



# *LÉLIO*

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 13

N° 39 – juillet 2018  
ISSN 1760-9127



## ***LÉLIO***

### ***Sommaire***

<b><i>Imbert, premier maître de musique de Berlioz</i></b>	Pascal BEYLS	3
<b><i>Festival Berlioz 2018</i></b>	Bruno MESSINA	15
<b><i>Entretien avec le ténor Stanislas de Barbeyrac</i></b>	Patrick BARRUEL-BRUSSIN	19
<b><i>Le Domino noir</i></b>	Gérard CONDÉ	23
<b><i>Arras accueille Berlioz</i></b>	Christian WASELIN	27
<b><i>Bibliographie</i></b>	Alain REYNAUD	29
<b><i>Musée Hector-Berlioz : une année 2017 particulièrement active et riche en évènements</i></b>	Patrick BARRUEL-BRUSSIN	37
<b><i>Un nouveau piano entre au Musée</i></b>		39

<i>Une lithographie d'Hector Berlioz offerte au Musée</i>	43
<i>Eleanor Steber, inoubliable interprète des Nuits d'été</i> Patrick BARRUEL- BRUSSIN	45
<i>Discographie</i> Alain REYNAUD	49
<i>Berlioz sous les cèdres</i>	53
<i>Un site web pour les critiques musicales d'Ernest Reyer</i> Nizam P. KETTANEH	55
<i>Disparitions</i>	61

## **Imbert, premier maître de musique de Berlioz**

On disposait de trop peu d'éléments pour mesurer la valeur de l'enseignement musical que Berlioz avait pu recevoir de son premier maître, Imbert. Les recherches méticuleuses de Pascal Beyls, dont cet article remarquable est le fruit, obligent à relativiser la prétendue absence de formation sérieuse du jeune Hector et à relire sous un autre jour l'appréciation des *Mémoires* : « Il [Imbert] eut presque immédiatement à La Côte un successeur, beaucoup plus habile que lui, nommé Dorant ». Car, sachant désormais qu'Imbert n'était pas le premier venu, si Berlioz souligne à ce point la supériorité de Dorant, c'est que cet Alsacien poly-instrumentiste devait être assez remarquable, au moins de la force des professeurs de nos actuels Conservatoires à Rayonnement Régional. En arrivant à Paris, Berlioz était donc moins ignorant qu'il ne s'est plu à le dire eu égard à son degré d'exigence et qu'on s'est plu à le répéter à mauvais escient. Nul ne contestera la supériorité de Reicha et de ce que Berlioz a retiré de son enseignement, mais les bases techniques de Lesueur n'étaient peut-être pas d'un niveau bien supérieur à celui de Dorant... (G. C.)

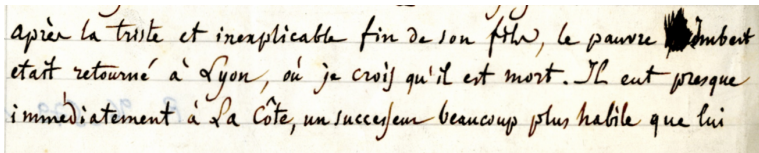
Dans les *Mémoires*, Berlioz évoque le premier maître de musique qu'il eut à La Côte-Saint-André, Imbert :

Alors, désireux de développer les dispositions que je montrais, il [mon père] persuada à quelques familles aisées de La Côte de se réunir à lui pour faire venir de Lyon un maître de musique. Ce plan réussit. Un second violon du théâtre des Célestins, qui jouait en outre de la clarinette, consentit à venir se fixer dans notre petite ville barbare, et à tenter d'en musicaliser les habitants moyennant un certain nombre d'élèves assuré, et des appointements fixes pour

diriger la bande militaire de la garde nationale. Il se nommait Imbert. Il me donna deux leçons par jour; j'avais une jolie voix de soprano; bientôt je fus un lecteur intrépide, un assez agréable chanteur, et je jouai sur la flûte les concertos de Drouet les plus compliqués. Le fils de mon maître, un peu plus âgé que moi, et déjà habile corniste, m'avait pris en amitié. Un matin il vint me voir, j'allais partir pour Meylan : « Comment, me dit-il, vous partiez sans me dire adieu! Embrassons-nous, peut-être ne vous reverrai-je plus... » Je restai surpris de l'air étrange de mon jeune camarade et de la façon solennelle avec laquelle il m'avait quitté. Mais l'incommensurable joie de revoir Meylan et la radieuse *Stella montis* me l'eurent bientôt fait oublier. Quelle triste nouvelle au retour! Le jour même de mon départ, le jeune Imbert, profitant de l'absence momentanée de ses parents, s'était pendu dans sa maison. On n'a jamais pénétré le motif de ce suicide.

[...]

Après la triste et inexplicable fin de son fils, le pauvre Imbert était retourné à Lyon, où je crois qu'il est mort.<sup>1</sup>



après la triste et inexplicable fin de son fils, le pauvre Imbert  
 était retourné à Lyon, où je crois qu'il est mort. Il eut presque  
 immédiatement à La Côte, un successeur beaucoup plus habile que lui

(Musée Hector-Berlioz, R 96.579.14).

Tous les biographes de Berlioz n'ont jamais précisé qui était ce violoniste Imbert et n'en parlent qu'en reprenant les renseignements donnés dans les *Mémoires*.

Toutefois, Tiersot, dans son ouvrage, *Berlioz et la société de son temps*, fournit, le premier, des éléments sur le contrat qui avait été passé entre le maire de La Côte-Saint-André, Buffevent, et Imbert, le 20 mai 1817. En voici les termes :

---

1. Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1991 ; *Harmoniques*), p. 48-50.

1° Que M. Imbert s'engage à donner des leçons de musique vocale et instrumentale à douze écoliers de la Ville pour le prix de huit francs par mois.

2° Il instruira la Musique de la garde Nationale en la conduisant et en lui faisant faire deux répétitions par semaine.

3° Si quelques-uns des Musiciens peu fortunés de cette garde désirent prendre des leçons particulières, il les leur donnera pour le prix de cinq francs par mois.

4° La Mairie lui fournira à ces conditions un logement dans la Maison commune, et lui assurera la somme de cent francs par mois, dans le cas que les douze écoliers de la ville ne pussent pas la remplir.

5° Les présentes dureront pendant une année à compter de ce jour vingt Mai 1817.<sup>2</sup>

Ce contrat faisait suite à une demande des officiers de la Garde nationale, en mars 1817, visant à obtenir un maître de musique. Il sera renouvelé, un an plus tard, en mai 1818, par le nouveau maire, Adolphe de Monts de Savasse<sup>3</sup>. On dispose aussi d'une lettre du capitaine de la musique, Joseph Marmonnier, du 27 janvier 1818, lequel, tout en demandant de nouveaux instruments, mentionne Imbert et son fils :

Mr Imbert estime que son fils pourra faire sa partie de cor au mois de mars ; il faudra songer à lui faire un petit habit d'uniforme, car s'il était habillé, il joue assez bien de la clarinette pour sortir avec nous.<sup>4</sup>

Les Mémoires indiquent que le fils d'Imbert se suicida, entraînant le retour de son père à Lyon. Berlioz ajoute :

---

2. Contrat du 20 mai 1817. Musée Hector-Berlioz. R 96.38.

3. Contrat du 20 mai 1818. Musée Hector-Berlioz. R 96.39.

4. Lettre du 27 janvier 1818. Musée Hector-Berlioz. Non cotée.

Il [Imbert] eut presque immédiatement à La Côte un successeur, beaucoup plus habile que lui, nommé Dorant. Celui-ci, Alsacien de Colmar, jouait à peu près de tous les instruments, et excellait sur la clarinette, la basse, le violon et la guitare.

François-Xavier Dorant, qui était né à Neuf-Brisach et non à Colmar, remplaça ainsi « presque immédiatement » Imbert. On ne sait exactement quand arriva Dorant. Tout au plus possède-t-on un contrat signé en juillet 1819, ce qui laisserait supposer qu'il y en eut un en juillet 1818. Ainsi le suicide du fils Imbert et le départ de son père auraient eu lieu au second semestre de 1818.

### *Qui était Imbert ?*

Imbert est né à Avignon le 11 mars 1772. Il fut prénommé Antoine Dominique Agricol. Il arrivait en effet que l'un des prénoms donnés au nouveau-né fût celui du patron de la paroisse dans laquelle était administré le baptême, ici saint Agricol. Le prénom se transforma plus tard en Agricole. Agricol Imbert est né d'un père cordonnier, prénommé Jacques, et de Marie Armand. On lui connaît deux sœurs et un frère. On ne dispose pas d'informations sur son enfance. Tout au plus, retrouve-t-on sa trace à Marseille le 27 janvier 1798, à l'occasion de son mariage. L'acte indique qu'il a 26 ans, habite Aix depuis huit ans et qu'il est artiste. Il épouse alors Marthe Barbe Bertaut, 20 ans un mois, fille de Pierre-Jérôme Bertaut, artiste, et de Marie-Anne Gélaud.

De son mariage naissent, le 6 novembre 1798, un garçon prénommé Pierre Agricol, puis deux filles, Augustine en 1800 et Pierrette en 1802. Imbert aura en outre, avec une certaine Élisabeth Battet, couturière, un enfant adultérin, prénommé Antoine, ceci en 1803. Le futur maître de Berlioz s'était installé à Lyon, au 98 rue de l'Arbre sec, en 1801. Si par la suite il changea plusieurs fois d'adresse, ses domiciles successifs se concentrent, à une exception près, dans ce que l'on nomme la Presqu'île, autrement dit le quartier circonscrit par la place des Terreaux, la place Bellecour et les quais



du Rhône et de la Saône. Ainsi en 1810, le localise-t-on rue de la Barre, comme le mentionne l'*Indicateur de Lyon*<sup>5</sup> :

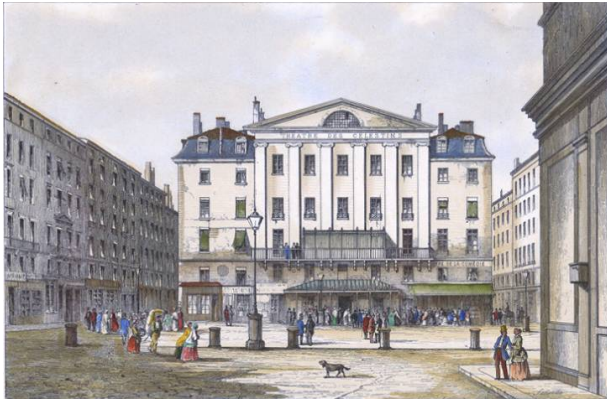
Imbert, (Agriculteur) professeur de musique, rue de la barre, n. 178.

Le recensement de 1810<sup>6</sup> établit qu'il habite un deux pièces au quatrième étage de l'immeuble du 178 rue de la Barre. La valeur locative de l'habitation est de 100 francs. Sa profession est : musicien. Il a un fils et deux filles. Son voisin de palier est un colporteur avec femme et enfant...

### *Le théâtre des Célestins*

À l'époque, la ville de Lyon possédait deux théâtres. Il existait un théâtre municipal construit par Soufflot, inauguré en 1756. En 1828, une série d'agrandissements ayant altéré le bâtiment, la ville de Lyon le fit détruire et le remplaça par ce qui est aujourd'hui le Grand-Théâtre. Ce théâtre détenait le privilège de donner des concerts.

Parallèlement un autre théâtre prit de l'importance dans la vie culturelle lyonnaise : le théâtre des Célestins.



Nicolas Victor Fonville. *Place et théâtre des Célestins.*

---

5. *Indicateur de Lyon*. II<sup>e</sup> partie, p. 217. BML, Rés. 805401 - T. 02.

6. Archives municipales de Lyon, 921 WP 015.

Construit à partir de 1789, ouvert le 9 avril 1792, il connut un succès immédiat qui le plaça comme principal rival de la scène officielle. Il fut aussi connu sous le nom de Théâtre des Variétés en raison de son répertoire frivole. Voici ce qu'Antoine Sallès écrivit à son sujet :

C'était une petite salle assez minable, mal éclairée où l'huile dégouttait des quinquets sur les banquettes, dont les sièges étaient des moins confortables et qui prit très vite un lamentable aspect de délabrement. Tel quel, néanmoins, il conquit une vogue rapide auprès d'une clientèle qui n'était pas très exigeante en matière théâtrale.<sup>7</sup>

En 1807, il employait 99 personnes, dont 26 acteurs, 20 danseurs et 18 musiciens<sup>8</sup>. Il était géré par un administrateur, Louis-François Ribié. On y jouait principalement des pièces de théâtre, mais aussi des ballets, ce qui nécessitait un orchestre. Berle et Jean-Jacques Dreuilh étaient les « maîtres de musique ». Le maître de musique (de nos jours on dirait vraisemblablement directeur musical) était plus qu'un chef d'orchestre, si du moins on se réfère à la définition qu'en donne le *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Il s'agissait d'un « musicien gagé pour composer de la musique ou la faire exécuter. C'est le maître de musique qui bat la mesure et dirige les musiciens. » Dreuilh (1773-1858), qui assumait de surcroît la direction du Grand-Théâtre, était également un compositeur de musique, assez mineur. Fétis lui a consacré une notice. On lui doit des trios pour cordes, un *Te Deum* pour la Fête de la Fédération à Bordeaux, de la musique pour des spectacles comme la pantomime *L'Héroïne de Boston ou les Français au Canada* ou la pièce lyrique, *La Paix de Schænbrunn* ou encore la cantate *La Paix de Tilsitt*<sup>9</sup>.

---

7. Antoine Sallès, *Le grand théâtre et le public lyonnais : anecdotes et souvenirs d'autrefois* (1923). BML, 148815.

8. Situation du théâtre des Célestins. A.D.R. 4 T 128.

9. Exécutée dans la loge maçonnique Saint-Napoléon de la bonne amitié le 23 août 1807. BML, Rés. 110894.

Toutefois Fétis ne dit mot de la période lyonnaise de Dreuilh, singulièrement des œuvres qu'il a produites à cette époque et dont les premières représentations ont eu lieu au théâtre des Célestins, Imbert étant second violon. La plupart de ces œuvres ont été écrites en collaboration avec l'auteur dramatique lyonnais Jean Antoine Marie Monperlier. On retiendra *Les Femmes infidelles, ou l'Anneau de la reine Berthe*, opéra-vaudeville en 3 actes, en prose et à spectacle (1812). Vinrent ensuite : *Le joueur de flûte, ou Les effets de l'harmonie*, opéra-comique en un acte (1813) ; *Charles de Blois, ou le Château de Bécherel*, mélodrame historique en 3 actes, en prose et à spectacle (1813) ; *Les Chevaliers de Malte, ou les Français à Alger*, mélodrame en 3 actes et en prose (1813) ; *Le panier de cerises*, vaudeville anecdotique en un acte (1814). La musique était à chaque fois de Dreuilh.

Outre Imbert, on trouvait, parmi les musiciens de l'orchestre, Jean-Michel Chanel, premier violon, Charles Fleury premier cor, André Marjolin, première flûte. Selon l'*Indicateur de Lyon*, Chanel, Fleury et Marjolin étaient professeurs de musique, c'était là leur activité principale, le théâtre des Célestins n'étant qu'un à-côté.

À quelle époque Imbert fut-il engagé au théâtre des Célestins ? Les documents font défaut. On voit toutefois son nom apparaître dans un compte de dépenses et recettes pour la journée du 17 mai 1807<sup>10</sup>. Imbert reçut alors la somme de 20 francs.

### *Le franc-maçon*

On voit simultanément le nom d'Imbert figurer sur le tableau des frères de la loge maçonnique Saint-Napoléon de la bonne amitié<sup>11</sup>. Cette liste, publiée en 1809 et en 1813, atteste qu'il appartenait à la

---

10. Réunion du Grand-Théâtre et du théâtre des Célestins. A.D.R. 4 T 138.

11. *Tableau des frères composant la R..L.. de St-Napoléon de la Bonne Amitié à l'O.. de Lyon, pour l'année maçonnique 5813* (Lyon : impr. de Pelzin, 1813). BML, Rés. 479939 ter.

colonne d'harmonie. L'expression « Colonne d'Harmonie » était le nom donné au XVIII<sup>e</sup> siècle aux formations musicales qui jouaient les musiques lors des cérémonies d'admission ou de passage à un degré supérieur dans la franc-maçonnerie. Dans la loge, on retrouve le chef d'orchestre Dreuilh, des musiciens du Grand-Théâtre, tels le corniste Fleury, ainsi que les clarinettes Morin et Cornillon.

### *Son remariage*

Le 20 mars 1814, Imbert devient veuf. Il habite alors au 21 rue de la Barre. Il se remarie peu après et épouse Élisabeth Battet, qui lui avait donné, en 1803, un fils illégitime, Antoine. Il est alors domicilié place des Célestins, en réalité, chez sa nouvelle épouse.

### *La Côte-Saint-André*

C'est donc en mai 1817 qu'Imbert arrive à La Côte-Saint-André pour donner des leçons de musique et instruire les membres de la garde nationale. Le contrat précise qu'il sera logé dans la maison commune (la mairie). Il vient donc avec sa famille, dont son fils aîné, Pierre Agricola, né le 6 novembre 1798 à Marseille, mentionné lors du recensement de 1810. Ce serait donc lui qui serait devenu l'ami de Berlioz et se serait pendu. Il apparaît dans un document de mars 1818, le règlement de la garde nationale<sup>12</sup>, où figure sa signature :

---

12. Musée Hector-Berlioz. Document non coté.



Signature de Pierre Agricola Imbert en 1818.

Or, chose curieuse, on ne retrouve aucun acte de décès dans l'état civil de La Côte-Saint-André, ni dans tous les villages avoisinants, ni à Lyon, ce qui avait déjà intrigué, dès 1904, Jacques-Gabriel Prod'homme :

Imbert ayant quitté la Côte après le suicide (?) de son fils, Dorant, [...] <sup>13</sup>

de même qu'en 1906 Adolphe Boschot :

Dans ses *Mémoires*, Berlioz rapportera qu'Imbert s'est pendu. – Cette mort (?) n'a donné lieu à aucun acte de l'état civil; et les registres de la Côte, pour cette époque, sont fort bien tenus. <sup>14</sup>

et laissé perplexé David Cairns :

On ne trouve aucune trace de sa mort dans les registres locaux. [...]

La mort ou la disparition du jeune Imbert demeure un mystère, dont on ne peut que supputer les effets sur les sentiments de Berlioz. <sup>15</sup>

---

13. Jacques-Gabriel Prod'homme, *Hector Berlioz (1803-1869) : sa vie et ses œuvres* (Paris : Delagrave, 1904), p. 21.

14. Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un Romantique* (Paris : Plon-Nourrit et Cie, 2/1906), p. 63.

15. David Cairns, *Hector Berlioz*, traduit de l'anglais par Dennis Collins (Paris : Fayard, 2002), vol. 1, p. 101.

Toutefois on retrouve la trace de ce fils un peu plus tard. Il est devenu musicien dans l'armée. Il s'est marié le 24 octobre 1825 à Ajaccio. Il apparaît ainsi :

Imbert Pierre Agricole, natif de Marseille, musicien gagiste au 62<sup>e</sup> régiment de ligne, demeurant actuellement à la caserne Saint-François, âgé de 26 ans.<sup>16</sup>

Selon la définition en usage au XIX<sup>e</sup> siècle, un musicien gagiste était un musicien percevant une solde d'un corps de troupe dans lequel il était engagé par contrat, sans toutefois y être lié par le service militaire. On trouvait à l'époque, dans chaque régiment, un tambour-major, un caporal tambour et huit musiciens. Le régiment d'Imbert fils était alors stationné à Ajaccio. Imbert figure également comme témoin dans un mariage à Alger en octobre 1831 ; il est identifié ainsi : « Pierre Agricole Imbert, musicien, âgé de 33 ans<sup>17</sup> ». Il est alors au 1<sup>er</sup> bataillon de zouaves, bataillon créé en 1830, au début de la conquête de l'Algérie. On le trouve ensuite le 9 juin 1849 à Toulon, où il se remarie avec Françoise Beau. Veuf, il était alors qualifié de « musicien aux équipages de la ligne ».

En octobre 1855, il prend sa retraite, après 38 ans de service, dont 11 de campagne en Algérie<sup>18</sup>.

Tout compte fait, l'épisode du suicide n'aurait donc pas eu lieu. Les éléments portent à croire qu'Imbert fils ne s'est pas suicidé, mais qu'il s'est tout bonnement engagé dans l'armée, d'où les dernières paroles adressées à Berlioz : « Embrassons-nous, peut-être ne vous reverrai-je plus... ».

On peut supposer bien des choses autour de son départ à l'armée : tentative de suicide, querelle familiale... On peut concevoir qu'Imbert père ait trouvé à Bourgoïn une nouvelle position et comme

---

16. État civil d'Ajaccio. Archives départementales de la Corse du Sud, 6 MI 4/126.

17. État civil du premier bataillon de zouaves. Alger. 10 octobre 1831.

18. *Bulletin des lois*. Partie supplémentaire. Volume 11. 1856, p. 980.

son fils venait de disparaître pour s'engager dans l'armée, il ait imaginé l'épisode du suicide pour rompre son contrat, quitter La Côte-Saint-André et partir pour Bourgoin. D'ailleurs la phrase :

Après la triste et inexplicable fin de son fils, le pauvre Imbert était retourné à Lyon, où je crois qu'il est mort.

avait été publiée dans *Le Monde Illustré*, ainsi formulée :

Imbert, à cette époque, voulut retourner à Lyon.

Toujours est-il que son père a quitté La Côte-Saint-André. On le retrouve curieusement à Bourgoin où, le 25 avril 1820, il déclare le décès de son second fils, mort à l'âge de 16 ans et qualifié aussi de musicien.

On peut aussi conjecturer que le suicide concernerait le décès de ce second fils, Antoine. Mais la date, bien postérieure au départ d'Imbert, en 1819, s'avère difficilement compatible avec la chronologie des faits. D'autre part, Berlioz ayant déclaré que le fils Imbert était « un peu plus âgé que [lui] », on voit bien que cela correspond plus à Pierre Agricol, son aîné de quatre ans, qu'à Antoine, âgé de cinq mois de plus.

Par ailleurs, on sait que l'une des filles d'Imbert était prénommée Augustine.

Née vers 1802 à Marseille, celle-ci eut, en 1825, un fils, Antoine. Elle était lingère et vivait alors chez son père, au 21, rue Saint-Jean. Elle abandonna l'enfant à la naissance. Celui-ci fut élevé par Jean Chanal, habitant Les Vastres, commune de l'est de la Haute-Loire<sup>19</sup>. Ce fils devint cantonnier. Lors de son mariage, en 1857, il déclara qu'il était :

fils naturel d'Augustine Imbert absente sans nouvelle depuis la

---

19. Archives municipales de Lyon, CH\_4Q242, n° 37827.

naissance de son fils.<sup>20</sup>

### *Son décès*

C'est le 15 décembre 1835 que décéda, à Lyon, à l' « hôpital des malades », Agricol Imbert, qui avait eu le privilège d'être le premier maître de musique de Berlioz.

*Pascal BEYLS*  
*Avec la collaboration de*  
*ALAIN REYNAUD*

---

20. État civil de Lyon. Archives municipales de Lyon, 2 E 1013.



## Festival Berlioz 2018

Entretien avec Bruno Messina

La prochaine édition du Festival Berlioz de La Côte-Saint-André se déroulera du 18 août au 2 septembre. Une longue durée, ponctuée de 90 manifestations dont une quarantaine de concerts. « Sacré Berlioz ! » s'intitule cette édition 2018, avec une note d'humour bien propre à notre compositeur. C'est ainsi que sont présentés les grands ouvrages religieux de Berlioz, hors le *Te Deum* déjà donné en 2015, mais aussi des pages moins fréquentes ; le tout entre diverses œuvres de Bach, Liszt, Sibelius, Beethoven, Haydn ou Monteverdi, puisque ce festival se veut éclectique.

Parmi les pages rares de Berlioz figure le tardif *Temple universel*, mais dans une restitution orchestrée pour l'occasion. On notera que *le Temple universel* avait déjà connu, en 1948, une version orchestrée, due à Robert Siohan et exécutée (en compagnie de la *Symphonie funèbre et triomphale*) à Paris au Théâtre des Champs-Élysées ainsi que lors de la Fête de *l'Humanité*, par l'Orchestre national de la Radiodiffusion française sous la direction de Roger Désormière.

Bruno Messina, entreprenant directeur du Festival, s'en explique et commente pour les lecteurs de l'AnHB les autres moments marquants de cette édition.

*À côté des grandes œuvres religieuses de Berlioz, vous donnez aussi une page d'un esprit religieux élargi et moins fréquente : le*

Temple universel, *mais dans une version particulière. Pouvez-vous nous en dire quelques mots ?*

J'ai fait appel pour cette œuvre à une version orchestrée, ce qui était le vœu de Berlioz. On sait même qu'il a ébauché une orchestration, depuis disparue. Il nous reste deux versions, pour chœur seul et pour chœur accompagné à l'orgue. Le message est très fort, un appel à la fraternité entre les peuples : « Embrassons-nous par-dessus les frontières ! »... Un hymne européen aussi, avant l'heure. Berlioz voulait même en faire une version bilingue, en français et en anglais. Nous avons également perdu ce texte anglais. Nous avons ainsi pris le parti de réaliser ce projet : une version orchestrée donc, par Yves Chauris, à partir de l'accompagnement original d'orgue, et bilingue qui plus est comme Berlioz en avait rêvé.

*La thématique de cette nouvelle édition du Festival, c'est le Sacré. Le sens du sacré est important chez Berlioz, au-delà même des nombreuses œuvres religieuses qu'il a écrites. Tout en se proclamant lui-même « athée » voire anti-religieux. Comment traitez-vous cette ambiguïté dans la thématique de vos concerts ?*

J'essaye de la traiter de la manière la plus complète possible. En partant de l'enfance, quand Berlioz à La Côte-Saint-André à l'âge de dix ans se donne à Dieu et à la religion catholique. À dix-sept ans vient la mise en doute, et puis c'est Paris, et puis les échecs, les histoires d'amour... Lui-même a de grands idéaux, il s'intéresse au mouvement saint-simonien et cultive des rêves de fraternité universelle. Il devient déçu par l'Église, déclarant à son fils : « Chacun pour soi et Dieu pour personne ! Voilà le véritable proverbe. » Une phrase très nihiliste. En même temps, la religiosité chez Berlioz prend une extension au-delà de la religion instituée. C'est ainsi que jusqu'à ses derniers opus, il persiste à écrire des œuvres d'esprit religieux. Mais le sacré pour lui est avant tout la musique, que concrétise cette profession de foi quand il dit que l'amour et la musique « sont les deux ailes de l'âme. » Une phrase

très forte, qui signifie qu'il croit en une transcendance, nourrie par l'amour et la musique.

*Dans la présente édition, il y a deux concerts en miroir : « Légendes du Nord » et « Légendes du Sud », ce dernier spécifiquement avec des œuvres de Berlioz. Avez-vous voulu faire un compositeur « du Sud » de celui qui proclamait « Moi, le musicien aux trois quarts allemand » ? ...*

Mais en même temps, il dit : « Il faut découvrir les Méditerranées musicales ». Un mot nietzschéen avant l'heure ! Le rapprochement Berlioz / Nietzsche s'impose. Dommage que ce dernier n'ait pas mieux connu sa musique ! Berlioz repense un grand mythe pour le Sud, dont *les Troyens* sont l'aboutissement. Ce pourrait être aussi une question de géomusicologie : La Côte-Saint-André est orientée vers le Sud !

*L'année prochaine on commémore les 150 ans de la disparition de Berlioz et cette année sont célébrés les 200 ans de la naissance de Gounod. Vous avez ainsi choisi de confronter lors d'un concert les extraits de la Nonne sanglante inachevée de Berlioz à des extraits de l'opéra sur le même sujet de Gounod...*

Une manière d'opposer les deux esthétiques, sachant par ailleurs que Berlioz et Gounod étaient amis. Y compris après que Gounod eut repris ce livret de Scribe abandonné par Berlioz, mais avec son assentiment. L'idée est aussi, en collaboration avec le Palazetto Bru Zane, de construire une soirée autour de cette vision fantomatique, puisque le sujet est tiré du roman fantastique *le Moine* de Lewis ; en puisant chez des compositeurs français contemporains. Un tour avec les fantômes de l'opéra !

*Et une manière d'augurer le prochain anniversaire de Berlioz...*

Nous sommes en août, six mois avant le mois de mars où Berlioz devait décéder. Nous sommes donc à mi-chemin et avons choisi de célébrer en deux temps ce moment : pour cette édition et la prochaine, mais également au cours d'une année entière. Il y aura ainsi d'autres concerts, notamment pour les scolaires de la région, et aussi de l'éducation populaire. Nous accompagnerons aussi d'autres projets, avec des concerts du Festival repris par ailleurs, comme à la Philharmonie de Paris, notamment avec *le Temple universel* créé chez nous. Et cela viendra se clore pour l'édition 2019 du Festival, porté davantage sur l'héritage berliozien.

*Justement, pour 2019, année anniversaire, que prévoyez-vous ?*

Sans dévoiler le programme, car c'est un peu tôt, je ne voulais pas que le Festival 2019 soit le recyclage de ce qu'on aura vu et entendu pendant la saison. Nous allons donc nous axer sur l'héritage. Ce bilan, ce sera peut-être l'école russe, peut-être Ravel, et tout ce que Berlioz a permis. Mais je ne peux en dire plus pour l'instant.

*Propos recueillis par Pierre-René Serna*

## Entretien avec le ténor Stanislas de Barbeyrac



*Après votre prise de rôle dans Hylas des Troyens à Strasbourg sous la baguette de John Nelson, remarquée et saluée par la critique, vous avez chanté Les Nuits d'été au Théâtre des Champs-Élysées ; quelle satisfaction en retirez-vous et dans quel état d'esprit êtes-vous entré dans l'univers berliozien ?*

Je suis entré en « berliozie » avec fascination et une grande humilité. Chanter le personnage d'Hylas dans *Les Troyens* n'est pas interpréter un second rôle anecdotique ; mais bel et bien une initiation à l'univers de Berlioz.

*En pensant aux deux vers de cet air :*

Berce mollement sur ton sein sublime  
 Ô puissante mer, l'enfant de Dindyme !

*donneriez-vous raison à Dominique Catteau quand il affirme :  
 « Double sens tragique : la mer est en même temps la mère qui  
 rassure son enfant apeuré, et la marâtre qui cause la distance et la  
 séparation. <sup>1</sup> » ?*

Oui, car le personnage du jeune matelot phrygien, et toute sa complexité dramaturgique, arrive presque à la fin de l'ouvrage et dans un contexte où la force orchestrale et la puissance de Berlioz, « s'effacent » pour laisser le ténor ressentir le privilège d'interpréter son air un peu comme une mélodie qu'accompagnent des sonorités sublimes et poignantes. L'orchestre devient une sorte de souffle qui soutient et accentue toute l'émotion et la mélancolie ressenties par le personnage. C'est vraiment un très bel air et un cadeau pour un ténor.

*Et Les Nuits d'été ?*

J'ai eu le privilège et le bonheur de les chanter, accompagné au piano par Alphonse Cemin, au Théâtre des Champs-Élysées en février dernier, et c'est réellement une épreuve à haut risque.

Ce cycle mélodique invite le chanteur à trouver et à créer une atmosphère propre à la musique de Berlioz comme aux sonorités de Théophile Gautier. C'est une épreuve d'endurance et un exercice de musicalité (je pense notamment aux tessitures qui promènent la voix dans des registres différents) qui ne souffrent aucune faiblesse et exigent une attention de chaque instant.

---

1. Dominique Catteau, *Les Troyens d'Hector Berlioz ou La Tragédie de l'Absence* (Paris : Société des écrivains, 2013), p. 134.

Le poème, et c'est le propre et l'honneur de la mélodie française, doit être dit avec justesse et les métaphores complexes ne manquent pas chez Gautier.

Il n'est pas évident de passer de *Villanelle*, air plein de fraîcheur et de légèreté, à la mélodie *Au cimetière* qui insuffle mesure et émotion. Avec *Les Nuits d'été* le voyage est intense et l'on passe d'une atmosphère plaisante à une intériorité dramatique. L'ensemble de ce cycle demande une humilité de la part de l'interprète, une certaine retenue et de la pudeur.

Mais ce fut un très beau moment et un vrai partage avec le public.

*D'autres rôles berlioziens vous ont-ils été proposés et comment envisagez-vous de les aborder ?*

Je devais chanter, à Paris, *Béatrice et Bénédict* en 2017, mais un problème de santé m'en a empêché ; ce n'est que partie remise. *La Damnation de Faust* est un projet et c'est un rôle que j'aimerais beaucoup interpréter. Chanter Berlioz demande une grande réflexion, de la maturité et beaucoup de caractère.

Je pense aussi à *L'Enfance du Christ*, *Benvenuto Cellini*, qui sont des ouvrages qui m'attirent vraiment.

*Et Les Troyens ?*

Un jour, peut-être...

*2018 est l'année du centenaire de la mort de Debussy et celle du bicentenaire de la naissance de Gounod. En mars dernier vous avez chanté le rôle de Pelléas, et là encore la critique et le public sont unanimes à saluer une interprétation remarquable, que représente pour vous ce rôle ?*

Cela a été pour moi une totale découverte, l'entrée dans un monde idéalisé que je pressentais, mais qui m'était encore inconnu. C'est une œuvre monumentale et un vrai tremplin psychologique. J'ai laissé aller la dramaturgie et l'émotion comme la voix étaient là alors que le personnage est, un peu, ailleurs... on en sort grandi.

*Et à quand le Faust de Gounod ?*

Pour l'instant on ne me le propose pas et je ne veux rien précipiter.

*Propos recueillis par Patrick Barruel-Brussin*

Discographie :

- 1) Schubert, *Nacht und Träume*, lieder avec orchestre, direction Laurence Equilbey, Insula orchestra, chœur Accentus (Erato).
- 2) Gounod, *Saint-François d'Assise*, Orchestre de chambre de Paris, direction Laurence Equilbey, chœur Accentus (Naïve classique).
- 3) Berlioz, *Les Troyens*, direction John Nelson, Orchestre philharmonique et chœur philharmonique de Strasbourg (Erato).
- 4) Le Flem, *Aucassin et Nicolette*, direction Nicolas Chalvin, Orchestre des pays de Savoie (Timpani).

DVD :

Mozart, *Davide Penitente*, direction Marc Minkowski, Les Musiciens du Louvre, Salzburger Bachchor, Académie équestre de Versailles (Bartabas) (Major).



## *Le Domino noir*

Les représentations du *Domino noir* à l'Opéra de Liège, puis à Paris salle Favart à guichet fermé, confortent l'espoir de voir les quatre ou cinq ouvrages les plus célèbres d'Auber regagner une place équitable dans le répertoire. À l'heure actuelle c'est plutôt leur exotisme qui séduit car les livrets sont trop ancrés dans leur époque pour parler directement à la nôtre. Ainsi l'intrigue du *Domino noir* est sous-tendue par des conflits d'intérêt d'un autre temps : Angèle doit devenir la supérieure d'une riche abbaye, abandonnant de ce fait le legs d'une immense fortune au profit d'un Anglais ; or elle n'a d'yeux que pour le fiancé de son amie Brigitte, Horace de Massarena, qui brûle pour elle sans connaître son identité ; un ordre de la Reine délivrant in extremis Angèle de ses vœux, lui accordera la main d'Horace et le bénéfice de son héritage.

La pièce est assez ingénieusement menée pour laisser la place, sans faiblir, à des numéros musicaux aussi divers et piquants que possible ; ils font le charme de cette partition, la première avant *Carmen* à être aussi riche de couleurs et de tournures espagnoles. Il n'en reste pas moins que cette musique pétillante, théâtrale à souhait et émaillée de détails incongrus à destination des auditeurs avertis, peut sembler trop simple aux oreilles des autres.

Avec des moyens modestes, la production du Théâtre Impérial de Compiègne mise en scène par Pierre Jourdan, avait fait mouche en 1995 ; celle de l'Opéra-Comique, luxueuse en comparaison (trois décors de Laurent Peduzzi, costumes dix-neuvième plus ou moins décalés de Vanessa Sannino), n'a pas manqué à son devoir d'aller plus loin : elle l'a fait avec tact et respect. La réussite est complète. Les dialogues, légèrement resserrés, conservent leur couleur d'époque avec des tournures pas si faciles à mettre en bouche.

Patrick Davin qui dirige avec une élégante souplesse l'Orchestre philharmonique de Radio France (remarquable d'équilibre et de finesse, dès l'ouverture) avoue avoir corrigé, dans les airs, certaines syllabes mal placées, qu'il attribue à des modifications tardives des paroles. Sans lui donner tort, il faut convenir que si Auber les a laissées c'est peut-être qu'il leur trouvait des qualités, comme Massenet après lui (*Don Quichotte* en regorge). Les quelques coupures de reprises dans la partition, au bénéfice du rythme théâtral, sont plus légitimes. Tout comme les ajouts : l'introduction d'un extrait du *Carnaval des animaux* (l'*Aquarium*) - clin d'œil bien placé des metteurs en scène à leurs travaux antérieurs - ne jure pas et si l'actualisation « techno » des échos du bal (inspirés de la partition originale) semble gratuite au premier abord, l'anachronisme contribue à mettre l'ouvrage hors temps.



C'est l'un des éléments de la dimension onirique savoureuse que les metteurs en scène Valérie Lesort et Christian Hecq ont introduit pour faire pièce au prosaïsme bourgeois qui fait le charme et les limites du livret de Scribe. Que le premier acte se déroule lors d'un bal masqué offrait un point de départ : les queues de pie qui deviennent queue de paon ou épines de porc-épic, trouveront des

correspondances au troisième acte avec les cornettes des nonnes qui frétille, les gargouilles du cloître qui s'animent, les statues qui descendent de leur socle... Le clou du spectacle restant, au second, le cochon de lait farci du souper qui donne des signes d'humour et de vitalité. Du coup, les invraisemblances de cette *Nouvelle Cendrillon* s'atténuent et la frayeur du portier du couvent (qui, voyant Angèle masquée sous son domino noir, la prend pour le Diable et lui remet les clefs dont elle a besoin pour regagner sa cellule) devient une ficelle dramatique... au lieu d'une corde.

Les rôles d'Angèle et d'Horace tiennent le haut de l'affiche. Dans le premier, les qualités d'aisance et de sûreté vocales autant que de présence dramatique d'Anne-Catherine Gillet se manifestent sans ostentation ; il y a pourtant quelques passages périlleux, mais c'est à peine si on les remarque. Les spectateurs qui n'auraient dans l'oreille que l'enregistrement de Sumi Jo ont pu être déçus dans leur attente d'un feu d'artifice continu, mais si la soprano coréenne peut justifier par la tradition belcantiste de s'éloigner à ce point de la partition, la fidélité au texte, quand elle ne se borne pas à être littérale, ne mérite pas moins d'être soulignée.

Cyrille Dubois (Horace) est chez lui dans cet emploi de ténor léger, sentimental et touchant : non seulement il possède la voix du rôle, mais encore il en a le physique : une (fausse) gaucherie touchante, une allure primesautière et contenue à la fois. Dans la tendresse comme dans le désespoir on sent bien qu'il joue, mais il joue aussi juste qu'il chante avec un phrasé impeccable.

Sauf leur présence active dans les ensembles, les autres protagonistes n'ont qu'un air : Antoinette Dennefeld (Brigitte) dresse un tableau malicieux et bien timbré des vertus négatives du couvent ; Marie Lenormand (Jacinthe), glissée dans une coque articulée dont les rondeurs relèvent de l'obésité triomphante, évoque l'aubaine de servir un vieux garçon, dans le registre roide des proverbes de l'ancien opéra-comique fort différent de celui des soubrettes italiennes. L'intervention la plus saillante de Juliano (François Rougier) est l'interrogatoire auquel il soumet la fausse Inésille (« D'où venez-vous ma chère ? ») où il se gobe en adoptant le ton de

Don Giovanni. On saluera pour finir Laurent Kubla (portier du couvent pleutre et teigneux) et le chœur Accentus précis clair et bien sonnante où chacun joue son rôle.

*Gérard CONDÉ*



## Arras accueille Berlioz

Si vous avez manqué les conférences données en 2015 par l'Université pour tous de l'Artois, un livre est là pour vous consoler.

Des colloques consacrés à Berlioz se sont tenus, ces dernières années, à Paris, à Londres, en Allemagne, un peu partout, mais on aurait tort d'oublier le cycle de huit conférences organisé à Arras du 13 au 16 octobre 2015 à l'occasion de la Semaine internationale Hector Berlioz imaginée par l'Université pour tous de l'Artois et son président Gérard Barbier. Pour ceux qui n'auraient pas pu se rendre dans cette très belle ville ou qui souhaiteraient conserver un souvenir concret de leur séjour, les actes de ce cycle viennent de paraître. Ils prennent la forme d'un livre regroupant la version écrite des huit interventions orales, lesquelles traitent à la fois de l'œuvre du musicien, des réflexions qu'il peut susciter ou de son environnement artistique.

Le premier texte, signé Anne Bongrain, revient sur l'activité de Berlioz feuilletoniste et fait le point sur le nombre d'articles publiés au fil de la carrière (s'il est possible d'utiliser ce mot) de journaliste qui fut celle du musicien. Le texte suit au plus près la conférence, avec les extraits musicaux utilisés, comme le font les autres textes. Un article de Marie-Hélène Coudroy-Saghai (qui, avec la précédente, est l'un des artisans de la publication intégrale des articles de Berlioz dans le cadre des dix volumes de la *Critique musicale*) s'occupe, lui, de la manière dont le musicien traite les opéras-comiques dans ses écrits : avec fantaisie, sachant que, comme l'écrit Anne Bongrain, « Berlioz attache une grande importance aux livrets ».

À propos de la musique même de Berlioz, Marc-Mathieu Munch se consacre à la *Symphonie fantastique* et propose d'en réécouter le premier mouvement (dans l'une des nombreuses versions laissées par

Charles Munch) en insistant sur ce qu'il appelle « l'effet de vie » et « le pluriel du beau » ; on peut s'interroger sur ces concepts, mais ils nous confirment dans l'idée que la puissance de la musique, notamment de celle de Berlioz, est en dernier ressort rétive à toute analyse. En clôture du cycle, Matthias Brzoska utilise un autre concept, l'« esthétique de l'écrasant » pour évoquer la musique sacrée de Berlioz.

Entre-temps, on a pu partir à la rencontre de Pauline Viardot, « muse de Berlioz » (et d'ailleurs enterrée au cimetière Montmartre, à quelques pas de la tombe du musicien), en compagnie de Patrick Barbier. On suit la vie de la chanteuse, l'épisode célèbre de l'*Orphée* de Gluck mis au point pour elle par Berlioz, la folle et brève passion éprouvée par le musicien pour l'interprète.

On parle d'amour également dans l'article de Katherine Kolb, article d'atmosphère, de sensibilité, qui convoque les écrits pour brosser une espèce de portrait idéal de l'homme et de l'artiste. Hermann Hofer, lui, revient sur la postérité de Berlioz en France, dès les années 1870, époque où s'annonce une première renaissance, et poursuit l'analyse jusqu'à notre époque : celle de Manoury, Leroux, Connesson et consorts, sachant qu'aujourd'hui les musiciens de tous les pays, ou presque tous, circulent dans tous les pays, ou presque tous.

Mais la plus émouvante de ces contributions restera sans doute l'entretien accordé à Dominique Catteau par Jean-Claude Malgoire, disparu le 14 avril dernier. Le fondateur de La Grande Écurie et la Chambre du Roy, également directeur de l'Atelier Lyrique de Tourcoing, avait commencé sa carrière en occupant le poste de cor anglais solo de la Société des concerts du Conservatoire puis de l'Orchestre de Paris. Quand on sait l'amour que portait Berlioz à la couleur triste et passionné de cet instrument, le lien entre le compositeur et Malgoire s'effectue naturellement. Au lecteur de se délecter de ce mélange d'intuition, d'intelligence et d'invention qui habite cet entretien.

*Christian WASSELIN*

*Berlioz, encore et pour toujours* : actes du cycle Hector Berlioz, Arras 2015. Paris : Books on Demand, 2016, 214 p. 7,99 €

# BIBLIOGRAPHIE

## I. ŒUVRES MUSICALES DE BERLIOZ

Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14. Autographe Bibliothèque nationale de France. Bärenreiter Fac-similé. Documenta musicologica II, 53. Commentaire par Hugh Macdonald. Bärenreiter-Verlag, 2017. 299 p., 12 p. de commentaire (Allemand/Anglais/Français). € 720

Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini. L'Avant-scène Opéra*, 142 (1991). Réimpression numérique 2018. € 25

## II. ŒUVRES LITTÉRAIRES DE BERLIOZ

### ÉTUDES PARTICULIÈRES

Priscila Renata Gimenez, « L'écriture littéraire des feuilletons musicaux : la poétique des contournements et de fictionnalisation chez Théophile Gautier et Hector Berlioz », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et opéra aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, Fictions en miroirs, mis à jour le : 28/02/2018, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=24208>.

Alban Ramaut, « La fabrique de 1823-1830 ou la *ur*-critique d'Hector Berlioz », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et opéra aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, Nouveaux protocoles de la critique à Paris et en province, mis à jour le : 28/02/2018, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=23945>.

### III. DIVERS

*The Berlioz Society Bulletin*, 2017, 204.

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Peter Raby, “Tom, don’t be so damned poetical”: the ever surprising Thomas Moore, p. 3-24 ; Diana Bickley, *Berlioz’s Concert Overtures*, p. 25-40 ; Michael Berkeley, *Berlioz and others*, p. 41-49 ; 2016 Members Weekend, p. 50-51 ; Denis John Turner, *Letter to the Editor*, p. 52 ; Christopher Follett, *Festival Berlioz 2017*, p. 53-58 ; Brian Godfrey, *Recent Berlioz Releases*, p. 59 ; Katherine Cooper, *John Nelson conducts Les Troyens*, p. 61-62 ; David Cairns, *Miscellany*, p. 63-64 ; Advance Notice Berlioz Society Events 2018, p. 64.]

### IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

#### A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Michela Niccolai, *L’Opéra en 50 chefs-d’œuvre*. Paris, First éditions, 2017, 160 p. Coll. « Le petit livre ». € 2,99

#### B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Hervé Audéon (dir.), *Romain Rolland musicologue*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, 202 p. Coll. « Sociétés ». € 18

Sarah Barbedette et Pénélope Driant (dir.), *Patrice Chéreau, Mettre en scène l’opéra*. Arles, Actes Sud, 2017, 192 p. € 39

René Beaupain, *Florilège des spectacles de la troupe de la Réunion des théâtres lyriques nationaux à Paris, de 1945 à 1971*. Paris, Books on demand, 2018, 248 p. € 36

Fabien Cavallé et Claire Lechevalier (dir.), *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l’expérience (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 248 p. Coll. « Le Spectaculaire Arts de la scène ». € 22

[Contient : Brigitte Diaz, Sic itur ad astra... *Stendhal spectateur ou la chasse au bonheur*, p. 119-134 ; Julie Anselmini, *Des expériences aux rêves d’un spectateur. Théophile Gautier, critique et romancier du théâtre*, p. 161-174.]



Luigi Cherubini, *Médée. L'Avant-scène Opéra*, 304 (2018). € 28

François Fossier, *Le Séjour des grands prix de Rome à la villa Médicis : une récompense douce-amère*. Paris, L'Harmattan, 2018, 234 p. € 26

Paul Fryer (ed.), *The Composer on Screen: Essays on Classical Music Biopics*. Foreword by Russell Jackson. Jefferson, McFarland, 2018, 205 p. \$55.00

Florence Gétreau, *Voir la musique*. Paris, Citadelles et Mazenod, 2017, 416 p. € 189

Márta Grabócz (dir.), *Les Grands Topoï du XIX<sup>e</sup> siècle et la Musique de Liszt*. Paris, Hermann, 2018, 432 p. € 38

*HB : revue internationale d'études stendhaliennes*, 21 (2017). Paris, Eurédit, 486 p. € 87

[Contient : Suzel Esquier, *I am never merry when I hear sweet music*, p.115-122 ; Béatrice Didier, *Mozart ou le bonheur de la mélancolie*, p. 133-140.]

Hermann Jung, *Orpheus und die Musik : Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*. Bern, Peter Lang, 2018, 238 p.

Barbara L. Kelly and Christopher Moore, *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*. Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 2018, 349 p. £65.00

*La Garde républicaine : l'histoire des formations musicales*. Charnay-lès-Mâcon, Robert Martin, 2018, 310 p. € 30

Francis Lecompte, Alexandre Grenier, *Paris et ses musiciens*. Paris, Éditions Massin, 2017, 192 p. Coll. « Les essentiels du patrimoine ». € 25,90

Sabine Le Hir, « Nerval, premier wagnérien français », *Revue Nerval 2018*, n° 2, p. 187-206.

*Les Décors de scène de l'Opéra de Vichy*. Catalogue raisonné sous la direction d'Antoine Paillet ; catalogue raisonné établi par Fabien Noble.

Préface d'Alain Duault. Vichy, Musée de l'Opéra de Vichy, 2017, 2 vol., 412, 327 p. € 55

Jean-Jacques Nattiez, ***Les Récits cachés de Richard Wagner : art poétique, rêve et sexualité du Vaisseau fantôme à Parsifal.*** Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 160 p. Coll. « PUM ». € 22

***Nouvelle Revue d'esthétique***, 20 (2017/2), 208 p. € 28

[Contient : Catherine Ailloud-Nicolas, *Scénographie, mise en scène, dramaturgie à l'opéra*, p. 41-49 ; Martine Kaufmann, *L'avenir d'une illusion*, p. 189-196.]

***Quaderni dell'Istituto Liszt***, 17 (2017), 208 p. € 15

[Contient : Csilla Pethő-Vernet, *Liszt, les Bohémiens, le tambourin et l'orientalisme* ; Nicolas Dufétel, *Liszt et les Ballades de Chopin* ; Bruno Moysan, *Enquête autour de la Sonate en si mineur de Liszt: quand à la mesure 153 arrive cet étonnant « cantando espressivo »* ; Luigi Verdi, *Franz Liszt e la sua musica nel cinema: bilancio e aggiornamento* ; Gregorio Nardi, *Due lettere per Firenze: Giuseppe Buonamici e Karl Klindworth.*]

Alban Ramaut, ***La musique classique a-t-elle été inventée par le XIX<sup>e</sup> siècle français ? Contribution à la genèse d'une locution.*** In : Delphine Antoine-Mahut, Stéphane Zékian (dir.), *Les Âges classiques du XIX<sup>e</sup> siècle.* Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018, 337 p. Coll. « Actualité des Classiques ». € 33

Katharina Uhde, ***The Music of Joseph Joachim.*** Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 2018, 448 p. £60.00 [À paraître en septembre.]

## C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Gérard Chappez, ***Rouget de Lisle : l'oublié du Panthéon.*** Tours, Éditions Sutton, 2017, 245 p. € 18

Richard Wagner, ***Lettres françaises.*** Traduit de l'allemand par Julien Tiersot. Paris, Grasset, 168 p. Coll. « Les Cahiers Rouges ». € 8,90

Alberto Zedda, ***A Life with Rossini.*** Translation by Charles Jernigan. Milano, Ricordi, 2017, 220 p. € 19

## V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Elina Absalyamova, Valérie Stiénon (dir.), *Les Voix du lecteur dans la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2018, 360 p. Coll. « Médiatextes ». € 25

Thomas Bouchet, *De colère et d'ennui : Paris, chronique de 1832*. Paris, Anamosa, 2018, 192 p. € 18

Jacques-Olivier Boudon (dir.), *La Marine sous le Premier et le Second Empire*. Paris, SPM / Institut Napoléon, 2017, 156 p. Coll. « Collection de l'Institut Napoléon ». € 17

Marie-France Brun-Jansem, *La Révolution au quotidien : histoire de l'administration municipale de Grenoble, 1789-1795*. Fontaine, Presses universitaires de Grenoble, 2018, 384 p. Coll. « La pierre et l'écrit ». € 28

Robert B. Carlisle, *La Couronne offerte : le saint-simonisme et la doctrine de l'espérance*. Traduit de l'anglais par René Boissel. Paris, L'Harmattan, 2017, 268 p. Coll. « Ouverture philosophique ». € 28

Gilles Cleroux, « Baden-Baden au temps de Flaubert : « la capitale d'été de l'Europe », *Cahiers Flaubert Maupassant*, 33 (2017).

Diana, Cooper-Richet, *La France anglaise, de la Révolution à nos jours*. Paris, Fayard, 2018, 360 p. € 23  
[Contient : Paris et la France à l'heure anglaise (1815-1850), p. 89-136.]

*Correspondance Nietzsche - Wagner*. Traduite par Hans Hildenbrand. Présentée par Pierre Héber-Suffrin. Paris, Éditions Kimé, 2018, 200 p. € 19

*Courbet, épistolier : 24 lettres inédites*, éditées par Petra Ten-Doesschate Chu. Dijon, Les Presses du réel, 2017, 97 p. Coll. « Fama ». € 12

François de Coustin, *Louis XIX, duc d'Angoulême*. Paris, Perrin, 2017, 476 p. € 25

Éric Hazan, *Balzac, Paris*. Paris, La Fabrique Éditions, 2018, 216 p. € 14

**Histoire(s) de Lyon et d'ailleurs : mélanges en l'honneur de Bruno Benoit.** Textes recueillis par Roland Saussac et Gilles Vergnon. Préface de Gérard Collomb. Postface de André Chassaing. Gleizé, Éditions du Poutan, 2017, 200 p. € 22

Pierre de La Gorce, **La Restauration.** Paris, Éditions Frédérique Patat, 2017, 2 vol., 297 p., 313 p. € 12,99 le vol.

Pierre de La Gorce, **Louis-Philippe, 1830-1848.** Paris, Éditions Frédérique Patat, 2017, 391 p. € 12,99

**Le Château d'Eu.** Eu, Ville d'Eu, 2017, 28 p. € 4,50

Daniel Mairat, **Renaissance romantique : mises en fiction du XVI<sup>e</sup> siècle (1814-1848).** Genève, Librairie Droz, 2018, 648 p. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 15. € 49

« 1848. Que demande le peuple », **L'Histoire**, 444 (février 2018), p. 28-65. [Contient : Hervé Robert, 24 février 1848. Pourquoi le roi a craqué, p. 38-43.]

**Napoléon : images de la légende.** Paris, Somogy éditions d'art, 2017, 280 p. € 29

Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.), **Histoire du monde au XIX<sup>e</sup> siècle.** Traductions par Perrine Chambon et Odile Demange. Paris, Fayard, 2017, 718 p. € 49

Yvan Tessier, **Villages et Faubourgs autour de Paris : flâneries hors du temps.** Paris, Parigramme, 2018, 240 p. € 19,90

Christian Wasselin, **Le Paris de Nerval.** Paris, Éditions Alexandrine, 2017, 120 p. Coll. « Le Paris des écrivains », 24. € 9,90

## VI. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Magali Briat-Philippe et Ger Luijten (dir.), **Georges Michel. Le paysage sublime.** Paris, Fondation Custodia, 2017, 208 p. € 29

**Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, 1790-1909 : la peinture en héritage.** Saint-Cloud, Musée des Avelines-Musée d'art et d'histoire de Saint-Cloud, 2018, 135 p. € 17

**Delacroix.** Catalogue de l'exposition. Paris, Hazan, 2018, 482 p. € 45

Stéphane Guégan, **Delacroix : peindre contre l'oubli.** Paris, Flammarion, 2018, 264 p. € 35

Michel Hilaire, **Les Bazille du musée Fabre.** Paris, Gallimard, 2018, 96 p. € 25

Bénédicte Jarrasse, **Les Deux Corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique.** Pantin, Centre national de la danse, 992 p. Coll. « Histoires », 3. € 31,50

Barthélémy Jobert, **Delacroix.** Nouvelle édition mise à jour. Paris, Gallimard, 1/1997, 2/2018, 352 p. € 35

**Peintures et Œuvres préparatoires du XIX<sup>e</sup> siècle.** Paris, Galerie la Nouvelle Athènes, 2017, 72 p.

Christine Peltre, **Les Orientalistes.** Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, Hazan, 1/1997, 2/2018, 336 p. € 45

## VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Eugène Delacroix, **Les Dangers de la cour, suivi de Alfred, Victoria,** éditée sous la direction de Dominique de Font-Réaulx. Paris, Flammarion, 2018, 240 p. € 17

[Trois écrits de Delacroix adolescent - deux nouvelles et une pièce de théâtre dont les manuscrits sont conservés au musée national Eugène-Delacroix.]

Théophile Gautier, **Œuvres complètes.** Section VI, Critique théâtrale. Tome X, Novembre 1851-1852. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier. Paris, Honoré Champion, 2018, 690 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 204. € 95

Bernard Gendrel et Mireille Labouret (dir.), *Les Cent-Jours vis de la littérature* : suivi d'un inédit de Charles de Rémusat. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2017, 193 p. Coll. « Formes et savoirs ». € 22.

Victor Hugo, *Hernani* et « la bataille d'*Hernani* ». Texte intégral + dossier par Olivier Decroix + Lecture d'image par Sophie Barthélémy. Paris, Gallimard, 2018, 304 p. Coll. « Folioplus classiques », 152. € 3

E.-L. de Lamothe Langon, *Souvenirs d'un fantôme : chroniques d'un cimetière*. La Fresnaie-Fayel, Librairie d'Otrante, 2018, 224 p. € 27

Soon-Hee Lee, Jun-Hyun Kim, *De l'édition Ladvocat aux Mémoires d'outre-tombe : La Restauration réécrite*. In : *Romantisme*, 178 (4/2017), p. 122-134.

Stéphanie Loncle, *Théâtre et Libéralisme (Paris, 1830-1848)*. Paris, Classiques Garnier, 2018, 691 p. Coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 11. € 68  
[Contient : Le Paris théâtral, p. 19-288.]

Gérard de Nerval, *Léo Burckart (1838-1839)*. Textes établis, présentés et annotés par Sylvie Lécuyer. Paris, Honoré Champion, 2018, 626 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 198. € 90

Thierry Roger, *Culte de l'art et liturgie funèbre. Lecture de La Comédie de la Mort*. In : Martine Lavaud et Paolo Tortonese (dir.), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 252 p. Coll. « Rencontres », 306. € 29

Laurence Sterne, *Voyage sentimental*. Édition d'Alain Montandon. Traduction de Léon de Wailly. Paris, Classiques Garnier, 2017, 273 p. Coll. « Classiques jaunes », 676. € 17

Alain REYNAUD

## **Musée Hector-Berlioz : une année 2017 particulièrement active et riche en évènements**

Le musée Hector-Berlioz en 2017 a connu une fréquentation importante avec plus de 13 500 visiteurs et organisé pas moins de 111 manifestations et activités pédagogiques.

L'équipe du Musée, sous la direction artistique de Bruno Messina et la responsabilité d'Antoine Troncy, est sur tous les fronts berlioziens et donne à l'institution, au-delà de sa mission mémorielle, une portée pédagogique propre à fédérer un public jeune (que ce soit dans un contexte périscolaire ou non), comme un public d'adultes très impliqué dans les activités proposées.

Amélie Meunier-Carus, chargée d'accueil du Musée, nous a communiqué plusieurs informations qui permettent de distinguer les quatre grandes typologies de visiteurs fréquentant les lieux : le public jeune hors scolaire, les scolaires, le public présent aux concerts donnés par le Musée et un public adulte participant à plusieurs ateliers ciblés.

Parmi le jeune public, un nombre important concerne des enfants et adolescents qui viennent individuellement et participent à divers ateliers. Parmi ceux-ci, deux activités ont remporté un franc succès ; d'abord l'atelier de cuisine anglaise illustrant le thème de l'exposition annuelle consacrée à Berlioz et la Grande-Bretagne, mais aussi les ateliers « art-scotch » animés par Steve Vachet (guide-conférencier). Cet atelier a eu pour finalité de réaliser un portrait du compositeur grâce à un mariage du support papier ou cartonné, le scotch et les couleurs. Il a également été proposé à ce jeune public, un atelier de fabrication d'instruments de musique avec de la « récup » et les résultats sont étonnants et talentueux.

Du côté des scolaires (principalement des collégiens et lycéens) les activités étaient tout aussi passionnantes et originales. Avec Jean-

Louis Clot, professeur de musique à Grenoble et enseignant relais responsable du service éducatif, les élèves ont pu étudier les mélodies de Berlioz et les enregistrer. Antoine Troncy a assuré les nombreuses visites du Musée prévues dans le cadre des activités périscolaires des établissements. Un autre atelier permettait la construction de phonographes en état de fonctionnement et la découverte du son électro-acoustique.



Parallèlement, le lycée Berlioz de La Côte-Saint-André, notamment avec sa section professionnelle, s'est impliqué dans un projet autour de l'opéra en écoutant et commentant tout le répertoire diffusé au sein du Musée.

Le Musée organise également, tout au long de l'année, de nombreux récitals et spectacles (théâtre, conférences, animation autour d'un thème musical, danse, etc.). Les plus connus sont les concerts « sous le balcon d'Hector » et les « tea times » autour du piano de Marie Recio, très appréciés et fréquentés.

Le dernier volet de l'« hyperactivité » du Musée s'adresse aux adultes et adolescents. En 2017 la grande activité proposée concernait la découverte du vitrail et les participants ont pu réaliser des vitraux et en découvrir les matières nobles, le verre, les pigments, le plomb. Une autre activité animée par Thierry Cholat a permis aux visiteurs intéressés de fabriquer des instruments de musique à base de métal et de bois.

Il était important de saluer le travail remarquable assumé par toute l'équipe du musée Hector-Berlioz.

*Patrick BARRUEL-BRUSSIN*



## Un nouveau piano entre au Musée

À l'automne 2017, le musée Hector-Berlioz a acquis un nouveau piano. L'instrument se trouvait chez des descendants de Nancy, sœur de Berlioz.

Il s'agit d'une très belle pièce, malheureusement hors d'usage, qu'il n'est pas question de restaurer. On s'en est tenu à un nettoyage minutieux des différents éléments. Le piano a été installé au second étage de la maison-musée. Il porte l'estampille ci-dessous :



On ne connaît pas vraiment son histoire. La tradition familiale rapporte tout au plus qu'il était à Saint-Vincent et que Berlioz en aurait même joué. La propriété de Saint-Vincent est située à Voreppe, à une quinzaine de kilomètres au nord de Grenoble. Il s'agit de la maison de campagne acquise par Camille Pal en 1827. Ce dont on est sûr, c'est que le piano se trouvait effectivement à Saint-Vincent lors de la vente de la propriété en 1961. Il a été ensuite

transféré à Grenoble et placé, entre deux fenêtres, dans le salon d'un appartement. Il a été ultérieurement transporté en Haute-Saône. C'est là qu'en fin de compte il a été acquis par le Musée.

Il se trouve que, dans la famille d'Adèle, l'une des filles, Joséphine, avait débuté le piano à l'âge de 7 ans. Ses parents lui avaient acheté chez Érard, au début de 1857, un modèle oblique en acajou, pour lequel Marie Recio avait obtenu un bon prix.



Le piano Pfeiffer.

Quoi qu'il en soit, dans la famille de Nancy, on ne connaît pas d'achat d'un piano. Nancy, sa fille et sa petite-fille n'en jouaient apparemment pas. On peut conjecturer qu'il est venu par une branche alliée : Masclet ou Reboul. Toutefois, une estampille sur le piano indiquant qu'il a été réalisé en 1827, on peut aussi penser qu'il a été acheté par la famille Pal lors de l'acquisition de Saint-Vincent.

*L'instrument*

Il s'agit d'un piano carré à deux cordes fabriqué par J. Pfeiffer. Né à Trêves, Jean François Antoine Pfeiffer se fixa à Paris vers 1801 et y établit une manufacture de pianos, laquelle eut un certain succès. Ainsi pouvait-on lire dans le *Bazar parisien* de 1826 l'annonce ci-après :

PFEIFFER (J.), rue Montmartre, n. 18.

Facteur de pianos de S. A. R. Mgr. le Dauphin ; il est le premier qui ait réussi à nous affranchir du tribut que nous payons à l'Allemagne et à l'Angleterre pour leurs pianos. Les améliorations qu'il apporta furent graduelles ; mais il est enfin parvenu à perfectionner le piano carré de telle manière qu'il produit des sons aussi beaux, aussi vigoureux et aussi veloutés que le sont ceux du piano à queue. Les instrumens sortis de ses ateliers sont préférés par nos premiers professeurs, et recherchés dans les pays où l'on ne se servait que de pianos à queue. Il confectionne surtout des pianos à deux cordes, d'un quart meilleur marché que les autres qui font le charme des amateurs. Ce qui prouve d'ailleurs autant en sa faveur, c'est que jamais ses instrumens ne sont vendus comme pianos de hasard.



## Une lithographie d'Hector Berlioz offerte au Musée



Lundi 5 mars 2018, le musée Hector-Berlioz eut le plaisir de voir son fonds s'enrichir d'une nouvelle pièce grâce au don d'une lithographie d'époque de l'artiste écossais Ernest Baylet, datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette œuvre a été offerte à Monsieur Jean Gueirard, actuel commissaire aux comptes de l'Association, par la fille du

compositeur Alexandre Georges <sup>1</sup> (disciple et ami de Gabriel Fauré et un des fondateurs de l'école Niedermeyer).

Monsieur Gueirard, associé à l'AnHB, première destinataire du don, a accepté avec plaisir de voir cette pièce de qualité rejoindre les collections du Musée.

Antoine Troncy, responsable du Musée a réceptionné, dans le cadre de la chambre natale du compositeur, cette lithographie, entouré de Michèle Corréard, Lucien Chamard-Bois, Patrick Barruel-Brussin, l'équipe du Musée, et en présence de l'écrivaine dauphinoise Dominique Fabre.

---

1. Alexandre Georges (1850-1938) a été un compositeur reconnu à son époque, notamment avec l'opéra *Miarka* joué à l'Opéra-Comique et à l'Opéra, dans les années 20. Il a écrit 10 opéras, de nombreuses œuvres pour musique vocale et chorale, dont une très belle messe de Requiem en 1925, et plusieurs partitions pour orchestre et musique de chambre. « Alexandre Georges », in *Wikipédia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre\\_Georges](https://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Georges) (consulté le 24 avril 2018).

## **Eleanor Steber, inoubliable interprète des *Nuits d'été***



Eleanor Steber est une soprano américaine née le 17 juillet 1914 à Wheeling (Virginie) et morte le 3 octobre 1990 à Langhorne (Pennsylvanie).

Après des débuts à l'opéra de Boston en 1936, elle est engagée au Metropolitan Opera de New-York en 1941 où elle chante les premiers rôles dans les ouvrages de Mozart, Wagner, Richard Strauss et Verdi jusqu'en 1966, assurant 427 représentations.

Steber est applaudie au Canada, en Chine, au Japon, en Inde, en Europe : à Bayreuth, au Festival de Glyndebourne, à Florence, au Festival de Salzbourg, mais l'essentiel de sa carrière se fait aux États-Unis.

Eleanor Steber est aussi très appréciée en concert, notamment dans les répertoires de Berlioz et de Richard Strauss.

En décembre 1959 et janvier 1960 dans *Les Troyens*, Eleanor Steber chante le rôle de *Cassandre*, au côté de la *Didon* de Regina Resnik (il existe un enregistrement *live* de ces représentations).

C'est en 1953-1954 qu'Eleanor Steber grave en studio une version des *Nuits d'été* (*Villanelle* en est absente) sous la baguette du chef Dimitri Mitropoulos dirigeant le New York Philharmonic.

La critique sera unanime à saluer la performance de Steber dans un répertoire pour le moins exigeant, la qualité de la prononciation et le legato du phrasé restant les atouts maîtres de la soprano.

À l'occasion d'une réédition par la firme Sony, dans le *New York Times* du 7 février 2003, le critique Allan Kozinn écrit : « Essentiel est l'enregistrement des *Nuits d'été* avec la soprano Eleanor Steber dirigée par le chef Dimitri Mitropoulos à la tête du New York Philharmonic. Peut-être peut-on percevoir une certaine timidité quant à la qualité de la voix dans le haut registre, mais la tendresse, l'intelligence et la ligne de chant parfaitement maîtrisée nous séduisent. Ce travail reste encore trop méconnu à notre époque, c'est pourquoi cette interprétation nous transmet le sentiment d'une véritable découverte ».

L'écrivain Kenneth Pitchford consacre même quelques lignes à la cantatrice dans un de ses romans, *The Beholding* : « Elle écoutait *les Nuits d'été* avec Eleanor Steber. La voix riche et sensuelle de la chanteuse flottait jusqu'à elle comme une re-création mélancolique d'une nuit d'été de Berlioz ».

Autre interprétation remarquable du soprano américain est celle gravée en *live* lors d'un concert donné à Canergie Hall le 10 octobre 1958.

Elle interprète *Les Nuits d'été*, accompagnée au piano par Edwin Biltcliffe (ne figure pas dans cette prestation *Sur les lagunes* ?).

La voix est presque plus belle qu'en 1953-54, en tout cas le timbre semble plus sensuel, presque charnel avec cette gourmandise



vocale et cette apparente facilité qui donnent à chaque interprétation un fini qui marie rigueur, exigence et une maîtrise absolue du souffle et du legato.

C'est aussi l'opinion de David Le Marrec dans ses *Carnets sur sol* : « La voix charnue et élancée de Steber séduit pleinement ici. Les aigus très légèrement blanchis rappellent plus que jamais Callas, dont elle avait hérité le rôle-titre de *Vanessa*. Cependant, pas de surtimbrages dans le grave, pas de boursoufflures ou d'affectation dans l'expression ; et surtout, un port d'une grande majesté : la spécificité de Steber qui, plus encore que la plénitude de son timbre et l'homogénéité de ses registres, fait tout son prix. »

Toute comparaison entre l'interprétation avec orchestre et cette version pianistique paraît inutile parce qu'Eleanor Steber a su, avec la complicité inspirée d'Edwin Biltcliffe, donner l'ampleur et la grâce qu'impose chacune de ces mélodies, illustrant le propos de David Cairns : « Pourtant, même dans cet état provisoire, lorsqu'elles sont chantées par une interprète qui a le talent et la subtilité pour exploiter la primauté de la ligne vocale, et jouées par un pianiste qui comprend la musique, *Les Nuits d'été* demeurent l'un des joyaux de l'œuvre de Berlioz ».

Eleanor Steber, cette américaine si attachée à la musique de Berlioz, ouvre la voie à ses illustres compatriotes et héritières : Isabel Bayrakdarian, Susanne Mentzer, Renée Fleming ou Deborah Voigt.

*Patrick BARRUEL-BRUSSIN*

Sources :

« Eleanor Steber », in *Wikipédia*,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Eleanor\\_Steber](https://fr.wikipedia.org/wiki/Eleanor_Steber) (consulté le 24 avril 2018).

Allan Kozinn, « Fiery Romantic, Burning Alone: The Ever-Original Berlioz », in *The New York Times*, 7-2-2003.

Kenneth Pichford, *The Beholding* (novel) (XLibris, 2005), 596 p.

« Enregistrements, domaine public - II - Hector BERLIOZ, *Les Nuits d'Été* - Eleanor Steber, Dmitri Mitropoulos (1953-4) », in David le Marrec, *Carnet sur sol*, <http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2007/02/03/506> (consulté le 24 avril 2018).

David Cairns, *Hector Berlioz*, traduit de l'anglais par Dennis Collins (Paris : Fayard, 2002), vol. 2, p. 269.

Entendre Eleanor Steber dans Berlioz :

- 1) Hector Berlioz, *Les Nuits d'été* (II-VI), Praga digitals, distribué par Harmonia Mundi.
- 2) Eleanor Steber in concert 1956-1958, Edwin Biltcliffe, piano, VAI Audio.
- 3) *Les Troyens*, VAI Audio.

## Discographie

### Nouveautés

**Grande Messe des morts** (Requiem). R. McPherson, t. ; Virginia Symphony Orchestra Chorus, The Choral Arts Society of Washington, Virginia Symphony Orchestra, dir. J. Falletta. Hampton Roads Classics 888295651097 © 2017

**Harold en Italie**. Avec : Weber, *Andante und Rondo ungarese, Aufforderung zum Tanz*. L. Power, alto ; Bergen Philharmonic Orchestra, dir. A. Manze. 1 CD Hyperion CDA68193 © 2017

« Voici des roses » (**La Damnation de Faust**). Avec divers compositeurs. In : **Dappertutto**. J.-M. Salzmann, bar. ; P. Cussac, accordéon. 1 CD Maguelone MAG358411

L'adieu des bergers à la Sainte Famille (**L'Enfance du Christ**). Avec divers compositeurs. In : **Riemuikaammel! : A Finnish Christmas**. Helsinki Chamber Choir ; J. Lehtola, orgue ; dir. N. Schweckendiek. 1 CD Bis BIS-2322

Le repos de la Sainte Famille (**L'Enfance du Christ**). Avec divers compositeurs. In : **101 Classical: The Best Classical Music Ever!** Tasmanian Symphony Orchestra, dir. D. Stanhope. 5 CD ABC Classics ABC4816613

Songe d'une nuit de sabbat (**Symphonie fantastique**) (arr. M. Amano pour ensemble à vent). Avec divers compositeurs. In : **CAFUA Selection 2006**. Japan Air Self-Defense Force Western Air Band, dir. H. Kayo. 1 CD Cafua Records 1 CD Cafua Records CACG-0080

**Le Carnaval romain** (arr. Eiji Suzuki pour ensemble à vent). Avec divers compositeurs. In : **CAFUA Selection 2011**. The Central Band of the Japan Air Self-Defense Force, dir. H. Kayo. 1 CD Cafua Records CACG-0163

## Rééditions

**Symphonie fantastique**. Ballet des sylphes (**La Damnation de Faust**). Avec divers compositeurs. In : **Leopold Stokowski: Complete Decca Recordings**. New Philharmonia Orchestra (*Sf*). London Symphony Orchestra (*DF*). 23 CD Decca 4832504 © 1968 (*Sf*), 1970 (*DF*)

Fantaisie dramatique sur La Tempête (**Le Retour à la vie**), **Grande Ouverture du Roi Lear** (extrait), L'Île inconnue (**Les Nuits d'été**). Avec divers compositeurs. In : **Symphony of Seduction**. Chœur et Orchestre symphonique de Montréal, dir. Ch. Dutoit. K. Te Kanawa, sop. : Orchestre de Paris, dir. D. Barenboim. 2 CD ABC Classics ABC4829181 © 1984 (*RV*), 1995 (*GORL*), 1981 (*NE*)

Ballet des sylphes (**La Damnation de Faust**). Avec divers compositeurs. In : **Leopold Stokowski conducting the London Symphony Orchestra and Chorus**. London Symphony Orchestra. 1 CD Decca 4833889 © 1970 (*DF*)

**Symphonie fantastique. Béatrice et Bénédicte**, ouverture. Scottish Chamber Orchestra, dir. R. Ticciati. 1 CD Linn CKR400 © 2011

**Harold en Italie**. W. Lincer, alto ; New York Philharmonic Orchestra, dir. L. Bernstein. 1 CD Sony G010003711778F © 1962

**Harold en Italie**. Avec divers compositeurs. In : **Gérard Caussé: Viola Legend. The Erato Years**. Orchestre du Capitole de Toulouse, dir. M. Plasson (*HI*). 13 CD Erato 9029568158 © 1980 (*HI*)

« Premiers transports que nul n'oublie ! » (**Roméo et Juliette**). « D'amour l'ardente flamme » (**La Damnation de Faust**). Avec divers compositeurs. In : **Verrett in Opera**. Sh. Verrett, m.-sop. ; RCA Italiana Opera Chorus, RCA Italiana Opera Orchestra, dir. G Prêtre. 1 CD RCA G010003860644K

**Le Carnaval romain**. Marche hongroise, Danse des sylphes, Menuet des follets (**La Damnation de Faust**). Avec : Gounod, Bizet, Delibes. London

Philharmonic Orchestra, dir. D.-É. Ingelbrecht. 1 CD Forgotten Records fr 1409 © 1956 (*Cr, DF*)

**Les Nuits d'été.** Scène d'amour (**Roméo et Juliette**). **Cléopâtre.** Méditation (**Cléopâtre**). K. Cargill, m.-sop. ; Scottish Chamber Orchestra, dir. R. Ticciati. 1 CD Linn CKR421 © 2013

Marche hongroise (**La Damnation de Faust**). Avec divers compositeurs. In : **Karajan 110.** Berliner Philharmoniker. CD Warner Classics 9029572479

**Roméo et Juliette, Les Nuits d'été, Chasse royale et Orage (Les Troyens), La Damnation de Faust, Béatrice et Bénédicte** (ouverture), **Ouverture du Corsaire, Grande Ouverture de Benvenuto Cellini, L'Enfance du Christ, Harold en Italie, Le Carnaval romain, Grande Messe des morts** (Requiem), **Roméo et Juliette, Symphonie fantastique, Béatrice et Bénédicte** (ouverture). In : **Charles Munch conducts Berlioz.** M. Roggero, m.-sop. ; L. Chabay, t. ; Y Kwei Sze, b. ; V. de los Angeles, sop. ; S. Danco, sop. ; D. Poleri, t. ; M. Singher, bar. ; F. Kopleff, contralto ; C. Valletti, t. ; G. Souzay, bar. ; G. Tozzi, b. ; W. Primrose, alto ; L. Simoneau, t. ; R. Elias, m.-sop. ; C. Valetti, t. ; G. Tozzi, b. ; New England Conservatory Chorus ; Boston Symphony Orchestra. 10 CD RCA © 1953 (*RJ*), 1955 (*NE*), 1958 (*T*), 1954 (*DF*), 1952 (*BB*), 1958 (*OC*), 1959 (*GOBC*), 1956 (*EC*), 1958 (*HI, CR*), 1959 (*GMM*), 1961 (*RJ*), 1962 (*Sf*), 1958 (*BB*)

Alain REYNAUD

## Vidéographie

### Nouveautés

**Benvenuto Cellini.** M. Sicilia (Teresa), M. Losier (Ascanio), J. Osborn (Cellini), N. Spence (Francesco), L. Naouri (Fieramosca), M. Muraro (Balducci), S. Conner (Bernardino), O. Anastassov (le pape Clément VII), M. Beekman (un cabaretier), A. Morsch (Pompeo), Dutch National Opera Chorus, Rotterdam Philharmonic Orchestra, dir. Sir Mark Elder. T. Gilliam, mise en scène. 2 DVD Video Naxos 2110575-76 / 1 DVD Blu-ray Naxos NBD0074V © 2015

Marche hongroise (*La Damnation de Faust*). Avec divers compositeurs. In : ***The 2016 BBC Proms at the Royal Albert Hall***. Münchner Philharmoniker, dir. V. Gergiev. 1 DVD Naxos 2.110572 / 1 DVD Blu-ray NBD0073V © 2016

## **Berlioz sous les cèdres**

Tel est l'intitulé de l'un des concerts du premier festival qu'organisent Les amis de Milliassière. Cette association nouvellement constituée a notamment pour but de contribuer au rayonnement de la culture et des arts, à la défense et à la valorisation du patrimoine en Dauphiné.

Lors du concert du 16 septembre 2018 à 19 heures, seront données, en première audition publique, des mélodies transcrites pour guitare, dont la transcription est attribuée à Hector Berlioz. Ces œuvres seront elles-mêmes suivies des *Nuits d'été*.

Les interprètes seront Tim Ter Huurne, guitare, Sophie Marin-Degor, soprano et Marie-Annick Chamarande, piano.

Les amis de Milliassière  
Milliassière  
38300 SUCCIEU

lesamisdemilliassiere.com  
lesamisdemilliassiere@orange.fr  
Tél. : 06 37 54 35 84 / 06 84 51 84 92



Ernest REYER



## Un site web pour les critiques musicales d'Ernest Reyer

Successeur de Berlioz au *Journal des débats* (après d'Ortigue) où il signa, du 2 décembre 1866 au 4 décembre 1901 des feuilletons où l'humour caustique et la pertinence se donnaient la main, le compositeur de *Sigurd* et de *Salammbô* vouait à Berlioz une admiration sans bornes dont l'écho résonne dans sa musique comme dans ses écrits. Non seulement il fut à l'origine de plusieurs concerts Berlioz après 1869 mais encore il ne manqua jamais une occasion de rappeler à ses lecteurs à quel point Berlioz était digne d'occuper cette place de premier plan qu'on lui contestait encore.

La création, à l'initiative de M. Nizam P. Kettaneh d'un site consacré aux feuilletons de Reyer va permettre de mesurer enfin le rôle qu'ils ont joué, mais aussi de disposer d'informations pertinentes et engagées sur la vie musicale française « après Berlioz ».

On pourra lire dans les *Bonnes Feuilles* le premier article de Reyer consacré exclusivement à Berlioz que M. Kettaneh a bien voulu nous communiquer. Nous ne saurions trop l'en remercier avant de lui laisser nous présenter lui-même le site qu'il a créé.

Nous avons créé un site web sur lequel sont progressivement publiés tous les articles de critique musicale écrits par le compositeur Ernest Reyer (1823-1909). Ce site : [www.ernestreyer.com](http://www.ernestreyer.com) se veut un outil pour le musicologue ou le musicien désireux d'en savoir un peu plus sur la musique qui se jouait à Paris durant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Il convient donc d'en indiquer les choix éditoriaux.

### 1. Sélection des articles

Seuls les articles signés par Ernest Reyer, ou reconnus ultérieurement par lui comme étant de sa plume, ont été retenus. En 1847, Reyer, après un séjour en Algérie, vint s'installer à Paris où il se lia rapidement d'amitié avec Théophile Gautier pour qui, entre 1848 et 1852, il participa anonymement à la rédaction des critiques musicales signées par ce dernier. L'identification de ces articles n'est pas toujours aisée et reste sujette à discussion. Il est encore moins facile de déterminer avec exactitude les paragraphes écrits par Reyer et de pouvoir affirmer que ces paragraphes n'ont pas été retouchés par Gautier ou un de ses collaborateurs - on pense en particulier à Louis de Cormenin - avant d'être publiés. Quoi qu'il en soit, c'est encore grâce à Théophile Gautier, alors l'un des directeurs de *La Revue de Paris*, que Reyer fut engagé par celle-ci comme critique musical et qu'il y publia, dans la livraison de mai 1852, un premier article signé de son nom.

Reyer fut critique musical pendant près de cinquante ans de 1852 à sa retraite du *Journal des Débats* en 1899. La guerre franco-prussienne puis la Commune sont les causes d'un hiatus, entre août 1870 et mars 1871, dans la publication de ses articles et offrent un jalon chronologique pour diviser la grande production de Reyer dans ce domaine. Il écrivit plus de 700 articles dont 287 pour la période du Second Empire (1852-1870).

### 2. Établissement du texte

Les articles ont été reproduits tels que publiés dans les différents journaux de l'époque, en respectant les conventions orthographiques de chacun et leur ponctuation. Il faut préciser que sous le Second Empire l'orthographe moderne et l'orthographe ancienne coexistaient : certains journaux avaient adopté la nouvelle orthographe, lorsque d'autres restaient attachés à l'ancienne (« les instruments », « poème » « rythme », par exemple). Il nous a semblé judicieux de conserver la saveur des textes de l'époque. De plus, l'orthographe des noms

propres est souvent variable. Afin d'aider le lecteur d'aujourd'hui, l'orthographe moderne des noms propres a été rétablie, entre crochets. Enfin, les erreurs typographiques manifestes ont été corrigées silencieusement. L'écriture d'Ernest Reyer étant d'une lecture très difficile, il est fort probable que les écueils orthographiques soient dus dans une large mesure à la difficulté qu'a rencontrée le typographe à déchiffrer le manuscrit de Reyer.

### *3. Les notes sur les personnes et sur les œuvres citées*

Une notice biographique a été établie pour chaque personne citée. Autant que possible, chaque notice biographique donne le lieu, le jour, le mois et l'année de naissance et de décès. Une notice a également été rédigée pour les œuvres citées. Pour les œuvres vocales, le nom de l'auteur (ou des auteurs) du livret ou du poème est cité avant celui du (ou des) compositeur(s) comme c'était encore l'usage du temps de Reyer et comme c'est d'ordinaire l'ordre chronologique de la composition : d'abord un texte, puis une musique. Pour les œuvres lyriques étrangères, le genre a été cité dans la langue d'origine là où une traduction aurait prêté à confusion (exemple : *opera buffa* qui n'est ni opéra-bouffe, ni opéra-comique). Pour accéder à ces notes, il suffit de cliquer sur le nom de la personne ou sur le titre de l'œuvre citée dans les articles.

### *4. Les notes de bas de page de Reyer*

Occasionnellement, Reyer, lui-même, rédige une note de bas de page, indiquée par un astérisque (\*) dans le texte original. Nous avons employé le signe suivant ⓘ : à la place de l'astérisque. En passant la souris sur ce signe une fenêtre apparaît avec le texte de la note de bas de page de Reyer.

### *5. Outils de recherche*

Le site web se compose de trois chapitres : Articles, Œuvres, Personnes.

En cliquant sur « Articles », tous les articles publiés sur le site web apparaissent dans l'ordre chronologique du plus récent au plus ancien. Déjà tous les articles de 1852 à 1857 ont été publiés (126 articles) ; suivra progressivement la publication année par année jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. On peut rechercher un article en particulier ou tous les articles publiés dans une année ou tous les articles publiés dans un périodique.

En cliquant sur « Œuvres », toutes les œuvres citées apparaissent dans l'ordre alphabétique. On peut également rechercher toutes les œuvres d'un même genre musical ou littéraire (par exemple : opéra-comique, musique de chambre ou théâtre). En cliquant sur une œuvre on obtient la référence complète de cette œuvre.

En cliquant sur « Personnes », toutes les personnes citées apparaissent dans l'ordre alphabétique. On peut également rechercher toutes les personnes exerçant la même profession (exemple : chanteurs-ténor, compositeur ou auteur dramatique). En cliquant sur le nom on obtient la notice biographique de cette personne.

Pour chaque œuvre et pour chaque personne sont également donnés tous les articles où cette œuvre ou cette personne est citée ainsi que les articles où elle est discutée. Pour les œuvres, sont également donnés les noms du (des) compositeur(s), du (des) librettiste(s) et des autres intervenants (interprètes, traducteur, chorégraphe, etc...) et pour les personnes sont également données les œuvres qu'elles ont interprétées.

On peut ainsi naviguer d'un article à une personne ou à une œuvre dans n'importe quel ordre à loisir.

## 6. Les sujets traités

Reyer traite de tous les sujets concernant la pratique musicale dans la société française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il écrit surtout des articles sur les créations d'opéras à l'Opéra de Paris (p. ex. Halévy : *Le Juif errant* ; Verdi : *Les Vêpres siciliennes* ou Gounod : *La Nonne sanglante*) et au Théâtre-Italien de Paris (p. ex. Rossini : *Matilde de Shabran* ; Verdi : *Luisa Miller* et *Il Trovatore*), sur la création d'opéras-comiques à l'Opéra-Comique de Paris (p. ex. Ambroise Thomas : *La Tonelli* ; Halévy : *Le Nabab*) et au Théâtre-Lyrique (p. ex. Adolphe Adam : *Si j'étais roi* ; Donizetti : *Élisabeth ou La Fille du proscrit* ; Clapisson : *La Fanchonnette* ; Weber : *Oberon* et *Euryanthe*) ainsi que sur la création de pièces bouffes ou d'opérettes aux Bouffes-Parisiens (p. ex. Destribaud : *Vénus au moulin d'Ampiphros* ; Mozart : *L'Impresario*) ou au Théâtre des Variétés (Offenbach : *Pépito*).

Il publie également des articles sur les concerts de musique instrumentale, ceux de la Société des concerts du Conservatoire, de la Société Sainte-Cécile ou des concerts des virtuoses de passage (Herz, Schulhoff, etc...).

Il discute de la difficulté qu'ont les jeunes compositeurs à faire entendre leurs œuvres ; de la façon dont les directeurs des théâtres subventionnés contournent les obligations de leur cahier des charges ; de l'absence à Paris d'une véritable salle de concert comme en ont Vienne ou Londres ; de l'essor du mouvement des orphéons en France, de leur concours et de leur répertoire.

Il reconnaît très tôt le talent de jeunes compositeurs (Offenbach et Gounod pour la période déjà publiée sur le web) et écrit un des premiers articles de critique musicale en France sur un opéra de Wagner (*Tannhäuser* dans *Le Courrier de Paris* du 30 septembre 1857 – il n'est pas exclu qu'il ait aidé Théophile Gautier, avec lequel il s'est rendu à Wiesbaden pour entendre *Tannhäuser*, à écrire son article *Richard Wagner et Tannhäuser* dans *Le Moniteur universel* du 29 septembre 1857). Il soutient vigoureusement Berlioz auquel il consacre un article entier dans *L'Artiste* du 6 décembre 1857 et écrit deux longues critiques élogieuses sur *L'Enfance du Christ* (*Athenaeum*

*Français* du 30 décembre 1854 et *La Revue française* du 10 février 1855). Sa critique est juste et mesurée. Reyer n'est pas caustique ou cinglant mais il manie l'ironie finement ce qui lui permet de dire sa pensée sans offenser (*Le Courrier de Paris* du 12 juin 1857 et du 7 juillet 1857)... et de mettre les rieurs de son côté.

Puisse cet aperçu des trésors d'information que renferment les articles d'Ernest Reyer encourager leur lecture sur le site **www.ernestreyer.com** et surtout encourager la redécouverte des belles œuvres produites sous le Second Empire et qui ont péri avec lui.

*Nizam P. KETTANEH*

N.B. Un lien est établi avec **www.ernestreyer.com** dans l'onglet « Ressources en ligne » du site web de l'Association nationale Hector Berlioz.

RESSOURCES EN LIGNE/Contexte historique et musical/Contexte musical et littéraire/Compositeurs et musiciens contemporains/Reyer.

## Disparitions

**Nicole Wild**  
(1929-2017)



Née à Reims le 20 juin 1929, Nicole Wild est décédée à Paris le 29 décembre 2017, à l'âge de 88 ans.

Élève d'André Marchal (orgue) et de Norbert Dufourcq (histoire de la musique), Nicole Wild mena une double carrière de conservateur de bibliothèque et de musicologue dans le domaine de l'histoire de la musique et des spectacles au XIX<sup>e</sup> siècle.

En tant que conservateur en chef à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, elle effectua un patient travail de catalogage et de valorisation des fonds, dont rendent compte les deux volumes de *Décors et costumes du XIX<sup>e</sup> siècle*. Elle organisa en outre de nombreuses expositions qui firent l'objet de précieux catalogues, tels *Auber et l'opéra romantique* ou encore *Wagner et la France*.

Ayant débuté dans la recherche par un mémoire sur *La Vie musicale en France sous la Régence d'après le Mercure*, elle soutint en 1987 une thèse de musicologie intitulée *Musique et théâtres*

*parisiens face au pouvoir (1807-1864)*. De ce travail est issu, pour partie, le *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, dont une édition révisée a paru en 2012.

Au nombre des publications de Nicole Wild figurent *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, en collaboration avec David Charlton, ainsi que *Regards sur l'opéra-comique : trois siècles de vie théâtrale*, avec Raphaëlle Legrand.

Enfin Nicole Wild collabora à l'édition du centenaire des Œuvres littéraires d'Hector Berlioz (Gründ). Elle était sociétaire de l'AnHB.

### Suzanne Citron (1922-2018)



Née le 15 juillet 1922 à Ars-sur-Moselle, Suzanne Citron est décédée le 22 janvier 2018 à Paris, à l'âge de 95 ans.

Alors étudiante en histoire, Suzanne Grumbach entra dans la Résistance, à Lyon, en 1942. Arrêtée par la Gestapo le 26 juin 1944, internée à Drancy le 3 juillet, elle échappa in extremis à la déportation. Militante née, elle s'opposa, après la guerre, à toute forme de colonialisme, et ce jusqu'à sa mort.

Agrégée d'histoire en 1947, docteur en 1974, elle fut professeur d'histoire contemporaine à l'université Paris XIII-Villetaneuse.

Connue pour ses travaux sur l'école de la III<sup>e</sup> République, elle est l'auteur d'une œuvre critique majeure, qui questionne le rôle de



l'histoire dans l'enseignement scolaire. *Le Mythe national* (1987) est l'ouvrage le plus retentissant qu'elle publia dans ce domaine.

Suzanne Citron repose aujourd'hui aux côtés de son époux, Pierre Citron (1919-2010), dans le cimetière de Montjustin (Alpes-de-Haute-Provence).

### **Liliane Guiraud-Cellerier** (1923-2018)

Née à Lyon le 24 octobre 1923, Liliane Guiraud-Cellerier est décédée dans cette même ville le 20 mars 2018, à l'âge de 94 ans. Accompagnatrice de Ninon Vallin de 1941 à 1957, elle fut professeur au Conservatoire de Lyon pendant quarante ans, ainsi qu'à l'université Lyon 2.

Liliane Guiraud-Cellerier était chevalier de la Légion d'honneur.

### **Michel Sénéchal** (1927-2018)

Nous avons appris avec tristesse le décès, le 1<sup>er</sup> avril dernier, à l'âge de 91 ans, du ténor Michel Sénéchal.

Illustre représentant de l'école du chant français, Michel Sénéchal chanta Hylas sous la direction de Willem van Otterloo (*Les Troyens*, La Haye, 1952). Il fut le récitant et un centurion dans *L'Enfance du Christ* (Pierre Dervaux, 1960) et tint la partie de ténor, au côté de Christa Ludwig et Nicolaï Ghiaurov, dans *Roméo et Juliette* (Lorin Maazel, 1972).

Michel Sénéchal a fondé en 2012 l'association L'Art du chant français, dont le but est de défendre et de promouvoir le patrimoine lyrique et la tradition du chant français.



**Association nationale Hector Berlioz**

**BONNES FEUILLES**

**N° 13**

**2018**

Les *Bonnes Feuilles* sont publiées annuellement par l'Association nationale Hector Berlioz.

COMITÉ DE RÉDACTION :  
Gérard Condé, Alain Reynaud, Christian Wasselin.

**BONNES FEUILLES**

*Sommaire*

*Philémon et Baucis*, opéra en trois actes, de MM. Barbier et Carré, musique de M. Gounod.

Hector BERLIOZ 3

Hector Berlioz

Ernest REYER 9



## FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS DU 23 FÉVRIER 1860.

---

### **Théâtre-Lyrique.**

*Philémon et Baucis*, opéra en trois actes, de MM. Barbier et Carré, musique de M. Gounod.

On pourrait s'étonner que le délicieux poème de La Fontaine n'eût pas été depuis longtemps mis en scène, si l'on ne connaissait la répulsion instinctive qu'éprouvent la plupart des auteurs pour les sujets simples, naïfs, où le cœur humain joue le rôle principal. Cette répulsion semble diminuer pourtant, et nous voyons depuis quelques années des gens assez audacieux pour tenter le voyage de ce pays du beau où resplendit le vrai. Ils ne sont même pas trop maltraités par le public, qui se laisse parfois attendrir jusqu'à bénir leur audace. La grande difficulté pour faire adopter par la foule les œuvres de cette nature réside dans leur exécution ; il faut, pour les bien rendre, de la sensibilité, du bon sens et de l'art. Aujourd'hui les gens qui pratiquent le théâtre d'une certaine façon ne possèdent guère ces trois choses réunies. L'art est le moins rare, la sensibilité l'est beaucoup plus, le bon sens bien plus encore. Ce qui domine en général dans le bas peuple de ce monde-là, c'est la bêtise, la bêtise énorme, brutale, qui, enivrée d'elle-même, parvient seulement par intervalles à s'élever jusqu'à la folie. Cette bêtise eût écrasé Shakspeare, et Molière, et Racine, et Corneille, et Goëthe, et Schiller, et Calderon, et Gluck, et Mozart, et Weber, et Beethoven, si elle eût pu les placer sous sa patte.

On ferait un joli gros livre là-dessus, dont la partie anecdotique ne manquerait pas d'intérêt malgré son extrême invraisemblance.

..... MM. Barbier et Carré ont donc osé faire un petit drame sur

la touchante fable de Philémon et Baucis, et beaucoup de gens les en remercieront. On a dû pourtant leur dire bien des fois, quand ils parlaient de leur projet « Il n'y a pas de pièce là-dedans. » C'est le grand mot. Partout où le spectateur ne se demande pas avec anxiété : « Se marieront-ils ? ne se marieront-ils pas ? Mourra-t-il ? ne mourra-t-il pas ? Sortira-t-il de là ? N'en sortira-t-il pas ? il n'y a pas de pièce. De sorte que le jeu de cache-cache est une pièce. Le trouvera-t-il ? ne le trouvera-t-il pas ? Et les drames où le chœur se présente tout d'abord, pour instruire le public des événements qui vont se dérouler sous ses yeux ne sont pas des pièces. Roméo et Juliette, par exemple, et Périclès, prince de Tyr, ne peuvent, par cette raison, être comptés parmi les drames bien faits. Il n'y a pas de pièce là-dedans, il n'y a pas de surprise, il n'y a pas d'attrape : on est prévenu de ce qui va s'y passer. Il est vrai qu'il en est de même pour tous les drames qu'on a déjà vu représenter, si l'on s'en souvient. Il faudrait en conclure que les seuls drames dignes d'intérêt sont ceux qu'on ne connaît pas. Dans ceux-là il y a une pièce ; quand on les a vus, il n'y en a plus. Philémon et Baucis nous ont pourtant beaucoup intéressés samedi dernier, quoique la fable qui en a fourni le sujet soit dans toutes les mémoires. Qui ne se rappelle ces beaux vers :

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux ;  
 Ces deux divinités n'accordent à nos vœux  
 Que des biens peu certains, un plaisir peu tranquille.

MM. Barbier et Carré ont changé le dénouement et le châtement qui paraissent, sinon impossibles, au moins fort difficiles à représenter en scène. Baucis ne devient pas *tilleul*, Philémon ne devient pas *chêne*. Les superbes *lambris* ne s'élèvent pas aux yeux du spectateur sur l'ordre de Jupiter, et les *gens barbares*, les *gens durs* de *l'habitacle d'impies*, ne sont pas noyés dans les torrents du ciel. Les deux vieux époux redeviennent jeunes et recommencent leur tendre pèlerinage, ce qui, à tout prendre, doit être beaucoup plus agréable que d'être changé en arbre fût-ce en laurier, en cèdre ou en oranger.

*L'humble toit devient temple*, mais pendant l'entr'acte et à grand



renfort de *fermes* et de *praticables*.

La race inhospitalière ne périt pas dans les eaux, mais sous les ruines de ce temple où elle faisait ses orgies.

Nous n'avons pas eu la pauvre perdrix privée dont Baucis veut *faire un mets*, et qui

Dans le giron du dieu vient chercher un asile,

ni *le tapis tout usé couvrant deux escabelles*, qu'il fallut étayer

Des débris d'un vieux vase, autre injure des ans.

Enfin, ce n'est pas à Mercure qu'est échu l'honneur d'accompagner le maître du tonnerre dans son excursion terrestre, mais bien à Vulcain. Les auteurs avaient besoin de cet époux infortuné de Vénus pour faire de lui le plastron de leurs plaisanteries sur les calamités conjugales. C'est ici que notre sympathie aurait envie de les abandonner. De telles drôleries, plus ou moins graveleuses, ne me semblent pas cadrer avec le ton pur et doux de l'idylle, et les auteurs n'ont évidemment eu recours à cette *ficelle* que pour faire rire les Polonius de la salle et les empêcher de s'endormir. Je n'aime guère non plus leur idée de rendre Jupiter amoureux (ce n'est pas le terme propre, mais je gaze), de rendre, dis-je, Jupiter amoureux de la jeune Baucis.

Bien que la chaste compagne de Philémon n'accorde au Dieu qu'un baiser imperceptible, c'est encore trop. Une mouche, si non une large tache, vient détruire l'entière blancheur de sa robe d'épouse. D'ailleurs la façon dont elle s'y prend, pour prouver sa fidélité à Philémon, en faisant jurer à Jupiter, par le Styx, qu'il lut accordera sa demande, et en demandant de redevenir vieille, est un mélange de candeur et de rouerie assez disgracieux. Mais voilà précisément ce qui a plu à une partie importante des spectateurs, et ce qui, pour tous les Polonius, a donné de la saveur à la pièce.

L'ouvrage de MM. Barbier et Carré a complètement réussi.

M. Gounod a été plus heureux encore, et sa partition nous semble

l'une des plus gracieuses qu'il ait écrites. Il n'a pas composé d'ouverture, mais seulement une courte introduction, bien faite, harmonieuse, où l'on remarque un solo de hautbois très naïvement élégant.

On a beaucoup applaudi le duo suivant :

« Aimons-nous jusqu'au jour suprême  
 » Où la mort doit fermer nos yeux. »

L'ensemble des deux voix y produit un effet charmant, et le morceau tout entier est conçu dans un sentiment exquis.

Vient ensuite un chœur très original (le chant de fête des impies) exécuté au loin dans la coulisse, dont la mélodie se déroule tout entière sur une pédale de dominante brodée par la sixte d'un accent joyeux et suave à la fois.

C'est bien là un chant d'épicurien. Pardon de l'anachronisme, si je le commets. J'ignore complètement à quelle époque vécurent Philémon et Baucis. D'ailleurs n'y eut-il pas de tout temps des épicuriens sans le savoir ?

Cet effet de dominante brodée par la sixte fut employé déjà par Gluck dans le chœur final d'*Helena e Paride*, devenu plus tard celui d'*Iphigénie en Tauride*. Dans *Philémon et Baucis*, il a un tout autre caractère beaucoup plus remarquable.

Après un beau trio d'un caractère calme, viennent des couplets de Vulcain :

Au bruit des lourds marteaux d'airain,

bien déclamés et accompagnés par un orchestre auquel les sons des trombones jouant piano donnent une couleur sombre bien motivée.

L'air de Jupiter contient de jolies phrases.

La fable de La Fontaine, *le Rat de ville et le Rat des champs*, chantée par Baucis, on ne sait trop à quel propos, a paru d'une mélodie assez incolore. Cette fable avait été mise en musique par M.

Gounod il y a plus d'un an ; si je ne me trompe, elle fut même publiée.

Il y a beaucoup plus à louer dans le second air de Jupiter et dans le duo des époux qu'accompagnent des tenues de violons divisés et quelques notes de harpe donnant à l'harmonie un coloris tout à fait poétique.

Un air de danse destiné à être réentendu dans la scène de l'orgie, occupe l'entr'acte. Ce morceau d'orchestre est magistralement traité, les développemens n'en sont point excessifs, et les modulations s'y enchaînent avec autant d'à-propos que de bonheur. Ici encore se trouve l'emploi d'une pédale obstinée fort piquante, pédale double formée par le martellement continue de la tonique et de la dominante, établissant une sorte de carillon. Malheureusement le thème de ce brillant allegro rappelle trop un air de danse du *Désert* de Félicien David. Les strophes avec chœur chantées dans le temple par une des femmes impies ont paru manquer de caractère, malgré l'effet du chœur qui en reprend le thème dans un grand ensemble de voix à l'octave. Le final :

Les dieux sont bons

est beaucoup mieux ; il est écrit en général un peu haut pour les voix supérieures.

Au troisième acte, Philémon et Baucis, plongés dans un profond sommeil, sont redevenus jeunes. Baucis s'éveille la première et ne reconnaît pas Philémon. Philémon à son tour ne reconnaît pas Baucis. Ils chantent un duo que j'aurais besoin de réentendre, où j'ai seulement remarqué des élans de la voix de soprano qui se trouvent déjà dans le rôle de Marguerite de l'opéra de *Faust*. Ces observations me coûtent à faire et témoignent de ma haute estime pour le talent de l'auteur. Quand on voit des maîtres célèbres se répéter à satiété, reproduire non seulement des formules, mais des phrases entières, des procédés d'instrumentation et de modulation jusqu'à en obséder le public, on a vraiment mauvaise grâce à venir reprocher à un compositeur consciencieux quelques réminiscences légères.

Il me reste à signaler encore un air de Jupiter,

Vénus même n'est pas plus belle,

très bien fait, et celui de Baucis,

Il a perdu ma trace,

où se trouve un joli dialogue établi entre la voix et les premiers violons.

M<sup>me</sup> Carvalho a joué et chanté on ne peut mieux ce rôle de Baucis qui lui sied à merveille. C'est bien la plus charmante petite vieille qu'on puisse voir ; mais redevenue jeune on s'étonne qu'elle ne séduise que Jupiter ; Vulcain, en la voyant, devrait, lui aussi être *brûlé de plus de feux qu'il n'en alluma*. Fromant a une jolie voix dont, par malheur, il ne peut corriger le chevrottement ; c'est grand dommage, car le timbre de cette voix est distingué et fort sympathique. Balanqué est un Vulcain bourru, d'un bon comique. Quant à Bataille, depuis longtemps il n'avait *créé* un rôle qui fut autant à son avantage. Celui de Jupiter est bien dans sa voix ; il le chante en maître ; il porte le costume divin en véritable

*Pater omnipotens atque hominum rex.*

Il a des poses olympiennes superbes il est plein d'un calme et d'une majesté qui ne l'abandonnent qu'en apercevant Baucis et *olli subridens* quand elle est redevenue jeune.

Le rôle de M<sup>lle</sup> Sax n'en est pas un.

Encore un succès pour le Théâtre-Lyrique.

H. BERLIOZ.

6 décembre 1857  
*L'Artiste*

## GALERIE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

### IX

## HECTOR BERLIOZ

Un critique <sup>1</sup> dont les admirations rétrospectives sont bien connues et devant lequel un très petit nombre de nos compositeurs modernes ont pu trouver grâce, écrivait, il y a un an à peine, le *post-scriptum* suivant au bas d'une sorte d'étude, qu'il serait peut-être plus juste d'appeler un pamphlet, et dont M. Hector Berlioz est le héros ou la victime : « Le travail qu'on vient de lire parut pour la première fois en 1846, et a été traduit en allemand et en italien. (Un peu de réclame ne nuit jamais.) Nous n'avons rien à modifier quant aux principes généraux qui s'y trouvent formulés ; mais si nous devons exprimer aujourd'hui les mêmes vérités, nous mettrions *peut-être* (aimable réticence !) un peu moins de *vivacité* dans la *critique* qui s'attache particulièrement aux œuvres de M. Berlioz. Nous laissons cependant à notre pensée toute sa verve de polémique ; car il est bon que les fruits de l'esprit, comme ceux de la terre (la terre, comme l'esprit, produit souvent des fruits bien amers), portent témoignage de la saison qui les a vus naître. »

En quelque saison qu'un écrivain se livre à l'appréciation d'une individualité marquante, il ne doit pas oublier que l'homme autour duquel se fait beaucoup de bruit ne saurait, dans aucun cas, en être tout à fait indigne. La critique peut avoir son drapeau et y rester

---

1. Paul Scudo : *De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M. H. Berlioz*, Paris, Imprimerie de Schneider et Langrand, 1846.

fidèle ; mais lorsque deux camps ennemis sont en présence, à propos d'un nom ou d'une œuvre, elle ne doit entrer ni dans un camp ni dans l'autre ; elle doit mettre la vérité au-dessus de ses sympathies d'école et bien peser les arguments de chacun avant de formuler son jugement, surtout si elle ne veut pas être forcée de regretter plus tard une *vivacité*, que quelques-uns, moins délicats dans leur langage, appelleront partialité ou injustice. La passion sied bien à la foule ; mais la modération est la première vertu de la critique : on ne vous croira jamais impartial quand vous aurez écrit sur un homme qui, s'il est en butte à tous les outrages, est également l'objet de toutes les ovations. « Non seulement M. Berlioz ignore l'art d'écrire pour la voix humaine, mais son orchestration même n'est qu'un amas de curiosités sonores sans corps et sans développement. » Et ailleurs : « Le Chinois qui charme ses loisirs par le bruit du tam-tam, le sauvage que le frottement de deux pierres met en fureur, font de la musique dans le genre de celle que compose M. Berlioz. » On ne vous croira pas, parce que ceux qui vous liront se souviendront de l'erreur dans laquelle d'autres que vous sont tombés en niant toute espèce de talent et de mérite à des contemporains dont la postérité a fait de grands génies ; et l'on vous demandera ce que vous pensez, par exemple, de cet horoscope tiré par un de ses confrères, à peu près oublié aujourd'hui, à l'auteur du *Barbier* et de *Guillaume Tell* : « Ce M. Rossini aura beau faire, il ne sera jamais qu'un petit discoureur en musique. <sup>2</sup> » Répondrez-vous que chacun est libre d'exprimer son opinion personnelle et de la formuler comme bon lui semble ? Fort bien ; mais alors ne vous étonnez pas, si ceux-là même qui veulent bien vous accorder l'éloquence de l'accusateur vous refusent la sérénité et l'impartialité du juge. Ne vous étonnez pas non plus si, en attendant que l'avenir donne un démenti à vos prophéties, on cherche à s'enquérir un peu minutieusement de la valeur de votre personnalité, afin de savoir le degré d'autorité que l'on doit accorder à votre opinion personnelle. La loyauté et la délicatesse sont des qualités banales de la critique en France ; elles ne vous sauveront donc pas des reproches que seront en droit de vous adresser, dans un temps plus ou moins éloigné, ceux qui auront été témoins de la

---

2. Propos attribués à Henri-Montan Berton.

*vivacité* de vos attaques et qui pourront apprécier plus tard jusqu'à quel point elles étaient fondées, jusqu'à quel point elles trouvent leur excuse dans une conviction profonde.

Il y a des colères que je comprends cependant ; il y a des haines auxquelles j'approuve : ce sont les haines et les colères qui poursuivent tout ce qui est mesquin et vulgaire, tout ce qui se traîne dans les ornières boueuses des mauvais chemins, tout ce qui est plat, tout ce qui est vide, tout ce que la vénalité et la spéculation font éclore dans les cervelles de ces brocanteurs qui, se disant artistes, bafouent l'art et lui crachent à la figure. Ces colères, ces haines, Berlioz les a eues, plus violentes, plus persistantes, plus fondées que celles de bien d'autres qui, au fond, pensaient comme lui, mais qui n'avaient pas, pour les exprimer comme lui, l'énergie de son style, l'amertume de ses déceptions, la légitimité de ses ressentiments et de ses rancunes. Les choses vraiment belles, il les a saluées avec enthousiasme ; il a fait ses dieux de Gluck, de Beethoven, de Weber et de Spontini ; il a prêché l'amour du beau, le culte de la poésie, le respect de soi-même, et il a prêché d'exemple ; les engouements passagers de la foule pour ces œuvres incolores qu'il a honorées quelquefois de ses sarcasmes ne l'ont jamais séduit, et l'ont jamais fait dévier de la route qu'il s'était tracée. Il est toujours resté lui-même, toujours sur la brèche, toujours convaincu, plein de courage et de persévérance, et digne, par conséquent, même dans ses moments d'erreur, de l'estime et de l'admiration de ceux qui ne partageaient ni ses croyances, ni son système, ni ses doctrines.

Hector Berlioz est né le 11 décembre 1803, à la Côte-Saint-André, petite ville du département de l'Isère. Je suppose que, pendant son enfance, il a dû jouer à la toupie, sonner aux portes le soir, désobéir à ses parents, rire au nez de ses professeurs et émailler ses études de pensums et de bonnets d'âne. J'aime mieux supposer cela que de croire sérieusement qu'à l'âge de cinq ans Berlioz composait des quatuors qui obtenaient les suffrages de tous les connaisseurs et le désignaient à ses concitoyens comme un génie précoce, préludant de bonne heure aux plus brillantes destinées. Je crois à la vocation, sans doute, mais je crois qu'elle ne se manifeste qu'à une certaine heure ; et, sauf de très-rare exceptions, les petits phénomènes qui ont commencé à révéler telles ou telles aptitudes en

remuant de certaine façon dans le ventre de leur mère n'ont jamais été à mes yeux que les héros ridicules de fables burlesques et sottement inventées. L'enfance de Mozart ne doit pas être nécessairement l'enfance de tous les grands artistes, et bien loin de m'enthousiasmer au récit des prouesses accomplies par le petit prodige de Salzbourg dans les diverses capitales de l'Europe, où le promenait la cupidité de son père, je le plains de tout mon cœur, comme je plains ces malheureux caniches déguisés en sultane dont les cabrioles sont réglées par les sons barbares et discordants des instruments de Crémone. Je n'ai jamais entendu dire que les arbres qui portaient les meilleurs fruits étaient les premiers à fleurir. Je n'irai donc pas rechercher dans l'enfance de Berlioz ces signes précurseurs d'une gloire future, dût-on accuser mon imagination de stérilité ou me reprocher d'avoir manqué au premier devoir du biographe. Ce n'est pas l'homme privé, non plus, que je chercherai à analyser, à peindre : c'est l'artiste.

Quelques mots sur les débuts de Berlioz dans la carrière musicale suffiront à montrer que, pour lui, la lutte a commencé de bonne heure.

Son père le destinait à la médecine ; et tout le monde, excepté le jeune Berlioz, trouvait bien naturel que le fils suivît la profession du père. Au milieu des ouvrages de clinique et de thérapeutique dont il était entouré, au milieu des squelettes et des écorchés qui étaient les compagnons ordinaires de ses études, le futur docteur pâlassait des journées entières sur un traité d'harmonie dont les problèmes arides et les formules confuses faisaient bouillonner sa jeune intelligence ; puis il tirait un flageolet de sa poche ou une flûte de son étui, et alors, les oreilles paternelles étaient averties des infidélités d'Hector aux savantes leçons de Broussais<sup>3</sup> et de Richerand<sup>4</sup>. Plus ces

---

3. François-Joseph Victor Broussais (Saint-Malo, 17 décembre 1772 – Vitry-sur-Seine, 17 novembre 1838), médecin. Fils d'un officier de santé qui naviguait comme chirurgien, il fut élève au collège ecclésiastique de Dinan, où il rencontra Chateaubriand et se lia d'amitié avec lui. Il fit ses études de médecine en premier lieu à l'hôpital militaire de Saint-Malo, puis à Brest et enfin à Paris, où il fut reçu docteur en 1803. Admis comme médecin à l'armée, il suivit les armées en Belgique et en Hollande (il était à



infidélités devenaient fréquentes, plus la tendre sollicitude du docteur s'alarmait pour l'avenir de son fils. A dix-neuf ans, on l'envoya à Paris. A peine y fut-il arrivé, qu'il tourna le dos à l'École de médecine et prit le chemin du Conservatoire et de l'Opéra. Au Conservatoire, il copiait les partitions de Glück [Gluck] ; à l'Opéra, il s'enflammait aux accents nouveaux pour lui des *Danaïdes*<sup>5</sup> de Salieri<sup>6</sup>. Un jeune professeur du Conservatoire avec lequel il s'était

Austerlitz), puis à Udine en Dalmatie. Rentré à Paris, il publia en 1808 son *Histoire des phlegmasies ou inflammations chroniques*, qui souleva de violentes polémiques. De 1808 à 1814, il fut médecin de l'armée en Espagne. De retour à Paris, il fut nommé médecin en second au Val-de-Grâce et publia *Examen de la doctrine médicale généralement adoptée* en 1816 et *Examen des doctrines médicales* l'année suivante. Devenu médecin en chef au Val-de-Grâce en 1820, il obtint une chaire de pathologie et de thérapeutique à la Faculté. En 1822, il publia son *Traité de physiologie appliquée à la pathologie* et fonda la revue *Les Annales de la médecine physiologique*, qu'il dirigea pendant 13 ans. Il fut nommé membre de l'Académie de médecine en 1823. Cinq ans plus tard, il publia son traité *De l'irritation et de la folie*, et devint président de la Société de phrénologie. Il fut nommé membre de l'Académie des sciences morales en 1832, et publia en 1836 son *Cours de phrénologie*, traitant de la localisation des fonctions cérébrales. Malade, il abandonna l'enseignement et mourut peu après.

4. Balthasar-Anthelme, baron Richerand (Belley, 4 février 1779 – Paris, 23 janvier 1840), médecin chirurgien. Il fit ses études de médecine à Paris et fut reçu docteur en 1799. En 1807, il publia son ouvrage *Nouveaux Éléments de physiologie*, qui eut beaucoup de succès, et fut nommé directeur de l'Institut de pathologies chirurgicales de la Faculté de Paris, poste qu'il conserva jusqu'à son décès. En 1824, il devint chirurgien du roi Lois XVIII, avec Alexis Boyer. Il publia, entre autres, une biographie d'Ambroise Paré (1820) et *Les Progrès récents de la chirurgie* (1825).

5. *Les Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes sur un livret de Marie-François-Louis Gand Leblanc, dit Le Bailly du Roulet et de Jean-Baptiste-Louis-Théodore, baron de Tschudi, mis en musique par Antonio Salieri, créé à l'Opéra le 26 avril 1784.

6. Antonio Salieri (Legnano, 18 août 1750 – Vienne, 7 mai 1825), compositeur. Il étudia à Venise, où le compositeur Florian Gassmann le remarqua et l'emmena à Vienne compléter son éducation musicale. Salieri s'y fit apprécier de Pietro Metastasio, de Christoph Willibad Gluck et surtout de l'empereur Joseph II, qui le favorisa tout au long de sa carrière.

lié d'amitié le fit admettre dans la classe de Lesueur. Mais ce fut Reicha qui lui apprit les premières notions de l'art du contre-point : la fugue lui sourit probablement avec moins de grâce, car elle fut bien longtemps avant d'obtenir ses faveurs.

Un jour Berlioz écrivit à Andrieux<sup>7</sup> pour lui demander un libretto d'opéra. Le souvenir d'une amourette de collègue lui avait fait choisir

Très vite, Salieri se fit un nom comme compositeur d'opéras aussi bien bouffes (*Le donne letterate*, 1769) que sérieux (*Armida*, 1771). Après le décès de Gassmann en 1774, Joseph II le nomma *Kammerkomponist* et directeur de l'Opéra italien de Vienne. En 1778, il composa *L'Europa riconosciuta* pour l'ouverture du Théâtre de La Scala à Milan, et le succès de *La scuola de' gelosi* (Venise, 1779) retentit à travers toute l'Europe. Des deux *Singspiel* que Joseph II lui commissionna d'écrire pour la troupe allemande du Nationaltheater, *Der Rauchfangkehrer* (1781) connut un succès qui ne fut éclipsé que par *L'Enlèvement au sérail* de Mozart. Gluck étant trop fatigué pour composer de nouveaux ouvrages pour l'Opéra de Paris, il en passa la commission à Salieri qui composa *Les Danaïdes* (1784). L'Opéra lui en commanda deux autres : *Les Horaces* (1786), qui eut peu de succès, et *Tarare* (1787), qui fut un triomphe. En 1788, Joseph II le nomma maître de chapelle de la cour, poste qu'il conserva jusqu'à sa retraite en 1824. Il composa alors de la musique sacrée, mais aussi ses derniers opéras dont *Palmira, regina di Persia* (1795) et *Falstaff* (1799), avant de se consacrer essentiellement à l'enseignement. Parmi ses élèves, on compte notamment Beethoven et Schubert.

7. François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux (Strasbourg, 6 mai 1759 – Paris, 9 mai 1833), juriste et écrivain. Il étudia le droit et fut reçu au barreau en 1781. Engagé comme secrétaire du duc d'Uzès, il profita de ses loisirs pour écrire ses premières pièces de théâtre pour les comédiens italiens du roi : *Anaximandre* (1782) et *Les Étourdis* (1787). Il écrivit son premier livret pour un opéra de Lemoyne, *Louis IX en Egypte* (1790), qui fut suivi de deux livrets pour l'opéra-comique : *Les Deux Sentinelles* (Berton, 1791) et *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* (Dalayrac, 1794). Après avoir travaillé comme juriste au Conseil des Cinq-Cents, puis comme président du Tribunal (1798-1801), il revint à la littérature et écrivit des pièces de théâtre, majoritairement pour la Comédie-Française (*Molière avec ses amis ou la Soirée d'Auteuil* en 1804, *Le Vieux fat* en 1810 et *La Comédienne* en 1816), ainsi que des nouvelles, des contes et des dialogues narratifs.

*Estelle et Némorin* <sup>8</sup> comme les héros de sa première œuvre. Andrieux prétendit qu'il était trop âgé pour faire parler à sa muse le langage de l'idylle ; peut-être la collaboration d'un jeune homme, d'un débutant, lui paraissait-elle peu digne de sa vieille renommée : il refusa. Un des camarades de Berlioz s'offrit résolument à remplacer l'illustre académicien. Le sujet sollicitait sa verve de vingt ans : il se mit à l'œuvre. Mais, hélas ! de cette association de deux talents naissants, de deux imaginations vagabondes, il ne résulta qu'un poème extravagant et une partition médiocre. Qu'est devenu aujourd'hui ce péché de jeunesse ? le foyer qui l'a fait disparaître en a-t-il lui-même gardé le souvenir ?

Berlioz ne se laissa pas influencer par ce premier échec. Et, sans autre transition que son caprice, il abandonna le genre dramatique pour le texte sacré. Il écrivit une messe dont il fut obligé de copier lui-même les parties et qu'il parvint, non sans bien des tribulations, à faire exécuter à Saint-Roch. Ce fut cette messe <sup>9</sup>, ainsi qu'il le raconte lui-même, qui lui valut un compliment des plus énergiques de M<sup>me</sup> Lebrun, la femme de Lebrun <sup>10</sup>, l'auteur du *Rossignol* <sup>11</sup>. « Après un *O salutaris, très-simple sous tous les rapports*, dit

8. *Estelle et Némorin*, opéra sur un livret de Hyacinthe Geron (d'après Florian), qu'Hector Berlioz détruisit.

9. *Messe solennelle* pour soli, chœur et orchestre, créée à l'église Saint-Roch le 10 juillet 1825. Le manuscrit fut redécouvert dans une église d'Anvers en 1991.

10. Louis-Sébastien Lebrun (Paris, 10 décembre 1764 – Paris, 27 juin 1829), ténor, chef de chœur et compositeur. Entré à la maîtrise de Notre-Dame-de-Paris à l'âge de sept ans, il y étudia le chant et la composition pendant douze années. De 1783 à 1786, il devint chef de chœur à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, puis débuta à l'Opéra dans le rôle de Polynice d'*Œdipe à Colone* en 1787. Il quitta l'Opéra et fut engagé en 1803 comme chanteur à la chapelle impériale, dont il devint le chef de chœur sept ans plus tard. Il composa deux opéras représentés à l'Opéra (*Le Rossignol* en 1816 et *Zéloïde ou les Fleurs enchantées* en 1818), un *Te Deum* chanté à Notre-Dame pour la victoire de Wagram (1809), une *Messe de Sainte-Cécile* (1815) et une seconde *Messe pour Sainte-Thérèse* (1826). Madame Lebrun, qu'évoque Reyser, était une cantatrice.

11. *Le Rossignol*, opéra en un acte sur un livret de Charles-Guillaume Étienne, mis en musique par Louis-Sébastien Lebrun, créé à l'Opéra le 23 avril 1816.

Berlioz, elle vint me serrer la main et me dit avec un accent pénétré : « F..., mon cher enfant, voilà un *ô salutaris* qui n'est point piqué des vers, et je défie tous ces petits b... des classes de contre-point d'écrire un morceau aussi bien ficelé et aussi crânement religieux. » C'était un suffrage qui avait bien sa valeur : l'opinion de Madame Lebrun était alors fort redoutée. Malgré cela, je crains bien que la messe ait eu plus tard le sort de l'opéra, car Berlioz écrivait il y a quelque temps à un de ses amis qui le pria de lui communiquer la collection complète de ses œuvres : « ... Il y a peut-être dans tout cela bien des choses qu'il ne faudrait pas montrer ; mais j'ai tant brûlé de manuscrits, *oratorios, ouvertures, opéras, cantates*, qui me paraissaient avoir des droits à un *auto-da-fé*, qu'il faut me pardonner d'avoir laissé vivre le reste. »

Lesueur joignit ses félicitations à celles de madame Lebrun, et il fit admettre son élève au concours annuel de composition musicale. Dès la première épreuve, Berlioz fut mis hors de concours. Chérubini [Cherubini] était à cette époque directeur du Conservatoire, et l'illustre maître n'avait pas pour l'ancien étudiant en médecine une tendresse bien vive. Il me sera facile d'en donner la preuve en transcrivant ici une anecdote que j'ai entendu raconter par Berlioz lui-même, et qui témoigne jusqu'à quel point le débutant d'alors avait le pressentiment de sa future renommée. — Berlioz passait des journées entières à la bibliothèque du Conservatoire, le front penché sur les partitions de Glück, admirant l'une après l'autre les pages immortelles de ce puissant génie et s'initiant de bonne heure aux merveilleux secrets des plus sublimes conceptions dramatiques. Cette admiration n'avait point échappé à Chérubini : l'amour-propre du *maestro* s'en était blessé. Un jour que Berlioz était arrivé dans la salle de lecture en passant par un chemin que la consigne du directeur interdisait aux élèves, un garçon de service voulut le faire sortir. Berlioz s'y refusa. Chérubini fut appelé, et se voyant en face du glückiste enragé, son ennemi intime, il devint pourpre de colère et lui fit toutes sortes de menaces dans un jargon italien qui ne faisait qu'accroître la désobéissance et l'hilarité du coupable. Chérubini le poursuivait. Berlioz tournait en ricanant autour de la table. « *Dites-moi votré nom, zé veux savoir votré nom !* » lui criait le vieux maître

dans son exaspération. —« Mon nom, répondit Berlioz en s'esquivant, vous le saurez peut-être quelque jour ! mais pour aujourd'hui, vous ne le saurez pas ! »

Les instances de sa famille décidèrent Hector à retourner à la Côte Saint-André, mais elles ne purent l'y retenir. A la fin des vacances, il revint à Paris. La modique pension qu'il recevait de son père lui fut supprimée : il se condamna à toutes les privations d'une existence précaire plutôt que de faillir à la vocation dont il sentait en lui les impérieux élans : il donna des leçons de flûte et de guitare, et quand les leçons vinrent à manquer, il sollicita et obtint *au concours* une place de choriste au théâtre des Nouveautés (aujourd'hui théâtre du Vaudeville). Au milieu de sa détresse, le démon de la composition l'étreignait toujours des ses griffes crochues, et il parvint, aidé de quelques amis, à donner au Théâtre-Italien un concert <sup>12</sup> dont le programme était exclusivement composé de ses œuvres nouvelles : l'ouverture des *Francs-Juges* <sup>13</sup>, préface échappée au naufrage d'une œuvre dramatique qui échoua dans les parages de l'Académie royale de musique au moment d'atteindre le port ; l'ouverture de *Waverley* [*Waverly*] <sup>14</sup>, une *Scène héroïque grecque*

---

12. Le 24 novembre 1833. Reyer se trompe quant au programme, il cite celui du concert du 26 mai 1828 qui eut lieu au Conservatoire. Le programme du 24 novembre 1833 qui eut lieu au Théâtre-Italien était composé de la pièce de théâtre *Antony* d'Alexandre Dumas père, jouée par J.-B. François Becquerelle dit Firmin et Marie Dorval suivi du 4<sup>ème</sup> acte de *Hamlet* (Shakespeare) en anglais avec Harriet Smithson, l'épouse de Berlioz, dans le rôle d'Ophélie, suivi du *Konzertstück* en fa mineur pour piano et orchestre op. 79 de Carl Maria von Weber avec Franz Liszt comme pianiste, suivi de la cantate de Berlioz *La Mort de Sardanapale*, suivi du *Chœurs des chasseurs* op. 42 n° 2 de Carl Maria von Weber, et pour finir la *Symphonie fantastique* de Berlioz. L'orchestre se retira sur le coup de minuit en plein milieu du *Chœurs des chasseurs*.

13. *Les Francs-Juges*, drame lyrique en trois actes sur un livret d'Humbert Ferrand, mis en musique par Hector Berlioz. L'ouverture et quelques extraits furent créés à la salle du Conservatoire le 26 mai 1828 et sont encore conservés. Le reste de la partition a disparu.

14. *Waverley*, grande ouverture, op. 1, d'Hector Berlioz, fut créée à la salle du Conservatoire le 26 mai 1828.

[*La Révolution grecque*] <sup>15</sup> et la *Mort d'Orphée* <sup>16</sup>. Or, voici ce qui arriva à ce concert : l'orchestre était composé des musiciens du Théâtre-Italien et de musiciens supplémentaires engagés par Berlioz, et qui, pour la plupart, appartenaient à l'orchestre de l'Opéra. Ceux-ci recevaient un cachet individuel ; les autres, obligés de jouer comme pour une représentation ordinaire, n'avaient droit à aucune indemnité. Cela indisposa ces messieurs, qui montrèrent toute la mauvaise volonté et toute la négligence dont ils sont capables, quand ils veulent bien s'en donner la peine ; le règlement ne les contraignait de rester au théâtre que jusqu'à minuit : à minuit sonnant, ils partirent, laissant le concert inachevé, leurs pupitres vides et le compositeur dans un état de trouble et d'exaspération facile à concevoir. Je dois dire, en passant, que M. Berlioz n'est pas le seul compositeur qui, dans une circonstance à peu près analogue, ait eu à souffrir de la négligence et du mauvais vouloir de messieurs les musiciens d'orchestre. Ces messieurs n'ont jamais admis qu'un concert donné au théâtre par le directeur du théâtre, et le soir d'une représentation, pût être considéré comme une soirée ordinaire. Malheur au compositeur qui ose invoquer le règlement et s'appuyer sur l'autorité du directeur !

La louable exactitude des musiciens du Théâtre-Italien s'esquivant au coup de minuit, tout heureux d'avoir fait une si bonne plaisanterie à M. Berlioz, à la direction et au public ; cette fuite précipitée qu'il n'était pas possible d'attribuer à un incendie ou à un écroulement, fut expliquée par les bonnes âmes qui étaient peut-être dans le secret de la farce ; et le lendemain, on entendait dire : « La musique de Berlioz fait fuir les musiciens mêmes qui sont chargés de l'exécuter ! » L'infortuné compositeur fut d'autant plus sensible à cette

---

15. *La Révolution grecque*, scène héroïque pour deux basses solistes, double chœur et orchestre d'Hector Berlioz, sur un texte d'Humbert Ferrand, créée à la salle du Conservatoire le 26 mai 1828.

16. *La Mort d'Orphée*, cantate pour ténor, chœur de femmes et orchestre d'Hector Berlioz, sur des paroles d'Henri-Montan Berton, répétée à la salle du Conservatoire les 23 et 24 mai 1828. Le ténor Alexis Dupont étant tombé malade, l'œuvre fut retirée du programme du concert du 26 mai 1828.

mésaventure, qu'à ce moment il avait au cœur une de ces passions qui enfantent, chez les natures ardentes, des joies immenses ou de terribles désespoirs. Des comédiens anglais venaient d'arriver à Paris, et c'est à une de leurs représentations que le bouillant Hector avait entrevu pour la première fois, sous les traits de la blonde Ophélie, la gracieuse image de ses poétiques rêveries <sup>17</sup>.

Au lieu de se laisser abattre, Berlioz, surmontant courageusement son affliction, travailla avec ardeur à la cantate qui devait lui ouvrir le chemin de la ville éternelle, et il cueillit enfin ses lauriers académiques dans le bûcher de *Sardanapale* <sup>18</sup>. Il avait rêvé, comme dénouement obligé de son œuvre, l'écroulement du palais au bruit de toutes les fanfares de l'orchestre ; mais ce ne fut qu'après avoir obtenu le prix qu'il osa réaliser cette pensée : Berlioz savait bien que tout ce qui ressemblerait, de sa part, à une innovation ou à une hardiesse le desservirait dans l'esprit de ses maîtres, personnages graves, cravatés de blanc, qui n'étaient pas déjà trop bien disposés en sa faveur. Le lendemain de son triomphe, il n'eut rien de plus pressé que de jeter sur le papier les premières notes de sa péroraison dramatique : le jour de l'exécution de la cantate, en séance solennelle de l'Institut, tout était prêt ; Berlioz avait copié lui-même les parties ; on avait répété, et l'effet avait été tel qu'il n'était bruit dans Paris que du terrible écroulement. Les portes du palais Mazarin furent envahies de bonne heure par une foule compacte ; la Malibran, qui n'avait pu

---

17. Henrietta Constance dite Harriet Smithson (Ennis/Irlande, 18 mars 1800 – Paris, 3 mars 1854), actrice. Fille d'un directeur de théâtre, elle débuta en 1815 au Crow Street Theatre à Dublin, et trois ans plus tard à Londres au Drury Lane Theatre. En 1828, elle vint à Paris dans la troupe de William Charles Macready, et fut découverte et ovationnée par le public parisien ; Berlioz, qui en était, tomba éperdument amoureux d'elle en la voyant jouer Ophelia de *Hamlet* et Juliet de *Romeo and Juliet* (Shakespeare). Elle revint à Paris en 1832 et fit la connaissance de Berlioz. Ils se marièrent en 1833 et elle se retira de la scène. Ensemble ils eurent un fils, Louis Berlioz (Paris, 14 août 1834 – La Havane, 5 juin 1867). Séparée de Berlioz en 1840, elle décéda quatorze plus tard.

18. *La Mort de Sardanapale*, cantate pour soprano solo, chœur d'hommes et orchestre d'Hector Berlioz, sur un texte de Jean-François Gail, créée à l'Institut le 30 octobre 1830.

trouver place dans la salle, était assise sur un tabouret, entre deux contre-basses, et ce jour-là Berlioz la vit pour la dernière fois. Le morceau fut exécuté, presque sans anicroche ; mais, au moment où les instruments de cuivre devaient vomir l'incendie et la mort par leurs gueules d'airain ; au moment où les murs du palais babylonien devaient tomber en poudre aux sons éclatants des cymbales, aux sombres mugissements des timbales et de la grosse caisse, un grand silence se fit dans l'orchestre ; pas un musicien n'oublia le mot d'ordre de la cabale ; quelques sourires ironiques répondirent seuls à l'appel rugissant du lauréat, placé à côté du chef d'orchestre. Alors Berlioz, dans toute l'exaspération d'une juste fureur, saisit la partition, la lança au milieu de l'orchestre, bouscula les pupitres et les instruments, se fit jour à travers la cohue qui l'entourait et sortit... Ce ne fut que quelques mois après, dans un concert qu'il donna au Conservatoire <sup>19</sup>, avant de partir pour l'Italie, que la célèbre cantate, exécutée selon le vœu du compositeur, put être jugée et appréciée comme elle méritait de l'être. C'est à ce même concert que Berlioz fit entendre pour la première fois sa *Symphonie fantastique*. Dans le programme de cette œuvre, qui restera comme l'expression la plus vivante et la plus significative de l'exaltation amoureuse qui s'était emparée de son âme, il a traduit toutes les phases d'une passion traînant après elle son cortège de fausses joies, de déceptions cruelles, de fureurs jalouses et d'étranges visions.

Pendant son séjour en Italie, Berlioz écrivit le monodrame de *Lélio* ou le *Retour à la vie* <sup>20</sup>, qui doit être considéré comme le complément de *La Symphonie fantastique*, et dont il conçut le plan et les poétiques détails au milieu des sites sauvages de la campagne de Rome qu'il se plaisait à visiter pédestrement la guitare à la main et le fusil sur l'épaule.

La préface de *Lélio* donnera, mieux que je ne saurais le faire, une juste idée de la mise en scène de cette conception originale où les

---

19. Le 5 décembre 1830.

20. *Lélio ou le Retour à la vie*, monodrame lyrique (mélologue en six parties), op. 14 bis, pour soli, chœur, piano et orchestre, sur un texte et une musique d'Hector Berlioz, créé à la salle du Conservatoire le 9 décembre 1832



héros de Shakespeare passent comme des ombres évoquées par la fantaisie du musicien, tantôt berçant Lélío dans les plus doux songes de l'idéal, tantôt le torturant sous l'oppression terrible des sombres cauchemars. « La voir, l'entendre, elle !! elle !! ses traits nobles et gracieux défigurés par une ironie affreuse, sa douce voix changée en hurlement de bacchante..... » Toujours Ophélie !

Voici ce que dit l'auteur de *Lélío* dans sa préface : « L'orchestre, le chœur et les chanteurs invisibles doivent être placés sur le théâtre, derrière la toile. L'acteur parle et agit seul sur l'avant-scène. A la fin du dernier monologue, il sort, et le rideau se levant laisse à découvert tous les exécutants pour le final. »

Quand Berlioz revint à Paris, la *Symphonie fantastique*, qu'il avait retouchée en Italie et complétée par *Lélío*, fut exécutée au Conservatoire <sup>21</sup> avec un immense succès. A cette époque-là, les belles œuvres de l'intelligence excitaient de sincères enthousiasmes : on était en 1833, en pleine révolution romantique. Aujourd'hui, si Berlioz demandait la salle du Conservatoire pour y faire entendre ses compositions, il est probable qu'on la lui refuserait : tout ce que la Société des Concerts a pu faire pour lui s'est borné à inscrire la scène des *Sylphes* et la *Marche hongroise* de Faust sur le programme de l'une de ses séances <sup>22</sup>. Ce grand événement, qui remonte à six ou sept années, étonna beaucoup ceux qui connaissaient les habitudes placides et régulières de la Société de la rue Bergère et scandalisa le plus grand nombre ; aussi ne s'est-il plus renouvelé depuis. Nous demandons en quoi ces messieurs du Conservatoire dérogeraient et failliraient à la glorieuse mission qu'ils se sont donnée, en réservant de temps en temps une petite place aux vivants, à côté de leurs morts illustres.

Paganini, en demandant à Berlioz de composer une symphonie avec *alto principal*, lui suggéra l'idée d'écrire *Harold en Italie*, œuvre dans laquelle l'instrument solo traduit, au milieu des agitations mondaines exprimées par l'orchestre, les songes poétiques du héros de lord Byron. Il y avait déjà trois ans que cette

---

21. Le 9 décembre 1832.

22. Le 15 avril 1849.

composition grandiose faisait l'admiration des musiciens et ralliait autour de Berlioz un grand nombre de dissidents ou d'incrédules, lorsque Paganini<sup>23</sup> l'entendit pour la première fois dans un concert<sup>24</sup> où elle était accompagnée de la *Symphonie fantastique* et du *Retour à la vie*. Le célèbre violoniste fut dans l'enthousiasme, et le lendemain il écrivait à Berlioz cette fameuse lettre que toute l'Europe a lue et qui fut autographiée dans la *Gazette musicale* de M. Schlesinger<sup>25</sup>. En voici la traduction exacte :

---

23. Niccolò Paganini (Gênes, 27 octobre 1782 – Nice, 27 mai 1840), violoniste et compositeur. Il étudia le violon, la guitare et la composition avec Giovanni Cervetto (Servetto), Giacomo Costa et Francesco Gnecco, puis il se rendit à Parme, de 1795 à 1796 pour se perfectionner avec Alessandro Rolla et Gaspare Ghiretti. De 1801 à 1809, Paganini s'installa à Lucca, où il composa en 1805 sa *Sonata Napoleone* pour violon et orchestre. Il s'embarqua ensuite dans une carrière de virtuose en tournées : en Italie (de 1810 à 1827), en Autriche (1828), en Allemagne (de 1829 à 1830), en France (1831) et enfin en Angleterre et en Irlande (de 1831 à 1832). Après un deuxième séjour en Angleterre puis en France, il retourna à Gênes en 1835. Il accepta de prêter son nom et son talent pour l'établissement à Paris d'une salle de concert, le casino Paganini, qui fut inauguré en août 1837 et pour lequel il s'était engagé à se produire deux fois par semaine. Sa santé chancelante ne lui permit pas d'honorer ses engagements, et il fut poursuivi en justice. Avant de quitter Paris en 1838, il fit à Berlioz un don de 20 000 francs. Il s'installa à Nice et décéda deux ans plus tard. Il composa plusieurs concertos, des variations pour violon et orchestre sur des airs d'opéras de Rossini, 24 caprices pour violon solo qui sont aux violonistes ce que les études de Chopin sont aux pianistes, ainsi que de la musique de chambre pour guitare et cordes.

24. Le 16 décembre 1838.

25. Maurice-Adolphe Schlesinger (Berlin, 3 octobre 1797 – Baden-Baden, 25 février 1871), éditeur. Fils de l'éditeur berlinois Adolph-Martin Schlesinger, il s'installa en 1815 à Paris, d'abord comme commis chez un libraire, puis comme marchand de musique. Il créa une filiale des éditions berlinoises de son père avant de devenir lui-même éditeur. À ses débuts, il représenta Beethoven, Moscheles et Hummel. En 1831, il publia *Robert le diable* et devint l'éditeur attitré de Meyerbeer et de Halévy. Il publia également Liszt, Chopin, Mendelssohn et Berlioz. Il fonda *La Gazette musicale de Paris* en 1834, acheta *La Revue musicale* de Fétis l'année

« Mon cher ami,  
 Beethoven mort, il n'y avait que Berlioz qui pût le faire revivre ; et moi qui ai goûté vos divines compositions, dignes d'un génie tel que le vôtre, je crois de mon devoir de vous prier de vouloir bien accepter, comme un hommage de ma part, vingt mille francs qui vous seront remis par M. le baron de Rothschild, sur la présentation de l'incluse.  
 Croyez- moi toujours votre affectionné.  
 Nicolo PAGANINI »

« LE CHINOIS QUI CHARME SES LOISIRS PAR LE BRUIT DU TAM-TAM, LE SAUVAGE QUE LE FROTTEMENT DE DEUX PIERRES MET EN FUREUR, FONT DE LA MUSIQUE DANS LE GENRE DE CELLE QUE COMPOSE M. BERLIOZ »<sup>26</sup>

Ne trouvez-vous pas que la lettre de Paganini tombe sur cette phrase comme un rayon de soleil sur l'insecte \* en train de maculer un beau fruit.

A la demande de M. le comte de Gasparin<sup>27</sup>, pair de France et ministre de l'intérieur, Berlioz composa sa *grande Messe des Morts*,

---

suivante et fusionna les deux journaux sous le titre de *La Revue et Gazette musicale*. En 1846, il vendit son affaire à son premier commis, Louis Brandus. Devenu français en 1848, il prit sa retraite en 1856 et s'installa à Baden-Baden.

26. Cette citation provient d'un article de Paul Scudo : *De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M. H. Berlioz* paru dans *La Revue Indépendante*, 6<sup>ème</sup> année, 2<sup>ème</sup> série, tome deuxième p. 69-107, 1846. La citation se trouve à la page 90.

\* Il est bien entendu que notre comparaison s'applique à la phrase — à la phrase seulement. Et pour que nous ne soyons pas, à notre tour, accusé de partialité, nous dirons que le livre auquel nous empruntons cette citation et celle qui précède renferme des pages excessivement remarquables, et qui témoignent de l'érudition et du talent de l'auteur.

27. Adrien, comte de Gasparin (Orange, 29 juin 1783 – Orange, 7 septembre 1862), homme politique. Il fit carrière dans les armes, attaché comme officier de cavalerie à l'état-major du maréchal Murat pendant la campagne de Pologne (1806). Blessé à Eylau, il dut quitter le service et se mit à l'étude de l'agronomie. Il publia des ouvrages remarquables, dont un mémoire sur *Les Maladies contagieuses des bêtes à laine* (1821) et un *Guide des propriétaires de biens ruraux affermés* (1829). Rallié à la

qui fut exécutée pour la première fois à l'église des Invalides, le 5 décembre 1837, à l'occasion du service funèbre célébré en l'honneur du général Damrémont et des officiers et soldats tués à la prise de Constantine.

Il y a des gens qui vous diront encore aujourd'hui le chiffre exact des coups de sifflet qui accueillirent *Benvenuto Cellini*, le soir de la première représentation de cet ouvrage à l'Opéra. Quelques jours après, il avait disparu de l'affiche. Au nombre des musiciens impartiaux et éclairés qui protestaient contre l'accueil fait par le public et les artistes parisiens à l'œuvre de M. Berlioz, je dois citer en première ligne M. Xavier Boisselot, qui publia dans la *Charte* une étude très-consciencieuse et remplie d'appréciations fort justes sur le poème et la musique de *Benvenuto*. Car il faut dire que le libretto, pas plus que la partition, ne trouva grâce devant les aristarques d'alors, si indulgents aujourd'hui pour la plupart de nos *libretti* modernes, qui s'appellent pompeusement des *poèmes*. MM. Jules [Léon] de Wailly<sup>28</sup>, et Auguste Barbier, un écrivain distingué et un grand poète, ne furent pas plus épargnés que M. Hector Berlioz. Quelques mois après, quand *Benvenuto Cellini* reparut, il était tronqué et mutilé comme le furent plus tard le *Moïse* de Rossini et le *Freyschütz* [*Freischütz*] de Weber, avec lesquels il partagea l'honneur de servir de lever de rideau au ballet à la mode.

---

monarchie de Juillet, il fut élu député du Vaucluse (Carpentras, 1830), préfet de l'Isère (1830), de la Loire (1831) et du Rhône (1833). Promu pair de France en 1834, il fut nommé sous-secrétaire d'État à l'Intérieur dans le ministère Broglie (1835), puis ministre de l'Intérieur dans le ministère Molé (1836-1837) et de nouveau ministre intérimaire du 31 mars au 12 mai 1839. En 1840, il fut admis à l'Académie des sciences et se retira définitivement de la vie politique après la révolution de 1848.

28. Armand-François-Léon de Wailly (Paris, 28 juillet 1804 – Paris, 25 avril 1863), romancier et traducteur. Il écrivit son unique livret, *Benvenuto Cellini*, avec Auguste Barbier (Berlioz, 1838) et devant cet insuccès se détourna de la scène lyrique pour écrire des romans : *Angelica Kauffmann* (1838), *L'Héritage de la vie* (1844) et *Stella et Vanessa* (1854). Il traduisit également des ouvrages d'auteurs anglais dont *Le Moine* (Lewis, 1840), *Vie et Opinion de Tristram Shandy* (Sterne, 1848), *La Cabane de l'Oncle Tom* (Stowe, 1853) ainsi que des romans de Walter Scott.

Aujourd'hui, *Benvenuto*, publié en français et en allemand, à Brunswick, chez l'éditeur Litolff, est au répertoire dans plusieurs villes de l'Allemagne, et particulièrement à Weimar, où il fut exécuté pour la première fois sous la direction de Franz Liszt. Sans être prophète, on peut prédire à M. Berlioz que l'heure de la réparation sonnera bientôt pour son œuvre comme elle vient de sonner pour *Obéron* et *Euryanthe*. Depuis vingt ans le goût musical a fait des progrès en France ; le nom d'Hector Berlioz n'est plus celui d'un extravagant et d'un maniaque, et les enthousiasmes et les oppositions que faisaient éclater, à cette époque d'effervescence romantique, les œuvres nouvelles créées par les adeptes de la jeune école, ont fait place maintenant à une discussion froide et réfléchie.

Les matelots qui bravaient alors les fureurs de l'Océan et dont les fronts étaient illuminés par les éclairs de la tempête, sont penchés aujourd'hui aux bords du vaisseau, et regardent silencieusement les flots limpides qu'effleure à peine le souffle léger de la brise ; mais il en est parmi eux qui se souviennent encore du bruit que fit dans Paris l'orchestre monstre dirigé par Hector Berlioz, le jour où les cendres des victimes de juillet furent triomphalement amenées sur la place de la Bastille<sup>29</sup> ; dix mille spectateurs mêlèrent leurs voix aux magnifiques accents de l'*Apothéose*, et quand la *Symphonie funèbre*<sup>30</sup>, après avoir tonné en plein air, entra dans la salle Vivienne, accompagnée de ses tambours et de ses cymbales, escortée de son immense artillerie de cuivre, ces dix mille spectateurs l'y suivirent, et le succès alla toujours en grossissant pendant une longue série de concerts. Je veux bien croire que *la politique n'était pas tout à fait étrangère* aux manifestations qui accueillait chaque soir Berlioz et son œuvre ; mais on ne saurait, malgré cela, nier la portée musicale d'une composition qui, dans quelque milieu qu'elle soit placée, excitera toujours une admiration très-grande.

---

29. Le 28 juillet 1840.

30. *Grande Symphonie funèbre et triomphale* pour chœur, grande harmonie militaire, violoncelles et contrebasses, op. 15, d'Hector Berlioz, sur un texte d'Antony Deschamps, créée à la place de la Bastille le 28 juillet 1840.

Le 24 novembre 1839, peu de temps par conséquent avant l'inauguration de la colonne de Juillet, Berlioz avait fait entendre, dans un grand concert qu'il donna au Conservatoire, sa symphonie de *Roméo et Juliette*, dont l'*adagio* est considéré comme son chef-d'œuvre. Si quelque chose peut être mis en parallèle avec cette page grandiose, c'est la *Scène des champs*, qui forme la troisième partie de la *Symphonie fantastique*.

En 1841, après avoir composé un traité d'instrumentation, qui restera comme l'ouvrage théorique le plus savant et le plus complet qui ait été écrit dans ce genre, Berlioz part pour l'Allemagne et s'arrête successivement à Stuttgart, à Weimar, à Leipzig, à Dresde et à Brunswick, où chacun de ses concerts attire la foule. Dans cette dernière ville, Berlioz répond à un de ses amis qui l'engageait à transporter à la scène le sujet de *Roméo et Juliette* : « Où trouverais-je deux artistes de génie capables de soutenir pendant cinq actes les personnages si poétiques de Juliette et de Roméo? D'ailleurs, le sujet m'exalte trop. Si je faisais cet opéra, je crois que je mourrais ensuite. » La réponse de Berlioz, répétée à un admirateur fanatique de la musique du maître, lui arrache ce mot tout empreint d'une énergie cornélienne : « Eh bien! qu'il meure, mais qu'il le fasse !<sup>31</sup> »

De Brunswick, Berlioz se rend à Hambourg et de là à Berlin, où le roi de Prusse lui donne les témoignages les plus flatteurs d'estime et de sympathie. A peine est-il revenu en France, on l'appelle à Marseille, à Lyon et à Lille ; puis il repart pour l'Allemagne et séjourne quelque temps dans la capitale de l'Autriche. Il est présenté au prince de Metternich<sup>32</sup>, qui, en le voyant, s'écrie : « Ah ! c'est donc vous, monsieur, qui composez des morceaux pour cinq cents musiciens ? — Monseigneur, lui répond Berlioz, cela ne m'arrive

---

31. Mot attribué à la princesse Caroline Sayn-Wittgenstein pour pousser Berlioz à composer son grand opéra, *Les Troyens*.

32. Klemens Wenzel Nepomuk Lothar Prince von Metternich (Coblence, 15 mai 1773 – Vienne, 11 juin 1859), homme d'état et diplomate. Il fut le grand négociateur du Congrès de Vienne en 1815, et œuvra de 1815 à 1848 sur le plan diplomatique pour maintenir une balance des pouvoirs entre les grandes puissances européennes. C'est en janvier 1846 que Berlioz se présenta à lui.

pas tous les jours. Le plus souvent, j'en fais pour quatre cent cinquante seulement. » C'est aussi à Vienne, qu'au milieu d'un bal, un Irlandais, accompagné de deux femmes charmantes, s'avance vers Berlioz et lui dit : « Souffrez, monsieur, que je presse la noble main qui a écrit *Roméo et Juliette*. » Et en même temps, il s'emparait de la main gauche du compositeur. « Monsieur, dit Berlioz en riant, ce n'est pas avec celle-là. » L'étranger prend alors la main droite, et, la serrant avec effusion, il dit au malicieux artiste : « Ah ! vous êtes bien Français ! il faut que vous vous moquiez même de ceux qui vous aiment. »

C'est pendant ses voyages en Allemagne que Berlioz composa la *Damnation de Faust*, qui fut jouée deux fois<sup>33</sup> au théâtre de l'Opéra-Comique, en présence d'un nombreux auditoire, mais qui ne rapporta pas à l'auteur de quoi payer les frais de l'exécution. Déjà, le *grand festival* du palais de l'Industrie<sup>34</sup> et les concerts donnés dans le Cirque des Champs-Élysées<sup>35</sup> avaient plus fait pour la gloire de Berlioz que pour sa fortune. C'est peut-être ce qui le décida à s'en aller en Russie, où il arriva muni d'excellentes lettres de recommandation et précédé d'une réputation immense. A Moscou et à Saint-Petersbourg, la salle de la Noblesse \*\*, dans laquelle Berlioz avait obtenu la faveur toute spéciale de donner ses concerts, était envahie par l'élite de la société, chaque fois que l'exécution de *Faust* était annoncée. Mais la soirée qui, au dire de Berlioz, lui rappelle son plus beau triomphe, est celle qui eut lieu au Grand-Théâtre de Saint-Petersbourg, peu de jours avant son départ<sup>36</sup>, et dans laquelle il fit entendre *Roméo et Juliette* et des fragments de *Faust*.

A Moscou, le célèbre artiste reçut une invitation du roi de Prusse qui le pressait vivement de se rendre à Berlin, pour y faire exécuter son *Faust*, déjà si répandu dans les principales villes de l'Allemagne.

---

33. 6 et 13 décembre 1846.

34. 1<sup>er</sup> août 1844.

35. 19 janvier, 16 février, 16 mars, et 6 avril 1845.

\*\* Il y a une salle de la Noblesse à Moscou et il y en a une à Saint-Petersbourg. C'est une sorte de club placé sous le patronage des plus grands noms de l'aristocratie de l'empire.

36. 12 mai 1847 (30 avril 1847, calendrier Julien).

Revenu de Berlin à Paris, Berlioz partit bientôt après pour Londres, où l'appelaient un engagement qui venait de lui être offert pour diriger l'orchestre de Drury-Lane ; l'année suivante, il contracta un nouvel engagement avec la nouvelle Société Philharmonique d'Exeter-Hall ; et enfin, quelques mois plus tard, l'ancienne Société Philharmonique l'appelle et lui offre de partager avec M. Costa <sup>37</sup>, son habile chef d'orchestre, le bâton de commandement.

Ce fut pendant le court séjour qu'il fit en France en revenant de son premier voyage à Londres que Berlioz composa la *Fuite en Egypte*, dont il attribua la musique à Pierre Duqué, un nom de fantaisie qu'il dit être celui d'un célèbre compositeur du XVII<sup>e</sup> siècle. Les savants firent des recherches ; les musiciens ne tarirent pas d'éloges sur la simplicité mystique du style, le caractère tendre et religieux de la mélodie ; les dévots écoutèrent cela avec onction ; le public battit des mains avec frénésie. Quand on apprit le stratagème dont s'était servi Berlioz pour forcer l'admiration de ceux qui jusque-là s'étaient enfuis rien qu'à l'idée d'entendre une note de sa musique, on n'osa pas revenir sur un jugement que tous les journaux, tous les critiques avaient sanctionné. Et le mystificateur ne se gêna pas de rire en voyant le désappointement et le dépit des mystifiés. Après que le voile du pseudonyme fut levé, Berlioz, encouragé par le succès qu'il venait d'obtenir, acheva l'œuvre dont la *Fuite en Egypte* n'était que la préface, et il écrivit cette admirable trilogie de *l'Enfance du Christ*, exécutée le 12 décembre 1854 dans la salle

---

37. Michael Andrew Angus Costa (Naples, 4 février 1808 – Hove/ Angleterre, 29 avril 1884), chef d'orchestre et compositeur. Il étudia avec Niccolò Zingarelli et le castrat Girolamo Crescentino et fut envoyé à Birmingham en 1829 pour chanter une cantate de son maître, *Isaiah* (Zingarelli). Il s'installa en Angleterre et fit une carrière de chef d'orchestre, d'abord au King's Theatre, de 1830 à 1846, puis comme fondateur et chef du Royal Italian Opera à Covent Garden, de 1846 à 1868. En 1846, il fut également nommé chef de la Philharmonic Society. Il introduisit une discipline aussi bien à l'orchestre qu'au chœur, ainsi que dans tous les détails de la production d'opéras, ce qui fut très apprécié du public, des critiques et des compositeurs. En 1862, Meyerbeer dit de lui qu'il est le plus grand chef d'orchestre du monde.



Herz, et qui lui ouvrit enfin les portes de l'Institut. Les palmes vertes, en ajoutant douze cents francs au budget annuel d'Hector Berlioz, n'ont rien ajouté à sa gloire, et son entrée à l'Académie des beaux-arts ne lui fait pas assurément plus d'honneur qu'à quelques-uns de ceux qui se sont décidés à l'y faire admettre. Tout le monde a remarqué, lors de l'élection de M. Berlioz, cette bizarrerie du sort qui offrait à l'auteur de *Faust* et de *Roméo et Juliette* le fauteuil laissé vacant par la mort si regrettable de l'auteur<sup>38</sup> du *Châlet* et du *Postillon de Lonjumeau*.

Le 30 avril 1855, un *Te Deum* à trois chœurs, avec orchestre et orgue concertants, composé par Hector Berlioz, fut exécuté, sous la direction de l'auteur, par cent cinquante musiciens et près de huit cents choristes, hommes, femmes et enfants, dans l'église de Saint-Eustache.

Le 15 novembre de la même année, au palais de l'Industrie universelle, le jour de la cérémonie de la distribution des récompenses, douze cents musiciens, placés au centre de la vaste enceinte, entonnèrent un hymne en l'honneur du chef de l'État. La cantate l'*Impériale* est la dernière œuvre connue d'Hector Berlioz.

Aux ouvrages dont j'ai donné le titre, je dois ajouter le *Cinq Mai*<sup>39</sup>, chant composé sur la mort de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>, pour voix de basse avec chœurs et orchestre, paroles de Béranger ; *Vox populi* : deux grands chœurs (la *Menace des Francs*<sup>40</sup> et l'*Hymne à la France*) ; *Tristia*<sup>41</sup>, trois chœurs avec accompagnement d'orchestre ;

38. Adolphe Adam.

39. *Le Cinq Mai*, chant sur la mort de l'Empereur Napoléon pour basse, chœur et orchestre, op. 6, d'Hector Berlioz, sur un texte de Pierre-Jean de Béranger, créé à la salle du Conservatoire le 22 novembre 1835.

40. *La Menace des Francs*, marche et chœur pour deux ténors, deux basses, chœur et orchestre, op. 20, n° 1, d'Hector Berlioz, sur un texte attribué à Hector Berlioz, créé à la salle Sainte-Cécile le 25 mars 1851.

41. *Tristia*, pour soprano, alto, chœur et orchestre, op. 18, d'Hector Berlioz. *Tristia* est composé de trois morceaux : n° 1 : *Méditation religieuse* sur un texte d'Hector Berlioz (d'après Moore) ; n° 2 : *La Mort d'Ophélie*, ballade sur un texte d'Ernest Legouvé (d'après Shakespeare) ; n° 3 : *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*.

*Rêverie et Caprice*<sup>42</sup>, romance pour le violon, dédiée à Artot ; l'ouverture du *Corsaire*<sup>43</sup> et celle du *Carnaval romain*, page symphonique pleine de verve et de coloris, l'une des plus répandues et des plus appréciées parmi les nombreuses compositions d'Hector Berlioz\*\*\*. Les mélodies qu'il a écrites sur des poésies de Théophile Gautier, Béranger, Roger de Beauvoir, Victor Hugo, Lamartine, Brizeux et Thomas Moore (traduction de M. Gounet), forment différents recueils intitulés : *Feuillets d'album*<sup>44</sup>, *Die Sommernächte* (les Nuits d'été)<sup>45</sup>, *Irlande*<sup>46</sup>, *Sara la Baigneuse*<sup>47</sup>, la *Captive*<sup>48</sup> et *Fleurs des Landes*<sup>49</sup>. La plupart de ces mélodies, outre l'édition *piano*

42. *Rêverie et Caprice*, romance pour violon et orchestre d'Hector Berlioz, créée à la salle Vivienne le 1<sup>er</sup> février 1842.

43. *Le Corsaire*, ouverture pour orchestre, op. 21, d'Hector Berlioz, créée sous son titre original *La Tour de Nice* au Cirque-Olympique (Cirque des Champs-Élysées) le 19 janvier 1845. Remaniée, l'ouverture est créée sous son titre définitif à Brunswick le 8 avril 1854.

\*\*\* M. Hector Berlioz achève en ce moment un grand opéra en cinq actes, dont il a écrit la musique et le livretto et qui est destiné à l'Académie Impériale de musique.

44. *Feuillets d'album*, op. 19, pour voix et piano d'Hector Berlioz, comprend trois œuvres composées à différentes périodes et rassemblées dans cet album en 1850 : *Les Champs*, romance sur un texte de Pierre-Jean Béranger ; *Zaïde*, Boléro sur un texte de Roger de Beauvoir ; et *Le Chant des chemins de fer*, sur un texte de Jules Janin.

45. *Die Sommernächte* (*Les Nuits d'été*), op. 7, pour voix et orchestre ou voix et piano d'Hector Berlioz, sur des poèmes de Théophile Gautier traduits par Peter Cornelius, Winterthur, Jakob Rieter-Biedermann, 1856.

46. *Irlande*, op. 2, neuf mélodies pour voix et piano d'Hector Berlioz, sur des poèmes de Thomas Moore traduits par Thomas Gounet : *Le Coucher du soleil*, *Hélène*, *Chant guerrier*, *La Belle Voyageuse*, *Chanson à boire*, *Chant sacré*, *L'Origine de la harpe*, *Adieu Bessy* et *Élégie en prose*.

47. *Sara la Baigneuse*, ballade, op. 11, d'Hector Berlioz sur un poème de Victor Hugo. Il en existe deux versions, l'une pour chœur et orchestre et l'autre pour soprano, alto et piano.

48. *La Captive*, orientale, op. 12, d'Hector Berlioz sur un poème de Victor Hugo. Il en existe plusieurs versions : pour soprano et piano ; pour alto, violoncelle et piano ; pour soprano et orchestre ; pour alto et orchestre.

49. *Fleurs des Landes*, op. 13, pour voix et piano d'Hector Berlioz

et chant, sont publiées avec accompagnement d'orchestre. Je recommande particulièrement, à ceux qui refusent à Berlioz le charme, la naïveté et la grâce de l'inspiration, la *Captive*, le *Jeune Poète breton*, la *Belle Voyageuse* et l'*Absence*<sup>50</sup>. Certainement cela n'arrivera jamais au degré de popularité des *Espoirs perdus*, des *Brisés folles* et des *Perles d'amour*, de nos compositeurs de romances en vogue ; cela ne se chantera jamais dans la rue comme on chante les *Aventures de mam'zelle Thérèse*, les *Exploits de Jeannette* et les *Charmes de Jeanneton* ; mais Berlioz ne place pas ses ambitions sur ce terrain-là. Il est poète, essentiellement poète, et je crois, à quelque école que l'on appartienne, qu'il est de toute justice de le reconnaître. Il a pu se tromper, il a pu se laisser aller à des exagérations souvent blâmables ; mais il n'a jamais galvaudé son talent, il n'est jamais descendu des hauteurs de l'art dans le domaine du trafic vulgaire. Il a la religion des maîtres, et quelques quolibets lancés à droite et à gauche, dans des moments de verve sarcastique, à une époque où la fièvre du romantisme tourmentait les jeunes disciples d'une école nouvelle, ne sauraient être invoqués comme des arguments sérieux par ceux qui lui reprochent son dédain pour certaines œuvres classiques. Dans les deux livres qu'il a publiés : *Voyages en Allemagne et en Italie*<sup>51</sup> et les *Soirées de l'orchestre*<sup>52</sup>, il a blessé bien des susceptibilités en persiflant bien des ridicules ; mais à côté de certaines pages pleines d'une amère ironie, il y en a d'autres dans lesquelles l'enthousiasme du musicien se traduit de la manière la plus éloquente, lorsqu'il a devant lui les grandes figures de Gluck, de Beethoven, de

---

comporte cinq mélodies composées à différentes périodes et rassemblée dans cet album en 1850 : *Le Matin*, romance sur des paroles d'Adolphe de Bouchon ; *Petit oiseau*, chanson de paysan sur des paroles d'Adolphe de Bouchon ; *Le Trébuchet*, scherzo sur des paroles d'Antoine de Bertin et d'Émile Deschamps ; *Le Jeune Pâtre breton*, romance sur des paroles d'Augustin Brizeux ; et *Le Chant des Bretons*, romance sur des paroles d'Augustin Brizeux.

50. *Absence* fait partie du recueil *Les Nuits d'été*.

51. *Voyages en Allemagne et en Italie* d'Hector Berlioz, Paris, Jules Labitte, 1844.

52. *Les Soirées de l'orchestre* d'Hector Berlioz, Paris, Michel Lévy Frères, 1852.

Weber, de Spontini et de Meyerbeer. J'ai insisté dans cette notice biographique sur les vicissitudes et les obstacles que Berlioz avait eu à vaincre au commencement de sa carrière ; les oppositions qu'il a rencontrées sur son chemin, les outrages dont on l'a abreuvé n'ont pas affaibli son courage, mais ont singulièrement assombri son humeur, aiguisé les pointes de ses sarcasmes et développé l'irascibilité naturelle de son caractère ; malheureusement il avait une tribune pour exhaler ses griefs, une plume pour se défendre, et il l'a fait souvent sans ménager les autres plus qu'on ne l'avait ménagé lui-même. Aujourd'hui, bien qu'une lutte de vingt ans n'ait pas émoussé ses facultés, il semble s'être renfermé dans une réserve prudente ; mais ne croyez pas pour cela que le critique ait mis sur sa tête grisonnante le bonnet de coton qui refroidit les bouillonnements de l'intelligence ; ne croyez pas non plus que le musicien ait abjuré ses doctrines et ses croyances en entrant dans le temple des Immortels : le chat a toujours ses griffes ; il les montre quelquefois à des intimes qui ne rient jamais de si bon cœur que quand ils sont eux-mêmes un peu égratignés. Moi, par exemple, qui n'échapperai certainement pas à l'accusation d'avoir chanté un dithyrambe en l'honneur de M. Hector Berlioz, je n'ai pas plus été épargné par lui que quelques-uns de mes confrères. Je lui suis redevable de quatre lignes d'éloge, de quinze lignes de critique et d'une plaisanterie assez mordante<sup>53</sup> que lui a suggéré le *Selam*, ma première œuvre. Je dis cela pour qu'on sache bien que l'admiration que je lui témoigne aujourd'hui n'est pas une dette de reconnaissance dont je m'acquitte. Quant à ce qui est de l'avenir... chez M. Hector Berlioz, l'honorabilité de l'homme privé et l'impartialité du feuilletoniste ne peuvent pas être soupçonnées.

E. REYER

---

53. Dans son feuilleton du *Journal des Débats* du 13 avril 1850, Berlioz avait écrit : « Je louerai M. Reyser de n'avoir employé qu'avec réserve les instruments violents et les harmonies violentes et les modulations violentées. Son orchestre est doux, rêveur, berceur autant que simple. Mais je louerai bien davantage Félicien David d'avoir eu l'esprit d'écrire son *Désert* le premier, car s'il était venu le second, on l'accuserait à coup sûr d'avoir imité *Le Sélam* ».







Tout courrier concernant *Lélio*  
doit être adressé à :

*Lélio*

Association nationale Hector Berlioz

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

Adresse électronique : [alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr](mailto:alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr)