

Association Nationale

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 51

Janvier 2017

ISSN 0243-355

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique
Président : Gérard CONDÉ

COMITÉ D'HONNEUR

Gilbert AMY, de l'Institut, Pierre BERGÉ, Jacques CHARPENTIER, Hugues DUFOURT, Pascal DUSAPIN, Philippe HERSANT, Betsy JOLAS, Michaël LÉVINAS, de l'Institut, François-Bernard MÂCHE, de l'Institut

MEMBRES D'HONNEUR

Dame Janet BAKER
Jean-Pierre BARTOLI
Serge BAUDO
Anne BONGRAIN
David CAIRNS
Sylvain CAMBRELING
Jean-Claude CASADESUS

Gérard CAUSSÉ
Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ
Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY
Nicolai GEDDA
Yves GÉRARD
Alain LOMBARD
Jean-Pierre LORÉ

Hugh MACDONALD
Jean-Paul PENIN
Michel PLASSON
Georges PRÊTRE
François-Xavier ROTH
Jean-François ZYGEL

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président : Gérard CONDÉ

Vice-Présidents : Josiane BOULARD
Patrick MOREL

Secrétaire général : Christian WASSELIN

Trésorier : Alain ROUSSELON

Trésorière adjointe : Michèle CORRÉARD

Membres élus : Dominique ALEX, Patrick BARRUEL-
BRUSSIN, Pascal BEYLS, Dominique HAUSFATER,
Cécile REYNAUD, Hervé ROBERT, Pierre-René SERNA

Membres de droit :

M. le Président du Conseil départemental de l'Isère

M. le Conseiller départemental du canton de La Côte-Saint-
André

M. le Maire de La Côte-Saint-André

M. le responsable du musée Hector-Berlioz

M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion artistique
(AIDA)

M. le Directeur du Festival Berlioz

Contrôleur aux comptes : Jean Gueirard
Secrétariat de La Côte-Saint-André : Lucien Chamard-Bois

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Responsable : Antoine TRONCY

BULLETIN DE LIAISON**Sommaire**

<i>Le Mot du Président</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>Berlioz versus Castil-Blaze : retours sur une querelle</i>	Séverine FÉRON	6
<i>Un grand novateur musical</i>	Albert DU BOYS	41
<i>Pierre Boulez au miroir de son double</i>	Gérard CONDÉ	55
<i>50^e anniversaire de La Grande Écurie et La Chambre du Roy</i>	Dominique CATTEAU	65
<i>Voix berliozziennes de la première moitié du xx^e siècle</i>	Patrick BARRUEL-BRUSSIN Kévin CESTELE	67
<i>Comptes rendus discographiques</i>	Gérard CONDÉ	78
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	82

<i>Un hôte de marque</i>	Alain REYNAUD	83
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	88
<i>Les Faust</i>		93

Le Mot du Président

La musique est l'art de se passer des mots. Elle en suscite, pourtant, de par les énigmes qu'elle pose... En vain, car nul ne pourra percer le secret de ses manifestations les plus anodines. Dire pourquoi, par exemple, *Au clair de la lune* ou *Frère Jacques* traversent si fièrement les siècles, l'emportant même sur l'*Ode à la joie*, plus cherché, sans doute, et moins bien « trouvé ». Si l'on ne parvient pas à expliquer ce qui fait la supériorité de deux petites chansons sur des centaines de milliers d'autres formées à peu près des mêmes notes et des mêmes rythmes, comment croire en la pertinence du discours sur la musique ?

Ainsi il fut un temps où l'on pouvait écrire des pages et des pages pour prouver l'évidente supériorité du *Prophète* sur *Tannhäuser* ; un demi-siècle plus tard on a noirci autant de papier pour démontrer aussi inutilement le contraire. La seule légitimité du commentaire musical, au delà du plaidoyer esthétique, serait donc d'attirer l'oreille sur ce qui peut échapper à l'attention plus ou moins flottante de l'auditeur contemporain avec l'espoir qu'il y trouvera des raisons supplémentaires d'aimer. Il ne faut pas se leurrer cependant.

Incapable d'expliquer pourquoi le Beau est beau, pourquoi le Juste est juste, incapable de faire trouver du charme à ce que le consensus esthétique d'une époque écrase de son mépris – avec d'étranges paradoxes puisque les fanfares guerrières de l'opéra baroque séduisent ceux qui ne les supportent pas dans les ouvrages ultérieurs – l'écrit sur la musique semble voué à la redondance, n'éclairant que ce qui brille, ou brillant d'une lumière empruntée. Car tout ce qu'on peut écrire d'émouvant sur l'adagio du *Quintette avec deux violoncelles* de Schubert, par exemple, dans le style cher aux romans de gare, ne fera vibrer que les lecteurs ayant dans l'oreille le souvenir de cette musique.

Ainsi formulée, cette constatation ressemble à une évidence. Restent les exceptions qui sont, après tout, la seule excuse à l'existence des règles. À l'approche de la parution des deux derniers tomes de *La Critique musicale d'Hector Berlioz* (qui a passé plus de temps à sertir des phrases sur la musique des autres qu'à écrire la sienne) ayons une pensée pour Louis-Gabriel Michaud, l'auteur de la *Biographie universelle*. Dans cette version

moderne de *La Vie des hommes illustres* de Plutarque, publiée à partir de 1811, on comptait des articles consacrés à Gluck, Haydn, Grétry, Dalayrac, etc. S'ils n'ont guère ajouté à la renommée des uns, pas plus qu'ils n'ont empêché le public de se détourner des autres, ils ont trouvé « leur » lecteur : un petit provincial habile sur le flageolet et la guitare et dont l'univers musical se bornait aux romances à la mode et aux transcriptions de pots-pourris en circulation.

Michaud ne pouvait donner une idée de la musique, naturellement ; il devait se borner à décrire les effets en tentant d'en révéler les causes, double prétention extrêmement aventureuse, double imposture, peut-être, surtout de la part d'un simple amateur : « C'est dans son orchestre [l'orchestre de Gluck] que vous trouverez la pompe imposante des sacrifices, les horreurs de la guerre, l'effort des vents, le mugissement des tempêtes, l'éclat de la foudre, le cri qui rappelle à la gloire l'amoureux Renaud, la peinture effrayante des enfers, le gémissement des mânes, l'aboiement de Cerbère, le calme inaltérable des champs Élysiens », soulignait-il. Mais le vrai lecteur lit entre les lignes, fait l'autre moitié du chemin et si Berlioz aimait la musique déchiffrée ou inventée qu'il tirait de ses faibles instruments, les articles de Michaud, lui firent concevoir l'existence d'un monde sonore d'une puissance d'émotion autrement bouleversante ; une feuille de papier à musique encore vierge, à vingt-quatre portées, découverte à la même époque, dut lui apparaître comme la première page blanche d'un rêve à réaliser.

Monté à Paris pour y suivre les cours de la Faculté de Médecine, Berlioz se précipite à l'Opéra. Non seulement les ouvrages de Gluck (*Iphigénie*, *Armide*, *Orphée*), Salieri (*Les Danaïdes*), Sacchini (*Œdipe à Colone*), Méhul (*Stratonice*) ou Spontini (*La Vestale*, *Cortez*, *Olympie*), l'émerveillent mais, en les découvrant, il a l'impression de les reconnaître. C'est à cette expérience des effets possibles, sur un lecteur doué d'imagination, d'un discours sur la musique que nous devons maintes pages inspirées de Berlioz dans la *Revue et Gazette musicale* ou dans le *Journal des débats*.

Tout en étant, comme compositeur, mieux placé que Michaud pour savoir que seul le langage des sons peut donner une idée de la musique, Berlioz a cru dans la force des métaphores, dans l'éloquence du verbe, dans la capacité de l'écrivain à susciter des émotions parallèles. Dans certains cas, même, on se sentira plus touché par l'évocation berliozienne de telle page d'un ouvrage oublié que par son audition. Et c'est un paradoxe inquiétant : le discours sur la musique pourrait jouir d'une sorte d'autonomie, il pourrait même transmettre à la postérité l'éclat d'une œuvre disparue, de même que les étoiles, anéanties depuis longtemps, brillent

encore à nos yeux en raison de la distance qui nous en sépare ! En outre le discours serait fécond, car le style de Berlioz s'est sans doute forgé autant dans l'idée qu'il s'était faite des chefs-d'œuvre de l'opéra classique quand il lisait Michaud que dans l'étude des partitions des Maîtres. Et peut-être soutiendra-t-on bientôt une thèse de musicologie sur l'influence des articles de Michaud sur la composition des *Troyens*...

Gérard CONDÉ

Berlioz versus Castil-Blaze : retours sur une querelle

Les propos tenus chronologiquement par Berlioz dans le *Corsaire* (19 décembre 1825) en réponse à ceux de Castil-Blaze sur l'*Armide* de Gluck¹, puis dans le *Journal des Débats* (15 août 1843) lors de la création de *Pigeon-vole*, opéra du compositeur provençal², et relayés dans l'édition de 1852 des *Soirées de l'orchestre*³, enfin ceux des *Mémoires* à propos du *Freischütz* de Weber dans l'adaptation *castilblazée*⁴, ont considérablement - et pour longtemps - terni l'image et l'œuvre de François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857), alors que, durant sa carrière, son œuvre fut comprise, respectée et appréciée.

En grande partie à cause des commentaires excessifs des *Mémoires* de Berlioz, [Castil-Blaze] en est venu à se faire rabaisser par ceux qui échouent – ou se refusent – à comprendre la culture de l'opéra français du début du dix-neuvième siècle⁵ [...].

1. Lettre au *Corsaire* publiée le 19 décembre 1825, Hector Berlioz, *Critique musicale : 1823-1863* (Paris : Buchet-Chastel, 1997-2008), vol. 1, p. 9-11.

2. « Feuilleton du *Journal des débats*. Théâtre Ventadour. Représentation au bénéfice d'un artiste. – Racine. – M. Castil-Blaze. – *Phèdre, Pigeon-vole*. », H. Berlioz, *Critique musicale, op. cit.*, vol. 5, p. 257-262.

3. « Dix-huitième soirée. - Théâtre Ventadour. Première représentation de *Pigeon vole*. Opéra en un acte. Paroles et musique de M. Castil-Blaze », Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, texte établi, avec introduction, notes et choix de variantes par Léon Guichard (Paris : Gründ, 1968), p. 262-268. À noter que ce texte sera supprimé dans l'édition de 1854.

4. « Apparition de Weber à l'Odéon. Castil-Blaze, Mozart. Lachnith. Les arrangeurs. Despair and Die ! », Hector Berlioz, *Mémoires*, chronologie et introduction par Pierre Citron (Paris : Garnier-Flammarion, 1969), vol. 1, p. 115-122.

5. Mark Everist, « Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857 », Les colloques de l'Opéra Comique, Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier (dir.), *Art lyrique et transferts culturels*. Avril 2011, 32 p. [en ligne] : bruzanemediabase.com (consulté le 31 août 2016). À noter les nombreux travaux de ce musicologue pour la réhabilitation de Castil-Blaze dont « Gluck, Berlioz and Castil-Blaze: The Poetics and Reception of French Opera », in Roger Parker and Mary Ann Smart (ed.), *Reading Critics Reading: French Music Criticism, 1789-1848*, (Oxford : Oxford

La plus virulente diatribe de Berlioz (écrite des décennies après l'événement, et compliquée de surcroît par son propre engagement dans un projet similaire) se trouve dans les *Mémoires d'Hector Berlioz, Membre de l'Institut*. [...] Une lecture sans réserve des *Mémoires* doublée d'une vue pour le moins dépassée de l'histoire de la musique de scène au dix-neuvième siècle se rencontre couramment jusqu'en 1980 ⁶ [...]. Les opinions modernes sur les efforts de Castil-Blaze dans la naturalisation de l'opéra étranger en France sont forgées à travers le prisme des affirmations moins que généreuses émises par Berlioz dans le seizième chapitre de ses *Mémoires*, qui furent commencées en 1848. [...] Le point de vue d'avant-garde de Berlioz sur l'inviolabilité de l'œuvre et l'autorité inébranlable du compositeur qui était toujours autant en conflit avec la période du début du dix-neuvième siècle, avaient encore davantage de résonance quand ses *Mémoires* furent finalement publiées en 1870, à un moment où l'autonomie de l'œuvre d'art était un concept plus assuré ⁷.

Il faut rappeler que Castil-Blaze, fondateur de la critique musicale professionnelle en 1820 au sein du *Journal des débats*, est l'auteur de plus de huit cents chroniques musicales - production analogue à celle de Berlioz - dont l'appréciation globale reste pour partie méconnue ⁸, production de surcroît adossée à une imposante œuvre historique, didactique et théorique

University Press, 2001), p. 86-108 ; *Music Drama at the Paris Opéra, 1824-1828* (Berkeley - Los Angeles - London : University of California Press, 2002).

6. M. Everist, *op. cit.*, note 2, p. 2.

7. M. Everist, *op. cit.*, p. 5.

8. Les travaux les plus importants concernant Castil-Blaze chroniqueur au *Journal des débats* ont été réalisés par Donald Garth Gislason, *Castil-Blaze, De l'Opéra en France, and the Feuilletons of the Journal des Débats (1820-1832)*, PhD diss., University of British Columbia, 1992 ; Leonard I. H. Turnevicus, *The Feuilletons of Castil-Blaze in the Journal des Débats (1820-1832): A critical Examination*, MA diss., McMaster University, 1994. Voir également les travaux de Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-80* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995) ; l'ouvrage d'Émmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (Paris : Champion, 2005). Un premier recensement complet des chroniques de Castil-Blaze a été effectué par Séverine Féron : « Castil-Blaze (1784-1857), fondateur de la critique musicale en France : bilan d'une carrière et perspectives », communication présentée dans le cadre de l'International Conference Nineteenth-Century Music Criticism, 10-12 novembre 2015, Centro Studi Omnia Luigi Boccherini, Luca, Palazetto Bru Zane, Venice in collaboration with OICRM, Montreal. Les feuillets de Castil-Blaze pour *La Réforme* (1848-1849), pour *La France musicale* (1838-1856) n'ont encore fait l'objet d'aucune étude scientifique à ce jour.

insuffisamment étudiée à ce jour⁹. En outre, les adaptations d'opéras étrangers¹⁰ et les pastiches de l'auteur, ainsi que l'ampleur médiatique de leur circulation sur le territoire français et international, n'ont pas encore fait l'objet d'une analyse systématique¹¹. À cette production, il faut ajouter la méconnaissance quasi totale de ses arrangements réalisés pour les orphéons, de son œuvre provençale, de son activité d'éditeur, ainsi que son œuvre de compositeur, jugée trop hâtivement et ternie par les écrits rageurs de Berlioz à propos de son *Pigeon-vole*.

Castil-Blaze est pourtant un acteur de première importance pour appréhender la vie musicale française. Son regard est d'autant plus pertinent qu'il est confronté à deux paradigmes musicaux contradictoires : le premier,

9. Concernant l'œuvre musicographique de Castil-Blaze, voir en particulier : l'édition de son *Histoire de l'opéra-comique*, ouvrage présenté par Alexandre Dratwicky et Patrick Taïeb (Lyon : Symétrie, 2012) ; Séverine Féron, « Castil-Blaze, historien des institutions lyriques de Paris : sources et méthodes de « L'Académie impériale de musique », *L'écriture au XIX^e siècle de l'histoire du théâtre lyrique. L'historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914)*, acte de la Journée d'études du 18 mai 2016 (Université de Bourgogne), Séverine Féron et Patrick Taïeb (dir.), coll. « Territoires contemporains » [Philippe Poirrier, éd.], revue en ligne sur le site du Centre Georges Chevrier (à paraître) ; « Le Dictionnaire de musique moderne de Castil-Blaze au miroir de ses sources », Les Volumes *Musique de l'Encyclopédie méthodique*, Alban Ramaut, Céline Carenco (dir.) (Champion). À paraître (2018).

10. Voir en particulier : Séverine Perchet-Féron, *Les adaptations parisiennes du Don Juan de Mozart et Da Ponte (1805-1834). Contribution à l'histoire du goût musical*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean Mongrédien, Université Paris-Sorbonne, 2002 ; Corinne Schneider, *Le Weber français du Théâtre-Lyrique : enjeux et modalités de la réception de l'opéra allemand traduit sous le Second Empire*. Thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 2002 ; « La critique parisienne et la question de l'opéra traduit (1820-1870) », *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, François Brunet (dir.), Lieux littéraires / La Revue n° 6, Université Paul Valéry - Montpellier III, juin 2004, p. 31-46 ; Mark Everist, « Translating Weber's *Euryanthe*: German Romanticism at the Dawn of French *Grand Opéra* », *Revue de Musicologie*, 87 (2001), p. 67-105 ; « Lindoro in Lyon : Rossini's *Le Barbier de Séville* », *Acta musicologica*, 44 (1992), p. 50-85.

11. Voir Séverine Féron, « La circulation du théâtre lyrique étranger en France sous l'égide de Castil-Blaze », « Les mondes du spectacle au XIX^e siècle », 28-30 janvier 2014, congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes ; « Castil-Blaze, traducteur et promoteur du théâtre lyrique étranger en France (1817-1857) », communication pour le colloque « Rendre accessible le théâtre étranger en France (XIX^e-XX^e siècles) », organisé par le CÉRÉdI (Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter), Faculté des Lettres de Rouen, 18-20 mars 2014, Marianne Bouchardon et Ariane Ferry (dir.), Presses universitaires du Septentrion (à paraître 2016).

déjà ancien, qui pose la musique comme un art « oratoire », lié avant tout aux pratiques de performance, le second, émergent dans les années 1820, et qui attache à l'œuvre d'art une valeur philologique et historique¹².

Or il est l'un des premiers musiciens professionnels qui rende compte - dans ses écrits et sa propre pratique compositionnelle - de ce paradoxe. Si l'on prend la peine de sortir d'une vision historique étroite de la musique romantique, l'on s'aperçoit qu'il a posé les jalons d'une théorie de l'écoute - technique, esthétique, et critique - et que son discours - décliné sous des formes musicales diverses - est l'œuvre d'un véritable musicien animé d'un idéal réformateur, et d'une intelligence pragmatique considérable.

Cet article a donc pour objet de revenir sur les points de divergences entre Berlioz et Castil-Blaze en éclairant cette querelle à la lumière des recherches récentes sur le personnage provençal.

I. Retours sur les propos de Berlioz

1) L'affaire Gluck

Les premiers essais de composition de Berlioz datent de 1818-1819¹³, deux ans seulement après ses premières véritables leçons de musique auprès d'Imbert. Reçu bachelier ès-lettres en 1821, il arrive alors à Paris pour y faire ses études de médecine. Il y travaillera l'harmonie auprès du flûtiste H.-C. Gerono. Ses velléités de critique musical se manifesteront en 1823 dans le journal *Le Corsaire*. Cette année-là, il écrit un oratorio, et déjà un opéra¹⁴. L'année suivante, Berlioz, reçu bachelier ès-sciences, entreprend des études de droit, et met sur le papier le début de sa *Messe solennelle* qui sera exécutée le 10 juillet 1825 à l'église Saint-Roch à Paris.

Cette période qui précède son entrée à l'École Royale de Musique¹⁵ sera placée sous l'emprise « de la fièvre causée par [sa] passion pour Gluck et

12. Voir à ce sujet l'excellent article de Rémy Campos, « De l'exécution de la musique à son interprétation (1780-1950) », *La Revue du Conservatoire*, [En ligne], La Revue du Conservatoire, Le troisième numéro, Dossier les savoir-faire de l'artiste, mis à jour le 23 juin 2014, <http://larevue.conservatoire> (Consulté le 20 septembre 2016).

13. *Pot-pourri* pour flûte, cor, deux violons, alto et basse, *deux quintettes* pour flûte et quatuor à cordes et *Romances*.

14. *Le Passage de la mer rouge*, sur un texte de la Vulgate, oratorio perdu ; *Estelle et Némorin* d'après l'œuvre de Florian sur un livret de Gerono (perdu).

15. Il y entre le 26 août 1826.

Spontini, et par l'aversion que [lui] inspiraient les doctrines et les formes rossiniennes¹⁶». Ses deux premières lettres adressées au *Corsaire* pour publication mettront les ultra-dilettantes en croix pour assurer la défense de Gluck et de Spontini¹⁷.

Berlioz est donc jeune, inconnu et passionné. Il cherche à se faire reconnaître comme compositeur. Son ambition est réelle. Sa stratégie sera de se servir de sa plume sans se douter que son talent littéraire allait le mener vers un emploi alimentaire de feuilletoniste qui, empiétant sur son activité de compositeur, lui apportera une célébrité bien supérieure dont il se plaignait à plusieurs reprises.

Vient la création française du *Freischütz* à l'Odéon en décembre 1824, transformé en *Robin des Bois* par Castil-Blaze¹⁸. Dans ses *Mémoires*, Berlioz se souviendra de ces années 1824-1825 où lui « apparut » le *Freischütz*, « non point dans sa beauté originale, mais mutilé, vulgarisé, torturé et insulté de mille façons par un arrangeur, le *Freyschütz* transformé en *Robin des Bois*¹⁹ ».

Berlioz aura cependant l'honnêteté de reconnaître qu'à cette époque « ce nouveau style²⁰ contre lequel mon culte intolérant et exclusif pour les grands classiques m'avait prévenu, me causa des surprises et des ravissements extrêmes [...]. Il s'exhalait de cette partition un arôme sauvage dont la délicieuse fraîcheur m'enivrait. Bientôt je sus par cœur tout ce qu'on y exécutait de la partition du *Freyschütz*²¹ ».

Berlioz s'offusquera cependant moins de l'« indigne outrage » infligé par Castil-Blaze - « ce musicien-vétérinaire » - au *Freischütz* de Weber que de l'audace dont fit preuve Castil-Blaze en répondant à l'auteur allemand que les modifications dont il se « plaignait avaient seules pu assurer le

16. H. Berlioz, *Mémoires, op. cit.*, vol. 1, p. 115.

17. Première lettre publiée le 12 août 1823 et deuxième lettre publiée le 11 janvier 1824, H. Berlioz, *Critique musicale, op. cit.*, vol. 1, p. 1-7.

18. *Robin des bois ou Les Trois Balles*, opéra-féerie en trois actes, imité du *Freischütz*, paroles de MM. Castil-Blaze et T. Sauvage, musique du Chevalier Carl-Maria de Weber [...], représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre royal de l'Odéon, le 7 décembre 1824, Paris, chez Barba et chez Castil-Blaze [éd.], 1824.

19. « Apparition de Weber à l'Odéon. – Castil-Blaze. – Mozart. – Lachnith. – Les arrangeurs. Despair and die ! », H. Berlioz, *Mémoires, op. cit.*, vol. 1, p. 115.

20. Berlioz parle de celui de Weber qu'il découvrait alors.

21. H. Berlioz, *Mémoires, op. cit.*, vol. 1, p. 116.

succès de *Robin des Bois*, et que M. Weber était bien ingrat d'adresser des reproches à l'homme qui l'avait popularisé en France²² ».

Cette réaction de Berlioz ne peut se concevoir que par la haute idée qu'il avait de lui-même, et qui lui fit dire que corriger, rajeunir ou replâtrer une œuvre n'est tolérable que si l'on rencontre « un compositeur doué de qualités analogues à celle du compositeur qu'il s'agit de fortifier par les ressources de l'art moderne et qui lui fût supérieur en intelligence et en génie²³ ».

Sans nul doute, Berlioz pensait qu'il possédait cette intelligence et ce génie puisqu'il accepta, en 1841, de retoucher ce même ouvrage en y incluant des récitatifs de sa main...

Reste que la tactique de Berlioz sera posée dès cette première escarmouche. Et, se positionnant comme un artiste afin d'enfermer Castil-Blaze dans le rôle du littéraire, Berlioz se réservait ainsi le beau rôle : « Je puis parler de mon art avec l'assurance que doivent donner de longues études, la fréquentation des grands maîtres et de profondes réflexions²⁴ ».

Nous voici maintenant en 1825. Berlioz a vingt-deux ans. Son savoir est encore tout neuf. Et, s'il n'a écrit aucune œuvre maîtresse, il est sûr de son talent. Aussi, afin d'attaquer Castil-Blaze qui se trouve quant à lui être un critique reconnu sur la place publique autant par sa plume que par ses réelles connaissances musicales, Berlioz adopte l'habile tactique consistant à se positionner comme une autorité incontestable, en « spécialiste » de Gluck :

Si Gluck revenait et qu'il fût témoin des débats puérils qui agitent depuis quelques jours les journaux littéraires à l'occasion d'un de ses chefs-d'œuvre, il sourirait de pitié. [...] « Il n'est donc pas un homme qui joigne à quelques talents littéraires, des connaissances en musique dramatique suffisantes pour analyser mon ouvrage, donner une idée de l'esprit dans lequel je l'ai composé, et mettre à découvert les traits de génie qui s'y trouvent et qui échappent à un public aveuglé par des préjugés du

22. *Id.*, p. 118. Sur les prétendus griefs de Weber au sujet de *Robin des bois* à propos de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, voir M. Everist, « Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857 », *op. cit.*, p. 9. Ces griefs sont dus en grande partie à Schlesinger et non à Weber qui avait envisagé de produire avec l'Odéon un *pasticcio* fondé sur son opéra *Preciosa*.

23. *Journal des débats*, 18 juillet 1846, H. Berlioz, *Critique musicale*, *op. cit.*, vol. 6, p. 176-177 à propos des « replâtrages instrumentaux » faits par Adam aux ouvrages de Grétry.

24. 3^e lettre au *Corsaire* du 19 décembre 1825, H. Berlioz, *Critique musicale*, *op. cit.*, vol 1, p. 10.

moment. » Je n'ai certainement pas toutes les qualités requises pour remplir cette tâche, mais sans avoir de grandes connaissances en littérature, j'en ai en musique qui pourront être utiles dans une pareille polémique. Je sais tout Gluck par cœur, j'ai même retenu le plus grand nombre des parties d'orchestre, j'ai copié plusieurs de ses partitions pour études, enfin je crois le connaître autant que possible²⁵ ».

Avec cette lettre, publiée le 19 décembre 1825²⁶, Berlioz lançait donc les hostilités en renvoyant dos à dos - avec un humour corrosif - les opinions musicales de M. Ph. C. (rédacteur au journal l'*Opinion*) et celles de Castil-Blaze²⁷ (dénommé d'un qualificatif vengeur... « le dilettante français »). Que reproche Berlioz plus particulièrement à Monsieur X.X.X ? D'affirmer que le finale du premier acte « ne produit aucun effet », que l'air *Notre général vous rappelle* « ne produit aucune émotion », que les chants de Renaud et d'Armide sont « sans développement et ont toujours l'air tronqués », que l'ouvrage entier est composé « dans un *faux système de déclamation dont ON est bien revenu*²⁸ » :

Monsieur XXX, qui est-ce qui est revenu du système de Gluck? M. XXX, qui est-ce qui trouve la moitié de la musique d'*Armide* ridicule? M. XXX, qui est-ce qui trouve le poème mauvais, le principal rôle anti-musical, les décorations mesquines, les ballets sans fraîcheur? C'est M. XXX. Mais quel est, dira-t-on, cet inexorable critique, ce redresseur des torts, ce correcteur universel? C'est sans doute quelque grand compositeur, quelque poète lyrique, ou au moins un membre de l'Académie... Non, c'est plus que tout cela, c'est M. Castil-Blaze²⁹.

2) L'attente

Mais que devient Berlioz avant que ne débute le deuxième *round* qui l'opposera à Castil-Blaze ?

Le 26 août 1826, il intègre l'École Royale de Musique pour y suivre les cours de Le Sueur et Reicha. Il échoue une première fois au prix de Rome. Il s'y représente l'année suivante avec sa cantate *La Mort d'Orphée*, non

25. *Id.*

26. *Id.*, p. 9-11.

27. Castil-Blaze écrit sous le pseudonyme de X.X.X. Il occupe le poste de chroniqueur au *Journal des débats* jusqu'en 1832.

28. 3^e lettre au *Corsaire* du 19 décembre 1825, H. Berlioz, *Critique musicale*, *op. cit.*, vol. 1, p. 11.

29. *Id.*

primée. À partir de 1827, ses œuvres commencent à être jouées à Paris, et Berlioz - comme l'atteste sa correspondance avec Humbert Ferrand - semble alors attendre beaucoup de Castil-Blaze. À propos de sa *Messe solennelle* exécutée à Saint-Eustache, le jeune homme écrivait : « Le *Corsaire* et la *Pandore* m'ont donné des éloges, mais sans détails ; de ces choses banales, comme on en dit, pour tout le monde. J'attends le jugement de Castil-Blaze, qui m'avait promis d'y assister, de Fétis et de l'*Observateur* ; voilà les seuls journaux que j'aie invité[s], les autres étant trop occupés de politique³⁰ ».

L'année suivante, à l'occasion du concert de ses œuvres, le 26 mai au Conservatoire, qui comprenait l'ouverture de *Waverley*, la *Mélodie pastorale*, la *Marche religieuse des mages*, le *Resurrexit* de sa *Messe solennelle*, et l'ouverture des *Francs-Juges*, Berlioz déclarait encore :

Tout l'Opéra assistait à mon concert; après, c'étaient des embrassades à n'en plus finir. [...]

Ah! mon cher ami, envoyez-moi donc un opéra! *Robin Hood* !... Que voulez-vous que je fasse si je n'ai pas de poème ? Je vous en supplie, achevez quelque chose.

Adieu, mon cher Ferrand. Je vous envoie des armes pour combattre les détracteurs; Castil-Blaze, ne se trouvant pas à Paris, n'a pu assister à mon concert; je l'ai vu depuis; il m'a cependant promis d'en parler. Il ne se presse guère; heureusement, je puis m'en passer, et largement³¹.

Enfin, en 1829, lors de son concert au Conservatoire qui comprenait notamment l'exécution de l'ouverture des *Francs-Juges*, Berlioz, probablement déçu, ne cache plus son agacement : « Il n'y a encore que *le Figaro* et *les Débats* qui aient parlé de mon concert. Castil-Blaze n'entre dans aucun détail ; ces animaux ne savent parler que quand il n'y a rien à dire³² ».

3) L'affaire du *Freischütz*

Les propos haineux de Berlioz envers Castil-Blaze remontent cependant à l'affaire du *Freischütz*, qui, transformé par Castil-Blaze en *Robin de Bois* connu sous cette forme le plus vif succès à partir de décembre 1824 au théâtre de l'Odéon.

30. Lettre de Berlioz à Ferrand, Paris, 29 novembre 1827.

31. Lettre de Berlioz à Ferrand, Paris, vendredi 6 juin 1828.

32. Lettre à Ferrand, Paris, 6 novembre 1829.

Cette question a été largement traitée³³. Pour résumer, sur onze tentatives relevées par Mark Everist pour promouvoir le *Freischütz* de Weber à Paris entre 1823 à 1866, quatre sont dues à Castil-Blaze³⁴ : *Le Chasseur noir* (1823) pour le Gymnase-Dramatique, le *Robin des Bois* (1824) pour le Théâtre royal de l'Odéon, et sa reprise en 1835 pour l'Opéra-Comique, et la version de 1855 pour le Théâtre-Lyrique. Ajoutons que, pour se conformer aux contraintes institutionnelles de chaque théâtre, chacune de ces productions subira un plus ou moins grand nombre de remaniements différents. Or, Berlioz fera de même lorsqu'il fournira, avec Émilien Pacini, une nouvelle adaptation en langue française pour l'Opéra de Paris en 1841. Là, il ne se contentera pas d'insérer des récitatifs avec orchestre mais transposera, ré-orchestrera et coupera³⁵.

Malheureusement pour Berlioz, son arrangement va subir le même sort que *Benvenuto Cellini* trois ans auparavant puisque, après douze représentations, l'Académie royale de musique coupla l'œuvre avec des ballets tels : *Giselle*, *La Tarentule*, *La Sylphide*, etc. ce, jusqu'en 1850³⁶. Précisons que si la version Berlioz du *Freischütz* « bénéficia de 78 représentations entre 1841 et 1853 », celle de Castil-Blaze fut bien plus appréciée : 60 représentations à l'Opéra-Comique en 1835, des centaines à l'Odéon (et sur les théâtres de province) dans les années 1820, et 150 au Théâtre-Lyrique entre 1855 et 1866³⁷.

Par ailleurs, le ressentiment de Berlioz ne put se porter sur Castil-Blaze lui-même puisque ce dernier - absent cette année là de Paris - ne put en rendre compte dans la presse. En revanche, son fils Henri Blaze de Bury écrivit dans *La Revue des deux mondes* du 15 juin 1841 un article très peu flatteur :

33. Voir notamment Gérard Condé, « Les aventures du *Freischütz* en France », *L'Avant-Scène Opéra*, 105-106 (1988), p. 114-125 ; M. Everist, « Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857 », *op. cit.* ; Corinne Schneider, *Le Weber français du Théâtre-Lyrique : enjeux et modalités de la réception de l'opéra allemand traduit sous le Second Empire*, thèse de doctorat, *op. cit.*

34. M. Everist, « Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857 », *op. cit.*, p. 1-32.

35. Pour avoir une idée complète des ajouts et transformations, voir l'article de Gérard Condé déjà cité, et Ian Rumbold (dir.), *Arrangements of Works by Other Composers (II), Hector Berlioz : New Edition of the Complete Works 22b* (Kassel : Bärenreiter, 2004).

36. Voir Mark Everist, « *Grand Opéra – Petit Opéra*: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire », *19th-Century Music*, 33 (2010), p. 195-231.

37. M. Everist, « Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857 », *op. cit.*, p. 8.

Avec quelle complaisance [Berlioz] se laisse aller à sa fantaisie, ne trouvant jamais l'espace assez vaste entre deux morceaux pour étaler tout à son aise sa traînante et fastidieuse mélodée, entourant cette musique vive et saisissante des liens de sa pensée confuse, fatiguant l'auditoire, écrasant les chanteurs, et jetant un manteau de plomb sur cette fantastique et merveilleuse conception ³⁸!

Certains critiques ne manquèrent pas de comparer la version de Berlioz à celle de son aîné en des termes peu élogieux. Celle de B. de Grimm dans *La France musicale* est particulièrement défavorable à Berlioz :

Pourquoi donc M. Berlioz a-t-il déployé ce luxe d'instrumentation dans les accompagnements de ses récitatifs ? Est-ce pour nous prouver qu'il sait user des ressources de l'orchestre ? Eh ! mon dieu, personne n'ignore à Paris que nul ne fait plus de bruit que M. Berlioz quand il a quelques centaines de musiciens à sa disposition ³⁹.

Et d'ajouter que si le public avait découvert l'œuvre par ce canal, la partition « qui a fait triomphalement le tour du monde, se serait éteinte après s'être traînée pendant quelques représentations [...]. Ah ! M. Castil-Blaze, je vous savais bien de l'esprit ; mais je ne vous en savais pas tant, avant que MM. Émilien Pacini et Berlioz m'eussent démontré tout votre mérite ! ⁴⁰ [...] La représentation de lundi n'a servi qu'à convaincre un grand nombre de personnes que M. Castil-Blaze était un homme de goût [...] et qu'on pouvait, à l'aide de certaines modifications, rehausser encore le mérite d'un ouvrage. En effet, pas une des beautés du *Freischütz* n'avait été omise dans le *Robin-des-Bois* ⁴¹ ».

Qu'a retenu l'histoire ? Un article que Berlioz signa le 13 juin 1841 dans le *Journal des Débats* dont Mark Everist écrit qu'il est « concis en matière d'opinion critique ⁴² » et où il s'auto-congratule principalement, texte qui sera repris dans les *Mémoires*. Une lettre du même à Ferrand : « J'ai fait cette année, entre autres choses, des récitatifs pour le *Freischütz* de Weber, que je suis parvenu à monter à l'Opéra sans la moindre

38. Il y a peu de chance que cet article ait été commandité par Castil-Blaze qui entretenait avec son fils des relations distantes et compliquées.

39. *La France Musicale*, 13 juin 1841, p. 209.

40. *Id.*, p. 211.

41. *Id.*, p. 209.

42. M. Everist, « Castil-Blaze et la réception de Weber », *op. cit.*, p. 21.

mutilation, ni correction, ni castilblazade d'aucune espèce dans la pièce ni dans la musique. C'est un merveilleux chef-d'œuvre ⁴³». Reste que ce raccourci, saisissant autant que méinformé, n'a pu trouver crédit jusqu'à nos jours qu'à cause de la reconnaissance posthume du « génie musical » berliozien qui sédimenta « l'idée d'une prétendue supériorité quasi-morale de Berlioz sur Castil-Blaze ⁴⁴ » en balayant par là-même toute remise en question de ses affirmations et jugements durant plus d'un siècle !

D'ailleurs, pour conclure temporairement sur l'affaire du *Freischütz*, il faut pointer que le texte des *Mémoires* qui lui est consacré condamne le principe même de l'adaptation :

On tolère que les plus nobles œuvres dans tous les genres soient arrangées, c'est-à-dire gâtées, c'est-à-dire insultées de mille manières, par des gens de rien. De telles libertés, on le reconnaît volontiers, ne devraient être prises à l'égard des grands artistes (si tant est qu'elles dussent l'être), que par des artistes immenses et bien plus grands encore. [...].

Mozart a été assassiné par Lachnith;

Weber, par Castil-Blaze;

Gluck, Grétry, Mozart, Rossini, Beethoven, Vogel ont été mutilés par ce même Castil-Blaze; Beethoven a vu ses symphonies corrigées par Fétis, par Kreutzer et par Habeneck ⁴⁵.

4) *Pigeon-vole* : le déchaînement de Berlioz

Dans le *Journal des débats* du 15 août 1843 ⁴⁶, Berlioz consacre un feuillet à la création de *Pigeon-vole*, opéra en un acte de Castil-Blaze ⁴⁷.

43. Lettre à Ferrand, 3 octobre 1841. Voir également la lettre que Berlioz adresse à sa sœur Adèle le 14 mars 1841 : « On m'a demandé à l'Opéra de faire des récitatifs pour le *Freischütz* de Weber qu'on monte en ce moment. J'ai accepté à la condition expresse qu'il n'y aurait aucun tripotage, aucune castilblazade dans le chef-d'œuvre allemand ».

44. M. Everist « Castil-Blaze et la réception de Weber », *op. cit.*, p. 15.

45. H. Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. 1, p. 120. En note Berlioz poursuit en parlant de Castil-Blaze : « Il n'y a presque pas une partition de ces maîtres qu'il n'ait retravaillée à sa façon : je crois qu'il est fou ».

46. *Journal des débats*, « Théâtre Ventadour. Représentation au bénéfice d'un artiste. – Racine. – M. Castil-Blaze. – *Phèdre*, *Pigeon-Vole*. ».

47. *Pigeon-vole ou Flûte et poignard*, mélodrame en un acte, représenté pour la première fois sur le théâtre d'Avignon, le 3 mars 1843, Paris, Castil-Blaze, 1843. Représenté au Théâtre Ventadour le 12 août 1843. La partition est conservée à Carpentras : Bibliothèque Inguibertine, cote Mus 2103 (23).

Il s'agit ici non d'une adaptation ou d'un pastiche mais d'une des rares œuvres originales jouées de Castil-Blaze compositeur. Berlioz fait alors preuve d'une grande méchanceté. Il y questionne le fait que Castil-Blaze puisse écrire lui-même et la musique et les paroles de ses opéras,

lui qui, jusque-là, avait chargé de ce soin Mozart, Rossini, Weber, Meyerbeer, Cimarosa [*sic*], Regnard, Collé, Molière et tant d'autres hommes de génie ou de talent qu'il n'avait que la peine de rhabiller un peu ; car les compositeurs surtout étaient loin de lui offrir cet idéal de beauté musicale qu'il rêvait. L'un avait écrit trop haut pour les voix : on le transposait, on baissait ses airs, ses duos d'un demi-ton, d'un ton même, et l'on publiait, ainsi accommodé avec de beaux accompagnements de piano, le GLUCK DES SALONS, et l'on devenait un peu l'auteur d'*Orphée*, des *Iphigénies*, d'*Alceste* et d'*Armide*. L'autre avait eu la faiblesse de croire qu'on pouvait rythmer des phrases mélodiques autrement que de quatre en quatre, et qu'un chant était bien coupé dès que l'oreille en était satisfaite : on venait compter les mesures, et, s'il en manquait une pour la *carrure* du rythme, on s'empressait de l'ajouter, et on devenait ainsi le correcteur-collaborateur de Mozart, de Grétry, etc.⁴⁸

Plus loin, il s'en prend à l'orchestration :

Toujours dévoré de ce zèle ardent, de cette sollicitude paternelle pour les pauvres compositeurs qui n'avaient pas pu recevoir dans leur jeunesse des leçons de M. Castil-Blaze, on *fourrait* des trombones dans un Orage où l'auteur *en avait déjà mis* (mais d'une autre façon), croyant de bonne foi réparer une grave omission, combler une énorme lacune, et l'on avouait naïvement être ainsi devenu l'instrumentateur d'une symphonie de Beethoven !!!!! Puis on faisait un opéra entier avec la comédie de l'un et la musique revue et corrigée de trois ou quatre autres ; on reliait bien le tout, on le faisait graver, et cela se représentait à Paris et en province, sous le nom *des Folies amoureuses*⁴⁹».

48. *Journal des débats*, p. 1.

49. *Id. Les Folies amoureuses*, opéra bouffon en 3 actes d'après Regnard, paroles ajustées sur la musique de Mozart, Cimarosa, Paër, Rossini, Pavesi, Generali, Steibelt par Castil-Blaze, représenté pour la première fois le 1^{er} mars 1823, par les Comédiens du Grand Théâtre de Lyon, Paris, Castil-Blaze [s.d.]. En réalité ce pastiche fit le tour des théâtres de France, de Rouen (20 mai 1822) en passant par Lyon (1^{er} mars 1823) puis Paris (Gymnase-Dramatique, avril 1823), Le Havre (1823-1824-1825), Paris (Odéon, 5 juin 1824 et 1825), etc.

Berlioz ironise ensuite sur le fait que Castil-Blaze court selon lui après la gloire et qu'il est prêt à se ruiner pour faire jouer ses œuvres⁵⁰ :

Chacun sait en France, en Allemagne, en Italie, que M. Castil-Blaze, au temps où il ne composait pas, a corrigé, revu, augmenté, retourné, taillé et détaillé les plus grands compositeurs anciens et modernes ; il a ouvertement déclaré que c'était son droit, son devoir même de faire à Weber, à Beethoven et à tant d'autres, l'aumône de sa science et de son goût. Or que va-t-il arriver, ô grand maître, ô Castil-Blaze, si quelque ravaudeur étranger, imbu de vos doctrines, met la main sur votre pigeon et s'avise, pour l'embellir, de lui coller une crête sur la tête ou de lui couper la queue !!!⁵¹ ».

Et Berlioz a beau jeu d'ironiser sur le genre de cet opéra appelé par Castil-Blaze drame lyrique, lorsqu'il le nomme - à cause d'un certain nombre d'incidents ayant déclenché l'hilarité du public - opéra « bouffon, archi-bouffon ». Choisisant la dérision, Berlioz délaisse ainsi l'analyse. Aucune justification, juste une affirmation : la musique s'y trouve navrante de bout en bout. Pour conclure, il égratigne le fils de Castil-Blaze en supposant qu'il est probablement l'auteur du livret puisque « les travaux que M. Henri Castil-Blaze a la modestie de signer H. V. dans une ou deux Revues, prouvent, à mon sens, qu'il est parfaitement capable d'atteindre à ces poétiques hauteurs⁵² ». Ce faisant Berlioz réglait ses comptes avec l'article peu élogieux de Henri Blaze dans la *Revue des deux mondes* concernant son *Freischütz* !

Ce texte qui a tout du pamphlet sera repris dans la première édition de 1852 des *Soirées de l'orchestre*⁵³ mais supprimé lors de la seconde, en 1854, après que Escudier, rédacteur en chef de *La France musicale* eût fait paraître - le 9 janvier 1853 - un compte rendu de l'ouvrage dans lequel il protestait vivement contre « les pages qu'il a consacré à notre digne Castil-Blaze [qui] sont une diatribe de mauvais goût. Castil-Blaze est un critique éminent... et nous ne concevons pas la légèreté dédaigneuse de M. Berlioz qui, malgré tout son esprit ne l'a point fait oublier aux *Débats*, où il lui a

50. Castil-Blaze avait loué la salle Ventadour pour faire jouer son opéra.

51. *Journal des débats*, p. 1.

52. Ange Henri Blaze de Bury (1813-1888) collabore à la *Revue de Paris* et à la *Revue des deux mondes* sous divers pseudonymes comme Hans Werner et F. de Lagenevais.

53. « Dix-huitième soirée - Théâtre Ventadour Première représentation de *Pigeon vole* Opéra en un acte Paroles et musique de M. Castil-Blaze », H. Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, op. cit., p. 262-268.

tracé la route de la forte critique ⁵⁴. Au passage, soulignons qu'à propos de cet « amendement », l'annotateur de cette édition, Léon Guichard, ne trouva rien d'autre à écrire que : « Berlioz se le tint pour dit et supprima comme on l'a vu - quel dommage ! - le savoureux compte rendu de *Pigeon vole* ». Preuve que les idées reçues ont la vie dure ⁵⁵.

Il faut également souligner que Berlioz, dans sa première édition, avait supprimé la fin de son article - supposant la paternité du livret à Henri Blaze de Bury - et l'avait remplacé par le paragraphe suivant, tout aussi pernicieux :

Les musiciens : il n'y a pas grand mal à avoir écrit cela. M. Castil-Blaze a commis de tels crimes, que cette justice, si sévère qu'elle soit, on devait tôt ou tard la lui rendre. - *Moi*. Oui, Messieurs, je l'ai pensé longtemps. Aujourd'hui je regrette de la lui avoir rendue ; car son opéra n'est, certes, pas pire que beaucoup d'autres qu'on représente journellement ; et j'ai acquis la preuve que M. Castil-Blaze, dans ses attentats commis sur les chefs-d'œuvre, n'a point agi par cupidité, comme son émule Marescot, mais par un pur amour de l'art. Il a cru *devoir* corriger les grands maîtres ; il se regarde comme chargé de cette mission ; et rien ne saura l'empêcher de la remplir. C'est un homme honorable, qui a le malheur d'être atteint d'une incurable monomanie. Je suis fâché, en conséquence, d'avoir chagriné un malade. - *Corsino* continuant : Bon ! bon ! A un autre maintenant ⁵⁶.

III. Retour sur les propos de Castil-Blaze

1) L'affaire Gluck

Avant que ne paraisse dans le journal *Le Corsaire* du 19 décembre 1825 la lettre de Berlioz condamnant ouvertement les propos de Castil-Blaze tenus le 10 décembre précédent à propos de l'*Armide* de Gluck au sein du

54. Cité par Léon Guichard, H. Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, op. cit., p. 631-632.

55. Il faut préciser que Castil-Blaze livra quelques 190 articles à *La France musicale* entre 1838 et 1856.

56. H. Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, op. cit., p. 268-269.

*Journal des débats*⁵⁷, nous nous devons de rappeler qui était alors celui que Berlioz prend pour cible.

Issu d'une famille de notables cultivés, Castil-Blaze est né à Cavaillon, dans le Comtat-Venaissin, en 1784. Après avoir suivi l'enseignement du Conservatoire de Paris - une première fois dans les années 1800-1805 en solfège et hautbois, une seconde en 1810 avec Perne en classe d'harmonie, Castil-Blaze, également avocat, exerce plusieurs métiers dans l'administration territoriale en particulier celui d'Inspecteur de la Bibliothèque et de la Librairie dans sa région natale (1815), ce qui lui permet d'approfondir sa connaissance des métiers du livre, de la gravure et de l'édition, et l'encourage à fonder plusieurs maisons d'édition (en province et à Paris), seul ou en association (Chaillot, Rossi), avec lesquelles il éditera une grande partie de son œuvre littéraire et musicale mais également celle des autres (le *Gluck des Concerts*, le *Sacchini des Concerts*, etc.). Il incarne cette génération de bourgeois libéraux doués pour le commerce, et adeptes de la liberté de circulation des œuvres et des marchandises. Son idéal, il le puise surtout dans les années 1789-1791, époque qu'il juge bénie parce qu'elle a libéré les théâtres en abolissant les privilèges⁵⁸, et à laquelle il ne cessera de faire référence sa vie publique durant. C'est pourquoi il plaide pour la décentralisation et la gestion municipale des théâtres, dégagés de l'emprise du pouvoir centralisé, de sa politique de subventions, et de ses dérives gestionnaires. Les trente-six chroniques qu'il livrera au journal républicain *La Réforme* entre octobre 1848 et juin 1849 - en dehors de toute censure - permettent d'ailleurs de mesurer la force de son engagement sur ces sujets.

Dès 1820, il écrit que « l'administration de tout ce qui concerne les arts doit être essentiellement libérale et dégagée de cette soif de lucre [...] de cet esprit mercantile que l'on rencontre partout ». Prônant la franchise et le désintéressement, il ajoute que dans les arts « il faut des résultats » et que c'est par « ces idées grandioses et vraiment libérales » que l'on peut faire le

57. « Chronique musicale. *Semiramide*. – *Armide*. », p. 1-4.

58. Les articles de la loi du 13 janvier 1791 permettent à tout citoyen d'« élever un théâtre public en faisant, préalablement à l'établissement, une demande à la municipalité ». Ils reconnaissent comme propriété publique « les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans », autorisent leur représentation « sur tous les théâtres indistinctement », et placent ceux-ci sous la tutelle des municipalités ». Ce cadre juridique (moyennant des aménagements) durera jusqu'en 1807. D'une dizaine de salles parisiennes en 1789, on passe à quatorze en 1791 puis à trente-cinq en 1792. Voir Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19^e siècle, 1789-1900* (Paris : A. Colin, 1999).

« bien de l'art et l'illustration du siècle ⁵⁹ ». Propos qui devraient permettre de nuancer l'idée selon laquelle Castil-Blaze aurait agi en parvenu, et adapté les œuvres des autres pour combler uniquement son avidité financière.

Le Provençal est également compositeur. Ses premières compositions datent de 1798. Son catalogue contient des œuvres vocales profanes (romances, chansons, nocturnes, etc.), religieuses (messes, cantiques, antiennes, etc.), des partitions de chambre (quatuors à cordes, pièces pour piano, trios et sextuor pour vents, etc.), etc. S'il n'atteint certes pas au génie de Berlioz, Castil-Blaze est un véritable compositeur qui possède un métier solide, adossé à une profonde connaissance des œuvres du passé et de celles de ses contemporains. Son mélodrame en quatre actes, *Belzébuth, ou les jeux du roi René*, créé à Montpellier le 15 avril 1841, dont il est l'auteur et du livret et de la musique, est un ouvrage hybride qui tient à la fois de l'opéra bouffé et du grand-opéra, et qui inclut une dimension folklorique inédite de par son sujet (la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence), et par l'inclusion de nombreux airs populaires provençaux ⁶⁰. Cette œuvre fut saluée en son temps comme « l'opéra le plus complet, le plus original qu'on nous ait donné depuis bien longtemps. On n'y trouve rien d'italien ! Signaler ce fait, c'est passer les bornes de l'éloge. Le musicien s'est jeté dans une route nouvelle. On peut suivre sa mélodie spirituelle et piquante, d'une expression noble et tendre, sans craindre d'avoir à saluer d'anciennes connaissances ⁶¹ ». Jugeant la partition « digne de Schubert », J.-J. Bonaventure Laurens, par ailleurs amateur de musique allemande, prédit un succès « prodigieux » à l'ouvrage.

Ajoutons à cet opéra un magnifique corpus de *Douze chansons populaires* ⁶² et de *Vingt-sept pièces en vers* (publiées par ses amis

59. Castil-Blaze, *De l'Opéra en France, op. cit.*, vol. 2, p. 287-288.

60. Voir Séverine Féron, « *Belzébuth ou les Jeux du roi René* (1841) de Castil-Blaze : contribution à une culture provençale sur la scène lyrique », actes du colloque « La représentation de la Provence et du Languedoc à l'opéra (1850-1918) », Jean-Christophe Branger et Sabine Teulon-Lardic (dir.), Presses universitaires de Saint-Étienne. À paraître (2016).

61. J.-J. Bonaventure Laurens, *Le Babillard*, n° 108, 25 avril 1841 : « *Belzébuth*, opéra-comique en 4 actes, paroles et musique de M. Castil-Blaze. Deuxième article. », p. 1.

62. *Chants populaires de la Provence. Reveïes deis magnaneiris, vendumueiris, vouliveiris. Acampa, espetis, adouras ame accompagnement de clavecin, per Castil-Blaze*. Paris, Castil-Blaze ; Cavaillon, Plantevin, s. d.

provençaux du Félibrige après sa mort) auxquelles Roumanille et Mistral rendront hommage⁶³.

Mais Castil-Blaze est également et surtout un arrangeur, un adaptateur et un traducteur. Il nous a laissé une quantité impressionnante de pièces pour instruments et/ou voix de musique vocale (religieuse ou profane), et bien entendu « son » répertoire d'opéras traduits. Son métier est réel, et sa connaissance des langues (provençale, allemande, italienne, espagnole, latine, anglaise) lui permet de surcroît d'envisager, en musicien, la problématique du livret et son adéquation avec la musique lyrique. Les solutions qu'il prône dans son traité appelé *L'Art des vers lyriques*⁶⁴ (1857) prouvent à l'envi qu'il a longuement pratiqué et réfléchi aux écueils de la traduction des vers lyriques.

À partir de 1815, débute la diffusion, dans les théâtres étrangers, provinciaux et parisiens de ses adaptations en langue française d'opéras de Rossini, Cimarosa, Mozart, Donizetti et Weber⁶⁵ : *Don Juan* (Théâtre royal de La Haye, 1815, Lyon, 1821), *Le Mariage secret* (Nîmes, 1817), *Les Noces de Figaro* (Nîmes, 1818), *Le Barbier de Séville* (Lyon, 1821), *La Pie voleuse* (Lille, Bruxelles, 1822), *Othello* (Lyon, 1823), *Robin des bois* (Paris, Odéon, 1824), *Preciosa ou les Bohémiennes* (Paris, 1825), etc⁶⁶. Il est par ailleurs l'auteur ou co-auteur de sept pastiches comme *Les Folies amoureuses*, Rouen, 1822), ou *La Fausse Agnès* (Théâtre du Gymnase, 1824) largement diffusés en France à partir de 1822⁶⁷.

Avant qu'il n'inaugure, le 7 décembre 1820, la critique musicale professionnelle au sein du prestigieux *Journal des débats*, Castil-Blaze a d'ores et déjà écrit un ouvrage fondateur dans lequel il expose sa pensée de manière très argumentée, et qui est l'un des livres les plus sophistiqués de

63. Vingt-sept pièces en vers publiées sous le titre général : *Réveille-matin des Magnarelles, Vendangeuses et Oliveuses*, in : *Un Liam de rasin, reculido e publicado per Joseph Roumanille et Frédéric Mistral*, countenent lis obro de Castil-Blaze, Adoufe Dumas, Jan Reboul, Glaup e Toussant Poussel, Avignon, J. Roumanille, 1865. À noter également sa collecte des musiques provençales dès 1806, et son activité militante en faveur de la reconnaissance de la culture occitane.

64. (Paris : Castil-Blaze, 1857).

65. Nous ne donnons ici que les dates des premières représentations, en laissant de côté les nombreuses reprises en France ou à l'étranger.

66. Pour un premier aperçu de la diffusion de ces opéras traduits, voir Séverine Féron, « La circulation du théâtre lyrique étranger en France sous l'égide de Castil-Blaze », *op. cit.* ; « Castil-Blaze, traducteur et promoteur du théâtre lyrique étranger en France (1817-1857) », *op. cit.*

67. L'importance qualitative et quantitative de ce double répertoire lyrique est encore sous-estimée.

son temps. À l'image de son auteur, *De l'Opéra en France* est à la fois l'œuvre d'un compositeur, d'un « naturaliste » (observateur critique de la vie musicale française), d'un historien, d'un théoricien (de la traduction, de la composition), d'un linguiste et d'un pédagogue. S'en dégage une méthodologie de l'écoute dont la dimension pédagogique (s'inscrivant au cœur même d'une réflexion sur la fonction de la musique au sein de la société) cherche à former le goût du public à de nouveaux modèles musicaux.

D'une grande érudition, l'ouvrage - qui puise ses références parmi les Classiques, les philosophes du XVIII^e siècle, les théoriciens de la langue et de la traduction (en particulier M^{me} de Staël), les auteurs de méthodes et traités du Conservatoire de Paris, mais également chez les chroniqueurs littéraires français des cinquante dernières années - est à lire comme un réceptacle de toutes les problématiques lyriques de son temps.

Ce livre suscita un réel engouement lors de sa seconde édition en 1826. Fétis note néanmoins que ce dernier a connu un succès d'estime lors de sa parution en 1820 et qu'il a permis de diffuser auprès d'un plus grand public « une doctrine qui jusque là n'avait été connue que des artistes ⁶⁸ ». Et Fétis d'ajouter que : « depuis 6 ou 7 ans [...] une révolution s'est faite, et cette révolution, il faut l'avouer, a été provoquée par l'écrivain spirituel dont je me propose d'examiner l'ouvrage ».

De fait, Castil-Blaze a posé là les bases théoriques, méthodologiques et pratiques d'une véritable politique artistique réformatrice touchant à l'ensemble du système lyrique français sur lesquelles s'appuieront son travail de traducteur-adaptateur-arrangeur, de chroniqueur-critique ainsi que ses futurs ouvrages musicographiques.

Or, quand il écrit, dans sa chronique du 10 décembre 1825 sur *Armide* de Gluck qui va déclencher l'ire de Berlioz, que cet opéra « a produit son effet ordinaire, celui d'intéresser pendant vingt minutes, et d'ennuyer pendant deux heures et demie ⁶⁹ », il faut avoir en tête que ce n'est pas la première fois qu'il aborde la musique de ce compositeur. La difficulté à laquelle nous sommes confrontés s'agissant de Castil-Blaze tient au fait que sa pensée est globale, complexe, arborescente. Et comme souvent chez lui, parce qu'il possède l'art de la formule et que c'est un homme de presse, celles qu'il emploie sont parfois à l'emporte-pièce et peuvent apparaître comme excessives. Certes, il ne prend pas toujours la peine d'argumenter, estimant à juste titre que ce qu'il dit n'est que la conséquence de ce qu'il a

68. *Revue Musicale*, juin 1827, p. 472-478.

69. *Journal des débats*, 10 décembre 1825, p. 1-2.

longuement démontré dans son ouvrage de 1820 ⁷⁰. Aussi, quand il écrit qu'« il faut que l'Académie royale de Musique renonce aux opéras de Gluck, ou qu'elle se décide à les transposer » et que « la représentation d'*Iphigénie en Tauride* est venue à l'appui de tout ce que j'ai dit à ce sujet ⁷¹ », il nous faut rattacher ses propos à la globalité de son raisonnement. N'oublions jamais que Castil-Blaze est un pragmatique et que sa pensée se traduit en actions.

Quant à nous, lecteurs d'aujourd'hui, il est indispensable de nous replacer dans la continuité de ses articles et de ses ouvrages puisqu'il développe tout naturellement sa pensée au jour le jour, sans revenir sur ses arguments, sans se réexpliquer à chaque chronique. En extraire une phrase *ex nihilo* est le plus sûr moyen de commettre un non-sens.

C'est pourquoi il nous faut envisager la totalité de ses feuillets comme une seule et même chronique, et donc aller puiser les informations dans un corpus plus large afin de reconstituer les arguments disséminés chaque semaine, et en tirer une synthèse. Ce n'est assurément pas ce qu'a fait Berlioz. C'est pourquoi nous allons maintenant tenter de résumer ses propos sur Gluck en nous appuyant sur une liste de chroniques écrites entre 1820 et 1826 au *Journal des débats*, mais également en prenant en compte ce qu'il a écrit dans son ouvrage source *De l'Opéra en France*. Ce n'est qu'à cette aune que nous pourrons rendre justice à sa pensée.

- Feuilleton du 19 septembre 1821 : « Chronique musicale. Académie royale de Musique, *Iphigénie en Tauride*. – Opéra-Comique, *l'Habit retourné*. – *Tancredi*, *Moïse en Egypte*, de Rossini. – Théâtres des départemens, *le Barbier de Séville*, de Rossini ; *les Noces de Figaro*, de Mozart. »

- Feuilleton du 9 novembre 1821 : « Chronique musicale. Académie royale de Musique, *Iphigénie en Tauride*. Théâtre royal de l'Opéra-Comique. *Martin*. – *Cours de Chant et d'Accompagnement pratique*, par MM. *Panseron et Fétis*. – Nouvelles des théâtres d'Italie. – Théâtre-Italien, *M^{me} Pasta*. – Variétés. »

70. Voir à ce sujet ses propos sur Méhul dans l'article de Séverine Féron, « Étienne-Nicolas Méhul au cœur de la réforme de Castil-Blaze », in *Le Fer et les Fleurs Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817)*, Alexandre Dratwicki et Étienne Jardin (dir.), Actes Sud / Palazetto Bru Zane (À paraître en septembre 2017).

71. 19 septembre 1821, p. 1.

- Feuilleton du 2 mai 1822 : « Chronique musicale. *Iphigénie en Aulide*. – *Le Gluck des Concerts*. »
- Feuilleton du 14 avril 1824 : « Chronique musicale. *Sur le Diapason de l'Académie royale de Musique*. »
- Feuilleton du 13 mai 1825 « Chronique musicale. Académie royale de Musique. *Alceste*. – Changement du diapason. »
- Feuilleton du 10 décembre 1825 : « Chronique musicale. *Semiramide*. – *Armide*. »
- Feuilleton du 20 février 1826 : « Chronique musicale. *Armide*, *Lulli*, *Quinault*, *Gluck*. »
- Feuilleton du 19 août 1826 : « Chronique musicale. *Armide*. »

Rappelons enfin que ses propos sont destinés en priorité aux amateurs parisiens *et* provinciaux, désireux d'affiner leur perception de la musique, en particulier lyrique. Dans un souci constant d'éducation, Castil-Blaze vise en effet à poser des repères critiques dans le domaine du champ musical, afin de perfectionner l'existant. Mais Castil-Blaze est aussi un politique dont l'action vise autant à améliorer l'état des théâtres français qu'à hausser le niveau d'écoute de ses contemporains, et dont le discours s'adresse, par ricochet, aux professionnels des institutions lyriques.

Par ailleurs, il ne conçoit jamais le monde lyrique sans prendre en compte son exécution. C'est pourquoi il s'insurge contre des pratiques existantes tant en province qu'à Paris : celles des théâtres (au travers de sa critique des « routiniers », c'est-à-dire les troupes dont les interprètes n'ont pas forcément les tessitures adaptées à leur rôle et que les directeurs de théâtre abrutissent de travail par un nombre trop élevé de représentations). Aussi, quand Castil-Blaze s'interroge sur les raisons de l'échec de la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, il accuse, non les chanteurs et les directeurs, mais les « systèmes » et les « doctrines » dont il constate « l'absurdité » et la « barbarie », à commencer par le « joug que la doctrine impose aux virtuoses »⁷².

Et s'il remet en question les pratiques des musiciens d'orchestre et des chanteurs - dont il fustige le manque de professionnalisation tout en encourageant la politique éducative du Conservatoire de Paris - il combat aussi bien l'usage non raisonné des transpositions qui « transpose les

72. *Journal des débats*, 2 mai 1822, p. 1.

acteurs et non les partitions ⁷³ », que la décision prise par l'Académie royale de musique de baisser le diapason d'un ton ⁷⁴ (arguant que cela est inutile à cause des progrès de la facture instrumentale, que « cela pose problème pour 7 ou 8 opéras anciens, écrits dans l'ancien système » et que le « moyen unique et bien simple [de] concilier les intérêts de Gluck et de Piccini et les intérêts de nos chanteurs [...], c'est celui de la transposition ⁷⁵ »).

De surcroît, il dénonce le fait que « baisser le diapason de l'Académie a des incidences sur tout le territoire français » puisque « les théâtres de province jouent tous les répertoires ». Par conséquent, comme « les troupes ne vont pas changer de diapason quand elles changeront de genre lyrique [...], il faut nécessairement une parfaite unité dans les conventions faites avec le peuple des artistes. Il est maintenant impossible de s'isoler sans tomber dans la barbarie ». Pour lui, il est donc « préférable de transposer plutôt que de remettre en cause le système du diapason actuel qui s'aligne sur celui des autres pays européens ».⁷⁶

Ce que sous-tend par ailleurs, et de façon permanente, son discours, c'est sa volonté de « conserver les œuvres de Gluck » et celle du répertoire ancien afin « de les retenir au théâtre pendant un siècle en les appropriant au ton et au goût modernes ».⁷⁷ Car, si Castil-Blaze tient absolument à ce que les grandes œuvres du répertoire de l'art lyrique ne tombent pas dans l'oubli, il croit aussi en la notion de progrès en art, et celle-ci s'incarne - dans le contexte romantique - à travers la notion d'une modernité qui englobe le passé dans une vision du présent. Rien d'étonnant alors qu'il ne cesse de déclarer :

J'ai déjà dit, et je répète encore, que l'on ne représentera convenablement les opéras de Gluck qu'après les avoir entièrement transposés en ayant soin de rajeunir tout ce qui a vieilli, et en faisant disparaître ces tours surannés que notre oreille ne sauroit souffrir maintenant. Ce que j'ai dit, on le fera un jour, ou bien on renoncera tout à fait aux partitions sublimes du chantre d'*Orphée*, partitions qui sont presque l'unique richesse de l'Académie royale ⁷⁸.

Répétons-le, l'art chez lui ne peut être dissocié ni de l'utile, ni du goût du public puisque, en dernier ressort, c'est le succès d'un opéra qui lui

73. *Journal des débats*, 9 novembre 1821, p. 1.

74. *Journal des débats*, 13 mai 1825.

75. *Journal des débats*, 14 avril 1824, p. 3.

76. *Journal des débats*, 14 avril 1824, p. 4.

77. *Journal des débats*, 13 mai 1825, p. 1.

78. *Id.*, p. 2.

permettra de rester au répertoire. D'où la nécessité d'éduquer le public aussi bien aux œuvres du passé qu'à celles du présent, quitte à user de toutes les armes possibles afin de « lutter » avec ceux qu'il qualifie d'« adversaires » et qui enterrent les œuvres en se référant à des pratiques dépassées (appelées par lui, « l'usage ») : « L'usage s'y oppose, l'usage a tort ! » écrit-il à propos des habitudes rigides de ceux qui refusent de rajeunir les partitions pour offrir au public ce qu'il attend aujourd'hui dans un opéra. Pour exemple, il cite les œuvres de jeunesse de Gluck comme *Pâris et Hélène* et *Télémaque* qui ont fourni certains matériaux à quelques-uns de ses opéras :

« Grâce à cet ingénieux artifice, à cette heureuse licence, un air de *Télémaque*, dont quelques érudits ont seuls gardé le souvenir a été changé en duo : c'est celui d'*Armide*, *Esprits de haine et de rage* ». C'est un morceau d'emprunt nous dit Castil-Blaze, et pourtant personne ne le conteste : « on a enrichi l'opéra d'*Orphée* d'un hymne à l'amour d'*Écho et Narcisse* ».

Bien entendu, sa démarche - qui prend appui sur une pratique des compositeurs mêmes au sein de leurs œuvres - il propose de l'appliquer à tous les opéras relevant de « l'ancien système ». Aussi, à propos de Méhul écrit-il : « Pourquoi ne songe-t-on pas à donner un duo à *Stratonice* qui le réclame depuis si longtemps ? Son frère *Ariodant* le lui fournirait. L'air que chante Antiochus est d'un médiocre effet : pourquoi ne pas lui substituer l'air ravissant de *Mélidore* ? ».⁷⁹

Il n'est rien donc de très étonnant à ce que Castil-Blaze se mette en tête de publier « son » recueil des airs, scènes, duos, trios et quatuors de Gluck afin de rendre ainsi justice à ce compositeur qu'il admire. Intitulé le *Gluck des Concerts*, cette publication contiendra « tout ce que les six partitions de Gluck peuvent fournir aux concerts et aux réunions musicales ». Un recueil « doublement utile puisqu'en offrant de sublimes compositions il les reproduit écrites dans des tons praticables et ramenées à la portée ordinaire des voix par la transposition. Ce moyen, souvent combattu lorsqu'il s'agit de l'exécution à grand orchestre, ne trouve plus de contradicteurs dès qu'il s'agit d'un instrument à clavier tel que le piano. D'ailleurs, un tiers des morceaux seulement a été transposé »⁸⁰.

D'un autre côté, si Castil-Blaze pointe dans ses chroniques les passages de la plume de Gluck qui lui semble avoir vieilli, cela ne l'empêchera pas d'affirmer que le ballet du second acte d'*Iphigénie en Aulide* n'est pas du meilleur Gluck, que la chorégraphie actuelle est en décalage avec la musique (qui ralentit l'action), et que l'ajout - à la demande des danseurs - d'airs

79. *Journal des débats*, 9 novembre 1821, p. 4.

80. *Journal des débats*, 2 mai 1822, p. 4.

étrangers à l'opéra de Gluck relève de « l'inconvenance de la substitution », ce sur quoi il surenchérit en écrivant qu'une « telle complaisance devrait avoir des bornes ; et des danseurs vulgaires ne sont pas une raison suffisante pour nous faire supporter de vulgaires compositions [...]. La disparate est trop choquante pour n'être pas sentie ». ⁸¹

Dans le même temps, Castil-Blaze constate que « les moyens de l'Académie royale ont été considérablement augmentés » depuis la création d'*Iphigénie en Tauride* en 1779, mais que ceux-ci ont été plaqués sur la partition sans que l'on ait fait attention aux conséquences que cela pouvait entraîner sur la perception de l'original : « maintenant ces duo[s] ont acquis trop de force et leurs deux parties vocales, multipliées par quinze, se détachent trop de l'orchestre ; ce grand corps d'harmonie vocale [*ô Diane, sois nous propice !*] arrive incomplet à l'oreille, l'offense même par des sons heurtés et des retards qui se montrent trop à nu [...]. Cette dureté est telle que le plus grand nombre des spectateurs croient que le chœur chante faux [...]. Malgré beaucoup de défauts d'exécution qui proviennent la plupart du système et non des acteurs, la représentation d'*Iphigénie en Tauride* a été très remarquable ». ⁸²

Nous pourrions continuer à accumuler les exemples. Pour conclure, nous voici donc bien loin de l'image réductrice que Berlioz a imposée.

Nous comprenons maintenant pourquoi Castil-Blaze défendra tant et plus l'adaptation du répertoire... Corriger les défauts de conception des ouvrages redevables des pratiques d'interprétation, et ce, aux fins de leur redonner une place durable au sein du répertoire est-il si rédhibitoire ?

L'œuvre de l'homme de génie doit être respecté sans doute. On ne sauroit traiter avec trop de sévérité l'imprudent qui oseroit ajouter ou retrancher un vers à Virgile, à Boileau ; les ouvrages de ces poètes doivent être lus tels qu'ils ont été composés. Il n'en est point ainsi des productions destinées à la scène ; mille raisons exigent qu'on les retouche après un certain laps de temps, soit pour en rendre la marche plus régulière ou faire disparaître des récits, des vers, des mots qui offensent les oreilles chastes de nos dames, et rajuster la pièce selon les variations que les mœurs du siècle et les moyens des acteurs ont éprouvées. Pourquoi ne tenterait-on pas de disposer pour notre scène d'aujourd'hui un grand nombre de beaux opéras que nous sommes menacés de perdre. Car représenter *Iphigénie* comme elle l'a été ces jours derniers, c'est commencer un combat qui doit bientôt finir faute de combattans ⁸³.

81. *Id.*, p. 3.

82. *Journal des débats*, 19 septembre 1821, p. 2.

83. *Id.*, p. 2.

Et encore :

On a quitté nos anciens maîtres pour Cambert, Cambert pour Lulli, Lulli pour Rameau, Rameau pour Gluck; un autre viendra chasser à son tour celui-ci. – On se trompe : cet autre peut venir s’asseoir à ses côtés, partager sa gloire, et non pas la ternir. – Eh quoi! voudriez-vous changer le cours des évènements? ce qui est arrivé dans tous les temps peut arriver encore ⁸⁴.

Certes, l’on peut enfermer Castil-Blaze dans une posture de dilettante, mais c’est ne pas tenir compte alors de sa vision réformatrice, de sa réflexion historique, et faire fi ainsi des raisons profondes qui l’amènent à défendre l’adaptation comme moyen d’endiguer une véritable dé-culturisation (perte du passé par manque de discernement, inertie et rigidité des contraintes et systèmes propres aux théâtres lyriques français, mercantilisation de l’art, culture au rabais, spectateurs méinformés). Lorsqu’il défend l’art, Castil-Blaze ne défend pas un produit ! Il est en effet animé d’un idéal culturel, mais il le souhaite accessible à tous.

En ce qui concerne Gluck, s’il pose cette affirmation - « *Armide* est dans une contradiction continuelle avec le goût du jour, et les tournures gothiques et surannées qui s’y montrent à chaque page, ne disposent pas les amateurs à l’écouter sans impatience. Il eût été bien facile de faire disparaître ces refrains de plain-chant ; mais la routine est jalouse de ses droits, elle veut être enterrée avec sa perruque ⁸⁵ », - celle-ci n’est point dirigée contre *Armide*, encore moins contre Gluck. C’est l’exact contraire. Castil-Blaze constate le fait (par la réaction du public) « qu’il y a trop peu de morceaux de chant [...], et que « leurs formes étroites, écourtées [...] contrarient sans cesse les personnes qui ont entendu des opéras composés d’après le nouveau système ⁸⁶ ». Ainsi en tire-t-il la conclusion que l’auditeur formé au « système moderne » n’est plus en mesure d’apprécier la musique de Gluck. Et « c’est justement pour cette raison que je ne voudrais pas que l’on compromît la réputation d’un grand homme en exposant maintenant sur la scène des ouvrages qui ne peuvent plus y paroître avec avantage ». ⁸⁷

84. Castil-Blaze, *De l’Opéra en France*, op. cit., vol. 1, p. 251-252.

85. *Journal des débats*, 10 décembre 1825, p. 3.

86. *Id.*

87. *Id.*

Castil-Blaze se trouve dès lors contraint de réagir à cet état de fait (le désintérêt du public vis à vis de Gluck) en prenant en compte l'état d'évolution de la société qui est la sienne. Or, l'adaptation n'est-elle pas l'une des pratiques qu'elle reconnaît ? Il sera donc adaptateur... mais pas à n'importe quelle condition. Ainsi, en pratiquant l'adaptation il tentera de mettre en place, petit à petit, sa réforme. Par conséquent, c'est lui faire un faux procès que de le réduire à l'image d'un simple tripatouilleur. Et le procès Gluck intenté par Berlioz de montrer ici ses limites.

2) Des silences éloquents

Castil-Blaze parle, il est vrai, assez peu de la musique de Berlioz⁸⁸. À peine quatre fois dans le *Journal des débats*...

Le 14 juillet 1825 : « On a exécuté dimanche dernier, dans l'église de Saint-Roch, une messe avec chœurs et orchestre de M. Berlios. Cette composition fait le plus grand honneur à ce jeune élève de M. Lesueur. Ce premier succès donne des espérances et fait présumer qu'il réussira dans le genre dramatique. Le *Gloria in excelsis* et le chœur *Et iterum venturus est*, ont été particulièrement remarqués par les connoisseurs⁸⁹ ».

Si Castil-Blaze reste bien vague sur l'œuvre, au moins relate-t-il ici ce concert tout en encourageant le jeune Berlioz. En 1829, pointant l'absurdité de la politique culturelle de la France envers ses jeunes compositeurs, il écrira dans sa chronique du 6 novembre :

Les écoles militaires, les collèges qu'un gouvernement libéral et prévoyant a répandus sur la France, forment des milliers d'élèves qui trouvent tous à se placer. Ils suivent leur carrière avec plus ou moins d'avantages, selon le degré de leur talent, leur adresse en intrigue, ou la puissance de leurs protecteurs. Les régimens ouvrent leurs rangs aux jeunes guerriers : l'artillerie, le génie, la marine, appellent les mathématiciens ; le vaste champ de la littérature se présente aux collégiens de tous les grades. On arrive, ou

88. Une recherche systématique nécessiterait cependant d'être menée au sein des multiples journaux dans lesquels il a écrit : *Le Constitutionnel* (1832-1834), *La Réforme* (1848-1849), la *Revue de Paris* (1829-1840), la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1835, 1836 et 1839), *La France musicale* (1839-1856), *L'Europe littéraire* (1833-1834), etc.

89. « Chronique musicale. *Il Crociato in Egitto*, opéra en deux actes de M. Meyerbeer. – Velluti à Londres. – *La Clemenza di Tito*. – Messe de M. Berlios. – Concert de M^{lle} Bertrand. », 14 juillet 1825, p. 4.

du moins on a la possibilité d'arriver : une lice est ouverte, on peut s'y lancer avec confiance. Il paraît que les musiciens ne méritent pas que l'on ait pour eux la même sollicitude : le Conservatoire de Paris instruit des centaines d'élèves ; l'Institut couronne les plus habiles, et le gouvernement envoie à Rome, à Naples, à Vienne, ces lauréats pour visiter les écoles étrangères et perfectionner leur éducation. On croit peut-être que ces jeunes maîtres n'ont qu'à se montrer pour obtenir du gouvernement une protection, conséquence nécessaire des soins qu'il a pris, des dépenses qu'il a faites pour les former. Point du tout : ce diplôme de science, accordé par l'Institut, est pour eux un acte de proscription, un brevet de misère. Uniquement destinés à suivre la route du théâtre, car il semble, d'après l'organisation de la classe de musique de l'Institut, qu'il n'y ait en France qu'une seule espèce de musique, une seule qui doit être récompensée, *la composition lyrique* ; uniquement destinés à cette partie de l'art musical, on leur ferme les théâtres. Veulent-ils essayer de produire des compositions régulières aux lieux que le Vaudeville fait retentir de ses ignobles refrains ? L'alarme est au camp ; un ministère ennemi de l'harmonie s'empresse de foudroyer ces insolens, tire sur ses soldats, sur les élèves qu'il a disciplinés et décorés des palmes olympiques. Sa rage stupide est servie par l'aveugle Thémis : l'un est sourd, l'autre n'y voit pas, et la troupe barbare et discordante des huissiers triomphent, un privilège à la main. C'est l'oriflamme des destructeurs de la musique française.

Nos musiciens n'ont été jusqu'à ce jour condamnés qu'au silence ; qui sait si des mesures plus rigoureuses ne seront pas employées contre eux ? Beaucoup ont cherché leur salut dans la fuite, d'autres sont restés, exilés dans leur patrie après que le dangereux rassemblement de l'Odéon a été dispersé⁹⁰.

C'est alors que Castil-Blaze fait allusion à Berlioz :

Un nouveau compagnon d'infortune se présente, plus jeune, hélas ! il n'en est que plus à plaindre, il sera plus longtemps persécuté. Sa tête est parée des lauriers de l'Institut ; chargé de partitions qu'il produirait au théâtre, si cela était permis en France, il se voit forcé de les réserver pour son usage particulier. Cependant, la vue de tant de symphonistes désœuvrés lui donne l'idée de les réunir et de leur faire exécuter ses compositions. Les opéras sont prohibés, mais on n'a pas encore songé à prohiber aussi les concerts. *Waverley, les Francs-Juges, Faust*, paraîtront par fragment dans une réunion musicale, et, de cette manière, il sera facile de tromper l'ennemi, de se mettre à l'abri des poursuites des huissiers, des assignations, des amendes qui tombent comme la grêle sur les auteurs assez imprudens pour faire chanter du nouveau.

90. *Journal des débats*, « Chronique musicale. Concerts. – Débuts de M^{lle} Albert à l'Académie royale de Musique. – *La Gazza ladra*, pour la rentrée de M^{me} Malibran. », 6 novembre 1829.

Le complot est formé, M. Berlioz le conduit avec autant d'ardeur que de prudence, et parvient à faire connaître des fragmens très remarquables de ses opéras. Il n'avait pas de chanteurs ; mais les élèves que le Conservatoire de Paris forme pour les théâtres d'Italie, ont bien voulu lui prêter assistance, et déroger même, en chantant des paroles françaises, aux obligations que leur avenir impose.

M. Berlioz ne s'est point borné à nous faire entendre ses ouvrages, en homme de goût, il a voulu que son programme offrît cette variété de styles et de couleurs que le concert réclame⁹¹ ».

Après un si long article en faveur de la musique contemporaine en général et de Berlioz en particulier, nous ne pouvons que nous étonner que Castil-Blaze passe sous un silence complet la création de la *Symphonie fantastique* qui eut lieu l'année suivante (le 5 décembre 1830) !

En revanche, un peu avant cet événement, le 14 octobre, voici qu'il dénonce la mise en place d'une commission afin de réglementer les théâtres, qu'il prend parti pour la liberté commerciale de gestion des théâtres, et qu'il s'étonne que l'Institut organise la mise en loge des prétendants au prix de Rome pendant les batailles du Louvre :

Les boulets, les balles, la mitraille tombaient comme la grêle sur leur paisible demeure, et rompaient bras et jambes aux fauteuils des académiciens. C'est au milieu de ce désordre qu'ils ont écrit la cantate de *Sardanapale*, donnée pour le concours. Après avoir ajusté leur mélodie et leurs effets d'orchestre, ces jeunes prétendants aux lauriers de l'Institut sont sortis en criant *vive la liberté ! vive la liberté musicale !* Puissent-ils n'être pas trompés de nouveau par le jésuitisme des privilèges !⁹²

Dans cette dernière phrase, nous pouvons décrypter que Castil-Blaze regrette que les musiciens candidats aient montré là si peu de conscience politique et une si grande envie des lauriers de l'Institut...

En 1832, Castil-Blaze quitte le *Journal des débats*⁹³. Le 14 mars 1847, alors qu'il écrit sur le *Christophe Colomb* de Félicien David, il fait de nouveau allusion à Berlioz. Où Castil-Blaze en profite pour l'égratigner sans le nommer pour autant :

91. *Id.*, p. 1.

92. *Journal des débats*, « Chronique musicale. Liberté des théâtres », 14 octobre 1830, p. 2.

93. Berlioz lui succèdera en janvier 1835.

La servitude, en misères féconde, a toujours corrompu les mœurs. Ne soyez pas surpris de la voir enfanter de nouveaux bâtards, tels que l'ode-symphonie, la tragédie avec chœurs, le drame lardé curieusement de turlurettes, de hautbois et de brrrr de violons, les *Faust*, les *Harold*, l'*arche de Noé*, le *Désert*, le *Sinai*, les *Macchabées* et les *Christophe Colomb*⁹⁴.

Castil-Blaze dénonce ensuite le fait que la politique de l'Opéra de Paris contraint les compositeurs à produire « des drames sans le secours des acteurs, des costumes, de la danse, des décors, des machines, du luminaire scintillant que vous prodiguez à vos croûtes favorites⁹⁵ ». En filigrane, cette charge contre David inclut bien évidemment les musiques de Berlioz répondant à cette description.

Enfin, en 1855, Castil-Blaze publie son *Académie impériale de musique*⁹⁶. On y trouve juste signalée la création de : « *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes, de MM. Léon de Wailly et Barbier, musique de M. Hector Berlioz. 3 septembre 1838⁹⁷ »... et, de surcroît dans un contexte - celui des années 1838-1845 - qualifié par lui de « désert de Sahara » :

Voudrez-vous bien m'y suivre, et braver les sept années de famine musicale que nul prophète, pas même celui de Meyerbeer n'aurait osé prédire à notre Académie ? Les sept vaches maigres, décharnées, squelettes horribles, que le chaste Joseph vit en songe, vont se présenter à nos yeux ; tâchez de ne pas reculer à leur aspect. Faites vos efforts les plus grands, tenez-vous à quatre afin de ne pas bâiller en me lisant, comme vous avez bâillé dix mille fois en assistant à la représentation des ouvrages déplorables, aux défaites honteuses, que je suis contraint de rappeler à votre souvenir⁹⁸.

L'on peut comprendre que les diverses attaques malveillantes de Berlioz à son encontre ne l'aient guère incité à lui faire beaucoup de publicité ! Mais il semblerait juste de penser, qu'en dehors de la polémique qui les a désunis, Castil-Blaze n'était pas un adepte de la musique de son collègue, ou que du moins celle-ci lui était étrangère. La nouveauté de Berlioz lui a apparemment échappée, ce qui ne manque pas de nous interroger tant

94. *La France musicale*, « *Christophe Colomb*, Ode-symphonie en 4 parties, musique de M. Félicien David », p. 85.

95. *Id.*

96. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique* (Paris : Castil-Blaze, 1855), 2 vol.

97. *Id.*, vol. 2, p. 260.

98. *Id.*, vol. 2, p. 259.

l'intérêt pour le timbre manifesté par Castil-Blaze aurait pu trouver une réalité amie dans la musique de l'auteur de la *Symphonie fantastique*.

3) *Robin des bois*

Retournons à l'adaptation du *Freischütz* par Berlioz et Pacini en 1841. Dans *L'Académie impériale de musique*, voici comment Castil-Blaze se remémore l'événement :

7 juin 1841. Marié, Brémond, M^{lles} Dobré, Nau, tenaient les principaux rôles dans ce chef-d'œuvre que l'on voulut donner tout entier. L'épreuve faite à l'Odéon, le 7 décembre 1824, aurait dû tenir en garde les nouveaux traducteurs contre une libéralité funeste. J'étais en Provence où je passai deux ans ; je ne sais quel journal m'apprit que M^{me} Stolz avait chanté la partie d'Agathe de ce *Freyschütz* [...].

J'ai sous les yeux ce que m'écrivait plus tard un des prédécesseurs de M. Pillet ⁹⁹. Je n'en citerai qu'une phrase : – En attendant les ouvrages nouveaux, et surtout celui de Meyerbeer (*le Prophète*), nous avons décidé la reprise de *Fernand Cortez*, et la mise en scène du *Freyschütz* avec tout l'éclat digne de l'Académie royale de Musique. » Cet éclat radieux n'empêcha point le chef-d'œuvre de s'évanouir. A qui la faute ? ¹⁰⁰

Dans les années 1841-1842, Castil-Blaze qui travaille alors en Provence, livre une série d'articles sous le titre « Le musicien » ainsi que des lettres qu'il envoie pour parution à *La France musicale*. Dans « Le musicien. VII », il revient sur son *Robin des bois* :

Jamais nul n'a fait, même mal, le travail que je faisais, et dont on se moquait [...]. Cinq, six, huit individus ramaient pendant six mois pour accoucher d'une traduction. Dernièrement encore il n'a fallu rien moins que l'union de deux virtuoses tels que MM. E. Pacini et H. Berlioz, un parolier, un musicien, pour refaire et gâter *der Freyschütz* de Weber dont j'avais seul traduit la partition. L'Odéon m'accordait-il l'expérience, le faire du parolier traducteur, arrangeur ? c'est ce que j'ignore, et cela m'importe bien peu.

Mais il est avéré, reconnu, démontré, qu'en ce pays on me signalait comme le musicien le plus pauvre, le plus inepte, le plus stupide qu'il fût possible de rencontrer, d'imaginer. Un homme qui fait de la littérature, des

99. Léon Pillet (1803-1868), journaliste, diplomate et librettiste, fut co-directeur de l'Académie de musique entre 1840 et 1847.

100. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique, op. cit.*, vol. 2, p. 265-266.

feuilletons et signe XXX, doit être nécessairement un musicien de pacotille, un musicastre, un vrai croque-note¹⁰¹.

Dans « Le musicien. XI », le voici qui retrace l'historique de son adaptation : de la version initiale intitulée *Le Franc-Chasseur* en un acte pour le Gymnase-Dramatique, avec Sauvage et Scribe comme collaborateurs qui échoua, en passant par la première version pour l'Odéon (sans Scribe) dont les premières représentations s'avèrent catastrophiques - car « par respect pour l'auteur et l'ouvrage que j'admirais également, je n'avais rien voulu changer aux formes de ce mélodrame », à la dernière mouture, celle du 7 décembre 1824 pour laquelle il avoue que : « voyant que cette pièce ne pouvait pas marcher, j'imaginai de l'estropier, de la disposer sur un autre plan, de la tripoter à ma fantaisie ; et, neuf jours après, le 16 décembre 1824, elle commença la série de trois cents représentations données à l'Odéon. Sa reprise au théâtre de l'Opéra-Comique aurait été plus avant que le chiffre de quatre-vingts, si la société des auteurs français ne l'avait fait interrompre¹⁰² ». À propos de la version Berlioz, Castil-Blaze écrit :

Je ne me permettrai point de critiquer le pastiche de MM. Émilien Pacini et Berlioz, je ne pourrais le juger que par les rapports des journaux, et certes, ce ne serait pas lui faire beau jeu. J'admets que ce n'est pas ce que l'on a produit de pire en ce genre. Oui, j'affirme, sans le connaître, j'affirme hautement que le *Freyhütz* français est supérieur, comme traduction, à *Lucie de Lammermoor*, opéra tellement inexécutable, que, dans chaque ville, on est obligé de le retraduire pour arriver à le réciter à peu près¹⁰³ ».

Un peu plus loin, Castil-Blaze se moque cependant :

Deux arrangeurs, se disant fort habiles, ainsi qu'ils l'ont prouvé, se présentent au directeur de l'Opéra, lui disent : « Voici un chef-d'œuvre de traduction, les vers ne s'adaptent nullement à la musique, mais peu importe, la sublimité des pensées doit faire excuser ce petit défaut d'exécution. D'ailleurs les récitatifs, légèrement amphigouriques, et rembourrés de bassons, trombones, ophicléides, couvriront suffisamment les paroles, alourdiront l'ouvrage au point que le public n'y comprendra plus rien. – Prenez mon ours ! dit Emilien Pacini, l'un des auteurs du livret de *Stradella* ! – Prenez mon ours, dit à son tour Hector Berlioz, lequel a fait la partition de *Benvenuto Cellini* ! » Quelles recommandations, bon dieu !

101. *La France musicale*, 9 janvier 1842, « Le musicien. VII », p. 13-14.

102. *La France musicale*, 23 janvier 1842, « Le musicien. XI », p. 34.

103. *Id.*, p. 36.

« Prenez mon ours ! – Prenez mon ours ! » – Eh ! monsieur le directeur ! cet ours

Il fallait l’empailler pour quelque muséum
D’Histoire naturelle (1)¹⁰⁴. »

Et non pas le livrer à vos fidèles habitués, qui se sont permis de s’en moquer d’abord, et l’ont abandonné bien vite ; licence bien plus cruelle que la première.

Que deux arrangeurs maladroits sollicitent l’admission de leur ours, rien n’est plus naturel, quand même ces arrangeurs auraient déjà hautement protesté contre les traductions d’opéras. Il est plus naturel encore que ces déclamateurs, armés jusqu’aux dents pour la défense des compositeurs français, produisent sur nos théâtres des partitions étrangères, du moment qu’ils peuvent prétendre à quelques droits d’auteur, si minces qu’ils soient¹⁰⁵.

Ici donc, Castil-Blaze fait appel aux comptes rendus de la presse pour fourbir ses armes - reprenant notamment les arguments de B. de Grimm dans *La France musicale* du 13 juin 1841 à propos de l’orchestration de Berlioz. Quant au dernier paragraphe que nous citons, il met en évidence l’attitude contradictoire de Berlioz, qui n’a cessé de se battre contre l’adaptation des opéras étrangers et pour la défense des droits d’auteur, et qui pourtant participe au système qu’il dénonce, sans en retirer pour autant le même bénéfice que lui¹⁰⁶.

4) *Pigeon-vole*

Afin de contrebalancer la critique assassine de Berlioz à propos de *Pigeon-vole*, nous pouvons nous tourner vers celle d’Armand de Pontmartin parue le 2 avril 1843 dans *La France musicale* suite aux représentations de l’œuvre à Avignon : « Castil-Blaze serait le premier à se fâcher si je lui disais que sa pièce est un chef-d’œuvre d’invention, d’intrigue, de contexture et de clarté ». L’auteur de l’article, qui prédit une longue vie à l’œuvre dans les théâtres des départements, trouva les situations musicales excellentes et les vers habilement coupés pour le chant :

104. Il s’agit de la citation d’une réplique de Gaspar relevant l’aigle mort dans la traduction de Pacini.

105. *La France musicale*, 23 janvier 1842, « Le musicien. XI », p. 35.

106. Castil-Blaze annonce les montants de 350 à 420 francs perçus par représentation de *Robin des bois* à l’Odéon à multiplier par 18 ou 20 représentations par mois. (*La France musicale*, 9 janvier 1842, p. 13)

Je ne sais pas trop si [la musique] est allemande, italienne ou française [...]. Le style de *Pigeon-Vole* se rattache aux traditions de cette école [l'école cosmopolite] ; c'est de la musique classique, consciencieuse, de la mélodie originale ajustée à une harmonie correcte, et instrumentée par un orchestre élégant et fort, qui la soutient toujours et ne l'étouffe jamais. [...] Il faut presque remonter à *Stratonice* [...] pour trouver un acte aussi bien rempli et d'un style aussi parfait ¹⁰⁷.

Reste que ce fut un lynchage en règle. Au cours d'un article à *La France musicale* du 20 août 1843, Castil-Blaze réagira longuement sur les raisons de cet échec cuisant qu'il dénonce comme ayant été une cabale bien organisée. Il rappelle tout d'abord que « tous les théâtres lyriques [lui étaient] fermés » suite à l'abandon de l'Odéon en 1828 et à la douane instaurée contre les opéras traduits qui le touchait de plein fouet ¹⁰⁸, que le directeur de l'Opéra-Comique, M. Crosnier (qui avait hérité de ce privilège dont il ne voulait d'ailleurs pas) « a craint de *désobliger* quelques personnes en suivant [son] projet », qu'il fut soutenu alors par M^{me} Casimir et qu'il décida finalement de donner son « drame lyrique en un acte » à la salle Ventadour.

Castil-Blaze nous relate alors les mauvaises conditions dans lesquelles se déroulèrent les répétitions, en seulement onze jours et avec un orchestre « rassemblé de tous côtés. [...] Le douzième nous enlevait deux de nos acteurs obligés de se rendre à leur poste, dans les départemens ». Castil-Blaze nous apprend par la suite que « quatre symphonistes de l'Académie royale de Musique en firent un rapport si favorable à leurs confrères de l'orchestre que le lieutenant de M. Habeneck me dit le lendemain : « On assure que votre musique est charmante, pleine de mélodie et surtout bien écrite. Voilà des ouvrages comme il en faudrait à notre théâtre ! ». ¹⁰⁹

Prévoyant l'hostilité du monde musical puisqu'il sortait de son cadre de chroniqueur et d'adaptateur pour s'exposer devant eux dans la posture nue du compositeur, Castil-Blaze poursuivait : « Je serai sifflé, disais-je à nos acteurs ; mais les sifflets seront pour moi seul, on me les doit ». Mais comme la pièce ne fut pas sifflée, car « l'opposition savait fort bien qu'il

107. « Théâtre d'Avignon. Première représentation de *Pigeon-Vole ou flûte et poignard*, Opéra en un acte, de M. Castil-Blaze. », p. 112. Article repris de la *Gazette du midi*.

108. Voir notamment l'article rétrospectif sur cette question dans *La France musicale* du 15 juin 1845 : « la ville de Paris et ses théâtres », p. 186-188.

109. *La France musicale*, « Théâtre Ventadour. *Pigeon-Vole*, drame lyrique en un acte. Première représentation. » 20 août 1843, p. 269.

était imprudent de siffler une musique déjà si bien recommandée par les connaisseurs [...], elle s'en est prise aux paroles, aux gestes des acteurs et s'est mise à rire, vers le milieu de la pièce, à deux mots qu'elle a feint de trouver ridicules ». Ce à quoi il ajoute : « sa tactique ayant réussi, l'opposition a continué ». ¹¹⁰

Castil-Blaze donne alors aux lecteurs les deux vers qui ont déclenché l'hilarité, les laissant juges de la minceur de la cause, d'autant que « ces derniers mots, signal de l'hilarité forcée des opposans, ne sont dits qu'une fois, vous les applaudissez quarante fois dans le trio de *l'Hôtellerie Portugaise* [...]. Je les dis en récitatif, Chérubini les module en musique figurée. [...] Quand la haine a pris un parti, quand elle est décidée à tout proscrire, elle veut arriver à ses fins, tous les moyens sont bons. Elle a pourtant fait preuve de faiblesse, puisqu'elle n'a pu condamner, à sa manière, une partie de l'ouvrage qu'en empêchant de l'entendre ». ¹¹¹ Et Castil-Blaze de poursuivre sur la mauvaise foi des critiques dont il fut l'objet quant à son livret jugé absurde puisque personne n'eut le « soin d'en donner l'analyse ; utile précaution ! ». Quant à sa musique, si on l'accuse de contenir des « réminiscences, ce mot est tout-à-fait vide de sens quand on ne signale pas les phrases empruntées ou pillées ». Il poursuit : « Lorsque je vous ai dit qu'il y avait réminiscence dans l'air *Rachel, quand du Seigneur*, je vous ai sur-le-champ indiqué la romance de *l'Amant Jaloux, Tandis que tout sommeille*, dont la première phrase est reproduite par l'auteur de *la Juive*. C'est une rencontre, je ne dis pas non ; mais au moins vous ai-je mis le doigt et l'œil sur les deux Sosies ». Castil-Blaze renvoie alors ses contradicteurs face à leur attitude paradoxale :

Vous dites que ma musique est excentrique [...]. Devais-je rester dans le cercle vicieux où la musique de théâtre est, de votre aveu, tombée ? Ma musique est misérable. Elle est pourtant d'un homme que vous applaudissez tous les ans au Conservatoire, à la Société des Concerts, entendez-vous bien ? [...] Dites aux faiseurs que vous exaltez par esprit de parti ; dites-leur d'écrire quatre morceaux de longue haleine dans un opéra dont tout le reste sera de Weber, de Rossini, de Meyerbeer, et nous verrons ensuite s'il n'existera point de disparate [...], si les tableaux des maîtres ne feront point pâlir les ébauches des fabricateurs. Je me suis permis cette facétie, et vous n'avez rien dit [...]. Vous m'avez applaudi sous des noms supposés ; vous

110. *Id.*

111. *Id.*, p. 270.

me condamnez quand je me présente en personne. Faut-il d'autre preuve de la partialité haineuse de vos arrêts ? ¹¹²

Castil-Blaze retourne alors la cabale qu'il subit à son propre avantage :

L'animosité de vos articles parle en ma faveur, leurs proportions démesurées sont une arme pour moi. L'homme que l'on attaque ainsi ne saurait être un imbécile sans importance aucune. La bile coule à pleins bords dans vos pages immenses, et l'on n'y trouve pas un brin de raisonnement et de critique motivée [...].

Votre haine a permis que le trio d'introduction, le duo des deux femmes, l'air de basse, la tarentelle fussent applaudis. Connaissez-vous beaucoup d'actes où l'on rencontre autant de morceaux qui puissent réussir en présence d'une opposition aussi formidable ? ¹¹³

Castil-Blaze relativise ensuite l'ampleur de cet échec en soulignant que :

Tous vos confrères ne sont pas de votre avis, plusieurs m'ont rendu justice ; il y a contradiction, débat animé, voilà ce que je souhaite ! J'ai toujours repoussé l'uniformité banale des claqueurs. Sur ce point je suis excentrique, et j'en fais l'aveu. [...] Craignez-vous que *Pigeon-Vole* ne soit représenté sur un de nos deux théâtres ? Il ne fallait pas tant de foudres pour abattre un projet qui n'existait plus. Voulez-vous fermer à ma colombe les théâtres des départemens ? Erreur ! [...] Pensez-vous que les provinciaux ne se plaisent pas souvent à corriger le thème des Parisiens, à siffler outrageusement ce que la capitale applaudit, à garder au répertoire des opéras que Paris abandonne [...]. Je ne citerai pas ceux qu'ils sifflent, la kyrielle n'en finirait pas ¹¹⁴.

Castil-Blaze fait ensuite son auto-critique, désarçonnant par là ses détracteurs même : « *Pigeon-Vole* est infiniment trop long, les récitatifs ont embarrassé, ralenti l'action [...] ; je les supprime entièrement, et les remplace par un dialogue parlé d'opéra-comique. Je fais disparaître aussi la moitié de la *Romanesca*, la barcarole en entier, et les cinq sixièmes de l'air concertant avec la flûte. C'est réduire la pièce à de justes proportions ». Et il termine par ces mots : « Calomniez, calomniez, il en reste toujours quelque

112. Castil-Blaze fait ici allusion aux nombreux morceaux de sa main qu'il a glissés dans ses pastiches sous des noms d'emprunts comme Generali ou Mosca par exemple.

113. *Id.*, p. 270.

114. *Id.*, p. 270-271.

chose, » dit l'organiste du grand couvent. Ma Colombe pouvait être plus heureuse sans doute, mais croyez que cet essai ne sera pas sans résultat ; il en restera toujours quelque chose, il en restera plus que vous ne croyez ». ¹¹⁵

Éléments de conclusion

Voici donc l'essentiel des pièces du dossier ayant opposé Castil-Blaze à Berlioz. Ce que nous pouvons en dire, c'est que l'incompréhension entre les deux hommes fut des plus grandes, que chacun répondit à l'autre en se plaçant dans des postures différentes (ce qui ne facilita pas le dialogue entre eux), que les attentes de l'un (Berlioz) furent sans doute déçues par l'autre (Castil-Blaze), que celui qui fut le premier à déclencher les hostilités fut l'auteur de la *Fantastique*, et que, dans toute cette affaire, Castil-Blaze prend bien plus de hauteur que son collègue et manifeste davantage de retenue dans ses propos. Si les arguments du musicien provençal n'ont point été relayés par l'histoire, c'est que celle-ci a été complice de la charge berliozienne. Mais à la lumière de tous les éléments dont nous disposons aujourd'hui (et qui nécessitent d'être approfondis), nous nous devons de relativiser d'autant les propos de Berlioz, et donc de revaloriser par là-même ceux de Castil-Blaze.

On ne peut raisonnablement mésestimer l'importance de l'œuvre et de l'action réformatrice de Castil-Blaze, ni même réduire l'envergure de ce personnage et les talents qu'il a déployés pour la scène lyrique (et qui lui furent reconnus de son vivant), en ne donnant crédit qu'au seul jugement d'un Berlioz décochant des flèches trempées dans le fiel du ressentiment.

Pourtant nos deux protagonistes ont des points communs : ils se battent tous deux contre une époque, des pratiques, des institutions, et ce, afin de défendre la haute idée qu'ils ont de l'art qu'est la Musique. Tous deux y ont mis toutes leurs forces, jusqu'à la fin. Ni l'un ni l'autre ne seront vraiment récompensés. Berlioz devra attendre la reconnaissance *post mortem*. Elle est arrivée. Quant à Castil-Blaze, sa réhabilitation ne fait que commencer ¹¹⁶.

Séverine FÉRON
Université de Bourgogne Franche-Comté
Chercheuse au centre Georges Chevrier
CNRS – UMR 7366

115. *Id.*, p. 271.

116. Séverine Féron, *Castil-Blaze et la vie musicale de son temps*, ouvrage à paraître chez *Aedam Musicae*.

Un grand novateur musical

Tel est l'intitulé d'un petit fascicule découvert fin août 2016 par Pascal Beyls dans un fonds conservé aux Archives départementales de l'Isère. L'auteur, Albert Du Boys, Grenoblois né à Metz, compte parmi les amis les plus importants de la jeunesse parisienne de Berlioz. Étant donné le degré d'intimité fraternelle qui existait entre les deux compatriotes, il est permis de penser qu'une bonne partie de l'information de Du Boys repose sur des renseignements de première main, en particulier ce qui a trait aux premières années et à la grande jeunesse. Nous en voulons pour exemple la version qui est ici donnée de la rencontre avec le flageolet.

On se souvient qu'Albert Du Boys fit hommage à Berlioz d'une romance élégiaque sur l'amour du montagnard pour son pays, dont il avait écrit les paroles et que le futur compositeur mit en musique. Du Boys fournit en outre à Berlioz les paroles de la romance « Toi qui l'aimas verse des pleurs » et les textes du *Pêcheur* et du *Ballet des ombres*.

Ses études de droit achevées, Du Boys fut nommé conseiller auditeur à la Cour royale de Grenoble. En 1830, se refusant à servir le nouveau régime, il résigna ses fonctions et devint avocat.

Appelé à la rédaction du premier *Correspondant*, ce catholique libéral, ami de Mgr Dupanloup, fut également collaborateur occasionnel de *L'Ami de la religion*. Homme de plume, Albert Du Boys a en outre laissé plusieurs ouvrages dont une histoire du droit criminel.

En dépit de quelques inexactitudes (la plus flagrante étant la nomination de Berlioz professeur au Conservatoire), le témoignage que l'on va lire est généralement fiable. S'il ne comporte pas de grandes révélations, il exhale une affectueuse sympathie, manifestation discrète de la chaleur de l'amitié qui unissait les deux hommes.

Alain REYNAUD

Hector Berlioz est un exemple frappant de l'inconvénient que peut avoir une vocation absolument contrariée, au lieu d'être surveillée et dirigée.

Il était né musicien et on lui refusa de bonne heure tous les moyens de satisfaire son goût ; on le mit en garde contre tout ce qui pouvait favoriser ses dispositions naturelles.

Un flageolet dont lui fit présent pour amuser son enfance un voisin de campagne et un peu plus tard une guitare que lui procura un de ses parents, voilà les seuls instruments qu'il put avoir à sa portée jusque dans les premières années de sa jeunesse. Aussi ce grand compositeur ne sut jamais jouer du piano !

Son père, qui était un excellent médecin de la Côte Saint-André ¹, ne voyait rien au-dessus de l'art de guérir ; il aurait voulu que son fils héritât de son talent spécial, de son savoir et de sa clientèle. En conséquence, il tâcha de diriger de ce côté les études du jeune Hector. Mais l'enfant, artiste, se sentait involontairement rebelle aux volontés obstinées de ses parents ; à mesure qu'il avançait en âge et que le but proposé à son avenir se rapprochait de lui, il l'entrevoyait avec une aversion et une sorte d'horreur toujours croissantes.

Cependant quand Hector fut sorti du collège, son père l'envoya à Paris pour suivre les cours de l'Ecole de médecine.

UN GRAND NOVATEUR MUSICAL

CHAPITRE I

Hector Berlioz, comme la plupart des novateurs, fut méconnu par les routiniers et son temps. Au Conservatoire, les vieux classiques du grand opéra français faisant chorus avec les amateurs de musique italienne et les enthousiastes de Rossini n'hésitèrent pas à manifester contre sa musique, ces préventions aveugles et le plus injuste dédain.

Du reste, Beethoven lui-même, dans ce cénacle privilégié, avait éprouvé la première fois que l'on avait exécuté ses admirables sonates, des répulsions que l'on ne saurait s'expliquer aujourd'hui.

Berlioz avait été, dès son enfance, élevé dans un milieu tout à fait défavorable au développement de son génie musical.

1. La Côte-Saint-André est une petite ville du département de l'Isère à une distance à peu près égale de Vienne et de Lyon.

Né à la Côte Saint-André (Isère) le 11 décembre 1803, il eut pour père un médecin très distingué mais peu ami des arts. M. le docteur Berlioz voulut communiquer à son fils le goût de la profession qu'il exerçait avec succès ; au lieu de lui en donner la vocation, il lui en inspira l'horreur.

Un bon propriétaire des environs de la Côte-Saint-André fit cadeau à Hector Berlioz, alors âgé de six ou sept ans, d'un petit flageolet ; cet instrument champêtre lui révéla pour la première fois ses dispositions musicales. Un peu plus tard, il se procura une guitare et déjà il essayait sur ce chétif instrument à cordes, les préludes de ces accords où devait éclater plus tard son génie de symphoniste.

Quand Hector eut fini ses études, son père l'envoya à Paris pour y faire un cours de médecine ; puis, comme il exprima pour la science médicale et en particulier pour l'anatomie des répugnances invincibles, il obtint de faire son droit, ce qui ne lui servit que de prétexte pour rester à Paris, et pour continuer de s'adonner à la musique avec plus de passion que jamais.

Dans le temps où je faisais moi-même mon droit à Paris, de 1821 à 1824, je fus mis en rapport avec mon jeune compatriote du Dauphiné par des amis communs et je ne tardai pas à me lier intimement avec lui.

A cette époque, il était tombé dans la disgrâce complète de son père, qui ne croyait pas à la réalité de sa vocation musicale et qui, d'ailleurs, redoutait les entraînements de la vie d'artiste pour cette nature orageuse et passionnée.

Hector Berlioz, privé alors de toutes ressources pécuniaires par l'abandon où le laissait sa famille, donna, pour vivre, des leçons au cachet. Il chanta incognito dans des chœurs de petit théâtre.

Quelque temps après, ces rigueurs paternelles se relâchèrent quelque peu, et Berlioz obtint la permission de suivre les leçons de Le Sueur, professeur de composition musicale au Conservatoire.

On lui apprenait les règles du contrepoint, et il était impatient de toute règle. Dans les arts, il ne respectait aucune tradition.

Il était certainement dès 1822 et 1823, plus romantique que ne le fut jamais Victor Hugo lui-même.² On aurait pu l'appeler un anarchiste littéraire et musical.

Néanmoins il reconnaissait, sinon des modèles complets, du moins des maîtres dans l'art musical.

S'il dénigrait Rossini, Bellini et presque toute l'école italienne, il était enthousiaste de Glück, il rendait justice à Sacchini et à Spontini ; mais Beethoven et Weber qui commençaient à peine à être connus en France, le transportaient d'admiration.

Une ou deux fois par semaine il me visitait le soir dans une petite chambre d'entresol. Je conviais à l'entretien quelques amis communs, amateurs de

2. Hugo n'avait pas encore publié alors sa fameuse préface de *Cromwell*.

musique. Avec une voix faible et sourde, et en l’accompagnant d’une méchante guitare, il nous commentait éloquemment l’opéra qu’il avait entendu la veille ; il venait à bout de nous en faire sentir beautés et de nous initier à l’esprit du musicien poète, à ses artifices de composition, à ses audaces d’inventions scéniques et orchestrales. On sait que Glück, faisant répéter *Iphigénie en Tauride*, reçut assez mal les observations de son chef d’orchestre qui lui disait : « Vous mettez dans la bouche d’Oreste un chant plein [de] douceur et de sérénité, le *calme mène à l’orage* et votre orchestre exprime au contraire le trouble des sens et une tempête non encore apaisée. Cette contradiction n’est pas admissible. — Mais répondit vivement le grand compositeur, c’est une contradiction voulue. Quand Oreste chante son calme entièrement recouvré, il ment, le malheureux, il ment. L’orage qu’il dit apaisé gronde encore sourdement dans son âme. C’est ce que j’ai exprimé le plus fortement que j’ai pu. »

Dans *la Vestale* de Spontini, Berlioz nous faisait remarquer des prodiges d’harmonie imitative.

Dans *Œdipe à Colonne* [sic], il admirait une certaine grandeur religieuse où l’on retrouve l’inspiration lointaine de Sophocle.

Berlioz n’était pas un matérialiste ni un panthéiste ni un incrédule proprement dit. Il sentait le besoin de l’au-delà. Sans le mystère du monde invisible, il n’aurait pas compris la musique et la poésie. Mais, ennemi instinctif de toute espèce de joug, il avait quelque peine à admettre une autorité absolue dans la sphère religieuse. Du reste, il avait gardé une tendre sympathie pour le culte catholique qui lui semblait, plus que toute autre, favorable à son art et ceux de ses amis qui avaient conservé l’habitude des pratiques religieuses lui paraissaient dignes de respect et même d’envie.

La première de ses compositions qui ait fait quelque bruit a été une messe de musique. Il m’écrivit à ce sujet une lettre familière où il verse toute son âme ; elle est pleine de piété, d’entrain et d’originalité humoristique. Dès qu’il aborde le récit de ce début dans sa vie musicale, il est comme le coursier généreux qui s’élance à travers l’espace ; on dirait que dans le succès du jour, il entrevoit la gloire d’un lendemain triomphant.

Avec quel enthousiasme il s’épanche au sein de l’amitié ! Quelle verve et quel charme dans le désordre pittoresque de ses récits et de ses descriptions ! Au surplus, laissons-le parler lui-même :

« Vous êtes un aimable garçon, mon cher ami, de m’avoir écrit. J’aurais été capable, je l’avoue, d’attendre mon voyage de Grenoble pour vous donner sur mon début, les détails que vous me demandez.

Ma Messe a été exécutée parfaitement, (il faut que ce soit vrai pour que l’auteur le dise), par cent cinquante musiciens de l’Opéra et du Théâtre italien.

Valentino conduisait,
Prévost chantait.

Et je suis fâché de vous dire que, malgré la peine que vous, M. Briffault et M. de Montesquiou, vous vous êtes donnée, je ne dois absolument rien à M. S... que deux audiences particulières dans lesquelles il m'a accablé de sa haute bêtise. C'est bien le plus grand cheval que le Roi ait jamais eu à son service. Croiriez-vous qu'il me permettait d'avoir les musiciens de l'Opéra, pourvu que je les paye ?...

Le brave homme, il me permettait de dépenser mille francs, si je les avais, et il donnait aux artistes pleine et entière liberté de recevoir.

Je crois que ma Messe a produit un effet d'enfer, surtout le morceau de force, tel que le *Kyrie*, le *Crucifixus*, l'*Iterum venturus*, le *Domine Salvum*, le *Sanctus*. Quand j'ai entendu le crescendo de la fin du *Kyrie*, ma poitrine s'enflait comme l'orchestre, les battements de mon cœur suivaient les coups de baguette du timbalier. Je ne sais ce que je disais, mais à la fin du morceau, Valentino m'a dit : « Mon ami, tâchez de vous tenir tranquille, vous me feriez perdre la tête. » Dans l'*Iterum venturus*, après voir annoncé par toutes les trompettes et trombones du monde l'arrivée du Juge suprême, le chœur des humains séchant d'épouvante, s'est déployé ! Ô Dieu, je nageais sur cette mer agitée, je humais ces flots de vibrations sinistres. Je n'ai voulu charger personne du soin de mitrailler mes auditeurs et après avoir annoncé aux méchants par une dernière bordée de cuivre que le moment des pleurs et des grincements de dents était venu, j'ai appliqué un si rude coup de tam-tam, que toute l'église en a tremblé. Ce n'est pas ma faute si les dames surtout, ne se sont pas crues à la fin du monde.

Le peuple des amateurs s'est prononcé en faveur du *Gloria in excelsis*, morceau brillant d'un style léger, c'était immanquable.

Rien de plus curieux que le moment qui a suivi l'exécution de mon ouvrage : en deux minutes, j'ai été environné, pressé, accablé par les artistes, exécutants et auditeurs dont l'église était garnie. L'un me prenait la main, l'autre me tirait par mon habit. « Vous avez le diable au corps, Monsieur, il faut vous modérer, vous vous tueriez. » — « J'en ai encore la chair de poule. » — « Jeune homme, vous irez loin, voilà des idées. » — « Voilà bien des enfoncés dans cette affaire : j'en vois d'ici qui ne rient pas. » . . .

Peu à peu, les amateurs ont franchi les barrières, sont venus dans l'orchestre et demandaient aux musiciens de leur montrer l'auteur. L'un des plus empressés courait, renversant chaises et pupitres ; il est enfin parvenu jusqu'à moi d'un air tout effaré : « Monsieur, où est le maître de chapelle ? — Qui, lui dis-je ? M. Valentino. — Non, celui qui menait l'orchestre, M. Valentino ? — Non, non, l'auteur de la musique ? — C'est moi, Monsieur. — Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah !... » et je l'ai laissé à la première lettre de son alphabet. Les compliments me

pleuvaient comme la grêle. Ici, on me demandait si mon meilleur morceau n'était pas le *Sanctus* ou tel autre qu'on préférerait : on m'assurait que je n'aimais pas la musique absurde, que toutes mes idées portaient coup. . . Au milieu de tout cela, les demoiselles Le Sueur, avec leur mère, viennent me dire que leur père m'attend chez lui ; j'allais y courir, quand un envoyé du curé me force d'entrer dans la sacristie et d'y entendre un discours d'au moins un quart d'heure. Le bon pasteur voulait me dire que mes idées ne venaient pas de la tête mais du cœur, *expectore*, Monsieur, *expectore*, comme l'a dit le grand St Augustin ! . . . Enfin je m'échappe, je vais chez mon maître, je sonne, M^{lle} Le Sueur m'ouvre. « Papa, le voilà. — Venez que je vous embrasse ; morbleu, mon cher, vous ne serez ni médecin ni apothicaire, mais un grand compositeur. Vous avez du génie, je vous le dis parce que cela est vrai ; il y a trop de notes dans votre Messe, vous vous êtes laissé emporter, mais à travers toute cette pétulance d'idées, pas une intention n'est manquée ; tous vos tableaux sont vrais : c'est d'un effet inconcevable, et je veux que vous sachiez que cet effet a été senti de la multitude : je m'étais exprès placé tout seul dans un coin pour observer le public, et je vous réponds que si ce n'eût pas été dans l'église, vous auriez reçu trois ou quatre salves d'applaudissements. » . . .

Suit la nomenclature des journaux qui ont parlé avantageusement de sa messe, puis il ajoute :

« Notre ami Humbert Ferrand perdait la tête, il me prodiguait les épithètes les plus extravagantes et jetait feu et flammes... »

Adieu, mon cher Albert, ne perdez pas vos peines à me justifier auprès des gens qui me trouvent coupable. Les uns sont des glaces flottantes, laissez-les obéir à leur force d'inertie ; les autres sont des fanatiques avec lesquels on ne peut raisonner et vous ne pourriez jamais rompre la croûte des préjugés qui les couvrent.

Je vous embrasse et je compte avoir le plaisir de vous voir sous peu.

Votre ami

Hector Berlioz

Paris ce 20 juillet 1825.

En littérature comme en musique, il aimait ce qui lui procurait des émotions violentes. L'auteur qui l'attirait le plus, c'était Shakespeare. Ce mélange de gaité romantique et de passions déchirantes, cet emportement dans le crime et cette intensité dans le remords lui faisait pousser des cris d'enthousiasme.

Aussi quand le théâtre anglais s'ouvrit à Paris, il désertait tout pour y aller,

même l'Opéra.

L'actrice qui jouait les grands shakespeariens était Miss Smithson, une Irlandaise qui avait toujours gardé, au dire des Anglais, un reste d'accent celtique ; ce qui fait que, malgré un talent d'une puissance extraordinaire, elle était peu goûtée à Londres. Elle le fut beaucoup à Paris, où ce défaut ne pouvait lui nuire.

Un soir, où elle jouait le rôle de Juliette dans *Roméo*, elle se surpassa elle-même. Hector Berlioz fut fasciné par la femme autant que par l'actrice. Son cœur devint la dupe de son imagination. Il se crut et il fut réellement amoureux. Il alla trouver la merveilleuse artiste et lui proposa de l'épouser. Miss Smithson fut quelque peu étonnée de la démarche si brusque d'un musicien inconnu qui ne possédait rien, pas même une véritable renommée, et qui n'avait qu'à lui apporter en dot qu'un *Dies Irae*, suivi d'un formidable coup de tam-tam, dont le bruit n'était pas parvenu jusqu'à elle. La belle Irlandaise, au contraire, voyait chaque jour sa réputation grandir et s'accroître sa petite fortune. La demande en mariage d'Hector Berlioz ne lui parut pas sérieuse. Elle l'accueillit très froidement et elle y répondit par le refus le plus formel et le plus péremptoire.

Hector Berlioz, désespéré, songea d'abord au suicide ; mais ce n'eût pas été un *suicide à deux*, comme celui de Roméo ; sa Juliette tenait à la vie où tout semblait lui sourire. Il s'y rattacha lui-même par la musique, à laquelle il demandait des accents *inexpressibles* en tout autre langage. Quand il ne pouvait rendre les expressions par la parole humaine, nous l'avons entendu s'écrier avec un mouvement de suprême impatience : « Parle donc, mon orchestre ! » ce fut là la soupape qui empêcha l'explosion de ce cerveau en feu.

Il remporta l'année suivante le grand prix de Rome ; le sujet en concours était la mort de Sardanapale. Il avait achevé sa composition au bruit de la fusillade et du canon de 1830.

Cette récompense officielle et bien méritée prouva à son père et à sa famille que son talent musicien n'était pas une pure illusion.

Peu de temps avant d'obtenir le grand prix du Conservatoire, il avait fait la connaissance de M^{lle} Camille Mooke, jeune pianiste pleine d'avenir et ravissante de grâce et de distinction personnelle. M^{lle} Mooke jouait Mozart et Beethoven avec une véritable *maestria*. S'il lui manquait encore quelque chose pour être une virtuose consommée, elle en savait assez pour apprécier à leur valeur les compositions musicales de Berlioz. Mais sa mère, M^{me} Mooke, avant d'approuver définitivement le mariage proposé à sa fille, demandait avant tout à Berlioz un succès non contesté sur la scène lyrique. Pour atteindre plus tôt ce but, Berlioz aurait désiré ne pas avoir à faire le voyage d'Italie, il demanda même expressément qu'il lui fût permis de dépenser à Paris la somme qui lui était allouée comme lauréat ; mais il ne put plus obtenir cette faveur. Seulement, il fit exécuter à Paris, avant de partir, l'ouverture de *la Tempête*, celle des *Franco-Juges*, une scène de

Faust, et enfin le *Sabbat*, musique vraiment infernale dans le meilleur sens du mot : « Camille, depuis qu'elle a entendu le *Sabbat*, ne m'appelle plus que son cher Lucifer, son beau Satan. » Ainsi s'exprimait Berlioz dans une lettre à son ami Ferrand.

Cependant Miss Henriette était revenue à Paris d'où elle s'était quelque peu absentée ; Berlioz l'aurait alors jetée aux gémonies, il ne l'appelait plus que la malheureuse fille Smithson. Elle-même l'ayant rencontré dans la rue, lui rendit froidement son salut. Le soir, M^{lle} Camille ne daignant concevoir ni alarmes ni ombrages au sujet de celle qu'elle ne considérait plus comme une rivale, se contentait de railler légèrement son Hector de cette rencontre inespérée.

Enfin des serments mutuels s'échangent entre Berlioz et M^{lle} Camille Mooke ; elle accepte la bague de fiançailles et l'heureux amant, forcé de partir pour l'Italie, la quitte plein d'espoir et d'ivresse.

Hector, arrivé à Rome, écrit à sa fiancée des lettres brûlantes. On ne lui répond ni exactement ni bien chaudement. Puis, après un long silence, il lui parvient tout à coup une foudroyante nouvelle. Sa fiancée, M^{lle} Camille, a été amenée par ses parents à rompre tout engagement antérieur et à contracter un autre mariage : elle vient d'épouser un célèbre fabricant de pianos, M. Pleyel.

Oh ! Cette fois le désespoir de Berlioz dépasse encore celui qui avait éclaté lors de sa première déception. Il ne se résigne pas, il veut se venger. Un drame tout shakespearien éclot dans son cerveau malade. Il achète un équipement et part pour la France. Son projet est d'aller à Paris assister aux noces de son infidèle, la tuer au pied de l'autel puis se poignarder lui-même sur le corps ensanglanté de sa victime.

Heureusement, quand il arrive à Nice, il tombe malade et la raison lui revient. Dès qu'il est guéri, il retourne à Rome ; et là, il compose son retour à la vie, sous le coup de ses impressions personnelles. Puis, il reprend ses excursions solitaires dans l'ancien Salium, dans la vieille Etrurie. De Viterbe, de Civita-Castellena, de Subiaco, il m'adresse des lettres où respire un sentiment profond des tristesses de cette campagne romaine, mais où je remarque qu'il prend à ces lieux si pittoresques un intérêt poétique qui va toujours croissant. Il renaissait à la vie, comme il l'a expliqué dans sa composition musicale.³

Au bout de deux années de stage ou plutôt de vagabondage en Italie, il reprit la route de Paris, et vint me voir en passant. Il me donna une idée des richesses musicales qu'il rapportait en France.

3. On sait que Berlioz accompagnait presque toujours ses compositions musicales d'un texte en prose où il expliquait les sentiments qu'il avait voulu exprimer. Il paraît que son maître Le Sueur avait usé du même procédé.

Peu de temps après son retour, il fit exécuter le chœur des ombres d'*Hamlet*, la ballade du pêcheur de Gœthe et une ouverture du *roi Lear*.

Quelques mois après, je reçois de lui une lettre qui me confond d'étonnement.

Un jour, il avait aperçu, au coin d'une rue, une affiche déchirée dont la date était effacée : c'était l'annonce d'une représentation de *Roméo et Juliette* ; Miss Smithson devait y jouer ce rôle qui l'avait ravi trois ou quatre années auparavant. Le croirait-on ? Cette vue réveille son ancienne passion qui n'était qu'un feu mal éteint et qui avait résisté à tout, même à une inclination épisodique.⁴

Cette inclination lui faisait, disait-il, l'effet d'un mauvais rêve. Hélas ! Cet autre rêve dont il reprenait le fil interrompu et qu'il allait réaliser, serait-il beaucoup meilleur ?

Il renoua donc ses rapports avec Miss Smithson et la demanda de nouveau en mariage. Les parents de l'actrice semblent peu favorables à cette union ; quant à lui, il trouve chez son père une opposition formelle ; il sera obligé d'avoir recours aux sommations respectueuses. Miss Smithson elle-même semble touchée des démarches d'Hector et du réveil de son amant. Mais elle, qui comprend si bien les scènes violentes sur le théâtre, redoute de les trouver dans les habitudes de chaque jour ; les exaspérations de Berlioz l'épouvantent. Elle n'a plus les fraîches couleurs de la jeunesse ; sa famille vient d'être ruinée par une faillite. Un tel mariage lui paraît, à bien des égards, ou un enfantillage ou une folie. Et pourtant elle cède ! Cette union fatale s'accomplit.

Quelques années après on se sépare ; Miss Smithson ayant pris l'habitude de boire de l'eau-de-vie, comme beaucoup de ses compatriotes irlandais, avait vieilli prématurément ; elle mourut dans un âge peu avancé. Berlioz, après un assez court veuvage, épousa une actrice de l'Opéra-comique, du reste fort honnête femme mais sans aucune distinction. Il contracta ce mariage pour avoir un pot au feu et un ménage légitime. Dans une lettre à H. Ferrand, pleine de vues élevées sur l'art, il lui disait en finissant : « A propos, j'oubliais de vous avertir que je me suis marié, depuis deux mois. » Il semble qu'il n'y avait désormais aucune place dans sa vie conjugale pour le drame et la poésie.

Cette seconde femme mourut, au bout de peu d'années, d'une maladie de cœur ; sa mère, excellente femme, paraît-il, continua à tenir le ménage de son gendre jusqu'à sa mort et le soigna pendant sa dernière maladie.⁵

4. Ce sont les expressions mêmes de la lettre qu'il m'adressa à l'époque.

5. Il avait eu de son premier mariage un fils qui était devenu capitaine au long cours et qui mourut avant lui.

CHAPITRE II

Comme souvenir personnel de la musique de Berlioz, je dois parler de *l'Enfance du Christ* qui avait été composé pour un concert donné au profit d'une œuvre de charité et que j'entendais dans sa première en 1854. Je fus ravi de la couleur religieuse de ce petit poème. Il y avait dans cette composition des teintes douces et des mélodies délicieuses. On fut obligé d'y reconnaître des qualités qu'on avait refusées jusqu'alors à la musique de Berlioz. Il eut d'autres succès du même genre qui auraient pu le consoler des malheurs de sa vie privée. Mais l'espèce de triomphe après lequel il courait avec acharnement et qu'il ne put atteindre, c'était un triomphe de théâtre. Peu de temps après son retour d'Italie, il avait commencé à mettre en musique l'opéra des *Francs-Juges*, dont son ami Humbert Ferrand avait écrit les paroles. L'administration du grand Opéra le découragea de continuer un travail qui serait resté stérile. Plus tard, vers 1835, il parvint à faire recevoir à l'Académie royale de musique, un opéra intitulé *Benvenuto Cellini*. Barbier composa le libretto de ce poème lyrique avec la coopération de MM. [un blanc] et Léon de Wailly. Cette pièce, où il y avait de grandes beautés, et surtout une scène sublime, échoua devant les préventions du parterre. Les amis de Berlioz expliquèrent cet échec en disant que le sujet du poème avait été mal choisi et que le public ne saurait partager des émotions spéciales à un artiste.

Le célèbre violoniste Paganini protesta à sa manière contre le jugement du parterre parisien. Il envoya vingt mille francs à l'auteur avec un très aimable billet.

Ce revers théâtral découragea les impresarios de nos scènes lyriques et ne contribua pas à rendre Berlioz populaire.

Néanmoins la musique savante et profonde du jeune compositeur conquiert l'estime des connaisseurs non routiniers et on reconnut qu'il avait fait faire des progrès à l'instrumentation. On le nomma professeur au Conservatoire et bibliothécaire de cet établissement ; enfin, son excellent *Traité d'orchestration* lui ouvrit les portes de l'Institut.

Mais tout cela ne satisfaisait pas son ambition.

Enfin il crut toucher au but qu'il poursuivait avec une infatigable ténacité le jour où Carvalho eut le courage de recevoir à son théâtre lyrique le drame des *Troyens* dont Berlioz avait composé le libretto en même temps que la musique.⁶ Mais il n'eut encore qu'un demi-succès. Ce drame, où il avait

6. Nous ne croyons pas que le compositeur musical doive se passer des concours d'un littérateur dramatique, car autrement il risque de se placer trop exclusivement au point de vue de son art.

mis tous ses efforts et comme la suprême espérance de sa vie musicale, n'eut que douze représentations.

Comme l'a dit notre illustre contemporain Gounod : « Berlioz est mort des retards de sa popularité. *Les Troyens*, cet ouvrage qu'il avait prévu, devait être pour lui la source de tant de chagrins ; *les Troyens* l'ont achevé. On pourrait dire de lui comme de son héroïque homonyme, Hector, qu'il est mort sous les murs de Troie. ⁷ »

Berlioz avait voulu être un novateur ; il le fut en effet avec encore plus d'audace que Victor Hugo lui-même. En littérature et en poésie, il y avait un mouvement commencé et l'auteur de *Cromwell*, quand il publia sa fameuse préface, ne fit que se mettre à la tête de ce mouvement. Mais Berlioz, sur le terrain musical, prit l'initiative de théories toutes nouvelles. Il montra, par son exemple, que l'on pouvait tirer de grands effets de la violation momentanée de certains règles musicales que jusque-là on avait cru inviolables parce qu'elles avaient été longtemps inviolées. ⁸

Pour livrer ce combat à la routine, seul, sans appui et sans fortune, il fallait une énergie prodigieuse car Berlioz avait peiné des préjugés invétérés et il fournissait à l'envi des prétextes pour contester son talent ; aussi, afin de le perdre plus sûrement en affectant de ne pas le prendre au sérieux.

Pour résister au soulèvement de l'opinion contre lui, Berlioz, dut avoir une grande confiance en soi-même ; il répondait par le mépris à la fourbe de ses détracteurs ; mais il se faisait des ennemis jurés.

On l'a accusé d'orgueil : je ne lui fais pas un crime d'avoir eu le sentiment de sa puissance géniale, il n'aurait rien pu sans cela. Mais je regrette qu'il ait été trop subjectif, et que la préoccupation de sa personnalité ait été trop grande. Cela le conduisit à dramatiser sa vie. Par là, il fut jeté dans une fausse voie et s'attira bien des malheurs. Il finit, dans l'âge mûr, par s'*aliéner* ⁹ pour ainsi dire, et par se transporter hors de soi. Mais pendant toute sa jeunesse, il fit ouvertement et publiquement procéder ses inspirations musicales de ses propres aventures. Il y avait là une sorte d'indélicatesse envers les personnes qui y étaient mêlées et aussi envers lui-même. Par cette espèce de manque de pudeur dont il n'avait pas le sens, il mit contre lui un parti bien puissant, celui des femmes.

L'idée de cacher l'expression de ses sentiments sous des noms étrangers et

7. Voir la piquante préface que Gounod a faite pour la correspondance de Berlioz sur Ferrand récemment éditée chez Calman-Lévy. Paris 1872.

8. Le même Gounod recommande une pièce inédite de Berlioz, *Béatrice et Bénédicte*, comme étant un charmant opéra comique. On reconnaît que dans *les Troyens*, il y a là de grandes beautés de détail. On parle surtout d'un septuor d'un effet magique.

9. Expression de M. Brunetière en parlant de Voltaire. Voir son article dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} septembre dernier.

sous des fictions plus ou moins transparentes ne lui vint même pas. Ce qu'il appelait sa franchise allait en pareille matière jusqu'au cynisme.

On comprend que dans ces conditions, Berlioz ne devint pas le type de l'homme du monde proprement dit, comme le fut, vers la même époque, le célèbre compositeur Aubert [*sic*] qui conserva jusqu'à l'âge de 80 ans, la grâce, l'aménité et la gaité de la jeunesse.¹⁰

Berlioz dédaignait les succès de salon. Cela ne l'empêchait pas d'avoir souvent dans la conversation une sorte d'éloquence¹¹ et ce qu'on pourrait appeler la verve endiablée.

Berlioz ne rechercha pas, par de petits moyens, cette popularité dont la conquête est souvent due de nos jours à une sorte de science stratégique. Il ne pratiquait pas, dans sa critique, ces flatteries à charge de revanche qui sont devenues si communes dans la vie littéraire. Quand il fit dans *les Débats* ses feuilletons sur la musique théâtrale, on eut beaucoup de peine à obtenir de lui des ménagements nécessaires. Son aversion pour l'école italienne s'y trahit plus d'une fois comme malgré lui. Mais c'est surtout dans ses causeries intimes qu'il donnait un libre cours à ses haines et à ses colères contre le chef de cette école, Rossini. Ses critiques ne furent pourtant jamais dictées par l'envie ; ce sentiment ignoble eût été au-dessous de lui. Mais il était en quelque sorte shakespearien par tempérament et la mollesse rossinienne lui était odieuse. Il ne comprenait pas qu'on se laissât bercer par ces mélodies énervantes qui ne disaient rien que de vague et qui semblaient faites pour des *sigisbés* italiens. Il soutenait d'ailleurs qu'elles étaient pleines de contre-sens dramatiques et il n'épargnait pas les sarcasmes à ceux qui applaudissaient à outrance les roulades d'Othello chantant son solo le poignard à la main, près du lit de Desdémone profondément endormie.

Il voulait que la musique fût en harmonie parfaite avec les situations et serrât de près les paroles ; il réservait pour son orchestre les grands effets d'ensemble, et ces échappées sur l'infini que la voix humaine, toute seule, lui semblait impuissante à rendre.

Il n'était certes pas sans mérite comme littérateur. Il a composé sa propre biographie et il a écrit quelques opuscules pleins de verve et d'originalité comme *Les Soirées de l'orchestre* et à *Travers chants ou champs* ; sous ce titre dernier qui est un calembour, il nous a donné une appréciation très ingénieuse et très poétique des sonates de Beethoven, dont le génie était

10. A propos d'Aubert, je dois dire que Berlioz traitait *La Muette de Portici* avec quelque *indulgence* et qu'il me permettait d'admirer la scène du marché.

11. M. Guizot dit quelque part qu'il fut étonné de l'éloquence de Berlioz dans la conversation.

encore contesté à cette époque.

Berlioz était un homme loyal, un ami fidèle et il avait une sincérité à toute épreuve. Il ne péchait que par l'excès de son âpre franchise.

On a de lui des portraits et des bustes en assez grand nombre et presque tous ressemblants. Mais ces portraits ne donnent pas l'idée de celui que M^{lle} Mooke appelait *son beau Satan*. J'aurais voulu que notre grand coloriste Eugène Delacroix, l'eût peint à l'âge de vingt-deux ans, tenant à la main la baguette de chef d'orchestre, ses beaux yeux tout illuminés des feux de l'inspiration, ses cheveux épars flottant sur ses épaules, sa bouche exprimant le sourire du triomphe. Sa figure n'était pas très régulière mais elle se transformait quand son regard lançait des flammes, soit auprès de son orchestre, soit même dans une causerie brûlante et colorée.

Le grand novateur, à qui la popularité a été refusée pendant sa vie, l'a trouvée après sa mort. MM. Padeloup et Colonne ont mis dans leurs concerts la musique de Berlioz à la portée du public. *La Damnation de Faust* a obtenu, il y a peu de temps, un succès colossal qui aurait dû, comme dit Gounod, faire tressaillir ses cendres. Plusieurs autres fragments de ses œuvres sont devenus presque aussi populaires.

Ainsi, voilà un homme d'une vraie puissance musicale, qui dépensa, pendant sa vie entière, une activité fiévreuse à poursuivre la gloire fuyant toujours devant lui comme un fantôme insaisissable ; le voilà entouré tout à coup d'ovations enthousiastes qui ne peuvent plus s'adresser qu'à son ombre. Il ne laisse pas même de descendant direct de son nom pour recueillir ce magnifique héritage. Il est mort dans une sorte d'isolement et d'abandon et croyant à son génie à jamais méconnu.

Il avait eu pourtant, dans le commencement de ces jouissances intimes et d'ineffables que la musique encore plus que la peinture et la poésie réserve à ceux qui étant doués du *mens divini*, la cultive avec amour. L'art a en lui-même un [mot illisible] qui adoucit bien des maux. D'ailleurs il avait pu se consoler, lui qui savait tant de choses autres que la musique, par l'exemple de plusieurs hommes illustres soit dans les arts, soit dans les sciences, que la postérité vengeait des dédains injustes de leurs contemporains. La liste en serait longue et ce ne serait pas ici le lieu d'en faire la nomenclature. On dit que pendant son voyage d'Italie, Berlioz visita à Naples la maison de Vica, à Rome le cloître de Saint Omphre où mourut le Tasse. Ce penseur et ce poète à qui on ne décerna que des lauriers tardifs¹² comme dit Lamartine, en appelèrent au ciel de l'iniquité des hommes : car ils croyaient qu'il y a un lieu où la justice triomphe, où règnent le vrai et le beau dans toute leur

12. Lamartine a dit en parlant du Tasse : « Et son laurier tardif n'ombragea que sa tombe. »

splendeur ! Après tout, Berlioz avait ainsi que ces grands hommes trouvé dans son foyer de famille de fortes traditions religieuses et il avait dû apprendre au sortir du berceau à balbutier le nom de Jésus sur les genoux de sa pieuse mère.

Puisse-t-il donc avoir ainsi demandé à Dieu une récompense plus haute que celle que lui ont déniée ses contemporains ! ! Puisse-t-il avoir offert, à ce Dieu de miséricorde, les déceptions, les amertumes, les angoisses de sa vie d'artiste ! Puisse-t-il enfin s'être souvenu, en mourant, de ce Christ sauveur dont il avait chanté l'enfance avec un accent si religieux et si pur !

Pierre Boulez au miroir de son double

Figures marquantes de la musique française, compositeurs, chefs d'orchestre, polémistes, Pierre Boulez et Hector Berlioz ont en commun plusieurs lettres de leur nom : la première et, plus spécialement la dernière, ce « z » qui ne doit pas se prononcer si l'on s'en réfère aux sources les plus sûres. Pierre Boulez n'a pas seulement dirigé des œuvres de Berlioz, il s'est aussi exprimé à plusieurs reprises, d'abord sur ce qui l'attirait – l'anti-académisme incarné – et pour finir, sur ce qui le gênait : l'irrespect des règles académiques... Pour Boulez, Berlioz est un créateur admirable parce que révolutionnaire, mais un révolutionnaire pitoyable car il ne respecte pas les règles du jeu : il fait vaciller un monument qu'il n'aurait pas su édifier.

Si l'on passe sur une parenthèse méprisante de *Penser la musique aujourd'hui* (Éditions Gonthier, Genève, 1963, p. 73) à propos de la répartition des musiciens dans l'espace : « (Ce n'est pas pour rien que l'on cite toujours comme ancêtres Berlioz et les Vénitiens, le plus extérieur et les plus décoratifs des compositeurs) » le premier texte accompagnait l'enregistrement (CBS, mars 1969, année du centenaire de la mort) du diptyque *Épisode de la vie d'un artiste*, c'est à dire de la *Symphonie fantastique* opus 14a suivie de *Lélio* opus 14b. Et c'est naturellement sur le second volet, alors inédit au disque, qu'il a livré un texte militant repris dans le recueil *Points de repère* (C. Bourgois, Éditions du Seuil, 1981).

Comme Berlioz dans ses feuilletons, Boulez parle (aussi et d'abord) pour lui-même. Remettant en cause l'architecture contraignante des lieux voués à la musique symphonique ou lyrique où la scène et les fauteuils se font face, disposition intangible rebelle à la perspective qu'il caressait d'intégrer dans la conception même de ses prochaines compositions une mise en espace des sources sonores, voire de faire mouvoir les instrumentistes, il s'interroge sur la piètre faveur dont jouit *Lélio* exilé des salles de concert où la *Fantastique* seule a pu s'imposer. « Il faut alors poser le problème du génie de Berlioz, génie qui [...] recherche la singularité *physique*. Dans presque toutes les œuvres de Berlioz, le concert se trouve lié au phénomène dramatique, sinon au théâtre lui-même. Il lui faut des gestes, manifestés par la *topographie* de son orchestre. Dans la *Fantastique*, c'est le hautbois qui fait écho au cor anglais ; dans *Harold en Italie*, le trio à cordes rappelant au loin la *Marche*

des pèlerins ; sans parler du *Requiem* et des autres productions gigantesques destinées à frapper l’imagination ». [...]

« Bien sûr, cette démonstration à tout prix, cette “démésure” ne peuvent manquer d’agacer, d’irriter des auditeurs qui, au théâtre, acceptent pourtant des solutions beaucoup plus voyantes que celles de Berlioz. L’accumulation, l’effet, la mise en place ne remplaceront jamais la substance, l’intériorité. Mais n’est-ce pas justement passer à côté du cas Berlioz que de ne pas voir dans sa musique un amalgame constant entre la théâtralité du geste et la substance de son propos ? »

Et Boulez, contre toute attente de la part d’un artiste que l’on imagine rebelle à l’expression de soi, s’attache alors à développer le pouvoir structurant (son obsession) de l’autobiographie. Alors, souligne-t-il, que la *Symphonie fantastique* s’impose par sa forme (« la trame autobiographique se superpose à ce déroulement, elle ne l’ordonne pas. On serait tenté de dire que l’argument suit la symphonie, plutôt que la symphonie n’obéit à l’argument »), dans *Lélio* « c’est l’acteur, personnifiant le compositeur, qui, par la seule description de son existence, de ses états d’âme, va enchaîner les pièces éparses et les faire obéir à une logique autre que musicale, une logique du temps et de l’expérience. Par cette rouerie à la fois naïve et géniale, Berlioz sublimerait l’amalgame de ce qu’en argot du métier on appellerait les “fonds de tiroir”. [...] Dès lors, l’impudeur avec laquelle Berlioz use du geste théâtral et qui contredit tellement le “bon goût” français, nous apparaît souvent comme le motif fondamental de sa création. [...] Les principaux griefs, généralement inconscients, des musiciens qui supportent difficilement son œuvre, sont dus à cette incompréhension foncière : ils n’admettent pas le geste autobiographique, ils refusent l’osmose du théâtre au concert. L’œuvre de Berlioz est, de ce point de vue, un “pays sans frontières” ; cela reste probablement sa plus irréductible nouveauté. »

Un article parallèle – centenaire oblige ? –, *L’Imaginaire chez Berlioz*, publié en anglais dans la revue *High Fidelity – Musical America* (6 March 1969, Vol. xix ; repris en français dans *Points de repère*), tente d’expliquer pourquoi Berlioz, tout reconnu qu’il soit, reste en marge : « Berlioz donne toujours l’impression de l’isolement : il se situe à un point où les jugements habituels ont peu de prise. Je crois qu’il faut en voir la principale raison dans le fait qu’une grande partie de son œuvre est restée dans l’*imaginaire*. Personne ne songe à nier que ses créations existent, ou [à prétendre] qu’elles ne sont pas susceptibles de s’intégrer à l’héritage musical. [...] Son œuvre est à la fois au-delà et en-deçà des conventions ; elle ne peut que très

difficilement entrer dans les cadres usuels du théâtre et du concert. Le concert, elle le surestime ; le théâtre, elle le sous-estime ». [...]

« Il existe un texte de Berlioz fort peu connu du public : il se trouve à la fin de son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* [...] En décrivant ce qu'il appelle "un magnifique orchestre de festival" il déplore comme un obstacle rédhibitoire "la constante uniformité des masses d'exécution"; en bref, il dénonce la standardisation des effectifs symphoniques et la considère sous ses aspects négatifs. Cette réflexion, vieille de plus d'un siècle, sur la rigidité de l'appareil symphonique témoigne d'une grande perspicacité ; cette rigidité devait, en effet, pour longtemps figer, paralyser, selon des dimensions établies et acceptées, l'imagination des compositeurs, leur donnant pour s'exprimer, obligatoirement le même cadre et des circonstances identiques ». [...]

« Berlioz nous fait remarquer "l'importance des *divers points de départ des sons*". Là aussi, il s'insurge contre la standardisation du placement de l'orchestre puisqu'il va à l'encontre du caractère spécifique de chaque œuvre : point de vue essentiellement moderne qui nous surprend par son acuité. Berlioz écrit en effet : "Certaines parties d'un orchestre sont destinées par le compositeur à s'interroger et à se répondre ; or cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres. Le compositeur doit donc, dans sa partition, indiquer pour eux la disposition qu'il juge convenable". Et certes, nous avons comme exemple précis le *Requiem*, avec l'emplacement des orchestres de cuivres ; il ne s'agit pas *seulement* d'un effet spectaculaire, mais d'une structure musicale disposée dans l'espace réel. Que le placement des cuivres du *Requiem* ait été primordialement descriptif et symbolique, rattaché à la définition des points cardinaux, il n'en marque pas moins une préoccupation inhabituelle pour cette époque ».

Boulez avait-il déjà en tête la disposition dans l'espace des interprètes de *Répons* ? Après avoir résumé la description de l'*Orchestre idéal* qu'imaginait Berlioz (467 instrumentistes... 360 choristes !) il poursuit : « Berlioz se met alors à faire un catalogue précis des effets que l'on pourrait tirer de cet orchestre ; et je dois dire que la lecture de ce catalogue m'a toujours entraîné à une comparaison des plus incongrues : la fin des *Cent vingt journées de Sodome* ; Sade, dans l'impossibilité provisoire d'achever son ouvrage, fait un catalogue de perversions encore à décrire... Il y a dans le catalogue de Sade, comme dans le catalogue de Berlioz, une sorte d'obsession dans l'analyse combinatoire, qui relève de la même raison :

l'inassouvissement – compensé par une débauche imaginaire ; seul point commun, sans doute, à Berlioz et à Sade !

« J'en veux citer quelques-unes dont la chance de se réaliser se projette exclusivement dans l'imaginaire : “La réunion *en grand orchestre*, de 30 harpes avec la masse entière des instruments à archet jouant *pizzicato*, et formant ainsi, dans leur ensemble, une autre harpe gigantesque à 934 cordes, pour les accents gracieux, brillants, voluptueux et dans toutes les nuances”. Et Boulez, pour souligner la rigueur des rêveries berlioziennes, fait une incise : « les 934 cordes sont exactes à la corde près, état donné le nombre d'instruments mentionnés ». Puis il poursuit la lecture : “La réunion des 30 pianos avec les 6 jeux de timbres, les 12 paires de cymbales antiques, les 6 triangles (qui pourraient être accordés comme les cymbales antiques en différents tons), et les 4 pavillons chinois, constituant un *orchestre* à percussion, *métallique*, pour les accents joyeux et brillants, dans la nuance *mezzo-forte* [...] un chant de Violons, Altos et Violoncelles *unis*, ou d'instruments à vent de bois *unis*, ou d'instruments de cuivre *unis*, accompagnés par un *orchestre vocal*.”

La description du “système de répétitions à établir pour cet orchestre colossal” suscitant un second parallèle avec la discipline sadienne, Boulez recopie, sans la moindre ironie, l'envolée lyrique conclusive où flottent des souvenirs de Bernardin de Saint-Pierre : “Mais dans les mille combinaisons praticables avec l'orchestre monumental que nous venons de décrire, résideraient une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait dans l'art jusqu'à ce jour, et par dessus tout une incalculable puissance mélodique, expressive et rythmique, une force pénétrante à nulle autre pareille, une sensibilité prodigieuse pour les nuances d'ensemble et de détail. Son repos serait majestueux comme le sommeil de l'océan ; ses agitations rappelleraient l'ouragan des tropiques ; ses explosions, les cris des volcans ; on y retrouverait les plaintes, les murmures, les bruits mystérieux des forêts vierges, les clameurs, les prières, les chants de triomphe ou de deuil d'un peuple à l'âme expansive, au cœur ardent, aux fougueuses passions ; son silence imposerait la crainte par sa solennité ; et les organisations les plus rebelles frémiraient à voir son *crescendo* grandir en rugissant, comme un immense et sublime incendie !... ”

Commentaire de Boulez en refermant le *Traité* : « Sur cette accumulation de conditionnels se termine la majestueuse description : le conditionnel est bien le temps qui convient pour cette *Œuvre* que Berlioz ne réalisera jamais. [...] On dirait volontiers que l'œuvre écrite de Berlioz ne consiste que dans des pièces éparées d'un grand œuvre qui lui a échappé.

Semblable en cela au *Livre* définitif auquel Mallarmé désirait aboutir, le *Coup de dés* n'étant qu'une étape ».

Il faudrait remplacer « Berlioz » par « Boulez » car, sachant son attachement au *Livre* de Mallarmé, c'est de lui-même qu'il parle, à l'évidence.

Puis il reprend « *Le Spectacle* dont Berlioz a rêvé en permanence est un spectacle de lui-même projeté dans l'imaginaire – dimension future absolue nourrie d'un passé exceptionnel aboli ». Après avoir remarqué que les héros auxquels Berlioz s'est efforcé d'insuffler une vie scénique dans ses opéras, sont moins exemplaires qu'il ne l'a été lui-même, Boulez propose une explication : cela tiendrait au fait que Berlioz, au théâtre, en respecte trop les conventions ; alors que « *Béatrice et Bénédicte* et *Les Troyens* recèlent les pages de Berlioz parmi les meilleures de son œuvre [...] la convention scénique, très faible, contredit souvent l'imagination musicale ; on en reste aux *numéros séparés* et aux *récitatifs* [qui] ne se fondent malheureusement pas dans une entité nouvelle que nourrirait une esthétique proprement berliozienne. [Les conventions théâtrales] au lieu de faire s'épanouir le génie de Berlioz, l'astreignent à des limites qui lui font perdre sa fraîcheur et sa grandeur pour s'entraver parfois dans le pittoresque ».

Boulez (qui vient de nous apprendre implicitement pourquoi il n'a pas écrit d'opéra) revient donc en conclusion sur *Lélio* « exemple typique de ce qu'aurait pu être le champ propre de son invention poétique, si les contingences de l'organisation ne l'avaient amené rapidement à renoncer à ce genre de projet. [...] Cette manière originale de s'exprimer est "en avance" sur son temps, si on l'envisage sous l'angle du pragmatisme : les conditions faites à Berlioz par son époque ne lui permettaient pas de mener à bien une réalisation exacte de sa pensée [...] Fragment d'un grand projet imaginaire, l'œuvre de Berlioz exige sans doute qu'on lui trouve enfin un style de présentation ne se rattachant à aucun de ceux que nous acceptons encore actuellement [...] Avec cent ans de retard, il demeure évidemment très problématique de trouver ce point de rencontre où fusionneront concert et théâtre imaginaire, alors que les valeurs représentées par l'œuvre de Berlioz sont, qu'on s'en défende ou non, figées par l'histoire. Si la reconstitution posthume reste vraisemblablement illusoire, on peut, avec plus de profit, induire, de ce rêve en suspens, des solutions actuelles pour la création contemporaine. Elles n'auraient plus guère à voir, littéralement parlant, avec la "vision" originale de Berlioz ».

La première de ces "solutions actuelles" sera L'Espace de projection, au cœur de l'IRCAM offert la même année par Georges Pompidou à Pierre

Boulez pour le faire revenir en France... Ainsi il serait curieux de savoir si la publication de cet article dans une revue américaine spécialisée a attiré l'attention de l'Élysée ou si les pourparlers étaient engagés. S'agirait-il d'une lettre de motivation ?

Nullle mention, semble-t-il dans la presse de l'époque. Pire, même, dans le *Journal musical français*, Antoine Goléa, l'un des critiques les plus écoutés sur le chapitre de la création contemporaine dont il était l'ardent défenseur, notait, à la réécoute de *Pli selon pli* (qu'il avait porté aux nues en 1960) « L'œuvre m'a semblé terriblement vieillie, riche de tous les tics de l'écriture post-webernienne, essayant d'agrandir aux dimensions du grand orchestre et d'une partition de presque une heure de durée les sublimes haïkaï weberniens. L'orchestre sonne compact et gris malgré la continuelle opposition des plan sonores stables, immobiles, emprisonnant leur propre durée, et des éclairs brefs et violents d'accords arrachés avec une soudaine brutalité [...] Je l'écris avec tristesse, car enfin où est mon bouleversement d'antan ? Cette étape était sans doute nécessaire, et en son temps, sa nécessité pouvait la faire paraître belle. Mais c'est d'elle que les Xenakis, les Malec, les Bayle, les Ohana, les Bussotti ont libéré l'expression musicale qui, dans leurs œuvres, se déploie superbement [...] Mais Boulez, le phare de toute une génération, qu'en restera-t-il ? »

Six ans plus tard, Boulez ne se posera plus aussi héroïquement en héritier de l'utopie berliozienne. À la tête du flambant neuf (mais enterré !) Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, émergeant d'une période sèche où l'activité du chef d'orchestre semblait avoir pris la place de celle du compositeur, il jouissait d'une situation privilégiée comparable seulement à celle du surintendant Lully. Révolutionnaire quasi-institutionnalisé, il peut se permettre désormais, il a même le devoir, de porter un regard académique sur ses prédécesseurs. Académique ? Oui, dans la mesure où dénoncer les « harmonies atroces » de Berlioz suppose de se référer exclusivement aux règles qu'observaient (en les élargissant) les compositeurs de son temps car, au regard de ces mêmes règles, n'importe quelle mesure de Boulez est plus riche d'*harmonies atroces*. Admettre les unes et rejeter les autres en fonction du contexte esthétique-historique – et même au nom de la cohérence du langage – ressortit d'une vision académique. Celle-là même qui, dans un devoir de « style Fauré » admettra un emprunt à Bach, à Mozart voire à Palestrina mais repoussera une cadence fauréenne dans la réalisation d'un choral... En classe d'harmonie cela se conçoit, mais à un niveau supérieur, gare !

Dans les Entretiens avec Célestin Deliège (*Par volonté et par hasard*, Éditions du Seuil, 1975), à propos du souci de la sonorité qui, de Rameau à

nos jours, serait peut-être la seule constante de la musique française, Pierre Boulez déclare (p. 20-21) : « Les premières instrumentations de Berlioz, par exemple, sont vraiment d'une imagination extraordinaire, par rapport à tout ce qui l'entourait, et, même si la composition est maladroite, même si l'harmonie est atroce par moments, il y a une invention du point de vue de la physiologie de l'orchestre qui est sans rapport avec tout ce que ses prédécesseurs ont fait. Les sources mêmes de Berlioz, dont il parle tellement souvent (il parle beaucoup de Beethoven, il parle aussi beaucoup de Weber, il parle de Gluck), si on les regarde de très près, partitions en main, en se reportant à tout ce qu'il cite comme exemples d'emploi d'instruments qui l'ont beaucoup influencé (l'emploi de la clarinette dans Weber, un certain emploi des cordes chez Beethoven, etc.), on verra que son imagination a été telle qu'elle a greffé là-dessus tout un pouvoir vraiment frappant dès la première heure. Dès la *Symphonie fantastique*, on assiste à une prise en charge par Berlioz de l'instrumentation de son époque pour la faire avancer à un point extraordinaire. [...] Par ailleurs, je le répète, du point de vue harmonique, il y a chez Berlioz des maladroites à faire hurler ; on se rend compte qu'il grattait ses accords sur une guitare en n'entendant pratiquement rien. On a beau dire que c'est le "génie" de Berlioz d'avoir déplacé les accords, je crois plutôt à la maladresse. Il invente des mélodies qui ont certaines références à Weber ou à Beethoven, puis il les harmonise de façon extrêmement gauche ; l'invention mélodique et l'invention harmonique ne coïncident donc pas chez lui ».

Pour reprendre aussi tranquillement la légende des accords trouvés en grattant la guitare il faut croire que Boulez ne connaissait pas les cantates pour le prix de Rome, *Herminie* ou *Cléopâtre* composées en loge sans piano (ni guitare !) et qui attestent une solide audition intérieure. Ce que Boulez semble ne pas comprendre ou, plutôt, qu'il se refuse à admettre c'est, d'une part la répugnance de Berlioz pour ce qu'on appelle « l'harmonie sous-entendue », celle que trouvera sans peine n'importe quel étudiant du Conservatoire et que les plus doués sauront rendre intéressante. D'autre part, la marche harmonique de Berlioz n'est pas l'un des moteurs puissants qui font avancer l'œuvre mais une sorte de projecteur dont le compositeur use librement pour colorer ou neutraliser, éclairer ou obscurcir tel passage de la mélodie. Et, surtout, que Berlioz harmonise avec un souci prioritaire du résultat sonore : choix et disposition des instruments dont l'association peut sonner plus pleinement au prix de quelques entorses aux règles.

Boulez ne l'ignore pas, cependant, et s'en souvient quand il peut appuyer une démonstration. Ainsi, dans ses cours au Collège de France entre 1978 et 1988 – dont la matière a été condensée par Jean-Jacques Nattiez dans Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)* (C. Bourgois, 1989, p. 396) – Boulez

souligne sans la moindre restriction, les résultats positifs et prémonitoires que Berlioz tire de cette priorité qu’il accorde au *sonore* sur l’élégance harmonique. Il [mot manquant] pour exemple l’exposition de l’*Idée fixe* dans la *Symphonie fantastique* : « ce thème est en *do* majeur, et appelle donc les harmonies relevant de cette tonalité. Mais que fait Berlioz pour dramatiser cet exposé ? Il rythme d’abord les accords en transcrivant musicalement les battements du cœur dans une figure volontairement autonome par rapport à la phrase mélodique elle-même, et il donne ces accords à des contrebasses divisées en quatre parties, en position serrées dans le registre grave - contre toutes les règles d’école. Celles-ci insistent, en effet, sur les “bonnes dispositions” : plus serré vers l’aigu, plus large dans le grave : ce qui correspond à la disposition de l’échelle harmonique naturelle. Que veut Berlioz ou, du moins, que supposons-nous de ses intentions ? Il veut obtenir un résultat qui rapproche du bruit, une sorte de son indistinct, sourd ; il faut, pour cela, que les sons se contredisent, parce que dans ce registre grave, une disposition serrée va, en effet, contre la clarté de l’énonciation. Notre perception comprendra cela moins comme un accord qui est aussi un son, que comme un son qui est aussi un accord ; la fonction acoustique prend ici le pas sur la fonction “élément du vocabulaire”. Berlioz a, l’un des premiers, utilisé d’une façon aussi consciente ces valeurs proprement acoustiques, et il a toujours été très alerte à les repérer dans les partitions de ses prédécesseurs. Il n’y a qu’à lire son *Traité d’orchestration* et, en particulier, ses analyses de Gluck et des effets dramatiques qu’il y trouve, pour se convaincre que lui importe non moins l’objet réel, particulier, que la fonction générale dans le langage. Que cet accord soit souligné par des sons bouchés cuivrés, il s’attache plus à la sonorité ainsi provoquée, en relation avec la situation théâtrale qu’au fait que soient ainsi soulignés soit un degré de l’harmonie, soit une dissonance. »

Parmi les nombreux entretiens accordés à la presse, le plus significatif, de par la qualité de son interlocuteur, est celui avec Gilles Macassar dans le numéro hors-série de *Télérama* (*Berlioz, l’homme-orchestre*, octobre 2003) célébrant le bicentenaire de la naissance. Même s’il faut toujours faire la part des aléas de la notation d’un discours, dont le rédacteur a dû condenser les phrases, mettre en forme le déroulement, effacer les scories, l’une des phrases-clefs peut être considérée comme littérale, à propos de la formation technique de Berlioz auprès de Le Sueur et Reicha : « Je pense qu’il a reçu ces enseignements trop tard, à une époque où le “muscles musicaux” ne répondent plus ».

On objectera que, dans les romances de jeunesse, les harmonies sont globalement à leur place, signe de l’acquisition d’une formation élémentaire

à La Côte-Saint-André ; c'est seulement en étudiant l'harmonie à Paris, avec Reicha que Berlioz commença à la dévoyer.

L'échange sur Berlioz avait failli tourner court : « Sincèrement, je n'en suis pas un très grand fanatique ». Et, confronté à ce qu'il avait écrit en 1969, Boulez avouait : « Ce qui m'intriguait surtout dans *Lélio* – dont le projet est plus intéressant que le résultat – c'est l'exemple extrême de ce que j'appelle "l'esthétique du fond de tiroir" ». Et cela se comprend de la part d'un créateur qui, par l'artifice du *Work in progress* a récupéré autant qu'il a échoué. En revanche, rappelant sa première approche de Berlioz en tant que chef, pour les *Nuits d'été* à Cleveland en 1963, il évoquait sa découverte de ce cycle en 1942, comme pianiste-répétiteur occasionnel de Ninon Vallin : « *Absence*, surtout, a frappé le jeune homme que j'étais alors et reste toujours ma mélodie préférée ».

On croit avoir mal lu, ou mal entendu : *Absence*, la mélodie la plus gauche, du point de vue de la conduite harmonique académique, trouve l'absolution... Il faut croire que Ninon Vallin y mettait ce « plus » qui suspend le jugement critique !

À la formule de Boulez : « *Les Troyens* sont du Gluck engraisé » on serait tenté de rétorquer : « *Pli selon pli*, n'est-ce pas du Webern engraisé ? ». Et, quand il ose cette remarque de Maître d'école : « Berlioz a entendu Chopin et Liszt jouer leurs œuvres, il connaissait leur langage comme personne, et néanmoins leurs innovations harmoniques ont glissé sur lui comme l'eau sur les plumes d'un canard », aurait-il fallu lui demander pourquoi il n'a pas davantage profité des exemples de Ligeti, de Berio, de Crumb ou de Stockhausen pour élargir son langage ? Inutile, car la réponse est une évidence : « Tout simplement parce que, comme Berlioz, il n'en avait pas besoin ».

Enfin, évoquant dans un entretien avec Claude Samuel (*Pierre Boulez, éclats 2002*, Paris, Mémoire du livre, 2002) « une harmonie beethovenienne de guingois » ne s'expose-t-il pas à se voir reprocher d'avoir pratiqué « de guingois » une rythmique issue de celle de Stravinsky mais privée de sa sève organique ?

Ce qu'admirait toujours Boulez en 2003 ? : « *Le Scherzo de la Reine Mab* ou le récitatif déjanté de la mort de Roméo [...] *Le Ballet des Sylphes* et le *Menuet des follets* ». C'est-à-dire, d'un côté, l'audace orchestrale, la modernité mélodique, de l'autre côté la grâce où rien ne pèse ni ne pose.

Conclure ? Les compositeurs sont, par nature injustes avec leurs pairs ; ils ont la palme des mots assassins mais ils en ont le droit car, ce faisant, ils se dévoilent eux-mêmes exactement comme ils le font dans leurs œuvres et, finalement, ce Berlioz dont Boulez dénonce les forces et les faiblesses, selon lui, est comme son ombre : il(s) aspire(nt) à une perfection révolutionnaire inattaquable par l'académisme. En montrant que (et où) Berlioz a failli – tout comme Berlioz avait pointé les défauts de Cherubini ou de Wagner – il abaisse la visière de son casque, pique son destrier et, lance au poing, fonce dans le miroir à l'assaut de son double.

Gérard CONDÉ

50^e anniversaire de La Grande Écurie et La Chambre du Roy

C'est avec Berlioz seul que Jean-Claude Malgoire et La Grande Écurie et La Chambre du Roy ont tenu à fêter leur 50^e anniversaire. Ce magnifique hommage à notre musicien mérite d'être amplement souligné. D'autant que sa musique, par la force des choses et les exigences habituelles de ses effectifs, ne fait pas vraiment partie du répertoire coutumier de l'orchestre, en dépit de réalisations déjà très appréciables. C'était donc un choix déterminé par une volonté expresse, ce qui force le respect et doit éveiller la reconnaissance de tous les berlioziens.

Au programme de ce concert anniversaire du 14 octobre dernier à Tourcoing : l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, *Les Nuits d'été*, et la *Symphonie fantastique*.

Pour mieux lézarder la routine de nos habitudes, *Les Nuits d'été* ont été confiées à Philippe Jaroussky. Expérience étonnante, tout particulièrement insolite. Cette voix de contre-ténor, dont j'avoue avoir quelque mal à reconnaître la spécificité, révèle en tout cas une véritable et émouvante passion pour la musique de Berlioz. J'avoue encore – Jean-Claude Malgoire ne m'en voudra pas – n'être toujours pas complètement convaincu par les instruments d'époque qui me semblent manquer souvent de brillant, de puissance et, si je puis dire, d'aura. Le son toujours plus ou moins voilé, parfois sec, un peu mat, presque terne, me fait regretter l'entraînement de celui des instruments modernes. N'empêche, mes réticences s'évaporent toutes devant la maîtrise absolue de l'ensemble : une sonorité d'une homogénéité parfaite ; une clarté de jeu, une transparence orchestrale qui laissent entendre une foule de détails insoupçonnés jusque là, et donnent l'impression très réelle d'entendre la *Fantastique* pour la première fois. Et par-dessus tout une justesse d'interprétation proprement inouïe, alliant une maîtrise rythmique sans faille et comme naturelle, et une adéquation raffinée des tempos à toutes les exigences de la partition. Par exemple, entre cent, la soudaine et somptueuse lenteur de la coda du premier mouvement qui donne un sens très impressionnant à l'indication *religiosamente*. Ou l'irrésistible entraînement, pourtant rarement aussi mesuré, du mouvement de la valse. Impossible de ne pas se laisser emporter dans ce tourbillon puissant !

La vérité et le bon goût de cette prestation signent le plus bel hommage possible à la musique de Berlioz, et attestent à l'évidence de l'authenticité sans forfanterie et de la grande noblesse humaine de Jean-Claude Malgoire et de La Grande Écurie et La Chambre du Roy.

Bravo pour tout, sincèrement merci et excellent anniversaire.

Dominique CATTEAU

Voix berlioziennes de la première moitié du xx^e siècle : programme et présentation

Avant-propos

C'est à l'initiative de Patrick Barruel-Brussin conjuguée à la maîtrise technique d'un de ses étudiants, Kévin Cestele, que nous devons cette anthologie du chant berliozien de 1903 à 1958. Travail de longue haleine, à partir des gravures originales, dont seule l'admiration pour ces voix disparues pouvait alléger le poids. Un exploit qui n'a pas été pour eux exempt de regrets ou de frustrations. Car il leur a fallu réfréner un peu les considérations purement artistiques pour faire, en premier lieu, un choix sur le plan de la qualité sonore avant de passer à l'épreuve de la numérisation de chaque morceau avec le souci de sauvegarder l'authenticité de l'interprétation et du timbre de chaque chanteur et Dieu sait s'il est difficile de retravailler un enregistrement historique sans le dénaturer. Mais le résultat est là qui s'impose à notre attention et mérite encore davantage que de la gratitude.

Première évidence : on ne chante plus ainsi et, à quelques exceptions près (Panzera ? Thill ?) ces étoiles de l'art lyrique, miraculeusement réveillées, feraient un pitoyable retour sur scène ; ni la critique ni le public ne leur feraient grâce ! Et c'est pourtant ainsi qu'il faudrait servir Berlioz... enfin à peu près car un demi-siècle sépare les héros de cette anthologie de ceux que Berlioz avait applaudis : Caroline Branchu, Nourrit, Duprez, Cornélie Falcon, Levasseur, la Malibran, Caroline Miolan-Carvalho, Anne Charton-Demeur, Pauline Viardot, Gustave Roger. Sans compter avec les différences de technique, d'esthétique ou d'école qui cohabitent à une même époque. Donc, assurément, on ne chante plus Berlioz comme cela – et l'on ignore s'il le faudrait ou non – du moins l'a-t-on chanté de façon exemplaire...

Certes, **Marie Delna** (« Chers Tyriens », accompagnée au piano) ne va pas toujours en mesure, mais quelle éloquence dans sa façon d'appuyer « mais ne vous laissez pas », mélange de lassitude langoureuse et de charme tactique : la reine Didon séduit ses sujets pour mieux les enflammer au combat ou aux grands travaux publics. **Pol Plançon** conte l'*Histoire d'une puce* avec une élocution particulièrement imagée : on sent le sourire dans la voix. Les contraintes de l'enregistrement (les interprètes étaient groupés autour d'un unique pavillon) nécessitaient une réduction drastique de l'effectif orchestral ; l'arrangement anonyme qu'on entend ici ne manque pas

d'invention. **Maurice Renaud**, dans la berceuse (« Voici des roses ») prend des libertés raisonnées pour moduler d'irrésistibles inflexions qui donnent un avant-goût des promesses du démon : « tes oreilles entendront de divine paroles ».

Avec quelle ferveur religieuse **Berthe Auguez de Montalan** soutient la ligne vocale des *Stances à Shakespeare*. Quelle diction ! comme c'est habité ! on en oublie la maigreur prosaïque de l'accompagnement. *Absence* est la plus connue des *Nuits d'été* mais non la plus aisée à faire valoir ; trop souvent elle semble s'éparpiller en séquence. **Edmond Clément** réussit à concilier cohérence et ruptures en portant la ligne vocale à incandescence ; faut-il souligner sa façon de rendre l'idée d'éloignement (« loin de ton sourire vermeil ») ?

Son vibrato très prononcé peut incommoder mais, indéniablement, **René Maison** est Faust : cette voix intense et claire confère à l'*Invocation à la nature* un tranchant fatal qui transperce comme un poignard. Impeccable de technique comme de style, **Charles Panzera** est tout simplement diabolique ; mais son rugissement, à la fin de la *Sérénade de Méphistophélès* n'est que la cerise sur le gâteau car ce sont d'abord les intentions de détail (sa façon de prononcer « petite Lison ») qui accrochent. **Germaine Martinelli** exhale les tourments de Marguerite avec un allant et une énergie rares : pas d'apitoiement sur elle-même.

Magnifiques adieux de Didon par **Georgette Frozier-Marrot**, quelle douleur contenue et qui passe ! La franchise des intonations contribue à dessiner la haute stature de la souveraine qui ne s'attendrit qu'au souvenir des « Nuits d'amour et d'extase infinie ». Ah, l'Énée suprême et idéal de **Georges Thill** ! quelle vaillance, quel style... les mots manquent.

La *Sérénade de Méphistophélès* de **Paul Cabanel** souffre tout au plus de la comparaison avec celle de Panzera, mais l'un est une basse, l'autre un baryton et leurs palettes sont différentes. Aux prises avec un orchestre au diapason flottant, le ténor **Jean Planel**, dans *Le Repos de la Sainte Famille*, donne une belle illustration de cet art perdu de passer d'une note à une autre par un léger *portamento* comme en glissant (ainsi qu'il est d'usage dans le belcanto), qui met en valeur le mot ainsi attaqué ; la même remarque vaudrait pour les interprètes les plus anciens de cette anthologie. Enfin, après deux extraits des *Troyens* britanniques de 1947 sous la direction inspirée de Sir Thomas Beecham réunissant **Marisa Ferrer** et **Jean Giraudeau** qui rappellent cette grande aventure, **Geori Boué** conclut avec une inoubliable incarnation de Marguerite où émotion, intonation, timbre et diction ne font qu'un.

Gérard Condé

BRÈVE BIOGRAPHIE DES INTERPRÈTES

[Dans l'ordre chronologique des airs sur le CD.]

Marie DELNA (Paris, 3 avril 1875 – Paris, 24 juillet 1932) de son vrai nom Marie Ledant. Découverte à 14 ans et demi, elle fait ses études musicales avec Rosine Laborde et Madame Savary. Delna débute à 17 ans à l'Opéra-Comique dans le rôle de Didon dans *Les Troyens* avec le ténor Emmanuel Lafarge dans le rôle d'Énée. Emmanuel CHABRIER déclare à la sortie de cette prise de rôle : « voyez cette morveuse de 17 ans qui chante Berlioz comme une impératrice » et Sarah Bernhardt de rajouter : « Mademoiselle qui vous a appris, à votre âge, à jouer comme une vraie tragédienne ? ». Elle fait une carrière d'exception entre 1892 et 1903 dans les rôles de Fidès du *Prophète* de Meyerbeer, Léonore de *La Favorite* de Donizetti, Cassandre dans *La Prise de Troie* de Berlioz, Dalila dans le *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, le rôle éponyme de *Carmen* de Bizet, *L'Orphée* de Gluck, etc. et ceci à Paris, Milan, Monte-Carlo, Londres et New York. Elle fait des premiers adieux en 1903 pour se marier puis fait un retour triomphal en 1907 pour disparaître de la scène en 1922. Elle finit sa vie dans une quasi misère à l'âge de 57 ans.



Marie Delna.

Pol PLANÇON (Fumay, 12 juin 1851 – Paris, 12 août 1914). C'est le musicien Théodore Ritter qui découvre le jeune Pol qu'il fait entrer dans l'école de chant du célèbre ténor Gilbert Duprez. Puis le jeune chanteur part se perfectionner auprès du ténor italien Giovanni Sbriglia. Il débute à Lyon en 1878 dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots* de Meyerbeer, crée *Le Cid* de Massenet en 1885, puis aborde le rôle de Méphisto dans *La Damnation de Faust* de Berlioz (il crée le rôle pour le Metropolitan de New York en 1906). Sa carrière l'amène à Bruxelles, Milan, Londres (il est le chanteur préféré de la reine Victoria qui le décore de la médaille du Jubilé) puis New York où il chante de 1893 à 1908 dans plus de 600 représentations ! Il met un terme à sa carrière à 54 ans pour se consacrer à l'enseignement du chant.

La maladie l'emporte le 12 août 1914.

Maurice RENAUD (Bordeaux, 24 juillet 1861 – Paris, 16 octobre 1933), de son vrai nom Arnaud Maurice Croneau. Renaud fait ses débuts en 1883 à La Monnaie à Bruxelles où il reste huit saisons et chante dans les premières de *Sigurd* de Reyer et de *Salammbô*, notamment avec la soprano Rose Caron. Il aborde *La Damnation de Faust* de Berlioz en 1902 à La Scala de Milan sous la baguette de Toscanini. Comme Plançon, il devient une vedette au Metropolitan de New York aux côtés des prestigieuses Nellie Melba et Mary Garden. Sa carrière devient internationale et il est invité dans toutes les capitales et grandes villes en Europe et le continent américain. Parti au front durant la Première Guerre mondiale pour chanter pour les soldats, il est gravement blessé par un tir d'obus qui le rend invalide.

Il se retire et meurt à Paris en 1933.

Berthe AUGUEZ de MONTALANT (Baltimore, 3 décembre 1865 – Nice, 22 janvier 1937). Curieuse destinée que celle de cette Française née aux États-Unis ? Elle arrive en France, avec sa mère, suite au décès de son père. Là elle prend ses premières leçons de chant avec Armand Chevé (l'inventeur de la musique chiffrée) puis s'installe à Bordeaux où elle obtient plusieurs premiers prix dont celui de chant. De retour à Paris, elle est engagée par Charles Lamoureux et devient une concertiste lyrique très appréciée et très sollicitée. Face à ce talent rare et à ce chant d'une grande distinction, Édouard Colonne l'engage pour ses fameux concerts du Châtelet où elle se distingue brillamment dans les œuvres de Berlioz : *L'Enfance du Christ*, *Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust*. Elle chante ces ouvrages, en version de concert, à Saint-Petersbourg et à Moscou, souvent accompagnée de son mari, Numa Auguez qu'elle épouse en 1892. Son nom, sa classe sociale, la font surtout entendre en concerts et

dans des œuvres de charité. En 1899, suite à une défaillance de Rose Caron, elle joue de la plus brillante façon le rôle de Léonore dans *Fidelio* de Beethoven, à l'Opéra-Comique.

Elle se retire à Nice en 1905 et y meurt en 1937.

(Elle fut très sollicitée par les maisons de disques de l'époque et réalisa plus de 50 enregistrements, dont les principaux airs des ouvrages de Berlioz.)

Edmond CLÉMENT (Paris, 28 mars 1867 – Nice, 24 février 1928) Il étudie au Conservatoire de Paris avec Victor Warot qui sait polir ce diamant vocal et parfaire ce timbre de ténor léger puis demi-caractère. Ses débuts ont lieu à l'Opéra-Comique en 1889 dans *Mireille* de Gounod. Pendant 20 ans, il y est premier ténor et se fait entendre dans les personnages d'Ottavio, Almaviva, Georges Brown, Tamino, Gérald, Werther ou Hoffmann. Il crée les premières parisiennes de *Falstaff* et *Madame Butterfly*.

On peut alors le voir sur les grandes scènes internationales, à Bruxelles, Londres, Madrid, Monte-Carlo et New York où le triomphe de Caruso l'accable. Il rejoint la Boston Opera Company où il s'affirme dans des rôles plus lourds et toujours avec la plus parfaite maîtrise. Blessé durant la Grande Guerre, il apparaît dans des récitals et concerts au début des années 20. Il meurt à Nice en 1928.

René MAISON (Frameries, 24 novembre 1895 – Le Mont-Dore, 11 juillet 1962)

Ce ténor belge étudie au conservatoire de Bruxelles et fait ses débuts en 1920 à Genève dans *La Bohème*. Il apparaît à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, à Paris, en 1929 et s'illustre dans les grands rôles lyriques et héroïques, tels Samson, Radamès, Siegmund, Lohengrin et Faust. Très vite, toutes les grandes scènes internationales le réclament et il brille à New York, Buenos Aires (au côté notamment de Ninon Vallin dans les ouvrages de Gluck et Berlioz), à Londres, Chicago, San Francisco, Milan, etc.

En fin de carrière il devient professeur à la célèbre Juilliard School, puis à la Chalof School de Boston où il a parmi ses élèves le ténor Ramon Vinay. Il fut dirigé par Bruno Walter dans *Fidelio* et Toscanini dans la *IX^e symphonie* de Beethoven.

Il décède le 11 juillet 1962.

Charles PANZERA (Genève, 16 février 1896 – Paris, 5 juillet 1976)

La critique le considère comme une des plus grandes voix classiques du xx^e siècle et il a laissé une discographie d'une valeur exceptionnelle.

Il travaille au Conservatoire de Paris avec Amédée-Louis Hettich, mais interrompt ses études pour partir au front où il est blessé à deux reprises. Il débute à l'Opéra-Comique en 1919 dans le rôle d'Albert dans *Werther*. Il

s'y fait remarquer dans *Le Roi d'Ys* de Lalo, dans *Manon* de Massenet et, surtout, dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Gabriel Fauré lui conseille de s'orienter vers la musique de chambre vocale et lui dédicace son *Horizon chimérique*. Il rencontre une jeune pianiste, Magdeleine Baillot qui deviendra sa femme et son accompagnatrice. En juillet 1937, il participe à l'inauguration du musée Hector-Berlioz à La Côte-Saint-André, dans *La Damnation de Faust*, au côté de Ninon Vallin. Il crée de nombreuses compositions de Vincent d'Indy, Albert Roussel, Arthur Honegger, Darius Milhaud. En 1949 il est nommé professeur au Conservatoire de Paris où parmi ses élèves figurent Christiane Eda-Pierre, Andrée Esposito, Caroline Dumas, Claudia Novès, Albert Voli, Julien Haas. Il meurt le 5 juillet 1976.

Germaine MARTINELLI (Paris, 30 septembre 1887 – Paris, 8 avril 1964), de son vrai nom Germaine Tabaran, reconnue Jobert en 1891. Elle a pour professeurs de chant (après des études de lettres), le baryton Jean Lassalle et Albert Petit, adepte de la méthode García. Elle débute à la salle Pleyel, en 1900, à l'âge de 13 ans ! Elle se fait remarquer surtout en concert et dans des récitals où la dirigent Ernest Ansermet, Pablo Casals et Henri Tomasi. Elle ne chante qu'une seule fois à l'Opéra de Paris dans le rôle de la Marguerite de Berlioz, en 1936.

Son plus grand rôle reste cependant celui de Marguerite dans *La Damnation de Faust*. Elle se retire en 1941 et devient professeur au Conservatoire américain de Fontainebleau, auprès de Nadia Boulanger.

Georgette FROZIER-MARROT (Paris, 13 octobre 1894 – Villiers-Le-Bel, 19 février 1978)

Après de brillantes études au Conservatoire de Paris, elle débute à l'Opéra en 1924 et à l'Opéra-Comique en 1929. Ce grand soprano dramatique (ou mezzo ?) se fait applaudir dans les rôles de Thaïs, Marguerite (de Gounod), Marguerite (de Berlioz), Ortrude dans *Lohengrin*, Hérodiade, Carmen, Padmâvatî ou Margared. Nous savons peu de choses sur la carrière de cette artiste. Tout au plus Guy Dumazert salue-t-il « la perfection d'un chant subtil et d'une émission vocale racée qui en font une des plus remarquables artistes lyriques françaises ».

Georges THILL (Paris, 14 décembre 1897 – Draguignan, 15 octobre 1984) Indiscutablement Thill est le plus grand ténor français de la première moitié du xx^e siècle. Il travaille dès 1915 à la Bourse des valeurs et bien que doté d'une voix naturelle étonnante, rien ne le prédestine à une carrière lyrique. Il entre au Conservatoire de Paris en 1918 et le quitte en 1920 pour parfaire son chant et sa technique auprès du célèbre Fernando De Lucia, à Naples, et

y reçoit les secrets du chant belcantiste. Il débute à l'Opéra en 1924 et très rapidement en devient le chanteur vedette et un comédien accompli. Il aborde avec un égal bonheur *Faust*, *Manon*, *Werther*, *Rigoletto*, *Traviata*, *La Damnation de Faust*, *Aida*, *Alceste*, *Les Troyens*, puis ce seront plus tard, les rôles de ténor plus héroïque dans *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, *Parsifal* ou *Turandot*. Il est réclamé dans le monde entier (Vérone, Milan, Vienne, Buenos Aires, Londres, New York...) et même le cinéma lui ouvre ses portes ! Sa carrière théâtrale se poursuit jusque dans les années 40 puis il s'illustre dans de nombreux récitals et concerts jusqu'à ses adieux en 1956.

Son timbre clair, son aigu facile et large, son medium et son grave de baryton, une diction parfaite et un phrasé incomparable en font un ténor d'exception. Il nous laisse de très nombreux enregistrements et le souvenir d'un artiste hyper doué, populaire et admiré par ses pairs (Elisabeth Schwarzkopf se servait des enregistrements wagnériens de Thill dans ses masterclasses !)



Georges Thill.

Paul CABANEL (Oran, 1891 – Paris, 1958)

Nous savons peu de choses sur cette basse (ou baryton-basse ?) qui meurt relativement jeune et dont la carrière est assez courte.

Il étudie le chant au conservatoire de Toulouse dès 1911, mais la Grande Guerre interrompt ses études qu'il reprend en 1919 et termine en 1922, année où il est engagé au Théâtre Royal du Caire. Il y chante les grands

rôles de basse et baryton-basse du répertoire et se fait applaudir dans les opéras de Bizet, Gounod et Massenet. Il ne rentre à l'Opéra de Paris qu'en 1932 pour y interpréter, entre autre, *Don Juan* et *Boris Godounov*. En 1942 il est nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris et cesse sa carrière en 1947. Il marqua particulièrement les rôles de Scarpia dans *Tosca*, Méphisto dans *La Damnation de Faust* et les trois rôles de basse dans *Les Contes d'Hoffmann*.

Jean PLANEL (1903 – Montélimar 1986)

Né dans un milieu cultivé et mélomane, Jean Planel est admis au Conservatoire de Paris dans la classe de Paul Vidal pour la composition et celle de Louise Grandjean pour le chant et obtient ses premiers prix en 1931. Sa carrière s'affirme très vite et le monde musical apprécie particulièrement une voix au timbre rare, sensible et nuancé qui lui permet d'aborder avec bonheur les registres de ténor léger et de haute-contre. Il est surtout recherché pour ses prestations racées et de grande sensibilité dans les oratorios et les concerts sacrés. Il connaît le succès partout en France, mais aussi à Londres, Salzbourg, Genève, etc. Il enregistre plus d'une centaine de disques et crée des œuvres de ses amis Darius Milhaud, Gustave Charpentier, Germaine Tailleferre, Poulenc, Messiaen et Jolivet. En 1933 il obtient un grand prix du disque pour son interprétation dans *l'Enfance du Christ* de Berlioz. Il fait ses adieux à la scène en 1954 et se consacre à l'enseignement, mais aussi à la composition (mélodies et cantates), à l'écriture et à l'édition d'ouvrages musicaux pédagogiques très appréciés et reconnus.

Marisa FERRER (1896 ou 1902 – 1972)

Nous avons accès à très peu d'informations sur ce soprano lyrique et dramatique de premier rang et dont les interprétations ont toujours été saluées comme des événements. Néanmoins par quelques témoignages discographiques nous pouvons apprécier l'ampleur d'une voix somptueuse et d'une rare musicalité.

La grande cantatrice française d'origine algérienne Marisa Ferrer est l'un des piliers de l'Opéra de Paris de l'entre-deux-guerres. Elle y crée *La Tentation de Saint-Antoine* de Brunel, *Guercoeur* de Magnard, *Œdipe* d'Enesco et connaît des triomphes dans les rôles de Donna Anna, Sieglinde, Octavian, Ariane et Cassandre, Didon et Marguerite, parmi les héroïnes de Berlioz.

Son enregistrement radiophonique de 1947, dans *Les Troyens*, sous la direction de Sir Thomas Beecham, reste une référence.

Jean GIRAUDEAU (1^{er} juillet 1916 – Toulon, 7 février 1995)

Ce ténor léger fait ses débuts à l'Opéra-Comique en 1947 dans *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet. Il y crée *Il était un petit navire* de Germaine Tailleferre et *Madame Bovary* d'Emmanuel Bondeville. Il s'illustre dans *Ariane à Naxos*, *Lakmé*, *Le Barbier de Séville*, *Les Indes galantes*, la *Manon* de Massenet, *Madame Butterfly* ou *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Paris. Il a l'honneur, en 1947, d'être choisi par le grand chef britannique Sir Thomas Beecham pour chanter dans *Les Troyens* aux côtés de Marisa Ferrer.

Geori BOUÉ (Toulouse, 16 octobre 1918)

Elle étudie au conservatoire de Toulouse le chant, le piano et la harpe et fait ses débuts à l'âge de 16 ans, en 1934, au Capitole où elle s'impose rapidement dans les rôles de Marguerite du *Faust* de Gounod, Juliette dans *Roméo et Juliette*, *Manon*, *Gilda* dans *Rigoletto* et *Violetta* dans *Traviata*. Elle débute à l'Opéra-Comique en 1939 dans *La Bohème* et à l'Opéra de Paris en 1941 dans *Faust*. À Garnier, elle connaît des succès inouïs dans *Otello*, *Mireille*, *Louise*, *Thaïs*, *Eugène Onéguine*, *Les Maîtres chanteurs*, etc. On l'entend aussi (avec son mari le baryton Roger Bourdin) à Mexico, Milan, Barcelone, Rio de Janeiro, Londres. En fin de carrière Geori Boué aborde des rôles plus graves dont la Charlotte de *Werther* ou *Carmen*. Chanteuse dotée d'un timbre de soprano lyrique, on en apprécie la clarté et une diction impeccable.

SOURCES

Alain Pâris, (dir.), *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e siècle* (Paris : R. Laffont, 1995 ; coll. « Bouquins »).

Bertrand Dermoncourt (dir.), *L'Univers de l'opéra : œuvres, scènes, compositeurs, interprètes* (Paris : R. Laffont, 2012 ; coll. « Bouquins »).

Pierre-Jean Rémy, *Dictionnaire amoureux de l'Opéra* (Paris : Plon, 2004 ; coll. « Dictionnaire amoureux »).

Alain Perroux, *L'Opéra, mode d'emploi* (Paris : « L'Avant-scène opéra » : Éditions Premières loges, 2000).

Jean-Philippe Mousnier, *Paul Paray* (Paris : L'Harmattan, 1998 ; coll. « Les grands chefs d'orchestre »).

De la Belle Époque aux années folles,

<http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com>

Le site des basses, <http://droubaud.perso.neuf.fr/david/basses>

« Dictionnaire des personnages », in *Association l'Art lyrique français*,
<http://www.artlyriquefr.fr>

Great Singers of the Past, <http://www.cantabile-subito.de>

Melomania, <http://www.melomania.com/fr>

Forum Opéra, <http://www.forumopera.com>

PROGRAMME CHANTÉ

[Dans l'ordre chronologique figurant sur le CD.]

Air 1. « Chers Tyriens » (*Les Troyens*). Marie DELNA, contralto. Pathé cylindre 07-3513 (1903)

Air 2. « Une puce gentille » (*La Damnation de Faust*). Pol PLANÇON, basse. Disque Victor A 4345 (27 mars 1907)

Air 3. « Voici des roses » (*La Damnation de Faust*). Maurice RENAUD, baryton. Disque 870i (15 octobre 1908)

Air 4. « Premiers transports » (*Roméo et Juliette*). Berthe AUGUEZ de MONTALANT, soprano. Disque 01100v (15 juin 1909)

Air 5. *Absence* (*Les Nuits d'été*). Edmond CLÉMENT, ténor. Disque 2021 (1916 ou 1919 ?)

Air 6. « Nature immense » (*La Damnation de Faust*). René MAISON, ténor. Orchestre dirigé par Gustave CLOËZ. Disque Odéon 123 502 (octobre 1927)

Air 7. « Devant la maison de celui qui t'adore » (*La Damnation de Faust*). Charles PANZERA, baryton. Concerts Padeloup dirigés par Piero COPPOLA. Disque Gramophone L893 (16 février 1930)

Air 8. « D'amour l'ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). Germaine MARTINELLI, soprano. Orchestre dirigé par Albert WOLFF. Disque Polydor 566040 (1930)

Air 9. « Adieu, fière cité » (*Les Troyens*). Georgette FROZIER-MARROT, mezzo-soprano. Orchestre dirigé par Georges LAUWERYS. Disque Gramophone W.1032 (11 mars 1929 ou 1932 ?)

Air 10. « Encor ces voix ! » (*Les Troyens*). Georges THILL, ténor. Chœurs et orchestre dirigés par Eugène BIGOT. Disque Columbia LFX358 (11 décembre 1934)

Air 11. « Devant la maison de celui qui t'adore » (*La Damnation de Faust*). Paul CABANEL, basse. Orchestre de Radio-Paris dirigé par Jean FOURNET. Disque CDRG 151 (15-20 septembre 1942)

Air 12. Le Repos de la Sainte Famille (*L'Enfance du Christ*). Jean PLANEL, ténor. Orchestre symphonique de Paris dirigé par François RUHLMANN. Disque Pathé X93102 (décembre 1932)

Air 13. « Nous avons vu finir » (*Les Troyens*). Marisa FERRER, soprano. BBC Theatre Chorus et Royal Philharmonic Orchestra (enr. radio) dirigés par Sir Thomas Beecham (juin-juillet 1947)

Air 14. « Nuit d'ivresse et d'extase infinie » (*Les Troyens*). Marisa FERRER, soprano et Jean GIRAUDEAU, ténor. BBC Theatre Chorus et Royal Philharmonic Orchestra (enr. radio) dirigés par Sir Thomas Beecham (juin-juillet 1947)

Air 15. « D'amour l'ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). Geori BOUÉ, soprano. Orchestre de la Radio dirigé par Jules GRESSIER (1948)

Patrick BARRUEL-BRUSSIN
Kévin CESTELE

Comptes rendus discographiques

Symphonie fantastique, opus 14

libre adaptation pour orchestre de chambre par Arthur Lavandier.

Cas unique parmi les compositeurs de son envergure, Berlioz a toujours été taxé d'incompétence harmonique, et cependant impossible à améliorer : « changez une note et tout s'écroulera » avait prévenu Schumann. Son génie orchestral, en revanche, n'a jamais fait débat et de là, sans doute, la tentation de réinstrumenter sa musique en dépit de sa répulsion à l'égard de ce qui se pratiquait de son temps pour rajeunir la musique ancienne.

En 1984, au Festival Berlioz de Lyon, *Les Nuits d'été* avaient été rhabillées par cinq compositeurs, mais seule *Absence*, librement paraphrasée par Claude Ballif, mérite qu'on s'en souvienne. Avec *Panorama, particolari e licenza* (2006) Gérard Pesson est allé dans le même sens, en retournant la peau d'*Harold en Italie* pour en remettre la chair à vif. Et voici, à présent, la *Fantastique* livrée à l'imagination fertile et à l'impeccable savoir-faire d'Arthur Lavandier qui, conscient que le sacrilège est le fruit ultime du respect, a joyeusement franchi les bornes sans s'écarter du canevas mélodico-harmonique de la partition. Au départ, une cadence baroque de violon introduit *Rêverie*, prélude à de surprenantes *Passions*. Au *Bal*, piano-bar, big band et bal musette s'entrechoquent, façon Charles Ives, redonnant toute sa puissance à l'idéal berliozien du théâtre instrumental. Pour la *Scène aux champs* un cor des Alpes redonne son authenticité au *Ranz des vaches* à une note près que l'instrument ne possède pas.

Mais voilà, tandis que les détails savoureux continuent de charmer l'oreille, et malgré les interventions superbement tonitruantes, dans les derniers mouvements, de *Feat. Académie de musique de rue Tonton a faim*, un doute s'insinue et, commençant à décrocher, on tente d'en trouver la raison : la *Sinfonia* de Berio, si proche a bien des égards, est une partition composite qui s'impose par elle-même, alors que cette *Fantastique* passionnera d'autant plus qu'on connaîtra l'original ; comme œuvre, il lui manque le souffle créateur organique : on est séduit, on admire mais on ne vibre pas. On est même surpris que l'éclair inouï des bois (46 mesures avant la fin) se réduise à un arpège de piano. Comme dans les vieilles maisons où la moindre cloison est devenue porteuse, le nerf qui porte la *Fantastique* tient à mille détails qu'on ne bouscule pas sans dommage, moins d'en offrir

de plus forts. Pour que cette adaptation ait le même effet il faudrait juste qu'Arthur Lavandier soit un créateur un peu plus exceptionnel que Berlioz.

La performance, sous la direction de Maxime Pascal, de l'ensemble Le Balcon, l'un des meilleurs qui soient, et engagé dans la création hors des sentiers battus, n'est pas la moindre des raisons de découvrir cette commande du Festival Berlioz 2013.

Gérard CONDÉ

www.lebalcon.com

Roméo et Juliette, symphonie dramatique opus 17.

On la voit passer de loin en loin, souvent réduite à des extraits, privée de son prologue et de son final... Force est de constater que la Symphonie dramatique de Berlioz n'a pas conservé, dans les programmes des grandes formations symphoniques la place qu'elle avait acquise dans le dernier quart du dix-neuvième siècle où la Société des concerts du Conservatoire l'exécutait ponctuellement chaque saison. Chef-d'œuvre d'inspiration et d'orchestration, elle rappelle que l'innovation principale de Berlioz ne réside pas tant dans la maîtrise des effets de masse que dans l'exploitation des qualités expressives de chaque instrument.

Chaque intervention d'un membre de l'orchestre doit être perçue comme une démarche individuelle, avec ce que cela comporte d'engagement personnel de la part de l'instrumentiste - et c'est de l'éloquence de tous ces "gestes", dont aucun ne saurait être indifférent, que doit naître ce qu'on pourrait appeler un contrepoint expressif ; il appartient alors au chef de lui donner une impulsion et un équilibre. Faut-il s'étonner que, dans ces conditions, cela sonne merveille ? Chez Berlioz, ce n'est pas l'orchestration qui est savante, mais le sens des possibilités expressives individuelles au sein du grand orchestre qui force l'admiration.

Les choses se compliquent si, comme cela se produit assez souvent, plusieurs motifs, donc plusieurs expressions, se trouvent superposés. Dans la *Scène d'amour*, par exemple, chaque instrument, ou chaque groupe, prend part à la symphonie comme autant de sentiments différents, successifs ou simultanés, contradictoires parfois, qui se pressent dans le cœur et dans la tête des deux amants. Il serait absurde, naturellement, de vouloir mettre

des paroles sous chaque phrase, mais à peine plus que de considérer cette page comme une simple combinaison de motifs.

Par un improbable concours de circonstances, trois enregistrements paraissent simultanément ; c'est bien la première fois mais, autant l'avouer d'emblée, si chacune a ses qualités aucune n'en réunit assez pour s'imposer sans réserve. En sorte que la version de John Eliot Gardiner (1995) restera en tête de la discographie.

La plus séduisante des trois, de prime abord, est celle dirigée par Sir Andrew Davis du fait qu'elle a été réalisée en studio. De là un *fugato* sans bavures où tout sonne avec une netteté et un équilibre entre les pupitres qui manquent parfois aux deux concurrentes saisies dans le vif du concert ; de même pour *Roméo au tombeau* et la couleur moirée de l'*Invocation*. On apprécie aussi l'impeccable justesse du chœur : au sortir du bal, les Capulets, à jeûn, semblent perler un madrigal. Le revers de cette perfection, de ce souci d'élégance d'Andrew Davis est un manque d'éloquence dramatique fatal au *Bal* et à la *Scène d'amour* comme au *Scherzo de la Reine Mab* : les notes filent sans accrocher. Exception faite du *Scherzetto* qui doit beaucoup de sa verve à l'excellent Samuel Boden ; on regrette que les deux autres solistes ne soient pas aussi engagés.

Valery Gergiev commence mal, pour des raisons inverses : *fugato* savonné, ni pulsé ni phrasé, récit des cuivres vide d'intentions, chœur indifférent à ce qu'il chante (il sortira de sa réserve pour le *Convoi funèbre* et le *Final*, mais c'est un peu tard !), stances incompréhensibles d'Olga Borodina que nargue le piquant *Scherzetto* de Kenneth Tarver... Doit-on s'étonner que les pages de théâtre instrumental (seconde moitié du *Scherzo de la Reine Mab*, *Roméo au tombeau*, *Invocation*, *Réveil de Juliette* soient celles qui ont le plus inspiré Gergiev ? Qu'il dirige la *Scène d'amour* comme la *Pathétique* révèle une filiation inattendue qui éclate ainsi comme une évidence. En revanche, le grand *Final* ne répond pas à ce que laissait attendre la voix nette et la belle déclamation d'Evgeny Nikitin : il fait merveille dans l'invective mais peine à maîtriser le legato (« Pauvres enfants » etc.).

Le jeune chef britannique, Robin Ticciati, qui a déjà à son actif la *Fantastique*, *Cléopâtre* et *Les Nuits d'été* avec son Scottish Chamber Orchestra, ainsi que *L'Enfance du Christ* avec le Swedish Radio Symphony Orchestra, poursuit sur sa lancée berliozienne et ce *Roméo* est sans doute le plus inventif, le plus engagé et réfléchi des trois. Le *fugato* initial, au son âpre (proche de celui de Gardiner) est bien articulé, le récit des cuivres parle vraiment, le chœur croit à ce qu'il dit et, avec son timbre chaud, Katija Dragojevic déroule le riche tissu des *Stances*, osant sur « Shakespeare » le *vibrato* spécifié. Andrew Staples lui répond par un *Scherzetto* débridé.

Vivante et colorée, presque sauvage, la musique du *Bal* possède un relief qui rend toute sa légitimité au contrepoint *fortissimo* avec le motif de la *Tristesse de Roméo* aux trombones que Debussy jugeait malencontreuse. Placé justement en coulisse, le chœur des Capulets semble vraiment, par la variété de ses intonations, sortir d'une fête. Dans la *Scène d'amour*, outre les portamentos expressifs, la tension est maintenue de bout en bout. Mille détails d'accents, de timbres, de phrasé, font étinceler le *Scherzo de la Reine Mab* et l'initiative de chanter librement, comme le ferait un ténor, la longue mélodie du cor anglais vient à point faire contrepoids au despotisme du mouvement perpétuel des cordes. Le *Convoi funèbre*, aux intonations glissantes, semble défaillir à chaque pas mais se soutient jusqu'au bout. Les retrouvailles pathétiques des amants imaginées par Garrick (*Joie délirante* etc.) ne retrouvent pas l'intensité que leur insuffle Gergiev : faute d'une vue d'ensemble, elles paraissent juste précipitées voire anecdotiques. Le final, puissamment mené par Alastair Miles, excellente prononciation, voix imposante mais entachée par un vibrato à couper au couteau et une intonation plus ou moins exacte, est à prendre ou à laisser. La conclusion tonitruante fait pencher pour la fuite. Il n'en reste pas moins que cette grande scène, prétendument démarquée de Meyerbeer ou d'Halévy, contredit sa piètre réputation quand elle trouve des interprètes à sa mesure : baryton-basse, chœur, orchestre et chef. C'était le cas de la version de Gardiner avec Gilles Cachemaille.

Pour compléter le second disque, Sir Andrew Davis a ajouté la *Marche troyenne* dans la version remaniée par Berlioz pour le concert et une *Chasse royale et Orage* de belle tenue mais qui ne décolle vraiment qu'à l'entrée des chœurs.

Gérard CONDÉ

- Michèle Losier (mezzo), Samuel Boden (ténor), David Soar (basse), BBC Symphony Chorus and Orchestra, direction : Sir Andrew Davis. 2 CD Chandos. CHSA 5169(2).
- Olga Borodina (mezzo), Kenneth Tarver (ténor) Evgeny Nikitin (basse), Guildhall School Singers, London Symphony Chorus and Orchestra, direction : Valery Gergiev. 2 CD LSO Live. LSO0762.
- Katija Dragojevic (mezzo), Andrew Staples (ténor), Alastair Miles (basse), Swedish Radio Choir and Orchestra, direction : Robin Ticciati. 2 CD LINN. CKD 521.

Discographie

Nouveautés

Symphonie fantastique (Libre adaptation d'Arthur Lavandier). Le Balcon, dir. M. Pascal. 1 CD Alpha 539 © 2016

« Ah ! Ah ! Je vais mourir... Adieu, fière cité » (*Les Troyens*). Avec divers compositeurs. In : *Revive*. E. Garanča, m.-sop. ; Orquestra de la Comunitat Valenciana, dir. R. Abbado. 1 CD Deutsche Grammophon 479 5937

Chasse royale et Orage (*Les Troyens*), Marche hongroise (*La Damnation de Faust*). In : *Beecham: The ABC Blue Network Concerts, Volume 4*. Blue Network Symphony Orchestra, dir. Sir Thomas Beecham. 1 CD Pristine PASC480 © 1945

Rééditions

Symphonie fantastique. In : *Yevgeny Mravinsky Edition Vol. II*. Orchestre philharmonique de Léninegrad. 6 CD Profil PH16026 © 1960 (*Sf*)

Symphonie fantastique. Dresdner Philharmonie, dir. H. Kegel. 1 CD Berlin Classics 827931 © 1984

Alain REYNAUD

Vidéographie

Nouveauté

Symphony fantastique. Avec : Beethoven (Symphonies 1 - 9), Strauss (*Eine Alpensinfonie*), Rodrigo (*Concierto de Aranjuez*). In : *Rafael Frübeck de Burgos conducts the Danish National Symphony Orchestra, Copenhagen 2012-2014*. Danish National Symphony Orchestra, Danish National Concert Choir ; P. Romero, guitare. 1 DVD DRS 2.110417-22 / 1 Blu-ray DRS 2.110423-25BD © 2013 (*Sf*)

Un hôte de marque

Un soir de janvier 1828, comme le note Nancy sur son carnet ¹, la famille Berlioz loge le procureur général de Grenoble. Celui-ci voyage en compagnie de l'avocat général Victor Berlioz. Les deux magistrats se rendent à Vienne afin de résoudre *in situ* la discorde qui s'est emparée du tribunal local. Les Berlioz hébergeront de nouveau les deux hommes à leur retour.

Qu'y a-t-il d'étonnant si Nancy, alors en quête d'époux, montre d'emblée un intérêt très vif pour la « beauté » du procureur général ? Celui-ci ne lui apparaît-il pas comme le parangon du beau immuable. « Je l'ai trouvé d'abord fort bel homme, grand, mince, brun, trois qualités qui font à mon avis l'attribut de beauté du sexe masculin. » La jeune fille se dit en outre « ébloui[e] de la brillante facilité de son élocution ». Le magistrat a par surcroît de l'usage : « C'est le type parfait de l'homme du monde que ce procureur général ! »

Quel est donc cet homme de qualité appelé, comme nous le verrons, à prendre incessamment une dimension historique ?

Martial Côme Annibal Perpétue Magloire de Guernon-Ranville, c'est ainsi qu'il se nomme ², naît à Caen le 2 mai 1787 dans une famille peu fortunée de l'ancienne noblesse normande. Son père, officier des mousquetaires noirs, émigré en 1791, se voit confisquer ses biens. Le moment venu, le jeune Martial est éduqué à l'École centrale du Calvados. En 1806, il s'engage dans les vélites de la garde impériale, mais est bientôt réformé pour cause de myopie. Il entreprend alors des études à Paris. Reçu docteur en droit, il s'établit à Caen comme avocat en 1813, à vingt-six ans. Sa manière au barreau lui assure des succès. Au retour des Bourbons, il est nommé sous-lieutenant dans la garde nationale. Puis, à la nouvelle du débarquement de Napoléon et au premier appel de Louis XVIII, il s'enrôle comme volontaire et part en qualité de capitaine de grenadiers. Sa compagnie ne dépasse pas Évreux, car le 20 mars l'Empereur fait son entrée à Paris. Licencié, il émigre alors à Gand, où il se montre un royaliste zélé.

1. *Les Carnets intimes de Nancy Berlioz de la collection Catherine Reboul-Berlioz*, retranscription par Pascal Beyls (Grenoble : 2016), p. 105.

2. L'enchaînement à double entente des prénoms, maudit par l'intéressé, aurait été combiné par deux vieilles tantes « précieuses et bel esprit ».

De Gand il rejoint, à Londres, le duc d'Aumont. Celui-ci le prend comme attaché à son état-major. Le duc prépare un débarquement sur les côtes normandes. L'opération, qui a lieu à Arranches le 7 juillet 1815, tourne court. De retour à Caen, Guernon-Ranville reprend l'exercice du barreau. À cette époque il s'affilie à la loge maçonnique la « Constante Amitié », dont il devient vénérable à trente ans. En 1817, il épouse Joséphine Féraud (1786-1873), veuve du général Pelletier de Montmarie. Le couple n'aura pas d'enfants, mais il élèvera le fils unique issu du précédent mariage et adoptera une fille. En 1819, on trouve Guernon-Ranville parmi les rédacteurs de l'*Observateur neustrien*, organe légitimiste que vient d'être fondé à Caen. L'homme est alors présenté comme un « franc-maçon intelligent, cultivé, homme d'esprit ». L'année 1820 voit ses débuts dans la magistrature. Il est en effet nommé président du tribunal civil de Bayeux. Par la suite les nominations se succèdent rapidement. Guernon-Ranville est installé avocat général à Colmar (1822), procureur général à Limoges (1823), puis Grenoble (1826). C'est alors, selon Montalembert, un « jeune homme de trente-cinq ans [en réalité 42 ans], qui n'a d'autre recommandation qu'une faconde assez facile et une grande violence de caractère ». Fin 1827, autrement dit peu de temps avant son passage à La Côte-Saint-André, le procureur général soutient l'accusation dans l'affaire Berthet, fait divers qui remue profondément l'opinion et inspirera Stendhal pour *Le Rouge et le Noir*. Après un bref séjour à Lyon (août-novembre 1829), il est nommé ministre des Affaires ecclésiastiques et de l'Instruction publique et des Cultes, le 18 novembre 1829, par suite d'un petit remaniement du ministère Polignac. Le roi semble miser en particulier sur son talent oratoire. Lui-même n'entre au cabinet qu'avec réticence, car, bien qu'ardent royaliste, il est en fait libéral modéré. L'histoire de l'éducation retient de son ministère l'ordonnance qu'il prend le 14 février 1830. Celle-ci confie le financement de l'enseignement primaire à l'État et met les communes en demeure de se pourvoir de « moyens suffisants d'instruction ». Elle crée pour l'instituteur, une carrière avec traitement fixe, avancement et pension. Quand bien même l'ordonnance reste lettre morte par suite des événements ultérieurs, elle n'en préfigure pas moins la loi Guizot. Le 2 mars 1830, Guernon-Ranville est élu député en remplacement de La Bourdonnaye, nommé pair de France. Le 17 du même mois, il se montre plutôt favorable au maintien de la Chambre. Bien qu'il souhaite alors démissionner, il cède aux suppliques du roi, s'opposant malgré tout aux Ordonnances, qu'il trouve inopportunes et fatales. N'ayant pu fléchir ses collègues, il les signe par solidarité. Le 29 juillet, il demande le repli immédiat du roi en Vendée, parlant alors de « combat à mort entre la légitimité et la révolution ». Après l'abdication de Charles X, il prend la fuite. Arrêté le 5 août dans les environs de Tours, il est écroué, puis amené à

Paris. Incarcéré à Vincennes le 27 août, il séjourne dans le donjon jusqu'au 10 décembre suivant, date de son transfert au Luxembourg. On rapporte que, bon musicien et doué d'une jolie voix, il passa une partie de sa détention préventive à chanter des romances en s'accompagnant de la guitare... Le 15 décembre s'ouvrent les débats du procès devant la chambre des pairs. Six jours plus tard tombe le jugement. Guernon-Ranville est condamné à la détention perpétuelle, en même temps que trois autres anciens ministres, dont Polignac. Le prisonnier subit sa peine au fort de Ham. Amnistié le 23 novembre 1836, il se retire au château de Guernon-Ranville, près de Caen, où il s'éteint trente ans plus tard, le 30 novembre 1866, à l'âge de 79 ans.

Quelques témoignages au sujet de Guernon-Ranville

Ferdinand-Philippe d'Orléans, duc d'Orléans :

Il m'a toujours fait l'effet d'un pédant de collègue, s'écoutant parler et très fier des phrases de rhétorique ou des bribes de réquisitoire qu'il débitait à ses interlocuteurs. [...] il est vrai de dire qu'on ne pouvait guères causer [avec M. de Guernon-Ranville], car il parlait toujours et n'écoutait que lui-même.³

Le baron de Vitrolles :

En causant avec lui, je trouvai un esprit un peu embrouillé qui n'était pas clair avec les autres, parce qu'il ne l'était pas avec lui-même. Il avait un mélange assez bizarre de constitutionnalité et d'absolutisme : il voulait qu'on acceptât son humeur pour du caractère.⁴

3. Ferdinand-Philippe d'Orléans, duc d'Orléans, *Souvenirs*, texte établi, annoté et présenté par Hervé Robert (Genève : Droz, 1993 ; coll. « Travaux d'histoire éthico-politique », 53), p. 223-224.

4. *Mémoires et relations politiques du Baron de Vitrolles*, publiés, selon le vœu de l'auteur, par Eugène Forgues (Paris : G. Charpentier, 1884), t. III, 1815-1830, p. 345.

Albert Du Boys :

On mit d'ailleurs à la tête du Parquet un magistrat tout à fait hors ligne, M. de Guernon-Ranville, qui succéda à M. Achard de Germano.

M. de Guernon-Ranville, qui fut depuis procureur général à Lyon et ministre de l'Instruction publique dans les derniers moments du règne de Charles X, était une figure très originale. Dans les Cent-Jours, il avait fait un peu de guerre civile sous le commandement du duc d'Aumale et il avait gardé des allures militaires, très franches, un peu brusques, mais tempérées par beaucoup de bonhomie. On lui avait donné à présider en Normandie un tribunal qui avait un arriéré énorme. Il avait mené militairement les juges, les avocats et les hommes d'affaire et il était parvenu à vider en deux ou trois ans tout cet arriéré énorme. La fibre poétique lui manquait quoiqu'il aimât beaucoup la nature et les grandes scènes des Alpes. Il faut qu'il fût précisément éloquent, sa parole était incisive et ses arguments pleins de force. Rien de ce qu'il disait n'était sans portée. C'était un talent et un caractère *sui generis*.

Il n'était pas compassé comme beaucoup de magistrats ; son instruction était variée et ne se bornait pas seulement à la littérature juridique. Il était botaniste, minéralogiste et géologue ce qui donnait à ses courses en montagne un très grand intérêt.⁵

Félix Marmion :

J'ai été entendre ce matin M. de *Ranville* qui a fait le discours de rentrée. Il parle bien, avec âme, expression et un organe agréable et sonore. L'éloge qu'il a fait de M. Michoud est un panégyrique parfait. Les amis et admirateurs de ce dernier lui en sauront bien gré car il a été loué dignement. L'éloge du premier président m'a paru pâle à côté de celui-là.

Martignac pour le mot de la fin :

J'avais connu M. de Guernon-Ranville lorsque j'étais préfet du Haut-Rhin et qu'il vint occuper la place de deuxième avocat général près la cour de Colmar. Il montra pendant les cinq mois à peine qu'il resta dans ces

5. L'extrait des *Mémoires et souvenirs personnels* inédits d'Albert Du Boys ainsi que l'extrait qui suit, celui de la lettre de Félix Marmion à sa nièce Nancy en date du 5 novembre 1828, nous ont été aimablement communiqués par M. Pascal Beyls. Nous témoignons à ce dernier notre sincère gratitude.

fonctions de la fermeté et un véritable talent oratoire; il était déjà fort ambitieux et nous disait qu'il serait un jour ministre. Cette prédiction, qui ne nous paraissait qu'une forfanterie, s'est réalisée; mais elle a coûté cher au prophète.⁶

Alain REYNAUD



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Portrait de Guernon de Ranville

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

6. *Le ministère de M. de Martignac : sa vie politique et les dernières années de la Restauration*, d'après des publications récentes et des documents inédits par Ernest Daudet (Paris : E. Dentu, 1875), p. 325.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Violaine Anger, *Berlioz et la scène : penser le fait théâtral*. Paris, Vrin, 2016, 304 p. Coll. « MusicologieS ». € 28

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Christian Berger et Dirk-Matthias Altenmüller, « Harold à Rome. Une analyse de la « Marche des pèlerins » de Berlioz avec une attention particulière portée aux aspects épileptologiques », p. 207-218. In : Vincent Cotro et Nicolas Dufetel (dir.), *Musique, enjeu de société. Autour de Guy Gosselin*. Préface de Jean Mongrédien. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 312 p. Coll. « Art et Société ». € 30

Helen Lovatt and Caroline Vout (ed.), *Epic Visions : Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 346 p. Édition broché. £20.99

[Contient : Helen Lovatt, Operatic visions: Berlioz stages Virgil. Opera and epic. Trojan visions. How epic is *Les Troyens*? The Trojan horse. The death of Dido. 60-77.]

Fred Everett Maus, « Virile music by Hector Berlioz ». In : Ian Biddle and Kirsten Gibson (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*. London, Routledge, 2016, 350 p. £34.99

[Édition brochée. L'édition originale, reliée, a paru chez Ashgate en 2009.]

II. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

« L'Opéra aujourd'hui », *Europe*, 1051-1052 (novembre-décembre 2016), 380 p. € 20

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Olivier Bara et Jean-Claude Yon (dir.), *Eugène Scribe : un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 478 p. Coll. « Le Spectaculaire Arts de la scène ». € 25

[Contient : Arnold Jacobshagen, « Eugène Scribe, créateur du grand opéra romantique », 87-102.]

Noël Burch, *Eugène Scribe ou le gynolâtre*. Lyon, Symétrie, 2016. € 11

Sylvain Fort, *Herbert von Karajan : une autobiographie imaginaire*. Arles, Actes Sud, 2016, 160 p. Coll. « Classica ». € 17

Bernard Fournier, *Le Génie de Beethoven*. Paris, Fayard, 2016, 440 p. Coll. « Les chemins de la musique ». € 23

Jutta Georg, Renate Reschke (Hrsg.), *Nietzsche und Wagner : Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*. Berlin, De Gruyter, 2016, 292 p. € 109,95

Helen Geyer und Michael Pauser (Hrsg.), *Cherubini-Studies 1*. Sinzig, Studiopunkt Verlag, 2016, 352 p. € 58

[Contient : Luigi Cherubini. Vielzitiert, bewundert, unbekannt. Kongressbericht Weimar 2010.]

Antoine Guibal, « Rossini en mouvements », p. 169-192. In : *L'Année stendhalienne*, 15. Paris, Honoré Champion, 2016, 446 p. € 60

Raymond Holden, *Barbirolli: A Chronicle of a Career*. The Barbirolli Society, 2016, 85 p.

Stefan Keym, Peter Schmitz (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen: Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*. Hildesheim, Olms, 2016, 512 p. Coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », 94. € 58

[Contient : Klaus Burmeister « Alfred Dörffel: Verlagsmitarbeiter und -inhaber, Musikgelehrter und -bibliothekar », p. 271-290.]

Colin Lemoine et Marie-Pauline Martin (dir.), *Ludwig van. Le mythe Beethoven*. Paris, Gallimard / Cité de la musique - Philharmonie de Paris, 2016, 184 p. € 35

Dan H. Marek, *Alto: The Voice of Bel Canto*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2016, 258 p. \$85.00

[Contient : Berlioz, *passim*.]

Nicholas Mathew, *Political Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 292 p. Coll. « New Perspectives in Music History and Criticism ». £19.99

Michał Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France : du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*. Lyon, Symétrie, 2016, 2 vol., 1200 p. € 74

« Nouveaux regards sur la critique d'art au XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, 40 (Automne 2015). € 25

[Contient : Isabelle Mayaud et Séverine Sofio, La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines. - Isabelle Mayaud, Sauver la critique, défendre les critiques. Les stratégies d'un porte-parole : l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (France, 1877-1914). - Rémy Campos, Le commerce de la critique : journalisme musical et corruption au milieu du XIX^e siècle.]

Philippe Poirrier et Bertrand Tillier (dir.), *Aux Confins des arts et de la culture : approches thématiques et transversales, XVI^e-XXI^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016. 336 p. € 25

[Contient : Jean-Claude Yon, « Le spectacle vivant, XVIII^e-XXI^e siècle », p. 227-238.]

Emmanuel Reibel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau : des Lumières au Romantisme*. Préface de Béatrice Didier. Paris, Vrin, 2016, 296 p. Coll. « MusicologieS ». € 28

M.W. Rowe, *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*. London, Taylor & Francis, 2016, 362 p. £34.99
[Édition brochée. L'édition originale, reliée, a paru chez Ashgate en 2008.]

Michael Walter, *Oper - Geschichte einer Institution*. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2016, 469 p. € 49,95

C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Laurie Dennett, *American Princess: The Remarkable Life of Marguerite Chapin Caetani*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016, 424 p. \$39.95
[Contient : One life, two worlds, 43-68.]

Dino Foresio, *Il migrante dorato: Giovanni Paisiello (1740 – 1816)*. Bologna, Bongiovanni Editore, 2016. € 25

Anett Kollmann, *Weber in Dresden*. Heidelberg, Morio Verlag, 2016, 70 p. € 7,95

La main de Chopin. Documents réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger. Vendœuvres, Lancosme multimédia, 2016, 24 p. € 15

Jules Massenet, *Mes Souvenirs et autres récits*. Textes rassemblés, présentés et annotés par Jean-Christophe Branger. Paris, Vrin, 2016, 360 p. Coll. « MusicologieS ».

III. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Correspondance générale d'Eugène Sue. Volume III, 1846-mai 1850. Éditée par Jean-Pierre Galvan. Paris, Honoré Champion, 2016, 890 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 82. € 180

Andrew J. Counter, *The Amorous Restoration: Love, Sex, and Politics in Early Nineteenth-Century France*. Oxford, Oxford University Press, 2016, 288 p. £60.00

Margit Dirscherl, *Heinrich Heines Poetik der Stadt*. Stuttgart, J.B. Metzler, 2016, 320 p. € 79,95
[Contient : Paris, p. 217-276.]

Xavier Mauduit, *Le ministère du faste : la Maison de l'empereur Napoléon III*. Paris, Fayard / Centre de recherche du château de Versailles, 2016, 443 p. Coll. « Lieux et expressions du pouvoir ». € 23

Stendhal, *Vie de Napoléon*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016, 286 p. Coll. « Petite bibliothèque Payot : histoire », 611. € 10

Benoît Yvert, *La Restauration : les idées et les hommes*. Paris, CNRS éditions, 2016, 262 p. Coll. « Biblis : histoire », 157. € 10

IV. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Laure Dalon (dir.), *Fantini-Latour. À fleur de peau*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2016, 255 p. € 35
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) : portraits de cour, entre faste et élégance. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2016, 240 p. € 39

Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870 : la jeunesse de l'impressionnisme*. Paris, Flammarion, 2016, 303 p. € 45
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Spectaculaire Second Empire. Paris, Musée d'Orsay / Skira, 2016, 320 p. € 45

V. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Byron 1816. Édition bilingue, traductions nouvelles de Danièle Sarrat. Préface

d'Olivier Feignier. La Fresnaie-Fayel, Librairie d'Otrante, 2016, 226 p. € 30
[Contient : *Childe Harold* III (extrait). Divers extraits de correspondances en annexe.]

Théophile Gautier, ***Œuvres complètes***. Section VI, Critique théâtrale. Tome VIII, 1849 - juin 1850. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier. Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, 952 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 187. € 170

Jean-Claude Mühlethaler, ***Énée le mal-aimé : du roman médiéval à la bande dessinée***. Paris, Les Belles Lettres, 2016, 410 p. Coll. « Vérité des mythes ». € 35
[Contient : Entre amour et devoir : de la tragédie à l'opéra.]

Alain Vaillant, ***Qu'est-ce que le romantisme ?***. Paris, CNRS Éditions, 2016, 242 p. Coll. « Biblis ». € 10

Alain REYNAUD

En complément de notre article sur la décentralisation musicale dans les années 1920, paru dans *Lélio* n° 36, nous publions ici un compte rendu d'une conférence avec auditions sur les Faust, faite en 1925 au Puy-en-Velay par le compositeur Mario Versepuy.

Alain REYNAUD

Les Faust ¹

Ce fut samedi, au théâtre, la soirée des Faust. Elle commença par une causerie de M. Mario Versepuy. Il fut agréable, fin, parfaitement documenté et reçut des applaudissements discrets – comme il sied – mais suffisamment prolongés pour révéler la sympathie dont il jouit parmi le public éclairé des concerts.

Il y a eu le Faust de l'histoire, pauvre diable d'alchimiste – d'alchimiste allemand de la fin du XV^e siècle – mi-savant, mi-charlatan, songe-creux qui passa sans doute sa vie à découvrir le secret de l'or. Il en mourut, ayant été frappé, au cours de ses expériences, par l'éclatement d'une cornue.

Il y a eu les Faust de la légende, il y a eu ceux des poètes, celui de Marlowe, celui de Lessing et ce colosse, le docteur Faust de Goethe. L'énigmatique et formidable personnage ! c'est l'homme, l'homme éternel, avide de plaisir, de bonheur, d'amour, assoiffé de connaître et pourtant toujours irrassasié. Il y a eu les Faust de la musique : nombreux ont été les musiciens tentés par l'étrange figure de l'alchimiste médiéval et celle de son diabolique valet Méphistophélès.

La conférence a établi un parallèle entre le *Faust* de Gounod et la *Damnation de Faust* de Berlioz, d'autant plus intéressant que ces œuvres sont l'une et l'autre représentatives du génie de leur auteur. Dans la première nous découvrons un Gounod tendre, sentimental, poète, un Gounod qui descend de temps en temps des hauteurs pour devenir aimable et familier, qui délaisse les héros surhumains et se complaît dans les demi-

1. *L'Avenir de la Haute-Loire* du 4 mars 1925.

caractères, dans les personnages à notre mesure, assez voisins de ce français moyen dont on abuse un peu à l'heure actuelle². Son Faust est une sorte de don Juan, Marguerite, une délicieuse jeune fille passablement coquette – c'est ce qui la perdit ; Méphistophélès un Scapin aux malices un peu lourdes parfois.

Tout autre devait être l'opéra du grand Berlioz, ce romantique, ce lyrique, cette imagination puissamment créatrice, ce génie pas toujours égal. *La Damnation de Faust* est une œuvre autrement vigoureuse que celle de Gounod, avec moins de charme et une difficulté plus grande à être comprise du public ordinaire.

Le programme de la partie musicale de cette instructive soirée, ne fut que l'ingénieuse illustration de la conférence de M. Mario Versepuy. Un amateur qui sait dire, est venu donner lecture du monologue de la *Mort de Faust* (Marlowe)³ et Prologue dans le Ciel (Goethe). Puis la Schola s'est fait entendre... Comme toujours les voix éternellement fraîches et mélodieuses de ces dames ressortent très agréablement sur le fond grave et bien fondu des voix masculines. Comme toujours, M. Versepuy, du haut de son piédestal cubique, dirige sa gracieuse troupe avec une science parfaite. Il est obéi... à la baguette et ce n'est pas un mince mérite, croyez-le, ni pour lui, ni pour les exécutantes.

Après avoir entendu les Faust de Schumann, de Liszt, de Boito et de Berlioz nous eûmes l'agréable surprise de quatre chansons du *Roi de Thule*, écrites par quatre musiciens bien différents : Schubert, Gounod, Berlioz, Hervé. Nous ne saurions trop louer les quatre solistes qui, tour à tour, avec des moyens dissemblables, surent mettre en valeur les beautés les plus délicates de ces morceaux et souligner ce qui, en chacun d'eux, était le plus caractéristique de l'auteur.

2. L'expression « Français moyen » avait été créée l'année précédente par Édouard Herriot.

3. Monologue « O Faust ! tu n'as plus qu'une heure à vivre... », *Histoire tragique du docteur Faust* (1588).

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Ouverture : 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 annotée de la *Critique musicale*, contribuer à l'enrichissement du Musée et transformer celui-ci en instrument de travail pour les chercheurs, soutenir le secrétariat de La Côte-Saint-André : 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 € ; sociétaires, 40 € ; bienfaiteurs, 60 € ; donateurs, plus de 60 €.

DÉDUCTION 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

anhb@laposte.net

Site web: www.berlioz-anhb.com



