

Association Nationale

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 41
janvier 2007

ISSN 0243-3559

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique

Président : M. Gérard CONDÉ

COMITE D'HONNEUR

MM. Gilbert AMY, Jacques CHARPENTIER, Pascal DUSAPIN, Henri DUTILLEUX,
Mme Betsy JOLAS, Noël LEE, Michaël LEVINAS, Serge NIGG, de l'Institut.

MEMBRES D'HONNEUR

MM. et Mmes

Serge BAUDO
Sylvain CAMBRELING
Jean-Claude CASADESUS
Gérard CAUSSE
Colin DAVIS
Désiré DONDEYNE

Jean FOURNET
Alain LOMBARD
Jean-Pierre LORE
Jean-Paul PENIN
Michel PLASSON
Georges PRÉTRE

Anne BONGRAIN
David CAIRNS
Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ
Brigitte FRANCOIS-SAPPEY
Yves GERARD
Hugh MACDONALD

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président :

M. Gérard CONDÉ

Présidente adjointe :

Mme Arlette GINIER-GILLET

Secrétaire Général :

M. Alain REYNAUD

Trésorière :

Mme Michèle CORREARD

Conseiller scientifique :

M. Alban RAMAUT

Secrétariat :

Mme Michèle BERGER

Chargés de communication :

M. Dominique ALEX

Mme Lucile DUC

Membres :

M. le Président du Conseil général de l'Isère
M. le Conseiller général du canton de La Côte-Saint-André
M. le Maire de La Côte-Saint-André
M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion artistique
Mme le Conservateur du musée Hector-Berlioz
M. Jean-Pierre ARNAUD
M. Philippe CHINKIRCH
M. Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN
Mme Françoise POLLET
M. Christian WASSELIN

Membres associés

M. Lucien CHAMARD-BOIS, archiviste
M. Jean-Pierre MAASSAKKER, responsable des moyens audio-visuels
M. René MAUBON
M. Hervé ROBERT

DELEGATIONS REGIONALES

Alsace: Mme Martine WEBER

Aquitaine: M. Hervé ROCHE

Bourgogne : Mme Marguerite MINET

Centre : M. Patrick MOREL

Languedoc-Roussillon : M. René MAUBON

Limousin : M. Daniel PAPEIX

Lorraine : Dr. Thierry CONROY

Nord-Picardie : M. Dominique CATTEAU

Paris-Île-de-France :

M. Jean-Pierre MAASSAKKER,

M. Hervé ROBERT

M. Christian WASSELIN

Rhône-Alpes : M. Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN

MUSEE HECTOR-BERLIOZ

Conservateur : Mme Chantal SPILLEMAKER
Assistant de conservation : M. Antoine TRONCY

« Il n'est pas une jou
d'abord, parce que sa photo
de celle d'Edgar Varèse, tie
musicien de génie ne m'a l
lioiz est une fantastique mac
stupéfié !...

Je ne cesse pas d'y rev

« Je me revois à New
Berlioz : *Harold* d'abord ; p
l'orchestre ;

Une autre façon de res
De faire parler, pleure
S'envoler les instrume
Je n'en suis jamais rev

« Hector Berlioz : Ce
qui n'a écrit ni pour le pian
Liszt, ni de la musique de
triotés l'ont si longtemps r
geaient, dès le début, un esq
puis, quel orchestre ! Ses
culture littéraire, on a pu
musique à programme, ce
gramme. Oui, mais la musi
pas triviale, ne fait pas de c
elle dépasse le programme t

« Berlioz : C'est en lis
une conception du timbre
Berlioz perçoit le timbre à
dans ses dimensions métaq
l'au-delà du son. Dans la
l'idée fixe, devient slogan.
lence sociale, la violence d'i

« Il n'est pas une journée sans que je ne pense à Berlioz. Tout d'abord, parce que sa photo n'est pas loin de ma table de travail (à côté de celle d'Edgar Varèse, tiens, tiens...), et surtout parce que, jamais, ce musicien de génie ne m'a lassé une seule seconde. La musique de Berlioz est une fantastique machine à liberté dont la fervente modernité me stupéfie !... »

Je ne cesse pas d'y revenir et d'y revenir... »

Pascal Dusapin

« Je me revois à New York il y a plus de soixante ans, découvrant Berlioz : *Harold* d'abord ; puis *Roméo*, la Reine Mab, *Faust*... l'alto, l'orchestre ;

Une autre façon de respirer ;

De faire parler, pleurer, chevaucher, crier,

S'envoler les instruments.

Je n'en suis jamais revenue ! »

Betsy Jolas

« Hector Berlioz : Ce grand compositeur à l'invention débordante qui n'a écrit ni pour le piano, à l'instar de ses contemporains Chopin et Liszt, ni de la musique de chambre. Est-ce pour cela que ses compatriotes l'ont si longtemps négligé ? Son énergie, son imagination exigeaient, dès le début, un espace bien plus ample : donc l'orchestre — et puis, quel orchestre ! Ses inspirations venant surtout de son énorme culture littéraire, on a pu parler autrefois, avec condescendance, de musique à programme, censée être moins noble que celle sans programme. Oui, mais la musique de Berlioz n'est pas anecdotique, n'est pas triviale, ne fait pas de concessions au goût du public ; elle vise haut, elle dépasse le programme toujours, elle est entière. »

Noël Lee

« Berlioz : C'est en lisant le *Traité d'orchestration* que j'ai trouvé une conception du timbre qui sublime la seule matérialité acoustique. Berlioz perçoit le timbre à la fois dans ses composantes physiques et dans ses dimensions métaphoriques, ce que j'appelle "le musical" ou l'au-delà du son. Dans la *Symphonie fantastique* le thème principal, l'idée fixe, devient slogan. L'orchestre est aussi exprimé dans sa violence sociale, la violence d'une foule révolutionnaire. »

Michaël Levinas

de représentations et de concerts berlioziens, les pages spéciales dans les programmes de salle, n'ont pas même produit dix adhésions en un an, autant dire que c'est à nous de chercher, parmi nos connaissances, de nouveaux adhérents, à condition qu'ils viennent par conviction et pas seulement par amitié, ce qui est, pourtant, déjà très beau.

Depuis un an nous nous sommes efforcés de nourrir les publications en ajoutant aux *Lélio* du printemps et de l'automne, des comptes-rendus de concerts et de disques (qui ne peuvent pas attendre le *Bulletin* annuel) et en instaurant, pour l'été, les *Bonnes feuilles* qui donnent à (re)lire des textes historiques de référence sur Berlioz et sur ses œuvres. Le *Bulletin*, enfin, qui deviendra *Revue* dès l'année prochaine, s'efforce d'être toujours plus digne de la haute valeur intellectuelle et esthétique de son héros.

Ces innovations semblent avoir été appréciées, mais l'AnHB n'est pas le domaine réservé des membres de son Conseil d'administration : les idées, les propositions, de toutes et de tous sont les bienvenues. Dans cet esprit j'ai souhaité ouvrir la catégorie des **Membres d'honneurs**, consacré jusqu'ici aux interprètes, à six musicologues fervents berlioziens, membres de l'AnHB depuis de longues années : Anne Bongrain, Davis Cairns, Marie-Hélène Coudroy-Saghäi, Brigitte François-Sappey, Yves Gérard, Hugh Macdonald.

Au **Comité d'Honneur**, domaine réservé des compositeurs, s'ajouteront les noms de Pascal Dusapin, Betsy Jolas, Noël Lee et Michaël Lévinas. Je leur ai demandé quelques lignes pour leur intronisation et je n'ai pas eu besoin d'insister : elles sont venues par retour ! Imitons ce bel exemple et... au travail !

Gérard Condé

Assemblées générales de l'AnHB

Paris, 2 décembre 2006

L'Assemblée générale ordinaire de l'Association nationale Hector Berlioz s'est tenue à Paris le samedi 2 décembre 2006, à 14h30, au Conservatoire national de région supérieur, 14, rue de Madrid ; elle a été suivie d'une assemblée générale extraordinaire. Préalablement à ces assemblées, un déjeuner amical au restaurant *l'Oiseau blanc*, rue de Rome, a permis à une trentaine d'inscrits de faire plus ample connaissance.

Assemblée générale ordinaire

Une soixantaine de personnes, venues de diverses régions de France, assistaient à cette réunion. Parmi lesquelles figuraient : Anne Bongrain, Dominique Catteau, Yves Gérard, Nikolas Kerkenrath, Alain Rousselon, ancien président, Marie-Hélène Saghäi, Christian Wasselin.

Le président Gérard Condé ouvre la séance, en saluant l'auditoire. Il excuse l'absence du secrétaire général Alain Reynaud, empêché, et procède aussitôt au rapport moral.

1. Rapport moral

Le président souligne que l'année écoulée a été riche en manifestations berliozziennes, en Province et à Paris (représentations de *Benvenuto Cellini*, de *La Damnation de Faust*, des *Troyens*, concerts dirigés par Colin Davis, etc.), prouvant que Berlioz n'est plus à réhabiliter.

Il rappelle les temps forts de l'année, notamment l'inauguration, le 26 août, de la Bibliothèque Thérèse Husson, dans les locaux du musée Hector Berlioz, à La Côte-Saint-André, en présence de Claude Bertrand, vice-président du Conseil général, chargé de la Culture ; Claude Bardoux, directeur des Affaires culturelles du Conseil général ; Jean Guibal, directeur du Patrimoine de l'Isère ; Chantal

Spillemaecker, conservateur de Troncy, assistant de conseil de l'AnHB : Arlette Ginier son épouse, Philippe Chin Emptoz, Patrick Favre-Ti René Maubon, Patrick Mo

Au cours de cette ir rendus aux initiatives et au en ce qui concerne la publi

Vie de l'association

Le site internet, placé sous la responsabilité du secrétaire général, est provisoirement assuré par Alain Reynaud. Il assurera la suppléance d'Alain Reynaud.

Concernant les publications, il est maintenant au point avec le numéro (n° 12 de LELI) l'appoint d'une couverture placée sous la responsabilité annuelle aurait dû être remis en décembre 2006 ; mais Alain Reynaud, cette revue, n'ayant pu être publiée à cause d'empêchements familiaux, Un *Bulletin* portant le numéro 2007.

Concernant la signalétique des locaux de l'AnHB avec le logo, il a été signé par le président et Alain Reynaud. Le président du Conseil général figurera dans le registre des décisions des assemblées générales quand il sera de Paris.

Le président donne des nouvelles de :
- Hervé Roche a accepté de représenter la région Aquitaine ;
- Marie-Claude Garcia a été élue au Conseil d'administration.

Spillemaecker, conservateur du musée Hector Berlioz ; Antoine Troncy, assistant de conservation, ainsi que de nombreux membres de l'AnHB : Arlette Ginier-Gillet, vice-présidente, Günther Braam et son épouse, Philippe Chinkirch, Lucile Duc, Alain Duriau, François Emptoz, Patrick Favre-Tissot, Marcelle Georjon, Daniel Lalevée, René Maubon, Patrick Morel, Alban Ramaut, etc.

Au cours de cette inauguration, différents hommages ont été rendus aux initiatives et aux travaux de Thérèse Husson, notamment en ce qui concerne la publication de la *Correspondance générale*.

Vie de l'association

Le site internet, placé sous la responsabilité d'Alain Reynaud, secrétaire général, est provisoirement confié à Dominique Alex, qui assurera la suppléance d'Alain Reynaud, empêché.

Concernant les publications de l'AnHB : le rythme est maintenant au point avec quatre éditions annuelles. Le dernier numéro (n° 12 de LELIO) a été considérablement amélioré par l'appoint d'une couverture en couleur. Les *Bonnes feuilles* sont placées sous la responsabilité de Christian Wasselin. Le *Bulletin* annuel aurait dû être remplacé par la Revue de l'AnHB, à partir de décembre 2006 ; mais Alain Reynaud, chargé de la mise en forme de cette revue, n'ayant pu s'en occuper en raison de graves empêchements familiaux, cette métamorphose est repoussée d'un an. Un *Bulletin* portant le numéro 41 paraîtra donc au début de l'année 2007.

Concernant la signature d'une convention d'occupation des locaux de l'AnHB avec le Conseil général : le texte de ce document a été signé par le président après approbation par le bureau et remis au président du Conseil général de l'Isère pour signature. Ce texte figurera dans le registre des comptes-rendus des assemblées générales quand il sera de retour dûment signé.

Le président donne diverses informations :

- Hervé Roche a accepté d'être le délégué régional pour la région Aquitaine ;
- Marie-Claude Garden a donné sa démission de membre du Conseil d'administration. Elle sera remplacée au moment

des prochaines élections qui suivront la publication des nouveaux statuts de l'AnHB ;

- Pierre-René Serna, membre parisien de l'AnHB, journaliste et auteur du livre *Berlioz de B à Z*, souhaite une accréditation pour pouvoir mener certaines actions de relations extérieures (Berlioz Society, Ville de Paris, etc.).

- En ce qui concerne les délégués régionaux, Dominique Catteau se charge de coordonner leur action. Une rencontre avec les différents délégués pourrait avoir lieu au moins une fois l'an. A notre assemblée étaient présents, outre Dominique Catteau (Nord-Picardie) : Jean-Pierre Maassakker et Christian Wasselin (Ile-de-France) et Patrick Favre-Tissot (Rhône-Alpes).

Publications

L'édition critique de l'œuvre musicale chez Bärenreiter est achevée. Les 6 derniers volumes ont été remis au musée Hector Berlioz lors de l'inauguration de la bibliothèque Thérèse Husson. L'AnHB conserve une collection intégrale de cette édition, collection qui a été entièrement financée par Thérèse Husson.

Anne Bongrain et son adjointe Marie-Hélène Saghai annoncent que la sortie du volume VI de la *Critique musicale* aura lieu à Pâques 2007.

Nous n'avons pas de nouvelles, en revanche, de la publication de l'édition critique des *Mémoires* par la BNF (entreprise par Peter Bloom et Cécile Reynaud). La version allemande des *Mémoires*, préparée par Günther Braam, avec l'aide financière du département culturel de Bayer que dirige Nikolas Kerkenrath, paraîtra au cours de l'année 2007.

Autres projets de l'AnHB

Réédition du premier ouvrage de Berlioz : Patrick Morel (délégué régional du Centre-Val-de-Loire) a émis le vœu que soit réédité le premier ouvrage de Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, qui ne l'a jamais été depuis sa parution en 1844. Patrick Morel se propose d'étudier la possibilité de cette réédition en prenant contact avec les maisons spécialisées dans ce genre de travail. Il

convient d'être très prude financières d'un tel projet.

Buste de Berlioz, très réussi, se trouve au secondé par Michelle Berlioz les établissements portant intérêt par l'acquisition de celui-ci pour la fabrication de celui-ci pour souscription.

Une affiche publicitaire Chinkirch est en charge du

Participation de l'AnHB

Sollicité par notre association le professeur Emmanuel Fournier a donné une conférence très intéressante le 10 août, sur le thème : «Berlioz et la France».

Au stand de l'AnHB, de livres et de disques, de la présence de leurs auteurs et de la présence de leurs auteurs.

Une remise de médaille au festival en présence de son directeur le jeune chef Laurent Canu à Saint-Étienne.

Sorties berliozziennes

Année 2006 : Strasbourg (janvier), Paris-Bastille (pour *Les* 2007, nous n'avons pas encore pour établir un calendrier.

Avant de passer à la Gérard Condé a tenu à saluer cette année 2006 : Adolphe compositeur ; Jacques B

convient d'être très prudent et de voir de très près les incidences financières d'un tel projet.

Buste de Berlioz, réalisé par le sculpteur P. Karolac : l'original, très réussi, se trouve au siège de l'AnHB. Arlette Ginier-Gillet, secondée par Michelle Berger et Gérard Lebrun, prendra contact avec les établissements portant le nom de Berlioz pour savoir s'ils sont intéressés par l'acquisition de ce buste. Le financement de la fabrication de celui-ci pourra être envisagé avec le lancement d'une souscription.

Une affiche publicitaire est également à l'étude. Philippe Chinkirch est en charge du projet.

Participation de l'AnHB au Festival Berlioz

Sollicité par notre association, et en partenariat avec le festival, le professeur Emmanuel Reibel, de l'Université Paris X-Nanterre, a donné une conférence très appréciée au musée Hector Berlioz, le 19 août, sur le thème : «Berlioz et les musiciens germaniques».

Au stand de l'AnHB, ouvert pendant le festival, outre les ventes de livres et de disques, deux signatures d'ouvrages ont eu lieu en présence de leurs auteurs : *Berlioz de B à Z* (Pierre-René Serna), *Mozart ou la vie* (Florence Badol-Bertrand).

Une remise de médaille Berlioz a eu lieu le dernier soir du festival en présence de son directeur Bernard Merlino, pour honorer le jeune chef Laurent Campellone et son Orchestre symphonique de Saint-Étienne.

Sorties berliozziennes

Année 2006 : Strasbourg (pour *Benvenuto Cellini*, le 14 janvier), Paris-Bastille (pour *La Damnation de Faust*, le 18 juin), Paris-Bastille (pour *Les Troyens*, le 28 novembre). Pour l'année 2007, nous n'avons pas encore réuni suffisamment d'informations pour établir un calendrier.

Avant de passer à la lecture du rapport financier, le président Gérard Condé a tenu à saluer la mémoire de ceux qui nous ont quitté cette année 2006 : Adrienne Clostre, grand Prix de Rome, compositeur ; Jacques Braquemond, meilleur ouvrier de France,

graveur sur cuivre, membre de l'association depuis de nombreuses années.

2. Rapport financier

Arlette Ginier-Gillet fait le commentaire du bilan financier, communiqué par la trésorière Michèle Coréard.

Il s'établit de la manière suivante :

RECETTES

Cotisations (228 adhérents) :	7 331,00
Ventes festival :	383,50
Ventes bureau :	537,41
Dons exceptionnels :	
- Thérèse Husson	22 000,00
- Yvonne Davoult :	5 000,00
Total :	<hr/> 33 251,91

DÉPENSES

Achat de livres et de disques :	3 285,97
Documents archives :	1 596,38
Publications colloque :	2 000,00
Publications Léo :	1 189,48
Concerts :	3 145,03
Frais de fonctionnement :	7 951,16
Charges exceptionnelles (obsèques, déménagement Th. Husson) :	1 893,94
Cotisations diverses :	35,00
Entretien des tombes :	137,00
Total :	<hr/> 21 233,96

Solde créditeur de l'exercice :	14 017,95
Disponibilités au 31 déc. 2006 :	28 728,08

Il est à noter que exceptionnelles (27 000 €) Arlette Ginier-Gillet subventions ont été demandées (1 000 euros), l'autre à la r

Cotisations

Le montant des cotisations sociétaires, 25 euros euros ; étudiants, 15 euros. L'assemblée adopte c

Assemblée générale

Patrick Favre-Tissot statuts, élaborés avec l'aide de chaque article est n membres de l'assistance, président de l'AnHB. Le r l'unanimité moins une v présents, le quorum étant l: Ces nouveaux statuts

L'ordre du jour étant

Il est à noter que si nous n'avions pas reçu de donations exceptionnelles (27 000 euros), l'exercice serait débiteur.

Arlette Ginier-Gillet précise que pour l'année 2006, deux subventions ont été demandées et obtenues : l'une au Conseil général (1 000 euros), l'autre à la mairie de La Côte-Saint-André (500 euros).

Cotisations

Le montant des cotisations 2007 est fixé comme suit :
sociétaires, 25 euros ; bienfaiteurs, 30 euros ; donateurs, 50 euros ; étudiants, 15 euros.

L'assemblée adopte ces nouveaux taux à main levée.

Assemblée générale extraordinaire

Patrick Favre-Tissot donne lecture des articles des nouveaux statuts, élaborés avec l'aide d'un avocat.

Chaque article est mis au point après intervention de divers membres de l'assistance, en particulier d'Alain Rousselon, ancien président de l'AnHB. Le nouveau texte est mis aux voix et adopté à l'unanimité moins une voix (261 inscrits, 114 pouvoirs et 56 présents, le quorum étant largement atteint).

Ces nouveaux statuts prendront effet à la prochaine Assemblée.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 18h30.

Arlette Ginier-Gillet,
Lucien Chamard-Bois

COLLOQUE DE GRENOBLE

Nous publions ici le texte de deux communications prononcées lors du colloque qui s'est tenu à Grenoble et à La Côte-Saint-André du 16 au 18 octobre 2003, textes qui n'ont pas trouvé leur place dans le volume *Hector Berlioz, regards sur un Dauphinois fantastique*, publié par l'Université de Saint-Étienne sous les auspices de l'Association nationale Hector Berlioz. La communication du professeur Tissot, consacrée aux liens unissant Berlioz au peintre John Martin, sera publiée dans notre prochain numéro.

I - Berlioz et Meyerbeer par Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin

A la mémoire de Thérèse Husson qui, en 1999, me demanda de réaliser cette étude et dont le nom prêterait à ce texte une vertu qu'il ne possède probablement pas: celle de paraître digne de lui être dédié...

« L'essence de la musique n'est pressentie que par quelques-uns. Aux autres elle demeure impénétrable et méconnue. Les hommes ne pourront jamais percevoir l'essence de la musique dans sa réalité plénière et authentique : s'ils pouvaient au moins ne point y découvrir ce qui ne s'y trouve pas !... Mais c'est en premier lieu la corporation des musiciens qui en obscurcit la signification, tout comme les dogmes s'opposent à la croyance. »

Ferruccio Busoni

« Allons donc voilà veilles. Allez je vous prie mon sincère compliment que m'a fait éprouver l'vrage).

J'en ai passé une nau. Le sang me bout ditions ! faut-il que je sois antimusical, pendant qu chœurs, Euryanthe et Ro

Cet extrait d'une cé Ferdinand Hiller depuis couler beaucoup d'encre.

Pensez : mettre sur thoven, *Euryanthe* de We ra français de Meyerbeer déroutant pour le moins tout, la musicologie de majoritairement fourvoy juxtaposition qu'elle trou tifier les propos berlioz moins honorables : 1) L savait pas, alors, de qu sincérité : Berlioz, lorsqu beer et ses œuvres, s'abs sa pensée... ! Seulement au XXI^e siècle il n'est pl sique «à la Lucien Reba doit se méfier de la subje riste comme de l'archéol clamer que Berlioz : sa mensonge autant que la r

Ce nonobstant, il d d'un même sujet, d'une temps de la musique fran la voie de la reconnaissa

« *Allons donc voilà un succès ! Robert le Diable a fait merveilles. Allez, je vous prie de ma part chez M. Meyerbeer lui faire mon sincère compliment, (ou du moins l'assurer de la joie vive que m'a fait éprouver la réussite brillante de son grand ouvrage).*

J'en ai passé une nuit blanche après la lecture des journaux. Le sang me bout dans les veines. Cinq cent mille malédictions ! faut-il que je sois ici, claquemuré, dans ce pays morne et antimusical, pendant qu'à Paris on joue la Symphonie avec chœurs, Euryanthe et Robert... »

Cet extrait d'une célébrissime lettre de Berlioz¹ adressée à Ferdinand Hiller depuis Rome le 3 décembre 1831, devait faire couler beaucoup d'encre.

Pensez : mettre sur le même plan la *IX^e Symphonie* de Beethoven, *Euryanthe* de Weber et *Robert le Diable*, le premier opéra français de Meyerbeer. Il y a là quelque chose d'incongru, de déroutant pour le moins, et, par sectarisme et partialité² avant tout, la musicologie de la première moitié du XX^e siècle s'est majoritairement fourvoyée à ce sujet, incapable d'expliquer cette juxtaposition qu'elle trouvait scandaleuse. Du coup, elle crut justifier les propos berlioziens en ayant recours aux armes les moins honorables : 1) La spéculation intellectuelle : Berlioz ne savait pas, alors, de quoi il parlait. 2) Miser sur L'absence de sincérité : Berlioz, lorsqu'il écrivait en bien à propos de Meyerbeer et ses œuvres, s'abstenait de dire la vérité quant au fond de sa pensée... ! Seulement voilà... les faits sont têtus et, comme au XXI^e siècle il n'est plus permis de faire de l'histoire de la musique «à la Lucien Rebatet», que toute démarche de cet ordre doit se méfier de la subjectivité et rechercher la précision du juriste comme de l'archéologue, nous sommes bien obligés de proclamer que Berlioz : savait de quoi il parlait, et méprisait le mensonge autant que la médiocrité, surtout s'agissant d'Art !

Ce nonobstant, il demeure troublant de confronter au sein d'un même sujet, d'une part : le génie le plus incompris en son temps de la musique française romantique, génie aujourd'hui sur la voie de la reconnaissance universelle ; d'autre part : celui qui

fut, simultanément, le talent de plus unanimement consacré dans le même contexte, talent, de nos jours, voué à une marginalisation muséographique après un siècle de progressif déclin.

Le premier qui aura songé à opposer les deux personnalités, n'est autre que le fils d'Édouard Lalo, le musicologue Pierre Lalo, qui écrivait en son temps, à propos de Berlioz, « *Ce jeune homme [...] dans une époque où notre Art succombant à la double influence du meyerbeerisme et de l'italianisme périssait de médiocrité, de convention, de complaisance au public [...] a [...] levé la tête au-dessus du marécage parisien. Il a ouvert cet univers dégénéré aux nobles ambitions [...]. Il est en dehors de la routine italo-meyerbeerienne alors régnante autour de lui, par éloignement de la médiocrité et de la servilité*³ ».

Dès lors, le climat était créé ; l'a priori défavorable fixé, et tous, ou presque, emboîteront joyeusement le pas.

Parmi des kyrielles d'exemples, nous celui d'Adolphe Boschot, pour lequel tout ce qui touche à la relation Berlioz/Meyerbeer est forcément suspect et négatif⁴. Plus récemment, lors du défunt Festival Berlioz de Lyon, Serge Baudo, qui avait eu l'excellente idée de monter un «conférence» autour du *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, eut la surprise, lors d'une interview radiophonique, d'entendre son interlocuteur déclarer péremptoirement : « *Forcément - dans cet ouvrage - les références à Meyerbeer sont ironiques et à prendre au deuxième degré !...* », d'où l'embarras du grand professionnel de la musique face à l'inculte qui dénigrait implicitement son travail en l'espèce !

Tâchons maintenant d'établir la véritable nature d'une relation pour le moins surprenante.

Tout d'abord une réalité à ne pas perdre de vue : Meyerbeer, né en 1791⁵ (l'année de la mort de Mozart) est de douze ans l'aîné de Berlioz. Cette position, en principe, ne se prête à l'instauration ni d'un rapport de franche camaraderie, ni

d'une sujétion du type « ce sens, à la différence ce sera jamais considéré par

De plus, la première récits berlioziens, ce n'est d'une lettre adressée à É prime son mépris pour les œuvres de Walter Scott : cisément, *Margherita d'Adéon est si stupide depuis d'Anjou, des Dames du connaissances et son bon providence* ».

Il convient de préciser toutes celles de sa période filiation de Rossini ; or, époque, plutôt «-rossinien

Trois années passer connue concernant Meyer l'intérêt que lui porte le *de son temps* ».

Dans une lettre à Ferrand heureux d'affirmer à propos «*Meyerbeer vient d'écrire en demandant un exemple jours à Ferrand : « Meyer demain de son retour, il sur Faust* »⁸.

Dès lors, une première pouvons, hélas, toujours jour, à savoir : quand a lieu

Au moins pouvons-nous autour de l'éditeur Schlé musical de l'époque, les casions d'être présentés l

d'une sujétion du type «Maître/élève»... (même spirituelle). En ce sens, à la différence de Spontini par exemple, Meyerbeer ne sera jamais considéré par Berlioz comme un modèle à suivre.

De plus, la première fois où Meyerbeer apparaît dans les récits berlioziens, ce n'est pas dans un contexte flatteur. Il s'agit d'une lettre adressée à Édouard Rocher en 1826⁶ où Berlioz exprime son mépris pour les partitions déjà composées d'après les œuvres de Walter Scott : *La Donna del Lago* de Rossini ou, précisément, *Margherita d'Anjou* de Meyerbeer : « *le public de l'Opéra est si stupide depuis qu'on lui a fait avaler des Marguerite d'Anjou, des Dames du Lac, etc., etc., que, si je compte sur ses connaissances et son bon goût, c'est comme si je comptais sur la providence* ».

Il convient de préciser que dans cette œuvre, comme dans toutes celles de sa période italienne, Meyerbeer s'inscrit dans la filiation de Rossini ; or, nous savons combien Berlioz est, à l'époque, plutôt «-rossinien».

Trois années passent sans qu'il existe la moindre mention connue concernant Meyerbeer et, soudain, Berlioz découvre l'intérêt que lui porte le « *musicien berlinois le plus cosmopolite de son temps* ».

Dans une lettre à Humbert Ferrand du 3 juin 1829⁷ il est heureux d'affirmer à propos des *Huit scènes de Faust* que : « *Meyerbeer vient d'écrire de Baden à Schlesinger pour lui en demander un exemplaire* » Et le 3 octobre suivant, toujours à Ferrand : « *Meyerbeer vient d'arriver de Vienne ; le lendemain de son retour, il m'a fait complimenter par Schlesinger sur Faust* »⁸.

Dès lors, une première question se pose, à laquelle nous ne pouvons, hélas, toujours pas apporter une réponse précise à ce jour, à savoir : quand a lieu leur première rencontre ?

Au moins pouvons-nous émettre une hypothèse plausible : autour de l'éditeur Schlesinger et dans le microcosme du Paris musical de l'époque, les deux compositeurs avaient bien des occasions d'être présentés l'un à l'autre.

À compter de l'installation⁹ de Meyerbeer dans la capitale française, et compte tenu des indications fournies par la correspondance berliozienne, c'est : au plus tôt à l'automne 1829, au plus tard en octobre 1830 que prend place l'événement, puisque, dans le courrier¹⁰ adressé par Berlioz à Guizot, pour être dispensé du séjour à la Villa Médicis, quatre apostilles figurent en marge, soutenant sa supplique, dont celle de Meyerbeer (après Fétis et Spontini, avant Le Sueur) rédigée en ces termes : «*Partageant entièrement l'opinion de M. Fétis, j'ose prononcer le désir que la demande de M. Hector Berlioz soit favorablement accueillie* ».

Ensuite, nous savons que le 5 décembre 1830, Meyerbeer assiste à la création de la *Symphonie Fantastique*, Hector écrivant au Docteur Berlioz le lendemain : «*Pixis, Spontini, Meyerbeer, Fétis ont applaudi comme des furieux* ».¹¹

Il n'est donc pas impossible qu'une amitié soit née entre eux à cet instant, bien que les signes extérieurs soient encore insuffisants pour l'affirmer : d'une part le comportement identique de Spontini ne débouchera jamais sur de l'amitié. D'autre part, à la différence de ce qui se passe avec Liszt dès cette époque, jamais Berlioz et Meyerbeer dans leur correspondance future ne passeront au tutoiement. De même, dans aucun cas connu ils ne s'appelleront autrement qu'en se donnant mutuellement du «*Cher Maître* ». En effet, nous n'avons pas de formules du genre : «*Cher Giacomo* » ou «*Cher Hector* »... ce qui n'exclut nullement, par ailleurs, la possibilité d'une forte estime réciproque (mais n'anticipons pas).

En revanche, il est certain qu'ils ont déjà beaucoup échangé : en janvier 1831, depuis La Côte Saint-André, Hector s'enquiert des répétitions de l'opéra préparé par Meyerbeer auprès de Hiller¹² et nous savons déjà comment il réagira, depuis Rome, à sa création.

Berlioz ne semble pas encore avoir entamé une correspondance directe avec Meyerbeer, puisque c'est toujours par des intermédiaires ou tierces personnes qu'il s'adresse à lui : témoin, la lettre du 3 décembre 1831 à Maurice Schlesinger¹³ : «*Veillez*

en outre adresser à M. son éclatant succès ; si aussi de ma part. Je ne mais je pense que si vous, du de vous, car la publiée ».

Dans les semaines va revenir au compositeur critique musicale.

Fidèle à ses raisonnements italiens de Meyerbeer fois dans un compte rendu de concert du Conservatoire de Beethoven, l'ouverture de Ries, un air de *Cenerentola* de Brod) on donne *Introduktion* de Meyerbeer : «*beer contient de beaux et puissant ; pourquoi fait en évidence par la clarinette à l'auteur de Rome dont elle faisait les*

Mais ensuite, les tentent de mieux saisir ce qui franchit la partition.

Dès lors, il consacre *Diable* : «*Robert le Diable grâce à la valse infernale l'air sicilien l'or est une*

En septembre, après son propos. Bien sûr il : poncif guerrier du duo (bleau de l'acte III) et écrivain que cela demeure dans les créations de ses conte

en outre adresser à M. Meyer-Beer mes vives félicitations sur son éclatant succès ; si vous voyez A. Nourrit complimentez-le aussi de ma part. Je ne sais si vous êtes l'éditeur de Robert, mais je pense que si vous ne l'êtes pas, c'est qu'il n'a pas dépendu de vous, car la publication doit actuellement être fort avancée ».

Dans les semaines qui suivent son retour d'Italie, Berlioz va revenir au compositeur allemand par le biais des articles de critique musicale.

Fidèle à ses raisonnements, il n'est pas tendre pour les opéras italiens de Meyerbeer, dont le nom apparaît pour la première fois dans un compte rendu du 2 mars 1834¹⁴ consacré à un concert du Conservatoire où (après la *Symphonie Pastorale* de Beethoven, l'ouverture d'*Obéron* de Weber, une ouverture de Ries, un air de *Cenerentola* de Rossini, une pièce pour hautbois de Brod) on donne *Introduction et chœur* extraits du *Crociato in Egitto* de Meyerbeer : « *L'introduction du Crociato de Meyerbeer contient de beaux effets d'harmonie ; c'est large, vigoureux et puissant ; pourquoi faut-il trouver une phrase triviale, mise en évidence par la clarinette et qu'on est peiné d'avoir à reprocher à l'auteur de Robert ; elle m'a rappelé mon barbier de Rome dont elle faisait les délices ».*

Mais ensuite, les reprises de *Robert le Diable* lui permettent de mieux saisir ce qu'il n'avait d'abord qu'entrevenu en déchiffrant la partition.

Dès lors, il consacre toute une série d'articles à *Robert le Diable* : « *Robert le Diable est un ouvrage profond immense, grâce à la valse infernale, aux porte-voix de carton et surtout à l'air sicilien l'or est une chimère ».*¹⁵

En septembre, après la 112^e représentation, il développe son propos. Bien sûr il note les faiblesses de l'œuvre (ainsi, le poncif guerrier du duo *Des Chevaliers de ma patrie* au 1^{er} tableau de l'acte III) et émet des réserves. Mais, observons bien que cela demeure dans la proportion qui lui est habituelle pour les créations de ses contemporains qu'il apprécie globalement.

Effectivement, nous trouvons là une proportion de 10 % de réserves pour 90 % d'éloges, ce que se sont bien gardés de relever la plupart des commentateurs qui ont approché le sujet¹⁶. Il s'étend longuement sur ce qu'il appelle « *cette belle partition* » dont l'orchestration le séduit, ce qui lui fait écrire notamment : « *Voilà l'instrumentation moderne telle qu'on aurait eu le droit de l'espérer plutôt dans nos théâtres après l'apparition de Weber et de Beethoven (!). Entre mille effets plus saillants les uns que les autres, nous ne pouvons nous empêcher de signaler celui de la résurrection des nonnes. Ces harmonies mortuaires des instruments de cuivre sotto voce, accompagnées du pizzicato des contrebasses, produisent une impression d'effroi admirable sans doute, mais rien n'égale, à mon avis, l'horreur causée par ce grotesque solo de basson apparaissant au milieu de l'orchestre silencieux comme un cadavre galvanisé. Cela fait frémir (de terreur). J'ai entendu reprocher à Meyerbeer d'avoir donné une tournure tant soit peu dansante à la phrase des bassons ; ce reproche est un éloge.*

N'est-il pas prodigieux que le compositeur, avec un moyen aussi simple, ait su faire pressentir la scène suivante et faire naître dans l'esprit troublé de l'auditeur des idées de résurrection et d'orgie ? Pour mon compte, malgré l'étonnante vérité dramatique du trio du dernier acte, la verve entraînante du quatrième final, et beaucoup d'autres conceptions aussi neuves que profondes, je n'hésite pas à regarder l'adagio instrumental de la résurrection des nonnes comme une inspiration supérieure à toutes celles du reste de la partition ».

Autre article¹⁷: « *Après Guillaume Tell, nous avons eu Robert le Diable [...] Heureusement ce dernier ouvrage avait deux patrons capables de lui donner une physionomie originale, Meyerbeer d'abord qui, par sa musique si neuve, si éblouissante de contrastes, d'un sentiment si vif et si vrai, pourrait donner la vie même à une cantate académique ; puis M. Duponchel, auquel on doit l'admirable scène de la résurrection des nonnes, au*

lieu d'une danse de nymphe, selon l'usage antique et

Le 27 novembre 1835 première exécution de la notation Musard.

Et en juillet 1835 c'est un air de danse de nymphe à Meyerbeer¹⁹ : *De* avec l'analyse détaillée de *Paris*.

Il y accumule les «prodigieux», «magnifique» restriction justifiée, voyez le duo du chœur de l'acte II *cherai cependant à l'auditeur trombones et l'ophicléide aucune intention dramatique dans le forte ne peut qu'être gracieusement gai. Je sais que les airs de danse, uniquement bruit [...] et comme M. Duponchel, je crois devoir indiquer ce qui est magnifique ».*

Naturellement il s'agit de «Horrible ! horrible ! ces pages sont à mon avis la quintessence de la musique dramatique moderne

Il a donc parfaitement répondu à la création de la musique Romantique... *Fantastique* répondent les fantômes de ces religions

Entre temps, Berlioz a écrit un air de danse de nymphe²⁰ à la mélodie dramatique de Meyerbeer sur un texte d'Émile Deschamps dans la foulée²¹, de « un

lieu d'une danse de nymphes que les auteurs avaient placée là selon l'usage antique et solennel ».

Le 27 novembre 1834 suivant¹⁸ il ne manque pas la première exécution de la nouvelle ouverture de *Robert* par l'orchestre Musard.

Et en juillet 1835 c'est la parution de son article-fleuve relatif à Meyerbeer¹⁹ : *De l'instrumentation de Robert le Diable* avec l'analyse détaillée de l'ouvrage dans la *Gazette musicale de Paris*.

Il y accumule les compliments, les épithètes comme «*prodigieux* », «*magnifique*», «*merveilleux* ». Lorsqu'il fait une restriction justifiée, voyez comment il la formule : (c'est à propos du chœur de l'acte II *Accourez au devant d'elle*) « *Je reprocherai cependant à l'auteur d'y avoir introduit vers la fin les trombones et l'ophicléide, dont la présence n'est motivée par aucune intention dramatique, et dont le timbre rude et violent dans le forte ne peut qu'altérer la couleur d'un morceau aussi gracieusement gai. Je sais bien que tout le monde fait cela dans les airs de danse, uniquement pour produire un peu plus de bruit [...] et comme M. Meyerbeer n'est pas tout le monde je crois devoir indiquer ce qui me paraît un défaut dans son œuvre magnifique* ».

Naturellement il s'attarde encore sur la *scène des nonnes* : «*Horrible ! horrible ! affreusement grotesque ! Ces quelques pages sont à mon avis la plus prodigieuse inspiration de la musique dramatique moderne* ».

Il a donc parfaitement conscience de leur participation commune à la création de ce que nous appellerons «*'atmosphère musicale Romantique*»... à la Nuit de Sabbat de la *Symphonie Fantastique* répondent les hideuses sonorités propres à décrire les fantômes de ces religieuses damnées.

Entre temps, Berlioz a consacré un bel article, fort louangeur²⁰ à la mélodie dramatique *Le Moine*, composée par Meyerbeer sur un texte d'Émilien Pacini. Son enthousiasme lui permet, dans la foulée²¹, de «*un sort* » à la mélodie *Le Renégat* produite

par Gaetano Donizetti, auquel il reproche d'avoir conçu un pâle pendant au *Moine* de Meyerbeer.

En un sens, il est évident que, pour Berlioz, Meyerbeer s'est déjà imposé comme une référence avec laquelle il faut désormais compter. Il suffit de relever son propos, suite aux débuts d'une cantatrice²² « *En province, M^{lle} Camoin était libre de choisir depuis Le Diable à quatre jusqu'à La Vestale et Robert, elle pouvait, dans la même semaine, s'élever depuis Solié jusqu'à Spontini et Meyerbeer et, partant de ce qu'il y a de plus bas dans l'échelle musicale, parvenir aux plus hautes régions de l'art grandiose, noble et poétique* ».

À cette époque, il attend avec impatience le prochain opéra de son confrère, dont on connaît juste le sujet.

Dans une lettre²³ à Ferrand on peut lire : « *Meyerbeer va arriver pour commencer les répétitions de son grand ouvrage La Saint Barthélemy. Je suis fort curieux de connaître cette nouvelle partition. Meyerbeer est le seul musicien parvenu qui m'ait réellement témoigné un vif intérêt* ». Cette dernière phrase, très révélatrice de leur relation, mérite d'être soulignée.

Pour prendre patience, Hector rédige en octobre 1835 un feuillet²⁴ sur les nouvelles mélodies et romances de Meyerbeer fraîchement éditées. Il y qualifie l'auteur en ces termes : « *l'un des plus grands compositeurs des temps modernes* ».

Mais la grande étape suivante sera la création des *Huguenots* en 1836.

On sait que Berlioz assiste à la générale. Nous en trouvons mention dans *À travers chants* : « *Je n'oublierai jamais, la répétition générale des Huguenots. En rencontrant M. Meyerbeer sur le théâtre, après le quatrième acte, je ne pus lui dire que ceci : "Il y a un chœur dans l'avant-dernière scène qui, ce me semble, doit produire de l'effet". Je voulais parler du chœur des moines, de la scène de la bénédiction des poignards, de l'une des plus foudroyantes inspirations de l'art de tous les temps. Il me semblait que cela devait produire quelque effet. Je n'en avais pas été autrement frappé* ».

Le 29 février, Berlioz demande expressément de voir Marmion²⁶ assister à la répétition.

Le 6 mars, la *Revue musicale* compte rendu de Berlioz sur l'opéra de son confrère et en première page les prend pendant les répétitions. Il qu'elle suggère implicitement confié à lui.

Pour l'heure, et même évoque *Les Huguenots* de disséquer l'écriture musicale. *M. Scribe nous paraît à l'aise et plein de situations à dire le parti qu'en a tiré jour ; il faut auparavant l'œuvre immense, dans laquelle ses musicales suffisantes*

Et plus loin : « *l'orchestre que produit sur les répétitions est éblouie* ».

Une autre formule sur l'expression de Grétry, que avec la voûte du théâtre :

Les 13 et 20 mars, Berlioz, quels il tente une première fois toujours la proportion de pliments. (Les réserves fond ; par exemple, il déj

Il qualifie Meyerbeer d'audaces et innovations, et lyphonique de l'acte III : que j'éprouve toujours à

Le 29 février, Berlioz et Harriet (pour cette dernière, à la demande expresse de Meyerbeer²⁵) accompagnés de l'oncle Marmion²⁶ assistent à la première avec le Tout-Paris Romantique.

Le 6 mars, la *Revue et Gazette musicale de Paris* publie le compte rendu de Berlioz, globalement très positif. S'il qualifie l'opéra de son confrère d'« *encyclopédie musicale* », il évoque en première page les problèmes auxquels fut confronté l'auteur pendant les répétitions. La relation est formulée de telle manière qu'elle suggère implicitement le fait que Meyerbeer se serait confié à lui.

Pour l'heure, et malgré la longueur de l'article, Berlioz évoque *Les Huguenots* dans les grandes lignes, se réservant d'en disséquer l'écriture musicale a posteriori : « *le nouveau livret de M. Scribe nous paraît admirablement disposé pour la musique et plein de situations d'un intérêt dramatique incontestable. Dire le parti qu'en a tiré le musicien n'est pas l'affaire d'un jour ; il faut auparavant avoir eu le temps d'étudier à fond cette œuvre immense, dans laquelle M. Meyerbeer a semé des richesses musicales suffisantes pour la fortune de vingt opéras* ».

Et plus loin : « *l'oreille éprouve une sensation analogue à celle que produit sur les yeux une lumière surabondante : l'oreille est éblouie* ».

Une autre formule symptomatique : « *j'ai cru, suivant l'expression de Grétry, que le crâne des auditeurs allait s'ouvrir avec la voûte du théâtre* ».

Les 13 et 20 mars, il écrit deux articles copieux²⁷ par lesquels il tente une première analyse des *Huguenots*. On y trouve toujours la proportion de 1/10^e de réserves contre 9/10^e de compliments. (Les réserves portent plus sur la forme que sur le fond ; par exemple, il déplore l'absence d'ouverture).

Il qualifie Meyerbeer d'« *homme supérieur* », souligne ses audaces et innovations, particulièrement le grand ensemble polyphonique de l'acte III : « *il y a tant de choses dans cette scène que j'éprouve toujours à l'entendre une sorte de vertige* ».

Le IV^e acte est pour lui, (à juste titre), le sommet de l'ouvrage, avec le grand ensemble de la *Bénédiction des poignards* et le duo Valentine/Raoul qui lui succède : « *l'orchestre s'enfle en grondant comme la mer aux approches de l'orage [...] Il est impossible de donner à quiconque ne l'a pas entendu une idée de cette horreur sublime. J'en dirais autant, volontiers, du duo qui lui succède. Je n'ai pas encore pu l'écouter avec assez de sang-froid pour être capable de l'analyser comme je pourrais faire d'un duetto italien [...] on ne saurait concevoir une plus grande vérité d'expression* ».

Et de conclure : « *Je persiste dans mon dire : Les Huguenots sont supérieurs à Robert le Diable et demeurent, par conséquent, le chef-d'œuvre de M. Meyerbeer* ». Et nous ajouterons : le demeureront à tout jamais, puisque, aucune de ses créations suivantes ne parviendra, très objectivement, au même niveau.

Berlioz est donc le premier à reconnaître le souffle épique présent dans *Les Huguenots* et à proclamer bien haut ce que Gérard Condé appellera²⁸ « *la haute tenue musicale de l'ensemble* ».

Les 10 novembre et 10 décembre suivants paraissent dans le *Journal des Débats* les deux immenses articles qu'il dédie à l'analyse musicale en profondeur de l'ouvrage.

Entre temps, la partition piano/chant avait été publiée par Schlesinger, mais, de toute évidence, la précision des observations prouve que Berlioz a eu accès au conducteur d'orchestre.

À cette époque, Berlioz sans être un *fan* au sens moderne du terme, est néanmoins devenu un grand admirateur de Meyerbeer.

Nombre d'articles²⁹ consacrés à divers sujets, concerts et représentations où l'on joue d'autres compositeurs, sont parsemés d'allusions directes à Meyerbeer, qu'il cite comme une référence.

Ceci, sans compter les occasions où il s'exprime sur les reprises de ses œuvres ou les parutions de nouvelles compositions

(comme des mélodies)³⁰. nom de Meyerbeer dans muns, comme Delacroix

Il y a aussi les citations clin d'œil humoristique qui se multiplient dans une *chimère, sachons nous en mère, sachons nous en se*

Plus intéressant : ment en cercle privé. Ils dîner. Le *Tagebuch* agitionnera régulièrement le justement remarquer Pet

Des phrases de Bevoire une amitié réelle³² *tion. C'est chez moi une Meyerbeer ! Un seul si m'impatient, trois me*

Dans une lettre³³ a cultés pour *Benvenuto C et Bertin m'engagent à e qu'au moment de le mourir, c'est ce que je vais faire sa monumentale biographie beer « Croyait en lui » : que tous « agissaient pa début de 1835, c'est Me tement à Duponchel, la de l'intéressé et de son l mien geste, une fois nom mander un grand ouvrag Cairns a rectifié l'erreur quelle George Sand et M du 4 décembre 1836, où et *Harold en Italie*³⁶. C'e bre 1834, qu'elle vint effi*

(comme des mélodies)³⁰. Nombreuses sont aussi les mentions du nom de Meyerbeer dans la correspondance avec les amis communs, comme Delacroix³¹.

Il y a aussi les citations littérales ou déformées en forme de clin d'œil humoristiques des livrets de Scribe pour Meyerbeer qui se multiplient dans sa correspondance, comme : « *L'art est une chimère, sachons nous en passer* » (pour « *L'or est une chimère, sachons nous en servir* »).

Plus intéressant : les deux hommes se voient plus fréquemment en cercle privé. Ils se reçoivent mutuellement, s'invitent à dîner. Le *Tagebuch* (agenda/journal intime) de Meyerbeer mentionnera régulièrement le nom de Berlioz, ainsi que nous l'a fait justement remarquer Peter Bloom avec sa précision habituelle.

Des phrases de Berlioz traduisent une certaine intimité, voire une amitié réelle³² : « *J'ai horreur des points d'exclamation. C'est chez moi une idiosyncrasie, comme les chats chez M. Meyerbeer ! Un seul suffit à me faire faire la grimace, deux m'impatientent, trois me mettent en fureur* ».

Dans une lettre³³ adressée à Liszt, à propos de ses difficultés pour *Benvenuto Cellini*, il écrit : « *À présent, Meyer-Beer et Bertin m'engagent à écrire néanmoins mon opéra, persuadés qu'au moment de le monter on trouvera un biais pour y parvenir, c'est ce que je vais faire !* »³⁴. D'ailleurs, David Cairns, dans sa monumentale biographie de Berlioz : 1) souligne que Meyerbeer « *Croyait en lui* » au même titre que Liszt ou Paganini et que tous « *agissaient par conviction* » ; 2) nous apprend qu'au début de 1835, c'est Meyerbeer et Bertin qui arrachent conjointement à Duponchel, la promesse solennelle (NB : en présence de l'intéressé et de son librettiste Auguste Barbier) que son premier geste, une fois nommé directeur de l'Opéra, serait de commander un grand ouvrage à Berlioz. Signalons aussi que David Cairns a rectifié l'erreur communément répandue³⁵ selon laquelle George Sand et Meyerbeer assistent ensemble au concert du 4 décembre 1836, où Hector dirige la *Symphonie Fantastique* et *Harold en Italie*³⁶. C'est antérieurement, à celui du 23 novembre 1834, qu'elle vint effectivement avec Meyerbeer, lequel don-

na le signal des applaudissements. Ce nonobstant, dans *Lettres d'un voyageur* elle décrira plus tard d'une façon significative : « *l'effusion de sensibilité avec laquelle cette main chargée de couronnes applaudit le grand artiste méconnu* ».

Le 10 mai 1839, Berlioz est nommé par Gasparin chevalier de la légion d'honneur, et c'est Meyerbeer qu'il choisit comme parrain pour recevoir sa décoration. Le lendemain, il écrit à son père une longue lettre³⁷ dans laquelle on trouve une allusion à ceci, précédée de la seule remarque connue d'une telle nature que l'auteur nous ait laissée (à vrai dire, peu significative pour le XIX^e siècle). C'est à propos de M^{lle} Nathan, jeune cantatrice élève du ténor Gilbert Duprez : « *Cette jeune personne débutera mercredi prochain, elle est Juive, toute la Juiverie va la soutenir, on lui fera un succès terrible et elle est très médiocre. Henriette est de mon avis, Meyer-Beer lui-même, tout juif qu'il est, ne peut pas dire le contraire quand on lui soutire la vérité vraie* ». Et plus loin : « *Nous dînons ce soir Henriette et moi chez Spontini, qui va être blessé très probablement que je ne l'aie pas choisi pour parrain pour la petite farce de la Légion d'honneur. J'ai pris Meyer-Beer, je ne pouvais faire autrement* ».

Le laconisme de la remarque génère l'ambiguïté : est-ce en raison de l'amitié qui les unit, ou bien parce que Berlioz compte sur un appui³⁸ quelconque de Meyerbeer ; ou peut-être les deux à la fois ?

Quoi qu'il en soit nous les retrouvons avec Liszt pour le concert du 25 avril 1841, dont le produit est destiné à la souscription d'un monument à la mémoire de Beethoven. À la fin du concert, dirigé par Berlioz, Liszt exécute en bis sa paraphrase de *Robert le Diable* : le jeune Richard Wagner, présent dans la salle, est outré par ce qu'il nomme « *la répugnante intrusion de cette œuvre* ».

Or, précisément, l'année suivante, Berlioz part pour sa première grande tournée en Allemagne au mois de décembre³⁹.

En février il est à Dresde où le nouveau Maître de chapelle est, précisément, Wagner.

Il entend *Der Flieg* malgré tout, plus de bier par ailleurs, il estime pr^o ont l'allure d'un « *pur pla*

Notons aussi que, t souvent entendre en cor ment le second air d'Alic la voix, (néanmoins rég En outre, son arrivée dar tres envoyées par Meye compositeur allemand le

Un des points forts c est *Generalmusikdirektor*

Il est instructif de ce delssohn à Leipzig. Vis à (comme à son habitude courtois quoique sans en

Meyerbeer, au cont conditions optimales néc ce propos, Henri de Cur de l'auteur des *Hugueno* ges directs récoltés co truisme et le dévouemen mieux que Richard Wag *perpétuellement gentil et*

Meyerbeer demand période la plus propice compte tenu de l'emploi faire patienter, c'est lui wick⁴⁶ où il trouvera l'or

C'est aussi lui qui a commandations pour Di née au Baron de Lütticha

C'est encore lui q conditions financières p *fait pour moi à Berlin av*

Il entend *Der Fliegende Holländer* et *Rienzi*⁴⁰ dont il dit, malgré tout, plus de bien que de mal dans les *Mémoires* ; mais, par ailleurs, il estime précisément que certaines pages de *Rienzi* ont l'allure d'un « *pur plagiat de Meyerbeer*⁴¹ ».

Notons aussi que, tout au long de sa tournée, Berlioz fait souvent entendre en concert des pages de Meyerbeer : notamment le second air d'Alice⁴² de *Robert le Diable*, qui expose peu la voix, (néanmoins régulièrement massacré par Marie Recio). En outre, son arrivée dans des villes est parfois précédée de lettres envoyées par Meyerbeer⁴³ à des amis utiles, lettres où le compositeur allemand le qualifie ainsi : « *Le génial Berlioz...* ».

Un des points forts de la tournée sera Berlin, où Meyerbeer, est *Generalmusikdirektor* depuis un an.

Il est instructif de comparer son attitude avec celle de Mendelssohn à Leipzig. Vis à vis de Berlioz, Mendelssohn se montre (comme à son habitude en pareille circonstance), aimable et courtois quoique sans enthousiasme débordant ni chaleur réelle.

Meyerbeer, au contraire, va se démenter pour lui offrir les conditions optimales nécessaires à l'exécution de ses œuvres (à ce propos, Henri de Curzon dans sa biographie sans concession de l'auteur des *Huguenots* observera combien tous les témoignages directs récoltés confirment la gentillesse naturelle, l'altruisme et le dévouement de Meyerbeer. Du coup, on comprend mieux que Richard Wagner détestât Meyerbeer : « *Cet homme perpétuellement gentil et obligeant*⁴⁴ ».

Meyerbeer demande tout d'abord à Berlioz d'attendre la période la plus propice⁴⁵ pour l'organisation de ses concerts, compte tenu de l'emploi surchargé de la chapelle royale. Pour le faire patienter, c'est lui qui suggère à Hector d'aller à Brunswick⁴⁶ où il trouvera l'orchestre de premier ordre que l'on sait.

C'est aussi lui qui a déjà fourni à Berlioz des lettres de recommandations pour Dresde (et particulièrement celle⁴⁷ destinée au Baron de Lüttichau, le Surintendant des théâtres).

C'est encore lui qui négocie à l'avance les meilleures conditions financières pour Berlioz qui écrit⁴⁸ : « *Meyerbeer a fait pour moi à Berlin avec l'Intendant du grand théâtre l'enga-*

gement suivant : *Je donnerai 2 concerts [dans les premiers jours du mois de mars] ; le directeur fait tous les frais et me donne la moitié de la recette brute* ».

C'est toujours Meyerbeer qui envoie à Berlioz la lettre suivante⁴⁹ dont je vous cite des extraits :

« *Cher Maître, J'ai reçu avant-hier votre lettre de Brunswick, mais pas le paquet annoncé. Enfin il est arrivé et contient les parties de chant de Roméo, mais pas le manuscrit de la traduction allemande que je vous avais demandé. [...] Je vais, me mettre en quête des 9 timbaliers ; mais j'ai peur de ne pas les trouver. Tout le reste se complétera parfaitement par notre excellente musique militaire. Vous savez que, pour la Symphonie funèbre, le Prince de Prusse, (chef suprême du département militaire) m'a accordé toutes les musiques militaires de Berlin et Potsdam, ce qui, sans la Chapelle Royale, donne un effectif de 400 personnes. [...] Les répétitions de vos chœurs et de l'orchestre ne pourront donc commencer que le 30. Mais vous pourriez m'envoyer en attendant les parties de la Symphonie funèbre, car les musiques militaires ne sont pas occupées aux répétitions théâtrales. À partir du 1^{er} avril [...] on pourra se mettre corps et âme aux répétitions de vos concerts. Adieu, cher Maître, et à revoir [sic]. J'ai fait annoncer sur la Gazette d'Etat qui paraîtra demain, votre arrivée pour la fin de ce mois. Votre tout dévoué Meyerbeer* ».

Lettre d'autant plus précieuse qu'elle demeure l'une des rares adressées par Meyerbeer à Berlioz qui ait échappé à l'autodafé de juillet 1867.

En lisant les *Mémoires*, (les «lettres à Louise Bertin et Habeneck»), on découvre Giacomo Meyerbeer omniprésent et Berlioz goûtant des bonheurs musicaux parmi les plus intenses de sa vie, en grande partie grâce à lui et l'excellence de la chapelle berlinoise placée sous son autorité.

Il apprécie ses directions des *Huguenots* et de l'*Armide* de Gluck (concernant cette dernière, il approuve d'abord son arran-

gement d'un détail d'écr rétracter dans une note a

Il entend aussi un c tånze pour les mariages r

« *Vint ensuite un bi truments de cuivres seu Meyerbeer, sous ce titre quel se trouve un long t cylindres ont soutenu, en pu le faire des clarinettes*

Pour ses propres cor ainsi qu'il le signale⁵⁰ : *semblait se multiplier. grand théâtre comme cel toujours fort gênantes et concert ; et pour tournu saient à chaque instant, et d'adresse, à coup sûr, ter pour la première foi faire entendre à Berlin le je n'avais pas encore pu magne ; et vous savez q cessitent. Heureusement, tention et déjà avant m moyens d'exécution dont orchestres d'instruments en aurait eu trente s'il l'*

À noter aussi que Roi⁵¹, lui parlant de mair plus subtiles (comme le chez l'auteur de *Robert u berliozien*.

C'est toujours Mey Berlioz à Berlin⁵², l'emn de Prusse.

gement d'un détail d'écriture des seconds violons, avant de se rétracter dans une note additionnelle).

Il entend aussi un concert d'harmonie avec une des *Fackeltänze* pour les mariages royaux et il écrit :

« Vint ensuite un brillant et chevaleresque morceau d'instruments de cuivres seuls, écrit pour les fêtes de la Cour par Meyerbeer, sous ce titre : La Danse aux flambeaux, et dans lequel se trouve un long trille sur le ré que dix-huit trompettes à cylindres ont soutenu, en le battant aussi rapidement qu'eussent pu le faire des clarinettes pendant 16 mesures ».

Pour ses propres concerts, Berlioz est choyé par Meyerbeer, ainsi qu'il le signale⁵⁰ : « Meyerbeer, pour me venir en aide, semblait se multiplier. C'est que le service journalier d'un grand théâtre comme celui de l'Opéra de Berlin a des exigences toujours fort gênantes et incompatibles avec les préparatifs d'un concert ; et pour tourner et vaincre les difficultés qui surgissaient à chaque instant, Meyerbeer a dû employer plus de force et d'adresse, à coup sûr, que lorsqu'il s'est agi pour lui de monter pour la première fois *Les Huguenots*. Et puis j'avais voulu faire entendre à Berlin les grands morceaux du *Requiem* [...] que je n'avais pas encore pu aborder dans les autres villes d'Allemagne ; et vous savez quel attirail vocal et instrumental ils nécessitent. Heureusement, j'avais prévenu Meyerbeer de mon intention et déjà avant mon arrivée, il s'était mis en quête des moyens d'exécution dont j'avais besoin. Quant aux quatre petits orchestres d'instruments de cuivres, il fut aisé de les trouver, on en aurait eu trente s'il l'eût fallu ».

À noter aussi que Meyerbeer introduit Berlioz auprès du Roi⁵¹, lui parlant de maints détails de ses compositions parmi les plus subtiles (comme le *Scherzo de la Reine Mab*), ce qui révèle chez l'auteur de *Robert* une connaissance approfondie de l'œuvre berliozien.

C'est toujours Meyerbeer qui, lors du deuxième séjour de Berlioz à Berlin⁵², l'emmènera prendre le thé chez la Princesse de Prusse.

Sauf à vouloir nier l'évidence, on peut dire qu'à cette époque leur amitié est à son apogée.

Alors qu'il se repose après son premier voyage, Berlioz place Meyerbeer en tête de liste⁵³: « *je ne dois voir ce matin ni Meyerbeer, ni Mendelssohn, ni Lipinski, etc., ni Marschner, ni A. Bohrer, ni Schlösser, ni Mangold, ni les frères Müller, ni aucun de ces excellents artistes allemands qui m'ont fait un si gracieux accueil et m'ont donné tant de preuves de déférence et de dévouement* ».

Le 19 novembre 1843, à Paris, Meyerbeer assiste au concert dirigé par Berlioz dans la salle du Conservatoire. Le 23 décembre, ce dernier fait porter à Meyerbeer trois exemplaires du *Traité d'instrumentation* avec un billet⁵⁴ rédigé en ces termes⁵⁵:

« *Cher Maître*

Voici l'exemplaire destiné à l'académie de Berlin avec une lettre de présentation de l'ouvrage. J'en ajoute un autre que je vous prie de bien vouloir accepter. C'est une dette que j'acquitte, vos œuvres m'ayant fourni tant de beaux exemples dont j'ai profité de toutes manières.

L'exemplaire du Roi vous sera remis par M. Lard, qui s'en est chargé.

Mille amitiés et compliments et remerciements.

Hector Berlioz »

Il est bien connu que Meyerbeer est cité dans le *Grand Traité*. Très exactement, Berlioz se réfère à lui dans douze cas précis dans les chapitres : viole d'Amour, cor anglais, basson, clarinette basse, cors, trompettes, cornets à pistons, trombones, cloches, tam-tam, tambours (et jamais au second degré, ce devrait être une évidence, voire une vérité première).

Pour ce qui est de la question de savoir si l'influence de Meyerbeer existe dans l'œuvre de Berlioz, il est possible de répondre rapidement : elle se limite à des éléments formels qui relèvent plus de "l'allure générale" ou du "climat" que de l'imitation servile ou l'hommage d'un disciple.

Pour notre part, nous

Dans *Benvenuto Cellini*, l'entrée par les ciseleurs ; l'entrée par le dernier tableau, dont la scène rappelle, fugitivement, l'entrée du tram « *Triomphe que j'ai vu à la fin de Robert le Diable* (similaire à l'entrée de *Robert le Diable*) ».

Dans *Roméo et Juliette*, le compte de « *Jurez donc*

Dans *Les Troyens* : « *Gloire à Didon* ».

On pourrait aussi dire que cela concerne le traitement de la musique, parfois, de torturer et la musique⁵⁷.

En tous cas, autre que la publication au printemps de *Trois pièces pour orgue*, la *Prière* due à la plume de Meyerbeer.

Les quatre compositions du "Cahier", et connaissent des noms de Berlioz et Meyerbeer.

A cette époque, Berlioz et Meyerbeer l'accord (le 15 septembre 1842) pour monter ses œuvres.

Le projet se concrétise en août 1844 : au programme placé ses partitions préférées, admire le plus. Pour Meyerbeer, *Poignards* extraite des *Œuvres complètes*

Pour notre part, nous en relevons quelques exemples :

Dans *Benvenuto Cellini* : la scène du serment d'Ascanio et des ciseleurs ; l'entrée pompeuse du Pape ; le court prélude du dernier tableau, dont la conclusion, dans le traitement des cors, rappelle, fugitivement, le passage précédant la phrase de Bertram « *Triomphe que j'aime* » du duo Bertram/Alice de l'acte III de *Robert le Diable* (similitude rythmique, surtout).

Dans *Roméo et Juliette* : la mélodie principale du finale, à compter de « *Jurez donc par l'auguste symbole...* »

Dans *Les Troyens* : l'introduction orchestrale du chœur « *Gloire à Didon* ».

On pourrait aussi rajouter un point commun⁵⁶ en ce qui concerne le traitement des mots dans les livrets : c'est leur façon, parfois, de torturer et lacérer la prosodie pour la soumettre à la musique⁵⁷.

En tous cas, autre belle preuve de leur amitié sincère : la publication au printemps 1844, à l'initiative d'Alexandre, des *Trois pièces pour orgue ou harmonium* de Berlioz, précédée de la *Prière* due à la plume de Meyerbeer.

Les quatre compositions sont réunies dans le même "Cahier", et connaissent une large diffusion, consacrant l'union des noms de Berlioz et Meyerbeer aux yeux de la postérité.

A cette époque, Berlioz vient probablement d'obtenir aussi de Meyerbeer l'accord (qu'il avait en vain tenté d'avoir en septembre 1842) pour monter en concert des extraits "arrangés" de ses œuvres.

Le projet se concrétise avec le "Concert-monstre" du 1^{er} août 1844 : au programme, en dehors de sa propre musique, il a placé ses partitions préférées des auteurs morts ou vivants⁵⁸ qu'il admire le plus. Pour Meyerbeer il a choisi la *Bénédiction des Poignards* extraite des *Huguenots* et il éprouve alors, en diri-

geant, un malaise tel qu'il n'en a éprouvé, jusqu'ici, qu'avec ses compositions personnelles.

C'est à ce moment que nous comprenons combien Berlioz ne se serait nullement senti honteux d'avoir écrit *Les Huguenots* ! — écoutons le⁵⁹ : « *le chœur [...] foudroya l'auditoire. J'avais redoublé vingt fois les soli de ce morceau sublime, il y avait en conséquence quatre-vingts voix de basses employées pour les quatre parties des trois moines et de Saint Bris.*

L'impression qu'il produisit sur les exécutants et sur les auditeurs les plus rapprochés de l'orchestre dépassa toutes les proportions connues. Quant à moi, je fus pris, en conduisant d'un tremblement nerveux tel que mes dents s'entrechoquaient, comme dans les plus violents accès de fièvre. Malgré la non-sonorité du local, je ne crois pas qu'on ait souvent entendu d'effet musical comparable à celui-là, et j'ai regretté alors que Meyerbeer n'ait pas pu en être témoin. Ce terrible morceau, qu'on dirait écrit avec du fluide électrique par une gigantesque pile Volta, semblait accompagné par les éclats de la foudre et chanté par les tempêtes. J'étais dans un tel état après cette scène qu'il a fallu suspendre assez longtemps le concert ».

Dans une lettre exaltée⁶⁰ du 7 août, il rend compte à Meyerbeer de l'impression grandiose produite :

« *Mais il faut [...] que je m'incline, que j'admire, que j'adore avec terreur le foudroyant génie qui créa une pareille scène. Il n'existe rien de pareil dans les plus sombres profondeurs de l'art dramatique ! [...] Hosanna in excelsis ! Planez ! Planez ! Vous êtes roi de l'espace !* ».

Et dès l'automne suivant, il lui demande s'il ne pourrait faire entendre un fragment de *Ein Feldlager in Schlesien*⁶¹ qu'on allait bientôt créer à Berlin⁶².

Au cours de l'été 1845 ils se retrouvent à Bonn (avec nombre de personnalités et d'amis communs) pour l'inauguration solennelle de la statue de Beethoven.

Avec Liszt, grand organisateur des festivités, ils vont aussi dans le cadre somptueux du château de Brühl où Berlioz entend Meyerbeer se produire au clavier et se faire reprocher par la Princesse de Prusse de ne pas avoir été présentée à son collègue

français, alors qu'il l'avait embarrassé de Meyerbeer l'incident comique ! (elle le thé à Berlin⁶⁴ en juin 1

Là où les choses vont c'est avec les préparatifs de cette époque Berlioz est directeur de l'Opéra et déclare *Roqueplan et Duponchou* pourtant commencé les *travaux* pour risquer un *de semblables circonstances*

À plusieurs reprises Berlioz a dû renoncer aux répétitions.

« *Je ne vais pas chercher la musique, par conséquent je ne pourrai, donner à Meyerbeer une invitation à aller*

Enfin, Berlioz a écrit à son fils Louis. Désireux de finir de compte, un billet

Voici la 3^e lettre⁶⁷ de Berlioz : « *Cher et illustre Meyerbeer* Voici le billet de postcard que m'a dit que vous avez écrit merci de tout mon cœur de ma part.

Mais j'aurais encore l'air d'avoir la bonté de vous que la longueur de l'ouvrage immensément vous le salue plus que je vous aime, par conséquent vous impressionne et

Mille compliments êtes venu avant-hier soir.

français, alors qu'il l'avait pourtant bel et bien fait autrefois : embarras de Meyerbeer, réaction amusée de Berlioz⁶³ devant l'incident comique ! (elle se rattrapera en les invitant à prendre le thé à Berlin⁶⁴ en juin 1847.).

Là où les choses vont prendre un tour nouveau et inattendu, c'est avec les préparatifs de la création du *Prophète* à Paris : à cette époque Berlioz est de plus en plus remonté contre la direction de l'Opéra et déclare⁶⁵ : « *L'opéra entre les mains de Nestor Roqueplan et Duponchel se traîne mourant [...] Meyerbeer a pourtant commencé les répétitions du Prophète ; il faut avoir du courage pour risquer un ouvrage de cette dimension au milieu de semblables circonstances* ».

À plusieurs reprises, Meyerbeer l'exhorte vainement à venir aux répétitions.

« *Je ne vais pas chez ces gens là. Ce sont les ennemis de la musique, par conséquent les miens ; je leur ferai donc tout le mal que je pourrai, donc je ne puis accepter même de Meyerbeer une invitation à aller chez eux*⁶⁶ ».

Finalement, Berlioz se décide à venir à la "Générale", avec son fils Louis. Désireux de voir aussi la première, il demande, en fin de compte, un billet de faveur.

Voici la 3^e lettre⁶⁷ de Meyerbeer reçue dans la foulée :

« *Cher et illustre Maître*

Voici le billet de parterre que vous avez désiré. M. Gouin m'a dit que vous avez été à la répétition générale. Je vous remercie de tout mon cœur d'avoir eu égard à ce grand désir de ma part.

Mais j'aurais encore un grand désir : C'est que vous voulussiez avoir la bonté de prendre connaissance de l'ouverture que la longueur de l'ouvrage m'a forcé de couper. Je vous aime immensément vous le savez. Mais ce soir, je vous crains encore plus que je vous aime, par le désir que j'éprouve que ma partition vous impressionne en bien.

Mille compliments et mille remerciements de ce que vous êtes venu avant-hier soir.

*Votre tout dévoué et tremblant
Meyerbeer ».*

C'est là que nous saisissons combien chez Meyerbeer, homme délicat et nerveusement fragile, l'admiration sincère éprouvée pour son cadet est matinée d'appréhension et de respect.

Sensible au fait que Berlioz a autrefois critiqué l'absence de grande ouverture dans *Robert le Diable* et *Les Huguenots*, il prend ici les devants.

La première a bien lieu le 16 avril, et, le 20, l'article de Berlioz paraît dans le *Journal des débats*.

Si le discours est globalement positif, nous y ressentons comme une "cassure".

La proportion des réserves et critiques augmente... les reproches concernant les *ficelles* apparaissent.

Dans une lettre⁶⁸ adressée à Nanci le 25, il est encore plus clair, et révèle ce que l'amitié l'a contraint de faire : « *Je me suis même libéré de mon article sur Le Prophète [...] Meyerbeer a le bon esprit de ne pas trop mal prendre les quatre ou cinq restrictions que j'ai introduites dans mes dix colonnes d'éloges.*

J'aurais voulu lui épargner la pénible impression que ces critiques, exprimées avec une certaine énergie, lui ont fait éprouver ; mais il y a des choses qui doivent absolument être dites ; je ne puis pas laisser croire que j'approuve ou que je tolère seulement ces transactions d'un grand maître avec le mauvais goût d'un certain public. [...]

La partition néanmoins contient de très belles choses à côté de choses très faibles et de fragments détestables. Mais la magnificence incomparable du spectacle fera tout passer ».

Arrêtons-nous là pour observer que Berlioz est malheureux : cela se sent entre les lignes : il vient d'être déçu en tant qu'admirateur, froissé dans son orgueil de passionné... et pour cause : *Le Prophète* présente une partition globalement faible.

Les poncifs, lieux mulés. Des pages ent inspirées. Conventions : c'est seulement « gros reille d'acier d'Hector.

Si quelques pages frisent le sublime, l'é fréquemment les vide sauvé la mise).

Meyerbeer n'évol pire : c'est une involu le supporte pas... il ne qui il a placé son admi

Ceci, sans compte on peut déceler de fug Berlioz» : par exemple d l'acte V surtout), dan mières mesures de tyf comme un pâle écho peut-être gagner ses Meyerbeer a souhaité «du Berlioz». En fin «singer» (involontair quin et vide.

Le succès est égale Berlioz ne s'y trompe pa impressionné par les élé Nancy, il commence à cr les intrigues, les séductio

Au reste dans les *M*
« *L'influence de Me sion qu'il exerce par son par les réalités de son t les artistes, sur les critiq y rendent à peu près im,*

Les poncifs, lieux communs et lourdeurs sont accumulés. Des pages entières traînent la jambe et sont peu inspirées. Conventions, boursouflures... (ce n'est pas «» c'est seulement «gros»)... tout ceci n'échappe pas à l'oreille d'acier d'Hector.

Si quelques pages, prises isolément, impressionnent et frisent le sublime, l'écriture vocale paroxystique masque fréquemment les vides (Roger, Viardot et Levasseur ont sauvé la mise).

Meyerbeer n'évolue plus, sa partition est laborieuse ; pire : c'est une involution, il régresse. Et cela, Berlioz ne le supporte pas... il ne l'admet pas de la part de l'artiste en qui il a placé son admiration auparavant.

Ceci, sans compter qu'en étudiant de près *Le Prophète* on peut déceler de fugitives mais troublantes formules «*alla Berlioz*» : par exemple dans le traitement des cordes graves (à l'acte V surtout), dans celui des bois au cours des premières mesures de type «» de l'introduction... qui sonne comme un pâle écho de la *Scène aux champs*. Voulant peut-être gagner ses grâces, on a le sentiment que Meyerbeer a souhaité, ponctuellement, de loin en loin, «du Berlioz». En fin de compte, il n'est parvenu qu'à le «singer» (involontairement) et l'ensemble sonne mesquin et vide.

Le succès est également dû à la scénographie fastueuse, Berlioz ne s'y trompe pas et s'amuse de la joie de son fils Louis impressionné par les éléments visuels. Enfin, dans sa lettre à Nancy, il commence à critiquer le «ème Meyerbeer» : les dîners, les intrigues, les séductions qu'il déploie.

Au reste dans les *Mémoires* il sera encore plus explicite⁶⁹ :

« *L'influence de Meyerbeer, je dois le dire aussi, et la pression qu'il exerce par son immense fortune, au moins autant que par les réalités de son talent éclectique, sur les directeurs, sur les artistes, sur les critiques et par la suite sur le public de Paris y rendent à peu près impossible tout succès sérieux à l'Opéra.*

Cette influence délétère se fera sentir encore peut-être dix ans après sa mort.

Henri Heine prétend "qu'il a payé d'avance" ».

Si d'autres réflexions de ce genre naîtront sous sa plume, malgré sa déception, Berlioz conserve son amitié à «'homme – Meyerbeer» et restera objectif à l'avenir.

Le 15 juillet suivant, c'est précisément Giacomo Meyerbeer qui, à la tête d'une délégation, lui remet une médaille d'or commémorative⁷⁰ pour *La Damnation de Faust*...

Dans *Les Soirées de l'orchestre* si Berlioz s'amuse autour de l'« s » de *Robert le Diable* (6^e Soirée) il rend toujours hommage aux *Huguenots*, que l'on exécute religieusement au cours de la 24^e Soirée.

En 1850, Meyerbeer est sollicité par Berlioz à plusieurs reprises, notamment pour entrer au Comité d'honneur⁷¹ de la Nouvelle Société Philharmonique aux côtés de Liszt. D'ailleurs les trois hommes sont souvent réunis.

Il y aura un beau rendez-vous manqué néanmoins : Liszt sera seul pour la re-création de *Benvenuto Cellini* à Weimar en mars 1852. Berlioz est finalement bloqué à Londres et Meyerbeer, invité comme il se doit (et ignorant ce dernier fait), est souffrant : il écrit à Liszt ces mots touchants⁷² dont voici la traduction :

Berlin 8 février 1852.

« Mon cher et illustre collègue !

[.] J'aurais voulu venir à Weimar mais une sévère maladie contractée cet été et qui m'a beaucoup affaibli ne permet pas d'entreprendre un voyage en plein hiver. Sans cette appréhension, je serais venu moi aussi à Weimar pour la 1^{ère} représentation de Benvenuto Cellini de notre illustre ami Berlioz, d'autant plus que j'ai lu dans la presse qu'il dirigera lui-même son œuvre magistrale.

Voulez-vous, en mon nom, lui serrer les deux mains ? [.]

Votre admirateur sincère

Meyerbeer ».

À deux reprises Meyerbeer, plus chancelante, revient comiques : *L'Étoile du Nord* en 1859.

Les deux compositions *L'Étoile du Nord* il écrit même « *Saluez de ma part les partitions ne soient pas trop Paris pour la première (dont le lever tourment Comique)* ».

À sa sœur Adèle, il écrit : *c'est charmant et très ne*

Pour le second ouvrage *la musique [.] du Pardor magistrale, ingénieuse, fait un abîme entre Meyerbeer pas PARISIEN. On voit l*

Observons que, dans quelques pages pour le *Journal des*

Néanmoins, il continue à parler de Meyerbeer» et sa façon de s'adresser

En 1859, à propos de Liszt, il déclare⁷⁶ apprécier sa *souplesse couleurine de*

Dans une autre lettre à Liszt il fait à Liszt que : « *Liszt est tellement le loisir de m'écrire onze jours le temps, quand on ce qu'il veut m'entortiller prendre la bonne nouvelle par quels moyens ? ... uniquement Quel Meyerbeer !!!* ».

À deux reprises Meyerbeer, en dépit de sa santé de plus en plus chancelante, revient à Paris pour présenter ses deux opéras-comiques : *L'Étoile du Nord* en 1854 et *Le Pardon de Ploërmel* en 1859.

Les deux compositions sont appréciées par Hector. Pour *L'Étoile du Nord* il écrit⁷³ même, de Brunswick, à un ami commun « *Saluez de ma part le grand maître et tâchez que ses répétitions ne soient pas trop accélérées ; il faut que je me trouve à Paris pour la première représentation de cette Etoile du Nord (dont le lever tourmente si fort les petites lunes de l'Opéra-Comique)* ».

À sa sœur Adèle, il a déjà écrit⁷⁴ : « *On dit pourtant que c'est charmant et très neuf. C'est un vrai Maître !* ».

Pour le second ouvrage il s'adressera ainsi⁷⁵ à Ferrand : « *la musique [...] du Pardon de Ploërmel est écrite [...] d'une façon magistrale, ingénieuse, fine, piquante et souvent poétique ! Il y a un abîme entre Meyerbeer et ces jeunes gens. On voit qu'il n'est pas PARISIEN. On voit le contraire pour David et Gounod* ».

Observons que, dans les deux cas, il fait d'excellentes critiques pour le *Journal des débats*.

Néanmoins, il continue à ne pas apprécier le «*ème Meyerbeer*» et sa façon de s'assurer les bonnes grâces de la presse.

En 1859, à propos de l'élection de Giuseppe Verdi à l'Institut, il déclare⁷⁶ apprécier son caractère inflexible, éloigné de « *la souplesse couleuvrine de celui de Meyerbeer* ».

Dans une autre lettre⁷⁷ adressée à la Princesse Sayn-Wittgenstein il fait à Liszt, des reproches dont la chute est comique : « *Liszt est tellement absorbé par son succès qu'il n'a pas le loisir de m'écrire onze lignes ! et pourquoi donc ? On a toujours le temps, quand on est content, de le dire à ses amis... Est-ce qu'il veut m'entortiller [...] en vous confiant le soin de m'apprendre la bonne nouvelle ? ... Il veut donc recourir aux grands moyens ? ... uniquement pour me prouver qu'il a des moyens ? Quel Meyerbeer !!!* ».

Il arrive aussi que ses admirateurs lui écrivent en établissant une comparaison entre lui et Meyerbeer au désavantage de ce dernier :

Ainsi Adolphe Samuel⁷⁸, de Bruxelles le 20 décembre 1855 :

« *le menuet des follets est le type pur des ballets du Prophète. Il est maintenant évident pour moi que tous les compositeurs modernes un peu sérieux procèdent de votre musique. Toutes leurs prétendues inventions lui sont plus ou moins directement empruntées. Mais ils n'ont fait que répéter en bégayant vos paroles, sans en comprendre le sens ; ils se sont arrêtés à la lettre, et ils se sont bornés à glaner les miettes de vos festins.*

Aussi ont-ils grand soin de renier leur maître. Ainsi, je retrouve dans le final de la seconde partie les trois orchestres de L'Etoile du Nord. Il y a là aussi un thème en si bémol et un autre en ré mineur. Seulement, chez Meyerbeer, l'ensemble produit une affreuse cacophonie, tandis que le chœur des soldats et du gaudeamus des étudiants se marient parfaitement ensemble, sans aucune confusion possible ».

Et encore A.J. Lorentz⁷⁹ :

« *Mon cher Berlioz,*

Je ne puis plus longtemps, garder pour moi seul, les belles émotions que vous m'avez fait ressentir hier au soir. Oui ; je vous le répète : Rossini, Meyerbeer parlent la langue de la musique ; mais, vous, vous parlez la langue du ciel et du bon Dieu oui ! ».

Dans les années qui suivent Berlioz dira⁸⁰ toujours du *Prophète* que c'est un « *ouvrage que j'exècre de toutes mes forces* ». Ce qui ne l'empêchera pas de continuer à inscrire d'autres œuvres de Meyerbeer aux programmes des concerts qu'il dirige ; de même, il accepte régulièrement ses invitations (que ce soit à Londres ou Paris), toujours heureux de se « *trouver avec de si excellents amis [.]*⁸¹ » ou bien : « *Après-demain je dîne chez Meyerbeer, encore avec des amis et des gens qui me sont sympathiques*⁸² ».

Par ailleurs le 2 février⁸³ les nomme conjointement :

Avec le temps, leur

Lors de la création trop souffrant pour assister. Malgré tout, il ne peut pas dire que la nouvelle de votre parvenue ce matin, je ne suis au moins par ces lignes sent, en attendant que je vous illustre Maître. [...] Votre

En fin de compte, douze représentations à [son] plaisir et [son] insi

Il aurait même décliné la place, j'aurais passé du temps de Didon ».

Mais les deux honorent le concert ».

Le décès de Meyerbeer Berlioz ; pourtant ses regrets de n'avoir rendu sa visite à Meyerbeer si triste qu'à l'ordinaire, l'œuvre. Une intelligence particulière que les survivants remarquent dans sa femme gendre. Vendredi prochain du Nord qui le portera à l'Africaine. Lui obéira-t-elle

Et plus loin : « *Lundi prochain, il y a beaucoup de monde et nous avons dit à l'*

Par ailleurs le 2 février 1859 la *Musical Society* de Londres⁸³ les nomme conjointement «honoraires».

Avec le temps, leur amitié semble se renforcer.

Lors de la création des *Troyens à Carthage*, Meyerbeer est trop souffrant pour assister à la première.

Malgré tout, il ne peut s'empêcher d'écrire à Berlioz⁸⁴ :

« *la nouvelle de votre triomphe éclatant m'étant [...] déjà parvenue ce matin, je ne puis résister au désir de vous exprimer, au moins par ces lignes, quel bonheur ma vieille amitié en ressent, en attendant que je puisse vous le dire de vive voix, cher et illustre Maître. [...] Votre tout dévoué de cœur* ».

En fin de compte, nous savons que Meyerbeer assistera à douze représentations au total, déclarant⁸⁵ qu'il venait « *pour [son] plaisir et [son] instruction* ».

Il aurait même déclaré⁸⁶ un jour à Berlioz : « *Maître, à votre place, j'aurais passé du départ d'Enée [directement] à la mort de Didon* ».

Mais les deux hommes ne vieilliront pas longtemps «de concert».

Le décès de Meyerbeer, le 2 mai 1864 est un choc pour Berlioz ; pourtant ses réactions sont très contradictoires. Après avoir rendu sa visite à Mina⁸⁷, il s'épanche ainsi : « *Je suis plus triste qu'à l'ordinaire, la mort de Meyerbeer est venue m'achever. Une intelligence pareille ne disparaît pas du monde sans que les survivants remarquent l'obscurcissement qui se fait. Je viens de chez sa femme qui est ici avec ses deux filles et son gendre. Vendredi prochain nous les conduirons au chemin de fer du Nord qui le portera à Berlin. Il a défendu de représenter son Africaine. Lui obéira-t-on ? je ne sais* »⁸⁸.

Et plus loin : « *Lundi dernier je suis allé à notre dîner hebdomadaire, il y a beaucoup été question de Meyerbeer et Rossini et nous avons dit à propos de ces deux hommes des choses*

que je crois vraies : l'un était un artiste égoïste sans doute, l'autre est un égoïste qui n'est pas un artiste ».

Par ailleurs⁸⁹, pourtant : « Une partie de notre petit monde musical (je suis de celle-là) est triste, l'autre partie est gaie, parce que Meyerbeer vient de mourir. Nous devons dîner ensemble la semaine dernière ; ce rendez-vous a été manqué ».

Ce qui ne l'empêche pas de «*»* de nouveau, dix jours plus tard⁹⁰, contre le «*ème-Meyerbeer*» qui lui a survécu : « *La banque Meyerbeer travaille comme un seul homme. Il a laissé des pensions à des écrivains chargés de le louer à tant par mois, à faire valoir sa musique* ».

Artistiquement, les choses se gâtent un peu plus tard, avec la création de *L'Africaine* (complétée par Fétis).

Berlioz exprime, à qui veut l'entendre et à plusieurs reprises, son aversion pour cet opéra : « *Oui, j'ai vu la répétition générale de L'Africaine, mais je n'y suis pas retourné. J'ai lu la partition. Ce ne sont pas des ficelles qu'on y trouve, mais bien des câbles et des câbles, tissus de paille et de chiffons. J'ai le bonheur de n'être pas obligé d'en parler.* »⁹¹.

Et plus tard, encore⁹² : « *oh ! l'abominable non-sens, l'exécrable monceau de notes ! Voilà qui a coûté de l'argent ! et une réclame qui a duré 20 ans !* ».

Le comble, c'est que son fils, Louis Berlioz, va lui apprendre⁹³ qu'un indigène des îles vierges a cru que son père était l'auteur de *L'Africaine*... !

Ainsi s'achève, dans une relative amertume, la relation artistique entre les deux personnages : par ce constat de l'impuissance créatrice d'un ami artiste et de son incapacité à se renouveler.

Même si *L'Africaine* recèle bien plus de finesses et d'audaces dans le détail que *Le Prophète*, le compositeur Berlioz ne veut plus en entendre parler, parce qu'à son avis, on ne peut plus se permettre d'écrire ainsi désormais. Son idole, le novateur de *Robert*, le créateur flamboyant des *Huguenots* était "mort" depuis longtemps.

Mais pour l'homme vrai qu'un ami avait qui cinq ans plus tard seulement

Et l'Amitié vraie ne esthétiques ou d'opinion

Berlioz avait, par : écrivain⁹⁴ dès 1855 à l'ère maître est un maître, et respecté l'art, il faut l'honneur soit la divergence exist celle qu'il a suivie ».

Remerciements : merci qui me permettront, je l'espère, de vous offrir quelques conseils comme leur avis et leur connaissance va également valoir une amicale et spontanée loyauté de son appui indéfectible et M. Lucien Chamard-Berlioz des plus précieuses ; sans l'honneur d'être publiés.

1—CG (Correspondance G&B)

2—Ou bien serait-ce pour d'autres raisons ?

3—In Pierre Lalo *De Rameau à Berlioz*, 1947, chapitre Berlioz

4—Chez Meyerbeer, Bosch et Berlioz, règle générale, que rouer il y a encore des relents

5—Le 23 septembre de 1791

Mais pour l'homme-Berlioz, il n'en demeure pas moins vrai qu'un ami avait quitté ce monde... un ami qu'il rejoindrait cinq ans plus tard seulement.

Et l'Amitié vraie ne fait-elle pas table rase des divergences esthétiques ou d'opinion ?

Berlioz avait, par anticipation, déjà donné sa réponse, en écrivant⁹⁴ dès 1855 à l'ami commun Franz Liszt : « *Quand un maître est un maître, et quand ce maître a toujours et partout respecté l'art, il faut l'honorer et le respecter aussi, quelle que soit la divergence existant entre la ligne que nous suivons et celle qu'il a suivie* ».

Patrick Favre-Tissot Bonvoisin

Remerciements : ma gratitude profonde et sincère va à ceux qui me permettront, je l'espère, de les appeler "mes maîtres spirituels" : MM. David Cairns et Gérard Condé, pour leurs généreux conseils comme leur avis critique éclairé et constructif. Ma vive reconnaissance va également à M. Dominique Catteau pour son assistance amicale et spontanée ; au Président Alain Rousselon pour la loyauté de son appui indéfectible ; ainsi qu'à Mme Marcelle Gidon et M. Lucien Chamard-Bois pour leur aide technique et affectionnée des plus précieuses ; sans eux, ces travaux n'auraient jamais connu l'honneur d'être publiés.

1—CG (Correspondance Générale), t. 1 n° 250, p. 504.

2—Ou bien serait-ce pour de basses raisons idéologiques et politiques inadéquates ?

3—In Pierre Lalo *De Rameau à Ravel, portraits et souvenirs*, Albin Michel, 1947, chapitre Berlioz, p. 55.

4—Chez Meyerbeer, Boschot et la plupart de ses confrères ne voient, en règle générale, que rouerie, duplicité et esprit de calcul. A n'en pas douter il y a encore des relents de l'Affaire Dreyfus là dessous.

5—Le 23 septembre de 1791 à Vogelsdorf près de Berlin.

- 6—CG I n°61, p. 128
7—CG I n°126, p. 255
8—CG I n°138, p. 276
9—En 1825.
10—CG I n° 187, p. 378
11—CG I n° 190, p. 384, 6 décembre 1830.
12—CG I n° 203, p. 403, 9 janvier 1831.
13—CG I n° 251, p. 505.
14—*Le Rénovateur*, 2 mars 1834 – Critique musicale, I (1823-1834), p. 182.
15—*Le Rénovateur*, 18 mai 1834. CM I, p. 235.
16—Ils ont, curieusement, retenu les seules réserves.
17—*Le Rénovateur*, 18 octobre 1834. CM I, p. 411.
18—*Le Rénovateur*, 27 novembre 1834. CM I, p. 461.
19—*Gazette musicale de Paris*. CM II, p. 209 à 215.
20—*Gazette musicale de Paris*, 8 février 1835. CM II, p. 55 & 56.
21—*Gazette musicale de Paris*, 29 mars 1835. CM II, p. 96.
22—*Le Rénovateur*, 13 mai 1835. CM II p. 144.
23—CG II, n° 429, p. 231, Paris 15 avril 1835.
24—*Gazette musicale de Paris*, 18 & 25 octobre 1835. CM II.
25—Confère C.G.Tome II n° 464 p. 288 à Nanci Pal, 21 février 1836: «Meyer-Beer ne veut pas qu'elle y manque».
26—Voir *Calendrier Berlioz* par Pierre Citron, edit. ANHB 2000, p. 57.
27—*Revue et gazette musicale de Paris*, 13 & 20 mars 1836. CM II.
28—In *L'Avant-Scène Opéra* n° 134, consacré aux *Huguenots*, Commentaire littéraire et musical p. 94.
29—Avant *Les Huguenots*: CM II p. 225 – *Journal des Débats*; 21 juillet 1835 "De la musique en plein air" / p. 307 *Le Rénovateur*, 5 octobre 1835 "Mayence chœur Gutenberg" / p. 397 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 7 février 1836 "Bellini et Rossini". Après *Les Huguenots*: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 6 mars 1836 "Troisième concert du Conservatoire" / CM III, p. 6 – *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1er janvier 1837 "De l'imitation musicale" / p. 58 *Journal des Débats*, 5 mars 1837 "Stradella" de Niedermayer / p. 79 *Chronique de Paris*, 19 mars 1837 "Chronique musicale" / CM IV p. 389 & 390 *Journal des Débats*, 22 janvier 1839 "Messe" de Dietsch et 4 février 1838 *Revue et Gazette musicale de Paris* "Le poète mourant" de Millevoye, musique de Meyerbeer.
30—CM III, p.133 à 137 – *Journal des Débats*, 17 mai 1837; et p. 139 à 141 *Revue et Gazette musicale de Paris* (pour les débuts de Duprez en Raoul).
31—CG II n° 716, p. 644, mai/juillet 1840.
32—CM II, p. 494. Concert de Mademoiselle Mazel à l'Hôtel de Ville, 10 juillet 1836.
33—CG II n° 461, p. 281, 25 janvier 1836.

- 34—Il est à observer que, pl pas blesser Meyerbeer da 576 bis, p. 155, novembre
35—Comparer, à ce titre: I Fayard, 2002, II, p. 52 av rousel de la Cour).
36—A propos de cette œuvr Urhan, qui avait été le cré a aussi été amené à créer Raoul à l'acte I des *Hugu*
37—CG II n° 649, p. 553 à 5
38—Pas vis à vis de l'Opéra après l'échec de *Benvenuto*
39—De l'année 1842.
40—En réalité *La chute de l nier des tribuns* original, AnHB, 2000, p. 102.
41—Citée par Berndt W.W Meyerbeer: *Wagners Beu seldorf* 1984, p. 183.
42—"Quand je quittais ma l
43—Voir Biographie de Ber de Meyerbeer à Heinrich l
44—In lettre de Richard Wa;
45—CG III n° 795, p. 44 à A
46—CG III n° 816, p. 74 à J
47—CG III n° 807, p. 64 à K
48—CG III n° 803, p. 58 à K
49—CG III n° 823, p. 82 & Hambourg à l'Honorable
50—Voir *Mémoires* II, p. 14 vol., 1969).
51—Frédéric-Guillaume IV.
52—Plus précisément le 4 ju
53—*Mémoires* II, p. 51.
54—CG III n° 873, p. 146, 2
55—Confirmé par lettre n° 8
56—L'usage commun de th res" (non encore qualifiés d'autres compositeurs et contexte qui nous intéress
57—A ce sujet, il est possil Condé, qui nous fait pers tement de la prosodie, M c'est Gounod qui a introd

- 34—Il est à observer que, plus tard, il demande à Joseph D'Ortigue de ne pas blesser Meyerbeer dans ses écrits (voir CG VIII "Suppléments", n° 576 bis, p. 155, novembre 1838).
- 35—Comparer, à ce titre: Hector Berlioz, biographie de David Cairns, Fayard, 2002, II, p. 52 avec notes, & CG II p. 318 note 5 (*dans le Carrousel de la Cour*).
- 36—A propos de cette œuvre, il semble opportun de rappeler que Chrétien Urhan, qui avait été le créateur de la partie d'alto dans *Harold en Italie*, a aussi été amené à créer celle de viole d'amour pour la romance de Raoul à l'acte I des *Huguenots* de Meyerbeer.
- 37—CG II n° 649, p. 553 à 555.
- 38—Pas vis à vis de l'Opéra en tous les cas, car cela paraît inenvisageable après l'échec de *Benvenuto Cellini*.
- 39—De l'année 1842.
- 40—En réalité *La chute de Rienzi*, (actes III, IV et V du *Rienzi ou le dernier des tribuns* original). Voir *Calendrier Berlioz* de Pierre Citron, AnHB, 2000, p. 102.
- 41—Cité par Berndt W.Wessling dans sa biographie de Meyerbeer, Meyerbeer: *Wagners Beute, Heines Geisel*, Droste Verlag GmbH Düsseldorf 1984, p. 183.
- 42—"Quand je quittais ma Normandie", tiré de l'acte III.
- 43—Voir Biographie de Berlioz par David Cairns, II, p. 291 et 292, lettre de Meyerbeer à Heinrich Baermann notamment...
- 44—In lettre de Richard Wagner à Franz Liszt, en date du 18 avril 1851.
- 45—CG III n° 795, p. 44 à Auguste Morel, Stuttgart, 30 décembre 1842.
- 46—CG III n° 816, p. 74 à Joseph D'Ortigue, Leipzig, 28 février 1843.
- 47—CG III n° 807, p. 64 à Karol Lipinski, Weimar, 27 janvier 1843.
- 48—CG III n° 803, p. 58 à Karol Lipinski, Weimar, 23 janvier 1843.
- 49—CG III n° 823, p. 82 & 83, Berlin 15 ou 17 mars 1843. Adressée à Hambourg à l'Honorable M. Berlioz, célèbre compositeur de Paris.
- 50—Voir *Mémoires* II, p. 144 (première édition Garnier-Flammarion en 2 vol., 1969).
- 51—Frédéric-Guillaume IV.
- 52—Plus précisément le 4 juin 1847, d'après Pierre Citron.
- 53—*Mémoires* II, p. 51.
- 54—CG III n° 873, p. 146, 23 décembre 1843.
- 55—Confirmé par lettre n° 877, p. 156, du 5 janvier 1844 à Nanci Pal.
- 56—L'usage commun de thèmes récurrents en forme de "signaux sonores" (non encore qualifiés de *Leitmotiv*) existaient aussi chez Weber et d'autres compositeurs et n'est que difficilement exploitable dans le contexte qui nous intéresse.
- 57—A ce sujet, il est possible de tempérer la remarque en citant Gérard Condé, qui nous fait personnellement observer: «pour le mauvais traitement de la prosodie, Meyerbeer et Berlioz sont de la même école, c'est Gounod qui a introduit le respect de la prosodie».

- 58—Spontini, Gluck, Rossini, Weber, Halévy, Auber, Beethoven, Mendelssohn...
- 59—*Mémoires* II, p. 177.
- 60—CG III n° 918 p. 195, 7 août 1844.
- 61—C'est à dire *Un Camp en Silésie, Singspiel* en III actes créé à la *Königliches Schauspielhaus* de Berlin le 7 décembre 1844.
- 62—CG III à Meyerbeer, n° 925, p. 205, Paris 12 novembre 1844.
- 63—CG III, n° 992, p. 277, à Nanci Pal, Francfort, 26 août 1845.
- 64—CG III, n° 1114, p. 435 & 436, à Auguste Morel, Berlin, 20 juin 1847.
- 65—CG III, n° 1240, p. 593, au Comte Michel Wielhorski, 28 novembre 1848.
- 66—CG III, n° 1252, p. 617 à Adèle Suat, 9 avril 1849.
- 67—CG III, n° 1254, p. 619. NB : dans la deuxième, il terminait par la formule très forte : «*Agréez, cher et illustre maître, l'expression de mon dévouement le plus affectueux*» (sic!).
- 68—CG III, n° 1258, p. 624, 25 avril 1849.
- 69—Voir tome II, page 316.
- 70—NB: Remarquons que Boschot est ici d'une mauvaise foi inqualifiable car, au mépris de la chronologie, il affirme que c'était une manœuvre pour s'assurer ses grâces de journaliste à la première du Prophète.
- 71—CG III, n° 1295, p. 679 à Liszt, 8 janvier 1850 & n° 1296, p. 681 à Camille Pal, 12 janvier 1850, avec note.
- 72—Lettre citée dans G. Meyerbeer, *Ein Leben in Briefen Heinz und Gudrun Becker*, Heirichshrofen's Verlag, Wilhelmshaven 1983.
- 73—CG IV, n° 1636, p. 376 à M. Gemmy Brandus, Brunswick, 26 octobre 1853.
- 74—CG IV, n° 1633, p. 371, 10 octobre 1853.
- 75—CG V, n° 2368, p. 678, 28 avril 1859.
- 76—CG VI, n° 2449, p. 83 & 84, à Carolyne von Sayn-Wittgenstein, 13 décembre 1859.
- 77—CG V, n° 2173, p. 370, 21 septembre 1856.
- 78—CG V, n° 2069, p. 218.
- 79—CG IV, n° 1834, p. 629, 11 ou 25 décembre 1854 (?) (à propos de *L'Enfance du Christ* – également t. VIII (suppléments) 24 avril 1859, n° 2 237 quater).
- 80—CG V, n° 2171, p. 368 à Adèle, 11 septembre 1856.
- 81—CG V, n° 1989, p. 121, à Julius Benedict, Londres 28 juin 1855.
- 82—CG V, n° 2345, p. 645 à Adèle, 10 janvier 1859.
- 83—Aux côtés de Joachim, Auber, Ernst, Moscheles, Rossini et Spohr.
- 84—CG VI, n° 2782, p. 507, Paris 5 novembre 1863.
- 85—Selon Ernest Reyer, cité par A. Boschot *Le Crépuscule d'un Romantique*, p. 592. Voir aussi CG VI, p. 507, note 1.
- 86—Idem.
- 87—Mina Mosson, épouse Meyerbeer, désormais sa veuve.
- 88—CG VII, n° 2855, p. 56 à son fils Louis Berlioz, 3 ou 4 mai 1864.

- 89—CG VII, n° 2856, p. 60.
- 90—CG VII, n° 2858, p. 65.
- 91—CG VII n° 3021 p. 276.
- 92—CG VII n° 3165 p. 46
1866.
- 93—CG VII n° 3163 p. 460,
Thomas Iles Vierges, 22 s
- 94—CG V n° 1987, p. 118, I

- 89—CG VII, n° 2856, p. 60 à Humbert Ferrand, 4 mai 1864.
90—CG VII, n° 2858, p. 65 à Louis Berlioz, 13 mai 1864.
91—CG VII n° 3021 p. 276 à Carolyne Sayn-Wittgenstein, 30 juin 1865.
92—CG VII n° 3165 p. 466 à Joséphine Suat, sa nièce, 28 septembre 1866.
93—CG VII n° 3163 p. 460, lettre de Louis Berlioz à son père datée de St-Thomas Iles Vierges, 22 septembre 1866.
94—CG V n° 1987, p. 118, Londres 25 juin 1855.

II—Pour mieux connaître le docteur Louis Joseph Berlioz par le docteur Boucharlat

Louis Joseph Berlioz, le père de notre compositeur, est né le 9 juin 1776 à La Côte-Saint-André, sous la royauté. Il se marie le 6 février 1802, à vingt-six ans, avec Marie Antoinette Joséphine Marmion, en l'église Saint-Victor de Meylan. De cette union naissent six enfants. Il décède le 28 juillet 1848 à La Côte à l'âge de soixante-douze ans, à la veille de la Deuxième République!

Sa vie se déroula dans le cadre champêtre de cette petite bourgade, dans une maison de la rue principale achetée par son grand-père. Louis Berlioz appartenait à une famille aisée, de robe et d'épée, mais c'était aussi un grand propriétaire terrien. Allié par son mariage à un maréchal d'Empire, il traversera une période très agitée sans rencontrer trop de difficultés. En effet, il connut la monarchie sous Louis XVI, la Révolution, l'Empire et la Restauration, sans revers de fortune ni émigration. Pourtant son grand-père, ancien auditeur à la cour des Comptes, fut déclaré *suspect* en 1793, ainsi que son grand-oncle, notaire de son état.

Ses études

Après avoir acquis une solide formation au collège de La Côte, il part effectuer ses études de médecine, d'abord à Grenoble où il acquiert le titre d'officier de santé, puis à Paris, en plein Directoire. Mais les guerres du Consulat exigeant la présence de nombreux médecins, il est réquisitionné le 25 floréal an VII comme chirurgien de seconde classe à l'hôpital de Grenoble, et ce jusqu'au 8 thermidor an VIII (1800). Il retourne alors à Paris

pour parfaire son cursus afin d'obtenir le titre de médecin. Le 17 février 1802, il soutient sa thèse de doctorat intitulée *Dissertation sur les éruptions sanguines et l'écoulement de la lymphe* à La Côte, dans la

Ses activités médicales

Celles-ci se déroulent à La Côte, car l'on ne retrouve pas de consultations à l'attente. Les consultations des malades, faites à domicile, mais qu'on retrouve dans ses *Mémoires*, montrent une manière de faire devant satisfaire le malade, celle-ci lui permettant une partie de son temps à l'usage de sa clientèle qui louait sa compétence comme un médecin correspondant aux malheurs de ses patients. Il a toujours honoré ses fonctions avec une plus désintéressée, en bon médecin, plutôt qu'en homme obligé. Hector dans ses *Mémoires*

Louis Berlioz sait à l'usage de sa clientèle et celle-ci se révèle très intéressante. Il a écrit un mémoire à la société de Bordeaux en 1810 un mémoire à Morlaix en 1816 à Paris un mémoire sur l'influence des études sur la production de la vapeur sur l'intérêt de l'eau froide sur son projet d'écrire un mémoire sur la drogue. Ses derniers titres ne seront pas publiés, mais

parfaire son cursus afin de soutenir la thèse qui lui donnera la titre de médecin. Le 17 frimaire an XI (1802), il expose son travail intitulé *Dissertation sur les maladies chroniques et les évacuations sanguines et l'acupuncture*. Il s'installera l'année suivante à La Côte, dans la maison familiale.

Ses activités médicales

Celles ci se déroulaient essentiellement chez les patients, car l'on ne retrouve pas de traces d'un cabinet ni d'une salle d'attente. Les consultations étaient en fait des visites au domicile des malades, façon de faire qui nous étonne aujourd'hui mais qu'on retrouve dans les descriptions de Balzac. Cette manière de faire devait satisfaire notre médecin, sa fortune personnelle lui permettant une grande indépendance: il consacrait une partie de son temps à l'agriculture! mais il était fort apprécié de sa clientèle qui louait sa compétence et sa bonté. C'était effectivement un médecin consciencieux, attentif aux souffrances et aux malheurs de ses patients, peu intéressé par l'argent. « Il a toujours honoré ses fonctions en les remplissant de la façon la plus désintéressée, en bienfaiteur des pauvres et des paysans, plutôt qu'en homme obligé de vivre de son état», écrit son fils Hector dans ses *Mémoires*.

Louis Berlioz sait aussi consacrer du temps à la recherche, et celle-ci se révèle très diversifiée: en 1809, il présente un mémoire à la société de Bordeaux sur les évacuations sanguines, en 1810 un mémoire à Montpellier sur les maladies chroniques, en 1816 à Paris un mémoire sur l'acupuncture. Mais il mène parallèlement des études sur les conditions atmosphériques et leur influence sur la production des états pathologiques, des travaux sur l'intérêt de l'eau froide comme mode de traitement. Enfin, son projet d'écrire un mémoire sur l'emploi de l'opium ne pourra se réaliser, lui-même, trop souffrant, devenant dépendant de la drogue. Ses derniers travaux resteront à l'état d'ébauche et ne seront pas publiés, mais ils témoignent de l'intense curiosité in-

telle que de ce chercheur qui est membre associé de nombreuses sociétés savantes à Lyon, Bordeaux, Paris.

Il s'avère aussi un excellent chirurgien, puisqu'il pratique des actes réservés en général aux praticiens des hôpitaux: son matériel est très fourni, permettant des amputations, des trépanations crâniennes et des tailles vésicales pour les calculs de la vessie. Il peut aussi opérer la cataracte, ligaturer les artères et dispose de forceps pour les accouchements dystociques. Il se tient du reste au courant des avancées médicales par l'achat de livres, des abonnements à des journaux, et à des échanges avec des sociétés savantes.

C'est aussi un médecin fasciné par les maladies chroniques, qui frappent un tiers de ses patients. En 1815, dans le mémoire qu'il présente à l'académie de Montpellier, il cherche à montrer l'importance de l'âge, du climat, des tempéraments dans la genèse des maladies chroniques. Fidèle élève d'Hippocrate et des vitalistes, il estime que la maladie est due à un déséquilibre des fonctions vitales qui se propage d'un organe à l'autre par sympathie, véritable connexion qui lie les organes. Ce qui permet de comprendre son goût pour les hypothèses de l'acupuncture, dont l'étude figurera en annexe du mémoire en question. La connaissance de la circulation de l'énergie vitale, l'existence des méridiens, les conflits entre les forces opposées du Yin et du Yang, les points qui peuvent, en les stimulant, rétablir l'équilibre vital ne peuvent que le séduire!

Dans son ouvrage, il s'intéresse d'abord aux affections de surcharge: les excès nutritionnels atteignent le cerveau, le foie et la rate, troubles responsables de paralysies, de tumeurs, d'états de fatigue liés à l'affaiblissement de la sympathie générale qui règle notre santé. Car c'est la force vitale qui détermine notre tempérament. De même, les rhumatismes et la goutte sont dûs aux excès alimentaires, ainsi que les troubles respiratoires. Après avoir exposé sa conception générale des maladies chroniques, il propose des solutions: régimes alimentaires, exercices physiques, abandon de l'alcool et de l'opium «l'abus est dangereux pour les jeunes, sans danger pour les anciens»! Il préconise

l'exercice, car «position stase sanguine et ceux qui l'apoplexie».

Il connaît les cancéreux, les soigne, et les envoie au grand air. Sa pratique correspond bien à celle des médecins de campagne. Il fait des préparations mercurielles, des préparations lymphatiques, des saignées, des frictions: tout cela apparaît bien dans son ouvrage.

Mais ce qui l'est n'est pas expliquée peut-être par sa suture sagittale en cas d'épilepsie, sa suture de la cataracte, sa suture de la cloaque, sa suture de la cataracte, asphyxie de qu'il a pratiquée. Ces procédés paraissent bien être dus aux références de l'époque.

solitaire, sans trop de complications. Mais Louis Berlioz, qui a étudié les lésées, sait réparer les fractures, les sources de rhumatismes, les sources de rhumatismes sanguines périodiques et la sympathie.

De l'acupuncture

C'est surtout dans son ouvrage que se trouve la preuve d'originalité, se trouve la preuve que ce médecin qui ignore cette médecine

Il a découvert cette médecine. L'acupuncture, découverte en Chine, a été diffusée par le Japon en Europe par les médecins. Elle est connue en France par Dujardin, dans les années 1774, puis par Vicq d'Azyr en 1783.

l'exercice, car «position horizontale contribue à favoriser la stase sanguine et ceux qui méditent dans leur lit sont très sujet à l'apoplexie».

Il connaît les cancers et les squirrhés, mais sans savoir les soigner, et les envoie au chirurgien. Il redoute la phtisie; en cela, sa pratique correspond bien aux descriptions que Balzac a donné des médecins de campagne. Il propose des remèdes astringents, des préparations mercurielles en cas de faiblesse du système lymphatique, des saignées, des sangsues, des ventouses scarifiées: tout cela apparaît bien classique.

Mais ce qui l'est moins est son attitude interventionniste, expliquée peut-être par son passé de chirurgien: cautère sur la suture sagittale en cas d'épilepsie, vésicatoire sur la glande pituitaire, cloportes appliqués plusieurs fois par jour pour prévenir la cataracte, asphyxie de quelques instants pour traiter le tétanos! Ces procédés paraissent bien hardis et ne semblent pas répondre aux références de l'époque. Ils traduisent un esprit de recherche solitaire, sans trop de contrôle de la part des sociétés savantes.

Mais Louis Berlioz sait rester pragmatique: il lie les artères lésées, sait réparer les fractures, tente de prévenir les inflammations, sources de rhumatismes, reconnaît l'utilité des évacuations sanguines périodiques et leur retentissement sur l'humeur et la sympathie.

De l'acupuncture

C'est surtout dans le cadre de l'Acupuncture qu'il fait preuve d'originalité, se différenciant des pratiques de l'époque qui ignore cette médecine d'origine chinoise.

Il a découvert cette thérapie pendant ses études parisiennes. L'acupuncture, découverte depuis fort longtemps par les Chinois, a été diffusée par les Jésuites revenant de Chine et dévoilée en Europe par les médecins hollandais Rhyne et Kaempfer, et en France par Dujardin, dans son histoire de la chirurgie parue en 1774, puis par Vicq d'Azyr dans l'*Encyclopédie*.

Pour Louis Berlioz, les indications de l'acupuncture sont essentiellement les douleurs, les traumatismes et les asphyxies. Il tente même d'exciter les aiguilles par un courant galvanique. Mais très vite son application devient personnelle, car son esprit de recherche le pousse à découvrir de nouvelles indications, parfois dangereuses! Il peut alors faire preuve de hardiesse:

«L'introduction de l'aiguille dans la région épigastrique ne lui semblant pas douloureuse, je continuai de l'enfoncer jusqu'à une profondeur telle que j'ai eu lieu de croire d'avoir percé l'estomac». Le patient est resté ainsi trois minutes sans malaise et a guéri sans rechute...

Pour cet acte, il fut accusé de témérité par les membres de la société de Paris! Mais pour lui, cela évoquait la blessure infligée aux ruminants intoxiqués par la luzerne...

Bretonneau, puis Cloquet, diffusent ses travaux et deviennent des adeptes, mais bien vite, ils en découvrent les limites et les dangers. La polémique grandit et Berlioz est l'objet de critiques acerbes de la part de Trousseau dans son *Traité de thérapeutique* paru en 1836:«absurdités dont son livre fourmille, étaient peu propres à encourager les praticiens à tenter l'Acupuncture».

Malgré ses revers, Louis Berlioz travaille constamment. Il a la conscience d'un honnête homme engagée quand il s'agit de la pratique d'un art difficile et dangereux comme la médecine. Bienfaiteur des pauvres et des paysans, plutôt qu'homme obligé de vivre de son état, doué d'un esprit libre, sans préjugé social, ni politique ni religieux, il ne s'offusqua jamais qu'on puisse emprunter les idées de ses livres«les citer jamais».

Ses activités politiques

Il est de tendance monarchiste et se réjouit de la Restauration, un instant interrompue par les Cent Jours et par l'occupation de son domicile par les armées autrichiennes!

Il participe au remplacement du conseil municipal et signe une adresse au comte d'Artois. Il participe également au service

d'ordre ultra à l'occasion dier.

En 1817, il est nommé Saint-André, mais il ne n'ayant pu supporter la qu'il ignorait, et débordé

Tout cela montre bien soutenue par des convictions «éisme souriant» le rattachement à une femme très croyante. En influencées par l'époque mais aussi marqué par le autant royaliste. Il reste chiste, ce qui *a priori* mais aussi révolutionnaire vues de Condillac et de C

On retrouve également humaniste profonde, pour les pauvres, et un manque de de son Livre de raison, maison : tout paraît objectif plan la description terrible et les progrès du mûrisse

Seule la mort de sa bien qu'il n'ait pas appelé évoluer vers la mort sans

La comptabilité, la son attention, tandis que débarquement de Napoléon nison de Grenoble! Il es des dépenses est une dist après la mort de sa fille. ma fille, oh ma patrie. l'histoire de la maladie q

d'ordre ultra à l'occasion de l'exécution des complices de Didier.

En 1817, il est nommé par le sous-préfet maire de La Côte-Saint-André, mais il démissionne quelques mois plus tard, n'ayant pu supporter la découverte d'une comptabilité occulte qu'il ignorait, et débordé par les tâches administratives.

Tout cela montre bien sa rigueur de pensée, son honnêteté soutenue par des convictions philosophiques rousseauistes. Son «éisme souriant» le rattache aux Lumières, mais l'isole de sa femme très croyante. En réalité, ses idées philosophiques étaient influencées par l'époque: disciple de Jean-Jacques Rousseau, mais aussi marqué par les Lumières, il était libre penseur et tout autant royaliste. Il reste rempli de contradictions, ultra monarchiste, ce qui *a priori* favoriserait un attachement à l'Eglise, mais aussi révolutionnaire par ses idées encyclopédiques dérivées de Condillac et de Quesnay.

On retrouve également cette opposition entre une attitude humaniste profonde, comme en témoigne son intérêt pour les pauvres, et un manque d'affectivité qui transparaît à la lecture de son Livre de raison, c'est-à-dire la revue de tout le train de maison : tout paraît objectif, le docteur traitant sur un même plan la description terriblement clinique de l'agonie de son père et les progrès du mûrissement des raisins.

Seule la mort de sa fille semble l'émouvoir profondément, bien qu'il n'ait pas appelé un confrère à son chevet et l'ait laissé évoluer vers la mort sans recours.

La comptabilité, la qualité du colza et de la luzerne attirent son attention, tandis que l'élevage du ver à soie cohabite avec le débarquement de Napoléon à Golfe Juan et la trahison de la garnison de Grenoble! Il est vrai qu'il estime que l'enregistrement des dépenses est une distraction des tristes pensées qui l'animent après la mort de sa fille.«Elle a succombé malgré nos soins; oh ma fille, oh ma patrie. Jamais je n'aurai le courage d'écrire l'histoire de la maladie qui me l'a enlevée.»

Sa vie familiale

Elle est aussi marquée par les traits de son caractère, par ses contradictions et un certain clivage de sa personnalité. Car le docteur Berlioz cultivait une attitude ambivalente dans toutes ses activités, ce qui entraînait un déséquilibre profond dans son couple. En effet, s'il encourageait son fils à pratiquer la médecine en exposant des planches d'anatomie, des gravures d'écorchés et de squelettes dans la chambre de Victor, il développait parallèlement le goût du jeune garçon pour la musique en lui faisant suivre des cours particuliers.

Il cherchait avant tout à le mettre en garde contre des sentiments excessivement passionnés et romantiques, en lui proposant un modèle d'identification fondé sur la Raison et qu'il croyait le meilleur, puisqu'il avait su l'adopter pour lui-même. Erudit et rationaliste, il ne faisait rien non plus pour contrecarrer les croyances regardées comme indispensables au « salut » de son fils par son épouse

«la manière de voir de ta mère diffère essentiellement de la mienne à ce sujet, je n'ai pas jugé à propos de lui apprendre ma nouvelle détermination, et, pour nous éviter à tous des scènes pénibles, j'exige que tu gardes le silence», écrit-il à son fils. En cela, l'avenir allait montrer qu'il se trompait et que le «non dit» se retourne souvent contre son auteur! Les secrets de famille ne résistent pas longtemps! Le docteur prenait là un risque terrible, car son épouse, très croyante et rigide, avait « opinions religieuses fort exaltées, la poussant à considérer tous les gens qui se rattachaient au théâtre comme des créatures abominables ». Elle ne pouvait être que frappée de stupeur devant le changement d'orientation de son fils Hector qui renonçait aux honneurs pour embrasser une carrière méprisable à ses yeux.

Apprenant qu'il abandonnait la médecine pour devenir musicien, elle entra dans une violente colère et, à l'issue d'une scène dramatique, elle le maudit, et ne le revit qu'une fois, en 1830, alors qu'il venait de recevoir le premier grand prix de Rome!

Cette malédiction r
de sa mère, survenue
«cette éternelle séparati

Sa mort

Marqué par la fatig
sifs, Louis Berlioz soufl
et cherche dans l'opiun
mange presque plus rien

Les difficultés renc
sa carrière professionne
rien. Hector ne viendra
alors âgé de treize ans!

Il meurt à l'âge d
agonie au milieu des sic
tion de La Côte-Saint-A
dra hommage à « ce sav

Mais la gloire de so

Cette malédiction marqua profondément Hector: à la mort de sa mère, survenue en 1838, il écrivit à son père que «cette éternelle séparation lui avait été cruelle».

Sa mort

Marqué par la fatigue professionnelle, par les deuils successifs, Louis Berlioz souffre de douleurs abdominales incessantes et cherche dans l'opium un remède à ses souffrances: « il ne mange presque plus rien », écrit son fils.

Les difficultés rencontrées par Hector dans la réalisation de sa carrière professionnelle et de sa vie sentimentale n'arrangent rien. Hector ne viendra qu'en 1847 lui présenter son petit-fils, alors âgé de treize ans!

Il meurt à l'âge de soixante-douze ans, après une brève agonie au milieu des siens. Au cours des funérailles, la population de La Côte-Saint-Andréle «médecin des humbles», et rendra hommage à « ce savant digne du grand siècle ».

Mais la gloire de son fils a bien estompé son souvenir.

A PROPOS DES *TROYENS*

Deux productions cet automne, dues à l'Opéra national de Paris et à l'Opéra du Rhin, ont mis *Les Troyens* à l'honneur. Nous saisissons l'occasion des comptes-rendus de ces deux spectacles (avec deux points de vue différents sur les spectacle strasbourgeois) pour publier un article de Pierre-René Serna sur *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier, source possible et méconnue de l'opéra de Berlioz. Nous joignons à ce petit dossier le texte du discours prononcé par Christian Wasselin à Strasbourg, le 25 octobre, dans le cadre de la réception offerte aux éditions Bärenreiter à l'occasion de l'achèvement de la publication de la New Berlioz Edition.

***Les Troyens* à Paris et à Strasbourg à l'automne 2006**

Les Troyens seraient-ils en train de s'installer au répertoire ? S'ils s'y prêtent difficilement en raison de leurs vastes proportions, des moyens qu'ils réclament (un nombre importants de solistes notamment) et surtout des qualités qu'ils exigent impérieusement, l'état dans lequel Berlioz a laissé sa partition ne met pas aux prises les chefs d'orchestre et les directeurs de théâtre avec l'écheveau des versions et des choix secondaires qui a été longtemps le cauchemar de tous ceux qui souhaitaient mon-

ter *Benvenuto Cellini*. C tel ou tel moment (scène cinquième acte ou final pas de problème insolub

Il reste cependant parce-que-c'est-trop-lon confondant de jésuitism gramme de salle distribu ouvrage minutieusement pute car on ruine alors s l'intelligence de ce répe a imaginé des divertisse tuit, ce sont des successi beauté et, surtout, liées consciemment dans *Id Troyens* qui est peut-être que².»

Il arrive aussi que scène obligent le chef c plice, alors qu'il devrait tion) à tripoter la musiq dans la vision dudit met tion d'Herbert Wernick 2000 a été reprise par l' aménagement du quatriè au titre d'un hommage a Hommage à Wernicke e rappeler que le metteur suffisamment large pou cru obligé de faire inter mento des *Troyens* à deuxième acte (!!!) et q cette hérésie, pour dire désespérer.

ter *Benvenuto Cellini*. Certes, des options peuvent être prises à tel ou tel moment (scène de Sinon ou pas ? finale original du cinquième acte ou final définitif ?), mais *les Troyens* ne posent pas de problème insoluble¹.

Il reste cependant que certains prétendent encore couper parce-que-c'est-trop-long (il faut lire à cet égard l'article confondant de jésuitisme écrit par Michel Plasson dans le programme de salle distribué par l'Opéra du Rhin), oubliant qu'un ouvrage minutieusement composé devient ennuyeux si on l'ampute car on ruine alors son équilibre. John Eliot Gardiner, qui a l'intelligence de ce répertoire, parle de la manière dont Rameau a imaginé des divertissements dans ses opéras: «n'est pas gratuit, ce sont des successions de danses et d'actions d'une grande beauté et, surtout, liées au drame.» Et il ajoute: «en a hérité inconsciemment dans *Idoménée*, mais aussi Berlioz dans *les Troyens* qui est peut-être le dernier exemple de tragédie lyrique².»

Il arrive aussi que les choix hasardeux d'un metteur en scène obligent le chef d'orchestre (qui devient alors son complice, alors qu'il devrait être le garant de l'intégrité de la partition) à tripoter la musique pour qu'elle entre de gré ou de force dans la vision dudit metteur en scène. C'est ainsi que la production d'Herbert Wernicke présentée au Festival de Salzbourg 2000 a été reprise par l'Opéra national de Paris (au prix d'un réaménagement du quatrième acte, par ailleurs tout autant mutilé) au titre d'un hommage au metteur en scène entre-temps disparu. Hommage à Wernicke et non pas à Berlioz en effet. Il suffira de rappeler que le metteur en scène, faute d'avoir prévu une porte suffisamment large pour faire entrer et sortir le chœur (!) s'est cru obligé de faire intercaler par Sylvain Cambreling (!!) le Lamento des *Troyens à Carthage* entre les deux tableaux du deuxième acte (!!!) et que personne n'a pu ou voulu revenir sur cette hérésie, pour dire qu'on a parfois de bonnes raisons de se désespérer.

Quel chanteur pour Énée ?

Mais faisons-nous violence, quittons ce débat qui ne devrait jamais avoir lieu (Berlioz s'est lui-même tellement insurgé contre les attentats qu'on faisait subir à Weber et à ses propres malheureux *Troyens* !), et disons deux mots sur les distributions.

Faut-il que la même chanteuse interprète les deux rôles de Cassandre et de Didon ? A la Bastille, Deborah Polaski réussit cet exploit, mais à quel prix ! Les deux personnages se ressemblent, voix et allure, Cassandre perd toute véhémence (la chanteuse devant se ménager pour aborder les trois derniers actes), et l'ouvrage n'y gagne rien. Mieux vaut, comme à Strasbourg, opposer une Sylvie Brunet (Cassandre) violente, archaïque, farouche, et une Béatrice Uria-Monzon (Didon) transfigurée par un rôle qu'elle chantait pour la première fois. Mieux vaut aussi, d'une manière générale, confier ce type d'ouvrage à des interprètes francophones. Ce qu'a fait l'Opéra du Rhin : Marie-Nicole Lemieux, François Lis et Éric Laporte, pour ne citer qu'eux, l'emportent de loin sur Elena Zaremba ou Éric Cutler, sans parler du malheureux Franck Ferrari. Énée reste cependant le rôle le plus difficile à distribuer : vaillance, souplesse, technique permettant des aigus en voix de tête, style, présence, ni Jon Villars (à Paris), ni Robert Chafin (à Strasbourg) ne possèdent ces qualités. Comme il est écrit dans *Opéra Magazine*, quand renoncera-t-on à confier ce rôle à des ténors wagnériens essoufflés, alors qu'il faudrait les choisir parmi les interprètes issus de la tradition du chant baroque français ou du chant rossinien ?

On dira un mot sur la mise en scène d'Andreas Baesler : deux actes pendant la guerre de 14 (une idée de décoration mais sans direction d'acteurs), trois actes dans une ambiance de fête années 50, moins vulgaire cependant que ce qu'on a pu voir à Düsseldorf, moins sordide que la production de Mannheim. A tout prendre, le spectacle sage et soigné de Wernicke vaut mieux. Quant aux chefs, Sylvain Cambreling, malgré ses compromissions insupportables, est cent fois plus raffiné, avide de couleur et de mouvement que Michel Plasson (peut-être aurait-il fallu entendre ses *Troyens* à la Filature de Mulhouse, où

l'orchestre sonne mieux et dément de plus en plus à riger *Les Troyens*.

Et on se pose une question compte et tout bien considéré tendre *Les Troyens* régulier, pour que l'ouvrage il préférable de les entendre des interprètes portés par s'agit là en tous points chanteurs et des musiciens

Question corollaire ment représentés ailleurs

- 1—Pierre-René Serna, dans peut être amené à faire da s'agisse d'attenter à leur i senkirchen, théâtre copro house, le chef Samuel B: ceste et Pas de lutteurs») : mière exécution en Allen l'issue du final définitif d nal (avec l'intervention de
- 2—In *Cité Musiques*, revue 2007, p. 7.

l'orchestre sonne mieux qu'à l'Opéra de Strasbourg). On est décidément de plus en plus impatient d'écouter Marc Minkowski diriger *Les Troyens*.

Et on se pose une grave question : finalement, au bout du compte et tout bien considéré, est-il souhaitable de voir et d'entendre *Les Troyens* régulièrement, dans des conditions contestables, pour que l'ouvrage vive et s'installe au répertoire ? Ou est-il préférable de les entendre une fois tous les dix ans, mais avec des interprètes portés par le seul désir de les servir parce qu'il s'agit là en tous points d'un ouvrage d'exception exigeant des chanteurs et des musiciens d'exception ?

Question corollaire : *Les Troyens* peuvent-ils être dignement représentés ailleurs qu'à Euphonia ?

Christian Wasselin

1—Pierre-René Serna, dans son *Berlioz de B à Z*, évoque les choix qu'on peut être amené à faire dans la partition des *Troyens* sans bien sûr qu'il s'agisse d'attenter à leur intégrité. Il nous précise in extremis qu'à Gelsenkirchen, théâtre coproducteur du spectacle vu à Strasbourg et à Mulhouse, le chef Samuel Bächli a rétabli le ballet du premier acte («de ceste et Pas de lutteurs») ainsi que la scène de Sinon, dont c'était la première exécution en Allemagne. Il a par ailleurs curieusement ajouté, à l'issue du final définitif du cinquième acte, la conclusion du final original (avec l'intervention de Clio et les voix dans le lointain).

2—In *Cité Musiques*, revue de la Cité de la musique, n° 53, janvier-mars 2007, p. 7.

***Les Troyens* à Strasbourg: une autre écoute**

On n'a pas tous les jours l'occasion de saluer un événement musical de première force: l'Opéra du Rhin vient de donner à Strasbourg des *Troyens* proches de la perfection des rêves. Une distribution française ou francophone qui vous inonde du bonheur de découvrir l'œuvre de Berlioz enfin dans la langue de son auteur! Une pléiade de jeunes artistes à faire pâlir les vieux; on voudrait les citer tous, tant ils excellent et promettent, mais surtout Lionel Lhote (Chorèbe), François Lis (Narbal) et Eric Laporte (Iopas) à qui aucun prophète n'est nécessaire pour prédire un avenir dont on reparlera. Par dessus tout, Sylvie Brunet, fantastique Cassandre, qui sans complexe jette un peu d'ombre sur Béatrice Uria-Monzon qu'on se plaisait à imaginer en une Didon encore plus somptueuse.

Le plus extraordinaire – qu'on veuille bien pardonner d'avance au langage de manquer de superlatifs! – de cette inoubliable soirée en fut le véritable maître d'œuvre: Michel Plasson transcende cet orchestre resté si sec l'an dernier dans *Benvenuto*, et irradie la partition pratiquement sans faillir. De bout en bout, il vivifie incroyablement ses moindres détails rythmiques et lyriques. On regrette d'autant les quelques incompréhensibles coupures et l'allure sans doute trop rapide de l'Ottetto et double chœur de Laocoon au premier acte¹. Mais on ne boude pas son plaisir devant la maîtrise, le goût et la musicalité incandescente par exemple dans le duo Cassandre-Chorèbe toujours au premier acte; ou bien la suavité tellement féminine dans le duo du troisième acte entre Didon et Anna; ou encore l'entraînement prodigieux de la Chasse royale et orage. Ceux qui, comme moi, auront eu la chance de fermer les yeux tout au long, devront avouer avec moi, à leur mémoire défendant, que c'était encore mieux que. Cluytens! Je n'aurais jamais cru que ce fût seulement possible. Après cela, qui osera encore insinuer que les chefs

français ne savent pas se je veux dire de ceux qu génération? C'est ainsi. mercissements éblouis.

La mise en scène n lera donc de la chose afin de rappeler à tous le

Que ces gens (je p mode) s'enivrent du m quence ils mettent leur congénital avec leur inferté de rester incompr de les comprendre (enc qu'ils veuillent (encore! tures d'avant-garde (d'ai tout prêt à passer encore eux, de leur dire qu'*ils* comme un novateur qui mais comme un bête v spectacle. Ils gênent les tant de beauté enlaidie, i une vieille serpillière, il souvent à ne plus mêm scène. Ils gênent les char bles pour pouvoir croire ou Cassandre ou Narbal

Mais comment vou soient encore à leur affai mer les yeux, eux! Leu ment...

Disons le donc tout vous rendre coupables, e tes les choses essentiell

français ne savent pas se hisser à la hauteur des plus immenses, je veux dire de ceux qu'on compte par trois ou quatre sur une génération? C'est ainsi. Chapeau bas, avec notre million de remerciements éblouis.

La mise en scène ne vaut pas une ligne d'encre. Je ne parlerai donc de la chose que de manière évasivement générale, afin de rappeler à tous les intéressés qu'*on est las*.

Que ces gens (je parle de tous ces metteurs en scène à la mode) s'enivrent du mirage d'être des génies, qu'en conséquence ils mettent leur point d'honneur à se croire en conflit congénital avec leur indigne public, qu'ils s'arc-boutent à la fierté de rester incompris des philistins évidemment incapables de les comprendre (encore que, dans le genre simplisme...), qu'ils veuillent (encore!!!) choquer le bourgeois avec leurs lectures d'avant-garde (d'ailleurs passablement défraîchies), on est tout prêt à passer encore! Mais il devient salutaire, même pour eux, de leur dire qu'*ils gênent* tout le monde, non pas du tout comme un novateur qui bousculerait des positions trop assises, mais comme un bête voisin importun qui empêche de voir le spectacle. Ils gênent les spectateurs justement désolés de voir tant de beauté enlaidie, ils gênent le compositeur piétiné comme une vieille serpillière, ils gênent le chef d'orchestre condamné souvent à ne plus même oser regarder ses interprètes sur la scène. Ils gênent les chanteurs voués à des efforts invraisemblables pour pouvoir croire sans pouffer de rire qu'ils sont encore ou Cassandre ou Narbal ou des héros troyens.

Mais comment voulez-vous avec cela que ces malheureux soient encore à leur affaire? Ils ne peuvent quand même pas fermer les yeux, eux! Leur musicalité même s'en ressent fatalement...

Disons le donc tout cru aux Directeurs d'Opéra: cessez de vous rendre coupables, en ces temps bénis d'économies de toutes les choses essentielles, de dilapider des fortunes à engager

des notoriétés dont *tout le monde est platement las*. Savez-vous que des Troyens habillés en Troyens ne déplairaient pas à nos oreilles débiles?

Faut-il encore le redire?

Dominique Cateau

1—Ce qui laisse intact le souvenir à jamais ineffaçable des moments les plus inimaginablement inspirés des *Troyens* de Serge Baudo à Lyon, en 1981 (précisément ce double chœur de Laocoon! quel souvenir!), et surtout en 1987 (entre autres: l'Hymne troyen «protecteurs...» et la pantomime d'Andromaque au 1er acte, le second tableau de l'acte 2 «de sa gloire...», ou le début du second tableau de l'acte 5 «, ma sœur...»). Et tout le reste... la grandeur, la clarté et le souffle uniques de Berlioz. Des sommets indépassables. Par quiconque.

***Le Roman de la mort* de Théophile Gautier une source méconnue**

Au cœur du XIX^e siècle, l'opéra historique à la française, à la manière de Meyerbeer. Les sujets principaux de l'art lyrique sont plus guère qu'un objet de substantiels profits financiers. D'où son échec suscite chez Berlioz. D'autant, et les drames d'Homère, ses dieux et ses épiques de Racine. Chateaubriand, les romanciers à élire un thème édifiant tableau final du genre avec *Le Roman de la mort* de fiction à porter sans risque. Dans un style sobre mais riche en description, le livre narre la découverte de l'Égypte au XII^e siècle avant de suivre l'exode de son peuple. Le roman remporta peu de succès. Mais Berlioz n'a pu ignorer que n'en trouve nulle trace dans les sources pour la correspondance. Berlioz, en outre, était susceptible d'être moins comparable à celui de son époque.

Rapprochons les deux volumes chez Hachette et publiés en feuilletons dans

***Le Roman de la momie* de Théophile Gautier: une source méconnue des *Troyens*?**

Au cœur du XIX^e siècle, Berlioz compose ses *Troyens* contre les modes de l'époque. L'heure est au triomphe du grand opéra historique à la française, illustré par Auber, Halévy ou Meyerbeer. Les sujets antiques, qui avaient fourni la matière principale de l'art lyrique jusqu'à la fin du siècle précédent, ne sont plus guère qu'un objet de dérision dont Offenbach saura tirer de substantiels profits. *Sapho* de Gounod, en 1851, fait exception. D'où son échec, mais aussi l'enthousiasme que l'opéra suscite chez Berlioz. Dans la littérature française, il en est tout autant, et les drames d'Hugo ou de Dumas ignorent la mythologie, ses dieux et ses épopées, auxquels ont puisé Corneille ou Racine. Chateaubriand, avec *Les Martyrs*, est l'un des premiers romanciers à élire un thème antique, mais pour le justifier par un édifiant tableau final du triomphe du christianisme. Rien de tel avec *Le Roman de la momie* de Gautier, premier grand ouvrage de fiction à porter sans remords le flambeau du retour à l'Antique. Dans un style sobre, exempt de relents psychologiques, mais riche en descriptions d'une méticulosité quasi archéologique, le livre narre la destinée de la belle Tahoser qui régna en Égypte au XII^e siècle avant Jésus-Christ et aima un Hébreu parti suivre l'exode de son peuple. Au moment de sa publication, le roman remporta peu de succès et eut peu d'échos dans la presse. Mais Berlioz n'a pu ignorer l'ouvrage'un proche – même si on n'en trouve nulle trace dans ses écrits, inévitablement parcellaires pour la correspondance qui nous est parvenue ; ouvrage qui, en outre, était susceptible de provoquer chez lui un intérêt au moins comparable à celui éprouvé pour *Sapho*¹.

Rapprochons les dates. *Le Roman de la momie* paraît en volume chez Hachette en avril 1858. Mais auparavant, il est publié en feuilletons dans *le Moniteur universel* du 11 mars au

6 mai 1857. Le livret des *Troyens* est rédigé d'avril à juin 1856 ; et la première composition de l'opéra, où le livret subit quelques transformations, s'étale d'août 1856 à avril 1858. La parution du roman de Gautier se place donc pendant le travail d'élaboration des *Troyens*. On peut même supposer, sachant les relations fréquentes entre l'écrivain et le compositeur, que ce dernier ait pu avoir accès aux ébauches d'un roman, commencé lui aussi en 1856, dont le sujet était à même de l'attirer ; voire, que son attention ait pu être appelée sur la documentation avérée de Gautier pour son ouvrage, et en particulier l'*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* d'Ernest Feydeau, paru en 1856.

Parmi les sources esthétiques et littéraires que l'on cite habituellement pour *Les Troyens*, outre Virgile et Shakespeare, figurent parfois La Fontaine, le peintre Guérin, ou même Euripide et le poète persan Hafiz². *Le Roman de la momie* n'est quant à lui jamais mentionné, sauf par Ian Kemp, mais comme un rapprochement accidentel³. À croire que les exégètes des *Troyens*, le plus souvent anglo-saxons il faut bien le reconnaître, n'ont jamais jeté un œil au livre de Gautier ! Car, pour qui est familier du chef-d'œuvre de Berlioz, une simple lecture du roman frappe immédiatement par les coïncidences, ou réminiscences, pour le moins troublantes, que l'on peut y trouver dans l'opéra⁴.

Les similitudes de deux ouvrages

Notons, tout d'abord, que l'antique Égypte est bien présente dans *Les Troyens*, au quatrième acte, dans l'ensemble du divertissement constitué du ballet et de l'air d'Iopas. Almées et Nubiens, sont une façon de désigner des danseuses traditionnelles et un peuple de l'ancienne Égypte. Quant au « harpiste thébain »⁵ en « costume religieux égyptien » qui accompagne Iopas, ainsi que le précise une didascalie, il doit son nom à Thèbes, la capitale des Pharaons. Relevons aussi cette lettre du 25 février 1857, où Berlioz expose ses intentions sur le ballet en évoquant « un pas d'Almées » et « des Almées chantantes », dont résultent

vraisemblablement les danses de tout en faisant allusion à « l'antiquité des Indes »⁶ « Danse des esclaves » n'ont donc ne devoir sa couleur à *Roman de la momie*. *Paquet de divertissement musical* « une jeune femme [qui] n'est pas une autre qui « jouait d'alto » (lyre) et « une joueuse de violon, accompagnée à l'orchestre pour la première fois les musiciennes vers la musique ». S'en « les femmes se mirent à danser, et ne se contentent pas de captiver les spectateurs ainsi que toutes les autres scènes similaires, ce spectacle ne parvient pas à distraire

Voilà que peu après le départ de la confidente de Tahoser, dit dans l'opéra en ces termes : « Quelle heureuse ? N'es-tu pas jalouse ? » que : « Un désir non satisfait dans le palais doré [...] » Sur ce thème d'acceptible raillerie : [...] Le roi du haut de son char de triomphe te sourit, et tu rentres dans le palais.
– Amhosis m'aime pas.

– Propos de jeune velle.
Ici, c'est au duo entre Iopas et Almées que le roman fait irrésistiblement allusion.
Poursuivons. À par la suite, dans le défilé cérémoniel avec un orchestre de tambourins, c'est à la page 141, il est question

vraisemblablement les deux volets extrêmes du triptyque dansé, tout en faisant allusion à «des danseuses d'Égypte venues antérieurement des Indes»⁶. Dans sa conception initiale, où la «Danse des esclaves» ne figure pas encore⁷, le ballet semble donc ne devoir sa couleur qu'à l'Égypte⁸. Ouvrons maintenant *Le Roman de la momie. Page 90 et suivantes*⁹, Tahoser assiste à un divertissement musical et dansé. Figurent trois musiciennes: «une jeune femme [qui] marquait la mesure sur un tympanon»¹⁰, une autre qui «jouait d'une espèce de mandore» (parent de la lyre) et «une joueuse de harpe[qui] chantait une mélodie plaintive, accompagnée à l'unisson». Tahoser interrompt une première fois les musiciennes arguant de son «âme qui pleure à travers la musique». S'ensuit alors un chant plus vif où des «femmes se mirent à danser». Mais cette fois encore, elles n'arrivent pas à captiver Tahoser qui se déclare «triste», et c'est ainsi que toutes «se retirèrent». Est-il besoin de rappeler la scène similaire, ce spectacle dans le spectacle, qui pareillement ne parvient pas à distraire Didon au quatrième acte/opéra ?

Voilà que peu après (pages 95 et suivantes), Nofré, la confidente de Tahoser, dialogue un large moment avec cette dernière en ces termes: «Qu'as-tu maîtresse, pour être triste et malheureuse? N'es-tu pas jeune, belle [...]» À quoi Tahoser rétorque: «Un désir non satisfait rend le riche aussi pauvre dans son palais doré [...]» Sur ce, «Nofré sourit et dit d'un air d'imperceptible raillerie: [...] La solitude nourrit les pensées sombres. Du haut de son char de guerre, Amhosis te décocheras un gracieux sourire, et tu rentreras plus gaie à ton palais.

– Amhosis m'aime, répondit Tahoser, mais je ne l'aime pas.

– Propos de jeune vierge, répliqua Nofré [...].»

Ici, c'est au duo entre Anna et Didon, que ce passage du roman fait irrésistiblement songer.

Poursuivons. À partir de la page 112, est décrit un grand défilé cérémoniel avec une «musique [qui] se composait de tambours, de tambourins, de trompettes et de sistres». Plus loin (page 141), il est question de jeux avec les «prouesses de deux

combattants, le bras gauche garni d'un ceste». Comment ne pas penser cette fois à la «Marche et Hymne» suivie du «Combat de Ceste – Pas de lutteurs», au premier acte?

Ailleurs, page 156, il est dit à une chanteuse accompagnée d'une «mandore» : «Chante-moi quelque ancien air bien doux, bien tendre et bien lent». La façon dont Didon sollicite les strophes d'Iopas semble en filigrane.

Page 171, un cortège solennel d'agriculteurs défile longuement devant le maître des lieux, un «spectacle, comme le signale une note de l'éditeur, qui se veut à la fois beau et religieux» – à la manière de l'«ée des laboureurs» au troisième acte de l'opéra. Et imitant Didon, le maître ainsi honoré commente: «L'agriculture est sainte; elle est la mère nourrice de l'homme.»

Citons encore d'autres évocations tout aussi troublantes, comme, pages 139 et 140, trois danses successives d'esclaves accompagnés de «sistres», «cymbales», «clairons», «» et «double flûte», ou, page 161, l'évocation de Tahoser «comme quelqu'un qui veut calmer le trouble de son cœur par de la musique».

Il est aussi, parmi les multiples descriptions où le roman se complaît, celles de nombreux instruments de musique, comme harpes, lyres ou mandores (à plusieurs reprises), tambourins et autres instruments à percussion, cymbales (page 161), sistres (pages 112, 114 et 140) et double flûte (page 139). Autant de références qui ne sont pas sans évoquer les instruments «antiques» auxquels *Les Troyens* font appel: «doubles flûtes antiques», sistres, petites cymbales antiques, triangles ou tarbuka, sans compter les lyre et harpe qui accompagnent sur scène Cassandre et Iopas.

Ces échos, qui ne sont assurément pas fortuits, se rapportent à des moments de l'opéra que livret, si l'on excepte le duo entre Anna et Didon, ne pouvait transcrire seulement à partir de l'*Énéide*. Et pour cause, puisqu'il s'agit essentiellement de musique (les ballets ou les «Entrées», les instruments) ou d'un chant non narratif comme l'air d'Iopas. Ce qui explique pourquoi Berlioz a pu, ici certainement dans le roman de Gautier, mais peut-

être aussi dans d'autres : livre de Feydeau précité¹ tion¹².

Gautier et *Les Troyens*

Mais il est aussi peinte du 29 ou 30 juin 185 de son texte, Berlioz pa permis de leur lire ici m poème des *Troyens* a déc aussi des lectures chez mars chez Bertin, le dire niqueurs et journalistes mençait donc, déjà, à c choisies, certes. Mais G qu'il en soit, difficileme qui s'était répandu dans Paris. Et si le musicien a ses relations, l'écrivain s son confrère en Antiqui vrage. D'où, en l'occurre librettiste sur le romanci conjonction, d'influences

On notera toutefois gulière indifférence lors thage¹⁴. À cette date, ce gnés – après l'intervent *Tannhäuser*¹⁵. En cela ré intéressés sur le sujet qui

1—*Le Roman de la momie* de Flaubert (1862), dont on s tement impressionné Berli que le musicien s'était en

être aussi dans d'autres sources étrangères à Virgile (comme le livre de Feydeau précité¹¹), rechercher un complément d'inspiration¹².

Gautier et *Les Troyens*

Mais il est aussi permis de s'interroger. Dans une lettre datée du 29 ou 30 juin 1856, soit peu de jours après l'achèvement de son texte, Berlioz parle de «quelques personnes qui m'ont permis de leur lire ici mon ouvrage.» Le 21 août, il ajoute: «Le poème des *Troyens* a décidément un très grand succès.» Il y aura aussi des lectures chez le baron Taylor en février 1857, et en mars chez Bertin, le directeur des *Débats*, en présence de chroniqueurs et journalistes (comme l'était Gautier). Le livret commençait donc, déjà, à courir dans Paris. Auprès de personnes choisies, certes. Mais Gautier a bien pu en être. Il devait, quoi qu'il en soit, difficilement méconnaître l'existence d'un projet qui s'était répandu dans les cénacles littéraires et artistiques de Paris. Et si le musicien a cherché des avis ou conseils auprès de ses relations, l'écrivain s'est peut-être pareillement rapproché de son confrère en Antiquité pour certaines situations de son ouvrage. D'où, en l'occurrence, une possible influence inverse, du librettiste sur le romancier. Ou à tout le moins un faisceau, une conjonction, d'influences réciproques¹³.

On notera toutefois que Gautier semble avoir été d'une singulière indifférence lors des représentations des *Troyens à Carthage*¹⁴. À cette date, cependant, les deux artistes s'étaient éloignés – après l'intervention de Gautier fin 1857 en faveur de *Tannhäuser*¹⁵. En cela réside aussi, peut-être, le silence des deux intéressés sur le sujet qui nous préoccupe.

Pierre-René Serna

1—*Le Roman de la momie* est un précurseur reconnu de la *Salammbô* de Flaubert (1862), dont on sait, avec certitude pour le coup, qu'elle a fortement impressionné Berlioz. Et c'est dans la foulée de cet engouement, que le musicien s'était enquis auprès de l'écrivain de conseils pour les

costumes des représentations de ses *Troyens à Carthage*. Flaubert s'était lui-même déclaré passionné par le sujet de son roman carthaginois, si opposé aux mœurs bourgeoises et à la «vie moderne» pour lesquelles il n'avait que «dégoût», de sa *Madame Bovary* ou de son *Éducation sentimentale* (voir la lettre de Flaubert du 29 novembre 1859, et aussi les lettres des 24 avril 1852, 26 mai 1853, 11 février 1857, 30 octobre 1856 et 23 janvier 1858). La postérité a toutefois préféré retenir de Flaubert ces deux ouvrages, à l'encontre des propres jugements de leur auteur et d'une *Salammô* que la clairvoyance de Berlioz avait su distinguer. Comme une certaine postérité avait naguère choisi la *Fantastique* et la *Damnation* au détriment des *Troyens*.

- 2—Voir l'Avant-propos de Hugh Macdonald pour l'édition Bärenreiter.
- 3—*Les Troyens*, Cambridge Opera Handbooks, page 198.
- 4—Ce ne serait pas la première fois que Berlioz s'inspirerait de Gautier, si l'on songe bien sûr aux *Nuits d'été*, mais aussi aux *Grotesques de la musique* (1859) qui empruntent leur titre au recueil de Gautier, *les Grotesques*, paru en 1844.
- 5—La «harpe thébaine» était déjà dans le «Trio pour deux flûtes et harpe, exécuté par les jeunes Ismaélites» de *L'Enfance du Christ*.
- 6—Voir aussi le commentaire de Monir Tayeb et Michel Austin à propos du ballet des *Troyens*, sur le Site Hector Berlioz (www.hberlioz.com), citant *Les Soirées de l'orchestre* et leur description d'un ballet et de musiques exécutés par des Indiens à Londres en 1851.
- 7—L'état final du ballet, tel qu'on le connaît actuellement, date de 1859.
- 8—L'antique Égypte sera aussi au cœur de l'un des ultimes projets d'opéra de Berlioz: *Antoine et Cléopâtre* d'après Shakespeare, ainsi qu'en témoignent les lettres à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein du 28 octobre, 7 novembre, 2 et 13 décembre 1859. Une façon semble-t-il de boucler sa carrière musicale en retournant aux racines de la cantate *Cléopâtre* de 1829, déjà dédiée à Shakespeare.
- 9—Nous avons choisi comme référence l'édition française du Livre de poche, collection «Classiques de poche», aisément accessible et couramment disponible, et qui plus est, pourvue de commentaires et illustrations qui ne peuvent qu'étayer notre propos.
- 10—Instrument à percussion «formé d'un cadre de bois légèrement infléchi en dedans et tendu de peau d'onagre», précise Gautier.
- 11—On a pu dresser avec certitude la liste des ouvrages d'égyptologie en possession de Gautier, où figure en particulier *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians* de J. G. Wilkinson paru en 1837. Liste reprise à la page 255 de l'édition du Livre de poche.
- 12—*L'Énéide* demeure néanmoins la source fondamentale, qui mentionne également les instruments antiques (double flûte, sistre) et d'autres attributs utilisés dans *Les Troyens*, comme le Ceste
- 13—À propos du «Combat de ceste», notre ami Michel Austin nous fait judicieusement remarquer qu'une recherche sur ordinateur du texte de Virgile pour le mot latin *caestus* – genre de gant de cuir chargé de bal-

les de plomb – révèle ne le seul livre V de *L'Énéide* (toujours dans le co 410, 420, 424, 479 et 484 *Les Géorgiques* (III. 20) emprunté l'idée du combat qu'il connaissait si bien. Quelle autre source en de 14—Gautier n'avait précédé articles les grandes créations, *Roméo*, *La Damnation* 15—Article de Gautier dans la lettre de Berlioz à Ac suite, lors des représentations 1861, Gautier devait se brouille avec Berlioz était

* Cet article a été publié et dirigé par Monir Tayeb et fié.

les de plomb – révèle neuf emplois du mot par le poète, dont huit dans le seul livre V de *L'Énéide* qui traite des jeux funèbres organisés par Énée (toujours dans le contexte d'une lutte de boxe : vers 69, 379, 401, 410, 420, 424, 479 et 484), alors qu'il n'y a qu'un unique exemple dans *Les Géorgiques* (III. 20). Il semble donc très probable que Berlioz a emprunté l'idée du combat de ceste directement au livre V de l'*Énéide*, qu'il connaissait si bien. Peut-être en est-il de même pour Gautier. Quelle autre source en dehors de Virgile, Gautier aurait-il pu utiliser ?

14—Gautier n'avait précédemment pas manqué de commenter dans ses articles les grandes créations de Berlioz à Paris, que ce soient *Benvenuto*, *Roméo*, *La Damnation* ou *L'Enfance du Christ*.

15—Article de Gautier dans le *Moniteur* du 29 septembre 1857. Voir aussi la lettre de Berlioz à Adolphe Samuel du 26 décembre 1857. Par la suite, lors des représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861, Gautier devait se montrer un fervent partisan de Wagner et la brouille avec Berlioz était alors consommée.

* Cet article a été publié sur le Site Hector Berlioz (www.hberlioz.com) dirigé par Monir Tayeb et Michel Austin. Il est ici partiellement modifié.

Ces entreprises ont duré plusieurs décennies : comme sur les chantiers des cathédrales, certains ont travaillé à la naissance des monuments, d'autres les ont terminés.

Aujourd'hui, grâce à ces partitions et à ces écrits, l'image que nous avons de Berlioz, de son œuvre et de sa personnalité, est devenue plus précise, plus complexe, plus nuancée. Berlioz n'est plus seulement cet épileptique que certains livres décrivaient quand j'étais enfant. C'est un artiste plein de feu mais aussi habité par le rêve, la méditation et la conscience lumineuse de ce qu'il voulait.

Il est désormais possible d'aborder sa musique à partir d'une édition irréprochable, il est possible de la jouer sans coupures – si bien sûr on en a la volonté.

Quant aux écrits, je n'oublie pas que c'est ici, à Strasbourg, que furent prononcés par Louis le Germanique et Charles le Chauve les serments qui, en 842, virent la naissance de la langue allemande et de la langue française. Or l'amour que portait Berlioz à la langue française était à la hauteur de son apport au patrimoine littéraire : inestimable.

L'AnHB a longtemps été animée par une personnalité aujourd'hui disparue, Thérèse Husson, et c'est en grande partie grâce à elle que nous disposons des écrits dont je vous parle. Une nouvelle équipe s'est mise en place : le nouveau président de l'association est le compositeur Gérard Condé qui, vous le savez, a écrit un opéra qui met en scène le jeune Berlioz, *les Orages désirés*. L'association a des projets nombreux, que vous m'autoriserez à ne pas dévoiler. Vous me permettrez simplement d'indiquer que notre prochaine assemblée générale aura lieu le 2 décembre, date anniversaire du sacre de Napoléon Ier mais aussi de la bataille d'Austerlitz. Preuve que le combat pour la cause de Berlioz est un combat toujours prochain, toujours recommencé.

Merci pour votre attention.»

A PROPOS DE *BENVENUTO CELLINI*

Bien plus que les différentes étapes qu'ont connues la composition et l'exécution partielle des *Troyens*, les différentes versions de *Benvenuto Cellini* continuent de peser sur le destin de l'ouvrage. Un enregistrement en témoigne, qui nous donne l'occasion de revenir sur une mystérieuse *ur*-version dont il n'est pratiquement question nulle part.

Benvenuto Cellini selon Roger Norrington

Bon gré mal gré, Berlioz a fini par faire sienne la version de Weimar de *Benvenuto Cellini*. Les éditions Bärenreiter ont par ailleurs donné leur imprimatur à ce mauvais compromis en le publiant aux côtés des versions dites «Paris 1» et «Paris 2», sachant que l'opéra de Berlioz a connu bien des états intermédiaires et que tout chef d'orchestre peut légitimement imposer ses propres choix au sein des différentes versions proposées. C'est ce qu'avait fait John Nelson en décembre 2003, à l'occasion des deux concerts proposés à Radio France et de l'enregistrement réalisé dans la foulée (Virgin) ; en revenant à la version dite «Paris 1», améliorée de quelques ajouts, il avait ainsi révélé de nombreuses pages inédites de l'opéra.

Roger Norrington a opté pour la démarche inverse : il s'en est tenu à la version de Weimar. Cette version a longtemps fait autorité (si tant est que l'on puisse ainsi s'exprimer à propos d'un ouvrage qui fut toujours monté clandestinement dans les

théâtres) jusqu'à ce que aient l'idée de revenir à l'original en optant pour la version de Weimar dans l'esprit du compositeur de 1835. L'enregistrement est basé sur le plan de l'intégrité. Selon certains critiques parisiens avec quelques doutes sur la concision bancaire de l'œuvre, à la suite de cet avis, mais il faut être accoutumés à la prodigalité à la verve comique et de ne pas avoir l'impression de voir tout cela fort diminué, avec les passages au minimum et un chœur fictif ; deuxième acte à peine pensé, malmené, bousculé par les premiers tableaux parisiens conduisant à la commune mesure à écouter le vent dans les

Toutes ces réflexions prennent une évidence chez Roger Norrington. On rappelle de sympathie avec la mise en scène de 2003 un cycle de concerts splendides* (*Symphonie du Christ*). Mais ce *Benvenuto Cellini* du 19 septembre 2003, outre l'œuvre évoquée, ne brille pas parce qu'il avait réuni une distribution exceptionnelle, pour partie à la fois de lui, a opté pour des interprètes qui connaissent peu notre laïcité (Claycomb) et ne forment

théâtres) jusqu'à ce que les Anglais, dans les années soixante, aient l'idée de revenir à la version parisienne... mais en transformant *Benvenuto* en opéra-comique, ce qu'il ne fut jamais que dans l'esprit du compositeur et de ses librettistes, vers 1834-1835. L'enregistrement de Colin Davis (Philips, 1972), éblouissant sur le plan de l'interprétation, porte la marque de cet arbitraire. Selon certains commentateurs cependant, le découpage parisien avec quelques dialogues vaut mieux, à tout prendre, que la concision bancaire de Weimar. On leur laissera la responsabilité de cet avis, mais il faut avouer que les auditeurs désormais accoutumés à la prodigalité musicale de la version parisienne et à la verve comique et dramatique de son déroulement, ne peuvent qu'être frustrés par les solutions de Weimar : premier acte fort diminué, avec les premières scènes de Balducci réduites au minimum et un chœur final déjà terminé à peine est-il commencé ; deuxième acte à peu près cohérent ; troisième acte comprimé, malmené, bousculé pour faire entrer la matière des deux derniers tableaux parisiens dans le cadre le plus étroit possible. Réduire à la commune mesure ce qui a été conçu largement revient à écouter le vent dans les montagnes avec un cornet auditif.

Toutes ces réflexions ne sont pas nouvelles, mais elles prennent une évidence cruelle quand on écoute l'enregistrement de Norrington. On rappellera que ce chef, magnifique de style et de sympathie avec la musique de Berlioz, a imaginé en 2002-2003 un cycle de concerts dont témoignent plusieurs enregistrements splendides* (*Symphonie fantastique, Requiem, L'Enfance du Christ*). Mais ce *Benvenuto*, enregistré sur le vif à Berlin le 19 septembre 2003, outre qu'il frustre par le choix de la version évoquée, ne brille pas par le choix de ses chanteurs. Colin Davis avait réuni une distribution francophone presque idéale (avec en outre un Nicolai Gedda en grande forme) ; John Nelson avait fait confiance pour partie à des chanteurs de renommée internationale, pour partie à de jeunes chanteurs français. Norrington, lui, a opté pour des interprètes allemands et anglo-saxons qui connaissent peu notre langue (si on excepte la Teresa de Laura Claycomb) et ne forment en aucun cas une équipe convaincante.

Quelques uns sont très corrects (Monica Groop, Christopher Maltman), Bruce Ford chante le rôle-titre avec sensibilité et un certain brio, mais le Balducci de Franz Hawlata est vraiment pénible, d'autant qu'il ne sait pas s'il a à faire au Pape ou au Cardinal : la version de Weimar met en scène le Cardinal, mais la plaquette de l'enregistrement nous parle du Pape, or Balducci cite l'un en s'adressant à l'autre, cependant que les autres évoquent bien le Cardinal. On a l'impression que le chef n'a pas pris le soin de mettre ses chanteurs au fait des péripéties de l'action et de la genèse de l'ouvrage, et que seul son orchestre l'intéressait. Un orchestre d'ailleurs splendide de souplesse, de couleur, de mouvement, avec cette manière reconnaissable entre toutes qu'a Norrington de faire jouer les cordes sans vibrato. Mais un orchestre à la fête ne suffit pas, et ce *Benvenuto* anémié sur le plan dramatique et vocalement insatisfaisant, nous fera toujours recommander les deux versions précitées.

Christian Wasselin

* Tous parus chez Hännsler.

Benvenuto Cellini. Bruce Ford, Laura Claycomb, Monica Groop, Franz Hawlata, Christopher Maltman, Ralf Lukas. MDR Rundfunkchor Leipzig, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dir. Roger Norrington. 2 CD Hännsler 93 105.

***Benvenuto Cellini* une *ur*-version ti**

La production de *B* l'année 2006 à Strasbourg flexions et bien des que que les metteurs en scène quement vaudevillesque' la fois excessive et embi faible impact et déplore par exemple, les déduc mal informés, sur les p vrage. Se retourne ainsi c cholas Snowman, directe au chef-d'œuvre de Berl cet échec – patent – est où s'est fourvoyée la mi pliste et simplificatrice devient futile. Autant dir dramaturgique de l'opéra

Fausse tradition

À l'origine de cette fausse tradition qui s'est nienne de la Carl Rosa C esprit par Covent Garde vure de Colin Davis en premier de l'histoire et qu'il a pu figurer d'autan variantes possibles de *B* de Davis, apocryphe, s'e de Lyon en 1989, ou lors qui réutilise du reste int den.

***Benvenuto Cellini,* une *ur*-version trop ignorée**

La production de *Benvenuto Cellini* présentée au début de l'année 2006 à Strasbourg¹ est de nature à susciter bien des réflexions et bien des questions. Ne voilà-t-il pas, en l'occurrence, que les metteurs en scène ont opté pour une lecture systématiquement vaudevillesque? Mais au-delà de sa mise en image – à la fois excessive et embrouillée² – on ne peut que constater son faible impact et déplorer son effet pernicieux. D'où, à la suite, par exemple, les déductions hâtives de certains chroniqueurs mal informés, sur les prétendues faiblesses théâtrales de l'ouvrage. Se retourne ainsi contre lui-même, le louable désir de Nicholas Snowman, directeur de l'Opéra du Rhin, de rendre justice au chef-d'œuvre de Berlioz³. Nous pensons pour notre part que cet échec – patent – est à mettre au compte de l'idée fallacieuse où s'est fourvoyée la mise en scène. À détourner de façon simpliste et simplificatrice l'ouvrage vers la farce exclusive, il en devient futile. Autant dire insignifiant. Alors que la réelle portée dramaturgique de l'opéra vibre de multiples sens⁴.

Fausse tradition

À l'origine de cette conception de l'œuvre, il y a toute une fausse tradition qui s'est instaurée depuis la production londonienne de la Carl Rosa Company en 1957, reprise dans le même esprit par Covent Garden en 1966, et immortalisée par la gravure de Colin Davis en 1972. Un enregistrement essentiel, le premier de l'histoire et magistral dans sa réalisation. Au point qu'il a pu figurer d'autant mieux comme une référence parmi les variantes possibles de *Benvenuto*. Et c'est ainsi que la mouture de Davis, apocryphe, s'est perpétuée, comme au festival Berlioz de Lyon en 1989, ou lors de cette récente production alsacienne, qui réutilise du reste intégralement le matériel de Covent Garden.

Ces choix qui entendaient revenir aux sources (et qui de fait combinent différents états des remaniements pour l'Opéra de Paris en 1838), présentent en outre deux caractéristiques principales : le ton dominant de comédie la présence de dialogues parlés. On sait que toutes les versions laissées par Berlioz de son opéra, sont exemptes de dialogues parlés. L'édition de la partition chez Bärenreiter en 1996⁵, due au patient et inestimable travail de reconstitution de Hugh Macdonald, n'a fait que confirmer une situation connue de tous temps (qui en 1957, ou même en 1966, pouvait éventuellement, en l'état des connaissances parcellaires, autoriser des spéculations).

Argument contestable

Pourquoi alors ces options? Il faut connaître à cet égard l'opinion des deux principaux initiateurs, en son temps, du projet pour Philips: David Cairns, l'un des mentors du célèbre Cycle Davis, et Macdonald, qui déjà effectuait ses recherches sur la partition. Le premier déclare : «Le texte final, critiqué à l'époque comme aujourd'hui, ne réussit pas à combiner en un alliage unique les éléments disparates du drame⁶.» Quant au second, il renchérit en estimant que le «personnage central, Benvenuto Cellini, pose problème au commentateur dans la mesure où il est susceptible d'interprétations diverses⁷.»

Cette opinion se fonde sur une conviction: que l'opéra serait dramaturgiquement faible, si ce n'est sous forme d'une comédie. Ce que Macdonald résume ainsi:«Considéré comme une comédie, le livret de *Benvenuto Cellini* est construit avec un art consommé⁸.» Opportunément, Berlioz, avant même d'écrire la musique de son ouvrage, en avait proposé un livret (dont on ne sait d'ailleurs rien) au théâtre de l'Opéra-comique. Dès lors, tout se tenait: il suffisait de revenir aux intentions supposées de l'auteur, un opéra-comique donc, avec des dialogues parlés reconstitués pour l'occasion, pour ainsi renouer avec la comédie inhérente à l'œuvre. L'argument était tout trouvé.

Voire? Car si cette indéniable, elle en masque lui-même référence à depuis l'avoir oubliée. I avril 1834, Berlioz indique grand ouvrage en cinq actes «ciation pour cette grande d'artiste tout entière.» U. ce⁹, y voit la «première thèse concevable, sachant vantage aura dans la carrière, peu de jours après, dit signale: «Mes affaires à mille Bertin [propriétaire la direction. Il s'agit de l'opéra-comique est plus avantageusement arrangé en pour un opéra-comique et projet d'opéra cité plus avantageusement (ou d'autres, comme ce projet historique non encore traité¹⁰). La première lettre n'est elle laisse déjà planer un *Benvenuto* était-elle seul confirmé par cette réflexion «De tous côtés, on me fait encore un qui ait convenu l'Opéra en a refusé trois¹ goût Barbier¹², l'un des l

Le témoignage de l

Dans l'introduction *so* en 1874 dans un recueil matique, celui-ci confie: sé des *Mémoires* originaux faits remarquables et en

Voire? Car si cette première intention du compositeur est indéniable, elle en masque peut-être une autre. Macdonald y faisait lui-même référence à une certaine époque, mais semble bien depuis l'avoir oubliée. Dans une lettre à sa sœur Adèle du 29 avril 1834, Berlioz indique: «Il est question pour moi d'un grand ouvrage en cinq actes, à l'Opéra nous sommes en négociation pour cette grande affaire qui déciderait de mon existence d'artiste tout entière.» Une note du tome II de la *Correspondance*⁹, y voit la «première allusion à *Benvenuto Cellini*». Hypothèse concevable, sachant l'importance déterminante que cet ouvrage aura dans la carrière de Berlioz. Mais il est une autre lettre, peu de jours après, du 15 ou 16 mai à Humbert Ferrrand, qui signale: «Mes affaires à l'Opéra, sont entre les mains de la famille Bertin [propriétaire du *Journal des Débats*], qui en a pris la direction. Il s'agit de me donner l'*Hamlet* de Shakespeare supérieurement arrangé en opéra. [...] En attendant, j'ai fait le choix, pour un opéra-comique en deux actes, de *Benvenuto Cellini*.» Le projet d'opéra cité plus avant pourrait donc n'être que cet *Hamlet* (ou d'autres, comme ce «grand opéra en trois actes sur un sujet historique non encore traité» auquel Berlioz songeait également¹⁰). La première lettre n'a donc rien de probant en l'espèce. Mais elle laisse déjà planer un doute: la toute première conception de *Benvenuto* était-elle seulement celle d'un opéra-comique? Doute confirmé par cette réflexion dans une lettre du 31 juillet 1834: «De tous côtés, on me fait, on me lit, des poèmes et il n'y a pas encore un qui ait convenu et à moi et aux directeurs. Celui de l'Opéra en a refusé trois¹¹.» Et c'est ici que le témoignage d'Auguste Barbier¹², l'un des librettistes, se révèle capital.

Le témoignage de Barbier

Dans l'introduction au livret de *Benvenuto*, publié *in extenso* en 1874 dans un recueil où figure aussi une autre pièce dramatique, celui-ci confie: «Ce célèbre italien [Cellini] ayant laissé des *Mémoires* originaux, M. Berlioz y avait puisé plusieurs faits remarquables et en avait composé un grand tableau en qua-

qu'encore rien ne soit sûr¹⁷). de la version de Weimar! On est donc loin de l'option de Davis. En tout état de cause, si l'idée d'opéra-comique trouve un fondement, celui-ci n'est pas seul. Et sa justification, les premières (ou ultimes) intentions du compositeur, devient alors spécieuse. Au moins pour partie. Il est temps de tourner la page Davis, et d'en revenir aux états laissés par le seul compositeur, qui en eux-mêmes présentent déjà suffisamment de complexes possibilités¹⁸.

En 1838, Berlioz écrit un opéra entièrement chanté, *semi-seria*¹⁹. Peut-être faut-il voir dans cette appellation une combinaison de l'esprit qui a présidé aux deux premières conceptions de l'œuvre: un grand opéra sérieux et un opéra léger. Et c'est précisément là que réside sa force et son irrémédiable originalité: dans le mélange shakespearien de comique et de tragique, de dérision et de sérieux, d'intime et de grandiose, de cet opéra inclassable que l'on a voulu obstinément faire entrer dans un moule convenu.

Pierre-René Serna

1—Du 14 janvier au 5 février 2006, à l'Opéra de Strasbourg et à la Filature de Mulhouse, dans une mise en scène de Renaud Doucet et André Barbe.

2—Opinion personnelle, mais que nous ne sommes pas seul à défendre.

3—En dépit d'indéniables vertus musicales: la direction affirmée d'Oleg Caetani et un plateau vocal de premier choix, presque entièrement francophone et quasiment parfait jusqu'au moindre second rôle. On relèvera particulièrement le Fieramosca d'anthologie, incarné avec une projection et un phrasé souverains par Philippe Duminy.

4—Par exemple: l'arrière-plan métaphysique de la transmutation par le feu; l'a splendidement mis en scène, dans une nudité flamboyante et sacrale, Tim Albery à l'Opéra d'Amsterdam en 1991.

5—Cette édition propose trois versions :«Paris 1», ou l'opéra tel qu'il était au moment d'entrer en répétitions à l'Opéra de Paris en mars 1838, en deux actes et quatre tableaux, débordant de péripéties, révélant une psychologie mieux affinée (soit, peu ou prou, l'enregistrement de John Nelson pour Virgin) ;«Paris 2», correspondant à l'état laissé à la fin des représentations de l'Opéra de Paris, distribuant plus généreusement les arias pour complaire aux chanteurs et supprimant certaines scènes; enfin «Weimar», en 1856 à la suite des révisions ultérieures pour Weimar et Londres, en trois actes, considérablement resserrée et gommant la

mordante ironie du livret originel. On notera combien les airs surajoutés (pour «Paris 2» et conservés pour «Weimar») affadissent les personnages : Teresa se mue en jeune fille coquette et insouciant, Cellini se détourne de sa vocation pour son amour, Ascanio est ramené à un frivole rôle d'opéra-comique. L'air d'entrée de Balducci, supprimé par la suite, tout imprégné des terreurs de la nuit, installait en revanche une atmosphère inquiète et prémonitoire. Au bout du compte, le seul rôle caricatural restait Fieramosca. Du reste, ces airs «à succès» n'en ont eut précisément aucun à Strasbourg, où ils ont passé davantage comme des temps morts. Ce qu'ils sont aussi. L'option d'opéra-comique de Davis, retient aussi ces airs, accentuant le caractère léger de l'œuvre.

6—*Hector Berlioz* (Fayard), tome II, p. 128.

7—Numéro consacré à *Benvenuto Cellini* de *l'Avant-Scène-Opéra*, p. 27.

8—*Ibid.*, p. 27. Une vision qui fait bon marché de la portée même de l'œuvre. Une portée évidente, même si certains persistent à la contester, comme Gérard Condé dans le *Cahier de l'Herne Berlioz* et dans le programme même de l'Opéra du Rhin. Il est vrai qu'Ascanio, tel la Muse/Niklausse des *Contes d'Hoffmann*, s'en fait souvent mieux le porte-parole, dans un décalage finement trouvé, âme et conscience de l'artiste Cellini. Les interventions des compagnons ciseleurs, voire de la foule et du Pape, résonnent également de cette même mission de l'artiste en son perpétuel défi à Dieu et aux hommes. Sous un dehors badin, un message sérieux, et d'autant plus profond que traité avec légèreté.

9—Flammarion, p. 144.

10—Lettre du 31 août 1834 à Ferrand. À propos des projets d'opéra de Berlioz, voir le *Cahier de l'Herne Berlioz*, pp. 187-212.

11—On sait que l'Opéra de Paris avait refusé le deuxième livret des *Francs-Juges* en 1829, puis le livret de la version opéra du *Dernier Jour du monde* en août 1833. Quel pourrait être le troisième? On relèvera à ce propos un document cité comme pouvant se rapporter à *Benvenuto* par Cairns et Macdonald. Dans une lettre non datée, Armand Bertin, soutien indéfectible de Berlioz, dit au directeur Véron de l'Opéra: «Je vous envoie le libretto de Berlioz. [...] Il n'est qu'en trois actes. Veuillez le lire sans prévention du titre et de l'obscurité dramatique du nom de l'arrangeur.» Mais ne s'agirait-il pas plutôt du *Dernier jour du monde*? qui correspondrait mieux avec sa forme en trois actes, son titre qui pouvait appeler des «préventions», et l'«obscurité du nom»(qui s'appliquerait assez mal à Wailly et Barbier, et plus mal encore à Vigny) de Ferrand (auteur du livret)... Véron sera remplacé par Duponchel, à la tête de l'Opéra de Paris, à partir d'août 1835.

12—Barbier avait connu Berlioz en 1832 à Rome. Ce dernier fera aussi appel à lui pour d'autres projets: un livret à partir de *Roméo et Juliette*, une révision du *Dernier Jour du Monde* et de la mélodie *le Jeune Pâtre breton*, le texte de *l'Hymne à la France*. Seul ce dernier projet étant abouti.

13—*Études dramatiques*, E. Dentu éditeur, pp. 203-204.

14—Comme en fait foi la cc

15—Dans l'ouvrage à venir d'armes de ce canevas par Les détails qu'il fournit être alors une esquisse no

16—Le livret tel qu'il se con opéra historique sérieux,

le grand opéra à la française de Paris. En la circonstance la norme, habité par l'air dans la maison qui scellait ment davantage que de te

ra-Comique substitut de l'lement ressenti la nécessité les renommées. Les difficultés compositeur sans soutien ses faveurs, ont dû l'emp

vraige de se rabattre sur u

17—Lettre du 25 décembre *lini* au Théâtre-Lyrique, :

dialogue.» Le terme de «ne verra pas le jour. Ma manuscrit» apparemment extraits de l'œuvre réécrite vocale de Choudens est dit aussi que Berlioz l'av

18—On peut être fondé à c plus fidèle aux intention

présente la meilleure cohésion libre, et qui reflète le milieu interdit d'y inclure certai

les, dans la fin du premier les deux phrases prêtées version de Weimar, qui ses derniers propos par la

aisément réalisable. Une rait aux oubliettes bien de ouvrage *Berlioz de B à Z*

19—Cairns fait un judicieu

coso de *Don Giovanni* (c'était du reste tout parti comptes-rendus, le *place Fidelio*, le *Freischütz*, *Ipi Huguenots*) qui imposent l'orchestre, et va le voir deux opéras combinent, i

- 14—Comme en fait foi la correspondance de 1834.
- 15—Dans l'ouvrage à venir rien ne subsiste des épisodes hauts en faits d'armes de ce canevas primitif. La mémoire de Barbier l'aurait-il trahi? Les détails qu'il fournit autorisent cependant à en douter. Ce pourrait être alors une esquisse non mise au net.
- 16—Le livret tel qu'il se concrétisera par la suite, s'écarte du schéma d'un opéra historique sérieux, genre qui avec les *Huguenots* triomphait alors: le grand opéra à la française, désormais obligé sur la scène de l'Opéra de Paris. En la circonstance, Berlioz aurait pu souhaiter se conformer à la norme, habité par l'ambition d'entrer par la grande porte, de vaincre dans la maison qui scellait le statut définitif d'un compositeur; certainement davantage que de tenter de passer par l'issue de service, cet Opéra-Comique substitut de la gloire. Rossini, Verdi ou Wagner ont pareillement ressenti la nécessité de cette consécration sur la scène de toutes les renommées. Les difficultés, un temps insurmontables pour un jeune compositeur sans soutien majeur, d'accéder à l'Opéra, à ses coteries et ses faveurs, ont dû l'emporter dans la décision des concepteurs de l'ouvrage de se rabattre sur une cible mieux à leur portée.
- 17—Lettre du 25 décembre 1856: «Il s'agit (entre nous) de monter le *Cellini* au Théâtre-Lyrique, avec une partie du livret mise en prose pour le dialogue.» Le terme de «dialogue» est ici ambigu, comme ce projet qui ne verra pas le jour. Macdonald cite à ce propos (op. cit., p. 15) «un manuscrit» apparemment de Barbier, «de 35 pages consistant en divers extraits de l'œuvre réécrits en prose (collection privée)». La partition vocale de Choudens est quant à elle incertaine sur ce point, et rien ne dit aussi que Berlioz l'avait avalisée.
- 18—On peut être fondé à considérer l'état original, «Paris 1», comme le plus fidèle aux intentions du compositeur. Il est en tout cas celui qui présente la meilleure cohérence, au plan de la dramaturgie et de l'équilibre, et qui reflète le mieux la singularité de l'opéra. Mais il n'est pas interdit d'y inclure certaines (rares) améliorations ultérieures: musicales, dans la fin du premier tableau ou le Carnaval ; ou dramatiques, avec les deux phrases prêtées à Cellini au moment du dénouement dans la version de Weimar, qui possèdent le mérite de ponctuer allusivement ses derniers propos par la foi en son art... Travail d'orfèvre, certes, mais aisément réalisable. Une sorte de version idéale et parfaite, qui renverrait aux oubliettes bien des truquages spéculatifs. Voir à ce propos notre ouvrage *Berlioz de B à Z* (Van de Velde).
- 19—Cairns fait un judicieux parallèle entre ce *semi-seria* et le *drama giocoso* de *Don Giovanni* (Op. cit., p. 128). Un opéra que Berlioz appréciait du reste tout particulièrement, puisqu'il lui consacre plusieurs comptes-rendus, *le place parmi les sept opéras élus (avec la Vestale, Fidelio, le Freischütz, Iphigénie en Tauride, le Barbier de Séville et les Huguenots)* qui imposent un muet respect aux musiciens des *Soirées de l'orchestre*, et va le voir pas moins de huit fois de suite en 1866. Les deux opéras combinés, il est vrai, ont une même verve irrésistible dans le

livret. Le livret de *Benvenuto* fait dire à Rémy Stricker, à juste titre, «il en est peu d'aussi bons» (*Dictionnaire Berlioz*, Fayard, p. 314). Sentiment, on l'aura compris, qui est aussi le nôtre.

Harold en Italie **au miroir de Géo**

Réorchestrer Berlioz au Festival Berlioz compositeurs, de réinstruire par un échec; seul Claudio Abbado *Absence* que comme le sonnet. *Panorama*, plutôt dans ce sens. Commande de l'artiste Christophe Rousset en septembre 2006 au festival de la Ville de Paris semble L'Instant donné, structure formelle, éléments d'*Harold en Italie* phrase quant à la dimension (né en 1958), qui affectivement ces préférées se situent semble aux antipodes de son attention exceptionnelle second était d'une finesse celle du premier n'a guère

Repensant la partie voix d'alto féminine, réécrit des passages les plus mythiques *la Reine Mab* avec une intensité dans le recours aux traits mélodiques, Pesson éparpille les plus imprévus, comme peut penser parfois à ce *Sinfonia* ou Zender dans les trois premiers mouvements entend le bruit de pas de danse que dans la *Sérénade* cor en dialecte des Abruzzes

Harold en Italie **au miroir de Gérard Pesson**

Réorchestrer Berlioz revient à vouloir dorer l'or. La proposition du Festival Berlioz de Lyon, en 1984, faite à plusieurs compositeurs, de réinstrumenter *Les Nuits d'été* s'était soldée par un échec; seul Claude Ballif avait convaincu en ne prenant *Absence* que comme le point de départ d'une composition personnelle. *Panorama, particolari e licenza* de Gérard Pesson va plutôt dans ce sens. Commandée par La Muse en circuit à la demande de l'altiste Christophe Desjardins qui l'a créée le 24 septembre 2006 au festival Musica de Strasbourg avec le jeune ensemble L'Instant donné, cette partition suit assez fidèlement la structure formelle, mélodique et harmonique de trois mouvements d'*Harold en Italie*, mais se présente comme une paraphrase quant à la dimension sonore. L'univers de Gérard Pesson (né en 1958), qui affectionne les petits effectifs et dont les nuances préférées se situent entre le triple piano et mezzo-piano, semble aux antipodes de celui de Berlioz, mais il le rejoint par son attention exceptionnelle au phénomène sonore: l'oreille du second était d'une finesse exceptionnelle et le raffinement de celle du premier n'a guère à lui envier.

Repensant la partie d'alto pour la distribuer en partie à une voix d'alto féminine, réinstrumentant l'ensemble dans l'esprit des passages les plus mystérieusement diaphanes du *Scherzo de la Reine Mab* avec une imagination et une fantaisie inépuisable dans le recours aux traitements instrumentaux non conventionnels, Pesson éparpille les notes des mélodies entre les pupitres les plus imprévus, gomme ou souligne tel détail d'écriture. On peut penser parfois à ce que Berio a fait avec Mahler dans sa *Sinfonia* ou Zender dans *Le Voyage d'hiver*. Il n'a pris que les trois premiers mouvements, plaçant au centre la *Marche* où l'on entend le bruit de pas des moines et un chant religieux tandis que dans la *Sérénade* conclusive il a introduit une vraie chanson en dialecte des Abruzzes.

La limite de cette œuvre tient au fait qu'elle ne peut bien s'écouter qu'avec la partition originale dans l'oreille; c'est l'ombre d'un monument, mais sa force est de nous faire redécouvrir *Harold* dans sa fraîcheur native: jamais, sans doute, on n'a pu s'approcher de si près de l'étonnement que ses premiers auditeurs ont dû ressentir.

Gérard Condé

Roméo et Juliette

*Ou comment Sir C.
des Champs-Élysées le 2*

Évoquant l'ouvrage plut à rappeler qu'il revêt de sérieux cheminements du cun aphorisme n'aurait l'impression foudroyante nouvelle rencontre du galable interprète anglais un demi-siècle avant touzienne, par exemple, s'ir dition beethovénienne ; compositeur de prédilec souci d'affranchissement maine que se lit le plus c pathos romantique de l'u chez Berlioz, exerce son forme, etc.

Créée à Paris le 24 l'auteur, *Roméo et Juliette* isolé, comète fulgurant surgissement et dont au l'héritage. Sollicitant un jointes les voix solistes inédite en sept volets reg durée notable (une heure usages du temps. Même relations tonales (de *si* n neur, *fa* majeur, *mi* maj principes d'école que no consciencieusement assis

C'est de tout cela compte, à la tête des plu:

Roméo et Juliette à Paris

Ou comment Sir Colin Davis a dirigé Berlioz au Théâtre des Champs-Élysées le 27 octobre 2006.

Évoquant l'ouvrage de Liszt consacré à Chopin, Cortot se plut à rappeler qu'il revenait «à un égal de suivre ainsi les mystérieux cheminements du génie». Au sortir de notre concert, aucun aphorisme n'aurait été mieux venu pour rendre compte de l'impression foudroyante produite sur un public subjugué par la nouvelle rencontre du grand compositeur français et de son inégalable interprète anglais. Colin Davis a compris tant de choses un demi-siècle avant tout le monde ! Que la symphonie berliozienne, par exemple, s'inscrit tout à la fois dans et contre la tradition beethovénienne ; que les solutions préconisées par son compositeur de prédilection témoignent toutes d'un commun souci d'affranchissement et d'autonomie ; que c'est en ce domaine que se lit le plus clairement ce qui unit et ce qui sépare le pathos romantique de l'univers du grand sourd ; que l'invention, chez Berlioz, exerce son pouvoir autant sur le langage que sur la forme, etc.

Créée à Paris le 24 novembre 1839 sous la direction de l'auteur, *Roméo et Juliette* reste devant l'histoire une sorte d'astre isolé, comète fulgurante dont rien n'avait laissé prévoir le surgissement et dont aucune trace directe n'indiquera ensuite l'héritage. Sollicitant un orchestre considérable auquel sont adjointes les voix solistes et le chœur, elle présente une structure inédite en sept volets regroupés en trois parties. Le tout pour une durée notable (une heure et demie), en rupture décisive avec les usages du temps. Même d'un point de vue plus technique, les relations tonales (de *si* mineur à *si* majeur en passant par *la* mineur, *fa* majeur, *mi* majeur !) font gaîment litière de tous les principes d'école que notre ancien prix de Rome avait pourtant consciencieusement assimilés.

C'est de tout cela que Colin Davis s'applique à rendre compte, à la tête des plus prestigieux orchestres du monde, avec

cette élégance détachée qui n'appartient qu'à lui. Comme Berlioz, il sait tout extraire de la phalange soumise à sa fêrule, tout traduire, tout exprimer, dirigé par un instinct que le public pressent infaillible dès ses premières apparitions, mais aussi par l'expérience d'un demi-siècle de triomphes renouvelés. Il n'est pas un chef aujourd'hui pour restituer avec plus d'évidence, de force et de subtilité cet exceptionnel principe de superposition des plans sonores qui, opérant une mise en valeur mutuelle des pupitres sollicités, reste la marque primordiale de l'auteur de la *Fantastique*.

Cependant, pour incomparable qu'ait été la démonstration de Colin Davis, nos éloges iront impartialement à tous les protagonistes de cette belle soirée parisienne; d'ailleurs, n'est-ce pas aussi le talent d'un grand chef que savoir s'entourer d'exécutants à la hauteur de son ambition? L'étincelante musicalité de l'Orchestre national de France autant que la légèreté transcendante du Chœur de Radio France ont enchanté - du grandiose au séraphique - tous les échos d'une salle au sein de laquelle purent ainsi librement s'épanouir les timbres chatoyants des solistes, Isabelle Cals agrégeant sans hiatus sa tonalité chaleureuse aux moirures de l'orchestre, le magnifique ténor Pavol Breslik conservant de bout en bout une diction exemplaire, l'imposant baryton Kyle Letelsen, enfin, hissant le tableau final au niveau d'excellence imposé par le maître britannique.

«Décidément, écrivait Berlioz au soir de sa vie, ma carrière musicale finirait par devenir charmante, si je vivais seulement cent quarante ans» (*Mémoires*, Postface). À quel délai cet agnostique farouche n'eût-il pas accepté de fixer le terme de cette proscription si un ange bienveillant était - une nuit de désespoir - venu lui souffler qu'en un jour encore plus lointain, son génie serait servi de la sorte par celui d'un fraternel égal?

Virginie Palu

(pour ResMusica.com le 3 novembre 2006. Reproduit avec l'aimable autorisation de ResMusica.com)

Berlioz de B à Z:

L'une des bonnes si d'un grand nombre d'ou collectifs ou sortis d'une gueur ou de fantaisie, o lesques ou savants, il y pause de trois ans, l'édit homme et c'est à Pierre- Cahier de l'Herne paru livres consacrés au comp

Pierre-René Serna lioz il y a bien des lustre monde en quête de repré faire son miel des apport sicographique : partition point d'honneur, par ail rectifier de nombreuses e resse depuis bien des ans trente ans de passion rai inexactes qui soient, et ce

Mais à quoi diable 1 Berliozie, qui se prés (Albeniz, sur le même s abécédaire.) Des trois B furent réunis par Peter C vers du compositeur, c'es tition par partition (l'aute laissé Berlioz qu'aux anc étant présentée avec rig que jamais le propos s Pierre-René Serna s'eng prits mesquins (entrée C ments proches de la décl *nédicit*, p. 8-16). Cette foi

Berlioz de B à Z: un voyage en Berliozie

L'une des bonnes surprises de l'année 2003 fut la parution d'un grand nombre d'ouvrages consacrés à Berlioz. Ouvrages collectifs ou sortis d'une plume solitaire, ouvrages pleins de rigueur ou de fantaisie, ouvrages passionnants ou ridicules, burlesques ou savants, il y en eut pour tous les goûts. Après une pause de trois ans, l'édition se penche de nouveau sur le grand homme et c'est à Pierre-René Serna (par ailleurs co-directeur du *Cahier de l'Herne* paru en 2003) qu'on doit le plus récent des livres consacrés au compositeur : *Berlioz de B à Z*.

Pierre-René Serna a commencé à s'intéresser au cas Berlioz il y a bien des lustres. Il a beaucoup écouté, il a parcouru le monde en quête de représentations des opéras de Berlioz, il a su faire son miel des apports de la recherche musicologique et musicographique : partitions, correspondance, etc. Il s'est fait un point d'honneur, par ailleurs, en croisant toutes ces sources, à rectifier de nombreuses erreurs colportées par routine ou par paresse depuis bien des ans. Résultat : son livre, aboutissement de trente ans de passion raisonnée, est aujourd'hui l'un des moins inexacts qui soient, et ce n'est pas la moindre de ses vertus.

Mais à quoi diable ressemble cet ouvrage ? A un voyage en Berliozie, qui se présente sous la forme d'un bécédaire. (Albeniz, sur le même schéma, aurait eu les honneurs, lui, d'un abécédaire.) Des trois *B* (Bach, Beethoven, Berlioz, tels qu'ils furent réunis par Peter Cornelius) à *Zaïde*, on embrasse là l'univers du compositeur, c'est-à-dire essentiellement son œuvre, partition par partition (l'auteur s'intéresse davantage à ce que nous a laissé Berlioz qu'aux anecdotes qui ont émaillé sa vie), chacune étant présentée avec rigueur et analysée avec concision, sans que jamais le propos sombre dans le jargon. Au contraire : Pierre-René Serna s'engage et ferraille volontiers contre les esprits mesquins (entrée *Calomnie*), et nous offre de beaux moments proches de la déclaration d'amour (entrée *Béatrice et Bénédicte*, p. 8-16). Cette foi véhémement sert aussi les entrées consa-

créées aux sources d'inspiration de Berlioz (*Dieu, Nature, Voyages...*) ou à des notions plus abstraites (*Beau absolu, Élé-gance...*). Qui dit parti-pris dit bien sûr choix et opinions contes-tables), mais l'objectivité, d'ailleurs impossible, eût été en l'oc-currence proprement haïssable. Et si cet ouvrage est désormais indispensable à qui veut posséder les clefs du monde de Berlioz, c'est parce que d'un socle d'informations considérables et in-contestables, se dégage un parfum d'enthousiasme, une *fougue réglée* pour tout dire, qui nous laissera longtemps le désir de lire et de relire tout ou partie de ce guide amoureux et distingué.

Christian Wasselin

Pierre-René Serna, *Berlioz de B à Z*, éd. Van de Velde, 2006, 263 p., 20 euros.

ACTUALITES DISC

I. CEUVRES DE BERLIOZ

Disques video (nouveautés)

Grande Messe des morts (Requiem)
Keith Lewis (ténor), Chor und Orchester
dir. Sir Colin DAVIS. Réalisation: Sir Colin Davis
1 DVD Arthaus Musik 102 017

Roméo et Juliette
Hanna Schwarz (alto), Philip Lewis (ténor)
Chor und Symphonie-Orchester
Réalisation: Klaus Lindemann
1 DVD Arthaus Musik 102

Symphonie fantastique – Harold
Tabea Zimmermann, alto
Orchestre de Paris, dir. Christoph Eschenbach
1 DVD Bel Air classiques 3 7001
2001, Salle Pleyel.

Disques audio

1) Nouveautés

Requiem – la Mort de Cléopâtre
Giuseppe Sabbatini (ténor), Victoria Singakademie und
orchester, dir. Bertrand de Billy
2CDS Oehms BOOOA32AX2,

Symphonie fantastique + ouverture
Orchestre Symphonique de la Ville de Paris
1 SACD Capriccio 71094, enregistré en 1994

Symphonie fantastique (transcription pour piano)
Giovanni Bellucci, piano
1 CD Decca 4765684, enregistré en 1994

ACTUALITES DISCOGRAPHIQUES

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

Disques video (nouveautés)

Grande Messe des morts (Requiem)

Keith Lewis (ténor). Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks,
dir. Sir Colin DAVIS. Réalisation: Klaus Lindemann

1 DVD Arthaus Musik 102 017

Roméo et Juliette

Hanna Schwarz (alto), Philip Langridge (ténor), Peter Meven (basse)
Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunk, dir. Sir Colin Davis.

Réalisation: Klaus Lindemann

1 DVD Arthaus Musik 102

Symphonie fantastique – Harold en Italie

Tabea Zimmermann, alto

Orchestre de Paris, dir. Christoph Eschenbach

1 DVD Bel Air classiques 3 760115 300163, enregistré *live* les 14 & 15 février
2001, Salle Pleyel.

Disques audio

1) Nouveautés

Requiem – la Mort de Cléopâtre – Ouverture du Carnaval romain

Giuseppe Sabbatini (ténor), Violeta Urmana (mezzo-soprano)

Wiener Singakademie und Konzertvereinigung Wien, Wiener Rundfunk-
orchester, dir. Bertrand de Billy

2CDS Oehms BOOOA32AX2, enregistré *live* en 2003

Symphonie fantastique + ouvertures (Carnaval romain – Benvenuto Cellini)

Orchestre Symphonique de la WDR de Cologne, dir. Gary Bertini

1 SACD Capriccio 71094, enregistré en 1994

Symphonie fantastique (transcription pour piano de Liszt)

Giovanni Bellucci, piano

1 CD Decca 4765684, enregistré en? (N.C)

Benvenuto Cellini (version de Weimar)

Bruce Ford (Benvenuto), Laura Claycomb (Teresa), Monica Groop (Ascanio), Franz Hawlata (Balducci), Christopher Maltman (Fieramosca), Ralf Lukas (le Pape/le Cardinal). MDR Rundfunkchor Leipzig, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dir. Roger Norrington.

2 CD Hänssler 93, enregistré *live* le 19 septembre 2003 à Berlin (voir plus haut dans le même bulletin).

2) Rééditions

Symphonie fantastique (couplée avec DUKAS: *l'Apprenti Sorcier* - RAVEL: 2^{de} Suite de *Daphnis et Chloé*; Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris, dir. Manuel Rosenthal)

Orchestre des Cento Soli, dir. Louis Fourestier

1 CD Accord 476 8963, coll. super-économique Festival, enregistré en 1957 & 1958

Symphonie fantastique

Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dir. Sir Colin Davis

1 CD Philips 475 7557 série économique, enregistré en 1974

Symphonie fantastique^(*) - *Roméo et Juliette*

Rosalind Elias (mezzo-soprano), Cesare Valetti (ténor), Giorgio Tozzi (basse)

New England Conservatory Chorus, Boston Symphony Orchestra, dir. Charles Munch

2 CD RCA 82 876.873922 coll. super-économique Tandem, enregistré en 1961 & 1962^(*)

Symphonie fantastique^(**) - *Ouverture du Corsaire* - *Marche troyenne* - *Chasse royale & Orage*

Orchestre National de la Radiodiffusion française^(*), Royal Philharmonic Orchestra, Beecham Choral Society, dir. Sir Thomas Beecham

1 CD EMI B00008QSC8, enregistré en 1957 et 1961^(*)

II. ŒUVRES D'AUTRI

Disques video

Ludwig van BEETHOVEN: *Fi*
Leonore (Gundula Janowitz), Fl
Rocco (Manfred Jungwirth), M
za), Don Fernando (Dietrich Fis
Chor und Orchester der Wiener
scène : Otto Schenk

1 DVD DGG 00440 073 4159,

Niccolò PAGANINI: *les 24 Ca*
Alexander Markov, violon

1 DVD Warner 5104672, enreg

Disques audio

1) Nouveautés

Les maîtres de l'opéra-comiqu

Louis-Ferdinand HÉROLD: *La*
Orchestre Victoria, dir. Richard
1 CD Melba Recordings MR30

Etienne-Nicolas MÉHUL : *L'Ir*
Miljenko Turk (Scapin), Cyri
Alain Buet (Pandolphe), Svenja
Bonner Kammerchor (direction
L'Arte del mondo, dir. Werner I
1 CD Capriccio C-60128

François-André-Danican PHILI
Sébastien Droy (Tom Jones)
(Western), Sibyl Zanganelli (M
phe Briand (Blifil), Léonard F
Tordera (l'aubergiste)

Sinfonietta de Lausanne, dir. Je
2 CD Dynamic 509/1-2; enregis

II. ŒUVRES D'AUTRES COMPOSITEURS

Disques video

Ludwig van BEETHOVEN: *Fidelio*

Leonore(Gundula Janowitz), Florestan(René Kollo), Don Pizarro(Hans Sotin), Rocco (Manfred Jungwirth), Marzelline (Lucia Popp), Jaquino (Adolf Dallapozza), Don Fernando (Dietrich Fischer-Dieskau)

Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, dir. Leonard Bernstein ; mise en scène : Otto Schenk

1 DVD DGG 00440 073 4159, enregistré en 1978.

Niccolò PAGANINI: *les 24 Caprices pour violon seul, op. 1*

Alexander Markov, violon

1 DVD Warner 5104672, enregistré en 1989.

Disques audio

1) Nouveautés

Les maîtres de l'opéra-comique et les classiques:

Louis-Ferdinand HÉROLD: *La somnambule*

Orchestre Victoria, dir. Richard Bonyngé

1 CD Melba Recordings MR301087, enregistré en 2004

Etienne-Nicolas MÉHUL : *L'Irato ou l'Emporté*

Miljenko Turk (Scapin), Cyril Auvity (Lysandre), Pauline Courtin (Isabelle), Alain Buet (Pandolphe), Svenja Hempel (Nérine), Georg Poplutz (Balouard)

Bonner Kammerchor (direction Philipp Ahmann)

L'Arte del mondo, dir. Werner Ehrhardt

1 CD Capriccio C-60128

François-André-Danican PHILIDOR: *Tom Jones*

Sébastien Droy (Tom Jones), Sophie Marin-Degor (Sophie), Marc Barrard (Western), Sibyl Zanganelli (Mrs Western), Carine Sécheyaye (Honora), Rodolphe Briand (Blifil), Léonard Pezzino (Allworthy), Pierre Abel (Dowling), Ana Tordera (l'aubergiste)

Sinfonietta de Lausanne, dir. Jean-Claude Malgoire

2 CD Dynamic 509/1-2; enregistrés *live* en 2006

Les modernes :

Juan-Crisóstomo de ARRIAGA: Œuvres vocales (*O Salutaris Hostia, Stabat Mater, Air pour Œdipe à Colonne, Herminie, Air de Médée, Duo de Ma Tante Aurore, Agar dans le désert*)

Violet-Serena Noorduyn (soprano), Robert Getchell & Mikael Stenback (ténors), Hubert Claessens (baryton-basse), Brieuc Wathelet (voix d'enfant)
Ensemble Il Fondamento, dir. Paul Dombrecht
1 CD Fuga Libera FUG515, enregistré en 2006

Gaetano DONIZETTI: *Il Diluvio universale*

Mirco Palazzi (Noé), Simon Bailey (Jafet), Mark Wilde (Set), Dean Robinson (Cham), Irina Lungu (Tebite), Ivana Dimitrijevic (Asfene), Anne-Marie Gibbons (Abra), Colin Lee (Cadm), Majella Cullagh (Sela), Manuela Custer (Ada)
Geoffrey Mitchell Choir, London Philharmonic Orchestra, dir. Giuliano Carella
2 CD Opera rara ORC31, enregistré en 2005

Charles GOUNOD: *Symphonies n° 1 & n° 2*

Sinfonia Finlandia Jyväskylä, dir. Patrick Gallois
1 CD Naxos 8.557463, enregistré en 2004

Charles GOUNOD: *Symphonies n° 1 & n° 2*

Beethoven Académie, dir. Hervé Niquet
1 CD Timpani 1C.1102, enregistré en 2005

Franz LISZT: *Faust-Symphonie* (1^{ère} version) + *Von der Wiege bis zum Grabe*

BBC Philharmonic, dir. Gianandrea Noseda
1 CD Chandos CHAN10375, enregistré en 2005

Franz LISZT: *Sonate + 6 Grandes Etudes de Paganini*

George-Emmanuel Lazaridis, piano
1 SACD Linn CDK282, enregistré en 2006

Giovanni-Simone MAYR : cantates *L'Armonia* et *Sur la Mort de Beethoven*

Talia Or (soprano), Altin Piriù (ténor), Nikolay Borchev (basse)
Choeur Simon Mayr, Orchestre de chambre d'Ingolstadt, dir. Franz Hauk
1 CD Naxos 8958, enregistré en 2005

Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY : *Symphonies n°3 «Écossaise» & n° 5 «Réformation»*

Orchestre de la Staatskapelle de Dresde, dir. Sir Colin Davis
1 CD Profil PH05048, enregistré live en 1997

Georges ONSLOW: *Nonette op Quintette Ma'a lot et Quatuor M*
1 CD CPO 7771512 enregistré en

Niccolò PAGANINI: *Concerto SPOHR: Concerto n°8 en la mi*
Hilary Hahn, violon

Orchestre Symphonique de la R
1 CD DG 4776232 enregistré en

Gioacchino ROSSINI : *Matilde*

Annick Massis (Matilde), Juan Taddia (Raimondo), Hadar Ha De Simone (Isidoro), Chiara (Ginardo), Gregory Bonfatti (E)
Chœur de Chambre de Prague, za

3 CD Decca 4757688, enregistré

Fernando SOR : *Il Telemaco ne*

Yolanda Auyanet (Calipso), Ro Angel Odena (Mentore)

Orquestra de cambra del Garraf
1 CD Edicions Lluís Moraleda .

Les héritiers:

César FRANCK: *Symphonie en Si bémol Majeur, op. 20)*

Orchestre de la Suisse romande
1 CD Pentatone 518 6078, enre

Jules MASSENET: *Concerto , Djinn - Variations Symphoniqu*

Idil Biret, piano; Orchestre Syn
1 CD Alpha 104, enregistré en :

Hélène de MONGEROULT: «l n°3 - Fantaisie - Sonate n°9 op.

Bruno Robilliard, piano
1 CD Hortus 048, enregistré en

Georges ONSLOW: *Nonette opus 77 - Quintette à cordes opus 44*
Quintette Ma'a lot et Quatuor Mandelring
1 CD CPO 7771512 enregistré en 2003

Niccolò PAGANINI: *Concerto pour violon et orchestre n°1, op. 6* (+ Louis SPOHR: *Concerto n°8 en la mineur "In Form einer Gesangszene"*)
Hilary Hahn, violon
Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, dir. Eiji Oue
1 CD DG 4776232 enregistré en 2005 et 2006.

Gioacchino ROSSINI : *Matilde di Shabran* (version de Naples)
Annick Massis (Matilde), Juan-Diego Flórez (Corradino Cuor di Ferro), Bruno Taddia (Raimondo), Hadar Halevy (Edoardo), Marco Vinco (Aliprando), Bruno De Simone (Isidoro), Chiara Chialli (La Comtessa d'Arco), Carlo Lepore (Ginardo), Gregory Bonfatti (Egoldo), Lubomír Moravec (Rodrigo)
Chœur de Chambre de Prague, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Riccardo Frizza
3 CD Decca 4757688, enregistré *live* au Festival de Pesaro 2004

Fernando SOR : *Il Telemaco nell'isola di Calipso* (extraits)
Yolanda Auyanet (Calipso), Rosa Mateu (Eucaris), Joan Cabero (Telemaco), Angel Odena (Mentore)
Orquestra de cambra del Garraf, dir. Joan Lluís Moraleda
1 CD Edicions Lluís Moraleda AM9313, enregistré en 1997

Les héritiers:

César FRANCK: *Symphonie en ré mineur* (+ Ernest CHAUSSON: *Symphonie en Si bémol Majeur, op. 20*)
Orchestre de la Suisse romande, dir. Marek Janowski
1 CD Pentatone 518 6078, enregistré en 2006

Jules MASSENET: *Concerto pour piano & orchestre* (+ César FRANCK: *les Djinns - Variations Symphoniques*)
Idil Biret, piano; Orchestre Symphonique Bilkent, dir. Alain Pâris
1 CD Alpha 104, enregistré en 2005

Hélène de MONGEROULT: «Marquise et la Marseillaise»: *Neuf Etudes - Fugue n°3 - Fantaisie - Sonate n°9 op. 5 n°3*
Bruno Robilliard, piano
1 CD Hortus 048, enregistré en 2005

Jacques OFFENBACH: *Grand Concerto pour violoncelle et orchestre* «» (1^{er} enregistrement mondial de la version originale intégrale) + *Ouverture d'Orphée aux enfers* + *Ouverture, Ballet & Grande Valse de Die Rheinnixen* + *Ballet des Flocons de neige du Voyage dans la Lune*

Les Musiciens du Louvre - Grenoble, dir. Marc Minkowski

1 CD Archiv Produktion 477 6403, enregistré *live* au MC2 de Grenoble en 2006

Piotr Ilitch TCHAIKOVSKI: *Symphonie N°2 «Russienne» - Ouverture en fa majeur - Ouverture festive sur l'hymne national danois - L'Orage.*

Orchestre Symphonique de Göteborg, dir. Neeme Järvi

1 CD Bis SACD-1418 enregistré en 2004

2) Rééditions

Charles GOUNOD: *Mireille*

Danielle Borst (Mireille), Christian Papis (Vincent), Bernadette Antoine (Taven), Marcel Vanaud (Ourrias), Jean-Philippe Courtis (Maître Ramon), Chris De Moor (Ambroise/Le passeur), Yves Coudray (Andreloun)

Chœur du TML-Opéra de Lausanne, Chœurs d'enfants d'Epalinges, Orchestre des Rencontres Musicales de Lausanne, dir. Cyril Diederich

2 CD Cascavelle VEL3098, enregistrés en 1993

Robert SCHUMANN: **Œuvres avec chœurs**

Der Rose Pilgerfahrt

Helen Donath & Kari Lövaas (soprano), Julia Hamari (mezzo-soprano), Theo Altmeyer (ténor), Bruno Pola (baryton), Hans Sotin (basse)

Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, Düsseldorfer Symphoniker, dir. Rafael Frühbeck de Burgos

Requiem für Mignon op. 98 b

Brigitte Lindner & Andrea Andonian (soprano), Mechthild Georg & Monika Weichhold (mezzo-soprano), Dietrich Fischer-Dieskau (baryton)

Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, Düsseldorfer Symphoniker, dir. Bernhard Klee

Missa sacra op. 147

Mitsuko Shirai (soprano), Peter Seiffert (ténor), Jan-Hendrik Rootering (basse), Wolfgang Meyer (orgue)

Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, Berliner Philharmoniker, dir. Wolfgang Sawallisch

Requiem op. 148

Helen Donath (soprano), Doris Soffel (mezzo-soprano), Nicolai Gedda (ténor), Dietrich Fischer-Dieskau (baryton)

Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, Düsseldorfer Symphoniker, dir. Bernhard Klee

2 CD EMI coll. super-économique
1979, 1984 & 1987

Gioacchino ROSSINI: *Semiramide*
Dame Joan Sutherland (Semiramide), John Serge (Idreno), Susan Fyson (Mitrane), Michael Lang
The Ambrosian Opera Chorus
Bonynges

3 CD Decca coll. économique

Vincenzo BELLINI : *Norma*

Dame Joan Sutherland (Norma),
(Adalgisa), Richard Cross (Oroldo),
(Flavio)

London Symphony Orchestra and
Chorus
3 CD Decca coll. économique

Gaetano DONIZETTI: *Anna Bolina*
Dame Joan Sutherland (Anna Bolina),
Ann Mentzer (Jane Seymour), Jerry
Di Nissa (Smeton), Giorgio Serravallo
(Vey)

Orchestra and Chorus of the Welsh
National Opera
3 CD Decca coll. économique

Jules MASSENET: *Esclarmonde*
Dame Joan Sutherland (Esclarmonde),
Esclarmonde (Parséis), Louis Quilès
(Phorcas), Robert Lloyd (le roi)
(un héraut), Ian Caley (un évêque)
John Alldis Choir, National Philharmonic
3 CD coll. économique 475791

Disc

2 CD EMI coll. super-économique Gemini 0946 3 50900 2 4, enregistrés en 1975, 1979, 1984 & 1987

Gioacchino ROSSINI: *Semiramide*

Dame Joan Sutherland (Semiramide), Marilyn Horne (Arsace), Joseph Rouleau (Assur), John Serge (Idreno), Spiro Malas (Oroë), Patricia Clark (Azema), Leslie Fyson (Mitrane), Michael Langdon (Le fantôme de Ninus)

The Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, dir. Richard Bonyngé

3 CD Decca coll. économique 4757918, enregistré en 1965

Vincenzo BELLINI : *Norma*

Dame Joan Sutherland (Norma), John Alexander (Pollione), Marilyn Horne (Adalgisa), Richard Cross (Oroveso), Yvonne Minton (Clotilde), Joseph Ward (Flavio)

London Symphony Orchestra and Chorus, dir. Richard Bonyngé

3 CD Decca coll. économique 4757902, enregistré en 1964

Gaetano DONIZETTI: *Anna Bolena*

Dame Joan Sutherland (Ann Boleyn), Samuel Ramey (Henry VIII), Susanne Mentzer (Jane Seymour), Jerry Hadley (Lord Richard Percy), Bernadette Manca Di Nissa (Smeton), Giorgio Surjan (Lord Rochefort), Ernesto Gavazzi (Sir Hervey)

Orchestra and Chorus of the Welsh National Opera, dir. Richard Bonyngé

3 CD Decca coll. économique 4757910, enregistré en 1987

Jules MASSENET: *Esclarmonde*

Dame Joan Sutherland (Esclarmonde), Giacomo Aragall (Roland), Huguette Tourangeau (Parséis), Louis Quilico (l'évêque de Blois), Clifford Grant (l'empereur Phorcas), Robert Lloyd (le roi Cléomer), Ryland Davis (Eneas), Graham Clark (un héraut), Ian Caley (un envoyé sarrazin)

John Alldis Choir, National Philharmonic Orchestra, dir. Richard Bonyngé

3 CD coll. économique 4757914, enregistré en 1975

Discographie établie par Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin

Sommaire

Le mot du président	G. CONDÉ	4
Compte-rendu des assemblées générales 2006	A. GINIER-GILLET	6
	L. CHAMARD-BOIS	
COLLOQUE DE GRENOBLE		12
Berlioz et Meyerbeer	P. FAVRE-TISSOT	12
Pour mieux connaître le docteur Berlioz	Dr. BOUCHARLAT	44
A PROPOS DES TROYENS		52
<i>Les Troyens</i> à Paris et à Strasbourg	Ch. WASSELIN	52
	D. CATTEAU	56
<i>Le Roman de la momie et les Troyens</i>	P-R. SERNA	59
Un discours prononcé à Strasbourg	Ch. WASSELIN	66
A PROPOS DE BENVENUTO CELLINI		68
<i>Benvenuto</i> enregistré par Norrington	Ch. WASSELIN	68
Une <i>ur</i> -version de <i>Benvenuto</i>	P-R. SERNA	71
<i>Harold en Italie</i> au miroir de Gérard Pesson	G. CONDÉ	79
<i>Roméo et Juliette</i> à Paris	V. PALU	81
<i>Berlioz de B à Z</i> : un voyage en Berliozié	Ch. WASSELIN	83
Discographie	P. FAVRE-TISSOT	85

MUSÉE
Ouvertures: de
d
de
Fermé les 1

Diffuser l'œuvre musicale
littéraire, enrichir le musée et
chercheurs, soutenir les deux
voilà notre tâche.

Pour faire face, nous avons
recevez ce bulletin.

Pensez à adhérer, pensez à renou
Cotisations: étudiants, 15 euros
donateurs, 50 euros et plus.

DEDUCTION FISCALE

Les dons faits à notre
déductibles à raison de 60%.

Nous rappelons par aill
d'utilité publique, est autorisée
et nets de tout droit de successi

Associati

Ma

69,

F - 38:

Tél./ Télé
cont

Site web: h

MUSEE HECTOR-BERLIOZ

Ouvertures: de 10h à 18h du 1^{er} octobre au 31 mai
de 10h à 19h du 1^{er} juin au 30 septembre
de 10h à 21h, 7 jours sur 7 durant le Festival Berlioz

Fermé les 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 25 décembre et le mardi

Diffuser l'œuvre musicale de Berlioz, poursuivre la réalisation de l'édition littéraire, enrichir le musée et le transformer en instrument de travail pour les chercheurs, soutenir les deux secrétariats de La Côte-Saint-André et de Lyon : voilà notre tâche.

Pour faire face, nous avons besoin de vous, sociétaires et sympathisants qui recevez ce bulletin.

Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation

Cotisations: étudiants, 15 euros, sociétaires, 25 euros ; bienfaiteurs, 30 euros ; donateurs, 50 euros et plus.

DEDUCTION FISCALE

Les dons faits à notre association — reconnue d'utilité publique — sont déductibles à raison de 60%.

Nous rappelons par ailleurs que l'AnHB, en qualité d'Association reconnue d'utilité publique, est autorisée à recevoir les legs universels ou particuliers, francs et nets de tout droit de succession.

Association nationale Hector Berlioz

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

69, rue de la République

F - 38261 LA COTE ST ANDRE

Tél./ Télécopie : +33 (0)4 74 20 55 28

contact@berlioz-anhb.com

Site web: <http://www.berlioz-anhb.com>

