

## Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Brigitte François-Sappey. *Alexandre P.F. Boëly, 1785-1858, ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*. Paris : Aux Amateurs de livres, 1989, 627 p.

Marie-Claire Le Moigne-Mussat

Volume 11, Number 1, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014837ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014837ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Le Moigne-Mussat, M.-C. (1991). Review of [Brigitte François-Sappey. *Alexandre P.F. Boëly, 1785-1858, ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*. Paris : Aux Amateurs de livres, 1989, 627 p.] *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 11(1), 135–138.  
<https://doi.org/10.7202/1014837ar>

Venons-en maintenant à la première partie du livre. J'ai comparé avec la version de 1966 le début du chapitre XIV (intitulé *L'Abîme*), chapitre qui m'avait le plus impressionnée lorsque j'étais étudiante, car il décrivait un compositeur du XX<sup>e</sup> siècle d'une façon tout aussi romantique et dramatique qu'un Beethoven : « ce créateur qui se heurte à une organisation sociale [...] dévoré par sa propre vision, qu'il ne peut assouvir [...] des sons qui le brûlent [...] déchiré [...] *Espace* deviendra le témoin de ce long désespoir qui aboutira au silence [...] il désespère de voir ses rêves sonores prendre forme [...] cette dialectique terrible vécue par un créateur de première force [...] ce déchirement se manifeste même par une maladie et surtout par la tentation, l'obsession du suicide ... » (p. 133 et 135). Bien qu'une vingtaine de lignes aient disparu de l'édition « revue » (dans les quatre premières pages du chapitre en question), aucun élément factuel n'a été changé, ce qui donne une idée du travail de révision qu'a effectué F. Ouellette.

Enfin, le texte de présentation — « Varèse, l'exception » — est la conférence donnée par le biographe à Strasbourg le 4 octobre 1983, lors du Symposium « Varèse, 20 ans après », conférence d'abord reproduite dans la revue *Liberté* (avril 1984), puis dans la *Revue Musicale*, (décembre 1985). Dédié au compositeur québécois Gilles Tremblay, ce texte de neuf pages constitue, à mon sens, un essai littéraire où Fernand Ouellette fait étalage de son environnement intellectuel à travers plus de vingt-deux mentions de noms d'écrivains, poètes, philosophes et peintres auxquels il se rattache. Était-ce pertinent dans le cadre d'une introduction à Varèse, aujourd'hui ?

Marie-Thérèse Lefebvre

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY. *Alexandre P.F. Boëly, 1785-1858, ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1989, 627 p.

Brigitte François-Sappey avait déjà attiré à plusieurs reprises notre attention sur Boëly et la vie musicale en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi attendions-nous avec impatience la publication de cet ouvrage, qui reprend sa thèse de Doctorat d'État soutenue devant l'Université de Paris IV-Sorbonne en 1987. Nous espérions un travail exhaustif et autant dire d'emblée que nous ne sommes pas déçue. L'auteure a su allier les nécessaires qualités de rigueur de l'historienne, dans le dépouillement systématique des diverses sources d'archives et leur mise en place, à une pratique consommée de l'analyse musicale.

Pourtant, le sujet était une gageure. Boëly n'est pas en soi un musicien de premier plan et nous savons fort peu de choses de sa formation, de ses rencontres, bref, de la vie de ce vieux garçon misanthrope qui ne céda jamais aux plaisirs terrestres. Une bel objet d'étude pour la psychanalyse ! Il est, en tout cas, un bon exemple de ces artistes perturbés par les événements, comme le furent aussi Chateaubriand et Laménais, trop jeunes pour avoir pu participer à l'aventure révolutionnaire, déjà trop âgés en 1830 pour rêver avec enthousiasme à des changements décisifs. Telle est la position très inconfortable de cette génération dont Boëly peut être considéré comme un archétype.

Lorsqu'il naît, en 1785, sa voie semble pourtant toute tracée. Il est petit-fils et fils d'« Ordinaires de la Musique du Roi », Pierre Levesque (1724-1797) et Jean-François Boëly (1739-1814), tous deux chantres de la Sainte-Chapelle d'abord, puis de la Chapelle Royale — le premier, gouverneur des pages, le second, maître de harpe des princesses et, en outre, franc-maçon : tel aurait dû aussi être son destin. La Révolution en

décida autrement. Ainsi prend toute sa signification le tableau que dresse B. François-Sappey du statut social de ces musiciens de cour, de leur existence si bien réglée qu'elle les tenait à l'écart de la vie musicale active de Paris, de leurs goûts — les musiques française et italienne pour le grand-père, Gluck et les musiques germaniques pour le père, également auteur d'un traité d'harmonie qui l'amena à s'opposer vivement à Catel —, face à la trajectoire d'Alexandre Boëly, obligé de courir la leçon de piano pour survivre et n'occupant de fonctions officielles que tardivement (1840) et pendant onze ans.

Sa formation elle-même, comme sa vocation tardive d'organiste, pose plus de questions que nous n'avons de certitudes. Du moins, sa bibliographie précise-t-elle ses goûts : l'école française de clavier, les Italiens Martini, Clementi, Scarlatti, la musique germanique du XVIII<sup>e</sup> siècle, le premier Beethoven. Est-ce à dire qu'il ne connaissait pas les grandes œuvres romantiques ? Rien n'est moins sûr, mais rien ne permet de l'affirmer. On pourrait s'avouer déçu et on ne l'est pas car l'auteur réussit le tour de force, à partir de ces lacunes documentaires, d'évoquer toute la vie musicale et artistique (j'insiste) parisienne de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec un sens très sûr de la synthèse. C'est l'occasion de mieux situer l'artiste dans son époque, de montrer qu'il fut un musicien complexe, en porte-à-faux avec son temps, peut-être parce qu'il fut un précurseur et pas seulement par son attachement à la musique ancienne.

Certes, les années 1840-1848 vont être pour Boëly les meilleures de sa vie. Organiste à Saint-Germain-L'Auxerrois, il devient même le centre d'un cercle d'admirateurs : Danjou et son collaborateur Morelot, Joseph d'Ortigue, Jean Bonaventure Laurens, Aristide et Louis Farcen, Meyerbeer, Kalkbrenner, Stamaty. Franck lui-même alla l'écouter et fit travailler du Boëly à ses élèves. Sa réputation était telle alors que, après les heures du Conservatoire, on allait l'entendre et bénéficier de ses conseils, comme le fit Saint-Saëns qui se plaisait à voir en lui « le modèle de l'organiste classique ». Au même moment (1845-1850), il assure également, au sein de la maîtrise de Notre-Dame de Paris, un enseignement de piano pédalier bien qu'officiellement, il ait été recruté comme professeur de piano. C'est à l'orgue, assurément, qu'il exerça l'action pédagogique la plus durable et il faut insister sur le fait qu'il est alors le seul organiste en France à jouer l'œuvre d'orgue de Bach — qui occupe d'ailleurs une place de choix dans sa bibliothèque. Élèves et admirateurs n'eurent garde de l'oublier. Il s'agit là d'une démarche originale, qui va de pair avec la conception que Boëly se fait de l'organiste. Sans doute aurait-il volontiers joué le rôle de cantor de Leipzig. Avec l'arrivée de Napoléon III au pouvoir, le triomphalisme s'imposait et Danjou a bien résumé les motifs qui lui valurent un renvoi en 1851 : « On trouvait sa musique trop grave, trop religieuse et pas assez divertissante ». Comment, dès lors, ne pas se poser cette question essentielle : pourquoi Niedermeyer n'a-t-il pas fait appel à Boëly, en 1853, lors de l'ouverture de son école ? Son âge — soixante-huit ans — était-il un obstacle suffisant ?

Mais B. François-Sappey a aussi raison de souligner que, dans cette existence austère, « la musique de chambre fut souvent source de lumière pour l'interprète », tant dans le travail avec Marie Bigot, pour qui il réalise nombre de réductions (pour piano et quatuor à cordes) — par exemple, des concertos pour piano de Mozart —, qu'au sein du Quatuor Baillot. L'altiste Boëly est de tous les concerts publics de musique de chambre (54 au total) que le violoniste Baillot organise de 1810 à 1840. On le retrouve plus tard aux côtés d'Eugène Sauzay (gendre de Baillot), lorsque celui-ci reprend le flambeau. On lira avec profit — sur les programmes et, plus particulièrement, la diffusion de la musique germanique, la formation du goût nouveau, sur les exécutants comme sur le public — des

pages tout à fait passionnantes, qui renouvellent notre connaissance de ces efforts déterminants et mettent en évidence la réussite de Boëly dans le domaine de la réduction, voire de l'arrangement. Bien que l'initiative ne lui en incombe pas, l'altiste Boëly participe donc à une entreprise audacieuse et, pour tout dire, d'avant-garde sous la Restauration, même si l'échec (en 1829) du *Quatuor en ut dièse mineur*, opus 131, de Beethoven en montre les limites.

À juste titre, l'auteure s'interroge sur le fait que Baillot n'a jamais donné, dans ce cadre, sa chance à Boëly. Ce dernier a-t-il fui ? N'a-t-il pas su faire ce qu'il fallait ? Une dédicace, par exemple ? En tout cas, Boëly ne saisit pas sa chance ou ne força pas le destin. C'est bien là un trait de son caractère. Il faudra attendre la création, en 1862, de la Société des Quatuors français pour voir inscrit, dès la première séance (25 novembre) un trio de Boëly, fort apprécié, et, en mars suivant, un second.

Sur ce plan mais aussi dans le domaine compositionnel, l'ouvrage de B. François-Sappey remet en cause les propos de Tiersot dans son étude sur *La Musique aux temps romantiques* : « Ne parlons pas de musique instrumentale : elle n'existait pas en France en ce temps- là ». Certes, notre appréciation a beaucoup évolué, mais nous sommes encore loin d'avoir une idée exacte du foisonnement de la vie musicale, surtout instrumentale, de cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tant au niveau des formes et de l'écriture qu'en ce qui concerne les structures de diffusion. Le livre de B. François-Sappey a donc le mérite de la découverte et de la précision.

De l'œuvre boëlien, on ne saisit en fait qu'une partie : 22 opus seulement publiés de son vivant (les pièces pour orgue ne paraissant qu'à partir de 1842!), suivis, il est vrai, d'une importante publication posthume de 35 opus (1859 et 1860), due à l'éditeur Richault — B. François-Sappey parle ici d'une véritable réparation —, à quoi il faut ajouter des éditions plus récentes auxquelles N. Dufourcq a apporté sa précieuse collaboration. Toutefois, de nombreuses œuvres (pièces pour orgue, sept messes, quinze commentaires d'hymnes et d'antennes) dorment encore dans les vingt-huit cahiers reliés ou classeurs de manuscrits conservés par la Bibliothèque de Versailles à laquelle les confia la famille Boëly dès 1861.

Étudiant successivement les œuvres de musique de chambre, la musique pour piano, la musique d'orgue, la musique vocale (messes, motets, aussi bien que romances), B. François-Sappey se lance à corps perdu dans une analyse fouillée de chaque œuvre (forme, écriture, style), heureusement remplacée chaque fois que possible dans un contexte plus large où sa culture musicale lui permet de soutenir l'intérêt. L'analyse ne saurait, en effet, être une fin en soi. L'optique comparative et historique est bien une nécessité pour la découverte de l'œuvre. Appeler à la rescousse, à propos de Boëly, Varèse, Boucourechliev, Messiaen, Ballif, Debussy ou Ravel — sur les propos duquel se clôt d'ailleurs l'ouvrage — peut sembler paradoxal. C'est en tout cas pour l'auteure une manière originale de définir cette œuvre de Boëly qu'elle situe au « carrefour des styles ». Car la caractéristique de ce travail est de ne jamais se laisser enfermer, en dépit du sujet, dans un champ donné et étroit mais bien de constamment ouvrir des perspectives, de montrer l'actualité des problèmes posés par l'étude de Boëly. Et cette approche offre un magistral démenti aux propos que tint d'Ortigue dans son éloge funèbre, réduisant Boëly à « l'artiste des anciens jours, l'homme du passé ». Il est sûr, vu l'apport exceptionnel de Boëly — à l'aube de sa carrière — avec les trios à cordes, les *Sonates pour piano* opus 1, les *Caprices* opus 2, que les historiens auraient été persuadés tenir le grand homme qui

aurait pu changer la face de la musique françois s'il était mort à trente ans. Et sa place posthume en aurait été décuplée, comme B. François-Sappey ne manque pas de le souligner avec humour. Pour toutes ces raisons, peut-être faut-il regretter la brièveté de la troisième partie, davantage conçue comme une grande conclusion, en contraste avec les deux autres.

Les pièces justificatives sont nombreuses, les treize illustrations regroupées en un cahier central, le joli portrait d'Alexandre Boëly et de sa soeur Alexandrine servant d'autre part de couverture. Les exemples musicaux, intégrés dans le texte, sont souvent trop gris comme, d'ailleurs, les textes d'analyse des pièces. Un tel travail mériterait (méritait) assurément une présentation typographique plus aérée, laquelle aurait donné à cette étude où l'élégance et la clarté du style sont au service d'une maîtrise totale de la documentation, sa vraie respiration.

Marie-Claire Le Moigne-Mussat

CÉCILE TREMBLAY-MATTE. *La Chanson écrite au féminin, de Madeleine de Verchères à Mitsou*. Laval : éditions Trois, 1990, 390 p.

Enfin, une livre qui reconnaît aux femmes auteures-compositeuses leur place dans le monde de la chanson du Québec. Après avoir répertorié 409 femmes auteures et/ou compositeuses méconnues ou oubliées et retracé plus de 6,600 pièces musicales, Cécile Tremblay-Matte démontre que, depuis plus de deux siècles, la femme s'exprime, elle aussi, à travers la chanson canadienne-française, dénonçant sa situation sociale, familiale, économique et politique. C'est en évoquant les principaux événements de notre histoire qu'elle présente les plus importantes d'entre elles et en relate les écrits les plus saillants. En plus de faire découvrir ce réseau de talents féminins, le livre contient des photographies originales présentant, dans plusieurs cas, une nouvelle image de personnalités qui nous sont familières. On trouve également, en annexe, un répertoire de chansons incluant des informations sur l'année de publication, l'édition (imprimés, disques ou livres), les collaborateurs de ces œuvres, ainsi qu'une liste des auteures-compositeuses retracées mais non étudiées dans le cadre de cette recherche.

L'ouvrage se divise en trois parties qui rappellent les différentes étapes à travers lesquelles ces créatrices ont évolué : les femmes imitent (1730-1930), les femmes se cherchent (1930-1960), les femmes racontent (1960-1990).

En utilisant les structures musicales qui leur sont familières, les pionnières de notre chanson décrivent, dans un premier temps, leur réalité d'une façon ironique, parfois même cinglante, pour s'assagir ensuite au cours de leur participation à la musique de salon, se pliant ainsi aux valeurs ultramontaines des années 1850-1930. Inspirées de la romance française, accompagnées d'ornements et d'accords arpégés au piano, leurs mélodies sont alors conçues pour plaire à l'homme convoité.

Vers 1930, l'industrialisation, l'urbanisation et l'arrivée de la radio mettent en péril nos traditions orales et les recherches ethnographiques entreprises à ce moment donnent un nouvel essor à la chanson folklorique dans un contexte où la situation économique est précaire pour tous. S'inspirant des principes de la musique traditionnelle, les femmes décrivent ces années de misère et le Québec connaît enfin sa première auteure-