., CCLIV 1800.

clarinette, huit de cor,<sup>14</sup> six de violon, huit de violoncelle. En 1816, lors de la requalification du Conservatoire (rebaptisé École Royale de Musique) et de la suppression de la Garderie nationale, on trouve les enseignements suivants : 4 classes de piano, 4 de violons, 2 de violoncelles, 1 de flûte, 1 de hautbois, 2 de clarinettes, 2 de bassons et 3 de cors<sup>15</sup>. Quelques années plus tard, en 1845-1846, lors de son second voyage en Allemagne, Berlioz déplore qu'aucun enseignement spécifique de l'alto ne soit dispensé en France : “ Quand un violon est médiocre, on dit : il fera un bon alto ”. Il préconise par ailleurs l'étude de la clarinette basse de Sax, le saxophone, l'ophicléide, le bass-tuba, les Sax-horns, le cornet à pistons, les percussions, etc.<sup>16</sup>

Cette entrée des vents (non sans réticences) dans l'institution la plus prestigieuse de l'époque, leur mise à distance ensuite, peuvent trouver une explication dans les progrès techniques dont ils font l'objet et qui les dotent progressivement de possibilités musicales assez comparables à celles des cordes.

### ***L'amélioration technique des instruments à vent***

Les problèmes posés par l'enseignement de ces instruments peuvent s'expliquer par les progrès accomplis entre la fin du XVIIIème siècle et la première moitié du XIXème siècle dans la facture instrumentale : passage du bois au métal, système des clefs pour la flûte dite Boehm, adjonction progressive de clefs à la clarinette, adaptation du système de Boehm en 1843 par Yacinthe Klosé, invention du système des pistons pour le cor en 1813 par Friedrich Blühmel, amélioré en France par Joseph Meifred en 1826, trompette à pistons en 1830 dans sa forme définitive, etc.<sup>17</sup>

<sup>14</sup>. L'importance accordée au cor se justifie par la richesse du répertoire “ cornistique ” chez les compositeurs les plus académiques : Mozart, Haydn, etc.

<sup>15</sup>. Pierre Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation, op.cit.*, CCLIV 1800.

<sup>16</sup>. Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 231-233.

<sup>17</sup>. Cf. François-René Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*, tome 2, Paris, Points-

La flûte traversière, telle qu'on la connaît aujourd'hui, permet, grâce à un procédé mécanique, d'obturer plusieurs orifices en même temps à l'aide d'un seul doigt. La conception de cet instrument est due à Théobald Boehm (1794-1881) : elle se situe aux alentours de 1831. Outre ce bouleversement mécanique, le métal remplace progressivement le bois au début du siècle.

La clarinette n'échappe pas à ce mouvement : son histoire, sans rupture véritable, est celle de l'adjonction progressive de clefs supplémentaires depuis la fin du XVIIIème siècle, jusqu'à ce qu'en 1843, Yacinthe Klosé (1808-1880) adapte le système de Théobald Boehm prévu initialement pour la flûte.

Le cor subit aussi une évolution analogue. Le procédé des pistons fut inventé en 1813 par Friedrich Blühmel et amélioré en France vers 1826 par Joseph Meifred, il remplaça le Cor de Haempel ou cor à main qui avait cours jusqu'alors. Les notes chromatiques se faisaient en obturant le pavillon de la main, le système des pistons permit une justesse plus grande et d'atteindre toutes les notes de son échelle sonore. Il s'agit sans doute de ce nouvel instrument qu'évoque Berlioz : “ Plusieurs compositeurs se montrent hostiles au cor à cylindres, parce qu'ils croient que son timbre n'est pas le même que celui du cor simple... Il faut seulement conclure de tout ceci que les cornistes doivent savoir se servir de la main dans le pavillon, comme si les mécanismes des cylindres n'existaient pas... ”<sup>18</sup> Ce nouvel instrument porte en lui le germe de celui que l'on connaît aujourd'hui.

La trompette à pistons apparut vers 1815, mais n'acquît sa forme définitive qu'en 1830, en Allemagne. Comme pour le cor, l'invention du système à pistons était due à Friedrich Blühmel et Heinrich Stölzel : toutefois, il ne s'imposa que difficilement, et c'est seulement vers la fin du XIXème siècle que la trompette à pistons (ou d'harmonie) eut

Seuil, 1980 et Georges Gourdet, *Les instruments à vent*, Paris, P.U.F., 1967.

<sup>18</sup>. Hector Berlioz, *Mémoires, op.cit.*, p 119, extrait de la lettre adressée à Louis Bertin lors de son premier séjour en Allemagne. “ Savoir se servir de la main ” signifie que les cornistes sur les instruments traditionnels devaient modifier l'emplacement de la main dans le pavillon pour pouvoir obtenir des sons chromatiques.

accès à l'orchestre.<sup>19</sup> À en croire François-René Tranchefort, “Berlioz utilise encore la trompette naturelle.”

Le Conservatoire n'est pas sans réticences par rapport à toutes ces innovations. En dépit du succès qu'elle rencontre et de la relative richesse de son répertoire, l'enseignement de la nouvelle flûte de Théobald Boehm ne se fera pas sans obstacles. “Présentée à l'académie des sciences de 1837, la 'flûte Boehm' fut l'objet d'un rapport très favorable. Elle était adoptée dès l'année suivante par J.B. Coche, professeur au conservatoire de Paris.”<sup>20</sup> Mais, peu de temps auparavant, un rapport adressé à M de Gasparin (ministre de l'Intérieur sous la Monarchie de Juillet) s'opposait à ce nouvel enseignement : “D'après ces motifs vous jugerez sans doute, vous-même, comme moi, Mr le ministre, qu'il ne doit pas être donné suite à la demande de M. Berbignier. S'il fallait d'ailleurs attacher au conservatoire un professeur nouveau pour chaque innovation qu'on introduirait dans tous les instruments, cela n'aurait pas de bornes...”<sup>21</sup>

Concernant la trompette, J.-B. Arban, professeur au conservatoire et auteur, entre autres, d'une méthode pour trompette qui fait toujours référence dans l'apprentissage de cet instrument, écrivit à plusieurs reprises au ministre ainsi qu'au directeur du Conservatoire pour leur réclamer la création d'une classe de cornet à pistons, qui semble remporter de plus en plus de succès aux dépens de la trompette.<sup>22</sup> Le cornet à pistons,<sup>23</sup> voisin immédiat de la trompette, tant par son fonctionnement que par son usage et sa sonorité, semble avoir été très prisé dans les orchestres de l'époque en l'absence d'enseignement spécifique : “Les sax-horns et les cornets à pistons devraient être également enseignés dans notre conservatoire, puisqu'ils

sont maintenant, les cornets surtout, d'un usage général.”<sup>24</sup> Berlioz ajoute que : “Nous n'avons presque point encore en France de trompettes chromatiques (ou à cylindres) ; la popularité incroyable du cornet a fait une concurrence victorieuse jusqu'à ce jour, mais injuste à mon avis ; le timbre du cornet étant loin d'avoir la noblesse et le brillant de celui de la trompette.”<sup>25</sup>

Il semble que le Conservatoire ait manifesté les mêmes réticences face aux classes d'orchestre. La première fut officiellement mise en place le 23 novembre 1850, mais une vingtaine d'années plus tard, en 1873, le directeur adresse la missive suivante au ministre : “Il existe actuellement au Conservatoire, une classe d'ensemble vocal pour les élèves de chant, et une classe d'ensemble instrumental consacrée à la musique dite de chambre (trios, quatuors, etc.) ; mais il n'y a pas et il n'y a jamais eu de classe d'ensemble pour orchestre (ouvertures, symphonies, etc.).”<sup>26</sup> Toujours est-il qu'une classe d'orchestre ainsi qu'une classe de direction d'orchestre<sup>27</sup> existeront sous le “règne” de Vincent d'Indy en 1914. En témoigne un courrier qu'il adresse en 1918 au directeur où il déplore notamment le manque d'assiduité des vents.

A travers le clivage instrumental vents-cordes, on retrouve en creux la partition entre art musical et musique patriotique ou militaire<sup>28</sup>. D'un côté, les instruments “nobles” dont la présence au Conservatoire ne semble jamais être remise en cause, de l'autre, les instruments à vent dont la présence pose

<sup>19</sup>. François-René Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde* tome 2, Paris, Points-Seuil, 1980, p.96.

<sup>20</sup>. Georges Gourdet, *Les instruments à vent*, Paris, PUF, 1967, p. 23.

<sup>21</sup>. Archives Nationales : AJ 37 84 7 i.

<sup>22</sup>. On trouve ces lettres aux Archives Nationales sous la référence : AJ 37 84 7 f, on trouve également à ce propos un article de Camille Saint-Saëns exprimant son soutien.

<sup>23</sup>. Dont il existe toujours une classe au Conservatoire de Paris.

<sup>24</sup>. Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, p 231, tome II.

<sup>25</sup>. *Ibid*, p 120.

<sup>26</sup>. Archives Nationales AJ 37 84 7 m.

<sup>27</sup>. La classe de direction d'orchestre, dont Vincent d'Indy avait la responsabilité, semble avoir été détournée au profit des compositeurs si l'on en croit le témoignage d'Arthur Honegger. L'orchestre de cette classe servit souvent à tester les œuvres des jeunes élèves compositeurs plutôt qu'à leur enseigner l'art de la direction (Arthur Honegger, *Ecrits*, Paris, Honoré-Champion, 1992, textes réunis par H.Calmel).

<sup>28</sup>. Elle sera enseignée en tant que telle jusqu'en 1856 année de la suppression du Gymnase de Musique Militaire.

problème.<sup>29</sup> D'un côté, une "noblesse ancestrale d'épée", de l'autre, des instrument "robins" qui tentent d'être crédités d'une légitimité comparable. D'un côté, les instruments artistiques, de l'autre ceux qui tentent de le devenir en effaçant l'aspect martial qui "leur colle à la peau". D'un côté encore, le souffle humide des vents, de l'autre, la délicatesse de l'effleurement de l'archet.

Par son inertie à l'égard des classes d'orchestre et des vents, le Conservatoire s'est opposé à leur essor au moment même où leurs possibilités techniques devenaient comparables à celles des cordes, où ils gagnaient de plus en plus l'orchestre et où, de simples instruments de coloration<sup>30</sup>, ils avaient acquis la possibilité de devenir solistes à part entière. Le conservatoire de cette époque apparaît bel et bien comme un conservatoire de la tradition plutôt qu'un catalyseur des innovations observables dans les orchestres. Conservatoire de la tradition il l'est aussi de la hiérarchie entre musiciens.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup>. L'absence de certains instruments n'est pas sans évoquer celle toujours actuelle de l'accordéon, l'instrument populaire par excellence, l'instrument des bals, on le surnomme souvent le piano du pauvre. Bien que certains compositeurs aient écrit pour lui, ce crédit n'a pas encore suffi à le canoniser.

<sup>30</sup>. "À l'orchestre (celui du XVIIIème siècle) comme sur le papier, et abstraction faite de toutes les exceptions à la règle, chaque instrument avait son rôle fixé, traditionnel. Beethoven lui-même instrumente encore de façon "schématique", maintenant les hautbois au dessous des flûtes, les clarinettes au-dessous des hautbois, les bassons au-dessous des clarinettes, pour ne rien dire de la fonction traditionnelle qu'il assigne aux cors et aux trompettes." (Alfred Einstein, *La Musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p.15).

<sup>31</sup>. C'est ce que constate Pierre Lantz à propos de l'échec du projet musical – bien antérieur à la période qui nous intéresse ici - de Rousseau : "La pédagogie musicale semblait avoir accompli un rôle de séparation entre les diverses fonctions de la société qui avaient chacune leur rythme et leur cadence et une temporalité politique et historique étrangère à la vie quotidienne populaire. La musique elle-même se clivait en musique des pauvres et musique des riches, en une pratique moyenne et simple en bas et un art savant de prouesses et de prestige mondain en haut" ("Rythme et Révolution", *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol XCI, 1991, p. 256).

### *Les petites portes d'accès à la "grande musique"*

Les indicateurs permettant d'apprécier avec précision le recrutement social des musiciens à vent sont rares. On peut cependant l'estimer à partir de l'implantation géographique de l'institution orphéonique socialement ancrée dans des régions ouvrières.

Les harmonies municipales ont souvent fait fonction, (elles le font encore partiellement de nos jours) de petite porte d'accès à la musique classique. Elles étaient les médiatrices qui permettaient, "avec les moyens du bord", de faire entendre "la grande musique" aux plus démunis, mais elles étaient aussi (et elles le sont encore) le vivier dans lequel se recrutaient les vents qui ont nourri les formations symphoniques à partir du XIXème siècle.

Ces formations musicales permettaient aux classes populaires d'accéder à "la grande musique". Leur existence marquait ainsi, tant pour les auditeurs que pour les instrumentistes qui en faisaient partie, leur "exclusion" du monde où s'écoutaient ces œuvres. L'auditeur populaire avait accès à "la musique sérieuse" du répertoire symphonique par des transcriptions écrites pour instruments d'harmonies, qui étaient ainsi conduits de facto à jouer le jeu (musical) des classes dominantes, en interprétant des parties qui n'avaient pas été écrites pour eux : "Il suffit de confier la partie de violon aux clarinettes, celles des violoncelles aux saxophones, et le tour est joué. L'orchestre d'harmonie peut figurer, mieux remplacer l'orchestre symphonique. Il en a la tessiture et... le répertoire".<sup>32</sup> "Cet orchestre d'harmonie, ajoute P. Gumpłowicz, eut - et a encore, dans une bien moindre mesure - un rôle pédagogique immense. Avant qu'apparaissent les programmes de concerts, les radios ou les disques, il a fait entendre aux populations dominicales le répertoire de l'orchestre romantique, des ouvertures d'opéra, d'opéra-comique ou d'opérette, des grands airs ou des pièces pour orchestre".<sup>33</sup> Symétriquement, il arrive que les instruments à cordes ou le piano

---

<sup>32</sup>. Philippe Gumpłowicz, "Le symphonique pour tous", in *Autrement* 99, Mai 1988, p. 30-31, cf. également du même auteur, *Les travaux d'Orphée*, Paris, Aubier, 1987.

<sup>33</sup>. *Ibid*, p 31.

jouent le même rôle à l'égard des classes dominantes. On songe ici à Belà Bartok, qui, outre ses fonctions de compositeur, enseigna l'ethnomusicologie à l'université de Columbia et selon qui "chacune de nos mélodies populaires est un véritable modèle de perfection artistique." Mélodies qu'il transcrivit et adapta, à l'instar de son ami Zoltan Kodaly, pour les instruments "classiques".<sup>34</sup>

La localisation géographique des premiers ensembles de ce type est un autre indicateur du lien qui unit ces formations aux classes populaires. Les tout premiers orphéons apparaissent dans des régions ouvrières et souvent minières : 1788, Armentières ; 1797, Valenciennes ; 1799, Le Mans ; 1805, Tourcoing, etc.<sup>35</sup>

De multiples façons les harmonies sont également proches des formations militaires. Aujourd'hui encore, certains orphéons jouent dans des uniformes de type militaire avec casquettes, vestes à dorures et galons différenciés et hiérarchisés : il arrive que le chef d'une formation de ce type porte trois barrettes à son uniforme, le sous-chef deux, les musiciens de l'harmonie une seule alors que les musiciens de la batterie-fanfane (ou clique) se contentent d'un galon multicolore bleu blanc

rouge dont les tons sont entremêlés par un système de lisérés entrecroisés. Outre ces hiérarchies, ces formations se produisent souvent, et non, semble-t-il, sans une certaine forfanterie, lors des cérémonies officielles quand les municipalités ne disposent pas de garnisons "fanfarones"<sup>36</sup>. Enfin, ces ensembles musicaux sont tous calqués à l'origine sur les musiques de la Garde-Nationale, dont les instrumentistes étaient formés par l'Institut National de Musique<sup>37</sup>.

Tout indique donc que les vents sont issus de milieux populaires : le fait de se produire dans des formations destinées avant tout au peuple, le fait de jouer des instruments tenus à l'écart par le Conservatoire, instruments qui, par ailleurs, n'occupent dans l'orchestre que des fonctions subalternes d'accompagnement et qui, renouvelés par les progrès techniques, ont encore tout à prouver.

La révolution qu'opère entre autres Berlioz et qui marque encore aujourd'hui les formations sym-phoniques françaises tant par leur recrutement social que par leur fonctionnement souvent conflictuel, réunit au sein d'un même espace : vents et cordes, c'est à dire aussi, nouveaux et anciens, instruments militaires et instruments artistiques. En somme Berlioz tente d'harmoniser et de réunir ce que le Conservatoire a divisé. Pour ce faire, ses *Mémoires* en témoignent, il doit tout d'abord adopter une stratégie de renversement des valeurs, en dotant les uns d'une "noblesse" dont ils étaient jusqu'alors dépourvus et en ne manquant jamais de d'éreinter les autres, sapant leur superbe héritée du Conservatoire et de la tradition

---

<sup>34</sup>. Carl Schorske signale que Gustav Mahler "a emprunté au monde de la vie quotidienne des matériaux musicaux qui brisent la pureté et l'autonomie du système classique fermé sur lui-même : des danses paysannes et des valse, des airs yiddish et tziganes, des chansons estudiantines, des marches, des sonneries de trompette" ("La formation et l'évolution de Gustav Mahler", *Actes de la recherche en sciences sociales* n°100, 1993, p. 6., texte repris dans *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité*, Paris, Fayard, 2000).

<sup>35</sup>. À cet égard, la région Nord-Pas de Calais constitue encore de nos jours un vivier pour les instrumentistes à vent qui accèdent au Conservatoire de Paris, (cf. Bernard Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats, op.cit.*, p. 51). À l'exception du Mans, les villes mentionnées sont toutes concentrées dans le seul département du Nord. Ce n'est qu'à partir de 1830 que les prospections minières vont se porter vers l'ouest du département et vers le Pas-de-Calais. (Philippe Ariès, *Histoire des populations françaises*, Paris, Seuil, collection Points histoire, 1975, p. 69-118. En ce qui concerne Le Mans, on pourra consulter, Paul Bois, *Paysans de l'ouest*, Paris, Flammarion, collection Champs, 1971).

---

<sup>36</sup>. Ce fut déjà le cas au début de leur existence : "Les premières harmonies civiles apparaissent dans des villes privées du bonheur d'avoir en leurs murs une musique régimentaire." (Philippe Gumpowicz, "Le symphonique pour tous", *op.cit.*, p. 28).

<sup>37</sup>. Hector Berlioz, qui fut un grand "consommateur" d'instrument à vent, évoque dans ses *Mémoires*, l'admiration qu'il éprouve en écoutant une formation militaire prussienne : "Ce sont des régiments de musiciens et non des musiciens de régiment. M. le Prince de Prusse, allant au devant du désir que j'avais d'entendre et d'étudier à loisir ses troupes musicales, eut la gracieuse bonté de m'inviter à une matinée organisée chez lui à mon intention, et de donner à Wiprecht des ordres en conséquence." (p.141, tome II, Paris, Garnier-Flammarion, 1969).

religieuse. Ce renversement ne peut s'expliquer sans tenir compte des dispositions subversives de Berlioz à l'égard de l'institution, dispositions acquises au fil de sa trajectoire musicale.

### **Berlioz et l'orchestre**

Jusqu'à l'avènement de Berlioz<sup>38</sup>, certains vents n'étaient pas aussi dépourvus de répertoire qu'on pourrait le croire. Toutefois il était limité à quelques œuvres concertantes et à quelques participations en musique de chambre. Mozart et ses quatre concertos pour cor, son quintette et son concerto pour clarinette, Haydn et son concerto pour trompette en sont quelques témoignages. Mais la précision de ces instruments étant plus que sommaire, les instruments naturels ne pouvaient, tout au plus, que produire des harmoniques un peu comme aujourd'hui la trompette de cavalerie. Les nouveautés techniques du XIX<sup>e</sup> siècle permettent un rééquilibrage orchestral potentiel : les possibilités et les compétences instrumentales sont désormais égales pour tous les instruments.

L'orchestre n'était pas non plus dépourvu d'instruments à vent. Le premier *Concerto Brandebourgeois* de Bach comprenait ainsi 3 hautbois, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes et 2 timbales. Mais c'est seulement à partir de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven (1823) que les proportions commencent à se modifier. Elle contenait déjà 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 1 contre basson, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 2 timbales, grosse

---

<sup>38</sup>. La reconnaissance dont jouissent encore violons, altos et violoncelles est également un produit de l'histoire, d'une histoire qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où le violon d'instrument de danse devint instrument "classique" : "A l'origine pourtant, il eut du mal à se défaire de sa réputation d'instrument de danse : à en croire Norbert Dufourcq, Louis XIV reçut la démission d'Henry Du Mont et de Robert pour avoir, à l'instigation de Lully, imposé des violons (et des voix de femmes) à sa chapelle. Autre temps, autres mœurs : au début du 19<sup>e</sup> siècle, on reprocha à Beethoven d'écrire de la musique militaire, parce qu'il utilisait trop d'instruments à vent dans ses symphonies." in Françoise Escal, *Contrepoints Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p.204.

caisse et triangle.<sup>39</sup> L'observation des effectifs des *Gurrelieder* de Schoenberg (1901), met en évidence le chemin parcouru : sur un effectif total de 122 musiciens, cette œuvre comprend 29 cuivres (soit 24% de l'effectif) et 26 bois (soit 21 %). Mais Beethoven instrumente encore de manière assez traditionnelle : "à l'orchestre (celui du XVIII<sup>e</sup> siècle) comme sur le papier, et abstraction faite de toutes les exceptions à la règle, chaque instrument avait son rôle fixé, traditionnel. Beethoven lui-même instrumente encore de façon "schématique", maintenant les hautbois au dessous des flûtes, les clarinettes au-dessous des hautbois, les bassons au-dessous des clarinettes, pour ne rien dire de la fonction traditionnelle qu'il assigne aux cors et aux trompettes."<sup>40</sup>

Ainsi, jusqu'à Berlioz, les instruments à vent n'étaient que rarement mis en avant, ils ne servaient qu'à accompagner ou à colorer le jeu des cordes, ils avaient un rôle d'harmonie. On peut étendre à toute cette famille d'instruments ce qu'il précise pour les percussions : "L'enseignement de la famille entière des instruments à percussion n'existe pas. Y a-t-il pourtant un seul orchestre en Europe, petit ou grand, qui n'ait pas un timbalier ? Non, tous les orchestres ont un homme appelé de ce nom : mais combien compte-t-on de timbaliers véritables, c'est à dire d'artistes musiciens ? L'habitude aujourd'hui intolérable, et que Beethoven et quelques autres ont déjà abandonnée, de traiter avec négligence ou de façon grossière autant qu'inintelligente les instruments à percussion, a sans doute contribué à maintenir si longtemps une opinion qui leur est défavorable. De ce que les compositeurs ne les avaient employés jusqu'ici qu'à reproduire des bruits, plus ou moins inutiles ou désagréables, ou à marquer platement les temps forts de la mesure, on en avait conclu qu'ils n'étaient propres qu'à cela, qu'ils n'avaient pas d'autre mission à remplir dans l'orchestre, pas d'autres prétentions à élever, et qu'il n'était nécessaire, par conséquent, ni d'en étudier soigneusement le mécanisme, ni d'être véritablement musicien

---

<sup>39</sup>. Martial Robert, "La conquête du total sonore" *Autrement*, 99, Mai 1988, *op. cit.*, p. 32-37.

<sup>40</sup>. Alfred Einstein, *La Musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p.15.

pour en jouer.<sup>41</sup> C'est à compenser ce déséquilibre instru-mental que s'attelle Berlioz. Il est le premier à rompre avec ce type de configuration aux alentours des années 30 (*Symphonie fantastique*). Non seulement l'orchestre s'élargit<sup>42</sup>, mais il se diversifie : désormais toutes les composantes instrumentales, qu'il s'agisse des instruments artistiques ou patriotiques, ont un rôle équivalent à tenir. Ce rôle sera théorisé dans deux traités que Berlioz publie en 1855 : *Le traité d'instrumentation et d'orchestration* et *Le Chef d'orchestre théorie de son art*.

Mais on ne peut pas comprendre cette révolution si l'on ne tient pas compte de la trajectoire musicale de l'auteur de la *Symphonie fantastique* et des aléas de son passage par le Conservatoire de Paris.

### **Berlioz et l'institution**

L'accès à des positions clés dans l'espace musical de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, supposait un ensemble de propriétés typiques partagés par la plupart de leurs occupants. Jean-François Lesueur semble assez exemplaire. Il commence son éducation musicale bien avant la naissance de l'Institut National de Musique, sa formation s'effectue dans une maîtrise religieuse, il occupe ensuite divers postes, dont ceux de Maître de Chapelle à Dijon, Le Mans, Tours et Notre-Dame de Paris. Composant des opéras, il devient directeur de la musique impériale puis surintendant de la musique de Louis XVIII et enfin professeur de composition au Conservatoire de Paris. Il sera en outre le "tuteur" de douze prix de Rome parmi lesquels figure Berlioz. Exemple plus tardif, celui de Victor Massé : "[qui] a suivi la voie royale de la reconnaissance : premier prix de piano (1839), d'harmonie (1840) et de fugue (1843) au Conservatoire de Paris, premier prix de Rome en 1844, chef des chœurs à l'Opéra de 1860 à 1875, professeur de composition au Conservatoire de 1866 à 1880, élu à la place

d'Auber à l'Institut en 1872 et officier de la légion d'honneur en 1877 (il avait été fait chevalier en 1856).<sup>43</sup>

Le Conservatoire étant devenu la figure de proue de la formation musicale en France, tout musicien aspirant à un poste institutionnellement important, devait y faire ses premières armes pour envisager d'obtenir le prix de Rome qui était, en quelque sorte, le tremplin de la réussite institutionnelle<sup>44</sup> : ce que fit Berlioz à sa manière. C'est à ses écarts par rapport à cette voie royale de la musique qu'il doit son regard critique et sa distance objectivante dont les *Mémoires* et ses nombreux articles portent témoignage. S'il manqua quelque chose à Berlioz (tout du moins à un Berlioz en quête de légitimité artistique) ce fut bien cette propension, propre à ceux qui doivent tout à l'école, à naturaliser le milieu musical dans lequel il se trouvait. Fils d'un médecin "d'une valeur non négligeable"<sup>45</sup> de la région lyonnaise, il apprend la musique plus ou moins en autodidacte : son père lui enseigne quelques rudiments de flageolet qu'il complète avec Imbert et Doran qui lui enseignent la guitare. Sur les instances de son père, il vient ensuite à Paris pour y suivre des études de médecine. À la manière hasardeuse des autodidactes, Berlioz profite de cette période pour aller écouter des concerts de musique allemande (Beethoven, Gluck ou Weber) qui n'avait pas encore été canonisée. A cette époque,

43. Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, les chemins de la musique, 1997, p.215.

44. Sur le prix de Rome, cf. Hervé Lacombe, *ibid.*, notamment les pages 219-220, qui relativise l'importance de ce prix, mais qui admet toutefois que sur 54 prix de Rome délivrés entre 1803 et 1860, 27 ont eu au moins un ouvrage présenté à l'Opéra comique et 8 en ont eu un à l'Opéra. Selon Louis Martinet que cite H.Lacombe : "le gouvernement prend, envers le jeune artiste qui a remporté cette victoire, l'engagement de faire représenter un ouvrage de sa composition sur un de nos grands théâtres lyriques." citation donné en pages 218 et 219 et tirée de Louis Martinet, *De la situation des compositeurs de musique et de l'avenir de l'art musical en France*, Paris, Imprimerie Claye, 1867, pp.24-25.

45. D'après Claude Ballif, *Berlioz*, Paris, Solfèges/Seuil, 1968, p.5. Le père de Berlioz aurait été un des premiers à songer aux traitements hydrothérapeutiques et à pratiquer l'acupuncture.

41. Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 232.

42. "Cet orchestre classique que deux siècles ont patiemment assemblé, un homme de génie va le faire exploser... Les recherches les plus avancées du XX<sup>e</sup> siècle sont encore redevables à Berlioz d'avoir pressenti tout le parti que l'on pouvait tirer d'une telle quantité d'instruments divers." in Alain Louvier, *L'orchestre*, Paris, PUF, 1978, p. 38.



l'orthodoxie célèbre la musique italienne : Luigi Cherubini est directeur du conservatoire, Paër, un autre italien, est directeur de la musique de chambre à la cour de Louis-Philippe.

Le passage de Berlioz par le conservatoire est à la fois pour lui, un apprentissage théorique musical et une formation difficile et tardive au “ sens du jeu ” social en vigueur dans cet espace. C’est cet apprentissage tardif - apprentissage autodidacte<sup>46</sup> pour une bonne part - qui peut permettre de saisir la socio-genèse d’une “ conscience révolutionnaire ” décalée. Son apprentissage difficile et tardif des règles du jeu et des schèmes pratiques en vigueur dans cet espace s’accompagne de tous les impairs tactiques qu’un musicien ayant suivi une trajectoire plus traditionnelle aurait su éviter. La première partie des *Mémoires* est saturée de la conscience - *a posteriori* il est vrai - de ses erreurs de parcours. La relation qu’il fait de sa difficile obtention du prix de Rome (à la cinquième tentative) en témoigne : “ Tous les ans, les mêmes musiciens exécutent des partitions qui sont à peu près aussi toujours les mêmes et les prix donnés avec le même discernement sont distribués avec la même solennité. ”<sup>47</sup> Il n’obtiendra son prix que lorsqu’il acceptera de plier “ cyniquement ” sa composition de concours aux normes reconnues par le jury : “ Tous les deux (aréopages), grâce à un morceau que j’ai brûlé depuis lors, ayant reconnu ma conversion aux saines doctrines, m’accordèrent enfin, enfin, enfin... le premier prix. ”<sup>48</sup> Il est d’autant plus conscient de la nécessité de cette docilité institutionnelle qu’il ajoutera - comme un pied-de-nez - un mouvement “ à sa façon ” pour la traditionnelle audition des lauréats.

Dans les attaques de Berlioz contre le piano, on peut lire un autre “ attentat ” contre les valeurs prônées par le Conservatoire. À cette époque, le piano devient l’instrument canonique par excellence. Les pièces de concours sont alors exécutées sur cet

instrument dont les capacités et les possibilités, structuraient et surtout limitaient, selon l’auteur des *Mémoires*, la créativité des œuvres proposées au concours. Ne le pratiquant pas, Berlioz en vient à remettre en cause sa légitimité : “ N’est-il pas évident que le piano anéantissant tous les effets de l’instrumentation, nivelle par cela seul, tous les compositeurs, celui qui sera habile, profond, ingénieux instrumentaliste, est rabaissé à la taille de l’ignorant qui n’a pas les premières notions de cette branche de l’art. ”<sup>49</sup> Dans la veine de cette logique quasi iconoclaste, *Lélio* est la première œuvre orchestrale où un compositeur réduit le piano au rôle de simple instrument d’orchestre<sup>50</sup>. Les remises en cause quasi permanentes de Berlioz et, à travers elles, celle des valeurs reconnues par l’institution, serviront d’arme à ses adversaires. Lorsque, à plusieurs reprises, il posera sa candidature pour un poste de professeur d’harmonie, on lui opposera qu’il ne joue pas de l’instrument requis.<sup>51</sup>

Tout le parcours de Berlioz est ainsi jalonné et comme sous-tendu par une logique de renversement systématique des valeurs institutionnelles : négation de la légitimité au profit d’une avant-garde à tout prix. L’affaire Habeneck (fondateur et chef de l’Orchestre des Concerts du Conservatoire), lors de la création du *Requiem* est exemplaire. Dans ses *Mémoires*, Berlioz prétend que Habeneck aurait saboté son œuvre en cessant de battre la mesure pour priser du tabac. Certains biographes, dont H. Barraud, tentent de démontrer que les propos de Berlioz sont mensongers, sans voir que le mensonge est sociologiquement beaucoup plus significatif qu’une prétendue réalité : en accusant Habeneck, même au prix d’un mensonge, Berlioz trouve le moyen de critiquer l’institution faite homme.

---

49. *Ibid.* p.149.

50. Dans le même registre, la seule œuvre concertante qu’ait écrit Berlioz (*Harold en Italie*) est destinée à l’alto (qui à cette époque n’est toujours pas enseigné) et non pas au violon.

51. Selon Henry Barraud, l’instrument serait ici un prétexte pour rejeter sa candidature à cause des attaques proférées par Berlioz contre Cherubini. A sa place on engage un certain Bienaimé qui ne jouait pas davantage de piano (*Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 1979).

---

46. Rappelons que durant son enfance, l’éducation de Berlioz est faite par son père : “ rebelle à l’enseignement classique il sut trouver ce qu’il cherchait chez les maîtres qu’il se donnait. ” Claude Ballif, *Berlioz, op.cit.*, p.6.

47. Hector Berlioz, *Mémoires, op. cit.*, tome 1 p.181.

48. *Ibid.* p.181.

C'est selon la même logique, qu'il mettra en évidence les vents (dont certains peu connus à l'époque)<sup>52</sup>, s'efforçant ainsi de hisser les " musiciens patriotiques " au " rang " d'artistes, mais surtout de les faire passer de simples accompagnateurs qu'ils étaient à des rôles de solistes<sup>53</sup>. Outre sa dimension théorique, son *Traité d'instrumentation* peut également faire figure de manifeste en faveur de la cause des vents. On constate ainsi une homologie structurale entre la position qu'occupe Berlioz dans le Conservatoire et celle des vents (en particulier celle des cuivres), au sein du même espace.

### **Berlioz entre deux reconnaissances**

Comme aujourd'hui et dans d'autres univers artistiques, il y aurait au moins deux façons d'être musicalement reconnu : obtenir la reconnaissance interne, celle des pairs et des spécialistes ou celle, hétéronome, de la presse, des politiques ou d'autres artistes occupant des positions comparables dans d'autres espaces, etc. Berlioz a joué, avec plus ou moins de réussite, sur les deux registres. En même temps qu'il essayait de gagner les faveurs de ses pairs, il utilisait les profits qu'il pouvait retirer du marché externe.

Alors qu'il tente des incursions vers le pôle académique, Berlioz exerce le métier de critique puis de feuilletoniste au *Journal des Débats* notamment. Outre qu'il y trouve une source de revenus, il utilise sa position de critique pour tenter de faire reconnaître sa propre musique et celle des auteurs qu'il apprécie : " L'idée d'une pareille arme mise entre mes mains pour défendre le beau,

<sup>52</sup>. " Most of his music makes no unusual call for instruments not to be found in the standard French orchestra of his day, with an ophicleide in the brass double-bass register until the tuba became a more satisfactory voice from the deeps, with four bassoons, and cornets in the brass section adopted because of the slowness with which the French accepted the valve trumpet. " H.Raynor, *The Orchestra*, Robert Hale Limited, London, 1978, p.110.

<sup>53</sup>. " Any instrument in Berlioz's orchestra can sing when song is required from it. ", " New instrumental combinations appear on almost any page of Berlioz's work, together with new effects. ", *ibid.*, p. 114-115.

commença aussitôt à me sourire.<sup>54</sup> Faute de reconnaissance interne, Berlioz qui ne baisse pas les bras, cherche des appuis ailleurs. Nombre de ses œuvres seront des commandes de l'Etat. A ce titre, il semble obéir, *en partie*, à ce que Pierre Bourdieu appelle la " loi de Jdanov ", " qui fait que plus un producteur culturel est faible<sup>55</sup>, peu reconnu selon les lois spécifiques de son univers, plus il a besoin de pouvoirs extérieurs, plus il est disposé à faire appel à ces pouvoirs (ceux de l'Eglise, du parti, de l'argent ou de l'Etat, selon les lieux et les moments) pour s'imposer dans son univers ".<sup>56</sup>

Ses autres productions furent autofinancées : le nouvel Orchestre des Concerts du Conservatoire étant directement lié aux détenteurs des positions dominantes, la plupart du temps Berlioz payait les musiciens de ses propres deniers. Il recherche également la reconnaissance inter-nationale (Allemagne, Autriche, Angleterre, Belgique, Russie) et mobilise un capital social recruté dans la jeunesse romantique qui forme le noyau dur de son public (Liszt, Wagner, Schumann, Vigny, Hugo, Gautier, Dumas, Janin, etc. ; pour la presse : Bertin, directeur du *Journal des débats* ; parmi les hommes politiques : Gasparin, Stothène de La Rochefoucauld).

Berlioz n'obtiendra jamais du Conservatoire le moindre poste important sinon tardivement celui de bibliothécaire en 1856, alors qu'il était déjà très diminué physiquement et qu'il ne composait presque plus.

Dans une position institutionnelle relativement faible, Berlioz puise dans les innovations techniques et mobilise ceux qui n'occupaient jusqu'alors qu'une fonction d'appui musical au sein de l'orchestre et qui étaient encore désignés à la naissance du Conservatoire comme des instruments. Ainsi, est-il conduit à commettre un " crime symbolique " en renversant la hiérarchie établie, abaissant les cordes de leur suprématie de chanteurs aux positions aujourd'hui peu enviées de tuteurs. L'orchestre va alors

<sup>54</sup>. *Ibid.*, p 141.

<sup>55</sup>. Afin d'éviter toute méprise, il est nécessaire d'ajouter " faible " du point de vue de la reconnaissance interne et non du point de vue de la qualité musicale intrinsèque.

<sup>56</sup>. Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Le Seuil, 1993, p.79.

s'étendre et il lui faudra un grand coordonateur que sera le chef,<sup>57</sup> émanation progressive du *Konzertmeister* et du premier-violon-solo, auquel il ne restera plus que quelques pouvoirs de principe et l'honneur d'être distingué publiquement lors des rituels du concert. Révolutionnaire de l'orchestre, Berlioz est bien celui qui a introduit la division au sein des formations symphoniques.

---

<sup>57</sup>. Auquel Berlioz consacra également un Traité, *Le chef d'orchestre. Théorie de son art* (1855), ouvrage que l'on trouve dans Georges Liébert (pres.), *L'art du chef d'orchestre*, Paris, Pluriel, 1988.