



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 10

N° 33 – juillet 2015
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>Festival Berlioz édition 2015</i>		3
<i>Opéra de Paris : un cycle Berlioz et... Wagner</i>		
	Pierre-René SERNA	7
<i>Berlioz inspirateur de Chausson : Le Roi Arthur</i>		
	Florent BILLY	9
<i>La Fantastique à l'inauguration de la Philharmonie de Paris</i>		
	Bruno FRAITAG	21
<i>De Louise Farrenc à Brahms</i>		
	Alain REYNAUD	25
<i>Discographie</i>		
	Alain REYNAUD	27
<i>Comptes rendus bibliographiques</i>		
<i>Berlioz transmis en espagnol</i>		
	Pierre-René SERNA	30

<i>François Bronner, François Antoine Habeneck (1781-1849)</i>	Gérard CONDÉ	32
<i>Pascal Beyls, Marie Recio 1814-1862</i>		34
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	35
<i>La lampe du docteur Berlioz</i>	Pascal BEYLS	45
<i>Le baron Taylor à l'avant-garde du romantisme</i>	Alain REYNAUD	49
<i>Divers</i>		52

Bonnes feuilles n° 10

Avant-propos

Rosine Stoltz

1815

Livre de Raison de Louis Joseph Berlioz

Festival Berlioz édition 2015

Pour les lecteurs du Bulletin de l'AnHB, Bruno Messina présente la prochaine édition du Festival Berlioz à la Côte-Saint-André, qu'il dirige avec toujours autant d'idées bouillonnantes et d'initiatives heureuses. Et que le succès accompagne désormais et plus que jamais.

« Chaque année nous proposons une thématique. Une forme d'entrée, pour découvrir Berlioz, pour découvrir son temps et son époque. Cette année : « Sur les routes de Napoléon ». Il y a plusieurs raisons à cela. D'abord une raison historique et un anniversaire, le bicentenaire du retour de l'île d'Elbe. Berlioz a deux ans, et Napoléon passe tout près de la Côte-Saint-André, à la Frette. Événement considérable qui a marqué son temps. Ensuite il y a des points d'ancrage musicaux, des œuvres de Berlioz qui ont trait à Napoléon I^{er}, dont on sait qu'il fut un admirateur, ou à Napoléon III. Et d'autres musiciens sur ces thèmes. D'où le pluriel des « routes ». C'est l'Europe de l'époque. Il y a aussi les Alpes, et ses paysages, communs à la vision de Berlioz et à la traversée de Napoléon. Sachant aussi que Napoléon, et j'ai eu la surprise de le découvrir, avait fréquenté pour sa formation militaire dans sa jeunesse Pommier-de-Beaurepaire, près de la Côte-Saint-André. Tout cela m'a donné un prétexte à interroger cette époque, en mettant en exergue aussi le troisième homme de ce festival : Beethoven. Qui fait le lien en quelque sorte entre les deux premiers.

À partir de cette thématique, double thématique et demie, la programmation se décline. D'abord par un banquet, sous les Halles de la Côte, pour bien commencer. Un banquet dans le style des banquets républicains qui ont eu lieu à la Révolution. Avec la musique de Béranger, le chansonnier de l'époque napoléonienne, transmise par les Lunaisiens, spécialistes de ce répertoire. Le

lendemain, nous investissons un lieu grandiose : le théâtre antique de Vienne, à une soixantaine de kilomètres de la Côte. Pour le *Te Deum*, tel que le souhaitait Berlioz. C'est-à-dire respectant les importantes masses chorales, dont six cents enfants chanteurs, avec le Jeune Orchestre Européen Hector-Berlioz sous la direction de François-Xavier Roth. Avec quelques surprises autour, que l'on est en train de concocter, dont *l'Impériale*. Ce beau projet d'associer des centaines d'enfants est très stimulant. C'est aussi un grand défi, ne serait-ce que pour l'acoustique en plein-air. Et face à une capacité de sept mille personnes. Je rappelle que l'auditorium du château de la Côte accueille seulement 1 200 personnes de public. Ce sera le grand concert d'ouverture, que je veux festif et populaire. C'est grâce à Stéphane Kochoyan, directeur du fameux Festival de Jazz à Vienne, qui nous ouvre ce lieu. Du reste, la soirée se terminera par un après-concert, une soirée jazz et musiques improvisées à partir de thèmes berlioziens.

Le samedi nous mène à l'abbaye de Saint-Antoine, au milieu des bois, avec le Concert Spirituel sous la direction d'Hervé Niquet et des œuvres de Plantade, musicien bien oublié aujourd'hui, Auber, *Méditation religieuse* de Berlioz, et le *Requiem* de Cherubini. L'époque y est aussi interrogée.

Le dimanche retrouve la Côte, avec John Eliot Gardiner et son Orchestre révolutionnaire et romantique, pour *Épisode de la vie d'un artiste*. Denis Podalydès, qui revient au festival – tout comme Gardiner, et je me flatte de ces fidélités qui honorent le festival – sera le récitant. Sans aucune amplification, je précise. Podalydès s'y refuse, ce qui est tout à son honneur.

Le lundi soir, place au XX^e siècle, avec Daniel Kawka et son Orchestre symphonique Ose, pour un hommage à Napoléon : *Ode à Napoléon* de Schoenberg, *Fanfares sur des proclamations de Napoléon* de Jacques Castérède, et la *Suite sur le Napoléon d'Abel Gance* d'Honegger et Marius Constant.

Le mardi soir reprend une thématique proche, avec cette fois les défaites de Napoléon : *1812* de Tchaïkovski, *Guerre et Paix* de Prokofiev, *Háry János* de Kodaly, et le *Concerto* de Pierre Rode,

violoniste contemporain de Berlioz, un peu le Paganini français, par l'Orchestre national de Lyon dirigé par Fabien Gabel. Le lendemain, Beethoven revient, avec la *Bataille de Vitoria* et l'*Héroïque*, en compagnie du Concerto « égyptien » de Saint-Saëns, clin d'œil à la campagne d'Égypte, par Angelich, avec l'Orchestre des Pays de Savoie sous la direction de Nicolas Chalvin.

Le jeudi se livre à la création. Car j'ai toujours le souci de défendre la création actuelle. Cela s'appelle *Nabulio*, un oratorio sur l'enfance de Napoléon en langue corse. Avec un chœur de polyphonies traditionnelles corses, A Filetta, un orchestre, celui de Poitou-Charentes sous la direction de Jean-François Heisser, et un récitant, Didier Sandre de la Comédie-Française. Musique de Jean-Claude Acquaviva et Bruno Coulais. Et le public semble suivre, selon les premières réservations.

Vendredi, l'Orchestre de chambre de Paris s'associe à François-Frédéric Guy, piano et direction, pour une intégrale des cinq concertos de piano de Beethoven en une soirée. Un concert marathon, entrecoupé d'une pause toutefois.

Samedi, avant-dernier jour, l'Orchestre et Chœur de Lyon avec Leonard Slatkine pour deux pages rares de Berlioz, *Scène héroïque* et *Sardanapale*, achevées sur la *IX^e* de Beethoven. Et le dimanche, en clôture, un écho au destin de Napoléon, de manière funèbre et triomphale, avec la *Symphonie*, dans la version de 1840 pour harmonie, par l'Orchestre de la Garde Républicaine.

Le festival se ponctuera aussi de petits concerts : *Harold en Italie* dans la version Liszt, des pièces pour guitare de jeunesse de Berlioz, un récital d'orgue, des concerts ayant pour thématiques les routes de Pologne, avec des pages de Lepinski dont Berlioz parle beaucoup, d'Espagne, d'Italie, de l'Allemagne romantique, et bien d'autres. Sans oublier « Sous le balcon d'Hector », avec les Lunaisiens qui pratiquent le répertoire du XIX^e siècle des cabarets et autres goguettes.

Quant aux prochaines éditions, je ne peux encore les dévoiler. Mais les thématiques semblent se préciser : « Les fleurs du mal » en

2016, avec la question du mal et de la douleur ; et pour 2017, « So British ». Et on espère aussi réaliser un enregistrement du *Te Deum*, dont on discute les partenariats. Voire des enregistrements d'autres œuvres très rarement données, comme *l'Impériale*, *Scène héroïque*, *Sardanapale*... En s'appuyant sur le succès du festival. Car on peut dire que le succès nous suit. »

Propos recueillis par Pierre-René Serna

Festival Berlioz, du 20 au 30 août 2015.

Tél. : 04 74 20 20 79.

www.festivalberlioz.com

Opéra de Paris : un cycle Berlioz et... Wagner

Lors de sa conférence de presse (le 4 février) où il a annoncé sa prochaine saison, Stéphane Lissner, le nouveau directeur de l'Opéra de Paris (Palais Garnier et Opéra Bastille), a également lancé officiellement son projet de Cycle Berlioz. Celui-ci commencera avec *la Damnation de Faust* en décembre 2015 (voir les annonces de concerts). Il se poursuivra les saisons suivantes avec *Béatrice et Bénédicte*, *Benvenuto Cellini* et, pour achever ce cycle, *les Troyens* en 2019, afin de marquer les 30 ans de l'ouverture de l'Opéra Bastille. Comme peut-être aussi les 150 ans de la disparition du compositeur (ce que Stéphane Lissner n'a pas précisé).

On croit savoir que *Béatrice et Bénédicte* serait une nouvelle production, confiée aux jeunes chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris, avec l'Orchestre-Atelier Ostinato dirigé par Jean-Luc Tingaud. *Benvenuto* quant à lui se limiterait probablement à une version de concert, sous la direction de Philippe Jordan. Et *les Troyens*, mieux lotis, jouiraient d'une nouvelle production, toujours sous la direction de Jordan. Il serait aussi question d'une éventuelle reprise de la chorégraphie de Sasha Waltz pour *Roméo et Juliette*.

Mais ne voilà-t-il pas qu'au moment de la présentation de ce cycle, Lissner passe alors la parole à Philippe Jordan (directeur musical de l'Opéra de Paris) afin qu'il donne plus de détails sur ce projet Berlioz. Et Jordan d'embrayer uniquement sur... Wagner. Puis, à la toute fin de son intervention, s'apercevant peut-être de sa bévue, d'ajouter : « Berlioz est un grand compositeur ». On s'en serait douté... Toujours est-il que plus d'un des assistants à la conférence a été quelque peu surpris.

On savait déjà que Jordan éprouve un goût immodéré pour Wagner. Et l'annonce, impromptue, de ce cycle Wagner semble le corroborer. Excellente nouvelle en soi. Mais espérons simplement

que notre chef d'orchestre ne s'attaque pas à Berlioz par seule obligation du cahier des charges. Quoi qu'il en soit, le gala de la troupe de ballet qui ouvre la prochaine saison de l'Opéra de Paris, avec le défilé du corps de ballet traditionnellement et depuis des lustres sur la musique de la *Marche troyenne*, se fera cette fois aux accents substitués de la Marche de... *Tannhäuser*. Jordan dirigera l'orchestre.

Pierre-René SERNA

Berlioz inspirateur de Chausson : *Le Roi Arthur*

En juin 2015, à l'Opéra de Paris, sera créé pour la première fois dans cette ville l'unique opéra d'Ernest Chausson (1855-1899), *Le Roi Arthur*. Cette partition exceptionnelle, créée à titre posthume à la Monnaie de Bruxelles en 1903, reste en effet très rare à la scène, malgré sa grande richesse musicale et dramatique, en partie à cause de la réputation de « wagnérisme » dont elle est entachée.

Il apparaît cependant, dès lors que l'on se penche avec attention sur *Le Roi Arthur*, que l'empreinte de Wagner, si manifeste qu'elle soit, est néanmoins compensée par un incontestable ancrage dans la tradition lyrique française, dont le livret aussi bien que la partition portent la marque. L'influence des *Troyens* de Berlioz, notamment, se fait sentir de façon particulièrement prégnante, relativisant largement l'emprise exclusive que l'on a longtemps attribuée à Wagner sur la conception générale de l'œuvre.

Chausson et Berlioz

Dans la formation d'Ernest Chausson, la figure d'Hector Berlioz occupe une place particulière, d'une importance égale à celle de Wagner (c'est d'ailleurs sans doute le seul compositeur dont l'on puisse dire cela), mais d'une nature assez différente. Chausson a découvert très tôt l'œuvre de son grand aîné, et dès sa jeunesse sa correspondance ainsi que ses écrits intimes sont parsemés de références enthousiastes, voire passionnées à l'auteur des *Troyens*. Ainsi, en 1875, à vingt ans, après avoir joué *Roméo et Juliette* au piano, il s'écrit dans son journal :

« J'aime, j'aime Berlioz peut-être encore plus que je ne l'admire ; je l'aime *passionement* [*sic*] et presque sauvagement. [...] Je sens que quand le monde entier serait contre moi, mon admiration serait toujours la même. Et comment pourrais-je ne pas aimer cet homme qui me fait verser des larmes, qui me procure les plus douces jouissances peut-être

de la vie ? [...] Je l'aime parce que sa nature convient probablement à merveille à la mienne ! Je l'aime parce que je ne peux pas faire autrement et je ne m'occupe pas de savoir si j'ai raison. On n'a jamais complètement tort quand on n'a pour guide que son cœur ¹. »

Et peu après :

« Le seul reproche fondé que l'on puisse faire à la musique de Berlioz, c'est de sortir des cadres ordinaires de la musique et de se mêler trop à la littérature ². »

Reproche qui, venant d'un homme aussi cultivé et ouvert que l'était Chausson, s'apparente fort à un éloge... Ainsi, dès ses années de formation, Berlioz apparaît à Chausson comme un modèle à suivre, un idéal à atteindre, peut-être moins absolu que les dieux Bach, Mozart et Beethoven, mais sans doute aussi plus proche de sa sensibilité ; ils ont en commun une même passion pour la littérature et une même dévotion à un idéal esthétique qu'ils érigent en valeur suprême.

Cette ferveur berliozienne va se trouver confirmée, justement pendant la composition du *Roi Arthur*, par sa (re)découverte des *Troyens* à l'Opéra-Comique en 1892. Il est certain que Chausson connaissait l'œuvre au moins depuis 1875 : l'entrée du 22 septembre, dans son Journal, mentionne la Marche troyenne extraite de l'opéra. Mais son immersion renouvelée dans cette œuvre monumentale, sorte de testament musical de Berlioz, composé entre 1856 et 1858 et créé partiellement en 1863, va susciter en lui un profond enthousiasme dont son propre opéra porte des traces multiples, tant du point de vue dramatique que du point de vue musical. Voici ce qu'il écrit à son beau-frère Lerolle :

« Je t'écris tout exprès pour te parler des *Troyens*. C'est tout simplement admirable ; une des plus belles œuvres dramatiques de tous les pays ³. »

1. Ernest Chausson, *Écrits inédits, journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*, choix et présentation de Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau (Monaco : Éditions du Rocher, 1999), Journal intime, 3 novembre 1875, p. 46.

2. *Op. cit.*, Journal intime, 5 décembre 1875, p. 53.

Et à la fin de la lettre, sans sembler établir de lien, il ajoute :

« Je me remets au roi Arthus. Il me semble que ça va mordre. Je me sens remué depuis ce matin ⁴. »

Quelques jours plus tard, dans une lettre à Raymond Bonheur, il exulte :

« Je suis rendu à la circulation ! **Je ne sais comment cela s'est fait** ⁵, depuis huit jours j'ai travaillé admirablement [...]. L'esquisse de la scène de Genièvre et Lancelot est terminée ⁶. »

Il semble ainsi évident que cette redécouverte des *Troyens* a été d'un immense bénéfice pour la composition d'*Arthus*, permettant à Chausson, presque à son insu semble-t-il, de sortir d'une des nombreuses crises de découragement et de perte d'inspiration qui émaillent la composition de son opéra, et lui fournissant un modèle salutairement alternatif à celui de Wagner.

Il convient donc d'examiner attentivement en quoi l'exemple des *Troyens* a pu influencer Chausson dans son travail.

Influence dramaturgique

On remarque tout d'abord, d'un point de vue dramaturgique, de nombreuses ressemblances entre les deux livrets. L'un et l'autre ont été écrits par le compositeur lui-même, dans un souci de cohérence parfaite entre texte et musique, et dans les deux cas, à la suite d'une expérience plus ou moins malheureuse où les deux compositeurs avaient été obligés de se plier à l'inspiration d'un autre : à l'inachèvement d'*Hélène* (1883, livret de Leconte de Lisle) chez Chausson, répond le « four » de *Benvenuto Cellini* (1838, livret de Léon de Wailly et Auguste Barbier) chez Berlioz. Les deux œuvres constituent l'aboutissement d'une maturation créatrice très longue, prenant ses racines dans une fascination ancienne pour le sujet

3. Lettre à Henry Lerolle, « Luzancy, samedi », juin 1892, coll. part.

4. *Ibid.*

5. C'est nous qui soulignons.

6. Lettre à Raymond Bonheur, « Luzancy, mardi », 14 juin 1892, coll. part.

choisi : ainsi Berlioz était-il passionné depuis l'enfance par l'*Énéide* de Virgile qui constituait à ses yeux un idéal esthétique et spirituel, et Chausson est durablement marqué par sa découverte des légendes de la Table ronde lors de lectures à la bibliothèque du Luxembourg en 1875. Dans les deux livrets, il est question d'un destin collectif, porté par une personnalité héroïque responsable de son accomplissement, et mis en danger par un amour interdit : dans la deuxième partie des *Troyens*, Énée doit refonder en Italie la cité de Troie (future Rome) détruite par les Grecs, mais son amour pour Didon le retient à Carthage contre la volonté des Dieux, évoquant ainsi l'amour adultère de Genièvre et Lancelot qui mine l'édifice communautaire conçu par Arthus. De même la chute de la Table ronde évoque la destruction de Troie qui constitue la première partie de l'œuvre, prophétisée par le personnage de Cassandre, dont le rôle rappelle ainsi celui de Merlin.

Au-delà de la convergence de ces données générales, nombre de scènes dans *Arthus* font écho à des scènes apparentées dans *Les Troyens* : les deux opéras s'ouvrent sur une grande scène de célébration collective où le chœur célèbre une victoire sur l'envahisseur. Dans les deux cas, il ne s'agit en réalité que d'un répit : les Grecs s'appêtent à envahir Troie grâce au fameux cheval, et la Table ronde va bientôt, malgré sa victoire contre les Saxons, vivre ses heures les plus noires. Les chœurs martiaux du deuxième acte et de la fin du troisième dans *Les Troyens* évoquent assez celui de la fin du deuxième dans *Arthus* : on assiste à un impétueux appel aux armes, qui (dans le cas d'*Arthus* et du deuxième acte des *Troyens*) prend l'apparence d'un sursaut désespéré, d'un combat pour l'honneur qui ne changera rien à l'issue fatale (« Le salut des vaincus est de n'en plus attendre ⁷ »). L'apparition des spectres de Priam, Chorèbe, Cassandre et Hector au cinquième acte des *Troyens*, rappelant à Énée son devoir sacré, renvoie à la scène où Merlin apparaît à Arthus : dans les deux cas le destin du héros lui est révélé par la voix prophétique de l'ombre de personnages qu'il a connus et aimés. Par ailleurs, les deux opéras se terminent sur une prophétie

7. Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte deuxième, 1856-1858.

annonçant la gloire lointaine d'un personnage à l'aura plus ou moins mythique, et dont l'action future constituera une sorte de revanche à la catastrophe qui vient de se dérouler : Didon espère que son descendant Hannibal la vengera en luttant avec acharnement contre cette ville qu'Énée s'apprête à fonder en Italie et qui deviendra Rome, et le retour d'Arthus, « le front mitré d'étoiles, [...] pour reprendre [sa] grande œuvre et livrer de fiers combats », est annoncé par les chœurs d'esprits célestes.

Enfin les scènes entre Lancelot et Genièvre rappellent fortement celles entre Énée et Didon aux quatrième et cinquième actes des *Troyens* : le grand duo « Nuit d'ivresse et d'extase infinie » évoque le « Délicieux oubli des choses de la terre » jusque dans les images poétiques employées ; voici le début du texte du duo de Berlioz :

« O nuit d'ivresse et d'extase infinie ! Blonde Phoebé, grands astres de sa cour, versez sur nous votre lueur bénie ; fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour ! »

Et voici celui de Chausson :

« Délicieux oubli des choses de la terre ! Rêve enchanté ! Rêve d'amour et de clarté, parfumé de suaves roses ! [...] Je ne vois plus que toi, plus que toi seule au monde. Le reste n'est plus qu'un rêve confus tant mon extase est divine et profonde ! »

Il s'agit dans les deux cas d'une brève parenthèse enchantée avant que le destin ne se rappelle aux amants : chez Berlioz, Mercure apparaît aussitôt après le duo et clame « Italie ! Italie ! » afin de rappeler sa mission à Énée, tandis que chez Chausson, Mordred fait irruption et révèle au grand jour l'adultère. Musicalement, le début du duo de Chausson est manifestement très inspiré de celui de Berlioz : même parallélismes en sixtes et en tierces entre les deux lignes vocales, même enchevêtrement langoureux et extatique des deux voix, avec de savoureux croisements, et en même temps un certain statisme, une même impression de temps suspendu. On est même en droit de se demander si la fameuse scène entre Lancelot et Genièvre que Chausson dit avoir esquissée dans sa lettre à Bonheur du 14 juin 1892 (voir ci-dessus), juste après s'être replongé dans *Les Troyens*, n'est pas justement celle-ci : certes il travaillait alors avant

tout au deuxième acte, mais il évoque aussi dans sa correspondance à cette époque une refonte du premier acte, et la ressemblance dramaturgique et musicale entre ces deux duos est telle qu'il semble permis de formuler cette hypothèse.

De même, le combat que l'amour et le devoir se livrent en Lancelot se rapproche de celui qui a lieu en Énée au cinquième acte : d'abord l'un et l'autre égarés par leur amour, ils se rappellent ensuite leur devoir et prennent la résolution de renoncer à la femme aimée en faveur des valeurs auxquelles ils adhèrent : la loyauté chevaleresque pour Lancelot, la piété soumise pour Énée. À cette identification entre Énée et Lancelot répond celle entre Didon et Genièvre : à cet égard l'évolution que cette dernière connaît dans ses deux grandes scènes avec Lancelot aux deuxième et troisième actes du *Roi Arthur* suit de très près celle de Didon au cinquième acte des *Troyens*. On trouve dans les deux cas des accusations d'insensibilité portées à l'encontre de l'amant, chez Berlioz :

« Sans qu'à l'aspect d'une telle misère, la pitié d'une larme humecte [ta] paupière, tu pars ? Non ! Ce n'est pas Vénus qui t'enfanta, quelque louve hideuse aux forêts t'allaita ! »

Comme chez Chausson :

« Ainsi tu dis que tu m'aimes et c'est toi qui me perds ! » (deuxième acte)

« Ah ! Si tu m'aimais comme je t'aime, serait-il au monde rien de plus cher pour toi que notre amour ? » (troisième acte)

Ces accusations culminent dans les deux cas en une malédiction jetée sur l'amant indigne :

« Ne sois pas plus longtemps par mes cris arrêté, monstre de piété ! Va donc, va ! Je maudis et tes dieux et toi-même ! » (Berlioz)

« Notre amour fut un mauvais rêve. Je ne veux plus te voir. Je te chasse ! Va-t'en ! » (Chausson, deuxième acte)

Puis, à ces terribles imprécations succèdent la douceur et la douleur : l'amante éperdue revient sur sa malédiction et implore la clémence de l'amant :

« Va, ma sœur, l'implorer ; de mon âme abattue l'orgueil a fui. Va ! Ce départ me tue. » (Berlioz)

« Lancelot ! Ne m'abandonne pas. La vie nous sépare. Eh bien que la mort nous rassemble ! » (Chausson, troisième acte)

Ainsi, dans les deux cas, l'attitude de l'amante sur le point d'être abandonnée pour des raisons extérieures à son amour se caractérise par une alternance de colère vindicative et de douloureuses supplications.

Mais la scène de désespoir qui aboutit au suicide de Genièvre suit d'encore plus près le modèle berliozien, jusqu'au mimétisme : jusqu'à présent, il s'agissait de similitudes éparses, réparties sur deux actes bien que traduisant une même évolution psychologique ; à présent il s'agit d'une scène entière, conçue selon le même schéma, jusque dans d'infimes détails. Ainsi, Didon, après avoir espéré jusqu'au dernier moment qu'Énée renonce à son départ, réagit d'abord avec colère (« Armez-vous, Tyriens ! Carthaginois, courez, poursuivez les Troyens ! »), puis, se ressaisissant, congédie ses proches avec autorité malgré les protestations de sa sœur Anna (Anna : « Que ma sœur me pardonne... » Didon : « Je suis reine, et j'ordonne ! Laissez-moi seule, Anna. »), puis « *parcourt la scène en s'arrachant les cheveux, se frappant la poitrine et poussant des cris inarticulés* », avant de laisser éclater un désespoir d'abord farouche (« Puisse-t-il frémir à la lueur lointaine de la flamme de mon bûcher »), puis nostalgique et résigné (« Adieu beau ciel d'Afrique, astres que j'admirai aux nuits d'ivresse et d'extase infinie »). De même, Genièvre « repousse violemment » Lancelot « dans un cri de colère », congédie sa suite malgré les protestations de son écuyer Allan (Allan : « Maîtresse, pardonnez... » Genièvre : « Va-t'en ! Va-t'en ! »), puis « *parcourt la scène à grands pas, en poussant des cris inarticulés* », et chante son désespoir d'abord avec violence et amertume (« J'ai pu le supplier en vain, lui, mon Lancelot ! J'implorais comme une grâce le bonheur de mourir dans ses bras. Et lui, sans pitié... »), puis avec douleur et résignation (« Délaisée ! Abandonnée ! Voici la fin du jour. La nuit tombe sur ma destinée. Sans te plaindre, sans murmurer, entre Genièvre, entre dans l'ombre pour toujours. »). Dans les deux cas, on observe jusqu'à la même

succession de faux espoirs et de retour à la lucidité, dans une formulation à la structure très similaire :

« Vénus ! Rends-moi ton fils !... inutile prière d'un cœur qui se déchire !... » (Berlioz)

« Si pourtant, le souvenir de sa Genièvre au dernier moment l'arrêterait... Si... Lâcheté d'un cœur tout éperdu d'amour. » (Chausson)

Ainsi, il apparaît évident que Chausson s'est largement inspiré du livret des *Troyens* dans l'élaboration de son propre livret, non seulement dans les lignes de force générales de l'intrigue, mais encore dans certaines scènes dont le déroulement dérive plus ou moins directement de son modèle. Cette influence exercée par *Les Troyens*, notamment sur le troisième acte, apparaît d'autant plus manifeste que c'est justement au moment où Chausson engageait péniblement la composition littéraire et musicale du troisième acte qu'est intervenue sa redécouverte de cet opéra, lui fournissant ainsi une impulsion décisive.

Influence musicale

Mais la filiation ne se borne pas à l'aspect dramaturgique, elle s'étend aussi largement à la part musicale du *Roi Arthur*. On note tout d'abord, chez Berlioz aussi bien que chez Chausson, une utilisation similaire, héritée de Meyerbeer, de motifs récurrents limités à une scène dont ils assurent la caractérisation musicale, par opposition à l'usage extensif que fait Wagner de ses leitmotifs. Ainsi, dans le premier acte des *Troyens*, la grande scène de Cassandre et Chorèbe est-elle tout entière formée sur le thème du duo « Quitte-nous dès ce soir », qui revêt tour à tour un visage angoissé, exalté ou tendre en fonction de l'évolution du dialogue entre les deux personnages ; ce thème prend l'importance d'un véritable motif cyclique innervant toute la trame musicale de cette scène et lui conférant une couleur propre, mais ne réapparaîtra plus par la suite. De même, dans *Le Roi Arthur*, certaines scènes sont-elles entièrement soutenues par un motif qui leur appartient en propre et dont les métamorphoses suivent la marche de l'action et déterminent l'évolution du discours musical : la fin du premier acte est dominée par les visages successifs du motif du Jour, d'abord dans

un chromatisme ambigu et reptile qui traduit l'apparition de l'aube, puis, de plus en plus affirmé, évoluant vers un pentatonisme triomphant pour peindre le grand jour. De même, le motif des Soupçons d'Arthus irrigue-t-il tout son monologue du deuxième acte avant l'apparition de Merlin, donnant lieu à un travail thématique imprégné de l'esprit de la musique de chambre. Enfin, le motif de la Bataille, sous ses variations successives, ponctuée de ses obsédantes récurrences, chaque fois plus pressantes, la première scène du troisième acte. À chaque fois, ces motifs si individualisés, imprégnant de façon si prégnante le tissu musical, n'en sont pas moins bornés à une seule et unique scène à laquelle ils prêtent leur physionomie et leur caractère propre. On est bien loin des leitmotifs wagnériens, parcourant tout le drame, l'unifiant et le rythmant de leurs réapparitions nuancées : ici, malgré les apparences, prévaut une logique de cohérence formelle à petite échelle, plutôt qu'une volonté d'unification de l'œuvre toute entière.

Il existe pourtant, dans *Les Troyens* aussi bien que dans *Le Roi Arthus*, quelques vrais thèmes cycliques à l'échelle de l'œuvre entière, présents tout au long du drame, et rattachés à une idée particulièrement importante du drame. Mais là encore, l'utilisation qui en est faite se démarque assez franchement des habitudes wagnériennes. Ainsi, la Marche troyenne, présente aux premier, troisième et cinquième actes des *Troyens*, peut-elle être comparée au thème d'Arthus : dans les deux cas, on a affaire à un thème long, très mélodique et développé, qu'il est possible de diviser en plusieurs motifs plus ou moins indépendants (contrairement aux leitmotifs wagnériens, pour la plupart assez brefs, et fondés plus souvent sur un rythme ou un intervalle caractéristique que sur une véritable ampleur mélodique, même s'il existe des exceptions comme le thème du Walhalla). Ce thème va être présenté au premier acte sous un jour grandiose et triomphal, mais ce caractère est contredit par certains éléments de l'intrigue qui nous en montrent les failles : ainsi les sinistres prophéties de Cassandre portent-elles leur ombre funeste sur l'entrée triomphale du Cheval dans les murs de Troie, au son de la fameuse Marche (dernière scène du premier acte des *Troyens*), tandis que chez Chausson la disparition de Merlin, la félonie de Mordred et

l'adultère de Genièvre et Lancelot discréditent la gloire apparente d'Arthur et l'éclat de son thème cyclique. Par la suite, lorsque la crise aura éclaté, ce thème réapparaîtra, humilié et assombri, dans le mode mineur, vers le milieu de l'opéra : au troisième acte des *Troyens* lorsque Didon accueille les vaincus exilés, au début de la deuxième scène du deuxième acte d'*Arthur* pour introduire le monologue sombre et angoissé du Roi. Enfin, à la fin de l'opéra, le thème reconquiert son prestige et son éclat, et accompagne, à nouveau en majeur, l'annonce prophétique des triomphes à venir : la Marche troyenne, en anticipant la victoire des descendants d'Énée, contredit l'espoir que Didon fondait en Hannibal, et le thème d'Arthur résonne longuement lorsque les anges prédisent son retour glorieux. Ainsi, chez Berlioz comme chez Chausson, ces thèmes cycliques sont-ils de véritables mélodies autonomes dont les apparitions successives constituent de véritables événements et se développent selon leur caractère et leur logique propre, plutôt que de courts motifs combinés les uns aux autres dans le but de former des significations complexes, et innervant avec régularité la trame musicale tout au long du drame, comme chez Wagner. Dans son article sur *Arthur*, Paul Dukas analyse brillamment cette utilisation originale des thèmes cycliques :

« Le développement de motifs caractéristiques [s']applique avec une certaine indépendance [...] ce sont alors des épisodes musicaux affranchis de toute observance thématique, ou, du moins, développés à la manière de simples fragments lyriques ou symphoniques et construits d'une manière autonome. ⁸ »

Du point de vue de l'orchestration, la parenté avec Berlioz s'affirme également avec une forte prégnance. Les doublures instrumentales sont bien moins fréquentes que chez Wagner, le souci de transparence, de légèreté et de luminosité orchestrale est perceptible dans de nombreuses pages (écriture finement boisée du prélude du deuxième acte, utilisation du célesta dans le chœur final). Le soin de la caractérisation instrumentale, hérité de Meyerbeer, est

8. Paul Dukas, « Chronique musicale [*Le Roi Arthur*] » (5 décembre 1903), in : *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 38, p. 321.

partout manifeste, les timbres individuels des instruments (notamment les bois) sont fréquemment dégagés de la masse orchestrale dans la plus pure tradition berliozienne (s'opposant ainsi à l'écriture par blocs sonores de Wagner) et chaque scène possède une couleur propre : l'ambiance héroïque du premier tableau est illustrée par l'utilisation importante des cuivres ; la passion du duo d'amour au deuxième tableau est soutenue par l'écriture très lyrique des cordes ; les chœurs, les harpes et le célesta font baigner le dernier tableau dans une atmosphère céleste.

Comme chez Berlioz, on remarque également le caractère aventureux et imprévisible de l'inspiration mélodique, qui détermine souvent, avec une grande indépendance, un parcours harmonique assez inattendu, voire erratique, et s'émancipant largement des enchaînements fonctionnels. Un exemple parmi bien d'autres : dans la deuxième scène du deuxième acte, Merlin tient au Roi ces paroles : « l'orgueil, les basses jalousies, ont fait mentir les prophéties. ». Pour exprimer la déception inattendue et terrible éprouvée par les deux personnages qui voient leurs efforts ruinés, Chausson commence par ancrer solidement sa phrase en *fa* dièse mineur, mais au moment de la cadence, fait chuter la ligne mélodique de Merlin, qu'on pouvait s'attendre à voir se résoudre en un *recto tono* sur *do* dièse, d'un demi-ton vers le bas (*do* bécarré), qu'il harmonise par un accord de *fa* mineur, complètement étranger à la tonalité, au lieu de la résolution sur le premier degré de *fa* dièse mineur. Cette logique harmonique, fondée sur des rapports non-fonctionnels entre des accords simples, mais très éloignés, et sur les couleurs inédites et puissamment évocatrices qui en résultent, s'oppose au chromatisme exacerbé de Wagner, visant à dissoudre l'impression de stabilité tonale au moyen d'accords très altérés, mais s'émancipant en réalité assez rarement des principes fondamentaux du système tonal. Elle s'ancre dans une tradition française de la couleur harmonique déjà représentée par Berlioz (enchaînements non fonctionnels du monologue de Didon dans *Les Troyens*, ou, de façon plus éloquente encore, dans l'Invocation à la Nature de *La Damnation de Faust*) et qui culminera avec Debussy.

Enfin on note chez Chausson comme chez Berlioz une prédilection pour les mélodies d'inspiration populaire et pour les modes anciens : à la mélodie dorienne du *Laboureur* au début du deuxième acte chez Chausson, répondent le *Pas d'esclaves nubiennes* au troisième ainsi que la *Chanson d'Hylas* au début du cinquième chez Berlioz. On remarque également un même recours à l'écriture sur pédale : dans le chant des *Veilleurs* au premier acte chez Chausson, dans le sublime *Septuor* du quatrième acte chez Berlioz.

Florent BILLY

La Fantastique à l'inauguration de la Philharmonie de Paris

Impressions d'un mélomane berliozien (et non d'un critique)

Pour ne pas manquer les deux concerts inauguraux de l'Orchestre de Paris à la Philharmonie de Paris, nous prenons nos places le 14 juin 2014, dès l'ouverture de la location sur Internet, c'est-à-dire exactement sept mois avant le premier des deux concerts, qui se tient le 14 janvier 2015. Nous arrivons en avance, comme on nous l'a demandé, la sécurité étant renforcée, quelques jours après les deux attentats de Paris. Nous montons les escalators longeant plusieurs zones de béton brut, manifestement aussi inachevées que la symphonie de Schubert, puis tout le monde se retrouve dans l'une des deux longues files d'attente convergeant vers l'unique porte vitrée ouverte, pour passer ensuite à travers les portiques de sécurité, comme dans un aéroport.

Avec nos places réservées sept mois plus tôt, nous nous retrouvons, mon épouse et moi-même, au tout dernier rang tout en haut, sur deux places séparées diamétralement opposées, toutes deux aux trois-quarts derrière l'orchestre. À quelque chose malheur est bon ! Voilà, nous disons-nous, une belle opportunité pour admirer la nouvelle salle, circulaire mais ni ronde ni symétrique, et en tester la fameuse acoustique, tant commentée, tant attendue. On pense à la tribune que l'architecte star vient de publier dans *Le Monde*, disant qu'il n'assisterait pas à l'inauguration. Il paraît qu'il y a sabotage et contrefaçon. Malheureusement, on ne peut comparer avec le projet initial, dont l'architecte ne dit rien de plus et on est bien obligé de constater que cette nouvelle salle, produit de ce sabotage et de cette contrefaçon, est plutôt réussie, à la fois sur le plan esthétique et sur le plan acoustique. La salle proprement dite est terminée, sauf l'orgue

dont seuls, pour l'instant, une douzaine de tuyaux faméliques se tiennent au fond, derrière l'orchestre.

De nos places en hauteur, nous entendons un programme de musique française (sans Debussy, sans Boulez) et, pour commencer, *Tuning up* de Varèse, bien reconnaissable avec ses sirènes omniprésentes. On entend ensuite une œuvre de Dutilleux *Sur le même accord* et nous pouvons constater que l'interprétation subtile et raffinée du violon solo de Renaud Capuçon est parfaitement audible, même en altitude. Un premier bon point pour cette fameuse acoustique. Puis ce sont des extraits du *Requiem* de Fauré, probablement programmé pour mettre en valeur le nouvel orgue. Las ! c'est un orgue électronique qui soutient le chœur et l'orchestre, ainsi que les solistes (Matthias Goerne, qu'on a entendu dans des répertoires qui semblaient mieux lui convenir et Sabine Devieille, qui s'affirme comme une soprano parmi les meilleures), dans cette œuvre qu'on n'imaginait plutôt pour une cérémonie funéraire que dans un concert d'inauguration. Après le *Concerto en sol* de Ravel très bien interprété, avec toute la ductilité digitale voulue, par Hélène Grimaud, toujours aussi belle (sans doute la seule pianiste ayant déclaré dans une interview – et à juste titre : « Avec ma plastique, j'aurais pu faire autre chose que du piano »...), c'est l'entracte. On cherche les toilettes pour ne trouver qu'un superbe panneau, flambant neuf, terminé, lui, expliquant qu'il faut aller aux toilettes de l'étage en dessous, celles-ci étant hors d'usage... Dans quelques mois, ça ira certainement mieux !

Pour la seconde partie, nous trouvons des places ensemble, un peu mieux situées (finalement, tout n'était pas archi-complet). Un nouveau point de vue pour tester l'acoustique. L'Orchestre de Paris et Paavo Järvi nous font entendre une création de Thierry Escaich, commande de l'Orchestre de Paris pour l'occasion, son *Concerto pour orchestre*, œuvre qui, à notre sens, n'illustre pas parfaitement la bonne réputation du compositeur ; peut-être parce que, de nos places, les cuivres semblent dominer tout l'orchestre. Ensuite l'Orchestre de Paris nous joue une superbe deuxième suite de *Daphnis et Chloé*, où l'orchestre est cette fois parfaitement mis en valeur, avec notamment

un solo de flûte absolument splendide, comme toute la petite harmonie.

Le lendemain, nous avons des places un peu meilleures (catégorie 2 au lieu de catégorie 6) et nous nous retrouvons... exactement à la même hauteur mais un peu plus face à l'orchestre et cette fois nous sommes assis ensemble. Après des *Danses polovtsiennes* de Borodine toujours aussi publiques, Lang Lang vient jouer le 1^{er} *concerto pour piano* de Tchaïkovski. Premier thème sirupeux archiconnu, puis trilles, gammes, arpèges, octaves, parfaitement joués, mais on se demande comment l'auteur du génial *Concerto pour violon* et de si beaux ballets a pu écrire ce concerto pour piano aussi peu inspiré. Nous repérons des places libres au troisième rang d'orchestre et nous nous y précipitons à l'entracte. Enfin bien placés, nous testons ainsi finalement cinq places différentes à nous deux. Évidemment, on entend quand même mieux au troisième rang que tout en haut, mais il nous semble que le pari de l'acoustique est tout de même réussi. Il paraît d'ailleurs que des réglages vont encore la parfaire.

Incidentement, je repère, au sein de son pupitre, un altiste qui avait merveilleusement interprété le solo du *Roi de Thulé*, lorsque j'avais chanté, il y a six ans, *La Damnation de Faust* avec le « Chœur symphonique de Paris », au théâtre du Châtelet. Avec de tels musiciens, l'Orchestre de Paris est bien armé. Ce n'est pas une surprise que la *Symphonie fantastique* soit très bien servie par cette phalange dirigée par son chef permanent. Beau premier mouvement *Rêveries, passions* avec son extraordinaire tutti, sur l'« idée fixe » aux cuivres, peu avant la coda, parfaitement construit. Le *Bal* est très bien joué, les violons bien ensemble et parfaitement expressifs. Très beau cor anglais et hautbois dans la *Scène aux champs*. La *Marche au supplice* est un régal ! Les huit percussionnistes et les cuivres s'en donnent à cœur joie. On ne sait qui remarquer particulièrement : les bassons ? Les deux tubas ? Quant au *Songe d'une nuit de sabbat*, on l'a rarement entendu aussi parfait ! On n'a jamais eu droit à un glissando des bois aussi suggestif. La petite clarinette est absolument parfaite, merveilleusement diabolique. Puis vient cette construction géniale, où les cloches gardent le même tempo tandis que le reste de

l'orchestre, sur le thème du *Dies irae*, prend un tempo deux fois plus rapide à deux reprises. Ce passage est également parfaitement rendu. Le fugato et le *col legno* sont impeccables et la coda entraîne, comme c'était prévisible, un tonnerre d'applaudissements.

Comme à chaque fois que j'entends la *Fantastique*, je me demande comment pouvait bien sonner l'orchestre lors de la création, en 1830, à une époque où l'orchestration de Berlioz apportait une telle révolution. Berlioz était-il satisfait ? Ou a-t-il souffert ? À ma connaissance, il ne l'a pas dit ni écrit, en tout cas pas dans sa correspondance de l'époque et on n'aura jamais la réponse...

On quitte la Philharmonie de Paris heureux d'avoir assisté à ces deux beaux concerts inauguraux, d'avoir entendu de la musique de qualité si bien jouée dans cette belle nouvelle salle. On n'attend plus que les finitions et on reviendra.

Bruno FRAITAG

De Louise Farrenc à Brahms

Si Berlioz a rendu hommage à Louise Bertin, il a à peu près ignoré Louise Farrenc. Il est vrai qu'à la différence de M^{lle} Bertin, « M^{me} Farrenc n'aborda jamais la carrière dramatique »¹. Elle composa certes un air de Didon, coloré de « jolis et suaves effets de clarinette et de violoncelles », de même qu'un chœur sur le thème de l'abandon de Didon. C'est bien là le seul point commun avec l'auteur des *Troyens*. « Femme artiste de grande valeur, virtuose émérite, douée d'une science musicale remarquable », Louise Farrenc cultiva la haute musique instrumentale, dont les compositeurs ne s'occupaient plus, comme le fait observer à juste titre la presse de l'époque.

Chose rare, l'occasion fut donnée d'entendre un aperçu de la musique instrumentale de Louise Farrenc, le 9 avril dernier, à la mairie du 8^{ème} arrondissement de Paris. Produisant des élèves de sa classe de musique de chambre de l'École normale de musique, Chantal de Buchy avait en effet choisi le beau trio pour clarinette, violoncelle et piano, en *mi* bémol majeur.

L'œuvre fut exécutée pour la première fois, en juin 1856, par l'auteur, Adolphe Leroy et Charles Lebouc. Si l'on en croit Berlioz, Leroy, clarinettiste à la Société des concerts et à l'Opéra, était « probablement le premier virtuose de l'Europe sur ce difficile et bel instrument ». Le compositeur devait lui demander, l'année suivante, d'essayer le solo accompagnant la pantomime d'Andromaque des *Troyens*. Il le trouva alors « un virtuose du 1^{er} ordre, mais froid ». Leroy se produisait par ailleurs en duo avec le jeune Saint-Saëns. Quant à Charles Lebouc, Berlioz en parle comme d'un « habile violoncelliste ». Ami d'Onslow, celui-ci donnait à son domicile des matinées-concerts auxquelles participait également Saint-Saëns.

1. Comme l'écrivit son neveu Ernest Reyer au lendemain de sa disparition (*Journal des débats*, 2 octobre 1875).

D'une rare fraîcheur d'inspiration, le trio pour clarinette, violoncelle et piano déploie une énergie farouche et une grâce primesautière inexprimable. La magnifique partie de clarinette, conjuguant lyrisme et virtuosité, met indéniablement en valeur les richesses de l'instrument : velouté, éclat, mélancolie. Le violoncelle chante avec noblesse et émotion. Quant au piano, il a la sonorité pleine et moelleuse du piano-forte. L'œuvre requiert des instrumentistes de première force. Haruka Fukui, Ragnar Jónsson et Aigerim Matayeva sont à n'en pas douter ces premiers talents. La plénitude du timbre et la rondeur du son de la clarinette forcent l'admiration. Il faut dire qu'elle est très bien servie par le violoncelle sensible de Ragnar Jónsson, dont la voix chaude et expressive se marie harmonieusement à ses inflexions. Il est regrettable que le piano droit ne rende pas pleinement justice au jeu naturel et souple d'Aigerim Matayeva, dont on apprécie par ailleurs la vigueur et l'élégance souveraine.

Le premier mouvement du trio de Louise Farrenc anticipe sans doute sur Brahms, c'est pourquoi le trio de Brahms avait certainement sa place dans la seconde partie du programme. L'œuvre de Brahms, d'une sublime beauté, une infinie profondeur et un incontestable raffinement, est interprétée ici avec une belle intensité d'expression par les solistes déjà cités.

Le trio de Brahms était précédé d'un duo concertant pour deux flûtes et piano de Franz et Karl Doppler, *Rigoletto-fantaisie*. Pièce facile, dans laquelle le piano évoque l'action, sur fond de gazouillis de flûtes volubiles, aux voix claires et pures. King Wan Chan et Si Zheng y montrent l'étendue d'un talent qu'on aurait plaisir à apprécier dans un répertoire moins axé sur la seule habileté technique.

L'élégant salon de la Vénérie converti en salon de musique accueillait, à l'heure du déjeuner, un auditoire vibrant de curiosité. Les auditeurs, jeunes et moins jeunes, subjugués par tant de beauté, ne demandaient assurément qu'à revenir.

Alain REYNAUD

Discographie

Nouveautés

Cléopâtre, Grande Overture du Roi Lear, Rêverie et Caprice, Scène d'amour (*Roméo et Juliette*). In : *Of Madness and Love*. Works by Hector Berlioz. Inspired by William Shakespeare. V. Kasarova, m.-sop. ; Soyoung Yoon, vln. ; Sinfonieorchester Basel, dir. I. Bolton. 1 CD Solo Musica SOB 08

Symphonie fantastique. Philharmonia Zürich, dir. F. Luisi. 1 CD Accentus Music PHR0101 © Opernhaus Zürich, 2013

Harold en Italie, Cléopâtre. A. Tamestit, alto ; K. Cargill, m.-sop. ; London Symphony Orchestra, dir. V. Gergiev. 1 SACD LSO Live LSO0760 © en public, Barbican Hall, 2013

Harold en Italie, Intrata di Rob-Roy MacGregor, Rêverie et Caprice. J. Ehnes, violon, alto ; Melbourne Symphony Orchestra, dir. Sir Andrew Davis. 1 SACD CHANDOS CHSA 5155 © 2014

Le Spectre de la rose (*Les Nuits d'été*). Avec : divers compositeurs. In : *L'Heure exquise*. A. Coote, m.-sop. ; G. Johnson, p. 1 CD Hyperion CDA67962 © All Saints' Church, East Finchley, Londres, 2012

« Merci, doux crépuscule » (*La Damnation de Faust*), « Ah ! je vais l'aimer » (*Béatrice et Bénédict*). Avec : Bizet, Massenet, Gounod, Verdi. In : *Piotr Beczala - The French Collection*. P. Beczala, t. ; D. Damrau, sop. ; Orchestre de l'Opéra national de Lyon, dir. A. Altinoglu. 1 CD DG 0028947941019 © Auditorium de Lyon, 2014

« Nature immense, impénétrable et fière » (*La Damnation de Faust*). Avec : divers compositeurs. In : *Héroïque: French Opera Arias*. B. Hymel, t. ; PKF - Prague Philharmonia, dir. E. Villaume. 1 CD Warner Classics 2564617950 © 2014

Ouverture du Corsaire. In : ***Orchestre National de France : 80 ans de concerts inédits.*** Avec : divers compositeurs. Dir. Ch. Dutoit. 8 CD INA Radio France FRF020.27 © 1993 (OC)

Rééditions

Symphonie fantastique, Le Carnaval romain. Orchestre symphonique de Paris, dir. P. Monteux. Orchestre des concerts Colonne, dir. G. Pierné. 1 CD Opus Kura OPK2108 © 1930 (*Sf*), 1928 (*Cr*)

Symphonie fantastique. RIAS-Symphonie-Orchester Berlin, dir. G. Sebastian. 1 CD Forgotten Records fr 1039 © 1953

Symphonie fantastique. Wiener Philharmoniker, dir. P. Monteux. 1 CD Eloquence ELQ4808893 © 1958

Symphonie fantastique. Boston Symphony Orchestra, dir. S. Ozawa. 1 SACD Pentatone PTC5186211 © 1973

Symphonie fantastique, Roméo et Juliette. In : ***Berlioz - Munch.*** Boston Symphony Orchestra, New England Conservatory Chorus. 2 CD Tandem Sony Classical

Symphonie fantastique, Harold en Italie. In : ***Zubin Mehta : Symphonies and Symphonic Poems.*** 23 CD Decca 4821836

Roméo et Juliette. Avec : divers compositeurs. In : ***Lorin Maazel : The Complete Early Recordings on Deutsche Grammophon.*** Berliner Philharmoniker. 18 CD DG 0289 479 4306 8 © 1957

Les Nuits d'été. Avec : divers compositeurs. In : ***Gérard Souzay : Mélodies.*** D. Baldwin, piano. 1 CD Decca 48081820 © 1984

La Damnation de Faust. S. Burrows (t.), D. McIntyre (b.), Th. Paul (b.), E. Mathis (sop.), Tanglewood Festival Chorus, Boston Boy Choir, Boston Symphony Orchestra, dir. S. Ozawa. 2 SACD Pentatone PTC 5186212 © 1973

« D'amour, l'ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). Avec : divers compositeurs. In : *La troupe de l'Opéra de Paris : Régine Crespin*. Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. I. Markevitch. 1 CD Malibran CDRG212 © 1959

La Damnation de Faust, extraits. *Les Nuits d'été*. *L'Enfance du Christ*, Air d'Hérode. Avec divers compositeurs. In : *José van Dam: Autograph*. Th. Moser, t. ; Chœur et Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. K. Nagano. J.-Ph. Collard, p. Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. J. E. Gardiner. 10 CD Erato 2564619049 © 1994 (DF), 1987 (NE, EC)

Symphonie fantastique. Marche hongroise. Marche troyenne. *Ouverture du Corsaire*. *Le Carnaval romain*. In : *Mercury Living Presence 3*. Avec : divers compositeurs. Detroit Symphony Orchestra, dir. P. Paray. 53 CD Mercury Living Presence 4787896 © 1958 (OC, CR), 1959 (Sf, Mh, Mt)

Rêverie et Caprice. In : *Itzhak Perlman: Complete Recordings on Deutsche Grammophon*. Avec : divers compositeurs. Orchestre de Paris, dir. D. Barenboim. 25 CD Deutsche Grammophon DG 4794708 © 1981 (RC)

Alain REYNAUD

Vidéographie

Marche hongroise. In : *Claudio Abbado - New Year's Eve Concerts 96/97/98*. Avec : divers compositeurs. Berliner Philharmoniker. 3 DVD Blu Ray EuroArts 880242135049 © 1996 (Mh)

Berlioz transmis en espagnol

Enrique García Revilla, membre de l'AnHB, dont nous avons déjà salué le pertinent *La estética musical de Hector Berlioz a través de sus textos*¹, poursuit sa tâche en faveur de notre compositeur par-delà les Pyrénées. En attente d'un prochain et promis « Guide de Berlioz » (*Guía de Berlioz*), cette fois c'est à une traduction d'un ouvrage de notre auteur qu'il s'attaque : *les Soirées de l'orchestre*, devenues *Las tertulias de la orquesta*².

Un travail impressionnant, colossal ; qui nécessite, outre la maîtrise du français et de l'espagnol, une connaissance approfondie de Berlioz comme de l'art et de la musique en son temps. Tout en sachant préserver le style et les tournures propres à une plume si particulière. Toutes sciences et vertus que García Revilla sait conjuguer. C'est ainsi que cette traduction se lit aisément et atteint au plus juste, sans omettre jusqu'aux traits d'humour, si caractéristiques de la version originale. Une sorte d'exploit.

Le titre, déjà, présentait quelques difficultés de traduction. Une transcription platement littérale aurait donné « Las tardes de la orquesta », ou (mieux) « Las veladas de la orquesta » ; mais qui en espagnol aurait un sens trop restrictif, en rapport avec la fin du jour ou la veillée. Le mot « tertulia » a été opportunément choisi. Mot intraduisible en français, qui fait allusion à une tradition bien ancrée dans les habitudes espagnoles : des réunions, en soirée, où l'on débat entre amis à bâtons rompus. Bien visé ! Et il en est ainsi tout le long de ces « *Tertulias* ». Les références en français sont elles-mêmes scrupuleusement reportées ou transcrites. Puisque ce livre abonde en

1. Publicacions Universitat de València, Valence, Espagne, 2013.

2. Éditions Akal, Madrid, collection « Música » n° 49 ; 20 Euros ; www.akal.com.

notes, tout à fait nécessaires et bien venues. Tout juste regrettera-t-on que le jeu de mot « cor Moran » soit évoqué de façon trop allusive ; et, à propos de « cornichon », en fin des *Soirées*, que la traduction choisisse de jouer sur une autre similitude. L'esprit, tout aussi drôle, y est sauvegardé, mais le sens quelque peu dévié (passant à la trappe la mention de Bocage, qui fut nonobstant le créateur de l'Artiste dans *le Retour à la vie*) ; une note explicative aurait été utile dans ce cas. Piège et difficulté, quasi insurmontables, des jeux de mots dans une autre langue ! (Auxquels s'était heurtée, on s'en souvient, Elisabeth Csicsery-Rónay pour le titre de sa version anglaise d'*À Travers chants*.)

Cette réalisation comble aussi un vide dans l'édition en langue espagnole, qui jusque-là ne s'en était tenue qu'à des traductions des *Mémoires* et des *Grotesques de la musique*, ou à de seuls extraits desdites *Soirées*. On notera également que ce livre est préfacé par Pablo Heras-Casado, jeune chef et étoile montante de la direction d'orchestre internationale (récent lauréat à Paris du Grand-Prix de la Presse Musicale Internationale). Heras-Casado y fait part de sa passion pour Berlioz, qui l'a conduit à diriger à Grenade la *Symphonie funèbre* (première espagnole semble-t-il), et fréquemment la *Fantastique*, en dehors de ses goûts prononcés pour *Roméo et les Troyens*. Avec de tels ambassadeurs, interprète et musicographe, le chemin de Berlioz en Espagne semble se poursuivre sous de prometteurs auspices.

Pierre-René SERNA

**François Bronner, *François Antoine Habeneck*,
Hermann, 403 pages, 35 €**

Pour tout mélomane familier de la littérature berliozienne, François Antoine Habeneck (1781-1849), n'est guère qu'un chef de la vieille école dont l'excès de modération compromit l'effet du *saltarello* de *Benvenuto Cellini* en septembre 1838. L'année précédente, il aurait saboté la création, aux Invalides, de la *Grande Messe des morts* en humant une prise de tabac au lieu donner le départ aux orchestres de cuivres. En consignait l'événement dans ses *Mémoires* (alors qu'il n'en souffle mot dans sa correspondance d'alors) Berlioz s'est peut-être souvenu du projet du jeune Mozart de conduire lui-même l'orchestre du Concert spirituel si l'exécution n'était pas meilleure que la répétition. L'anecdote était assez connue à l'époque. Il se peut aussi qu'Habeneck, suivant la tradition française, n'ait pas envisagé une succession immédiate des morceaux du Requiem, ce qui expliquerait sa « pause-tabac ».

Toujours est-il que la réalité est beaucoup plus complexe car les rapports entre Berlioz et Habeneck ont souvent été fructueux, empreints d'admiration, d'un côté, pour le chef fondateur de l'incomparable Société des concerts du Conservatoire qui avait révélé Beethoven aux Parisiens, et de respect de l'autre côté, pour la maîtrise orchestrale, du compositeur de la *Symphonie fantastique*.

On sait finalement trop peu de choses sur la personnalité et la carrière d'Habeneck pour que la parution de la monographie de François Bronner n'apparaisse pas comme un événement capital. Au premier abord, l'ouvrage peut intriguer par la simplicité d'un ton étranger à celui des musicologues. On sent (trop ?) que l'auteur a beaucoup appris en rédigeant son ouvrage : universitaire, chercheur en mathématiques, il met sa retraite à profit pour explorer le XIX^e siècle et semble s'adresser à un public de néophytes. Ce faisant, son

style toujours limpide rend la lecture aisée et si quelques naïvetés, quelques confusions, suscitent la méfiance, les étapes de la biographie sont si richement détaillées, avec le renfort des lettres conservées par la famille Habeneck, de documents d'archives et de coupures de presse, que le lecteur entre vite en sympathie avec le héros — breton d'ascendance germanique, élève de Baillot pour le violon au Conservatoire — et avec son milieu : ses collègues, Cherubini, Kreutzer, les exercices d'élèves où il fait travailler Beethoven, le Concert spirituel, dont il assure le renouveau, l'Opéra de Paris qu'il dirigera brièvement avant de se borner à conduire l'orchestre (au sein duquel il n'avait été longtemps, qu'un superbe premier violon) assurant de 1825 à 1846, les créations de *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *La Juive*, *Benvenuto Cellini* ; son caractère, enfin, ouvert et généreux, accueillant quoique susceptible de réactions vives.

Au fil des pages et des années, à travers les détours de ses multiples activités, c'est la vie musicale de la première moitié du XIX^e siècle qui se dessine. Il se pourrait qu'elle ressemble à celle du XXI^e siècle tant le compte rendu de l'inauguration de la salle du nouvel opéra Le Peletier en 1821 évoque celle de la Philharmonie de Jean Nouvel en 2015 : « L'empressement que l'on a mis à faire jouir le public n'a pas permis d'attendre que les peintures fussent séchées. Il en résulte une odeur de vernis qui porte à la tête et des taches pour les vêtements » lit-on dans le *Journal des débats*...

Gérard CONDÉ

Marie Recio, 1814 - 1862

Le nom de Marie Recio (1814-1862) est, qu'on le veuille ou non, associé à celui de Berlioz, dont elle fut la seconde épouse.

Fille d'un officier et d'une Espagnole, elle devient cantatrice. À vingt-six ans, compagne de Berlioz, elle l'accompagne dans ses voyages. À quarante, elle l'épouse. Elle meurt brutalement à l'âge de 48 ans.

Pascal Beyls fait revivre cette femme méconnue et le plus souvent décriée. Il livre des informations inédites à ce jour et donne en outre la correspondance et la liste des concerts.

Pascal Beyls, *Marie Recio, 1814 - 1862*. Grenoble, P. Beyls, 2015. 1 vol. (210 p.) : ill. en noir et en coul., fac-sim., couv. ill. ; 24 cm. ISBN 979-10-90858-02-2 (br.) : 26 EUR (port en sus : 5 EUR).

On peut se procurer l'ouvrage auprès du secrétariat de La Côte-Saint-André :

Association nationale Hector Berlioz
B.P. 63
38161 LA COTE ST ANDRE

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Hector Berlioz, *Las tertulias de la orquesta* [*Les Soirées de l'orchestre*]. Edición de Enrique García Revilla. Prólogo de Pablo Heras-Casado. Tres Cantos, Madrid, Akal, 2015, 320 p. € 20

II. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Pascal Beyls, *Marie Recio, 1814 - 1862*. Grenoble, P. Beyls, 2015, 210 p. € 26

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

« Berlioz and the programmatic symphony », p. 70-79. In : Jonathan Kregor, *Program Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 338 p. Coll. « Cambridge Introductions to Music ». \$27.99

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Vincent Arlettaz, « Verbier, *La Damnation* de Charles Dutoit ». *Revue Musicale de Suisse Romande*, 67/3 (Septembre 2014), 20-23.

Thomas Betzwieser (Hrsg.), *Von Gluck zu Berlioz: Antikenrezeption und Monumentalität in der französischen Oper*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2015, 250 p. € 40

[Contient : M. Calella: Berlioz, Gluck und der Operndiskurs des Gluckismus – D. Charlton: On the way to *Euphonia*: Berlioz' promotion of earlier music – S. Döhring: Gluck - Spontini - Berlioz: zwischen Heroik und Monumentalität – F. Heidlberger: Der »unumschränkte Herrscher über das Theater« - Berlioz' *Les Troyens* im ideologischen Spannungsfeld des Second Empire – A. Jacobshagen: Gluck in Berlioz' »Instrumentationslehre« – A. Münzmay: »Voix secrète« und »idée fixe«. Zur Dramaturgie des Vorwissens in Berlioz' *Les Troyens* vor dem Hintergrund der Grand Opéra Scribischer Prägung – D. Schmidt: »Sans exclure la sensation, il voulut que la part fût faite au sentiment« oder: Wie hört Berlioz Glucks *Alceste*? – E. Schmierer: Didon-Rezeption in Berlioz' *Les Troyens*– T. Seedorf: »Il faut pour Gluck des chanteurs qui aient de la voix, de l'âme, et ... du génie« - Berlioz und die Gluck-Interpreten seiner Zeit – O. Vogel: Revolution und Klassik: Jean-François Lesueurs Musiklehre im Zeichen Glucks.]

« *Roméo et Juliette* and the semi-symphony », p. 80-81. In : Jonathan Kregor, *Program Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 338 p. Coll. « Cambridge Introductions to Music ». \$27.99

Julian Rushton, « *Critique musicale, 1823–1863, vol. 7: 1849–1851*. By Hector Berlioz. pp. xix + 713. (Société française de musicologie, Paris, 2013) ». *Music and Letters* (2014) 95 (4), 657-660.

Françoise Sylvos, « L'utopie au XIX^e siècle dans son rapport à la musique », *Comparatismes en Sorbonne*, 5 (2014) [Ecrire (sur) la musique].

[Contient : Écrire la musique dans *Euphonia* d'Hector Berlioz.]

Correspondance de la collection Catherine Reboul-Berlioz.
Retranscription par Pascal Beyls. Grenoble, Pascal Beyls, 2014, 430 p.

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Chester L. Alwes, *A History of Western Choral Music*. Volume 1. New York, Oxford University Press, 2015, 504 p. £97.00 / £48.00 [Édition brochée.]

[Contient : Hector Berlioz-Grande Messe des Morts, op. 5.]

Matthias Brzoska, *Die Oper : Eine Einführung*. Laaber, Laaber-Verlag, 2015, 280 p. « Gattungen und Formen der Musik », 3. € 27,80

Étienne Jardin et Patrick Taïeb, *Archives du concert : la vie musicale française à la lumière de sources inédites (XVIII^e-XIX^e siècle)*. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2015, 384 p. € 39

Julian Johnson, *Out of Time: Music and the Making of Modernity*. New York, Oxford University Press, 2015, 400 p. £25.99
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Brigitte François-Sappey, *La Musique au tournant des siècles*. Paris, Fayard, 2015, 304 p. Coll. « Les chemins de la musique ». € 20

Christina Fuhrmann, *Foreign Opera at the London Playhouses: From Mozart to Bellini*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, Coll. « Cambridge Studies in Opera ». £65.00 [À paraître en novembre.]
[Contient : A tale of two Boieldieus. 'The flood-gates of foreign music': *Der Freischütz*. The search for Weber's successor.]

Manuel Gervink, *Die Symphonie : Eine Einführung*. Laaber, Laaber-Verlag, 2015, 230 p. « Gattungen und Formen der Musik », 1. € 24,80

Charlotte Lorient (dir.), *Rire et Sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Lyon, Symétrie, 2015, 384 p. Coll. « Symétrie Recherche ». [À paraître.]

Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Konzerts : Eine Einführung*. Laaber, Laaber-Verlag, 2015, 231 p. « Gattungen und Formen der Musik », 2. € 24,80

Simon Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to French Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 417 p. Coll. « Cambridge Companions to Music ». £19.99
[Contient : Berlioz, *passim*.]

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Christian Ahrens, *Die Weimarer Hofkapelle 1683 - 1853 : Personelle Ressourcen - organisatorische Strukturen - künstlerische Leistung*. Sinzig, Rhein, Studiopunkt Verlag, 2014, 568 p. Coll. « Schriftenreihe der Academia Musicalis Thuringae », 1. € 42

Detlef Altenburg, Arnold Jacobshagen, Arne Langer, Jürgen Maehder, Saskia Woyke (Hrsg.), *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Sinzig, Rhein, Studiopunkt Verlag, 2015, 280 p. Coll. « Musik und Theater », 11. € 48

Vincent Arlettaz, « *Euryanthe*, opéra méconnu de Carl Maria von Weber (1/2) ». *Revue musicale de Suisse romande*, LXVII/4 (décembre 2014), 24-57.

Maria Birbili, « Caught in Transition: Exoticism in Gaspare Spontini's *Fernand Cortès* », p. 13-30. In : Hyunseon Lee and Naomi Segal (eds), *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Oxford, New York, Peter Lang, 2015, X+289 p. Coll. « Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts », 34. € 56

Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn : un éclectique en musique*. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2015, 504 p. € 55

Muriel Boulan, « De la *Fantastique* à l'op. 55 de Saint-Saëns : les enjeux du style sévère dans la symphonie française au milieu du XIX^e siècle ». *Musurgia*, XX/2-3-4 (2013), 51-78.

Yves Bruley, *Charles Gounod*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2015, 176 p. Coll. « Horizons », 45. € 20

Neil Cornwell, *V.F. Odoevsky: His Life, Times and Milieu*. London, Bloomsbury, 2015, 448 p. Coll. « Bloomsbury Academic Collections. History: European History ». £75.00 [À paraître en novembre.]

Mark Everist, « The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864 », *Journal of the American Musicological Society*, 67/3 (Fall 2014), 685-734.

Christopher Fifield, *The German Symphony between Beethoven and Brahms: The Fall and Rise of a Genre*. Farnham, Ashgate, 2015, 330 p. £70.00 [Contient : Berlioz, *passim*.]

Gérard Gobry, « Le *Dies irae* dans le culte et les arts », p. 419-463. In : Daniel Faivre (éd.), *La Mort en questions : approches anthropologiques de la mort et du mourir*. Postface de Jean-Paul Guetny. Toulouse, Érès, 2013, 550 p. Coll. « Espace éthique ». € 19

John Goulden, *Michael Costa: England's First Conductor. The Revolution in Musical Performance in England: 1830–1880*. Farnham, Ashgate, 2015, 244 p. Coll. « Music in Nineteenth-Century Britain ». £60.00

Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren : Russische Musik in Paris 1870 - 1913*. Kassel, Bärenreiter, 2014, p. Coll. « Schweizer Beiträge zur Musikforschung », 19. € 39,95
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Mélanie Guérimand, « *Le Barbier de Séville* à Lyon : naissance d'un rossinisme local ? », *Orages*, mars 2015, n° 14.

Stephanie Klauk, Luca Aversano, Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus*. Sinzig, Studio Verlag, 2015, 288 p. Coll. « Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft », 19. € 48
[Contient : Mikhaïl Kuchersky, « Von der „Weltherrschaft der deutschen Musik“. Anmerkungen zu Hugo Riemanns Schriften zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ». Rainer Kleinertz, « «L'idea di musica assoluta»: una mistificazione germanica? ».]

David K. Holoman, *Charles Munch*. New York, Oxford University Press, 2015, 352 p. \$27.95 / £18.99 Édition brochée [À paraître en octobre.]

« L'allure menaçante de Wagner », p. 437-449. In : Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen (1871-1914)*. Traduit de l'anglais par Johan-Frédéric Hel Guedj. Paris, Gallimard, 2015, 679 p. Coll. « Bibliothèque des Histoires ». € 38

Le Magasin du XIX^e siècle, 4 (2014).

[Contient : Ralph P. Locke, *Le Désert*, « ode-symphonie » de Félicien David : une œuvre pionnière et expérimentale de l'exotisme musical, p. 205-207. Jean-Jacques Eigeldinger, Jean-Joseph-Bonaventure Laurens (1801-1890) : voyage en pays de musique, p.207-209. François Luguenot, Giacomo Meyerbeer : l'anniversaire oublié, p.209-211.]

La Lettre de l'Académie des Beaux-Arts, 77 (hiver 2014-2015).

[Contient : Réception sous la Coupole : Gilbert Amy, p. 3. Georges Liébert, « Liszt et Wagner », p. 38.]

György Ligeti, *Écrits sur la musique et les musiciens*. Traduits par Catherine Fourcassié. Genève, Éditions Contrechamps, 2014, 440 p. € 28
[Contient : Berlioz, *passim*.]

James Lyon, *Charles Dickens, la musique et la vie artistique à Londres à l'époque victorienne*. Préface de Jean-Pierre Amann. Paris, Beauchesne, 2015, 267 p. Coll. « L'Education musicale ». € 29

Antoine Pecqueur, *Le Métier de musicien d'orchestre. Du concours d'entrée au départ en retraite*. Préface de Christian Merlin. La Lettre du Musicien, 2015, 300 p. € 20

Alban Ramaut « Embrassez Berlioz, vous lui devez beaucoup de votre prix : l'itinéraire « méditerranéen » inattendu de Massenet ». In : Simone Ciolfi (ed.), *Massenet and the Mediterranean World*. Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2015, 328 p. Coll. « Ad Parnassum Studies », 7. € 71,95

Alban Ramaut et Pierre Saby (dir.), *D'un Orphée, l'autre. 1762-1859... Métamorphoses d'un mythe*. Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2014, 360 p. Coll. « Musique et Musicologie ». € 25

Frieder Reininghaus, Joseph A. Kruse, Bernd Kortländer, Ariane Bliss, *Mendelssohn – Ein Bürger daheim und unterwegs*. Sinzig, Rhein, Studiopunkt Verlag, 2015, 144 p. € 12,50

Warren Roberts, *Rossini and Post-Napoleonic Europe*. Rochester, University of Rochester Press, 2015, 304 p. Coll. « Eastman Studies in Music ». £55.00 [À paraître en octobre.]

Matthias Schäfers, *Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts: Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter*. Sinzig, Rhein, Studiopunkt Verlag, 2015, XII+726 p. Coll. « Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert », 13. €45

Yannick Simon, *Lohengrin : un tour de France, 1887-1891*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 136 p. Coll. « Le Spectaculaire ». € 12

Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque : genèse et visages d'une utopie esthétique*. Paris, Classiques Garnier, 2014, 568 p. Coll. « Perspectives comparatistes. Série Littératures et musique », 4. € 49

Patrick Taïeb, « Guillaume Tell sur les trois scènes (Comédie-Française, Opéra-Comique, Opéra) », p. 145-164. In : Ariane Ferry (dir.), *Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*. Paris, Classiques Garnier, 2014, 491 p. Coll. « Rencontres », 89. € 49

Luigi Verdi, *Franz Liszt e la sua musica nel cinema*. Lucca, LIM, 2015, VII+520 p. € 40

Richard Wagner : vu de France. Catalogue réalisé par Mathieu Schneider. Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 2013, 262 p. € 20

William Wright, *Liszt and England*. Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2015, 250 p. Coll. « Franz Liszt Studies », 16. \$72.00

C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Michel A. Germain, *Musiciens célèbres malades : pourrait-on les sauver aujourd'hui ?* Préface du Professeur Bernard Lechevalier. Paris, L'Harmattan, 2015, 196 p. Coll. « Médecine à travers les siècles ». € 19

Melanie von Goldbeck (éd.), *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot*. Préface de Gérard Condé. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2015, 448 p. € 45
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Jacques Lonchamp, *Histoire de ma vie*. Paris, L'Harmattan, 2014, 125 p. € 17,50

Jacques Lonchamp, *La Musique au jour le jour. Bouquets de fleurs 1. 1961 - 1973*. Paris, L'Harmattan, 2015, 310 p. € 28

Jean-Claude Menou, *Le voyage-exil de Franz Liszt et Marie d'Agoult en Italie (1837-1839)*. Arles, Actes Sud, 2015, 288 p. € 23

Jessye Norman, *Tiens-toi droite et chante !* Paris, Fayard, 2015, 350 p. € 20,90

Romain Rolland, *Vie de Beethoven*. Présentation de Jean Lacoste. Paris, Bartillat, 2015, 220 p. € 17

Franck Waille et Christophe Damour (dir.), *François Delsarte, une recherche sans fin*. Paris, L'Harmattan, 2015, 326 p. Coll. « Univers théâtral ». € 33

Flora Willson, « Future History: Wagner, Offenbach, and “la musique de l'avenir” in Paris, 1860 », *Opera Quarterly* (autumn 2014) 30 (4), 287-314.

V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Jacques-Olivier Boudon, *Napoléon et la dernière campagne. Les Cent-Jours 1815*. Paris, Armand Colin, 2015, 368 p. € 22

Jacques-Olivier Boudon (dir.), *Napoléon I^{er}-Napoléon III bâtisseurs*. Paris, Éditions SPM, 2014, 132 p. Coll. « Collection de l'Institut Napoléon ». € 15

Jean-Claude Caron (dir.), *Paris, l'insurrection capitale*. Ceyzérieu, Champvallon, 2015, 276 p. € 24

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*. IX, 1831-1835. Édition établie, présentée et annotée par Agnès Kettler. Paris, Gallimard, 2015, 416 p. Coll. « Blanche ». € 24

Christian Feucher, *Buchoz-Hilton : ennemi-bouffon de Louis-Philippe*. Paris, L'Harmattan, 2015, 246 p. Coll. « Historiques ». € 24

Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre ! : la sortie au spectacle XIX^e-XXI^e siècles*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 320 p. Coll. « Histoire contemporaine », 12. € 25

Yann Guerrin, *La France après Napoléon : invasions et occupations (1814-1818)*. Paris, L'Harmattan, 2014, 326 p. Coll. « Historiques ». € 35

Vincent Haegele, *Murat : la solitude du cavalier*. Préface d'Emmanuel de Waresquiel. Paris, Perrin, 2015, 795 p. Coll. « Biographies ». € 29

Joséphine impératrice. Textes, Bernard Chevallier ; photographies, Marc Walter. Paris, Chêne, 2014, 210 p. € 35

Thierry Lentz, *Waterloo, 1815*. Paris, Perrin, 2015, 315 p. € 24,90

Comte de Montlosier, *Des désordres actuels de la France et des moyens d'y remédier*. Fac-similé de l'édition de Paris, 1815. Nîmes, Lacour, 2014, XVI+166 p. Coll. « Rediviva ». € 20

Félix Nadar, *Mémoires d'un géant*. Dossier établi par Michel Christolhomme. Paris, Delpire Éditeur, 2015, 255 p. Coll. « Des images et des mots ». € 28

Napoléon : témoignages, 1805-1815. Paris, Omnibus, 2014, 2 vol., IX+941 p., IV+858 p. € 53

Christian Sadoux, *La route Napoléon : le vol de l'aigle*. Veurey, Éditions « Le Dauphiné libéré », 2009, 51 p. Coll. « Les patrimoines ». € 7

Daniel Salvatore Schiffer, *Lord Byron*. Paris, Gallimard, 2015, 357 p. Coll. « Folio biographies », 121. € 9

Claude Schopp, *Une Amitié capitale : correspondance Victor Hugo – Alexandre Dumas*. Paris, La Bibliothèque, 2015, 317 p. Coll. « Les portraits de La Bibliothèque ». € 21

Waterloo : acteurs, historiens, écrivains. Édition de Loris Chavanette. Préface de Patrice Gueniffey. Paris, Gallimard, 2015, 896 p. Coll. « Folio classique », 5920. € 9,50

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Roger Aim, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, Gaspard de la nuit*. Tusson, du Lérot éditeur, 2014, 94 p. € 16

Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly et les humeurs de la Bibliothèque*. Paris, Champion, 2014, 288 p. Coll. « Romantisme et modernités », 157. € 60

Marie Blaise (dir.), *Réévaluations du romantisme. Mutations des idées de littérature - I*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, 380 p. Coll. « Collection des littératures. Série Le Centaure ». € 29

« *De l'Allemagne* (1814-2014) : une histoire au présent ». *Cahiers staëliens*, 64 (2014).

Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*. Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, 442 p. € 23

Victor Pavie, *Voyages et Promenades romantiques*. Édition présentée et préparée par Guy Trigalot. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 364 p. Coll. « Mémoire commune ». € 21

Stendhal, *Mémoires d'un touriste*. Préface de Dominique Fernandez. Édition de V. Del Litto revue par Fanny Déchanet-Platz. Paris, Gallimard, 2014, 838 p. Coll. « Folio. Classique », 5857. € 10

Virgile, *Œuvres complètes*. Édition et traduction du latin par Jeanne Dion, Philippe Heuzé et Alain Michel. Édition bilingue. Paris, Gallimard, 2015, 1488 p. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 603. € 59

Virgile, *L'Énéide*. Édition bilingue. Texte latin établi par Jacques Perret. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris, Les Belles Lettres, 2015, 680 p. € 23,50

Alain REYNAUD

La lampe du docteur Berlioz

En 1838 le docteur Louis Berlioz perdait sa femme, l'année suivante sa fille Adèle se marie et part à Saint-Chamond vivre auprès de son mari. Ces deux événements ont dû être difficiles car subitement il se retrouve seul dans sa grande maison. Il va subir le « syndrome du nid vide », forme de dépression qui se traduit par un sentiment d'abandon et de vide quand le dernier enfant quitte le domicile familial. A cette époque, il n'exerce plus en tant que médecin. Il passe son temps à s'occuper d'agriculture, mais il s'ennuie, sa santé en souffre et sa surdité augmente son isolement. Cela se voit dans cette lettre à son gendre :

[16 février 1840 :] Dix heures du soir viennent de sonner, mon cher Camille, voici le commencement de la fin. Il n'y a plus d'huile dans ma lampe. Toute le jour j'ai éprouvé une angoisse indéfinissable. L'opium ne me soulage plus et si je m'en abstiens tout empire. Je voudrais finir sans donner d'embarras à personne et je me serais bien donné de garde de vous écrire ainsi que je le fais si je n'avais pas eu la certitude que vous auriez instruit par d'autre.

Puis dans celles écrites à sa fille Nancy :

[26 août 1840 :] Tu peux maintenant être sans inquiétude sur mon compte, chère fille, ma santé est revenue à l'état d'amélioration qu'elle a pu atteindre. Je trouve assez d'occupation dans mes champs pour me pouvoir distraire et surmonter l'excès de la tristesse et de l'ennui.

[14 mai 1843 :] Les moyens de distractions me deviennent tous les jours d'autant plus précieux qu'ils sont plus difficiles à rencontrer. Ma santé est peut-être meilleure, mais il n'en est pas de même de l'état moral. A chaque instant j'appelle la patience à mon aide, et à force de l'implorer, parfois elle arrive, et je le ressens de toutes mes forces. Si l'argent ne

faisait pas défaut si vite et si souvent, mon triste isolement cesserait un peu au milieu des ouvriers ou manœuvres mais la prudence et l'économie me parlent à l'oreille et quoique sourd je dois les entendre.

Il lui reste toutefois une occupation chez lui : la lecture. Il possédait une belle bibliothèque qu'il augmentait par l'achat de livres chez le libraire Prudhomme à Grenoble. Il donnait les titres des ouvrages à acheter à sa fille qui les lui envoyait par la diligence. Mais pour les lire, il lui fallait un bon éclairage ; à cette époque on employait des lampes à huile. Il s'agissait surtout d'huile de colza. Les anciennes lampes à huiles avaient un réservoir sur le côté, plus haut que le bec pour que l'alimentation en combustible se fasse par gravité. Ce réservoir manquait d'esthétique et projetait une ombre disgracieuse. Le docteur Berlioz s'était déjà procuré des lampes plus performantes, comportant une cheminée de verre et un globe qui donnaient un éclairage plus intense :

[1^{er} avril 1840 :] De crainte d'oublier les commissions dont je veux te charger je vais te les expliquer d'avance : il s'agit de m'apporter deux globes et six cheminées de verre pour ma lampe, ce qui veut dire que très étourdiment, j'ai tout renversé et brisé.

De temps à autre cette lampe devient un objet de préoccupation :

[13 mars 1843 :] Je te renvoie la caisse, chère fille, dans l'espérance de trouver ma lampe au retour ; elle me fait grandement faute.

[16 mars 1843 :] N'aurais-tu pas reçu, chère fille, la caisse que je t'ai adressée, lundi 8 dernier de ce mois, par la diligence de Vial ? Comment se peut-il faire, qu'elle ne m'ait pas fait retour hier soir ? Ce retard me contrarie beaucoup par la privation de la lampe que je ne puis remplacer et par le défaut de livres. Pour abrégé les nuits, dont une partie se passe sans sommeil, à tout hasard comme on dit, je t'écris quelques lignes afin de faire des recherches s'il y a lieu.

[18 mars 1843 :] J'attends impatiemment que tu m'envoies quelque chose à lire, je te dirais bien aussi que j'ai grand besoin de ma lampe, mais j'ai peu d'espoir de la voir marcher convenablement et longtemps.

Et peu après, le docteur va s'équiper d'une lampe Carcel. En 1800, Guillaume Carcel avait inventé une lampe à huile végétale avec rouages et piston qui permet une alimentation constante de la mèche. La lampe avait un brûleur à mèche cylindrique et un porte-verre mobile pour régler la flamme. Le pied servait de réservoir et contenait une pompe aspirante et refoulante avec un mouvement d'horlogerie que l'on remontait avec une clé. Ceci autorisait plus de 10 heures d'éclairage régulier. Le mécanisme était toutefois délicat et dispendieux. De plus, elle était réputée coûteuse et donc réservée à une clientèle fortunée. Mais la lampe était fragile et son mécanisme causait souvent des soucis :

[29 février 1844 :] La nuit dernière a été pour moi remplie de tribulations : aucune de mes lampes ne voulait m'éclairer. La lampe Carcel a refusé le service deux fois et pendant plus d'une heure. Le ressort est trop faible, le moindre obstacle arrête le jeu de la pompe et l'élasticité est inégalement répartie. Les premiers tours sont aussi faciles à exécuter que les derniers sont rudes et durs.

Si cela continue je serais obligé de te la renvoyer et tu feras part de mes observations à M. Charvin, afin qu'il prenne les précautions nécessaires pour que la lampe n'éprouve plus l'intermittence ou la cessation de l'éclairage.

Afin de ne pas me trouver dans un dénuement complet et insupportable dans ma position, envoie-moi au plus tôt une lampe à ressort, comme la tienne, avec le socle et le porte-mèche d'un plus gros calibre.

A moins toutefois que la lampe merveilleuse ne se soit aussi avisée de refuser le service comme la fameuse Carcel.

Alors j'aimerais encore mieux que tu m'achetas une de ces dernières en ayant soin d'exiger un billet de garantie.

Et il achète une autre paire de lampes :

[8 mars 1844 :] J'ai essayé la lampe hier au soir et j'en suis assez content quoique la mèche soit moins forte que celle de la lampe Carcel. D'ailleurs il ne faut pas oublier de m'envoyer le socle afin qu'elles soient toutes deux symétriques.

[19 mars 1844 :] Tu ne m'as pas répondu relativement à quelques mots que je t'avais dit sur la lampe que tu m'as envoyée. Le calibre de la mèche n'est pas aussi gros que celui de l'autre et par conséquent elle éclaire un peu moins. Serait-il possible de la changer ? N'oublie pas non plus de m'apporter un socle afin qu'elles soient toutes deux en harmonie.



Lampes Carcel style Louis-Philippe

Le baron Taylor à l'avant-garde du romantisme

(Fondation Taylor, 2 octobre - 15 novembre 2014)

« Vous êtes dans l'art notre directeur de conscience », écrivait Berlioz au baron Taylor. Le titre donné par Berlioz trouvait à vrai dire sa pleine justification dans l'exposition organisée par la fondation Taylor, à l'occasion des 170 ans de sa création.

Fils d'immigré, comme George Onslow, né en 1789 à Bruxelles de père anglais et de mère d'origine irlandaise, Taylor vit en France dès son plus jeune âge. Tout en se révélant un exemple de précocité littéraire, il manifeste un goût très vif pour les beaux-arts. D'abord élève de Suvée jusqu'à l'âge de 12 ans, il se consacre ensuite à la décoration de théâtre chez Degotti. C'est dans l'atelier du peintre-décorateur de l'Opéra qu'il rencontre, entre autres, Cicéri et Daguerre.

Dès 1818, Taylor conçoit, avec Charles Nodier, *Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, œuvre colossale par laquelle il est encore connu aujourd'hui.

De 1821 à 1823, il écrit ou traduit plusieurs œuvres pour le Panorama-Dramatique, dont *Bertram* de Maturin, l'une des sources de *Robert le Diable*. Si, à cette époque, son nom est lié à la fondation du Diorama, il s'intéresse simultanément à celle du Panorama-Dramatique.

En 1825, il est nommé commissaire royal près le Théâtre-Français. Nous dirions aujourd'hui administrateur général de la Comédie-Française. Là, il fait appel aux grands : Dumas, Hugo, Vigny. La date du 25 février 1830 décide de la vie des Romantiques, comme l'écrit Gautier.

Au lendemain d'*Hernani*, Taylor se rend en Égypte en vue d'acquérir pour la France les obélisques de Louqsor. Ce voyage en

Orient fournit les matériaux pour *La Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée*, fondement d' « une histoire générale de l'architecture chez les différents peuples de l'ancien monde », dont il rêve.

En 1835, le baron est nommé inspecteur des Beaux-Arts. De 1835 à 1837, il est chargé par Louis-Philippe d'acquérir en Espagne des œuvres qui constitueront la galerie espagnole du Louvre. Inauguré en 1838, le « musée espagnol » créera un véritable choc dans l'art français. Taylor effectue par la suite une mission en Méditerranée. Moins d'un an après son retour de Constantinople, il entreprend un voyage en Europe centrale.

De 1840 à 1859, il crée cinq associations de secours mutuel, parmi lesquelles l'Association des artistes musiciens (1843). Chacun sait que le baron Taylor a soutenu Berlioz. Des sentiments partagés d'estime mutuelle remontaient en réalité à l'époque où Taylor administrait le Théâtre-Français.

Enfin, dans la dernière période de sa longue existence, le baron Taylor consacre l'essentiel de son énergie à la vie des associations qu'il a fondées. Né avec la Révolution française, cet homme à la « curiosité universelle » s'éteint sous la présidence de Jules Grévy, à l'âge de 90 ans.

Organisée dans la maison-atelier de la rue La Bruyère, au cœur de la Nouvelle Athènes, l'exposition de la fondation Taylor évoquait, avec une finesse intuitive, les diverses périodes de la carrière du baron.

Le visiteur était accueilli par le remarquable portrait en buste de 1833, dans lequel le baron, quadragénaire, apparaît en figure romantique. Puis il succombait insensiblement à l'attrait des nombreuses productions d'artistes et amis pour la plupart rencontrés dans l'atelier de Degotti. La richesse en œuvres d'Alaux, Fragonard, Bouton, Cicéri, Daguerre, Gué, Dauzats, contribuait à recréer le climat de l'époque. Nous nous contenterons de citer *Nuages d'Élodie*, étude de décor de Daguerre pour *Élodie, ou la Vierge du monastère*, mélodrame à grand spectacle représenté à l'Ambigu-Comique en 1822. Deux trouées dans des brumes ossianiques

laissent apparaître le ciel, sur lequel se détachent des personnages drapés comme des fantômes. On remarquait en outre un assez grand nombre de représentations d'intérieurs d'églises, reflet du Salon.

De découverte en découverte, le visiteur tombait en arrêt devant tel *Souterrain du château de Robert le diable*, de Cicéri, ou s'immobilisait à la vue d'un in-octavo broché de vert de *Bertram*, lui-même rehaussé par la proximité d'estampes illustrant le spectacle. Comment ne pas se remémorer alors la scène d'*Illusions perdues*, au cours de laquelle Lousteau conduit Lucien de Rubempré dans les coulisses du Panorama-Dramatique, où l'on donne précisément *Bertram*.

On l'aura compris. L'exposition baignait dans une atmosphère intime de poésie, où passait tout le romantisme !

Alain REYNAUD

Divers

Disparition

Le chef d'orchestre et compositeur Désiré Dondeyne, membre d'honneur de l'Association, s'est éteint le 12 février dernier, dans sa quatre-vingt-quatorzième année.

Distinction

M. Pierre Bergé, généreux donateur de l'AnHB, a été élevé à la dignité de grand officier de la Légion d'honneur par décret du 31 décembre 2014.

Hommage

Un hommage a été rendu le 25 février dernier par le département Musique et Musicologie de l'université Lyon 2 à Gérard Streletski, disparu le 30 novembre 2013.

Association nationale Hector Berlioz

BONNES FEUILLES

N° 10

2015

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

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

N° 10

2015

BONNES FEUILLES

Sommaire

<i>Avant-propos</i>	2
Rosine Stoltz	4
1815	38
Livre de Raison de Louis Joseph Berlioz	50

Avant-propos

Coup de semonce pour une monarchie à peine rétablie, le retour éphémère de Napoléon, de mars à juillet 1815, ne sonne pas le glas de l'activité musicale. Durant les Cent-Jours, le Conservatoire de Paris organise trois exercices publics d'élèves. « Destinés avant toute chose à donner aux élèves l'occasion de s'affirmer », ces concerts comptent parmi les plus brillants de la capitale. Un élève-chef s'est très vite imposé : Habeneck, souvent fustigé dans la littérature berliozienne. C'est lui qui, le 15 avril, dirige un programme composé, selon la coutume, d'œuvres de maîtres contemporains : Haydn, Méhul et Cherubini.

De mars à juin, l'Opéra monte deux œuvres nouvelles, dont *La Princesse de Babylone* de Kreutzer. Représentée le 30 mai, celle-ci est jouée neuf fois, avant de quitter l'affiche un an plus tard, victime des changements politiques.

En juillet 1815, le rétablissement des Bourbons, est fêté comme l'année précédente, par une œuvre de circonstance, *L'Heureux Retour*. On retrouve le nom de Kreutzer, associé cette fois à Persuis et Berton.

Au milieu des tourmentes de l'histoire, la presse se fait l'écho de la vie musicale, tandis qu'à La Côte-Saint-André, le docteur Louis Joseph Berlioz consigne dans son livre de raison les événements et les réflexions que ceux-ci lui inspirent. En cette année 1815, la perte de son père ainsi que celle de sa fille Louise le jettent dans une profonde affliction.

L'année 1815 est marquée par un événement plus discret : la naissance à Paris, le 13 février, de Victoire Noël qui, sous le nom de Rosine Stoltz, fera applaudir sa voix de mezzo-soprano. Sa personnalité affirmée et son comportement autoritaire lui ont valu des surnoms qu'elle traîne encore derrière elle : « favorite »,

« surintendante de l'Opéra », voire « Lady Atroce ». Aussi « la Stoltz » reste-t-elle une énigme qui n'a encore trouvé grâce qu'auprès des féministes. Les textes réunis ici tentent de dresser un portrait équitable de celle que Berlioz appellera « L'aiglonne du chant français ».

Formée à l'école de Choron, Victoire Noël a pour condisciple Paul Scudo, futur critique redouté de la *Revue des deux mondes*. Sa « plastique de déesse », selon Auber, lui vaut d'entrer, à 25 ans, dans le recueil des *Belles Femmes de Paris*. C'est à cette époque qu'elle séduit le directeur de l'Opéra, Léon Pillet. Mettant à profit cette liaison, elle mène diverses intrigues, en vue d'assurer son succès au détriment de celui de ses rivales, en particulier Julie Dorus-Gras. Deux confrères en témoignent : Gilbert Duprez et Gustave Roger.

La Stoltz fait ses débuts à l'Opéra dans Rachel de *La Juive*. Ses rôles majeurs seront Ascanio de *Benvenuto Cellini*, Léonor de *La Favorite* et Catarina de *La Reine de Chypre*, mais aussi Odette de *Charles VI* et Zaïda de *Dom Sébastien*. Sa carrière décline assez vite, la conduisant à prendre sa retraite de l'Opéra à l'âge de 32 ans, sans pour autant disparaître tout à fait. Oubliée, elle s'éteindra en 1903.

Rosine Stoltz

Voilà quelle était l'école où allait entrer la jeune personne dont nous racontons l'histoire. Elle s'appelait Rose Niva. Mademoiselle Rose Niva n'était pas ce qu'on appelle généralement une *jolie personne* : elle était trop grande pour son âge, maigre et dépourvue de ces manières gracieuses que donne une bonne éducation ; mais elle avait un pied mignon, une taille charmante, une figure vive et bien caractérisée, des yeux noirs pleins de feu ; une bouche un peu grande, il est vrai, mais poétisée par un sourire adorable. Elle avait de l'esprit, beaucoup d'esprit, mais sans culture. Tout en elle était à faire et à refaire. Vive, distraite, nullement accoutumée à l'obéissance, il était difficile de la diriger. Par bonheur, une aptitude rare et une sensibilité exquise faisaient concevoir d'elle les plus riches espérances. Les qualités de Niva intéressèrent M. Ramier, jeune homme intelligent, alors professeur à l'école de Choron. Son âme généreuse fut touchée de voir une si belle nature repoussée par le sort ; il lui tendit une main généreuse, et dès ce moment il considéra comme un devoir d'ouvrir à cette pauvre jeune fille le chemin d'un meilleur avenir. D'abord, ce ne fut qu'un sentiment assez ordinaire de vanité qui engagea Ramier à présenter mademoiselle Niva à Choron ; mais ce sentiment se modifia bientôt et prit un développement qui l'étonna lui-même.

Mademoiselle Niva fut admise à l'école de Choron et confiée aux soins particuliers de Ramier. La classe de Ramier était composée d'hommes, d'enfants et de jeunes filles. Il y régnait un ordre parfait, jamais on n'y proférait un mot qui put blesser les convenances. La sévérité de Ramier était si grande à cet égard, qu'elle était l'objet des plaisanteries de ses camarades.

Les premières leçons que mademoiselle Niva reçut de Ramier furent assez originales. Après l'avoir présentée aux élèves de sa classe, il la fit approcher et lui dit : « Mademoiselle Niva, sans doute, on vous a conté beaucoup de mal de moi, n'est-ce pas ? Avouez-le franchement : on vous a dit que j'étais grondeur, bourru, exigeant. »

Niva répondit à cette question par un sourire malicieux. « Eh bien, reprit Ramier, vous allez voir qu'on m'a calomnié. Pour demain, je ne vous donne d'autre besogne que de vous laver la figure ; nous verrons après. » Un rire général couvrit les paroles du professeur. Le lendemain, Niva vint à la classe un peu plus propre. « Maintenant, lui dit Ramier, vous vous occuperez de vos mains, et je vous donne huit jours pour cette grande ablution. » Au bout de huit jours, la métamorphose était complète : les belles dents de mademoiselle Niva étaient blanches connues de l'ivoire, son fichu ajusté avec plus de grâce, ses cheveux bien peignés, sa jolie taille mieux dessinée ; en un mot, tout avait pris un nouvel aspect, et l'instinct de la femme était éveillé.

Ramier s'occupa alors de son éducation musicale. Maître de la diriger comme il l'entendait, il la surveillait d'un d'œil sévère, lui assignait les heures de travail et se faisait rendre un compte minutieux de son temps. Toutes les actions de la jeune fille étaient soumises à son contrôle ; personne ne pouvait la soustraire à sa sollicitude, et jamais ni sa mère ni Choron ne mirent obstacle à la volonté de Ramier.

Peu à peu la voix de Niva, assouplie par des exercices nombreux et bien gradués, acquit une sonorité remarquable. Enchanté des progrès de son élève, Ramier ne borna plus ses soins à la musique, l'intelligence de Niva se prêtait à tout ; mais ce ne fut pas sans peine, ni sans lui avoir fait verser bien des larmes, qu'on parvint à la dompter. Il fallut même l'emploi de moyens rigoureux pour la contraindre à l'obéissance et à un travail régulier. Il y eut bien des tentatives de révolte, bien des menaces de retourner à la native indépendance ; mais Ramier fut inébranlable ! il la tint constamment sous le joug de sa volonté. D'ailleurs, Ramier était d'une bonté extrême pour Niva ; il lui consacrait tout son temps, il négligeait ses propres affaires pour surveiller son éducation, il pourvoyait à une partie de ses besoins ; en un mot, il devint sa providence.

Ainsi grandissait Niva sous la tutelle de Ramier. Ce n'était plus cette jeune et pauvre fille qu'il avait trouvée dans la rue ; elle était devenue une personne charmante, à la taille élancée, aux manières

nobles et choisies, s'exprimant avec facilité. Il ne pouvait la regarder sans être fier, il ne pouvait en entendre parler avec éloge sans se dire : C'est moi qui l'ai faite ce qu'elle est ! Lorsqu'on murmurait autour de lui : Quelle personne charmante ! que d'esprit ! que de talent ! son cœur bondissait de joie.

Pendant ses leçons, quand elle chantait à ses côtés, et que sa voix éclatait en notes graves et plaintives, ses yeux étaient constamment fixés sur elle. Il la contemplait avec ravissement ; il respirait à peine, tant il craignait de perdre un des accents qu'il avait su lui communiquer. C'est que Niva était l'œuvre de ses mains, l'écho de son âme ! Oh ! quel ravissant spectacle que d'assister ainsi à l'épanouissement d'une intelligence qui vous doit la vie ! Ramier, qui avait consacré trois précieuses années de sa vie à faire l'éducation de cette jeune fille, à la plier à ses moindres volontés, à l'accoutumer à une obéissance passive, maintenant qu'il avait obtenu ce qu'il désirait, maintenant qu'il en avait fait une personne charmante, il était affligé de la perfection de son ouvrage. Cette obéissance, cette docilité, cette douceur sans nuages, le chagrinent et le rendent malheureux. Il voudrait un peu de mutinerie, quelques caprices ; il désirerait que Niva ne se crût pas obligée à lui obéir sans proférer une plainte, il voudrait la voir femme et son égale. On le comprend, Ramier était amoureux de Niva. Cette pauvre fille, qu'il avait élevée avec tant de sévérité, et que naguère il traitait encore avec si peu de ménagement, s'était emparée de son cœur ; il était à genoux devant l'œuvre de ses mains. C'était une passion d'autant plus profonde qu'il n'osait la manifester. En effet, comment franchir l'intervalle qui le séparait de Niva ? comment se dépouiller de l'extérieur d'une autorité presque paternelle, pour lui avouer les tendres sentiments qu'elle lui inspirait ? comment abandonner le rôle sévère et digne qu'il avait joué jusqu'alors, pour s'incliner devant une jeune fille qui tremblait en le voyant ? Niva, qui devait tout à Ramier, qui le redoutait autant qu'elle le révérait, comment recevrait-elle l'aveu d'un sentiment qu'elle était bien loin de supposer à son bienfaiteur ? L'Amour est un dieu jaloux qui veut de l'indépendance. D'un autre côté, le caractère de Ramier était trop élevé, il était trop pénétré de la noble mission dont il s'était chargé,

pour abuser un seul instant de la confiance sans limites qu'il inspirait à sa jeune élève.

Cependant, Niva faisait tous les jours de nouveaux progrès ; elle avait dépassé les plus hautes espérances de Ramier. Son aptitude à saisir les plus fines nuances de l'art était surprenante. Sa belle voix, sa figure expressive, son style large et vigoureux, faisaient l'étonnement de tous ceux qui l'entendaient : toutes les fois qu'elle chantait dans la classe de Ramier, il y avait des trépignements et des applaudissements infinis. Dans le monde, ses succès étaient plus beaux encore. On la comblait de cadeaux et de prévenances ; alors, les yeux mouillés de larmes, elle disait à Ramier : O mon maître ! c'est à vous que je dois tout cela !

Depuis trois ans que Niva faisait partie de l'école de Choron, personne ne l'avait entendue, excepté les élèves de Ramier. Un jour Choron dit à Ramier : Quand nous feras-tu entendre ta *merveille* ? Cette question maligne prouvait que le chef de l'école s'était laissé prévenir contre Niva, par l'amour-propre blessé de ses camarades, jalouses de la préférence et des soins tout particuliers que lui accordait Ramier. On fixa le jour où Niva serait entendue. Ces sortes de présentations avaient toujours lieu à l'une de ces grandes séances présidées par Choron. C'était un spectacle imposant. Chaque professeur défilait avec sa classe devant le chef de l'établissement, qui approuvait ou blâmait. Ce n'était pas Choron que les élèves craignaient le plus, mais la critique de leurs camarades. Un sourire, un murmure les faisait trembler et les remplissait de confusion. C'était un samedi de l'année 1829 que Niva devait débiter devant tous les élèves de l'école de Choron. Le ban et l'arrière-ban avaient été conviés ; il y avait même quelques dames étrangères qui, connaissant l'histoire romanesque de la jeune virtuose, avaient manifesté le désir de l'entendre. La curiosité était générale. On était impatient de connaître le résultat de trois ans d'études ; chacun y était venu avec des sentiments plus ou moins favorables à la débutante.

Choron dit à Ramier : Mon cher, nous sommes prêts ! Conduite par son professeur, Niva s'avance alors sur l'estrade. Elle tremble,

son sein se soulève avec effort. Ramier est au piano, le cœur plein d'agitation. Il frappe quelques accords, et dit tout bas à Niva : Courage ! Niva commença alors à chanter ce bel air de Nicolini :

Or che son vicino a te,
Stanca son di palpar,

que madame Pasta disait avec une grande magnificence de style.

Lorsque Niva fut arrivée à ce passage si touchant :

Tanto amore e tanta fe...

un tonnerre d'applaudissements couvrit sa voix. Choron s'élança sur l'estrade, pleurant comme un enfant, et, se jetant au cou de Niva, la couvrit de baisers sans pouvoir proférer une parole. Tous les élèves s'étaient levés spontanément ; Ramier, la tête inclinée sur le clavier, cherchait à maîtriser son émotion ; à sa vue, Niva s'arrache des bras de Choron et se précipita vers son bienfaiteur. *Bravo, bravo !* s'écria-t-on de toutes parts. Ce fut une scène admirable, le plus beau jour de Ramier !

Depuis quelque temps Choron avait enrichi la classe de Ramier d'un nouvel élève. C'était un jeune homme d'une physionomie agréable : il s'appelait Rifaut. La première fois qu'il vit et entendit Niva, il en fut émerveillé. Depuis ce moment, il ne la perdait pas de vue. Toujours empressé auprès d'elle, il ne manquait jamais une occasion de lui faire un compliment. Ramier ne demeura pas longtemps étranger à ce petit roman. Il en conçut une affliction réelle. Il essaya de contrarier cette liaison naissante ; mais, connue cela arrive presque toujours, le remède empira le mal.

Un dimanche du mois de mai 1830, Ramier et Niva devaient dîner chez une personne du grand monde qui avait pris intérêt à la destinée de la jeune virtuose. Niva s'en excusa, sous prétexte d'indisposition. Ramier y alla tout seul ; mais, inquiet de la santé de son élève, il s'esquiva immédiatement après le dîner, et se rendit de la Chaussée-d'Antin à la rue Babylone, où demeurait Niva. Comme il faisait un temps magnifique, il suivit le boulevard des Invalides : il pouvait être huit heures du soir. Chargé d'un énorme bouquet pour Niva, son cœur était dans une de ces dispositions heureuses et si

rare dans la vie, lorsqu'il aperçut deux personnes qui venaient de son côté. Tout à coup ses yeux se troublent, ses jambes fléchissent et tremblent : il s'efforce de marcher, mais en vain ; il est obligé de s'appuyer contre un arbre : il avait reconnu Niva au bras de Rifaut ! Interdit, muet, une sueur brûlante inondait le visage de Ramier ; sa douleur était de celles qui ne permettent pas aux larmes de se frayer un passage. Après quelques instants de silence, Ramier, s'armant de tout son courage, continua son chemin sans ouvrir la bouche, laissant Niva dans une consternation profonde. Pour lui tout était fini : jamais il ne reparla à son élève, jamais il ne lui adressa un reproche : il lui continua ses soins comme si rien n'eût altéré les sentiments qu'il avait pour elle. Quelques mois après, arriva la révolution de Juillet, qui mit un terme à l'existence de l'école de Choron ; quinze jours après, Ramier quitta Paris.

Il y avait six mois qu'il habitait la ville de..... lorsqu'il y arriva une jeune cantatrice dont on faisait le plus grand éloge. Elle venait donner un concert. Au jour fixé, la grande salle de l'hôtel de ville était comble : toute la bonne compagnie s'y était donné rendez-vous. Ramier fut l'un des premiers à s'y rendre et se plaça juste en face du piano. Après une ouverture jouée par les amateurs de la ville, parut la *prima donna*. Le programme annonçait un air de Nicolini. La jeune cantatrice s'approche du piano avec assurance, et, sans paraître effrayée de son nombreux auditoire, attaque avec beaucoup de suavité ce bel adagio :

Or che son vicino a te...

puis s'arrête tout à coup. Sa voix tremble, son visage pâlit ; elle veut recommencer, mais impossible ! ses yeux se remplissent de larmes. La voyant prête à défaillir, Ramier s'élançe à son secours, la fait asseoir, lui prend la musique des mains, et se met à chanter à sa place :

Or che son vicino a te
Stanca son di palpitar,

avec un accent et une expression qui émurent toute l'assemblée. La soirée fut interrompue, et le concert ne put se continuer. Niva, car

c'était elle, avait reconnu Ramier, qui, après avoir chanté l'air que nous venons de citer, sortit de la salle et quitta la ville le lendemain.

Dix ans après l'événement que nous venons de raconter, on donnait à l'Académie royale de musique un opéra nouveau qui faisait courir tout Paris. Une cantatrice aimée du public y obtenait un grand succès. Au quatrième acte, à l'une des scènes les plus dramatiques de la pièce, on entendit des sanglots partir d'un coin obscur de l'orchestre : c'était Ramier qui pleurait à chaudes larmes en reconnaissant Niva sous les traits de la cantatrice à la mode, qui s'appelle aujourd'hui ROSINA STOLZ.

P. Scudo, *Critique et littérature musicales*

ROSINE STOLTZ

Assez d'autres ont jugé le talent de Rosine Stoltz, tout ce qu'il renferme de gracieux et de coquet, de séduisant et d'énergique, et tout ce que la noble scène de l'Opéra lui a fait gagner en maturité, en valeur et en méthode ; assez d'autres ont défini cette voix si accentuée et si vibrante qui gronde et murmure, rit et pleure, gazouille dans les hautes registres du soprano et descend jusque dans les profondeurs du contralto : je ne veux tracer qu'une esquisse rapide de cette nature d'artiste, et mes forces sont à peine suffisantes pour en effleurer la délicieuse superficie.

Que si maintenant on demande une appréciation du genre de beauté de Rosine Stoltz, je répondrai que c'est une beauté qui n'appartient qu'à elle, dont elle seule fait tous les frais, et dont nulle part ailleurs il n'existe d'analogie ou de réminiscence.

La beauté consiste-t-elle dans une parfaite régularité de l'ensemble, dans l'unité de composition des traits, dans la rondeur des formes, la pureté des lignes, la délicatesse du contour, le fini du profil ? le type de la beauté réside-t-il exclusivement dans *la Dianne chasseresse* ou *la Vénus de Milo* ?

Alors Rosine Stoltz n'est pas belle.

Mais la beauté n'est-elle pas plutôt ce charme indicible d'une taille qui se ploie, se courbe, s'arrondit sans effort dans un peignoir de neige, d'une jambe qui se décèle au hasard fine, déliée, nerveuse, virile pour la sévérité du dessin, toute de femme pour le moelleux de la forme ? la beauté n'est-ce pas l'expression de la physionomie, reflet des plus intimes pensées du cœur, l'éclair qui brille dans le regard, la flamme d'Iule qui caresse les tempes ¹, un agencement de traits qui subjugué tout d'abord, des cheveux qui s'assouplissent en ondes voluptueuses, un main d'albâtre doucement rosée aux ongles, et un pied de marquise qui joue dans un soulier d'enfant ?

1 . Virgile, *L'Énéide*, II, 682-684.

Alors Rosine Stoltz est belle.

Et elle est belle encore par son esprit, sa simplicité sans affectation et les plus saintes qualités de l'âme. Son profil tient du camée : une pâle agate avec des cheveux de jais. Le sourire, lorsqu'il s'épanouit sur ses lèvres a quelque chose à la fois de mélancolique et de moqueur. — Artiste, la source du chagrin est pour toi à côté de celle du plaisir, et il y a toujours des larmes dans tes joies !

C'est que sans doute, mon beau page Ascagne ², au milieu des pompes dorées du théâtre, de l'orchestre qui tonne et de votre voix qui chante, de vagues aspirations du cloître descendent dans votre cœur ; c'est que ces deux parts de votre vie, l'une de religion, l'autre d'harmonie, débordent à tout instant dans vos souvenirs. Car, au milieu des tentures et des portières de damas de votre chambre à coucher, qui semble avoir conservé par miracle son caractère et sa fraîcheur depuis les plus belles nuits de Louis XV, j'ai vu un priedieu, ô Rachel ; et, la dernière fois que vous me reçûtes à la Villa-Nova, Isolier, joyeux Chérubin, j'ai remarqué sur le marbre blanc de votre cheminée des Heures de velours noir à fermoir d'or comme celles que possédait la reine Blanche ³, et dans lesquelles, depuis Pâques dernier, Valentine ⁴ a déposé une petite branche de buis béni.

Les Belles Femmes de Paris et de la province (1840)

2. Rosine Stoltz créa le rôle d'Ascanio de Benvenuto Cellini.

3. Allusion au recueil de dévotion de la reine Blanche de Castille.

4. Rachel, Isolier, Chérubin, Valentine, autant de rôles interprétés par Rosine Stoltz.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Gustave, *Rosine Stoltz. Académie Royale de Musique*, lithographie.

Avec la direction de Léon Pillet commença à l'Opéra la domination ou plutôt le règne de madame Stolz, règne absolu et despotique si jamais il en fut. Jusque-là, cette artiste n'avait paru que fort peu et dans des rôles d'importance médiocre. La création de *la Favorite* la mit en évidence; son énergie, sa chaleur dramatique, la firent remarquer; mais, non contente de sa part dans la faveur du public, madame Stolz ne put bientôt plus supporter que quelque autre auprès d'elle obtînt de l'éclat, et elle se servit de son influence de jour en jour plus grande sur l'esprit du nouveau directeur, pour atténuer le succès de ceux ou de celles dont le talent ou la beauté lui portaient ombrage. Aussi ne fut-elle point précisément adorée par le personnel de l'Opéra. Les plus forts et les plus hardis la détestaient ouvertement; les petits, les craintifs, la redoutaient et murmuraient tout bas. Il me souvient que, me promenant avec Meyerbeer dans la rue Saint-Lazare, nous fûmes tout d'un coup accostés par la grande S..., cette belle figurante qui m'avait trouvé si laid à mon entrée à l'Opéra. Elle était exaspérée et elle nous raconta le motif de sa colère avec cette familiarité propre aux personnes de sa condition. « Oh! nous dit-elle, mon petit Meyerbeer, ah! mon petit Duprez, si vous saviez! cette madame Stolz, elle vient de me faire flanquer à l'amende. Si je la rencontre, je la casse. » Parmi les adversaires de la « favorite », comme nous l'appelions, était Barroilhet, qui se scandalisait comme moi d'entendre dire par Pillet: « Madame Stolz est une Malibran, moins les défauts. » Notre basse Alizard ne perdait jamais non plus une occasion de manifester son antipathie pour notre étoile. Un jour que madame Stolz passait dans la cour où nous étions tous réunis, au sortir de la répétition: « Et dire, fait Alizard de sa grosse voix picarde, et dire que cette femme-là est destinée sur ses vieux jours à faire des ménages de garçon... le mien peut-être. » A la suite de cette boutade, l'engagement d'Alizard ne fut pas renouvelé et il n'eut point la consolation de voir se réaliser sa prophétie.

Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*

MARDI 13 AVRIL 1847. — Singulière journée. M^{me} Stolz est venue me prier de chanter à son bénéfice le 2^e acte du *Comte Ory*. Ainsi, cette femme, à qui j'attribue l'acharnement qu'on a mis à m'éloigner de l'Opéra, est contrainte, par la force des choses, par l'attrait de mon nom, à venir me demander ma coopération pour sa représentation de retraite. Je me suis donné la satisfaction de refuser, ou plutôt c'est ma femme qui est intervenue et qui a pris la parole. Rien n'était curieux comme cette scène.

M^{me} Stolz se plaignait de sa malheureuse position à l'Opéra : « M. Pillet est un entêté qui n'a jamais voulu m'écouter et faire ce que je lui conseillais. Figurez-vous que j'étais contrariée en tout ; il fallait demander la permission, qu'on me refusait, de chanter mon air à droite ou à gauche si cela me convenait ; de faire tel ou tel geste qui pourrait blesser la susceptibilité du ténor ou du baryton. Enfin, vexée de toutes les manières. Aussi, à l'idée que je quitte l'Opéra, la santé me revient. »

— Et M. Pillet, disais-je, que va-t-il devenir quand vous n'y serez plus ?

— Ça le regarde, je me suis assez sacrifiée à ses intérêts depuis que je suis à l'Opéra, il est temps de songer à moi. Du reste, il aura son privilège.

— Mais alors vous reviendrez, disais-je, c'est bien sûr ; l'Opéra et lui ne pourront se passer de vous.

— Moi ! S'il a son privilège, c'est une raison pour que je ne revienne pas. Je vais à Londres et à Pétersbourg ; aussi je tiens à m'entourer de tout ce qu'il y a de mieux en artistes à Paris. J'aurai M^{mes} Damoreau, Dorus-Gras, Rachel, Levasseur et vous.

Le fait est qu'elle n'a rien de tout cela ; elle est obligée de faire sa représentation à elle seule, parce que tous les artistes ont refusé. Cette femme, que je sache, n'a jamais rendu aucun service aux artistes ; elle voulait s'entourer des illustrations parisiennes pour faire dire qu'elle excitait des sympathies parmi les artistes et qu'elle partait accompagnée de leurs vœux et de leurs regrets. Rien. Solitude, isolement complet. Tout le monde m'approuve de refuser. En venant me demander, elle était persuadée que j'allais accepter avec empressement une occasion de prouver, en chantant à l'Opéra, que j'étais le ténor qui y manquait. J'ai refusé pour faire savoir que je ne cours plus après personne, et qu'il faudra au contraire courir après moi. Si j'avais chanté et que quelques jours après je n'eusse pas été engagé, les gens qui ne m'aiment pas se seraient écriés : « Mais puisqu'on ne veut pas de Roger, à l'Opéra, pourquoi s'obstine-t-il à s'y faire entendre ? » Du reste, c'est à ma femme que revient l'honneur d'avoir tenu bon ; il me fallait un énorme courage pour renoncer à un succès certain dans le 4^e acte de la *Favorite*. Je dis *certain* et nous verrons dans l'avenir.

Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*

28 août 1837
La Presse

FEUILLETON DE LA PRESSE.

—

DÉBUT DE MADAME STOLTZ.

Un public nombreux encombrait, l'autre soir, la salle de l'Opéra, attiré par la belle musique de *la Juive*, la présence de Duprez et le début de Mme Stoltz. Cette jeune dame, élève de l'école Choron, a obtenu beaucoup de succès. Douée d'une voix magnifique de soprano, d'une jolie figure et d'une taille charmante, elle a joué et chanté le rôle de Rachel avec un talent d'expression vraiment remarquable. Quoiqu'elle semblât dominée par une vive émotion, elle a su rendre avec une grande vérité, sans imiter personne, les nuances différentes de ce rôle si difficile. La romance du deuxième acte : *Il va venir*, celle du trio qui suit, et surtout le cinquième acte, ont prouvé qu'elle savait donner à sa voix autant de charme que d'énergie, et nous ne doutons pas qu'elle ne tienne un rang distingué parmi les meilleurs sujets de l'Opéra, surtout si elle parvient à maîtriser la fougue un peu exagérée qui l'emporte trop loin dans les scènes passionnées, et qui lui font trouver des effets quelquefois un peu hasardés. Il faut que Mme Stoltz conserve long-temps cette voix si pleine et si étendue, et dans son intérêt nous lui conseillons de se ménager davantage. Elle avait dans cet ouvrage à côté d'elle le chanteur qui pouvait le mieux lui prouver qu'on peut être en même temps énergique et pur, et que la grâce est une qualité essentielle de l'art qui doit s'allier à toutes les autres.

Madame Stoltz, délicieuse avec toutes ses belles qualités, nous paraît mériter trop d'intérêt pour que nous ne revenions pas sur ses débuts à la prochaine occasion.

G. — G. *

* Théophile Gautier

Revue de Paris

1839, V

OPÉRA. — M^{me} Stoltz a pris, pour cette fois, le rôle du page, ce rôle si éveillé, si coquet, si charmant, si plein de verve spirituelle et de grâces mélodieuses. On peut dire que jusqu'ici les cantatrices qui ont joué le rôle d'Isolier, se sont toujours beaucoup plus préoccupées de leur costume que de leur voix. Si leur jambe était fine et déliée, leur taille svelte, en général elles prenaient fort peu souci de la mesure et de l'intonation. On se souvient de M^{lle} Jawureck, ce joli page qui marchait si bien et qui chantait si faux. Il est à souhaiter que M^{me} Stoltz fasse une plus large part à la musique. Cependant nous craignons qu'en saisissant ce rôle avec tant d'ardeur, M^{me} Stoltz n'ait cédé à l'attrait du costume bien plus qu'au désir de former sa voix à cette ravissante musique italienne. Ces allures dégagées de petit page lui vont si bien ! M^{me} Stoltz ne peut oublier *Benvenuto Cellini*, cette sublime partition de M. Berlioz, où ses jambes ont eu tant de succès.

F. BONNAIRE.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Paul Lormier, *Benvenuto Cellini* : maquette de costume.
Ascenio. M. Stoltz.

11 janvier 1846
Revue et gazette musicale

M^{mes} STOLTZ, DORVAL ET RACHEL.

La tragédie lyrique fut, sinon créée, du moins portée à son plus haut degré de perfection en France par Gluck, Piccinni et Sacchini à la fin du siècle dernier. Dans la première moitié de celui-ci, Spontini, Rossini et Meyerbeer l'ont maintenue au rang où l'avaient placée leurs prédécesseurs par deux ouvrages chacun : *la Vestale* et *Fernand Cortès*, *le Comte Ory* et *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*. Il paraîtrait que les plus fortes facultés d'un compositeur dramatique ne peuvent aller au-delà de deux partitions à grand succès sur notre première scène lyrique. Les interprètes de ce beau genre tragique et musical sont, du reste, aussi rares à trouver que ceux du genre purement dramatique : on les compte à de longs intervalles, et ceux de notre Académie royale de musique s'usent vite au jeu doublement passionné qu'il faut déployer dans l'art dramatique et lyrique réunis. Et pour ne parler ici que des actrices, depuis presque un demi-siècle, on ne cite guère, comme tragédiennes lyriques qui ont brillé sur la scène de l'Opéra, que mesdames Saint-Huberti, Branchu, Falcon et Stoltz ; que mesdames Pasta, Malibran et Grisi sur le Théâtre-Italien de Paris ; et sur la scène française mesdames Duchesnois, Georges, Dorval et Rachel. Mesdames Saint-Huberti et Branchu remplirent, dit-on, leur carrière en excellentes comédiennes et en cantatrices suffisantes pour le temps. Nous avons tous vu mademoiselle Falcon, élève de notre malheureux Adolphe Nourrit, créer d'une manière remarquable *la Juive* et le rôle de Valentine dans *les Huguenots*. Tous les vrais amateurs du monde dramatique et musical ont témoigné les plus vifs regrets sur l'accident vocal qui a forcé celle charmante artiste à quitter le théâtre, comme on a déploré la retraite prématurée de la Pasta et surtout la perte de la Malibran. Mademoiselle Duchesnois a suivi

logiquement la ligne classique dans son art. Sa rivale, mademoiselle Georges, a parcouru une carrière plus mouvementée, plus accidentée ; elle s'est faite l'interprète de deux littératures, comme madame Dorval a essayé de le faire ; et maintenant cette dernière, rentrée dans le drame moderne régularisé, s'est remise en possession de la faveur publique ; elle impressionne profondément le populaire, comme mademoiselle Rachel agit sur cette portion du public qui s'en tient au genre purement classique.

Entre ces deux organes de la tragédie et du drame se place tout naturellement madame Stoltz, notre première, notre seule tragédienne lyrique, qui procède plus dans son jeu de l'âme et des inspirations de madame Dorval que de la diction juste, calculée et quelque peu froide de mademoiselle Rachel. Les artistes de la trempe des deux premières sont toujours en progrès, tandis que la dernière reste stationnaire au degré éminent où son talent est parvenu tout d'abord. [...]

Si [...] nous passons à l'analyse de celui [du talent] de madame Stoltz, nous sommes forcé de reconnaître que si notre première tragédienne lyrique a moins de calcul, de profondeur, elle a plus d'inspiration, d'inattendu, de passion. Ce n'est point un titre usurpé que celui qui donne le premier rang à l'Opéra parmi tous les théâtres de l'Europe. L'action serrée d'une tragédie lyrique, les effets de déclamation et de chant passionné que les interprètes de cet œuvre d'art complexe doivent montrer dans les bornes d'un rythme plus sévère que celui du vers tragique, rendent leur mission doublement difficile. On s'use rapidement à ce jeu ; et Hoffmann le fantastique le prouve éloquemment dans sa nouvelle intitulée *Don Juan*, où il nous montre la cantatrice jouant dona Anna succombant sous le double poids dramatique et musical du personnage qu'elle représente.

Nous l'avons déjà dit, madame Stoltz possède une âme semblable à celle de madame Dorval. Si son talent est moins vrai, plus exagéré, il est aussi plus poétique : sa mission est plus difficile. N'oublions pas que les cris passionnés d'une tragédienne lyrique doivent être mesurés ; et ces cris ne sont plus dans ce qu'on appelait autrefois l'*urlo francese*, ce sont les cris de l'âme, de l'amour et d'un juste

orgueil dans *la Reine de Chypre*, ceux de l'enthousiasme et du patriotisme dans *Charles VI*, ceux de la vengeance filiale dans *l'Étoile de Séville*. Et puisque nous venons de citer *Charles VI*, il n'est pas indifférent de faire remarquer que dans le personnage d'Odette de cette pièce, comme dans la *Xacarilla*, et dans d'autres essais plus ou moins favorisés par le succès ou l'insuccès de l'ouvrage, madame Stoltz a souvent abordé le comique, ou l'opéra de genre, très heureusement. Sa physionomie vive et spirituelle anime la scène. Par contre aussi, dans le genre sérieux, sa figure se stéréotype trop dans la douleur. Ses sourcils, contractés presque continuellement, donnent à ses traits un aspect de fatalité anticipée.

Dès la première scène de l'ouvrage nouveau, par exemple, elle se montre affligée prématurément. Quels que soient les pressentiments qui l'occupent, Estrella attend son amant ; il va venir ; elle écoute sa jeune camériste, qui chante de manière à déridier le front le plus chargé de soucis. L'action tragique n'a pas encore commencé ; que *l'Étoile de Séville* nous apparaisse donc brillante de sérénité et de l'espoir du bonheur, d'autant plus que le moment n'est pas loin où la nouvelle et ardente Chimène viendra demander vengeance du meurtre de son père au roi. Elle est belle alors ; elle est énergique et fière. Ses accents indignés ont de l'écho dans l'âme de chaque auditeur qui devient son admirateur : c'est la Desdemona de Shakspeare et de Rossini. Jeune fille de Venise ou de l'Ibérie dans *Othello*, *l'Étoile de Séville* ou *la Favorite*, qui l'a faite celle du public, madame Stoltz jette toute son âme dans ces rôles, se passionne, et par cela même passionne les spectateurs qui n'apportent point de préventions, de parti pris en venant à l'Opéra. Donc, en raison des difficultés de parler la double langue littéraire et musicale, de se servir de ces deux arts si difficiles à faire marcher ensemble pour exprimer toutes les passions humaines, et par son heureuse organisation, madame Stoltz est la première tragédienne de notre époque, comme madame Dorval est la première actrice du drame moderne, intime et vrai.

HENRI BLANCHARD.

15 janvier 1843
La France musicale

SOIRÉES MUSICALES ET CONCERTS.

GRRRRRANDE reprrrrésentation extraordinaire donnée jeudi a l'Opéra.

CHUTE COMPLÈTE DE MADAME STOLTZ.

Enfin la représentation extraordinaire, annoncée par l'Opéra depuis plus d'un mois, après plusieurs remises, a eu lieu jeudi dernier. La représentation était extraordinaire en effet, car les artistes de l'Opéra n'ayant plus rien de bon à chanter depuis que M. L. Pillet est directeur de l'Académie royale de Musique, chantaient, ce soir-là de la musique italienne entendez-vous ? de la musique italienne... jamais, en vérité, on n'a assisté à un spectacle plus curieux. Imaginez madame Stoltz s'avançant devant la rampe et déroulant avec un aplomb sans égal un chapelet de fausses notes, sous prétexte de chanter la cavatine d'Arsace dans *Semiramide* ; puis cette même cantatrice, toujours avec un aplomb sans égal, venant, accolée à Barroilhet, le grand chanteur, répéter, après madame Grisi, le magnifique duo de *Semiramide*. Jamais on n'a vu pareille monstruosité ; jamais aussi, il faut le dire, on n'a vu de chute plus complète. Et croirez-vous que M. Pillet disait à M. Vatel, à propos de cette représentation :

« C'est chez nous, à présent, qu'on apprend à chanter. »

Chez nous, dans la langue que parle M. Pillet, signifie chez madame Stoltz. Dans les *Huguenots*, madame Stoltz a été cent fois au dessous, nous ne dirons pas de mademoiselle Méquillet, car la comparaison serait peu flatteuse pour mademoiselle Méquillet ; mais cent fois au dessous des nullités les plus nulles de la province. Quoiqu'on eût pris la précaution de baisser la musique de plus d'un ton, et malgré l'attrait d'une romance rétablie dans la partition et qu'on n'a pas permis à mademoiselle Méquillet de chanter, la cantatrice, la reine de l'Opéra, comme on la nomme, a excité à

chaque instant des éclats de rire, non du parterre, car le parterre n'est chargé que d'applaudir, mais de l'orchestre, du balcon, des loges, de toutes les autres parties de la salle en un mot. Valentine vaut Arsace, et Arsace vaut Valentine.

Madame Dorus Gras, Barroilhet et Duprez ont protesté de tout leur talent contre les éclats de rire du public : ces trois grands artistes, applaudis avec enthousiasme, ont sauvé l'honneur de l'Opéra.

ESCUDIER.

Quant à l'exécution [de *Don Sébastien de Portugal*], c'est Duprez qui a encore son talent et sa renommée mais qui n'a plus une note, et qui vous met à la torture en s'épuisant lui-même en vains efforts, pour atteindre les sommets qu'il atteignait autrefois, et pour dominer le corps d'armée qui le sépare du public.

C'est Mme Stolz qui, par son chant ou plutôt ses cris, ses contorsions vocales et corporelles, est le type du genre français : genre mélodramatique, où la passion est remplacée par le délire, la colère par la rage et l'amour par quelque chose dont le nom n'a encore trouvé place, que je sache, dans aucun dictionnaire.

C'est que la nature du grand Opéra est une nature à part, c'est celle dont tout bon français emporte quelque parcelle dans son sac de voyage, à laquelle il rapporte ses précieuses impressions et à travers laquelle il contemple, juge et condamne le reste de l'univers. Ainsi soit-il.

Journal de Victor Balabine

Paris, 1^{er} mai 1844.

Notre prima-donna, madame Stoltz, ne pourra guère se maintenir plus longtemps; le sol est miné sous ses pieds, et bien qu'elle soit jolie, très-gracieuse, très-spirituelle et pleine de talents, et qu'en femme elle ait à sa disposition toutes les ruses du sexe, elle finira par succomber devant le grand Giacomo Machiavelli, qui désirerait voir madame Viardot-Garcia engagée à sa place, pour que celui-ci chante le rôle principal de son *Prophète*. Madame Stoltz prévoit son sort, elle pressent que même la folle tendresse que lui voue le directeur de l'Opéra, pas plus que l'admiration du public, ne pourra la sauver, quand le grand maestro de l'art de l'intrigue fera jouer ses artifices; et elle a résolu de quitter Paris de son gré, de n'y retourner jamais, et de terminer sa vie sur la terre étrangère. *Ingrata patria*, dit-elle l'autre jour, *nec ossa quidem mea habebis*¹. La pauvre femme n'a plus en effet depuis quelque temps que la peau et les os.

Heinrich Heine, *Lutèce*

1. « Patrie ingrate, tu n'auras pas mes os » (Scipion l'Africain).

Madame Stolz à Lyon. — Sifflets et *Robert Bruce*. — Retraite de madame Stolz. — Démission de M. Pillet.

En ce temps-là, madame Stolz se faisait siffler à Lyon ; et après deux représentations orageuses, elle se sauvait et revenait à Paris.

Depuis longtemps elle avait perdu l'habitude des sifflets ; elle n'était pas femme, l'incomparable chanteuse ! à parodier le mot de Charles XII entendant, à sa première campagne, les balles siffler à ses oreilles : « Quel est donc ce bruit ? Des sifflets ! ah ! ce sont des sifflets ! Eh bien, désormais ce sera ma musique favorite. » Cependant, telle devait être désormais sa musique, favorite ou non. Elle retrouva à Paris les serpents de Lyon ! Dans *Robert Bruce*, le public se souleva en masse contre une chanteuse trop puissante ; en une seule soirée il lui paya avec usure l'arriéré d'une mauvaise humeur accumulée pendant huit ans. Madame Stolz s'oublia, s'emporta jusqu'à jeter des paroles de défi à l'orchestre, aux stalles. Cette scène de violence, de rage, de mouchoir déchiré à belles dents, n'est pas encore si loin de nous : elle fut la dernière. Madame Stolz partit ; mais, avant de partir, elle laissa derrière elle un acte de dévouement, de réparation qu'il serait injuste de passer sous silence. Pour avoir cru à un talent que le public n'avait jamais ratifié, M. Pillet avait tout sacrifié, tout perdu. Madame Stolz connaissait les immenses difficultés d'argent qui pesaient sur l'Opéra ; au moment de s'éloigner, elle va trouver l'administrateur général, M. de la Baume, homme intègre et loyal, et lui remet 30,000 fr. destinés à venir mystérieusement en aide à celui qu'elle n'avait pas précisément enrichi. Seule, madame Stolz pouvait supposer que ses 30,000 fr. garderaient l'anonyme. M. de la Baume tenait en trop haute estime le caractère de M. Pillet pour se prêter à cette comédie, pour ne pas lui dire la vérité. Les 30,000 francs furent délicatement offerts, plus délicatement refusés.

Dans ce siècle d'argent, ne pas demander, c'est déjà beau ; offrir, c'est encore plus beau ; mais refuser, refuser quand on a besoin, c'est cent fois, mille fois plus beau ; car enfin celui qui offre a la chance d'être refusé, de rencontrer un homme comme M. Pillet. M. Pillet refusa ; il était fatigué de la lutte, il ne songea même plus à se défendre ; il abandonna la partie, sans discuter, sans marchander les conditions qu'on lui faisait. Au mois de juin 1847, il se retira ; il lui restait encore une année de privilège. Ses successeurs, M. Duponchel et M. Roqueplan, prirent à leur charge le passif, qui était de 513,000 francs. A ces conditions, ils obtinrent pour dix ans la concession de l'exploitation de l'Opéra.

Et M. Pillet !

Comme il dut être heureux, le jour où, libre, sans soucis, mais sans un centime, il se réveilla délivré de cet infernal Opéra où il avait englouti, sans fruit et sans repos, ses plus belles années. Il lui fallait recommencer la vie, bâtir sur un nouveau sable peut-être ; mais qu'importe ! n'allait-il pas se reposer de cette fatigue qui avait duré huit ans ? n'était-il pas déjà revenu à son ancien caractère doux et facile qu'avaient aigri les attaques et les passions ? n'était-il pas redevenu lui-même ? Les revers de fortune ont quelquefois du bon, n'est-il pas vrai, monsieur Pillet ? quand, la main sur la conscience, on peut dire, en trouvant de l'écho : « Tout est perdu, fors l'honneur ! »

Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*

23 septembre 1858
Le Figaro

LES ÉTOILES DU THÉÂTRE

—

ÉTOILES FIXES. ÉTOILES FILANTES. COMÈTES. PLANÈTES.
VIEILLES LUNES. LUNES NOUVELLES, ETC., ETC.

(Première série.)

*
* *

ROSINE STOLTZ

Dans les combats que les artistes livrent au théâtre, madame Stoltz doit être considérée comme un de ces officiers de fortune qui ont gagné leurs épauettes à la pointe de l'épée ; elle péchait par l'éducation première qui fut la pierre d'assise du talent de la Malibran et de la Pasta. En un mot, le chant de madame Stoltz était dépourvu de style. Le style, qu'on a le tort de confondre avec les fioritures et les caprices du chant italien, c'est cet art de la grande école, art formé par l'étude et mûri par le savoir, qui enseigne au virtuose le tour élevé et la grâce suprême d'une période, et lui apprend à ne pas bigarrer son chant de clinquant et d'or pur. C'est le style qui, pour l'exécution de *la romance du Saule*, prêtait à la voix sourde et voilée de la Pasta des inflexions sublimes, et introduisait de la suite et de la méthode jusqu'au milieu *du beau désordre* et des élans tumultueux de la Malibran.

Madame Stoltz avait une de ces voix robustes qui accomplissent en se jouant les plus rudes travaux de la scène. Cette voix, d'une vibration charnelle, d'une sonorité stridente, merveilleusement propre à l'expression des rôles passionnés, manquait pourtant de distinction. Dans les *piano*, elle tournait à la ventriloquie, dans les *forte* au hennissement de cavale, dans les *andante* au gargarisme. Nature puissante, nerveuse et réfléchie, chez madame Stoltz la tête dirigeait le cœur, le sang-froid préparait l'explosion dramatique, la volonté jouait la mélancolie, la résignation, la tendresse, en un mot, tous les sentiments contenus, chastes et doux.

C'est que, dans le regard, dans les traits, dans la désinvolture, madame Stoltz avait cette autorité virile que ne donne pas seul le talent, autorité qui excluait le charme de sa personne. Et ce charme absent, on n'y saurait suppléer par l'étendue et la fermeté de l'intelligence. Le public étonné, subjugué, et jamais touché ou ravi, sentait bien qu'il manquait à la grande artiste quelque chose pour être complète et parfaite ce quelque chose, c'était la grâce, c'était le sexe.

B. JOUVIN.

ROSINA STOLTZ.

Bien qu'elle ait quitté notre théâtre depuis longtemps, madame Stoltz appartient essentiellement à l'histoire de l'art, dont elle est restée, en dépit de sa retraite, une des plus vivantes et des plus magnifiques expressions. Depuis elle, nous n'avons plus vu à l'Opéra de cantatrice aussi complète ; il est des rôles qu'elle a marqués de son cachet, dans lesquels elle ne peut être ni surpassée ni même égalée, tels que : *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, et surtout *la Favorite*. Elle s'était incarnée dans ce personnage de Léonore ; ceux qui l'ont vue, qui l'ont entendue, n'oublieront jamais cette passion, cette fièvre dont elle était dévorée, et qu'elle communiquait à tous les spectateurs. On eût pu lui dire, le jour de la première représentation de ce beau drame, ce que disait un courtisan à l'entrée de l'infortunée Marie-Antoinette dans Paris, après son mariage :

« Madame, ils sont là *trois* mille amoureux de vos charmes. » ¹

En elle l'attrait le plus puissant, ce jour-là, était ce talent qui devient du génie, lorsqu'il part du cœur.

Madame Stoltz a une voix bien timbrée, sympathique, vibrante ; la nature lui a donné un instrument superbe, l'art lui a appris à s'en servir magnifiquement ; son style est large, sa vocalise est brillante : mais cette voix, mais cette science, ne sont chez elle que des auxiliaires ; ce qui la distingue surtout, c'est *ce diable au corps* que Voltaire voulait inculquer à mademoiselle Gaussin ², et qu'il regardait comme la condition indispensable à la perfection d'un artiste. Elle sent si profondément ce qu'elle chante, qu'en faisant aux autres une illusion entière, elle se fait aussi cette illusion à elle-même. Elle pleure de vraies larmes, elle a réellement perdu son

1. « Madame, vous avez-là sous vos yeux deux cent mille amoureux de votre personne. » (Le maréchal de Brissac à Marie-Antoinette)

2. Voltaire à Mademoiselle Dumesnil : « C'est le diable au corps qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts. »

Fernand, elle est véritablement Catherine Cornaro, exilée à Chypre ; elle chassera l'ennemi du sol de la France avec Odette. Donnez-lui une épée, elle combattra, elle s'enivrera de son propre chant, et s'exaltera au point de changer la chimère en réalité.

Quel auditoire résisterait à un pareil entraînement ? qui ne marcherait pas derrière elle ? qui ne partagerait pas ses douleurs ? Les pierres ne se levaient-elles pas devant la lyre d'Amphion ?

La diva possède un autre art, très-nécessaire au théâtre, elle sait s'habiller. Ses costumes sont exacts, harmonieux et choisis avec goût ; elle les modifie, elle les arrange à l'air de son visage, sans pourtant sortir du caractère de l'époque qu'elle représente. Ce n'est pas elle qui jouerait *Robert le Diable* en crinoline, ainsi que cela se pratique maintenant rue Lepelletier. L'art véritable entre dans les plus petits détails ; il est surtout dans l'ensemble, il se choque de la moindre dissonance ; et je ne dis pas seulement pour la musique, on le comprend bien.

Madame Stoltz a abandonné la scène au milieu de sa gloire, elle a laissé des regrets fort adroits ; on la voit toujours jeune, toujours éclatante ; son départ ressemble à ces amours fauchées dans leur floraison, alors que les déceptions ne sont pas encore arrivées, alors qu'on est tout l'un pour l'autre ; celles-là on ne les oublie jamais, on les voit à travers des souvenirs enchanteurs que rien n'efface et que tout vivifie. C'est un prisme chatoyant sans cesse devant les rayons qui le frappent.

Le caractère de Rosina Stoltz est plus difficile à peindre que son talent : elle est fort peu et fort mal connue, parce qu'elle échappe à l'analyse, et après l'avoir soigneusement observée, on n'est pas plus certain de l'avoir bien jugée.

Ce n'est pas qu'elle soit dissimulée ; au contraire, elle a de ces brusques franchises qui vont souvent jusqu'à la rudesse. En d'autres moments, elle deviendra la chatte la plus câline et la plus séduisante, elle endormira la défiance avec un regard de ses yeux de velours, qui ressembleront, un quart d'heure après, à des diamants noirs lançant des flammes.

Son esprit est incontestable ; elle a une des conversation[s] les plus pétillantes que je connaisse. Elle est drôle, et elle est originale ; ses expressions ne sont pas celles de tout le monde, elle a du pittoresque dans l'image et de l'imprévu dans la repartie. Elle écrit bien, son style est concis ; il a une sorte de rigidité élégante qui est plutôt ordinairement le partage des hommes ; elle ne fait point de phrases, elle va droit au but ; elle dit ce qu'elle veut dire, et elle le dit bien.

Sa mobilité est aussi extrême que sa vivacité ; c'est un oiseau ; elle semble en avoir les ailes, comme elle en a le ramage. On la croit en Angleterre, elle est en Italie, elle vous écrit des bords du Rhin, et votre réponse courra après elle jusqu'à Rio de Janeiro. Ses résolutions sont toutes spontanées, elle aime l'inconnu ; elle se jettera tête baissée au milieu des périls, si elle aperçoit à l'horizon une faible lueur qui promet le beau temps.

Sa volonté est de fer ; les obstacles l'irritent, ils ne l'arrêtent pas ; active, infatigable, elle dévore la vie, en même temps qu'elle est dévorée par elle ; son imagination est aussi développée que celle d'un romancier, et néanmoins le positif la domine également.

Personne ne sait mieux aimer, elle a aussi le courage de ses antipathies et tient très-haut le drapeau qu'elle porte ; un mot d'elle est un stigmat, la cicatrice ne s'en efface pas lorsque la plaie est fermée. Elle a une façon de louer les gens qui les écrase à ne point se relever ; rien n'est de meilleure compagnie que son ironie et sa colère, mais malheur à qui doit subir ses compliments en certains cas.

Dévouée et bonne à l'excès, lorsque son cœur l'y porte, elle méprise souverainement la banalité ; elle ne craint qui que ce soit ; elle veut avoir des ennemis : c'est, selon elle, l'appoint de sa valeur.

Elle s'emporte et elle s'apaise, elle est douce et elle est vive, elle s'exalte sur tout ce qui touche à l'art ou à la passion, et puis tout à coup, sans transition, il lui échappe une de ces réalités décourageantes qui prouve une grande connaissance du cœur humain et de ses misères. Il semble que ses ailes d'oiseau, dont je parlais tout

à l'heure, se ploient subitement, et qu'elle se laisse tomber sur la terre.

Madame Stoltz poursuit un projet qui lui sourit, avec la persistance d'un chasseur ; elle accepte volontiers une lutte ; elle la soutient, elle est heureuse de triompher, et une fois ce triomphe obtenu, elle ne profitera peut-être point de la victoire. Elle n'a aucune petitesse dans le caractère, et cependant elle en saisit jusqu'aux moindres circonstances.

Son orgueil est grand, il est pour elle un appui et un soutien. C'est un frein salutaire que l'orgueil chez les femmes : autant la vanité leur est nuisible, autant l'orgueil (justifié bien entendu) peut leur sauver de fautes et servir leurs intérêts ; l'orgueil donne de l'assurance, il aide à tirer de soi-même tout le parti qu'on vaut. L'absence de tout orgueil est un défaut, bien plus, c'est un malheur. Les autres ne vous jugent pas à votre hauteur, si vous vous effacez d'avance devant leur arrêt.

Généreuse à l'égal d'une reine, la belle cantatrice sait donner ; elle a la délicatesse du bienfait, ce qui prouve un cœur d'élite et un esprit supérieur. Elle a de grandes manières, elle est distinguée, elle occupe tout naturellement, dans un salon, la place que sa personnalité lui assure.

Elle ne pose pas, elle est naturelle ; elle aime à rire, sans être gaie. Elle possède un tact rare, elle ne dit pas un mot de trop ; il n'est pas de livre musqué du dix-huitième siècle qui raconte plus spirituellement et plus convenablement les anecdotes. Ce secret, perdu dans les boîtes à mouches de nos grand' mères, a été trouvé par elle.

Très-modeste de goûts, elle est somptueuse en tout ce qui tient à l'art ; l'art est son Dieu, son culte ; elle lui sacrifierait tout, excepté son cœur, ou plutôt ses affections. Elle n'est pas coquette, elle aime à plaire, ce qui est naturel ; pourtant, elle n'a rien de ces férociétés féminines qui bouleversent en se jouant l'existence d'un homme assez malheureux pour aimer véritablement. Le paganisme avait idéalisé cette déception cruelle dans la fable d'Ixion, follement épris

de la reine des dieux ; elle lui envoyait une vapeur formée de son image : lorsqu'il croyait avoir attendri la déesse, l'infortuné n'embrassait que le vide.

La grande artiste s'habille avec simplicité, elle ne cherche pas à faire de l'effet et à attirer l'attention, autrement que par ce qu'elle vaut. La toilette lui sied parfaitement ; néanmoins, sa beauté est de celles que l'âme illumine, et à qui la parure donne du relief et de l'éclat. Très recherchée dans les mièvreries de l'élégance, qui révèlent la femme comme il faut, elle est d'une propreté scrupuleuse et ordonnée ; elle n'a rien de la bohème : c'est une maîtresse de maison accomplie, elle fait les honneurs de chez elle avec grâce, sans familiarité et sans raideur.

Madame Stoltz a des amis qui l'apprécient, elle a des envieux qui l'accusent et qui ne consentent à lui accorder que les défauts de ses qualités. Elle est née sous une heureuse étoile, on ne lui pardonne pas son bonheur ; elle le sent vivement, comme elle sent toutes choses, surtout la reconnaissance : qui lui a rendu le moindre service est sûr de la retrouver tôt ou tard. Elle sait gré à ceux à qui elle plaît, et elle n'a d'autres désirs que de leur plaire davantage encore. C'est une nature richement douée, à laquelle on s'attache fortement lorsqu'on la connaît bien. Elle vous saisit tout d'abord par son charme incontestable ; après, elle vous rebute quelquefois par ses inégalités ; si l'on persiste, on découvre des trésors.

Elle n'a pas les inconvénients mesquins des femmes ordinaires, les tripotages et les propos ; on peut lui confier un secret important, elle ne l'éparpillera pas.

Excellente mère, elle élève son fils pour en faire un homme ; sa tendresse est éclairée, c'est un flambeau, ce n'est pas un brasier inutile et étouffant.

Rosina est exclusive dans son art et dans ses sympathies ; elle a des admirations pour des œuvres dédaignées, et des protections adorables pour les faibles et les malheureux. Elle s'attache énormément par le bien qu'elle fait, sa mémoire garde l'empreinte de ce qu'elle a vu souffrir ; elle ne se plaint jamais, elle plaint les autres : c'est déjà la

moitié du soulagement. Elle est aussi fière qu'elle est forte, c'est peut-être là le secret de son bonheur, qui fait tant de jaloux autour d'elle.

Elle vit en famille, fort retirée, presque toujours à la campagne quand elle ne voyage pas ; un de ses plaisirs favoris est de monter à cheval, elle y est très-hardie. Sous une apparence frêle et délicate, elle cache une énergie sans borne ; elle est infatigable ; ses nerfs lui tiennent lieu de santé, quand la sienne succombe.

Elle lit, elle s'occupe de ce qui l'entoure, mais surtout elle chante ; son art est toujours sa divinité chérie. Elle n'a besoin ni d'auditoire, ni d'applaudissements ; c'est pour elle, c'est pour l'art lui-même qu'elle l'exerce. Je ne saurais trop le répéter, jamais, depuis la Malibran, une artiste ne fut possédée par l'art à ce point. Elle peut être fantasque sous d'autres rapports, sous celui-ci elle est immuable : elle chantera, comme le cygne, à sa dernière heure.

Dans une de ses excursions en Italie, elle a fait copier à Pompéi la *maison de la Chanteuse* ; et cette maison, elle la fait exécuter au Vésinet. C'est un vrai bijou antique, qu'elle seule peut habiter. Les meubles sont d'un goût aussi pur que s'ils avaient été faits à Rome, du temps d'Auguste. Un corps de logis est spécialement réservé aux amis que la fortune abandonne. Léonore sera doublement heureuse de les y recevoir ; c'est pour elle une sorte d'obole payée au destin, qui l'a constamment favorisée et récompensée sous ce rapport.

Elle vivra là tranquille, jouissant des beaux jours qu'elle s'est préparée, entourée d'affections, sans bruit ni faste, mais avec toutes les aisances de l'intérieur. Elle fuit le monde et les cercles d'apparat, elle ne recherche que l'intimité. Madame Stolz est de ceux qui aiment à se souvenir, elle n'a aucunes prétentions ni aucunes flatteurs ; on peut compter sur elle, enfin, quand elle a promis, et ceci devient de plus en plus rare, non-seulement chez les femmes, mais chez les hommes également. La religion de la parole se perd avec toutes les autres.



Nadar, *Rosine Stoltz*, épreuve sur papier salé.
© Musée d'Orsay.

4 mai 1815
Journal de l'Empire

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DECLAMATION.

Premier Exercice des Elèves.

Le Conservatoire ressent, comme la nature, l'heureuse influence du printemps : à cette époque, les germes de talent déposés par d'habiles maîtres dans l'âme de leurs élèves commencent à se montrer, et bravent impunément la lumière ; alors, les murs de l'enceinte savante retentissent, comme nos bois, des sons de leurs mélodieux habitans.

*Avia tùm resonant avibus virgulta canoris,
Inque novos soles audent se gramina tutò¹
Credere.*

Pour parler sans figure, c'est ordinairement au retour de la belle saison que le Conservatoire met le public ami des arts dans la confiance des études et des progrès de l'année précédente. Ce public aime à y retrouver les élèves qu'il a déjà connus, à faire connoissance avec les nouveaux, à juger les artistes naissans, appelés ou à remplir les lacunes trop nombreuses que l'on remarque dans les différens emplois du théâtre, ou à remplacer les acteurs que l'âge ou les infirmités obligent de recevoir la baguette de congé, ou même à servir comme auxiliaires sous des chefs éprouvés et enfin à perpétuer

1. Virgile, *Géorgiques*, livre II, 328, 332.

Chaque bois retentit du concert des oiseaux (Delille, 1802).

Aux rayons doux encor du soleil printanier

Le gazon sans péril ose se confier

par une succession non interrompue, ces associations brillantes consacrées aux plus nobles et aux plus intéressants de nos plaisirs.

Il me semble que pour juger convenablement les exercices de ces jeunes virtuoses, on doit se tenir dans un juste milieu, également éloigné d'une molle indulgence et d'une excessive rigueur. Ce sont des novices ; il y auroit de la pédanterie à leur demander autant qu'à des maîtres : d'heureuses dispositions à leur âge sont du talent. On ne peut pas exiger qu'ils atteignent le but ; il suffit qu'ils soient dans la route, et qu'ils laissent entrevoir la force et les moyens de la continuer. Mais, d'un autre côté, ils suivent une carrière périlleuse, où le défaut de vocation les expose aux dégoûts les plus amers, aux affronts les plus humilians, et par suite à la misère et à la déconsidération. Cette affreuse perspective échappe à l'imprévoyance de la jeunesse ; elle ne voit l'avenir qu'à travers le prisme d'une imagination abusée : entraînée vers un état qui ne lui présente avec l'idée flatteuse de l'indépendance, que celle des applaudissemens et des triomphes, elle refuse même de croire à l'expérience des vieux comédiens qui tous, sans en excepter les plus célèbres, conviennent qu'ils ont payé trop cher la fortune et la gloire à laquelle ils sont parvenus. C'est donc rendre un service important aux élèves, que d'arrêter, dès leurs premiers pas, ceux d'entr'eux qui ne peuvent marcher qu'en bronchant dans une carrière où ils ne doivent recueillir un jour que l'indigence et le mépris. C'est d'après ces principes que je jugerai les différentes parties de ce premier Exercice, dont je vais rendre compte.

Il a commencé par une belle symphonie d'Haydn *ab Jove principium*, exécutée avec chaleur, ensemble, précision, moins de fougue et plus de sagesse que de coutume. L'orchestre, il est vrai, étoit dirigé par M. Habeneck, qui d'élève a passé presque subitement au rang de professeur du Conservatoire, ou, quoique bien jeune encore², il a déjà formé des sujets qui partout ailleurs seroient des maîtres.

2. Habeneck avait alors 34 ans.

Un air de *la Création*, du même compositeur, a été médiocrement chanté par M. Bégrez³. Ce jeune homme a plus de méthode que de voix ; son organe manque de timbre, de ce moelleux, de ce velouté qui lie les différens sons, et en rend insensibles les intervalles. A ces défauts naturels il ajoute celui de faire grimacer sa figure, et de contourner désagréablement ses lèvres ; habitude vicieuse dont il doit se corriger et que j'ai remarquée surtout dans le trio de M. Chérubini sur la mort d'Haydn⁴, trio qui n'a pas produit beaucoup d'effet, soit que les intentions en aient paru communes, soit que la manière assez foible dont il a été rendu ait fait disparaître les beautés de la composition.

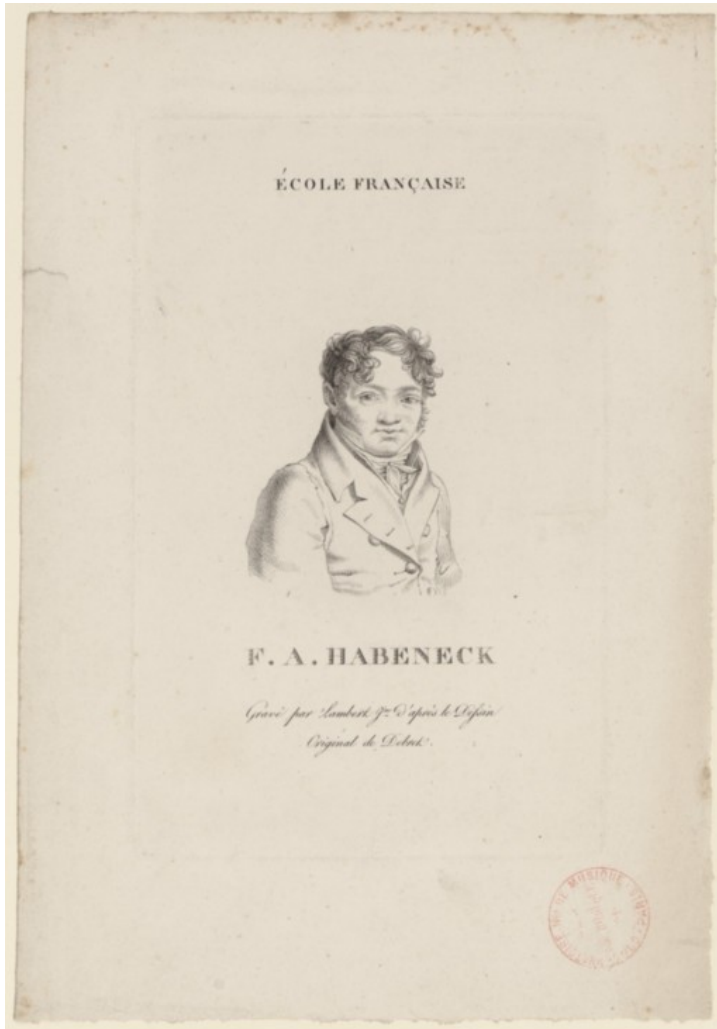
M. Mengal jeune a exécuté un concerto de cor de M. Mengal aîné⁵. Le cor est par essence un instrument d'accompagnement. Ses sons nécessairement entrecoupés semblent en interdire à la poitrine un emploi long et continu ; dans les parties concertantes, il se fait entendre quelquefois en solos, mais ces solos sont courts : sans quoi ils deviendroient aussi fatigans pour les spectateurs que pour l'artiste. Je dois donc le dire avec franchise : le concerto de M. Mengal n'a pas obtenu tout le succès qu'il pouvoit désirer mais on n'en a pas moins rendu justice à la facilité avec laquelle l'artiste a triomphé de beaucoup de difficultés, et à l'étendue extraordinaire de ses moyens.

L'ouverture de *l'Irato*, par M. Méhul, est un morceau trop original et trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en parler autrement que par rapport à l'exécution, qui n'a pas été moins parfaite que celle de la première symphonie.

3. Pierre-Ignace Bégrez (1787-1863). Ténor. Premier prix de chant en 1814. Débute à l'Opéra, en 1815, dans *Armide*, *Anacréon* et *Les Bayadères*.

4. *Chant sur la mort de Haydn* (1805).

5. Jean Mengal (1796-1878). Premier prix de cor en 1813. Joseph Mengal (1784-1851). Premier prix de cor en 1809.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lambert jeune, d'après Jean-Baptiste Debret, *François-Antoine Habeneck*,
eau-forte et pointillé.

[1813

5 juin 1815
Le Nain jaune

REVUE DES THÉÂTRES. GRANDS THÉÂTRES.

Académie impériale de Musique. — Première représentation de la Princesse de Babylone. — Je me suis souvent demandé comment il était possible que l'Opéra, avec tous les avantages dont il jouit, fût un des spectacles les plus ennuyeux et les plus soporifiques de la capitale. Quelle punition devrait-on infliger à un homme à qui l'on dirait : vous vous occupez de lettres et de théâtres depuis trente ans, vous avez une réputation d'homme d'esprit ; cependant, comme vous pouvez manquer d'imagination, prenez parmi nos auteurs les plus féconds en ce genre, celui qui a eu le plus de succès, choisissez dans les ouvrages de cet ingénieux écrivain le sujet le plus convenable à la pompe de l'Opéra ; n'épargnez rien pour l'environner de tous les prestiges de l'art ; que les charmes de la mélodie viennent augmenter celui de vos vers ; que les brillantes illusions de la peinture soient prodiguées à chaque acte ou chaque scène ; que les attraites de la danse, les séductions de la beauté ne soient pas épargnés ; nous vous offrons tous les secours que votre art peut désirer, les plus beaux talents de la capitale vous seconderont de tous leurs moyens, les prodiges de la mécanique concourront à votre succès ; quelle punition, dis-je, devrait-on infliger à un auteur qui, avec de pareilles ressources, aurait trouvé le moyen de faire subir à des spectateurs le supplice infernal de trois heures d'ennui et de fatigue ? Ne devrait-il pas être justiciable des tribunaux du Parnasse, pour avoir gâté de la manière du monde la plus ridicule un des plus jolis contes de Voltaire ; pour avoir substitué des vers lourds et plats à la prose brillante et spirituelle de l'auteur de *Zadig* ? ne serait-il pas jugé digne d'un châtement exemplaire pour

avoir été choisir le Childebrand ¹ de la musique, afin de déguiser la nullité de son poème ? n'aurait-il pas encouru la vindicte publique pour avoir fait une mauvaise tragédie d'un badinage charmant, et pour avoir substitué un pathétique froid et ennuyeux à la gaîté franche et maligne de l'original ? Voilà pourquoi ce qu'a entrepris l'auteur de la *Princesse de Babylone*, et ce qu'il a exécuté au grand regret des amateurs de l'Opéra. Voici en peu de mots comment il a mutilé Voltaire : Bélus, roi de Babylone, a rassemblé dans la capitale de son empire trois puissans monarques qui aspirent à la possession d'Ornose, sa fille. Des épreuves sont indiquées aux trois rivaux. La première est celle de l'arc de Nembrod [*sic*] ; aucun d'eux ne peut parvenir à tendre cet arc, et le succès de cette entreprise est réservé à un jeune Gangaride qui a sauvé quelque temps auparavant la vie à la princesse et qui brûle en secret pour elle. La seconde épreuve est une lutte en champ clos avec un féroce lion. Deux des prétendans trouvent ridicule que Bélus veuille faire égorger son gendre par une bête fauve, et jugent plus prudent de faire combattre leurs sujets pour conquérir leur maîtresse. Le roi des Scythes seul descend dans l'arène et c'est est fait de lui si le jeune Gangaride n'arrive à son secours pour le tirer des pattes de son frère le roi des forêts. On n'oublie pas un pareil service, aussi le sensible Hermodon jure-t-il une amitié éternelle à son libérateur Almazan, c'est le nom du Gangaride. L'occasion se présente bientôt de lui en donner des preuves. Les deux rois vaincus dans les épreuves ont été réunir pendant l'entre acte deux armées de trois cent mille hommes, et viennent demander raison à Bélus, qui, au milieu des réjouissances du mariage de sa fille, ne s'est pas mis en mesure de défendre sa capitale. Le jeune Gangaride lui offre le secours de son bras, et après avoir fait des prodiges de valeur il se trouve au commencement du troisième acte dans une prison obscure, au pouvoir de ses rivaux ; la belle Ornose vient y consoler son amant qui serait dans une fâcheuse position sans la reconnaissance du roi des Scythes ; ce monarque vient dans la prison offrir un habit à son libérateur ; ce

1. Le comte Childebrand. Personnage de *Roderic et Cunégonde, ou l'Hermitte de Montmartre* (Gaîté, 30 juillet 1805) d'Alphonse Martainville, journaliste et auteur de théâtre (1776-1830).

qui est bien le moins qu'il puisse faire ; Almazan le laisse à sa place et va tenter le sort des combats, qui au troisième acte ne peut plus être douteux, les deux rois d'Égypte et des Indes sont vaincus, Hermodon est remis en liberté, le vieux Bélus est délivré de ses ennemis, et Almazan épouse sa maîtresse après que le grand mage a assuré au roi de Babylone, qui paraît craindre beaucoup les mésalliances, qu'on avait trouvé la généalogie d'Almazan et qu'il est tout aussi noble que lui pour le moins. Voilà la castration qu'on a fait subir à Voltaire : on voit qu'il fallait beaucoup de talent pour trouver une pareille rapsodie dans le conte de la Princesse de Babylone. Aussi M. Vigée ² n'en aurait-il pas été capable tout seul. On a reconnu un homme plus exercé dans un pareil travail ; le spirituel auteur de l'*Entrevue* ³ et d'un grand nombre de jolies pièces, n'aurait pas eu le courage, j'en suis sûr, de défigurer ainsi Voltaire ; il a laissé ce soin à l'auteur de plusieurs essais dans ce genre, dont je ne veux pas poursuivre le talent par-delà la tombe. Mais comme M. Vigée n'est pas mort, je pourrai lui reprocher d'avoir supporté seul tout le poids de son succès, et d'avoir attaché son nom à un poème qui est le seul de ses ouvrages où l'on ne retrouve ni sa grâce ni son esprit. Je doute que tout le talent de Salieri eût pu soutenir un pareil opéra ; on peut présumer d'avance que celui de M. Kreutzer n'aura pas cette puissance ; depuis long-temps ce compositeur se tient dans les bornes de la médiocrité la plus affligeante. Toutes ces compositions sont d'une sécheresse et d'une monotonie qui ne laissent pas même soupçonner l'auteur de Lodoïska et de Paul et Virginie. A cette époque, M. Kreutzer faisait chanter ses acteurs et ne mettait pas tout son talent dans une contrebasse ou un trombone. Au milieu de tout son fatras d'orchestre, j'ai saisi quelques phrases de chant dans le duo entre Bélus et Ormosa, et dans l'air d'*Une paisible indifférence* ⁴, et quelques beaux effets dans le final du premier acte. Les ballets sont bien dessinés. Le talent varié de M. Gardel s'y retrouve souvent ; mais il faut convenir que la perfection des sujets de la danse entre pour beaucoup dans le succès.

2. Louis-Jean-Baptiste-Étienne Vigée (1758-1820). Frère de Madame Vigée-Lebrun.

3. Théâtre-Français, 6 décembre 1788.

4. Duo, Acte I, scène IV. Air, Acte I, scène V.

Je parlerai, dans un prochain numéro, d'une *Princesse de Babylone*, non représentée et refusée à l'Opéra ; elle m'a paru supérieure à celle de M. Vigée, quoiqu'elle soit d'un homme fort inconnu, nommé Martin⁵ : je crois que cet ouvrage est celui que Salieri fit jouer à Vienne, sous le titre de la *Reine de Palmyre*⁶.

5. Joseph Martin (1756-1797). Auteur dramatique.

6. Palmira, regina di Persia (Kärntnertortheater, 14 octobre 1795).

27 juillet 1815
Journal des débats

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de l'*Heureux Retour*, ballet-pantomime
 en un acte, par M. Milon.

La rentrée du Roi dans sa capitale est un de ces événemens que tous les arts, chacun dans son langage, se disputeront l'honneur de transmettre à la postérité. L'historien dans des pages graves et éloquentes, rappellera le jour mémorable où une ville immense, échappée aux angoisses de la terreur et de la mort, se précipita pour la seconde fois au-devant de son libérateur ; et, l'environnant de sa population tout entière, le reporta sur son trône, à travers les plus touchans témoignages de ses regrets et de son amour. La poésie embellira ces récits de ses brillantes couleurs ; le marbre et la toile l'immortaliseront par des monumens qui triompheront du temps jaloux. En attendant nos théâtres s'empressent d'en retracer à notre imagination les doux souvenirs ; l'initiative appartenait de droit au plus pompeux, au plus magnifique de nos spectacles ; et il vient d'acquitter sa dette avec un empressement qui honore le directeur et les artistes dont les talens ont dignement secondé son zèle.

L'Heureux Retour n'est à la vérité qu'une suite d'esquisses légères. Le peu d'étendue de nos plus vastes théâtres ne permet pas de donner à des tableaux de ce genre tous les développemens dont ils sont susceptibles. Mais l'imagination supplée à l'insuffisance du cadre, et la mémoire venant au secours des yeux, achevant ce que le local rend nécessairement imparfait, complète l'illusion.

L'ouverture exprime assez bien le mouvement tumultueux et la joie excitée par l'arrivée prochaine de S M. Au lever du rideau, on aperçoit une place voisine des barrières ; aux deux côtés du théâtre sont des boutiques de marchandes de modes, de comestibles et de

boissons. Des pelotons de gardes nationaux arrivent successivement, et se portent au-devant du cortège royal ; à la rapidité, à la gaieté de leur marche, on voit que leur cœur les a devancés sur la route. Une jolie marchande vient attacher à leur boutonnière le ruban blanc et la fleur de lis ; le peuple se presse en foule autour d'eux et forme des rondes joyeuses. Une jeune fille paroît seule inquiète au milieu de la joie générale ; une douleur secrète l'agite ; son amant étoit à la dernière bataille, et depuis elle n'en a point eu de nouvelles. Ce petit épisode forme un contraste naïf et touchant avec l'allégresse de tous les autres personnages. Cependant les mouvemens de la garde et du peuple, les airs chéris que fait entendre l'orchestre, l'ivresse du bonheur qui se lit sur tous les visages, tout annonce que le moment si impatientement attendu, est enfin arrivé ; on ne voit pas le cortège, mais on le devine : il y auroit eu de l'inconvenance à vouloir porter plus loin le désir d'une imitation exacte. Des groupes de militaires de différentes armes se forment, on voit mêlés ensemble des gardes nationaux, des soldats de ligne, des gardes-du-corps qui, d'un commun accord, boivent l'oubli des anciennes divisions. On remarque même parmi eux quelques vétérans de cette garde intrépide qui n'eut jamais qu'un reproche à se faire, qui n'eut à s'imputer qu'une faute, trop cruellement expiée à Waterloo, par l'extravagance barbare de celui même pour qui elle avoit été commise. Désabusés et rendus aux affections naturelles à tous tes Français, ces braves ont arboré le signe de la réunion et de la paix : ils confondent leurs vœux, leur sentimens et leurs verres avec ceux de leurs camarades.

En ce moment, un officier allié ramène à sa maîtresse le jeune amant auquel il a sauvé la vie sur le champ de bataille. Ainsi aucun chagrin domestique n'obscurcira l'éclat d'un si beau jour.

Le théâtre change, et représente le jardin des Tuileries ; dans le fond se dessine majestueusement la façade du château, sur le dôme duquel flotte le drapeau indicateur des hôtes augustes qui viennent d'y rentrer.

Tout le jardin se peuple de nombreux spectateurs ; des danses vives, des rondes animées expriment par leur simplicité, la franchise du sentiment qui les inspire. Quelques pas savans viennent se mêler à

ces scènes naïves : quoique la vérité et peut-être même la vraisemblance en soient un peu blessées, c'est un de ces torts brillants qu'il est agréable d'avoir à pardonner : les arts devaient un hommage particulier à un monarque éclairé qui les aime et qui les protège par goût sans les accabler de ce patronage insolent qui ne voit en eux que les utiles instrumens de l'ambition et de l'orgueil.

Tous les premiers sujets se sont fait un devoir de paroître dans ce ballet. Albert et M^{lle} Gosselin ont dansé avec leur supériorité ordinaire un charmant pas de deux sur l'air de *Gabrielle*, M^{me} Courtin s'est montrée excellente pantomime dans le rôle de la jeune amante ; Antonin, Anatole, Ferdinand, Elie, Paul, Montjoie ; M^{lle} Saulnier, Gaillet, Fanny Bias, surtout M^{lle} Delille dans le double rôle de poissarde et d'Ecoissaise, ont soutenu leur réputation. Les évolutions militaires ont été exécutées avec une rare précision par les figurans habillés en gardes nationaux : il étoit aisé de voir que tous les artistes étoient animés d'un autre désir que celui de plaire au public, et qu'un motif plus noble ajoutoit une vivacité extraordinaire au développement accoutumé de leurs talens.

La musique a le caractère convenable à une fête de famille : je n'ai pas besoin de dire que les compositeurs ont tiré plus d'une fois parti des airs français *Vive Henri IV*¹ et *Charmante Gabrielle*². Peut-être même en ont-ils un peu abusé : on retrouve ces airs dans l'ouverture, dans le cours du ballet, dans la ronde générale qui le termine. On les avoit déjà joués avant *Alceste*, on les avoit répétés entre les deux pièces : il faut de la mesure dans les meilleures choses ; c'est même le moyen le plus assuré de les faire valoir.

1. Les couplets de cette chanson avaient été écrits par Jean Marie Magdeleine Schneitzhoeffter (Toulouse 13 X 1785 - 4 X 1852 Paris).

2. « L'air de *Vive Henri IV*, la romance de *Charmante Gabrielle*, ont paru successivement dans la *Bataille d'Ivry*, *Gabrielle d'Estrées*, les *Héritiers Michau*, le *Bouquet au Roi*, l'*Heureux Retour*, le *Roi et la Ligue* [...] » (Castil-Blaze, *De l'opéra en France*. Paris, Janet et Cotelle, 1820. Tome premier, p. 201).

On a nommé l'auteur du ballet ; M. Milon est venu recevoir en personne les témoignages de la satisfaction du public : les airs, m'a-t-on assuré, ont été arrangés par MM. Persuis et Berton³. Quoiqu'en général un *pasticcio* ne puisse rien ajouter à la gloire de ces compositeurs, je n'ai pas cru qu'ils dussent être frustrés de la portion de louanges qui leur revient, comme récompense légitime de leur zèle. Il paroît d'ailleurs que l'ouverture appartient tout entière à M. Berton.

L'assemblée étoit complète et brillante : les illustres étrangers qui en faisoient partie ont mêlé plus d'une fois leurs applaudissemens à ceux des autres spectateurs dont ils ne se distinguoient que par leurs décorations et leurs costumes.

C.

3. Et Kreutzer.

Livre de Raison de Louis Joseph Berlioz

Déjà depuis plusieurs mois la France jouissait d'une paix profonde ; le commerce n'avait jamais été plus florissant et toutes les traces de nos anciennes discordes paraissaient effacées ; nous étions heureux et rien ne menaçait notre sécurité et notre bonheur. Cependant l'armée n'avait pas encore oublié qu'elle avait porté les aigles victorieuses sur presque tous les points du continent de l'Europe et elle se décidait difficilement à obéir à un souverain qui ne pouvait se mettre à sa tête. L'ancienne noblesse n'épargnait pas les humiliations à la nouvelle ; le duc de Berri révoltait par ses inconséquences, la duchesse d'Angoulême par sa hauteur ; le peuple redoutait, quoique sans raison, le rétablissement de la dîme et des droits féodaux, la restitution du bien des émigrés ainsi que l'accroissement du pouvoir des prêtres. Mais les éléments d'une nouvelle révolution n'inspiraient aucune crainte ; on était rassuré par la haute sagesse du roi et par l'estime que les Français de tous les partis montraient pour sa personne. Un seul homme était à craindre, et il est venu.

Buonaparte est débarqué le 2 mars avec onze cent hommes dans la rade du Golfe Juan à un quart de lieue d'Antibes. Il a traversé sans éprouver de résistance les départements du Var, des Basses-Alpes et Hautes-Alpes. Il était facile de l'arrêter sur les frontières de ce dernier département. On connut son arrivée à Grenoble le 5 ; les mauvaises mesures du général Marchand et la perfidie du préfet Fourier ont perdu Louis dix-huit. Le six au soir, Buonaparte se présente aux portes de la ville ; elles lui furent ouvertes ; il fut reçu aux acclamations du peuple et de la garnison, et dès ce moment, il devint évident qu'il arriverait à Paris sans obstacle si des soldats français ne lui étaient pas opposés.

Le onze, il est entré à Lyon ; il y a séjourné deux jours et le 20 au soir, ayant fait une marche de cent lieues en huit jours, il a couché aux Tuileries

Des succès aussi rapides paraissaient incroyables, et quoiqu'on nous eut annoncé son arrivé à Paris le 22 par une dépêche télégraphique, on se refusait à le croire ; mais le 25, les journaux de Paris ont confirmé cette étrange nouvelle.

Le 30 mars ¹, tout est tranquille autour de nous comme dans le mois précédent ; c'est vraisemblablement la calme précurseur de la tempête, mais je veux jouir du présent qui est à moi sans m'inquiéter de l'avenir qui ne m'appartient pas ². Jusqu'à ce jour, j'ai été dans les angoisses et un trouble continuel, tour à tour agité par l'espérance et le désespoir, en ne cessant de gémir sur le sort de ma patrie et de mes enfants, n'épargnant pas les malédictions à Buonaparte. Je n'ai rien fait pour amener cette terrible révolution ; il n'était pas non plus en mon pouvoir de l'empêcher ; je ne puis prévoir comment elle se terminera ; tous les talents ³ sont en défaut ; ainsi, attendons les évènements avec le courage qui convient à un homme. Je veillerai de sang froid à la conservation de ma famille et de ma fortune, et quoiqu'il puisse arriver, impavidum ferient ruinae ⁴...

Le premier avril, j'ai reçu une lettre de Grenoble par laquelle on m'offre une place de professeur dans la faculté de médecine que Buonaparte a promis d'établir en cette ville en récompense des services qu'elle lui a rendu ; j'ai refusé sans balancer, un homme d'honneur en cette circonstance ne peut accepter aucune place de cette espèce.

Ma fille Louise avait commencé à se plaindre d'une légère douleur dans les amygdales le 8 avril 1815 ; je ne lui fis aucun remède, ne jugeant pas que la maladie en valut la peine. Plusieurs personnes avaient éprouvé dans le même mois une affection semblable qui n'avait pas été terminée plus tôt chez ceux auxquels on avait administré les traitements les plus méthodiques que chez ceux qui n'avoient

1. C'est la seule fois où on peut identifier une date d'écriture.

2. Il y a un changement de ton. La confiance en l'avenir est perdue.

3. Mot incertain.

4. Une incertitude sur la terminaison.

employé aucuns médicaments. Depuis quelques semaines, il n’y avait plus de croup. L’angine tonsillaire dégénère le 13 en une angine pharyngée et trachéale. Elle a succombé le 16 à huit heures du matin, malgré tous mes soins. O ma fille ! O ma patrie ! Mon cœur est brisé.

Le 9 juillet ⁵, trente hussards hongrois son venus demander un certificat constant qu’il n’y avait point de troupes françaises à La Côte ; il leur a été délivré et ils sont parti sans exiger d’autre chose.

Le 10, la garnison de Grenoble est arrivée ; elle était composée de gardes nationales. Les soldats avaient presque tous déserté en route, il ne restait presque plus que les officiers ; ils se rendaient à Lyon accompagnés par un officier piémontais pour leur servir de sauvegarde.

Le 13, on reçut à deux heures du matin avis de l’arrivée de douze mille hommes et douze cent chevaux ; l’avant-garde déjà paru à onze heures de la même matinée. Comme on avait pas eu de temps pour faire des préparatifs, l’administration municipale se trouva dans un très grand embarras. Cependant, il n’en résulta aucun inconvénient fâcheux. Toute l’infanterie était composée de Piémontais, braves gens, surtout les officiers qui appartiennent aux premières familles de leur nation. Ils ont observé une discipline très sévère et il y a eu très peu de plaintes contre eux ; cependant, on m’a coupé un assez grand nombre de jeunes muriers pour faire des piquets ; toutes les branches des saules et les osiers du pré pour faire des baraques, dommage qui s’élève à cent vingt francs. Ils parlent le français.

Le 14 septembre, mille hommes se sont dirigés sur Vienne

Le 16, huit cens hommes sur Grenoble

Le 22, un régiment de hussards hongrois qui nous incommodait beaucoup s’est dirigé sur Romans

Le 26, le régiment des Gardes du Roi de Savoie est parti et il a été remplacé le même jour par le régiment de Mondovi. Le général

5. Il y a interruption du processus d’écriture entre le 16 mars et le 9 juillet à la suite de la mort de sa fille. La seconde chute de Napoléon est totalement éclipsée par l’événement familial.

d'Andeseno nous fit avant son départ la demande de six mille francs pour les frais de table de lui et de ses officiers, quoiqu'ils eussent tous été nourris chez leurs hôtes. On refusa en négociant avec lui et son aide de camp, monsieur de Faverges, et comme il n'était pas fondé dans sa demande, et qu'il n'osait pas en venir à des moyens de rigueur, il accorda comme par grâce un délai, et nous n'en entendîmes plus parler.

Le 29, le régiment d'Acqui partit pour se rendre à Voreppe. Si Messieurs Incise de Saint-Etienne, major de ce régiment, et Monsieur le comte Binch, capitaine adj. Major n'eussent pas été en si nombreuse compagnie, j'aurais regretté de les voir sortir de chez moi. Nous avons eu à nous louer de leurs manières aimables et honnêtes, et je conserverai un souvenir agréable de leur visite.

Le 31, le régiment de Mondovi partit pour faire place aux Autrichiens ; mais il fallut leur payer 750 francs pour leurs frais de table.

Le premier août, il arriva sept mille Autrichiens que l'on répartit comme l'on peut dans les environs ; il en resta deux mille à La Côte auxquels se joignirent le six, deux mille dragons qui partirent le lendemain

Le huit, nous fûmes débarrassés de douze cent de ces hôtes incommodes

Le 24, il en partit encore quatre cent et il n'en reste plus que trois cent hommes et deux cens chevaux.

Quoique j'entre dans tous ces détails, je n'en ai pas été témoin ; j'ai passé tout le mois d'août ainsi que ma femme et mes enfants à Meylan ou à Grenoble où j'ai eu le malheur de perdre mon père le 17 de ce mois après cent six jours d'une maladie dont voici l'histoire détaillée.

[...]

Le 15 octobre, les dragons autrichiens du prince Max nous ont enfin quittés ; depuis le 11 juillet, il n'y a pas eu un seul jour sans troupes autrichiennes à La Côte

Les vendanges ont été fixées au 16 octobre, mais plusieurs personnes avaient déjà vendangé le 14. Les raisins sont très murs, ce qui promet un vin de bonne qualité, mais en très petite quantité. Voici l'état de ce que j'ai recueilli dans mes différentes vignes...

[...]

Le 21 octobre, il nous arriva trois mille hommes d'infanterie autrichienne ; un très grand nombre fut envoyé dans les campagnes voisines, et ce logement ne fut pas très fatigant pour nous. Ils partirent le lendemain. C'est vraisemblablement la dernière fois que nous serons ennuyés de semblable visite.

Le 28, arrivée de deux cent dragons ; nous avons logé encore un officier pendant deux jours.

[...]

L'année 1815 vient de finir ; le ciel nous préserve d'en voir jamais de pareilles. Elle a été encore plus cruelle pour moi que pour bien d'autres ; mes larmes ne peuvent encore être taries ; des tristes souvenirs ne cessent de troubler et mon bonheur, et ma santé. Ma dépense pour l'année qui vient de s'écouler s'élève à sept mille francs ; les contributions ordinaires ont été presque triplées.

De plus, j'ai fait dans la maison pour deux mille quatre cent francs de réparation. Le temps a sûrement été mal choisi pour cela, mais ma femme et moi nous cherchions à nous distraire de nos tristes pensées. Hélas pour moi, cela a peu réussi. Ma fille, mon père, mes larmes m'empêchent de continuer.

Nos remerciements vont à Antoine Troncy, du musée Hector-Berlioz, lequel a bien voulu transcrire et annoter les extraits du Livre de Raison de Louis Joseph Berlioz que nous publions ici.

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