



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 8

N° 29 – juillet 2013
ISSN 1760-9127

Lélio était petit et grêle; sa beauté ne consistait pas dans les traits, mais dans la noblesse du front, dans la grâce irrésistible des attitudes, dans l'abandon de la démarche, dans l'expression fière et mélancolique de la physionomie.

(George Sand, *La Marquise*)

LÉLIO

Sommaire

<i>Disparitions : Sir Colin Davis, Huguette Cavé</i>	3
<i>Festival Berlioz 2013</i>	7
<i>Comptes rendus de concerts</i>	7
La Damnation de Faust	
	Pierre-René SERNA 7
La Favorite, un opéra français de Donizetti	
	Christian WASSELIN 8
<i>Conférences</i>	11
• Sorcières et fantômes dans la musique, de Berlioz à Wagner	
• Balzac et l'opéra	
	Alain REYNAUD 11
<i>Discographie</i>	
	Alain REYNAUD 14
<i>Vidéographie</i>	
	Alain REYNAUD 17

Bibliographie

	Alain REYNAUD	18
<i>René Maubon, Souvenirs et passions d'un enfant du pays d'Oc</i>		25
<i>Témoignage</i>	Claude LUTAUD	26
<i>Exposition temporaire au musée Hector-Berlioz</i>		28
<i>Divers</i>	Alain REYNAUD	28

AVERTISSEMENT

Nos lecteurs sont invités à se rendre périodiquement sur le site de l'Association (rubrique « actualités »), où sera désormais publiée la totalité de l'information factuelle : vie de l'Association, concerts, opéras, festivals, disques, livres, conférences, journées d'étude, colloques, expositions, etc.

www.berlioz-anhb.com

ISSN 1760-9127

© 2013 Association nationale Hector Berlioz

Disparitions

Sir Colin Davis

Jetez des fleurs !

Prophète inspiré du dieu Berlioz, Sir Colin Davis s'en est allé le 14 avril 2013.

Colin Davis vient de nous quitter sans avoir attendu de fêter son quatre-vingt-sixième anniversaire. J'en avais douze quand la musique de Berlioz m'est apparue et si je m'autorise à parler ici à la première personne, c'est qu'il y a des rencontres qui bouleversent des vies. Ce fut par le disque, d'abord, et pour de longues années : une *Fantastique* dirigée par Charles Munch (Boston, RCA, l'enregistrement de 1962 !) puis, très vite, les enregistrements que Davis signa pour Philips et ceux qu'il avait commencé de graver pour l'Oiseau-Lyre dès le début des années 60. Le *Requiem*, un beau soir de novembre 1971, scella mon admiration pour un homme et un artiste que je considérerai toujours comme un modèle d'élégance et de détachement passionné (non, il n'y a là aucune contradiction), vertu que j'ai pu vérifier, plus tard, à l'occasion de plusieurs entretiens que Sir Colin m'a fait la joie de m'accorder. Comment oublier ce moment passé à ses côtés dans les rues de Vienne, le long des rails du tramway, alors qu'il venait de diriger *Roméo et Juliette* au Musikverein et qu'il me conviait à partager avec lui une bouteille de Ruländer dans le bar de son hôtel pour que nous parlions de Berlioz ?

Les yeux gris-bleu de Sir Colin, profonds et rieurs, ses cheveux, ses gestes toujours souverains, toujours bienveillants (dans la vie comme au pupitre), sa voix douce, son allure idéale de *gentleman* : toute cette manière d'être et de vivre procédait chez lui d'une humanité que notre monde me donne l'impression de perdre ou d'abandonner de jour en jour.

Le cortège des enregistrements

Colin Davis, indissolublement lié à Berlioz ? On a beau vouloir se faire l'avocat du diable, essayer de lui trouver des manques ou des inconséquences, prétendre qu'il a occupé un terrain laissé vide par d'autres, il n'empêche : Colin Davis est, qu'on le veuille ou non, le chef qui pendant cinquante ans a le plus fait pour Berlioz. Qui a enregistré quatre fois la *Fantastique*, trois fois *Roméo et Juliette*, *L'Enfance du Christ*, le *Requiem*, *Les Nuits d'été* et *Harold en Italie*, deux fois *Les Troyens*, *Cléopâtre*, *Benvenuto Cellini* et *La Damnation*, et le *Te Deum*, et *Tristia*, et bien des ouvertures – et trois fois *Béatrice et Bénédict* ? Encore s'agit-il là d'enregistrements dits officiels, le pirate pouvant nous révéler encore bien des trésors. Le flambeau a été par la suite repris, pour citer deux magnifiques chefs anglais, par John Eliot Gardiner et Roger Norrington, mais sait-on qu'ils ont joué, autrefois, sous la direction de Davis ?

Ses enregistrements se ressemblent tous ? Davis était en effet le Charles X de la direction d'orchestre, il n'avait rien oublié ni rien appris avec le temps, il s'était fixé une vision des œuvres de Berlioz, une fois pour toutes, et n'en avait guère changé. D'autres que lui ont installé de part et d'autre les violons I et les violons II ; lui, non. Et pourtant, quelle transparence, quel souffle !

La première fois

Tout a commencé, on le sait, quand il interpréta, au poste de clarinettiste, *L'Enfance du Christ* : ce jour-là, ce fut une révélation. Davis s'appropriait littéralement Berlioz, qui devint son intime et dont il se fit une idée immédiatement précise et presque définitive. Au point que seules les distributions, depuis un demi-siècle, ont apporté des changements notables à ses interprétations et à ses enregistrements successifs, au minutage près. Aurait-il eu raison avant tout le monde ? Et qu'on ne lui fasse pas le procès du flegme ou de la réserve *so british* : encore un préjugé à culbuter ! Il suffit d'avoir assisté à un concert dirigé

par Sir Colin pour mesurer à quel point il s'engageait de tout son être, il faudrait plutôt dire : de toute son âme. Quelle noirceur dans ses *Sabbat*, quelle nostalgie ailée dans sa *Captive* ! Mais aussi, quelle précision, quelle leçon de musique ! Et cette façon de chanter avec l'orchestre, d'une voix douce et murmurante, qu'on distingue parfois dans certaines gravures ! Qu'on réécoute aussi le premier enregistrement de *Benvenuto Cellini*, et on réapprendra ce qu'euphorie et *fougue réglée* (comme l'exigeait Berlioz) veulent dire. Avec le temps, ses interprétations étaient devenues insensiblement de plus en plus apolliniennes, voilà tout, là où d'autres chefs iront voir du côté de Dionysos.

J'ai cité les disques de Sir Colin, parce que ce sont eux qui me fascinèrent de prime abord, mais j'ai eu par la suite la chance de l'entendre diriger *Roméo*, *La Damnation*, *Les Troyens* (trois fois, ce que jamais je n'aurais imaginé !) et bien d'autres œuvres. Je me rappellerai toujours certain *Requiem* donné pendant l'été 2001 en la cathédrale Saint-Paul de Londres, où tout paraissait aller de soi, comme si Sir Colin avait été chez lui dans cette musique dont il savait mieux que quiconque transcender la puissance.

La terreur et le délice

Le *Requiem*, justement. Celui de 1970, le premier enregistrement de Colin Davis que j'eus l'occasion d'entendre, et auquel je reviens toujours. Une interprétation implacable et ineffable à la fois : choix des tempos (plutôt mesurés), art des contrastes et du relief (le « *Rex tremendae* » est vraiment ici d'une redoutable majesté), ampleur de l'ensemble, soin apporté aux détails et la matière même des silences, tout m'a toujours comblé. Le drame et la prière ici ne font qu'un : la polyphonie des timbales est la plus terrifiante jamais enregistrée, les phrases de cordes cisailantes (dans la reprise des fanfares du « *Tuba mirum* »), les « *Preces meae* » du chœur dans le « *Quaerens me* », le *poco sf* des violoncelles et contrebasses sur lequel prend appui le crescendo final du « *Lacrymosa* », la pulsation des bois et l'entrelacs des cordes dans l'« *Offertoire* », tout me saisit encore aujourd'hui, et

aujourd'hui plus que jamais, jusqu'à la lumineuse péroration de l'« Agnus dei ».

Si Colin Davis incarne à jamais cette double vertu de précision et de sentiment intime de la musique, on ne s'étonnera pas qu'il ait toujours dirigé Berlioz comme un disciple que le compositeur-chef d'orchestre n'a jamais eu. Mais Mozart et Sibelius, pour n'en citer que deux, appartiennent aussi à son panthéon : n'ayons garde d'étiqueter un artiste dont la *fantasy* était aussi l'une des vertus premières.

Christian WASSELIN

L'essentiel des enregistrements de Colin Davis est disponible chez Philips et dans la collection LSO-Live.

Huguette Cavé

Une femme de cœur s'en est allée.

Toujours souriante, Huguette Cavé a aidé son amie Thérèse Husson de nombreuses années.

Huguette, avec intelligence et compétence, savait communiquer son admiration envers le génie de Berlioz.

Discrète, tolérante, toujours disponible ; ceux qui l'on connue s'en souviennent avec tendresse.

Huguette Cavé nous a quittés le 6 octobre dernier.

Nous avons appris avec tristesse, au moment où nous mettons sous presse, la disparition d'Henri Dutilleux. Nous rendrons, dans le prochain *Lélio*, l'hommage qui convient à ce créateur éminent, fidèle admirateur de Berlioz et dont le nom est associé de longue date à l'AnHB.

Festival Berlioz 2013

Le Festival Berlioz 2013 aura lieu à La Côte-Saint-André du 21 août au 1^{er} septembre.

Au programme : *Béatrice et Bénédict*, *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, *Grande Ouverture de Benvenuto Cellini*, *L'Invitation à la valse* (Weber), *La Captive*, *La Belle Voyageuse*, *Le Jeune Pâtre breton*, *Le Roi des aulnes* (Schubert), *Orphée et Eurydice* (Gluck, version Berlioz), *Ouverture du Corsaire*, *Béatrice et Bénédict* (ouverture), *Les Nuits d'été*.

Comptes rendus de concerts

DAMNATION DANS LES LIMBES

La Damnation de Faust, concert du 11 février 2013, Salle Pleyel, à Paris.

À Pleyel, *la Damnation de Faust* réunit les forces du Capitole de Toulouse, son orchestre et son chef titulaire, Tugan Sokhiev, en compagnie d'une distribution internationale et d'un chœur venu d'Espagne (l'Orfeón Donostiarra). Le résultat est composite, comme les éléments qui y concourent. Et l'ensemble ne fait pas un tout. Le chef perd les détails pour une conception générale équivoque. Olga Borodina, diva mondiale, réserve plus d'ardeurs que de nuances. Bryan Hymel figure un Faust dont le sentiment élégiaque est trop absent. Et Alastair Miles confond son Méphisto avec celui de Gounod, pour lequel il transpose les notes. L'Orfeón dégage, lui, une belle vigueur (l'investissement du pupitre des ténors donnerait bien des leçons à leur homologue des chœurs français). D'où, vers la fin

de la troisième partie (avec la direction, cette fois, acerbe du chef) et dans les scènes finales, des moments mieux soutenus et mieux en phase avec le souffle de Berlioz.

Pierre-René SERNA

***La Favorite*, un opéra français de Donizetti**

Théâtre des Champs-Élysées, 14 février 2013

Le chapitre XVII des *Mémoires* de Berlioz s'intitule « Préjugé contre les opéras écrits sur un texte italien ». Il oppose la tragédie lyrique selon Gluck et Spontini aux opéras de Mozart, et singulièrement à *Don Giovanni*. Mais Berlioz écrit bien *préjugé*, et plus tard il prendra ses distances dans l'opposition artificielle entre *dilettanti* (c'est-à-dire les amateurs de Rossini et de l'opéra *buffa*) et partisans du genre noble. Ses avis sur Donizetti gardent le souvenir de cette réserve, mais on relira avec intérêt l'article que Berlioz écrivit dans le *Journal des débats* daté du 6 décembre 1840 après la création de *La Favorite*, qui nous occupe ici.

Un mot sur Donizetti à Paris. 1831 marque l'entrée au Théâtre-Italien d'un premier ouvrage de ce compositeur : *Anna Bolena*, dont la création a eu lieu cinq ans plus tôt à Milan. Le compositeur projette alors d'écrire un opéra spécialement pour le Théâtre-Italien, mais il lui faudra attendre 1835 pour qu'y soit créé *Marino Faliero*. Suivront les reprises d'ouvrages déjà célèbres en Italie : *Lucia di Lammermoor* – qui sera l'objet en 1839 d'une nouvelle reprise pour le Théâtre de la Renaissance, cette fois dans une adaptation française sous le titre *Lucie de Lammermoor* –, *Roberto Devereux*, *L'elisir d'amore*, sans oublier, à l'Opéra, une version nouvelle de *Poliuto* sous le titre *Les Martyrs*. Donizetti est lancé. Suivront de nouveaux ouvrages, dont *La Fille du régiment* et *La Favorite*, créés la même année 1840, le premier à l'Opéra-Comique, le second à l'Opéra.

Quatre théâtres se disputant les faveurs de Donizetti, voilà qui convainc Berlioz de publier un article sévère et célèbre, le 16 février 1840, dans le *Journal des débats* : « On ne peut plus dire : les théâtres lyriques de Paris, mais seulement : les théâtres lyriques de M. Donizetti ».

Un opéra qui vient de loin

D'où vient *La Favorite* ? En 1839, Donizetti vient d'achever un opéra sur un livret italien intitulé *L'Ange de Nisida*. L'ouvrage n'a pas encore de destination. Il met en scène un roi de Naples, avec amours et intrigues en abondance, et Donizetti craint qu'il subisse les foudres de la censure italienne. C'est la raison pour laquelle il choisit de modifier l'action et de donner une nouvelle version de son ouvrage, sous le titre *La Favorite*, à l'Opéra de Paris, bien sûr en français. La création a lieu le 2 décembre 1840. L'ouvrage sera joué sur la scène de l'Opéra plus de mille fois. Il est vrai que le rôle de Leonor permet à une mezzo dotée d'une belle personnalité de s'y illustrer.

La Favorite est cependant devenue, au fil du temps, une Arlésienne. On n'avait pas pu la voir à Paris depuis la production signée Pierre-Jean de San Bartolomé en 1991 à l'Opéra Comique. Elle est revenue au Théâtre des Champs-Élysées, en février 2003, avec l'Orchestre national de France et le Chœur de Radio France uni au Chœur du Théâtre des Champs-Élysées. On oubliera vite les costumes sans grâce d'Aurore Popineau, les mouvements chorégraphiques burlesques de Sophie Tellier faisant sautiller le chœur, et d'une manière générale le spectacle de Valérie Nègre, sans vision ni tenue (ah, le moment où Leonor, pleine de santé, accourt sur le plateau en chantant « Je me soutiens à peine » !). Spectacle ni beau, ni laid, mais vide, avec quelques éléments de décor faits tantôt de peintures, tantôt de fragments scénographiques sans grande signification et de toute manière fort mal utilisés. Il est toujours instructif à cet égard de se plonger dans le programme de salle quand il nous offre un entretien avec la scénographe, en l'occurrence Andrea Blum, dont on apprend qu'elle n'est ni architecte, ni urbaniste, ni *designer*, ce qu'on avait deviné. « J'ai toujours été intéressée par l'idée qu'il n'y a pas de séparation entre la manière dont vous vivez et

l'espace où vous vivez », dit doctement l'artiste ; qui ajoute, à propos du public : « J'ai réfléchi sur son "implication distanciée" par rapport à l'action et l'histoire qui leur est proposée » [*sic*]. Et voilà pourquoi votre scène est muette !

L'opéra de la détresse

Si on revient à l'essentiel, c'est-à-dire à la partition, on dira qu'il s'agit là d'une musique sincère, parfois inspirée, où s'imposent les ensembles et surtout les airs. Donizetti n'a pas cherché à élaborer particulièrement ses récitatifs, comme si le drame passait chez lui après le besoin de musique. Il a en revanche relativement soigné son orchestre, peut-être moins poétique que celui de *Lucia di Lammermoor*, mais plus élaboré que celui d'opéras comme *Norma* de Bellini. L'ouvrage a une couleur plutôt sombre, presque funèbre, que justifie le sujet mais qui trahit la personnalité de Donizetti, mort dans un état proche de la démence, et qui semble avoir fui en avant pendant toute sa vie dans la composition.

Paolo Arrivabeni a réussi à obtenir le meilleur de cette musique et à lui restituer ce mélange de tension et de malaise où même les facilités deviennent poignantes. Malheureusement, il a dû composer avec une distribution peu homogène, d'où l'on retiendra surtout le sonore et stylé Ludovic Tézier (Alphonse XI), pourtant enrhumé, la présence de Loïc Félix (Don Gaspar) et la fraîcheur de Judith Gauthier. Mais Carlo Colombara (Balthazar) a du mal à se faire comprendre en français, et Marc Laho, pourtant francophone, peine lui aussi à trouver les couleurs, le phrasé, la langue tout simplement, et ce mélange de passion et d'élégie qui peut rendre touchant le rôle de Fernand. Du style, de la couleur ? On aurait bien aimé. Quant à Alice Coote, elle paraissait plus encore que les autres abandonnée à elle-même. Sa voix n'est guère homogène, sa prononciation est fort perfectible, mais sa Lénor a quelque chose d'accablé, de meurtri dans son air « Ô mon Fernand » qui nous fait tout lui pardonner.

Christian WASSELIN

Conférences

Sorcières et fantômes dans la musique, de Berlioz à Wagner

Donnée par Emmanuel Reibel, dans le cadre de l'exposition « L'ange du bizarre » au musée d'Orsay, cette conférence avait pour sujet la façon dont la musique a pris en charge le romantisme noir.

« Sous l'influence des *Contes* d'Hoffmann, la musique devient la voix fantasmagorique du romantisme noir. Parce qu'elle est le plus immatériel des arts, et parce que le romantisme la pense à présent capable de susciter des images mentales, elle ne cesse d'être conçue comme un médium reliant l'univers matériel et le monde des esprits. Si les musiciens romantiques font du *Faust* de Goethe leur livre de chevet, si le fantastique shakespearien nourrit leur imagination, ils élargissent le champ du sonore en explorant des registres jusque-là littéralement inouïs. Le violon de Paganini convoque les sabbats de sorcières, le piano de Liszt se fait feu follet, l'orchestre de Berlioz se convulse en cauchemar sonore. Quant à la scène lyrique – du *Vaisseau fantôme* de Wagner au *Macbeth* de Verdi – elle multiplie les scènes nocturnes, donne forme et voix aux pulsions les plus irrationnelles, se peuple de créatures fantomatiques ou spectrales. Frisson garanti ! »

ER

Conférence brillante et enlevée, très riche, tant sur le plan musical qu'au plan visuel, grâce en particulier à la qualité des exemples musicaux et des projections illustrant le propos. De Berlioz, l'auditoire a pu entendre *Le Ballet des ombres*, ainsi qu'un extrait de « Songe d'une nuit de sabbat ». *Le Ballet des ombres*, « ronde nocturne », dont la musique extrêmement mystérieuse, joue aux

confins du silence, témoigne à quel point la musique a une évanescence proche de celle des fantômes. « Songe d'une nuit de sabbat » est en quelque sorte une réponse à la question : comment imaginer une sorte de fantasmagorie musicale. Le résultat est proprement sidérant. Dans son introduction, Emmanuel Reibel ne manque pas d'évoquer *Le Roi des aulnes*, qui « a essaimé en Europe ». On trouve la ballade de Goethe, entre autres, chez Berlioz, à travers l'orchestration que ce dernier réalisa du lied de Schubert. Le conférencier attire en outre l'attention sur le fait que Berlioz a été sa vie durant hanté par les thématiques diaboliques liées au mythe de Faust. *Huit Scènes de Faust* et *La Damnation de Faust* en sont l'expression, à quelques années de distance.

Balzac et l'opéra

À l'issue de la conférence d'André Tubeuf, « Balzac et l'opéra », Battista Acquaviva a interprété des airs d'opéra cités par le romancier. Tout d'abord, la romance *Fleuve du Tage*, de Benoît Pollet, que joue M^{me} de Langeais, dans le roman *. Berlioz, qui en réalisa, vers 1819, un accompagnement de guitare, la cite dans les *Mémoires*. « Signol était plein de charmes dans la romance *Fleuve du Tage* », se souvient-il.

Cette romance, fort à la mode dans les années 1820, précédait l'air « Mi manca la voce » de *Mosè in Egitto* de Rossini. « Ce « mi manca la voce » est un de ces chefs-d'œuvre qui résisteront à tout, même au temps, ce grand destructeur des mondes, en musique », lit-on dans *Massimilla Doni*. Cet air « verse des flots de pourpre dans l'âme » de Capraja. Berlioz, quant à lui, en parle comme d'une chose ravissante (*Débats*, 19 mai 1860).

Citons encore un air de Jommelli, à propos duquel Balzac écrit : « Les sens du jeune sculpteur furent, pour ainsi dire, lubrifiés par les accents de la sublime harmonie de Jonielli [*sic*] » (*Sarrasine*).

(Les Amis de Balzac et de la Maison de Balzac, Paris, La Coupole, 16 mars.)

* Poulenc dit l'avoir « à peine transposée » dans sa musique pour *La Duchesse de Langeais* de Jacques de Baroncelli.

Alain REYNAUD

Discographie

Nouveautés

Grande Messe des morts (Requiem)

B. Banks, t. ; London Symphony Chorus ; London Philharmonic Choir ; London Symphony Orchestra, dir. Sir Colin Davis
CD LSO Live LSO0729 © en public, St. Paul's Cathedral, Londres, VI 2012

Ouvertures

Ouverture du Corsaire ; Béatrice et Bénédicte, ouverture ; ***Grande Ouverture des Francs-juges ; Le Carnaval romain ; Grande Ouverture de Waverley ; Grande Ouverture du Roi Lear ; Grande Ouverture de Benvenuto Cellini***

Bergen Philharmonic Orchestra, dir. Sir Andrew Davis
CD Chandos CHSA 5118 © Bergen, 11-14 VI 2012

Les Nuits d'été

Avec : Massenet, *Le Portrait de Manon*

P. Bensch, t. ; H. Hipp, m.-sop. ; S. Gaspar, sop. ; Southbank Sinfonia, dir. V. Krafft

CD Opera Rara ORC47 © en public, Royal Opera House, Londres, 21 X 2011
[Textes d'accompagnement de Hugh Macdonald.]

Les Nuits d'été, Cléopâtre

Karen Cargill, m.-sop. ; Scottish Chamber Orchestra, dir. R. Ticciati
CD Linn Records CKD 421

Les Nuits d'été

Avec : Chausson, *Poème de l'amour et de la mer*. Ravel, *Shéhérazade*.

S. Doufexis, m.-sop. ; Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz ; dir. K.-H. Steffens

CD Berlin Classics 0300523BC

Le Carnaval romain, Grande Overture de Benvenuto Cellini

Avec : divers compositeurs

In : *Masquerade: Carnival in Classical Music*

Royal Philharmonic Orchestra, dir. Sir Charles Mackerras, Sir Alexander Gibson. 10 CD Documents

Rééditions

Grande Overture des Francs-Juges

In : *Early Romantic Overtures*

Avec : Mendelssohn, Weber, Schumann, Schubert, Wagner.

The London Classical Players, dir. R. Norrington

CD Virgin Classics 9282742 Ⓞ XI 1988

Symphonie fantastique. Les Nuits d'été (II-VI)

Wiener Philharmoniker, dir. P. Monteux

E. Steber, sop. ; New York Philharmonic ; dir. D. Mitropoulos

CD Praga Digitals DSD 350071 Ⓞ 20-24 X 1958 (SF), 1953 (NE)

Symphonie fantastique, La Damnation de Faust (extraits)

Avec : Debussy, Ravel.

Hallé Orchestra, dir. Sir John Barbirolli

2 CD Barbirolli Society SJB106566 Ⓞ 2-3 IX 1959 (Sf)

Symphonie fantastique

In : *Constantin Silvestri : The Complete EMI Recordings*

Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, dir. C. Silvestri

Avec : divers compositeurs

15 CD EMI Classics 7233472 Ⓞ Salle Wagram, Paris, 6-8 et 11 II 1961

Symphonie fantastique

Avec : Beethoven, *Concerto pour vl.* Mozart, *Le nozze di Figaro*, ouverture

Y. Menuhin, vl. ; New Philharmonia Orchestra, dir. O. Klemperer

2 CD Testament SBT21479 Ⓞ Royal Festival Hall, Londres, I 1965

Symphonie fantastique

Avec : divers compositeurs

In : *The John Eliot Gardiner Collection*

Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dir. J. E. Gardiner

30 CD Deutsche Grammophon 4791044 Ⓞ Ancien Conservatoire, Paris, IX 1991 (Sf)

« La gloire était ma seule idole » (**Benvenuto Cellini**)

In : *The Very Best of Nicolai Gedda*

Avec : divers compositeurs

2 CD EMI Classics 4164972 © 1961 (BC)

Le Carnaval romain, Scène d'amour (**Roméo et Juliette**)

Avec : divers compositeurs

In : *American Maestros*

2 CD Telarc 80606

Scène d'amour (**Roméo et Juliette**)

Avec : Beethoven, *Symphonie n° 1*. Mozart, *Maurerische Trauermusik*. Schubert, *Symphonie n° 8*

New Philharmonia Orchestra, dir. O. Klemperer

2 CD Testament SBT21478 © Royal Festival Hall, Londres, II 1968

Marche hongroise

In : *Monumental Karajan !*

Avec : divers compositeurs

Berliner Philharmoniker, dir. H. von Karajan

3 CD EMI Classics 7232892 © Philharmonie, Berlin, 29 XII 1978 - 3 I 1979

Chanson de Méphistophélès, Sérénade de Méphistophélès (**La Damnation de Faust**), Absence (**Les Nuits d'été**)

In : *L'art de Gabriel Bacquier*

Avec : divers compositeurs

G. Bacquier, baryton

2 CD Decca 4806399

Le Roi des aulnes (Schubert)

In : *Schubert: Lieder with Orchestra*

A. S. von Otter, m.-sop. ; Chamber Orchestra of Europe, dir. C. Abbado

CD Deutsche Grammophon DG 479 1119 © Cité de la musique, Paris, 25 V 2002

« Je vais le voir » (**Béatrice et Bénédict**)

In : *French Opera Arias*

K. Battle, sop. ; Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris ; dir. M.-Wh. Chung

CD DG 4791116 © 1993

Vidéographie

Ouverture du Corsaire, Invocation à la nature, Marche hongroise
(***La Damnation de Faust***), ***Hymne des Marseillais***

Avec : Bizet, Gluck, Gounod, Grétry, Cherubini, Méhul, Halévy

In : *Roberto Alagna à Versailles : un siècle d'opéra français*

R. Alagna, t. ; Orchestre de Paris, dir. M. Plasson

1 DVD Universal DG : 076 284-4 © château de Versailles, 9 VII 2009

Ouverture du Corsaire

Avec : Chopin, Gluck, Ravel, Roussel

In : *Lionel Bringuier & Nelson Freire Live at the Royal Albert Hall*

BBC Symphony Orchestra, dir. L. Bringuier. N. Freire, pn.

1 DVD Bel Air Classiques BAC079 © en public, Royal Albert Hall,
Londres, VIII 2010

Le Carnaval romain

Avec : Ravel, Debussy, Bizet, Offenbach, Johann Strauss I, Lincke

In : *French Night*

Berliner Philharmoniker, dir. G. Prêtre. L. Fleisher, pn.

1 DVD Arthaus Musik 107 169

Alain REYNAUD

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

Œuvres littéraires

Hector Berlioz, *Euphonia, ou la ville musicale : nouvelle de l'avenir*.
Édition de René J. Bonnette. Toulouse, Éditions Ombres, 1/1992, 78 p.
Coll. « Petite bibliothèque Ombres », 6. € 9

II. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

Études particulières

Tom Hubbard, *Parapets and Labyrinths: Poems on European Themes*.
Edinburgh, Grace Note Publications, 2013, 124 p. £6.00
[Contient : Berlioz at Meylan.]

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

Études générales

« Berlioz - 'programme music' », in Robert T. White, *Music and Its Story*.
Cambridge, Cambridge University Press, 1/1924, 2013, 208 p. £18.99

Études particulières

Les Troyens

Les Troyens. Opera Lively Press, 2012, 140 p. Coll. « The Opera Lively
Guides », 1. \$9.95

Helen Lovatt, « Operatic visions: Berlioz stages Virgil ». In : Helen Lovatt and Caroline Vout (ed.), *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 376 p. £60.00

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. Études particulières

Carolyn Abbate, Roger Parker, *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*. London, Penguin, 2012, 624 p. £30.00

Charles Baudelaire, *Naissance de la musique moderne : Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Édition établie, annotée et postfacée par Christophe Salaün. Paris, Mille et une nuits, 2013, 104 p. Coll. « La Petite Collection », 614. € 3

Béatrice Didier, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*. Oxford, Voltaire Foundation, 2013, x+352 p. Coll. « SVEC », 2013, 1. € 95

Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin âme des salons parisiens 1830-1848*. Paris, Fayard, 2013, 348 p. Coll. « Musique ». € 30

Joël-Marie Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*. Paris, Klincksieck, 2013, 216 p. Coll. « 50 questions », 61. € 21

Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin, *Giuseppe Verdi*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2013, 176 p. Coll. « Horizons », 33. € 20

Dominique Fernandez, *Dictionnaire amoureux de Stendhal*. Paris, Plon, 2013, 832 p. Coll. « Dictionnaire amoureux ». € 25
[Contient : Cimarosa, p. 134-141. Mozart, p. 424-430. Musique, p. 431-452. Rossini, p. 632-651. Scala, p. 664-665.]

Constantin Floros, *Beethoven's Eroica : Thematic Studies*. Translated by Ernest Bernhardt-Kabisch. Bern, Peter Lang, 2013, VI+144 p. € 30,80

Das Wagner-Lexikon. Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen. Laaber, Laaber-Verlag, 2012, 929 p. € 148

Dominique Fournier, **La Passion prédominante de Janine Reiss.** Préface d'Alain Duault. Arles, Actes Sud, 2013, 160 p. € 17

Brigitte François-Sappey, François Luguenot. **Charles-Valentin Alkan.** Paris, Bleu nuit éditeur, 2013, 176 p. Coll. « Horizons », 34. € 20

Brigitte François-Sappey. **La Musique en France depuis 1870.** Paris, Fayard, 2013, 264 p. € 15

Anselm Gerhard, Uwe Schweikert (Hrsg.), **Verdi-Handbuch.** 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Kassel, Bärenreiter / Stuttgart, Metzler, 1/2001, 2/2013, 752 p. € 69,95

Sarah Hibberd, « Cherubini and the Revolutionary Sublime », **Cambridge Opera Journal**, XXIV, 3, November 2012, p. 293-318.

Mai Kawabata, **Paganini: The 'Demonic' Virtuoso.** Woodbridge, The Boydell Press, 2013, 288 p. £45.00

Katherine Kolb, « Feuilles volantes : Entre Berlioz et Wagner », **Cahiers Berlioz**, 6, 2012, « Berlioz et Wagner », 68 p.

Robert Ignatius Letellier, **Meyerbeer's Robert le Diable: The Premier Opéra Romantique.** Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, xvii+220 p. £39.99

Roberta Montemora Marvin (ed.), **The Cambridge Verdi Encyclopedia.** Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 700 p. £120.00

Emil Naumann, **The History of Music.** Translated by Ferdinand Christian Wilhelm Praeger. Edited by F. A. Gore Ouseley. Volume 2. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 662 p. Coll. « Cambridge Library Collection - Music ». £36.00

[Contient : Hector Berlioz and Richard Wagner.]

Philippe Olivier, *Wagner : manuel pratique à l'usage des mélomanes*. Paris, Hermann, 1/2006, 2/2013, 314 p. Coll. « Hermann musique ». € 25

Sean M. Parr, « Dance and the Female Singer in Second Empire Opera », *19th-Century Music*, Vol. 36, No. 2, Fall 2012, p. 101-121.

Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty, *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle : la parole vive au défi de l'ère médiatique*. Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, 400 p.

[Contient : Catherine Authier, « Le rôle de la presse dans la renommée d'un chanteur lyrique : l'exemple de Giuditta Pasta ».]

Guy de Pourtalès, *Wagner, histoire d'un artiste*. Gollion, Infolio, 1/1932, 2013, 544 p. Coll. « Microméga ». € 11

Revue du Stendhal Club, n° 2, mars 2013, « Stendhal et ses amis », 140 p. € 16

[Contient : Vincent Delecroix, « Stendhal et Rossini, le génie ne commence qu'avec l'*allegro* », p. 41-50.]

Émilie Beck Saiello et Dominique Bertrand (éd.), *Le Vésuve en éruption : savoirs, représentations, pratiques*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, 244 p. Coll. « Volcaniques ». € 27

[Contient : Françoise Sylvos, « Le Vésuve romantique à la scène ». Antonio Carocchia, « *Mentre d'ampia voragine tonante* : représentations musicales du Vésuve ».]

Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens : 1870-1921*. Présenté et annoté par Marie-Gabrièle Soret. Paris, Vrin, 2012, 1172 p. Coll. « MusicologieS ». € 52

Nathalie Sergent (dir.), *Le Théâtre des Champs-Élysées est ouvert*. Paris, Verlhac Éditions, 2013, 700 p. € 79

[Contient : La revanche de *Benvenuto Cellini*, p. 112-113. Henry Barraud, p. 265. Charles Munch, p. 385. Concert inaugural de l'Orchestre de Paris, p. 428-433. Henri Dutilleul, p. 629-633.]

John White, *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge, The Boydell Press, 2012, 456 p. £16.99

[Champion de *Harold en Italie* dans les années 1930.]

B. Mémoires, correspondances et biographies

A. Augustin-Thierry, *Une Héroïne romantique : la princesse Belgiojoso*. Réimpression de l'édition de Paris, 1926. Genève, Slatkine, 2013, 290 p. € 45

Albert Bensoussan, *Verdi*. Paris, Gallimard, 2013, 336 p. Coll. « Folio biographies », 96. € 8,60

Christophe Looten, *Bons Baisers de Bayreuth*. Paris, Fayard, 2013, 404 p. Coll. « Musique ». € 26
[Contient environ 200 lettres de Wagner, dont un grand nombre inédites.]

Richard Wagner, *Ma vie*. Traduction de l'allemand par Noémi Valentin et Albert Schenk. Choix, édition et révision de la traduction de Jean-François Candoni. Paris, Gallimard, 2013, 544 p. Coll. « Folio classique ». € 7,50

IV. OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE ET ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann. Paris, Louvre éditions, 2013, 432 p. € 45

Maria Tersi Caracciolo, *Le Romantisme*. Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, 448 p. € 189
[Contient : Berlioz, *passim*.]

V. BIOGRAPHIES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Barbey d'Aureville, *Lettres à Trebutien. 1832-1858*. Édition intégrale présentée et révisée par Philippe Berthier d'après le texte de la *Correspondance générale*. Paris, Bertillat, 2013, 1318 p. € 39

Thierry Cazaux, *Paris romantique : la capitale des enfants du siècle*. Paris, Parigramme, 2012, 240 p. € 35

Claude Collard et Melanie Aspey (éd.), *Les Rothschild en France au XIX^e siècle*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012, 192 p. € 36

Ernest Feydeau. *Théophile Gautier : souvenirs intimes*. Réimpression de l'édition de Paris, 1874. Genève, Slatkine, 2012, 362 p. € 60

Suzanne Gougenheim, *Madame d'Agoult et la pensée européenne de son temps*. Réimpression de l'édition de Florence, 1937. Genève, Slatkine, 2012, 392 p. € 60

Journal des Goncourt. Tome III : 1861-1864. Paris, Honoré Champion, 2013, 2 vol., 1280 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 69. € 235

Gildas Lepetit, « Brigands ou soldats ? L'image du guérillero espagnol dans la correspondance française (1810-1814) », *Revue historique des armées*, 269, 2012, p. 3-10.

Sylvain Pagé, *Le Mythe napoléonien. De Las Cases à Victor Hugo*. Paris, CNRS Éditions, 2013, 270 p. € 20

Martine Reid, *George Sand*. Paris, Gallimard, 2013, 384 p. Coll. « Folio biographies », 98. € 9,10

Émilie Robbe et François Lagrange (éd.), *Napoléon et l'Europe*. Paris, Somogy éditions d'Art, 2013, 336 p. € 39

Paul Van Tieghem, *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*. Réimpression de l'édition de Paris, 1924-1947. Genève, Slatkine, 2013, 3 vol., 1066 p. € 160

Michel Winock, *Flaubert*. Paris, Gallimard, 2013, 544 p. Coll. « NRF Biographies ». € 25

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Lord Byron, *Manfred*. Traduit de l'anglais par Gaëlle Merle. Paris, Allia, 2013, 112 p. € 6,20

René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*. Tome I : 1792-1800. Roxane Martin (éd.). Paris, Classiques Garnier, 2013, 1135 p. Coll. « Bibliothèque du théâtre français », 10. € 69

[Contient : *Le Château des Appenins ou le Fantôme vivant*, « Imité du Roman Anglais les *Mystères d'Udolphe* ».]

Sylvain Ledda et Florence Naugrette (éd.), *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle - théâtre - réception*. Paris, Eurédit, 2012, 370 p. € 87

Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*. Traduction originale de Léon de Wailly (1840) ; revue, corrigée et annotée par Maurice Lévy. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, 402 p. Coll. « Interlangues Textes ». € 28

[Traduction à partir de laquelle Scribe tira le livret de *La Nonne sanglante*.]

Jean Méliat, *Stendhal et ses commentateurs*. Paris, Eurédit, 2012, 418 p. € 72

Charles Nodier, *Trilogie écossaise : Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse, Trilby, ou le lutin d'Argail, La Fée aux miettes*. Éditions établies et commentées par Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza. Paris, Honoré Champion, 2013, 728 p. Coll. « Champion classiques ». € 28

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vigny*. Paris, Kimé, 2013, 168 p. Coll. « Détours littéraires ». € 20

Corinne Saminadayar-Perrin (éd.), *L'Invention littéraire de la Méditerranée dans la France du XIX^e siècle*. Paris, Geuthner, 2012, 258 p. € 33

George Sand, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Béatrice Didier. 1840. *Les Sept cordes de la lyre*. Édition critique par Liliane Lascoux. *Gabriel*. Édition critique par Lucienne Frappier-Mazur. Paris, Honoré Champion, 2013, 408 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 118. € 9

Alain REYNAUD

René Maubon, *Souvenirs et passions d'un enfant du pays d'Oc*

Le portrait d'un homme haut en couleurs et les fils directeurs de toute une vie, au long de ses souvenirs personnels et à travers la confiance de ses goûts, passions, adorations, détestations et mépris. Sans haine toutefois, et toujours avec une pointe d'humour.

Mais aussi toute l'âme d'un pays, entre mer et montagne, inondé de lumière, avec l'évocation de ses lieux, de ses coutumes, de ses duretés et de ses joies.

Le tout dans un style alerte et volontiers truculent, avec un regard malicieux sur toute chose, sur tous et même sur soi. La plus riche des modesties.

Publibook, 2013, 286 p. Coll. « Témoignages ». € 22

L'AUTEUR

Né en 1925, l'auteur a toujours exercé le beau métier de menuisier ébéniste. Autodidacte dans le sens le plus noble du terme, profondément passionné dès l'enfance par les livres et l'écriture, mais aussi par l'histoire et les arts, surtout l'architecture et la musique. Auteur d'un livre de haute tenue, sincère et essentiel, consacré à sa passion pour l'art d'Hector Berlioz.

Témoignage

Nous avons plaisir à publier ci-dessous l'émouvant témoignage du parcours d'un adhérent fidèle. Nous espérons que celui-ci suscitera d'autres relations.

Madame, Monsieur,

Permettez-moi d'abord un mot de présentation. Je suis professeur d'histoire, d'autre part responsable d'une troupe théâtrale, et adhérent depuis longtemps à l'A.N.H.B.

J'ai grandi « près de Berlioz ». En effet ma famille est venue habiter en 1961 place Adolphe Max dans le 9^{ème} arrondissement de Paris, avec vue directe sur le *square Berlioz* et la statue en pierre du compositeur érigée au centre de ce petit parc vestige des anciens jardins dits de Tivoli. Comme on sait le monument parisien d'origine en bronze fut détruit en 1941 (revanche posthume de Wagner ?), la sculpture de remplacement réalisée par Georges Saupique ayant été installée au cœur de la place Adolphe Max en 1948. Et bien sûr Berlioz avait achevé sa vie au n° 4 de la rue de Calais qui donne sur cette même place.

J'ai donc joué toute mon enfance, presque chaque jour après la classe, dans ce *square Berlioz* et autour de la statue. Puis à l'âge de douze ans, j'ai vraiment découvert la musique de Berlioz, une passion qui n'a pas cessé depuis. J'associe mes premières écoutes des *Nuits d'été* aux images de la conquête de la Lune. Et j'ai toujours la médaille que je m'étais procurée à l'occasion du centenaire de la mort d'Hector. Je suppose que je l'avais commandée à l'Association, en ce cas mon premier contact avec elle date de 1969, mais 44 ans après je n'en suis plus très sûr.

J'avais aussi un peu plus tard écrit au maire du 9^{ème} arrondissement pour qu'il fasse nettoyer la plaque de la rue de Calais signalant que Berlioz avait vécu là ses dernières années, devenue peu lisible. A ma surprise le maire avait répondu à l'ado que j'étais.

Quoique n'étant plus Parisien depuis longtemps, et habitant désormais une ville de l'Essonne (rue Charles Gounod !), j'ai continué, mes parents n'ayant jamais déménagé, à me rendre régulièrement place Adolphe Max au fil des saisons et des décennies, et à y croiser le regard de Berlioz dans son

jardin. Mon père est mort il y a quelques mois et a été inhumé au cimetière Montmartre, pas très loin du monument funéraire de Berlioz, autre coïncidence. Quant à ma mère elle voit toujours de ses fenêtres le square et la statue, depuis donc 1961 soit 52 ans.

Comme tout amoureux de sa musique je suis naturellement allé dans ma vie à un nombre incalculable de concerts consacrés à Berlioz en France ou à l'étranger. Prochains rendez-vous au théâtre des Champs-Élysées en juin de cette année 2013 pour une version concert de *Benvenuto Cellini* (trop rarement donné... Je me souviens l'avoir vu pour la première fois à Paris, je dirais vers 1972), puis en juillet à Marseille pour *Les Troyens*.

Mais je ne vous écris pas seulement pour évoquer ce long compagnonnage depuis l'enfance avec le souvenir et l'œuvre de Berlioz. A l'occasion de visites à ma mère place Adolphe Max, j'ai constaté que le socle de la statue au centre du square était « taggué » (photo ci-jointe). J'ai bien songé à écrire au maire comme autrefois, mais il semble logique d'estimer qu'une demande de remise en état sera plus considérée si portée par une Association Nationale reconnue et liée à des artistes prestigieux.

La plaque commémorative de la rue de Calais mériterait aussi un nouveau nettoyage, mais peut-être là faudra-t-il attendre un futur ravalement de l'immeuble, et elle est de toute façon peu remarquée et beaucoup moins en évidence que la statue. Heureusement, et j'imagine que c'est largement grâce à l'A.N.H.B., le monument funéraire du cimetière Montmartre paraît bien entretenu.

Je saisis l'occasion pour remercier la Présidence et le Bureau de l'Association, ainsi que tous ceux qui font vivre cette dernière, son bulletin, son site, le musée, le festival..., pour le magnifique travail accompli. A mon modeste niveau, j'ai converti au cours des années plus d'une personne à la sublime musique de Berlioz. J'en aime bien sûr d'autres aussi, d'époques et styles très variés, mais cette dernière m'accompagne ainsi depuis presque toujours, et le hasard d'avoir grandi autour de sa statue y a contribué et m'a attaché à ce symbole.

Avec mes très cordiales salutations.

Claude Lutaud
25-2-2013

Exposition temporaire au musée Hector-Berlioz

Richard Wagner, la légende orchestrée

22 juin - début janvier

Divers

À paraître (septembre 2013)

Pascal Beyls, ***Louis Berlioz 1834-1867 : le fils unique de Berlioz.***

Journées d'étude

11^e week-end annuel de The Berlioz Society

LONDRES : The Artworkers Guild Hall, 30 novembre - 1^{er} décembre 2013.

Berlioz and Germany

PARIS : Musée de la vie romantique, 23 septembre.

Alfred de Vigny et le romantisme

Distinction

Au cours de sa séance plénière du 6 mars dernier, l'Académie des beaux-arts a élu Gilbert Amy au fauteuil précédemment occupé par Serge Nigg, dans la section de Composition musicale.

Alain REYNAUD

Association nationale Hector Berlioz

BONNES FEUILLES

N° 8

2013

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

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

BONNES FEUILLES*Sommaire**Préface**Gérard CONDÉ* 2

THÉÂTRE DES CHAMPS-ELYSÉES. – Représentation inaugurale
de *Benvenuto Cellini* de Berlioz. (Direction Gabriel Astruc).
(*Le Gaulois*, 3 avril 1913) 5

BENVENUTO CELLINI par Hector Berlioz
(*L'Écho de Paris*, 4 avril 1913) 10

Inauguration du théâtre des Champs-Élysées. – La salle.
– La scène. – L'acoustique et la sonorité. –
Benvenuto Cellini, de Berlioz.
(*Le Temps*, 8 avril 1913) 15

Théâtre des Champs-Élysées : *Benvenuto Cellini*, opéra en
trois actes de Léon de Wailly et Aug. Barbier, musique
d'Hector Berlioz
(*Journal des débats*, 13 avril 1913) 19

L'Opéra Les Troyens au Père La Chaise 27

Préface

Il y a tout juste un siècle, le Théâtre des Champs-Élysées inaugurerait sa première saison avec une audace bien pensée. Depuis une bonne trentaine d'années la réhabilitation de Berlioz se nourrissait surtout du désir d'offrir à l'admiration des Français un compositeur susceptible de faire pendant à Wagner. Berlioz reconnu, l'injustice réparée, on pouvait, sans courber l'échine traiter d'égal à égal avec l'Allemagne et représenter *Lohengrin* en attendant la revanche militaire. Monter *Benvenuto Cellini* avenue Montaigne c'était répondre à la *Tétralogie* qui avait triomphé à l'Opéra en 1912 sous la direction, notons-le, du même Felix Weingartner...

Ce n'est pas sans intention non plus que Gabriel Astruc salua conjointement le génie germanique en présentant le *Freischütz* de Weber. Une façon de montrer que Wagner n'avait pas tué son père spirituel, lequel était aussi, d'ailleurs, celui de Berlioz.

Cette reprise de *Benvenuto Cellini* qui n'avait pas paru en France depuis sa création en 1838 — alors qu'il s'était « installé graduellement [...] sur quantité de scènes d'Allemagne ou d'Autriche » comme l'écrit Adolphe Jullien avec une pointe d'exagération tactique — sous la direction d'un allemand francophile (Felix Weingartner, artisan de l'édition monumentale critique, chez Breitkopf und Härtel, de l'ensemble de l'œuvre de Berlioz), dans une mise en scène du ténor wagnérien Ernest Van Dyck « selon les meilleures traditions établies en Allemagne » (Adolphe Jullien) n'a pas pour autant remis l'ouvrage au répertoire. Le tribut payé à l'ennemi avait un effet pervers comme le suggéreront les comptes rendus réunis ici.

Car, en lisant Louis de Fourcaud et Adolphe Jullien on mesurera à quel point la révélation de la dramaturgie wagnérienne ôtait alors toute faculté de justifier que Berlioz y soit resté étranger. Dans le

souci de mieux disposer l'auditeur en faveur de l'ouvrage, Fourcaud prend les devants en prévenant que « plus d'une forme vieillie s'y rencontrerait [...] L'état actuel de la dramaturgie lyrique nous oblige à considérer ce drame “point de départ” comme un document historique plutôt que comme une œuvre décisive. [...] Ce qui fait défaut à l'ensemble, c'est le vrai caractère dramatique. » Avant de conclure : « Que l'ouvrage [...] n'ait pas été compris il y a soixante-quinze ans et qu'il semble, maintenant, à plusieurs égards arriéré, il n'en apparaît pas moins digne de respect et d'admiration. [...] La partition est, surtout, émancipée en détail [car] Berlioz n'a pas eu le sentiment du principe fondamental de la rénovation lyrique. »

Malgré son admiration pour certaines pages, Jullien n'est pas moins radical : « *Benvenuto Cellini* représente encore aujourd'hui le type achevé des ouvrages lyriques tels qu'ils florissaient sur l'une ou l'autre de nos scènes lyriques vers le milieu du siècle dernier. [...] Une partition de demi-caractère, presque un opéra comique analogue à tant d'autres éclos en Allemagne ou venus de France, datant pour la plupart de la même époque et auxquels [les auditoires germaniques] se délectent encore. [...] Le plan purement conventionnel des morceaux, le retour régulier des motifs [forment] un contraste absolu avec la nouveauté des combinaisons rythmiques et harmoniques qui donnent à son instrumentation tant de vie et de couleur. » S'il affirme que « tout l'opéra de *Benvenuto Cellini* repose sur le grand tableau du Carnaval » n'est-ce pas parce que « cette scène si bourdonnante, si grouillante en musique pouvait donner un lointain avant-goût du charivari nocturne des *Maîtres-chanteurs* » ?

Pierre Lalo (fils d'Édouard), montre plus d'indépendance de jugement. Sans limiter, comme ses confrères, son admiration au tableau du Carnaval qui a toujours fait l'unanimité, il ose regarder en amont : « vous goûterez la vivacité, la verve, l'esprit du duo, du trio, du finale du premier acte ; esprit et verve qui font penser à la comédie italienne, à l'*opera buffa* du dix-huitième siècle, et qui mêlent curieusement à la manière, au style, à la personnalité de Berlioz, comme un souvenir de Cimarosa. » Aussi bien qu'en aval : « il est impossible par exemple d'entendre la pantomime des

bateleurs, la romance d'Arlequin, chantée par un cor anglais, la cavatine de Polichinelle mugie par un tuba, et qu'accompagnent les murmures étouffés de la foule, sans songer aux scènes analogues du *Petruszka* de M. Stravinsky ».

Adolphe Boschot est seul à prendre position en faveur du livret : « Ce livret, agrémenté d'épisodes pittoresques et qui fournissent à Berlioz d'excellentes occasions de faire valoir son génie d'orchestrateur, est un excellent livret : construit sans maladresse, écrit dans l'ensemble avec une correction élégante, il se met avec la meilleure grâce au service du musicien. »

Nous avons conservé les remarques liminaires sur les qualités du nouveau théâtre car elles sont toujours d'actualité : « Il nous a paru – autant qu'on en puisse juger en une seule audition – que le vaisseau est sonore et que l'ordonnance des balcons et des loges s'anime aux prestiges de la lumière et rit à la fête des couleurs et à l'élégance des toilettes » écrit Louis de Fourcaud tandis que Pierre Lalo remarque que « Si les cuivres et les bois y ont toute la plénitude ou l'éclat qu'ils doivent avoir, les cordes semblent quelque peu éteintes bien que leur nombre soit ici le même qu'il a coutume d'être dans les orchestres symphoniques. »

Mais le centenaire de l'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées ne doit pas faire oublier le cent-cinquantième anniversaire de la création des *Troyens*. Et pour célébrer dignement l'événement, Alain Reynaud exhume — le mot est de circonstance — le texte le plus vitriolique qui ait paru à l'époque : *Les Troyens au Père La Chaise*. Absent du remarquable *Dossier de la presse parisienne* par Frank Heidelberger (Musik-Edition Lucie Galland, vol. IV, 1995), il semble inspiré par le dépit des premiers admirateurs de Wagner fâchés d'avoir vu Berlioz se désolidariser du parti de la Musique de l'avenir. Cela ressemble au coup de pied de l'âne et le retournement qu'on attend ne se produit pas ; mais c'est bien troussé et donne un écho des plaisanteries que suscite tout ce qui sort grandement de l'ordinaire.

Gérard CONDÉ

Le Gaulois
3 avril 1913

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES. – Représentation inaugurale de *Benvenuto Cellini* de Berlioz. (Direction Gabriel Astruc).

C'est un nouveau théâtre dont le vaste bâtiment comprend une salle de grandes proportions disposée pour les manifestations les plus complexes de l'art lyrique, et une salle plus petite favorable à tous les jeux du drame et de la comédie littéraires. La salle d'Opéra (la seule dont nous ayons à nous occuper ici) s'offre en un hémicycle aux courbes harmonieuses, aux distributions commodes, agréables et bien desservies, sous une coupole richement ornée à sa base de très importantes et brillantes peintures de M. Maurice Denis et surmontée d'un plafond lumineux. Ces peintures retracent les principales étapes de l'histoire de la musique, caractérisées par les héros des plus célèbres ouvrages des musiciens anciens et modernes. Elles constituent l'effet d'opulence du milieu, voulu par ailleurs simple presque jusqu'à la nudité. La scène, large et profonde, mais non démesurée, s'encadre de piédroits dorés et, tout en haut, de la montre de grands orgues aux tuyaux reluisants dont le clavier est à l'orchestre. On a eu soin de ménager, pour les instrumentistes, une cavité garnie d'une plate-forme mobile, susceptible d'être abaissée ou élevée suivant les caractères d'une instrumentation déterminée. A la machinerie, aux procédés d'éclairage, aux engins de la *scénierie*, à tout ce qui assure, conformément aux vues présentes et grâce aux progrès scientifiques, la physionomie d'une œuvre, les organisateurs ont prêté toute l'attention possible. Voilà un ensemble de conditions esthétiques et pratiques fort dignes d'être louées sous le rapport le plus essentiel en telle entreprise, qui est le rapport théâtral. Pour le reste, nous n'ajouterons qu'un mot : il nous a paru – autant qu'on en puisse juger en une seule audition – que le vaisseau est sonore et que l'ordonnance des balcons et des loges s'anime aux prestiges de la lumière et rit à la fête des couleurs et à l'élégance des toilettes.

Souhaitons, maintenant, à ce théâtre neuf d'heureuses destinées. Rien ne nous sera plus doux que d'y saluer la révélation de belles œuvres.

*

* *

Il y a trente ans qu'il m'est arrivé pour la première fois d'écrire, en ce journal même, un article relatif au *Benvenuto Cellini* de Berlioz. Alors que nos grands concerts travaillaient avec une si efficace énergie à la réhabilitation (le mot n'est hélas ! que trop juste) de notre musicien le plus créateur et le plus vraiment glorieux, j'étais de ceux qu'indignait l'aveugle indifférence des théâtres de musique à son égard. On n'avait point de honte à laisser les Allemands se souvenir de l'existence des *Troyens* et de *Benvenuto*, et si l'on daignait s'en occuper chez nous, c'était pour refuser à ces œuvres l'accès de nos planches les plus subventionnées. Le cas de *Benvenuto* me semblait, je l'avoue, particulièrement intéressant, à raison de la date de l'ouvrage, joué, sifflé et conspué à l'Opéra en 1838, et qui, par conséquent, avait précédé les créations de Richard Wagner. N'était-il pas, non seulement opportun, mais absolument indispensable qu'on le fit entendre, en appel, aux générations nouvelles ? Evidemment, plus d'une forme vieillie s'y rencontrerait. En revanche, que d'inspirations personnelles et fraîches on en verrait surgir, et quelles tendresses généreuses ! Je n'ai jamais négligé, en toute occasion, d'essayer de ramener à cette manière de voir les directeurs avec lesquels je me suis trouvé. Aucun n'a eu, à ma connaissance, même la curiosité d'ouvrir la partition, C'est l'honneur du fondateur du théâtre des Champs-Élysées d'avoir spontanément choisi *Benvenuto* pour son spectacle inaugural.

Je conviens que l'évolution musicale est, aujourd'hui, trop avancée pour qu'il soit facile à tous de se faire, par l'audition de ces trois actes de fantaisie romantique, une âme de 1838. L'état actuel de la dramaturgie lyrique nous oblige à considérer ce drame « point de départ » comme un document historique plutôt que comme une œuvre décisive. Toutefois, pour venir tard, la représentation n'en aura pas moins son utilité. Ceux qui savent réfléchir se plaisent à remonter, par la pensée, à soixante-quinze ans en arrière et à

reconstituer en eux-mêmes l'atmosphère et le courant de cette époque antimusicale ; ils se diront que Berlioz travaillait sans modèle, sans encouragement, au milieu de toutes les défiances et comme à contre-courant ; ils verront par quelles différences essentielles se distingue sa production scénique des opéras réalisés autour de lui et ils ne pourront s'empêcher d'admirer sa vaillance, ses intuitions et sa foi en son art. Pour abréger, quels que soient les défauts de l'ouvrage au point où nous sommes parvenus, la gloire du musicien précurseur sortira de l'épreuve agrandie et mieux définie.

*

* *

Berlioz avait tiré, vers 1834, des *Mémoires* de Benvenuto Cellini et de sa propre imagination, le canevas d'un grand opéra en cinq actes mêlé de roman et d'histoire. Les circonstances le contraignirent à diminuer de moitié son scénario et à donner plus spécialement à son action le caractère d'une fable d'opéra-comique. Le poème, ainsi remanié, fut mis en vers par Auguste Barbier et Léon de Wailly et revu, dit-on, par Alfred de Vigny. En voici brièvement la donnée. La fille du trésorier du Pape, la charmante Teresa Balducci, se trouve prise entre deux galants : Benvenuto, le maître sculpteur-ciseleur, qu'elle aime, et le méchant, vaniteux et ridicule Fieramosca, qu'elle hait. Benvenuto, avec l'aide d'Ascanio, son élève, enlève sa belle au milieu des tumultes du carnaval de Rome, mais il a, incidemment, tué le spadassin Pompeo et il est impliqué dans une poursuite criminelle. Par bonheur, le Pape lui fait offrir à la fois son pardon et la main de sa bien-aimée s'il s'engage à fondre en bronze, avant le lendemain, son chef-d'œuvre, sa statue de *Persée* impatientement attendue. Au tableau final, c'est la scène de la fonte, en présence du cardinal délégué. Tout d'un coup, au creuset, le métal manque. Cellini jette héroïquement dans la fournaise d'incalifiables orfèvreries de son plus merveilleux travail... Et le *Persée* sort du moule en sa beauté triomphante.

Sans être fort extraordinaire, ce poème n'est dénué ni d'entrain, ni de variété, ni de couleur. Le second acte, tout livré aux parades et aux divertissements du carnaval, est plein de mouvement pittoresque.

Par contre, la partie sentimentale demeure pauvre et sans chaleur. Une scène de Cellini, au cabaret, entouré de ses apprentis, n'offre guère que l'intérêt de motiver des sonorités chorales. Le tableau du cardinal se développe en pompe d'opéra. Le tableau de la fonte a plus de grandeur. Ce qui fait défaut à l'ensemble, c'est le vrai caractère dramatique. Aucune idée lyrique supérieure ne domine les situations et n'impose à l'œuvre sa puissante unité.

Le visible souci de Berlioz est que sa musique suive aussi exactement que possible le dessin de la pièce et en épouse tous les contours. Comme ses collaborateurs ont fait une grande place aux morceaux détachés de coupe traditionnelle, le musicien écrit des airs et des cavatines, avec des récitatifs de liaison. Bien qu'il y sème beaucoup d'idées et qu'il les sertisse, souvent, d'une ingéniosité remarquable, la coupe convenue de ces épisodes n'est pas pour nous sans quelque ennui. Parfois, cependant, dans les scènes de comédie, le ton devient vif et prend une nouveauté très nette – notamment vers la fin du premier acte. Nous sommes, d'ailleurs, bien autrement à l'aise durant les jeux et les incidents du carnaval. Ici, la musique est surprenante de franchise et de belle humeur, de souplesse et de vraie verve française. Cet acte d'un soir de liesse romaine vaudrait, à lui seul, le maintien de l'œuvre au répertoire. Mais la suite nous réserve encore maintes pages à retenir : par exemple, le joli chœur des ciseleurs, divers passages de la scène, un peu trop déclamatoire, du cardinal et l'ensemble de la scène de l'atelier, toute en émotion et en branlebas. Que l'ouvrage, après cela, n'ait pas été compris il y a soixante-quinze ans et qu'il semble, maintenant, à plusieurs égards arriéré, il n'en apparaît pas moins digne de respect et d'admiration. Qui donc, avant Wagner, avait rien produit de cette valeur et de cette vie originale ? Personne assurément.

Je ne peux insister, faute de place, sur l'analyse de *Benvenuto Cellini*. Les curieux pourront consulter, touchant cette musique, les pages consacrées à son examen par le regretté Alfred Ernst dans son *Œuvre dramatique de Berlioz* et lire tout ce qui concerne l'histoire du drame dans la vaste et riche biographie du maître par M. Adolphe Boschot, dont le troisième volume vient de paraître. Pour moi, je

conclurai d'un mot. Si une telle partition, écrite sous les auspices de Gluck, de Beethoven et de Weber et traversée, çà et là, de souffles italiens, nous frappe, en somme, de la magnifique personnalité de son auteur, nous devons reconnaître qu'elle est, surtout, émancipée en détail et que Berlioz n'a pas eu le sentiment du principe fondamental de la rénovation lyrique. Ce grand principe décisif du drame unifié en tous ses éléments, vivant en action et en musique, en poésie et en mélodie, dans l'atmosphère symphonique – ce principe au nom duquel l'inspiration procède du dedans de l'action au dehors, et ne fait servir les extériorités qu'à la peinture plus évidente et plus forte de la vie intérieure du drame – ce principe qui subordonne tout à une pensée générale de qui, en réalité, tout dépend – ce principe vital de la nouvelle dramaturgie lyrique, il n'a pas été en Berlioz de le découvrir. Mais il est incontestable qu'il en a, au moins, rendu, chez nous et ailleurs, l'avènement possible. Et c'est ce qu'il nous est permis de constater avec fierté.

*

* *

Les rôles de *Benvenuto Cellini* sont traduits au théâtre des Champs-Élysées, avec talent et avec zèle. Le ténor Lapelleterie met au service du héros une jolie voix de ténor souple et bien conduite, mais qui, parfois, s'étrangle un peu. Teresa Balducci a pour interprète Mlle Vorska, dont l'organe est d'une fraîcheur ravissante. A Mme Judith Lassalle appartient le personnage travesti d'Ascanio, auquel elle prête une allure vive et dégagée. M. Blancard, très bon chanteur, représente gravement le cardinal ; M. Georges Petit incarne, non sans fantaisie, le spadassin Fieramosca et M. Dangès le bourgeois Balducci, trésorier du Pape. La pantomime et les divertissements du second acte, réglés par Mlle Chastes, sont curieux et joyeux à voir. Toute l'ingénieuse mise en scène est du fait de M. Van Dyck, qui ne se contente pas d'être un ténor célèbre. Pour l'orchestre, il est, comme la représentation elle-même, sous la magistrale autorité de M. Félix Weingartner. C'est dire que l'exécution a été du plus noble caractère.

Fourcaud

BENVENUTO CELLINI
par Hector Berlioz

Un critique autrichien, il y a soixante ans, jugeait avec clairvoyance l'accueil fait à Berlioz :

– « Les amateurs viennois lui ont offert un bâton d'argent doré, les esthéticiens l'ont roué de coups de gourdin. Partout, dans la louange comme dans le blâme, la plus grande exaltation ; nulle part un jugement franc et tranquille pour reconnaître son talent extraordinaire. Mais cela prouve la singulière valeur de l'homme : Berlioz est une sorte de levain spirituel qui met en fermentation tous les esprits... Berlioz est un tremblement musical. »

Cette appréciation, exprimée avec un panache romantique, est encore fort juste de nos jours : elle n'a besoin que d'être transposée quelques tons plus bas, pour être au diapason des petites idées, des passionnettes, des convictions fatiguées et flasques de notre époque aveuile.

Comment ? Un théâtre a l'audace d'ouvrir avec deux véritables œuvres d'art ! Il joue *Benvenuto*, consacré par son glorieux éorgement à Paris et par cinquante ans de triomphe en Allemagne ! Il joue le *Freischütz*, l'un des pères du drame musical et qui a résisté à cent ans d'adaptateurs, à un siècle de *tripatouillages* ! Ce théâtre joue du Berlioz, ce théâtre joue du Weber !... à bas Berlioz et Weber ! à bas les grands morts !...

Vous pensez bien que toutes les haines, remuées à Paris par l'ouverture d'un théâtre, ont multiplié les rumeurs que soulève toujours, parmi ceux que Berlioz appelait les « Myrmidons », l'impérissable haine de la beauté et du génie. – Mais, ce qui est à la louange des écrivains d'art et des critiques musicaux, ils furent presque unanimes à défendre et célébrer Berlioz. Et parmi les plus notoires, il faudrait au moins nommer MM. Henry Roujon, Pierre

Lalo, Adolphe Aderer, Gaston Carraud, qui eurent le courage de ne pas attendre la reprise de *Benvenuto*, – c'est-à-dire la reprise des hostilités, – et qui combattirent tout de suite pour Berlioz et pour l'art.

Et parmi les grands disparus, il faut rappeler au moins les noms glorieux de Théophile Gautier, de Jules Janin, d'Ernest Reyer, – et, plus que tous, le nom de Liszt.

*

* *

En 1838, on critiqua beaucoup le livret de *Benvenuto* : c'était une façon de tuer la musique. Nous connaissons cette manœuvre, cette attaque de flanc. Elle existe, comme dirait La Bruyère, depuis qu'il y a des hommes et depuis qu'ils font semblant de penser.

Berlioz avait voulu introduire au théâtre musical l'équivalent du drame romantique. Pour essayer, comme Hugo, d'unir le tragique et le comique, de réaliser « le mélange des genres », il avait d'abord songé à mettre en drame lyrique *Notre-Dame de Paris*. On a pu lire, dans un *Romantique sous Louis-Philippe*, la lettre bien extraordinaire où le fashionable pensionnaire de la Villa Médicis, en 1831, demandait un livret à Victor Hugo. – Sans aucun doute, nous pouvons regretter que Victor Hugo ait jugé plus expédient, pour ses propres affaires, de confier la *Esmeralda* à Mlle Bertin, fille du directeur des officieux et tout-puissants *Débats* : à coup sûr, Berlioz, qui avait déjà écrit la *Symphonie Fantastique* et la moitié de la *Damnation*, et qui était en pleine efflorescence romantique, n'aurait pu composer une œuvre terne ou indifférente.

Le livret de *Benvenuto* fut écrit par Auguste Barbier, l'auteur alors illustre des *Iambes*, Léon de Wailly, aimable et fin lettré, et il ne fut pas sans recevoir quelques améliorations littéraires d'Alfred de Vigny : l'auteur de *Chatterton*, pour aider Berlioz, auprès de l'Opéra, laissa même prononcer son nom comme celui d'un des librettistes.

Le livret, inspiré des *Mémoires* de Benvenuto Cellini et aussi d'un conte d'Hoffmann, nous fait assister aux folies du carnaval romain,

vers la fin de la Renaissance italienne. Mascarades, enlèvement, coups d'épée, c'est un fantasque imbroglio, où la grande et capricieuse figure de Cellini apporte ses hautes passions et son lyrisme : amour impulsif et frénétique, ardent désir de la gloire, culte instinctif de la vie bouillonnante, le voilà donc ce « bandit de génie », qui va être sur la scène comme un équivalent de l'artiste romantique, – comme un autre Berlioz.

Et, dans ce décor italien, Berlioz put faire revivre ses souvenirs, ses « impressions » d'Italie.

Aucun sujet ne lui convenait donc mieux, n'était plus apte à être animé par la musique chantant en lui-même, par ses propres « reflets mélodiques ».

Une jeune fille est destinée par son père à un barbon de tout repos, et riche. Mais elle aime Cellini. – Parmi le tohu-bohu des masques et des *moccoli* de la place Colonna, il l'enlève. Chemin faisant, il tue un homme qui le gêne. Si bien que la justice romaine est près de l'envoyer au supplice. Toutefois, il obtient d'achever et de fondre une statue : c'est le *Persée*, qu'on peut encore admirer, à Florence, dans la loggia des Lanzi. La statue, à peine sortie du moule, paraît si belle qu'elle lui vaut sa grâce et aussi la main de la jeune fille qu'il aime.

Ce livret, agrémenté d'épisodes pittoresques et qui fournissent à Berlioz d'excellentes occasions de faire valoir son génie d'orchestrateur, est un excellent livret : construit sans maladresse, écrit dans l'ensemble avec une correction élégante, il se met avec la meilleure grâce au service du musicien.

Et celui-ci, c'est Berlioz. – C'est Berlioz, déjà maître de son art, et en plein épanouissement de jeunesse.

Je ne puis recommencer ici l'analyse détaillée que j'ai faite dans un *Romantique sous Louis-Philippe*. Qu'il me suffise, par quelques mots, de vous faire sentir la nouveauté, l'ardeur la « vie » de cette partition. Tous les habitués des concerts connaissent l'Ouverture de *Benvenuto* et la deuxième ouverture, le *Carnaval romain* : comment croire que les passages de la pièce, qui ont été réemployés dans ces

deux ouvertures, sont d'une moindre valeur au théâtre ? Et quand un homme de génie a écrit, encore élève au Conservatoire, la *Fantastique*, le *Tuba mirum* de son *Requiem*, tels couplets de la *Damnation* (la puce, le rat), et la mélodie du *Roi de Thulé*, et le *Concert des Sylphes*, – comment croire qu'il ne saura écrire les « couplets de facture », ou les duos et romances, ou les grands ensembles de sa partition ?... En réalité, il le fait avec une ingéniosité et un génie, avec un sens de l'effet, un don de la beauté poétique et de l'émotion, avec une brièveté, une maîtrise, – avec de l'esprit même et le sens du comique, – avec une fécondité dans l'invention mélodique ou orchestrale, qui sont un charme sans cesse renouvelé.

– « Jamais je ne retrouverai plus cette abondance d'idées », déclarait-il tristement plus tard.

Et Liszt, après avoir étudié l'œuvre dans ses moindres détails, après l'avoir ressuscitée à Weimar, s'écriait :

– « Benvenuto Cellini est l'une des plus puissantes œuvres que je sache. C'est à la fois de la ciselure splendide et de la statuaire vivante et originale ».

*

* *

L'exécution de cette œuvre est fort difficile. Elle demanderait une troupe homogène, où les éléments, qui devraient être tous du premier ordre, fussent habitués depuis longtemps à jouer ensemble et à exécuter du Berlioz. Tel ne peut être, dès le premier jour, le cas d'un théâtre qui nous invite à l'inaugurer.

Sous cette réserve, le grand effort d'art que vient d'accomplir le Théâtre des Champs-Élysées ne mérite que des louanges. Quiconque sert la Beauté, quiconque sert une grande gloire de la musique et la plus douloureuse figure de l'art français au XIX^e siècle, a droit à notre sympathie reconnaissante. En ouvrant son théâtre par *Benvenuto Cellini*, M. Gabriel Astruc, au seul point de vue de l'art, fit un noble geste : une réparation de justice.

Dans le rôle de Benvenuto, M. Lapelletrie fait apprécié une voix souple, bien posée et qu'il conduit avec charme, surtout dans la

demi-teinte ; M. Georges Petit se montre dans un rôle qui demande de la fantaisie et une grand sûreté vocale ; MM. Dangès et Blancard paraissent sans trop de désavantage dans les rôles de second plan.

On attendait beaucoup de Mlle Vorska. C'est une élève remarquable, et il faut la féliciter pour un début aussi heureux... Mais chargerait-on un jeune saint-cyrien, même le numéro I le plus brillant, de prendre le commandement d'une brigade ? Il y a un minimum d'apprentissage et de pratique, un *métier*, que les dons les plus heureux ne peuvent pas remplacer en un tour de main.

Les chœurs chantent fort bien, et juste. L'orchestre, dirigé et entraîné par le berliozien M. Félix Weingartner, monte à l'assaut de cette difficile partition avec la furia la mieux disciplinée. Lorsque les chefs d'orchestre de ce nouveau théâtre auront l'habitude de la résonnance de la salle, lorsqu'ils se méfieront des *cuivres* qui sonnent par paquets et recouvrent parfois les cordes, cette jeune phalange instrumentale donnera les plus brillants résultats. Elle se compose d'éléments de choix : déjà ils sont unifiés en un corps organique et vivant.

Enfin, dans l'ensemble, la mise en scène et les décors ne méritent que des éloges.

En toute justice, en toute indépendance, il faut grandement féliciter le Théâtre des Champs-Élysées d'avoir ainsi célébré son ouverture. Il a servi la cause de la musique. Il a vengé un génie français d'une injustice criante et d'un silence de soixante-quinze ans. Il ne pouvait rien faire de mieux ; un jeune théâtre ne pouvait pas faire mieux. Ce qu'il a fait est très bien : il nous a restitué une grande œuvre de notre patrimoine artistique.

ADOLPHE BOSCHOT.

Le Temps
8 avril 1913

Inauguration du théâtre des Champs-Élysées. – La salle. – La scène. – L'acoustique et la sonorité. – *Benvenuto Cellini*, de Berlioz. – *Le Freischütz*, de Weber.

Voici qu'un nouveau théâtre de musique s'est ouvert à Paris. L'inauguration en a été faite avec l'éclat que l'on pouvait attendre, et devant le public de gala que l'organisation de tant de « saisons » brillantes a coutume de convier à ses cérémonies. Mais ces splendeurs vous ont été contées ailleurs et je n'ai pas à m'en occuper ici; je n'ai pas même à vous parler des belles peintures de M. Maurice Denis, qui décorent le plafond de la salle, et dont en ce journal on vous a déjà dit la noblesse et l'attrait. Je ne vous entretiendrai que du théâtre même, de ses qualités et de ses défauts, des services qu'il peut rendre à la musique, et des œuvres dont il nous a pour sa bienvenue donné la représentation.

Ce n'est pas une affaire de petite importance, ni de médiocre difficulté, que la construction d'un théâtre véritablement convenable au drame musical. Il suffit pour le montrer de rappeler que Paris n'en a jamais possédé aucun. L'Opéra, quels qu'aient d'ailleurs pu être les talents de son architecte, est trop vaste pour la musique : quantité d'œuvres y sont comme perdues et lointaines. Quant à la mésaventure ridicule et lamentable de l'Opéra-Comique, il est à peine utile d'y revenir une fois encore chacun sait assez comment une commission formée des personnes les plus considérables et les mieux instruites des choses du théâtre approuva et décida la construction d'un édifice inhabitable, dont la salle était trop petite, dont la scène incommode et sans machinerie opposait au moindre changement de décor des difficultés presque insurmontables, dont l'orchestre déplorablement exigu trahissait une entière ignorance de la musique ; d'un édifice qu'il y a un siècle nos aïeux auraient jugé suranné. Un théâtre trop grand, un théâtre trop petit voilà donc les logis que Paris a jusqu'ici offerts à l'art lyrique. Le théâtre des

Champs-Élysées prend place entre les deux. La salle nouvelle est d'une forme heureuse, qui se dessine clairement en courbes souples. Le gris pâle du marbre qui revêt les murs et les balcons fait avec le rouge des tentures qui tapissent les loges un accord harmonieux. On voit de toutes les places la scène et le spectacle, ce qui n'est pas commun. Inconvénient léger : cette salle brillante et ouverte, qui montre dans tout leur éclat les toilettes et les pierreries, semble faite uniquement pour un public d'apparat; on n'imagine pas que des auditeurs modestes, et qui aiment la musique pour elle-même, puissent aisément la fréquenter. La scène est pourvue d'une machinerie parfaite. La fosse de l'orchestre est spacieuse, et peut contenir une centaine de musiciens : c'est assez pour suffire à toutes les œuvres. Tout cela est à merveille... Mais voici que la musique commence et que le rideau se lève : comment sonne la salle, et quel effet y produit le spectacle?

La proportion de la scène et de la salle est bonne. Tout au plus peut-on observer que la profondeur de celle-ci paraît excessive; de la rampe aux loges de face, la distance semble un peu trop grande pour que s'établisse facilement entre le spectateur et l'acteur la communication intime qui est nécessaire à l'émotion. Mais il est possible que cette impression s'atténue quand on aura avec le théâtre plus de familiarité. Quant à la sonorité, elle paraît satisfaisante dès le premier abord. Point d'échos, point de résonnances trop dures ni trop vibrantes, rien de sourd ni d'étouffé non plus. La voix des chanteurs porte parfaitement; le timbre garde sa qualité, la déclamation sa netteté et sa vigueur. L'orchestre sonne sans confusion, avec clarté, finesse et souplesse. Il est utile de remarquer que l'équilibre entre les divers groupes qui le composent n'y est pas encore exactement trouvé, que si les cuivres et les bois y ont toute la plénitude ou l'éclat qu'ils doivent avoir, les cordes semblent quelque peu éteintes bien que leur nombre soit ici le même qu'il a coutume d'être dans les orchestres symphoniques. Mais une inégalité de cette sorte est un fait qui n'a rien de surprenant lorsqu'on place un orchestre dans une salle nouvelle, il est naturel qu'on n'arrive point du premier coup à lui donner une disposition parfaite. Il suffira sans doute de tenter

quelques expériences et de faire quelques modifications, par exemple, de relever le plancher de la fosse où l'orchestre est caché, pour porter remède à ce défaut passager.

Vous n'ignorez pas que les deux premiers opéras représentés par le théâtre des Champs-Élysées sont le *Benvenuto Cellini* de Berlioz et le *Freischütz* de Weber. M. Gabriel Astruc mérite d'être hautement loué pour avoir inauguré son théâtre par deux ouvrages de ce caractère, de cette gravité et de cette beauté; pour avoir enfin réparé une injustice presque séculaire faite au plus grand des musiciens français, et pour nous avoir restitué dans sa forme originale le chef-d'œuvre de l'opéra romantique allemand... Je vous ai trop longuement parlé de *Benvenuto Cellini*, la dernière fois que l'occasion me fut donnée de l'entendre à Munich, sous la direction admirable de Félix Mottl, pour y revenir en détail. J'espère que vous saurez, malgré la faiblesse du poème, malgré les inégalités de la musique elle-même, voir, sentir, aimer tout ce qu'il y a dans cette musique de nouveauté, de vie, de couleur et de génie; que vous goûterez la vivacité, la verve, l'esprit du duo, du trio, du finale du premier acte; esprit et verve qui font penser à la comédie italienne, à l'*opera buffa* du dix-huitième siècle, et qui mêlent curieusement à la manière, au style, à la personnalité de Berlioz, comme un souvenir de Cimarosa.

Mais j'espère surtout que vous admirerez et que vous aimerez, comme il faut l'aimer et l'admirer, le prodigieux deuxième acte, qui peint avec un éclat, une légèreté, une poésie, un bonheur presque miraculeux l'atmosphère, le bruit, la joie et la folie d'une nuit de carnaval à Rome. Rien ici n'a vieilli, rien ne porte la marque du temps : tout est neuf, inventé, créé, étincelant de jeunesse et de vie. C'est un torrent de lumière, de mouvement et de musique, qui ne s'arrête, ni ne languit un instant, qui emporte et fond dans son irrésistible courant tous les incidents du drame et tous les sentiments des personnages; le rendez-vous des amants, les colloques des complices, les bouffonneries des bateleurs, la colère du barbon raillé et dupé, la querelle, le duel, le meurtre, tout est enveloppé, emporté d'un seul élan, comme par une grande onde étincelante, par un

immense ruissellement de joie. Chef-d'œuvre que Berlioz a tiré tout entier de son génie, qui n'a pas de précédent, que rien n'annonce et ne fait prévoir, et qui tout au contraire annonce et devance nos plus récentes trouvailles musicales : il est impossible par exemple d'entendre la pantomime des bateleurs, la romance d'Arlequin, chantée par un cor anglais, la cavatine de Polichinelle mugie par un tuba, et qu'accompagnent les murmures étouffés de la foule, sans songer aux scènes analogues du *Petruszka* de M. Stravinsky, devant lequel nos jeunes musiciens sont en extase. Chef-d'œuvre presque mystérieux, à la fois par l'originalité surprenante de sa conception, et par la merveilleuse réussite de son exécution, et qui est ce que Berlioz a écrit de plus shakespearien : c'est toute la poésie d'une nuit d'allégresse italienne, sentie et exprimée par un Shakespeare musicien... L'interprétation de *Benvenuto Cellini* a été fort bonne. M. Weingartner a dirigé l'orchestre avec l'autorité magistrale qui lui appartient : il a en particulier donné beaucoup d'animation et d'éclat à l'ouverture du *Carnaval romain* et à l'admirable second acte. Mlle Vorska, qui entra au théâtre sans être encore sortie du Conservatoire, a une grâce et une voix charmantes; elle a fait dans le personnage de Teresa un heureux et brillant début. Le rôle de Benvenuto est tenu par un ténor nouveau, M. Lapelletrie, qui a fait preuve de goût et d'habileté. Quant aux chœurs, dont la partie est exceptionnellement importante dans *Benvenuto Cellini*, ils ont été excellents; et je ne pense pas qu'on en puisse entendre d'aussi bons à Paris.

[...]

PIERRE LALO.

Théâtre des Champs-Élysées : *Benvenuto Cellini*, opéra en trois actes de Léon de Wailly et Aug. Barbier, musique d'Hector Berlioz [...]

Était-il donc écrit que ce serait toujours de quelque théâtre nouvellement bâti tout près de la Seine que Berlioz devait attendre et obtenir la réparation tardive à laquelle il aspirait comme compositeur de musique dramatique ? En 1859, lorsqu'il frappait à toutes les portes pour faire représenter ses bien-aimés *Troyens* et qu'il s'était tourné du côté de Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, alors installé au boulevard du Temple : « Ce serait pour l'année prochaine, écrivait-il à son fils, et dans un nouveau théâtre qu'on construira sur la place du Châtelet, sur le bord de la Seine. Attendons. » Ce fut effectivement là que se jouèrent *les Troyens*, mais trois ans plus tard que ne l'espérait Berlioz, après que Carvalho eut abandonné pendant deux ans la direction du Théâtre-Lyrique et ne l'eut reprise que pour inaugurer la salle de la place du Châtelet, où la première nouveauté d'importance qu'il fit représenter fut effectivement la tragédie lyrique des *Troyens de Carthage*. Et voilà que, aujourd'hui, c'est encore dans une grande et belle salle édifiée d'hier non loin des bords de la Seine que M. Gabriel Astruc, à la fois le fondateur et le directeur de ce nouveau théâtre, offre à l'ombre de Berlioz la réparation que celui-ci attendit en vain durant toute sa vie et qui n'est rien moins que la résurrection de son opéra de *Benvenuto Cellini*, si rapidement expédié sur la scène de notre Académie royale de musique, en 1838. Se pouvait-il voir idée plus heureuse que de mettre ainsi ce brillant théâtre sous le patronage de Berlioz, en y représentant le seul de ses ouvrages dramatiques qu'on n'eût pas encore remis en scène chez nous depuis qu'il a passé de vie à trépas, le seul aussi qui se soit installé graduellement, d'abord par la hardie initiative de Liszt, ensuite grâce au zèle toujours en éveil d'un Mottl ou d'un Weingartner, sur quantité de scènes d'Allemagne ou d'Autriche ? Cette préférence exclusive s'explique, à mon sens, par ce fait que les

amateurs des pays allemands ont trouvé dans *Benvenuto*, non pas certes un grand opéra comparable à ceux dont ils font leur régal habituel, mais une partition de demi-caractère, presque un opéra comique analogue à tant d'autres éclos en Allemagne ou venus de France, datant pour la plupart de la même époque et auxquels ils se délectent encore alors que nous en faisons fi, nous, peut-être un peu trop à la légère. Il ne faut pas oublier, en effet, que Berlioz, à l'origine, n'avait pas prétendu faire autre chose qu'un « opéra comique », qu'il le déclarait « le plus délicieux qu'on pût trouver » dès que Léon de Wailly, aidé d'Auguste Barbier, l'eut tiré sur sa demande des *Mémoires* de Benvenuto Cellini, et que c'est seulement après avoir été éconduits par Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, que les trois collaborateurs se tournèrent du côté de l'Opéra. Voilà donc *l'opéra-semi-seria* de Berlioz, pour employer le terme exact, qui reparaît aujourd'hui dans le cadre le plus favorable et se rapprochant le plus de la plupart des scènes allemandes où il s'est implanté de longue date : en vérité, on ne saurait rêver réparation plus complète ni mieux préparée que celle organisée par le directeur du Théâtre des Champs-Élysées.

A l'origine, il y eut comme un mot d'ordre parmi les critiques favorables à Berlioz, – et lui-même ne répugnait pas à l'accepter, sans se déjuger d'une façon formelle après avoir déclaré tout d'abord parfait le poème de ses amis, – un mot d'ordre qui tendait à expliquer par la pauvreté du livret et la façon maladroite dont il était bâti l'échec irrémédiable de *Benvenuto Cellini*. Cette explication, qui pouvait flatter l'amour-propre de Berlioz et que ses amis répétaient tant et plus dans une excellente intention, ne me paraît guère plausible, car ce livret romanesque, où le comique se mêle au sentimental, sinon au tragique (la mort du spadassin Pompeo ne pouvant toucher personne), ne différait pas sensiblement de tant d'autres que le public de 1840 trouvait fort à son goût ; il répondait complètement, par son animation scénique et la façon dont les personnages étaient présentés, sans oublier le soupirent ridicule, aux préférences bien établies de nos pères. Et la musique, au demeurant, n'aurait pas dû les dérouter davantage, car elle s'adapte à merveille à

ce livret de la vieille école et pas un moment, ni par le plan général des scènes, très nettement séparées les unes des autres, ni par la suppression d'ornements du style italien le plus pur, ni par la forme des morceaux, tous établis sur une coupe tout à fait conventionnelle et reliés entre eux par le récitatif le plus simple qui soit, Berlioz n'avait innové le moins du monde et risqué d'offenser le public. Quoi qu'il en pût dire ou penser, – ce qui est très différent, surtout avec lui, – il ne s'était nullement révolté contre les exigences des directeurs auxquels il proposait son opéra, des artistes qui devaient l'interpréter et des auditeurs qui seraient appelés à l'entendre. Aussi bien par le livret que par la musique, *Benvenuto Cellini* représente encore aujourd'hui le type achevé des ouvrages lyriques tels qu'ils florissaient sur l'une ou l'autre de nos scènes lyriques vers le milieu du siècle dernier.

En somme, le poème de Barbier et de Wailly, avec un sonnet en guise de préface et des titres inusités en tête de chaque partie : *Lundi gras, Mardi gras, Mercredi des cendres* – ce qui en accentue encore le caractère romantique – n'était pas sans présenter, sinon un intérêt bien vif, du moins quelques scènes assez dramatiques, et offrait à un musicien du tempérament de Berlioz des tableaux brillants et animés à mettre en musique : qu'aurait-il donc pu demander de plus ? Cellini le dissipateur, Cellini le coureur de filles, Cellini, véritable « sacripant de génie », ainsi que Berlioz le qualifie, est, par un contraste bien « Jeune-France », amoureux fou d'une adorable enfant, Teresa, la propre fille du trésorier Balducci qui dispense aux artistes les libéralités du pape Clément VII. Cellini se glisse dans la maison du bonhomme, roucoule avec Teresa, la décide à venir le retrouver sur la place Colone, au milieu des masques, le lendemain mardi gras, et s'esquive à temps pour n'être pas surpris, mais un autre soupirant, agréé par le père, le sculpteur Fieramosca, très pusillanime, a perçu d'une oreille très nette les conditions et le lieu du rendez-vous convenu entre les deux amoureux. Il se substitue à Cellini, autrement dit se déguise en pénitent blanc, exactement comme Cellini doit l'être, et se fait accompagner du spadassin Pompeo sous la tunique d'un capucin semblable à celui que doit

revêtir le jeune Ascanio pour seconder Cellini, de telle façon qu'au moment décisif, au milieu d'une bagarre soulevée par des saltimbanques complices de Cellini, la pauvre Teresa se trouve entre deux pénitents blancs et deux capucins. Les rivaux dégainent et Cellini escofie Pompeo. Il est arrêté, mais, tout à coup le canon du fort Saint-Ange retentit, le carnaval est fini, les *moccoli* s'éteignent, la nuit s'étend, le valeureux Cellini parvient à s'enfuir et c'est encore le malchanceux Fieramosca que son déguisement blanc fait prendre pour le meurtrier de Pompeo : on l'accable de coups tandis qu'Ascanio, se substituant à Cellini, entraîne Teresa dans l'atelier du sculpteur. Celui-ci, grâce à son costume, a pu se joindre à un cortège de pénitents blancs et revient de la sorte au logis d'où il fuirait bien vite avec Teresa si le père et le fiancé de la jeune fille ne lui barraient la route. Il va pour les bousculer lorsque paraît le cardinal Salviati (originellement ce devait être Clément VII en personne) qui vient sommer Cellini de tenir la promesse faite au Pape et de fondre enfin son *Persée*. Le prélat pense surtout à la statue annoncée et se montre beaucoup plus irrité de la paresse du sculpteur que de ses déportements. Aussi devant la belle indignation de celui-ci, qui menace de briser son chef-d'œuvre plutôt que de le laisser terminer par un autre, et sans plus s'inquiéter de Balducci et de Fieramosca qui réclament justice contre le ravisseur de Teresa, le cardinal rend son arrêt : que Cellini se décide à tenter l'épreuve et qu'il réussisse, alors son crime lui sera pardonné et il épousera celle qu'il a ravie ; s'il échoue, il sera pendu. Ces conditions une fois posées, quel serait le spectateur assez naïf pour concevoir le moindre doute au sujet de la réussite de la fonte du *Persée*, de l'union des deux amoureux et de la déconfiture définitive de Fieramosca ?

Autant Berlioz, dans ses œuvres de concert, montrait de mépris pour les formes consacrées, les brisait au gré de son caprice et heurtait ainsi de front les goûts routiniers des auditeurs pris en masse, autant, dès qu'il abordait le théâtre, il se montrait respectueux des conventions scéniques, je le répète, et pour la coupe des morceaux et pour le style vocal. Néanmoins il gardait la même spontanéité mélodique, la même indépendance orchestrale, de façon

que le plan purement conventionnel des morceaux, le retour régulier des motifs formaient un contraste absolu avec la nouveauté des combinaisons rythmiques et harmoniques qui donnent à son instrumentation tant de vie et de couleur. C'est par là seulement que la partition de *Benvenuto Cellini* pouvait surprendre et dérouter les spectateurs de l'Opéra, infiniment plus nombreux et moins musiciens que le public habituel des concerts et qui, ne connaissant Berlioz que de renommée, incapables d'ailleurs d'en juger autrement que sur l'étiquette, le considéraient, même alors qu'il respectait les traditions, comme un révolutionnaire, un barbare en musique, un contempteur de tous les génies, de tous les talents reconnus et consacrés par le succès. C'est par là seulement, par le défaut de clairvoyance absolu chez le public qu'on peut expliquer l'insuccès d'un pareil ouvrage, alors qu'il s'y rencontrait tant de pages propres à conquérir l'auditoire si elles avaient porté une autre signature, et c'est également par là que peut se justifier à nos yeux l'intérêt qu'il y avait à le rejouer aujourd'hui, afin d'y retrouver, principalement du côté de l'orchestre et des chœurs, par l'adresse déjà marquée de l'auteur à concevoir, à réaliser de grandes scènes d'ensemble, le Berlioz que nous connaissons de reste et que nous admirons : celui de *Roméo et Juliette* et de *la Damnation de Faust*.

Dans le fait, tout l'opéra de *Benvenuto Cellini* repose sur le grand tableau du Carnaval : c'est là, d'un bout à l'autre, une création de premier ordre dont tous les épisodes, gais ou tendres, dramatiques ou burlesques, sont traités avec une richesse, une variété d'instrumentation surprenante et forment un ensemble d'une confusion, d'un fourmillement extraordinaires où les rumeurs croissantes, la bousculade et les cris de la foule ont une réalité saisissante, exception faite peut-être des dernières mesures qui prennent une allure assez vulgaire. Mais, au fait, sous quelle signature ai-je donc déjà lu, il y a quelque vingt-cinq ans, cette opinion aujourd'hui confirmée que cette scène si bourdonnante, si grouillante en musique pouvait donner un lointain avant-goût du charivari nocturne des *Maîtres-chanteurs* ? Il se trouve encore ailleurs, n'en doutez pas, des pages pleines de noblesse, comme le

sextuor qui s'édifie sur la large phrase d'entrée du cardinal, ou d'une belle vigueur, comme le chant des ciseleurs qui jaillit, avant tout autre morceau, du cerveau de l'auteur et couronne dignement l'ouvrage ; il y en a de bien déclamées, comme le récit mesuré que fait Cellini de sa fuite après le meurtre de Pompeo, ou de très légèrement troussées comme le trio, si joliment accompagné, pendant lequel Fieramosca surprend le rendez-vous que se donnent Cellini et Teresa. D'autres, toutes menues, font penser à certaines mélodies un peu pleurardes de Berlioz et en découlent, en effet, comme la lutte mimée d'Arlequin et de Pasquarello, où reparait au cor anglais une ancienne romance de sa façon, comme certain chant plaintif des ouvriers ciseleurs bâti sur un thème populaire entendu par l'auteur durant son séjour en Italie ; enfin, il ne faut pas méconnaître le joli effet, d'ailleurs très courant en musique, obtenu par la prière que Teresa et Ascanio chantent sur la scène, tandis que se déroule dans la rue le cortège des pénitents dont les lointaines psalmodies arrivent à notre oreille. Assurément, il n'y avait rien, dans tous ces morceaux-là, qui fût le moins du monde anticonventionnel.

Mais, malgré l'agrément de ces pages plus ou moins originales, à côté d'autres dont la banalité nous chagrine, il faut réserver toute notre admiration pour ce merveilleux orchestre, tour à tour si vibrant, si délicat, si impétueux, si coloré, – « L'orchestre sans paroles est incontestablement le domaine de Berlioz », écrira plus tard Ehlert, – et lui-même, d'instinct, devait bien sentir de quel côté était sa véritable supériorité puisque, non content d'avoir écrit après coup sa superbe ouverture de *Benvenuto Cellini*, il composait encore, cinq ou six ans plus tard, l'étourdissante ouverture du *Carnaval romain*, qui prend généralement place au théâtre, en tête du second acte. Deux admirables préfaces pour un seul ouvrage et deux préfaces qui offrent dans un raccourci lumineux toute la quintessence de l'opéra, voilà quels sont, sans oublier le tourbillonnant tableau instrumental et choral de la foule masquée sur la place Colonne, les trois sommets d'un ouvrage au sujet duquel Berlioz écrivait fièrement à son ami Humbert Ferrand : « Quand je vous dirai : « Telle partition est douée de toutes les qualités qui donnent la vie aux œuvres d'art » vous

pouvez me croire et je suis sûr que vous me croyez. La partition de *Benvenuto* est dans ce cas.» Et le compositeur Xavier Boisselot, gendre de Lesueur qui avait été le maître de Berlioz, terminait de son côté le compte-rendu de *Benvenuto* qu'il donnait à la *Gazette musicale* par cette heureuse prophétie : « La musique de *Benvenuto* aura, tôt ou tard, un grand et loyal succès, car toujours le public a rendu justice à ce qui est noble et beau. » Fasse le ciel que cette prédiction se réalise enfin aujourd'hui, au bout de soixante-quatorze ans, par la grâce de M. Astruc, car autrement il y aurait bien des chances pour qu'elle ne se réalisât jamais, du moins dans ce beau pays de France, aux suffrages duquel Berlioz tenait par-dessus tout et qu'il se désespérait de ne pas obtenir !

Après Berlioz, Weber. Après *Benvenuto Cellini*, le Théâtre des Champs-Élysées inscrivait sur son affiche *le Freischütz*, c'est-à-dire un des ouvrages qui bouleversèrent le plus Berlioz dès la première heure, et pour lequel il professait une admiration voisine du culte, une si violente admiration qu'il acceptait de l'orner de récitatifs de sa façon pour que les portes de l'Opéra pussent s'ouvrir devant un tel chef-d'œuvre. [...]

Ces manifestations en l'honneur de Berlioz et de Weber ont été préparées avec un soin pieux par la direction du Théâtre des Champs-Élysées (en suivant pour *Benvenuto* la troisième version, celle établie à Weimar en 1856) et j'aurai tout dit d'un mot en disant que c'était M. Félix Weingartner, un des chefs d'orchestre qui ont fait le plus en Allemagne pour la gloire de Berlioz, qui dirigeait magistralement ces deux représentations, en ajoutant que c'est M. Ernest Van Dyck, l'excellent ténor wagnérien, qui avait accepté de mettre en scène ces ouvrages selon les meilleures traditions établies en Allemagne. Ils avaient d'ailleurs affaire à des troupes instrumentales et chorales bien recrutées, bien préparées par MM. Inghelbrecht et F. Lamy et dont la sûreté a brillé aussi bien dans les ensembles si mouvementés, si travaillés de *Benvenuto Cellini* que dans les chœurs d'une si belle sonorité du *Freischütz*. Les solistes, d'autre part, ne nous ont guère moins satisfaits : des deux ténors, M. Lapelletrie (*Benvenuto*) a certainement plus de voix et sait

mieux chanter que M. Sens (Max), mais celui ci n'est nullement à dédaigner ; Mlle Vorska est également charmante dans la Teresa de Berlioz et l'Annette de Weber, tandis que Mlle Rose Féart fait apprécier un organe encore solide, avec une réelle science du chant, dans Agathe et que Mlle Judith Lassante n'est nullement inférieure au rôle très sensiblement raccourci d'Ascanio. La basse, M. Blancard, par malheur, manque un peu trop de grave dans le rôle du Cardinal et ne prête pas suffisamment d'éclat ni de mordant au personnage diabolique de Kaspar ; M. Georges Petit se montre assez amusant, soit dans les couplets de Kilian, soit dans l'air plus important de Fieramosca et M. Dangès a souvent tenu à l'Opéra d'autres rôles plus avantageux pour lui que celui du trésorier Balducci. Il n'importe, et quel que soit le degré de leur mérite, applaudissons également tous ces chanteurs en faveur de Weber et de Berlioz.

[...]

ADOLPHE JULLIEN.

L'OPÉRA LES TROYENS

AU PÈRE LA CHAISE

BERLIOZ (HECTOR). — Tout ce qui ne vaut pas la peine d'être chanté, il l'écrit. Aussi est-ce un étrange écrivain, plus encore qu'un étrange musicien. Ses comptes-rendus du *Journal des Débats* sont remplis de grosses farces, qui amusent beaucoup — M. Berlioz.

(CH. MONSELET, *la Lorgnette littéraire*^a.)

LETTRE

D'UN AMATEUR QUI *GIT* AU PÈRE LA CHAISE

A SA MAITRESSE QUI *REPOSE* AU CIMETIÈRE MONTMARTRE

Ma chère amie,

Si j'avais eu connaissance de la cérémonie qui a eu lieu la nuit dernière au *Bosquet des musiciens*¹, je me serais empressé de te prévenir, et tu aurais assisté à un spectacle aussi curieux que divertissant. Je suis tellement satisfait pour mon propre compte du résultat de ce qui s'est passé et de la décision prise que je m'empresse de t'écrire pour te raconter cette amusante *exécution*,

(1) Endroit du Père la Chaise où reposent un grand nombre de compositeurs.

remettant à notre première entrevue le plaisir d'en causer plus longuement avec toi.

Il s'agissait de l'opéra *les Troyens*, de M. Hector Berlioz, ce musicien aux concerts duquel, si tu t'en souviens, nous nous battions les flancs toujours inutilement pour trouver quelque chose qui ressemblât à de la musique, ce compositeur tant prôné depuis plus de trente ans, sans qu'UNE NOTE de ses très nombreuses compositions soit restée dans la mémoire d'UN SEUL ARTISTE ni d'UN SEUL AMATEUR. Tu sais maintenant de qui je veux parler.

Les compositeurs panthéonisant au Père la Chaise avaient convoqué leurs confrères des cimetières Montmartre et du Montparnasse. Les littérateurs, les peintres et un grand nombre d'amateurs étaient venus en masse pour sanctionner par leur présence le jugement qui allait être prononcé. Toutes ces ombres célèbres se groupèrent sur les tombes, et en quelques minutes le *Bosquet des musiciens*, transformé en amphithéâtre, offrit l'aspect d'une assemblée aussi nombreuse que bien choisie. Une enceinte était réservée au milieu pour les musiciens qui, tour à tour, vinrent occuper leurs places respectives. C'étaient Grétry, Boïeldieu, Gossec, Catel, Hérold, Nicolo, Lesueur, Berton, Paër, Chopin, Bellini, Habeneck, Reicha, Ad. Adam, Halévy, Panseron, Onslow, Kreutzer, J. Strunz, Gaveaux, Ignace Pleyel, Castil-Blaze, Nourrit, Garat, etc., etc. Cherubini occupait le fauteuil de la présidence, et Méhul, qui remplissait les fonctions de rapporteur, souriait appuyé sur un cype [*cyprès*] en saluant de la main ses anciens librettistes Hoffmann, Alexandre Duval, Arnault et le très-sensible Bouilly^b. Il tenait sous son bras la tête de mort de Poinsinet le jeune^{2 c}.

Il serait trop long de te donner ici la liste de toutes les célébrités qui avaient pris rendez-vous dans ce petit coin du cimetière, et parmi lesquelles je te nommerai cependant Balzac, Alfred de Musset, Talma, Rachel, Horace Vernet, Paul Delaroche, Frédéric Soulié, Ch.

2. On sait que Méhul composait face à face avec une tête de mort posée sur son piano.

Nodier, Casimir Delavigne, etc. etc. Scribe expliquait à J. Delille le procédé à employer pour faire un opéra avec l'*Énéide*^d.

On entendait une musique douce et pénétrante, sortant des arbres, du ciel, de l'air, de partout enfin. C'était un mélange des plus pures mélodies de l'école française : *Champs paternels* de *Joseph*, *Une Fièvre brûlante* de *Richard*, *Pauvre dame Marguerite* de *la Dame blanche*, *la Veillée de David* de *Lesueur*^e, *Souvenirs du Jeune âge* du *Pré-aux-Clercs*, *Quand de la Nuit* de *l'Eclair*, etc., etc. De même que dans un jardin les différents parfums se confondent pour embaumer l'air, toutes ces mélodies, tous ces rythmes divers produisaient en se mêlant ensemble la plus grande et la plus suave des harmonies.

Chacun semblait écouter avec délice cette musique divine dont les pauvres vivants n'auront jamais aucune idée, lorsque le dernier coup de minuit frappé sur un *tam tam*^f retentit avec une sonorité étrange. Le son se prolongea en decrescendo pendant quelques minutes, puis le plus profond silence régna dans l'assemblée.

Alors Cherubini s'étant levé prononça les paroles suivantes :

« Feu messieurs

« Un fait de la plus haute gravité s'est passé près de nous, dans le monde des vivants. Un opéra vient d'être représenté avec un bruit de réclames et de louanges si audacieuses que nous avons dû y prêter attention. Cette composition, intitulée *les Troyens*, a succombé ces jours derniers. Ainsi qu'il est d'usage, nous nous sommes réunis pour examiner s'il y a lieu de recevoir dans cette enceinte cet opéra mort-né et si nous pouvons lui accorder la sépulture.

Lesueur regarde le ciel en soupirant, et Bouilly tire de sa poche un énorme mouchoir à carreaux. Castil-Blaze, prévoyant une pluie de larmes, lui propose une éponge.

Méhul, après avoir salué l'assemblée avec une grâce parfaite, qui lui valut les plus vifs applaudissements, s'exprima en ces termes :

« Feu messieurs

« J'ai dû accepter la tâche que vous m'avez dévolue, quoiqu'elle eût été mieux remplie par bon nombre d'entre vous. Mais vous avez voulu que votre rapporteur ne puisse pas être accusé de subir les influences du moindre souvenir rétrospectif, et comme presque tous de votre vivant, vous avez eu à vous plaindre des critiques inconsidérées de M. Berlioz et de ses grosses plaisanteries, vous m'avez choisi pour cette ingrate mission. En effet, messieurs, j'ai eu l'inestimable bonheur de quitter la terre à une époque où le jeune et peu intéressant Hector ne jouait encore que du flageolet de la flûte et de la guitare^g; il avait même alors, a-t-il écrit je ne sais où, « une jolie voix de soprano^h. » C'est donc entièrement dépourvu de toute animosité ou de toute compassion, mais fier de la confiance que vous m'avez témoignée, que je viens vous dire ma pensée sur la question soumise à votre vote.

(*Très-bien! très-bien!*)

« Devons-nous accorder la sépulture à l'opéra *les Troyens*, paroles et musique de M. Hector Berlioz, membre de l'Institut, chevalier de la Légion d'honneur, bibliothécaire du Conservatoire, critique du *Journal des Débats*, entrepreneur de festivals, et faisant généralement tout ce qui concerne son état?

(*Hilarité.*)

« Permettez-moi d'entrer ici dans quelques détails qui devront raffermir dans leurs opinions ceux qui sont déjà favorables à mon rapport et décider ceux qui hésiteraient encore à en adopter les conclusions.

« Nous n'avons pas à nous occuper des paroles, puisque feu messieurs les poètes et librettistes examineront eux-mêmes prochainement cette curieuse production. Je ne dois pas non plus analyser la partition des *Troyens*; l'unanimité de vos opinions sur la musique de cet opéra rend ce travail complètement inutile. Nous

avons tous conclu à la nullité de l'œuvre, pas une voix ne s'est élevée contre ce jugement prononcé avec un ensemble bien rare quand il s'agit de musique. Cette unanimité peu habituelle est selon nous sans réplique; nous pouvons donc affirmer ici que l'élucubration musicale appelée *les Troyens* est manquée d'un bout à l'autre. Pâle, débile et se traînant avec peine jusqu'à la fin du cinquième acte, cet opéra difforme et malsain a eu, malgré des soins empressés, une agonie longue et pénible. Il n'était pas né viable... il est mort!!!

(Bouilly s'essuie les yeux avec son mouchoir, Lesueur soupire bruyamment.)

« Examinons maintenant si cet opéra mérite la place que nous accordons aux œuvres décédées et si l'auteur de ses jours a droit à notre indulgence.

(Ecoutez, écoutez.)

« Lorsque le *Tannhauser* vous fut amené il y a deux ans, personne ici ne s'opposa à ce que cette partition remarquable, quoique imparfaite, fut déposée au Père la Chaise. Vous aviez tous admis les circonstances atténuantes en faveur de cet opéra. Les belles pages que nous avons admirées, à côté de quelques autres tout à fait contraires à nos idées musicales, et la réception brutale et sans excuse qui lui fut faite avaient plaidé la cause de cette composition de l'infortuné Wagner. Un an plus tard, *la Reine de Saba* de M. Gounod obtint près de vous la même indulgence, à raison des succès de *Faust*. Si le mérite de ce dernier ouvrage a été singulièrement grossi, il n'en est pas moins vrai qu'il a une valeur relative, et que, malgré *la Reine de Saba*, il ne faut pas désespérer de M. Gounod.

(Hum ! hum ! on ne sait pas !)

« Aucune des considérations que je viens de vous présenter ne peut être invoquée équitablement pour défendre l'inqualifiable conception de M. Hector Berlioz.

(Ecoutez, écoutez!)

« Depuis bientôt quarante ans, cet homme a occupé l'attention du monde musical. Ses amis et surtout *lui-même* se sont plu à nous répéter à satiété que ses compositions étaient celles d'un homme de génie, et nous avons vu sa réputation s'accroître de jour en jour, sans cependant qu'une SEULE de ses productions, PETITE OU GRANDE, ait pu obtenir un VÉRITABLE SUCCÈS DE POPULARITÉ. En dépit d'applaudissements que nous n'osons qualifier ici et des réclames qui resteront les modèles du genre, ces œuvres tant vantées retournaient bien vite à l'obscurité dont elles n'auraient jamais dû sortir. Enfin, malgré ces tristes exhibitions et ces insuccès *très-concluants*, M. Berlioz peut néanmoins faire suivre son nom de titres qui sont d'habitude la consécration du vrai talent... Passons...

(*Bouilly et Lesueur se regardent et semblent se dire : « C'est pourtant exact, tout ça. »*)

« L'opéra qui nous occupe n'est pas l'œuvre d'un tout jeune homme; il n'est pas le fruit d'une improvisation instantanée. Lisez les *Mémoires d'un musicien*^j, et vous verrez qu'il y a 50 ans que, suivant sa propre expression, l'auteur des *Troyens* « rumine » Virgile^k. L'enfantement de cette bizarre conception a donc duré un demi-siècle!... Son apparition à la scène n'a pas moins été préparée de longue main, et personne n'ignore les confidences astucieusement faites par quelques chroniqueurs sur cette œuvre « admirable, splendide, colossale. » Le succès, disaient-ils, devait récompenser une vie de travail et de lutte, en vengeant un génie méconnu de toutes les injustices dont on l'avait abreuvé. »

(*Mais quelles injustices?*)

« Le zèle déployé par M. Carvalho pour *monter* l'opéra de son ami Hector ne permet pas de s'en prendre à la mauvaise exécution de l'ouvrage. L'engagement d'une cantatrice célèbre, les premiers sujets figurant parmi les coryphées, l'orchestre, les chœurs et la CLAUQUE augmentés, les décors neufs, les costumes dispendieux, les casques et les boucliers étincelants, et enfin les distributions abondantes de billets de faveur, prouvent grandement que le compositeur a eu à sa

disposition toutes les conditions matérielles du succès. J'oubliais de signaler la lanterne magique, qui, elle aussi, a joué son petit rôle.

(Rires.)

« Il n'est pas même jusqu'à cette tactique usée, laquelle consiste à donner à M. Berlioz des ennemis acharnés, qui ne doivent être rejetés comme puérile et invraisemblable. Le public se contente, aux représentations des *Troyens*, de hausser les épaules, de sourire, de s'ennuyer et, enfin, de se sauver avant la chute du rideau. Des ennemis acharnés, je vous le demande, ne protesteraient-ils pas plus énergiquement? Ils n'existent donc que dans l'imagination d'amis trop dévoués.

(Beaucoup trop dévoués!)

« Vous parlerai-je de la critique musicale et des articles élogieux de quelques journaux? Ces articles renfermaient des louanges pompeuses et des admirations enthousiastes, comme leurs signataires n'en trouveraient, certainement pas s'ils avaient à parler des vrais chefs-d'œuvre de la musique dramatique. Quelques-uns de ces messieurs ont même dépassé les limites permises, et pour peindre l'effet qu'ils ont produit, je me vois forcé de me servir d'une image peut-être vulgaire, mais significative. Ces thuriféraires ont craché en l'air, et la chose est tombée sur le nez fantastique de l'auteur de la symphonie du même nom.

(Hilarité prolongée. Bouilly s'essuie toujours les yeux et serre la main à Lesueur. Méhul profite de l'interruption pour avaler quelques gorgées d'eau sucrée et changer de bras la tête de Poinsinet. Une fois le silence rétabli il continue :)

« On ne peut donc faire valoir ici les mille et mille raisons qui servent d'ordinaire à atténuer la chute d'un ouvrage, et vous le voyez, messieurs, les soins de toutes sortes n'ont pas manqué à l'opéra défunt. Les remèdes les plus efficaces ont été essayés, d'habiles médecins ont été appelés, et d'accord avec le père ils ont même pratiqué des amputations nombreuses, mais insuffisantes. Que

voulez-vous? la gangrène était dans tous les membres; le seul moyen de la détruire eût été de les couper tous....

« Un mot, et j'ai fini.

« Ne l'oubliez pas, feu messieurs, dans la question qui vous est soumise, deux considérations sont en cause. La première tient à la dignité de l'art musical; votre passé m'assure que vous saurez la respecter. Quant à la seconde, elle a trait à notre tranquillité à venir, et je ne saurais trop insister pour vous faire entrevoir les conséquences qui résulteraient d'un moment de faiblesse. Imaginez-vous *les Troyens* déposés au Père la Chaise... au milieu de nous! Pensez à nos tympanes... N'est-ce pas à faire frémir? Songez que nous aurions à subir continuellement les émanations de cette singulière musique! Je ne dirai pas que la vie deviendrait impossible; cette métaphore vous ferait sourire; mais franchement la position ne serait pas tenable, et avant peu il nous faudrait désertier ces lieux.

« Je conclus pour ma part au refus de sépulture, et je vote pour la crémation des *Troyens*. »

(Vifs applaudissements. Chacun s'empresse et vient féliciter Méhul. Bouilly, tout en larmoyant, paraît encourager Lesueur à parler.)

CHERUBINI. — La discussion est ouverte. Quelqu'un désire-t-il la parole ?

LESUEUR (*timidement*). — Je demande la parole.

CHERUBINI. — Vous l'avez.

LESUEUR. — Messieurs, permettez-moi, tout en félicitant l'honorable rapporteur de la logique de ses arguments, de réclamer votre indulgence pour mon élève Berlioz.

VOIX NOMBREUSES. — Un élève de soixante ans! merci!

LESUEUR. — Il est l'ami de mon genre¹.

UNE VOIX. — Tant pis pour votre genre.

LESUEUR. — Ayez pitié du chagrin que vous allez causer à mon cher Hector.

VOIX DIVERSES. — Il s'en consolera avec ses appointements de l'Institut,

- Et du Conservatoire,
- Avec ses croix,
- Avec la fourniture Benazet ^m,
- Avec les lettres de compliments des souverains allemands,
- Et autres choses encore.

LESUEUR. — Condamnez-le seulement à la réprimande.

VOIX NOMBREUSES. — On ne fait que cela depuis quarante ans.

LESUEUR. — Messieurs... je je... vous vous... en prie. (*Il sanglote.*)

Rumeurs. — Assez, assez, la cause est entendue.

(Lesueur s'affaisse sur un cyprès qu'il écrase, et reste abimé dans le feuillage et, dans sa douleur.)

BOUILLY (*pleurant à chaudes larmes*). — Pitié, mes bons messieurs! pitié pour Hector!

CHERUBINI. — Tendre Bouilly, vous ne pouvez exprimer ici votre touchante commisération; vous n'êtes pas musicien. Gardez votre sensibilité pour la nuit où vous aurez à examiner avec vos confrères l'*emploi* que vous devrez faire du poème *les Troyens* de M^ossieur Berlioz.

J. DELILLE fait un signe de tête gros de menaces et murmure entre ses dents : Nous rirons cette nuit là! Ça sera drôle! Le crâne de Poinsinet, toujours sous le bras de Méhul, éternue en *sol bémol*; l'écho répète en *fa dièze*.

Personne ne demandant plus la parole, Hérold s'empare de la première urne funéraire venue, et on procède au vote.

Le dépouillement du scrutin ne donne que des boules noires. Lesueur s'est abstenu.

En conséquence, Chérubini prononce la sentence « QUI PRIVE LES TROYENS DE SÉPULTURE, ORDONNE QUE CET OPÉRA SERA BRULÉ ET QUE LES CENDRES EN SERONT JETÉES AU VENT. »

(Tonnerre d'applaudissements, rires inextinguibles. — Lesueur tombe dans les bras de Bouilly. — On exécute le finale de la Juive :)

Et maudits sur la terre, et maudits dans les cieux,
 Que leurs corps soient enfin à leur heure dernière
 Laissés sans sépulture ainsi que sans prière
 Aux injures du ciel qui s'est fermé pour eux!

Mais le jour paraît à l'horizon ; les doux tintements de l'*Angélus* se font entendre au loin, et les ombres en gaieté s'évanouissent comme par enchantement.

—

Ainsi se termina cette intéressante solennité. Je ne manquerai pas, ma chère amie, de m'informer de la nuit où les poètes se réuniront pour juger le poème de M. Berlioz, et je te préviendrai pour que tu puisses assister à cette séance, qui promet d'être non moins curieuse que celle-ci.

Je t'embrasse et reste, malgré la mort, ton dévoué pour la vie.

NANTHO, *ex-timbalier soliste*,
 ex-membre correspondant de la Société
 des buccinophiles etc., etc.

Père la Chaise, 15 décembre 1863.

NOTES

a. Charles Monselet, *La lorgnette littéraire : dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*. (Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1857), p. 25.

b. Bouilly était surnommé « poète lacrymal » en raison de l'affectation de sensiblerie de ses *Contes aux enfants de France*. Il fut tuteur d'Ernest Legouvé.

c. Poinciset, dit *le jeune*, librettiste de *Sancho Pança dans son île* et de *Tom Jones* de Philidor, était mort noyé dans le Guadalquivir, à Cordoue en 1769.

d. L'abbé Delille avait traduit *L'Énéide*.

e. *In media nocte* de la *Troisième messe solennelle* de Le Sueur. Berlioz, qui plaçait cet air de ténor très haut, l'a analysé dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 10 juin 1838 (*Critique musicale*, vol. 3, p. 474-476).

f. La sonorité lugubre du tam-tam était associée de longue date en France aux cérémonies religieuses funèbres.

g. Méhul était mort le 18 octobre 1817.

h. *Le Monde illustré* du 2 octobre 1858. [« J'avais une jolie voix de soprano »]

i. « Auprès de *David*, de *Gérard* et de *Girodet*, *Méhul*, *Le Sueur* et *Chérubini* formaient le groupe le plus curieux et le plus attachant. » (Bouilly, *Mes Récapitulations*, p. 110)

j. *Mémoires d'un musicien* : titre donné à la publication en série, dans *Le Monde illustré*, des extraits des futurs *Mémoires*.

k. « Le sentiment des beautés élevées de la poésie vint faire diversion à ces rêves océaniques, quand j'eus quelque temps ruminé la Fontaine et Virgile. » (*Le Monde illustré* du 25 septembre 1858)

l. Le compositeur et facteur de pianos Xavier Boisselot. Élève de Le Sueur, il avait épousé la deuxième fille de son maître. « La maison de MM. Boisselot et fils, de Marseille, doit être placée à côté des manufactures les plus importantes de France. » (Berlioz, *Journal des débats* du 23 juin 1844)

m. Berlioz évoque la « générosité » de Bénazet (*Mémoires*, chapitre LIX).

L'Opéra Les Troyens au Père La Chaise, lettre de feu Nantho, ex-timbalier soliste, ex-membre de la Société des buccinophiles et autres sociétés savantes [15 décembre 1863]. Paris, Imprimerie de G. Towne, 1863, 14 p.

L'AUTEUR

Antoine-Ernest Roquet (1827-1894). Musicographe. Auteur, avec Charles Nutter, des *Origines de l'Opéra français* (1886) et, avec Albert de La Salle, de *La Musique à Paris* (1863).

Tout courrier concernant *Lélio*
doit être adressé à :

Lélio

Association nationale Hector Berlioz

Secrétariat général

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

Courriel: alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr