



# *LÉLIO*

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 12

N° 37 – juillet 2017  
ISSN 1760-9127



# **LÉLIO**

## **Sommaire**

### ***Festival Berlioz 2017***

Bruno MESSINA 3

### ***La Damnation de Faust à Liège***

Steve Carlos BRAEM 6

### ***Les Troyens à Strasbourg***

Claude MOUCHET 9

### ***Les Troyens à Strasbourg***

Bruno FRAITAG 12

### ***Sarah Fenderson***

Peter BLOOM 14

### ***Lettre ouverte aux éditeurs de disques, aux chefs d'orchestre et aux interprètes***

Patrick MOREL 17

### ***Discographie***

Alain REYNAUD 25

### ***Nouvelle traduction des Mémoires en espagnol***

Pierre-René SERNA 29

<b><i>Bibliographie</i></b>		
	Alain REYNAUD	32
<b><i>Une rencontre dauphinoise</i></b>		
	Pascal BEYLS	41
<b><i>René Maubon</i></b>		
	Dominique CATTEAU	46
<b><i>Assemblée générale ordinaire (2017)</i></b>		
		47

## **Festival Berlioz 2017**

Entretien avec Bruno Messina

La prochaine édition du Festival Berlioz de La Côte-Saint-André se déroulera du 18 août au 3 septembre. Une longue durée, ponctuée de multiples concerts et manifestations entre trois fins de semaine. « *So British* », ou « Berlioz à Londres au temps des expositions universelles » est le thème choisi pour cette année, que Bruno Messina, entreprenant directeur du Festival, commente pour les lecteurs de l'AnHB.

*Quels sont les axes de cette nouvelle édition du Festival ?*

Le thème cette année est la relation à l'Angleterre, qui se décline par Shakespeare évidemment, par Harriet Smithson, par cette façon dont Berlioz a été célébré en Angleterre, de son vivant, et encore et toujours de nos jours. Et c'est pour cela que parmi le temps forts, il y a l'invitation de plusieurs chefs britanniques qui ont à cœur de défendre cette musique. Au premier chef, si l'on peut dire, Sir John Eliot Gardiner, dont la réputation n'est plus à chanter dans ce répertoire. Colin Davis va nous manquer, comme me disait récemment Sir John Eliot. J'avais eu son accord de principe pour venir au Festival, mais malheureusement il est parti avant que cela puisse se réaliser. Nous allons aussi retrouver Roger Norrington, et la jeune génération de chefs anglais comme Paul Daniel et des plus jeunes comme Nicholas Collon, Gerry Cornelius, Douglas Boyd...

*Cette édition, comme les précédentes, se manifeste par un côté éclectique. Est-ce intentionnel ?*

C'est une intention, mais aussi un écho direct aux séjours de Berlioz à Londres. Car il y a chez lui un certain éclectisme musical, comme quand il nous parle de Purcell ou de Haendel. En tant que chef d'orchestre, il dirige un répertoire assez étonnant, avec peu de ses œuvres, mais du Rossini ou du Mozart. Berlioz mozartien ! ce n'est pas une évidence pour tout le monde de le penser, mais cela correspond à un répertoire qu'il connaissait et pratiquait. Tout cela se retrouve dans les voyages de Berlioz, et en particulier à Londres.

*Il y a aussi un côté festif dans la programmation du Festival. Pouvez-vous en dire quelques mots ?*

Le mot « festival » a été conceptualisé par Berlioz l'un des premiers, comme un grand événement culturel. Mais en même temps, ces grands rassemblements nous viennent aussi de Grande-Bretagne. Comme on le voit encore aujourd'hui avec les *Proms* à Londres, avec 6 000 personnes qui viennent partager une grande fête autour de la musique. Cette dimension-là, nous avons voulu l'illustrer. Quand on va faire les *Fireworks* de Haendel dans un château néo-gothique, musique avec feux d'artifice, c'est à la fois spectaculaire et de circonstance par rapport à ce type de festivités britanniques.

*On remarque aussi l'accent sur l'aspect populaire, avec notamment la participation d'enfants. Pouvez-vous en parler ?*

C'est une manière de défendre la musique, et Berlioz, et d'éduquer les nouvelles générations à la musique, leur donner accès par des moyens ludiques. Il y a ainsi des soirées d'une immense exigence, comme *La Damnation de Faust* sous la direction de John Eliot Gardiner avec une distribution extraordinaire. Mais aussi le désir d'amener un public vaste à un compositeur qui reste encore un grand inconnu pour beaucoup de Français.

*Justement, cette édition placée sous l'ombrelle britannique survient au moment où le Royaume-Uni quitte l'Union européenne. Est-ce, pour ce Festival, comme une forme de tentative d'union entre les peuples ?*

C'est un hasard, mais assez heureux finalement. Tout le monde se réjouit, et du côté des musiciens britanniques tout autant, de rappeler combien nos deux pays sont voisins, et à quel point il y a des liens qui les unissent. Sachant que l'Angleterre défend si bien un compositeur né en France, qu'est Berlioz.

*Dernière question : pourriez-vous soulever une partie du voile sur la prochaine édition du Festival ?*

C'est un peu tôt pour pouvoir en parler. Je peux toutefois vous dévoiler, ce que je n'ai pas encore dit par ailleurs, qu'il y aura une dimension de musique sacrée assez forte. Et, notamment de la relation de Berlioz à ces questions.

*Propos recueillis par Pierre-René Serna*

[www.festivalberlioz.com](http://www.festivalberlioz.com)

## ***La Damnation de Faust***

**Liège, 28 janvier 2017**

### **Pas électrisé**

C'est en 2002, à la Monnaie de Bruxelles, que j'ai vu pour la première fois *La Damnation de Faust*. J'avais 18 ans. À l'époque, je voyais en Faust un double, renvoyant l'écho de mes propres états d'âme d'adolescent.

Je me remémorais ces souvenirs de jeunesse un peu malgré moi en cheminant vers l'Opéra de Liège, si bien qu'en entrant dans le théâtre, j'étais nostalgique du jeune homme naïf que j'étais.

J'ai l'habitude d'arriver tôt à l'Opéra. Alors que je poussais les portes de la loge, les cuivres répétaient le motif de la Marche hongroise, ce qui rendit mon entrée un rien martiale. Sur le tulle qui cachait l'avant-scène était projeté le frontispice d'un ouvrage de médecine alchimique – au moins est-on déjà en accord avec l'ambiance gothique de la musique de Berlioz.

J'étais installé dans l'endroit que l'on nomme plaisamment la baignoire – en surplomb du parterre, avec une vue plongeante sur la fosse d'orchestre. De là où j'étais je pouvais lire les partitions des bois. La vue sur la scène était mauvaise et je craignais que le son ne soit pas idéal non plus.

Ce fut partiellement le cas. Les premières mesures me saisirent dans toute leur mélancolie. La belle voix de Paul Groves m'a convaincu immédiatement. Par contre – hélas ! hélas ! – je n'entendis rien des chœurs. Il fallait que je lise le livret pour apprendre que le Christ était ressuscité, sans quoi je n'aurais entendu d'autre que le désespoir de Faust.



Paul Groves (Faust) a une excellente diction française. Il est très émouvant dans l'air « Sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes ». Quand, dans l'Invocation à la nature, Faust prononce d'un air bravache « Je retrouve ma force », il semblait surtout vouloir se convaincre lui-même, ce qui renforce la dimension tragique de son destin.

Nino Surguladze était une Marguerite presque enfantine, un peu poseuse et assez peu présente dans le roi de Thulé. On comprenait mal ses paroles. Mais les adieux de Faust et Marguerite dans le trio de la troisième partie étaient déchirants. La salle en redemandait.

Ildebrando D'Arcangelo était un Méphistophélès tout à fait fade. Je me demande bien ce que Faust pouvait trouver à ce Monsieur Loyal à l'accent italien. Il souriait rarement et mal, et jamais diaboliquement. Mes souvenirs de *La Damnation* de 2002 rendait la comparaison cruelle. À l'époque, j'avais sursauté quand José Van Dam était apparu sur scène, surgissant des coulisses. Il m'arrive encore de l'imiter quand, fatigué de mes lectures, je me dis à moi-même de « laisse[r] le fatras de la philosophie ». Dans la Course à l'abîme, ce Méphisto-là était parfaitement effrayant. Le Méphisto de ce soir avait l'air plus préoccupé de finir sa journée que de peser l'âme de Faust. À moins que je ne sois plus aussi impressionnable que de mon jeune temps ? Je dois pourtant signaler que M. D'Arcangelo a reçu de longs applaudissements à la fin de la représentation.

Les mérites de l'orchestre étaient inégaux. Patrick Davin donne des nuances très fines – les piani sont merveilleusement légers. Les couleurs des instruments étaient fort bien rendues. Dans l'air « Voici des roses », trompettes et trombones étaient d'une aigre tendresse. Les bois me paraissaient particulièrement mis en valeur - sans doute du fait que j'étais assis juste au-dessus d'eux, ce qui n'est pas une situation désagréable.

J'aurais aussi voulu avoir l'avis d'un spécialiste au sujet du rythme. La chanson du rat et celle de la puce, entre autres, me semblaient molles. La Course à l'abîme était devenue un petit trot. Est-ce parce que je suis habitué à écouter des versions trop rapides ?

Les pupitres manquaient parfois de coordination. Il arrivait que ça savonne dans la fosse. Le chœur croisé des soldats et des étudiants était loupé, personne n'ayant démarré en même temps. Il semblerait que je sois le seul à l'avoir remarqué. Malheur ! Je deviens tatillon.

Quelques mots sur la mise en scène de Ruggero Raimondi. Il a dessiné Faust sous les traits de Nikola Tesla, ersatz du savant fou moderne. Voilà *La Damnation* transformée en « biopic » d'un ingénieur serbe. Paul Groves s'est donc baladé durant toute la première partie avec une ampoule dans les mains. Difficile dans ces conditions d'insérer les Sylphes, les Gnomes et les chansons médiévales sans rire. Seul le chœur des buveurs était un peu crédible.

Des images kaléidoscopiques étaient diffusées tout au long du concert. Comme de bien entendu, la Marche hongroise était l'occasion de revoir les tranchées de 14-18.

Faust avait l'air d'un grand nigaud et Marguerite d'une jeune fille en fleur, ce qui n'est pas incohérent. Les follets venus visiter Marguerite endormie agitaient des livres luminescents. Une allusion aux misères des lectrices avides qui se rêvent un autre destin ? Lorsque Faust chute dans les flammes, il reparait en fauteuil roulant : toute ressemblance avec, etc., etc.

Il y avait de belles trouvailles, comme Marguerite éplorée qui berce un châte comme s'il s'agissait de son enfant. Bref, reconnaissons-le, cette *Damnatio* liégeoise était plutôt bonne. Disons juste qu'elle était naïve, un peu trop convenue. Orchestre, chœurs, chanteurs (exception faite de Paul Groves) manquaient un peu de vivacité. J'aurais voulu plus de soufre. À commencer par un vrai méchant qui fait vraiment peur !

Au moins la mise en scène n'a-t-elle pas écrasé la musique, et je crois que ce fait est suffisamment rare de nos jours pour s'en féliciter.

*Steve Carlos BRAEM*

## ***Les Troyens à Strasbourg***

*Les Troyens* de référence ?

Les commentaires les plus élogieux ont déjà été émis sur ce spectacle par les critiques les plus avertis, et les miens risquent de n'être qu'une modeste redite, mais tant pis, je me lâche : je suis trop content.

On peut craindre d'être déçu par une version en concert d'un opéra qu'on connaît et qu'on aime, surtout, pour ce qui est des *Troyens*, avec le souvenir du Châtelet et de Gardiner : frustration de ne pas avoir de mise en scène, crainte du déséquilibre entre l'orchestre, les chœurs et les solistes au détriment de ces derniers – ce qui est malheureusement fréquent.

Mais ici, c'est tout le contraire qui s'est passé : la version concert a permis de se focaliser au mieux sur la musique, seulement la musique, et sans écraser les solistes. J'ai pu ainsi entendre l'orchestre berliozien dans toute sa splendeur et toute sa transparence, et les solistes dans toute leur subtilité.

Je parlerai d'abord du chef, John Nelson, au mieux de sa forme, car c'est lui qui m'a séduit d'abord. Nuances, expressivité, précision, sens du rythme et de la dynamique sont ici portés au plus extrême niveau et transcendent à la fois l'orchestre, les chœurs et les solistes, portés à leur meilleur. Rien que de le voir diriger, on est vraiment galvanisé. La façon de donner les départs du chœur et/ou des ensembles est tout à fait remarquable : quelle précision dans le geste, quelle implication dans l'expression ! Les nuances, la dynamique, le rythme, tout concourt à une représentation de rêve !

L'ensemble du plateau de solistes est remarquable. Un français sans reproche, une articulation sans défaut : on comprend tout, on n'a jamais besoin des surtitrages.

Marie-Nicole Lemieux est Cassandra. Elle donne tout son cœur dans ce rôle si exigeant, et sa voix chaude fait merveille. À la fin du deuxième acte, après le chœur si émouvant des troyennes, elle finit épuisée et en pleurs. Superbe performance, que la difficulté de certains aigus ne fait que rendre plus poignante.

L'Énée de Michael Spyres est d'une facilité confondante. Quand on connaît la lourdeur du rôle, l'engagement physique qu'il exige, on ne peut qu'être en admiration devant cette voix et cette technique, même si, malgré tout, la fatigue vocale s'est fait un peu sentir à la fin. Petit côté amusant et sympathique, il « vit » véritablement l'œuvre, même lorsqu'il ne chante pas.

Didon est interprétée par Joyce DiDonato, pour qui c'est une prise de rôle. Quel bonheur de chant ! Quel timbre, quelle diction, quelle expressivité, quel souffle ! Une splendeur. Son port altier, sa façon de regarder les chœurs qui la célèbrent anticipent sur une mise en scène future. Cette prise de rôle tout à fait remarquable a bouleversé l'auditoire.

Parmi mes amis, une discussion : préfère-t-on Anna Caterina Antonacci à Marie-Nicole Lemieux, Susan Graham à Joyce DiDonato ? Gregory Kunde à Michael Spyres ? La discussion est ouverte, et c'est tant mieux, à ce niveau de qualité.

Les autres rôles sont également superbement tenus, par une brochette de chanteurs parmi les meilleurs au monde actuellement dans ce répertoire. Je retiendrai particulièrement Stéphane Degout dans Chorèbe, somptueux mais toujours un peu froid, Marianne Crebassa dans Ascagne, vue récemment dans Fantasio, une très grande et belle voix, Stanislas de Barbeyrac dans Hylas, chantant un marin de toute beauté, et Cyrille Dubois dans Iopas, très subtil. Les autres ont également, je le répète, fourni une prestation de grande qualité.

À la fin de l'œuvre, une « longuissime » ovation debout d'un public cosmopolite et amoureux de Berlioz a conclu ce spectacle qui restera dans les mémoires de tous les spectateurs qui ont eu la chance d'être là ce soir.

Dans les anecdotes :

Lors de la deuxième partie (*Les Troyens à Carthage*) : Nelson arrive, salue, se tourne vers son pupitre et ensuite vers nous avec un geste d'impuissance : la partition n'est pas sur le pupitre ! Rires dans toute la salle, le chef, bon enfant, retourne en coulisses et revient avec la partition sous les applaudissements du public.

À la fin du spectacle : enregistrement oblige, il était convenu qu'il n'y ait pas d'applaudissements avant que le chef ne baisse les bras : las ! Il y a toujours quelques personnes pour ne pas respecter ce petit moment de silence si précieux pourtant. Nelson baisse les bras et se retourne vers nous avec un petit sourire mi-dépité mi-ravi : « continuez donc, puisque vous avez commencé ».

Enfin il lève la partition pour faire applaudir Berlioz : très émouvant.

Et pour finir :

Le dernier tram a été raté pour cinq minutes. Le spectacle, démarré à 19 heures, s'est terminé à minuit et quart.

Une petite faim en sortant ? Hélas, plus de restaurants ouverts à une heure du matin.

Mais *Les Troyens* valent bien une choucroute et une marche à pied, n'est-ce pas ?

Bravo et merci à tous pour ce grandiose et immortel souvenir.

*Claude MOUCHET*

Strasbourg, samedi 15 avril 2017.

## Les Troyens à Strasbourg

Billet d'un mélomane berliozien

Une version concert, ça oblige à se reconcentrer sur l'action et celle des *Troyens* apparaît finalement simple à résumer. À l'aide d'une machination grossière, les Grecs entrent finalement dans Troie. Malgré les avertissements de quelques personnages un peu plus clairvoyants que les autres (Cassandre, Laocoon), les Troyens, trompés par un stratagème qui n'aurait jamais dû fonctionner, n'ont finalement que ce qu'ils méritent, leur ville est détruite et ils périssent presque tous.

Quelques veinards parviennent à s'échapper sur une petite flotte. La tempête les pousse à s'abriter à Carthage, où règne une jolie reine veuve. Le chef des Troyens, trouvant la reine à son goût, lui propose de l'aider à repousser une bande de pillards et, ceci fait, s'invite dans le lit de la reine. Rapidement lassé, il décide de prendre la poudre d'escampette en prétendant que les dieux lui intiment l'ordre de partir fonder Rome (argument cousu de fil blanc puisqu'on sait très bien que Rome n'a pas été fondée par Énée mais par Romulus et Remus).

Ceci posé, on ne peut qu'admirer sans restriction le travail réalisé à Strasbourg, que ce soit par l'Orchestre philharmonique (dirigé par Lawrence Foster), par les trois chœurs réunis pour l'occasion et surtout par un plateau d'une qualité et d'une homogénéité sidérantes.

Citons en premier Joyce DiDonato, au nom prédestiné pour chanter Didon. Celle-ci s'est révélée impériale de bout en bout. Le timbre de sa voix, l'émotion, l'expression, le style, la justesse, la diction française, tout était parfait. Je mettrai personnellement au même rang la Cassandre de la magnifique québécoise Marie-Nicole

Lemieux : sans mauvais jeu de mots, c'est pour ma part la meilleure Cassandre que je n'aie jamais entendue. Je ne vois pas qui pourrait lui être comparé (peut-être Jessye Norman au Met il y a fort longtemps ?).

Seul l'Énée de Michael Spyres était un petit cran en dessous. Visiblement plus à l'aise dans Rossini (on l'entend à Pesaro), il manque un peu de vaillance pour le rôle d'Énée et se trouve clairement gêné dans l'aigu. Cela se ressentait particulièrement dans le duo « Nuit d'ivresse et d'extase infinie », seul moment un peu raté de tout l'opéra.

À part cela, tous les seconds et même troisièmes rôles étaient vraiment impressionnants. Il faut indiscutablement souligner le magnifique début de carrière de Marianne Crebassa dans Ascagne. Stéphane Degout était un Chorèbe parfait, tout comme les deux ténors (Stanislas de Barbeyrac en Hylas et Cyrille Dubois en Iopas) ainsi que Nicolas Courjal en Narbal.

Bravo à Strasbourg ! Ces *Troyens* méritaient bien un aller-retour Paris-Strasbourg en TGV, en cette journée de Pâques 2017.

*Bruno FRAITAG*

Strasbourg, lundi 17 avril 2017.

## Sarah Fenderson

Dans son introduction au premier volume de la *Correspondance générale d'Hector Berlioz*, parue en 8 volumes chez Flammarion de 1972 à 2003 avec un volume supplémentaire publié par Actes Sud/Palazzetto Bru Zane en 2016, Pierre Citron remercie M<sup>me</sup> Sarah Fenderson comme faisant partie des collectionneurs ayant ouvert leurs archives. Et l'on voit bien dans l'ouvrage un certain nombre de lettres de Berlioz se terminant ainsi :

Autogr. : Coll. Fenderson, Cambridge, U.S.A.

Sa riche collection contenait non seulement des lettres autographes mais aussi des feuillets d'album et une partie du manuscrit des mémoires. Elle fut léguée à sa mort à la Morgan Library and Museum à New York. Sarah Fenderson était également une admiratrice de Berlioz ; figure assez solitaire et ne participant pas aux événements et expositions concernant le compositeur, elle est restée assez inconnue. Lors de son décès en 1991, Peter Bloom qui l'a bien connue, rédigea un article qui permet de mieux connaître cette érudite et passionnée. P. Beyls

Sarah Chaloner Wiswell Fenderson est née en 1901 à Machias dans l'État du Maine, et obtint un diplôme en mathématiques à l'Université du Maine à Orono. C'est là qu'elle rencontra son mari, Henry Fenderson, qui étudiait la chimie et devait travailler pour Lever Brothers, à Cambridge, durant de nombreuses années jusqu'à sa mort en 1961. Sarah travailla également à Cambridge comme assistante de Jack Pierce, professeur d'ingénierie à l'Université Harvard. Ce furent des exécutions d'œuvres de Berlioz données dans les années 1940 par l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Charles Munch qui suscitèrent l'intérêt de Sarah pour le compositeur, intérêt qui s'accrut en lisant *Berlioz and the romantic century*, ce remarquable livre que



Jacques Barzun publia à Boston, chez Little Brown, en 1950. D'ailleurs, Barzun vint à Cambridge pour voir la collection d'autographes de Berlioz qu'elle possédait ; elle se souvenait bien de sa visite, car il y avait peu de gens qui s'intéressaient alors sérieusement à la vie et aux œuvres de Berlioz. Cet enthousiasme, elle le partageait avec Boaz Pillar, alors contrebasson au Boston Symphony Orchestra.

Sarah se lia plus tard à David Cairns, Hugh Macdonald et Richard Macnutt, quelques-uns des principaux artisans après Barzun, du renouveau moderne de Berlioz, et partagera ses trésors avec eux. Et elle se prit d'amitié avec l'auteur de ces lignes, ce qui lui valut un certain nombre d'expositions privées de sa collection ainsi que de nombreuses discussions sur Berlioz et d'autres sujets dans le charmant appartement qu'elle avait dans une rue tranquille de Cambridge. C'était là, au cours des années précédentes, que Sarah et Henry Fenderson servaient de la cuisine française, tout en élégance, dans de l'argenterie Jensen et de la porcelaine royale de Copenhague, et ce dans l'intimité raffinée d'une bibliothèque soigneusement choisie et renfermant des volumes reliés de beau cuir par un artisan de Pittsfield. Comme il convient peut-être à un mathématicien, Sarah a toujours refusé de qualifier ses sentiments pour Berlioz comme une « passion ». C'était plutôt pour elle un « intérêt », insistait-elle, en utilisant ce mot pour souligner le côté intellectuel d'un compositeur dont l'attrait, pour certains, est avant tout émotionnel. Néanmoins, lors de ses dernières années, elle réalisa, avec nostalgie, que son engagement pour Berlioz avait été ce qu'elle appelait désormais le travail de sa vie. Ce fut un cadeau d'anniversaire de son mari – une lettre autographe de Berlioz à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein – qui fut à l'origine d'une collection devenue célèbre. Sarah finira par voyager en Angleterre et en France, d'une part pour s'imprégner des lieux de la vie de Berlioz, et d'autre part pour accroître ses collections. De plus, elle correspondait régulièrement avec Pierre Citron, le directeur de l'édition de la *Correspondance de Berlioz*, offrant ainsi conseils et critiques de quelqu'un qui avait vécu avec les écrits de Berlioz aussi étroitement qu'un érudit et qui connaissait l'écriture et le style du compositeur tout autant que les spécialistes. L'amour de Sarah pour la France la conduisit à lire Proust dans le texte, et même, comme Berlioz l'avait fait, à s'essayer à Shakespeare dans la langue de Molière. (Ses

autres auteurs préférés, Henry James et Trollope, étaient toutefois lus en anglais.) Comme Berlioz, qui désapprouvait généralement les adaptations, Sarah, elle aussi, n'aimait pas les traductions des œuvres de Berlioz. Elle les trouvait d'une certaine façon à côté de la question. Pendant des années, Sarah joua du piano pour son propre plaisir – notamment les préludes et les fugues de Bach, dont elle possédait, bien entendu, la première édition française publiée à Paris vers 1800. Sarah avait de fortes convictions sur ce que pouvait être Berlioz comme personne, et estimait qu'aucun écrivain n'avait pu correctement appréhender son caractère. Pour Sarah, Berlioz était en quelque sorte « réconfortant ». En aucun cas, il n'était son « Dieu », mais il a tracé ce qui était peut-être son « credo » spirituel à la fin de ses *Mémoires* : dans l'exemplaire du livre qu'elle m'avait très aimablement offert peu de temps avant sa mort, le 21 juin 1989, elle a souligné au crayon et à la règle ce passage devenu célèbre :

Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ?... C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : l'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme.

*PETER BLOOM*

Grace Jarcho Ross 1933 Professor of Humanities  
Smith College, Northampton, Massachusetts

## **Lettre ouverte aux éditeurs de disques, aux chefs d'orchestre et aux interprètes**

Je suis né dans une famille où, comme dans de nombreux foyers français, la culture musicale était inexistante. Cependant, dès ma plus tendre enfance j'ai été très sensible aux orchestres de fanfares et d'harmonies amateurs qui se produisaient dans ma région à l'occasion des fêtes en plein air. Un peu plus tard, au travers des cours de musique du collège, j'ai découvert la musique classique et commencé à m'intéresser surtout aux œuvres pour orchestre symphonique. J'ai fait mon éducation seul à l'aide de livres et surtout de disques pour lesquels je me passionne toujours. C'est adolescent, au milieu des années 1970, que j'ai enfin découvert Hector Berlioz à travers le film de Christian-Jaque *La Symphonie fantastique* (1942) avec Jean-Louis Barrault dans le rôle du compositeur. Cette biographie, certes très romancée, donne cependant un aperçu très fidèle de la personnalité du musicien et de son œuvre. Ce film a été le déclic d'une longue passion. Hector Berlioz, étranger à toute école, n'a pas de genre bien défini et possède un style musical très personnel. Il inventa une musique plus sophistiquée et plus complexe que celle de la plupart de ses contemporains ; c'était un autodidacte. Il a introduit en France la musique descriptive. Son art est remarquable par la science de l'orchestration et par la puissance du sentiment dramatique. Véritable génie de l'orchestre, jamais une palette sonore n'a été aussi riche et jamais les tons de l'orchestre ne furent brassés avec une telle fougue et autant de passion ; la musique de Berlioz est vraiment celle qui m'émeut le plus.

Après cette brève présentation nous allons aborder le sujet qui me préoccupe depuis de nombreuses années : la discographie d'Hector Berlioz.

Il est bien des compositeurs célèbres qui, comme Mozart, Bach ou Beethoven et bien d'autres maintenant, ont eu le bonheur de faire couronner leur œuvre musical par une publication discographique presque complète, souvent rassemblée dans un ou plusieurs coffrets. À ce jour, Hector Berlioz n'a pas encore eu cette chance, seules de grandes anthologies ont paru.

À l'occasion du centenaire de sa mort en 1969 et dans les quelques années qui suivirent, toutes les grandes œuvres furent gravées dans le cadre du célèbre cycle entrepris par le chef d'orchestre britannique Sir Colin Davis pour le label Philips avec une technique de prise de son exemplaire, dont *Les Troyens* et *Benvenuto Cellini*. Dans la même période, il faut également relever les enregistrements des œuvres chorales par Roger Norrington chez Argo et les *Neuf Mélodies irlandaises* chez l'Oiseau-Lyre par John Eliot Gardiner. Plus tardivement, d'autres raretés virent le jour comme les cantates du Prix de Rome avec pour la première fois le fragment de *Sardanapale* dirigé par Jean-Claude Casadesus chez Harmonia Mundi, un collectif d'artistes pour la parution d'une grande quantité de mélodies en deux CDs avec accompagnement de piano chez Deutsche Grammophon, puis Isabelle Vernet chez Ligia Digital, Jérôme Correas chez Alpha, etc. Pour être à peu près complet, un très beau disque d'œuvres de musique de circonstance par Jean Fournet paraissait chez Denon. Nous terminerons avec l'enregistrement des récitatifs du *Freischütz* par Jean-Paul Penin chez l'empreinte digitale.

En 2003, au moment de la célébration du bicentenaire de la naissance, la crise du disque commençait déjà sérieusement à se faire sentir et les éditeurs estimaient certainement que Berlioz n'était pas assez « populaire » pour entreprendre une intégrale discographique. Malgré cela, quelques nouveautés parurent dont le superbe enregistrement de l'opéra *Benvenuto Cellini*, version Paris I, par le chef américain John Nelson. On notera également les *Huit Scènes de Faust* par Charles Dutoit chez Decca et, malgré une prise de son très contestable, un double CDs d'œuvres chorales chez Emi par Michel Plasson dont *Le Chant des chemins de fer* et *l'Hymne pour la consécration du nouveau tabernacle* ». Enfin, en cette occasion, de

nombreux enregistrements antérieurs avaient fait l'objet d'une réédition.

Dans le livre édité par la Bibliothèque nationale de France en 2003 *Hector Berlioz : phonographie* écrit par Elizabeth Giuliani et Bruno Sebald dans sa préface, Rémy Stricker nous affirme qu'il ne reste pratiquement pas de pages berliozziennes ignorées par le disque. Il est vrai que Berlioz n'est pas si mal servi, de nombreuses pages moins connues du grand public ont été gravées et on peut comprendre qu'il n'est pas possible d'enregistrer toutes les versions alternatives.

En revanche, lorsque l'on examine de près *The catalogue of the Works of Hector Berlioz* de Kern Holoman (Volume 25 de la New Berlioz Edition paru chez Bärenreiter en 1987), on peut constater des lacunes assez nombreuses et même quelquefois importantes. On s'aperçoit que les maisons de disques manquent souvent d'originalité. Au lieu de coupler l'éternelle *Symphonie fantastique* avec les très connues ouvertures du *Carnaval Romain* ou de *Benvenuto Cellini*, il serait plus judicieux d'y coupler des œuvres plus rares, voire inédites. Certains labels ont toutefois eu cette délicatesse, en enregistrant de grandes œuvres, de compléter leur disque avec des pages inédites. Nous prendrons comme exemples certains enregistrements réalisés par Charles Dutoit chez Decca : *L'Enfance du Christ* a été éditée avec les deux extraits orchestrés des *Neuf Mélodies irlandaises*, *Hélène* et le *Chant sacré*, ainsi que le deuxième envoi de Rome *Quartetto e coro dei maggi* ; le Requiem fut livré avec les œuvres chorales *Veni Creator*, *Tantum ergo*, *Pater noster*, *Adoremus* » et les *Huit Scènes de Faust* avec l'orchestration de *Plaisir d'amour* de Martini.

Les commémorations du 150<sup>e</sup> anniversaire en 2019 arrivent à grands pas et c'est avec insistance que notre Association sollicite les interprètes et les éditeurs de disques pour une discographie enfin ou presque complète de l'œuvre musical de notre grand génie romantique français. Nous serions comblés de pouvoir trouver sur le marché discographique les fragments d'opéras inachevés des *Francs-Juges* et de *La Nonne sanglante*, les deux morceaux avec

chœur et orchestre de *Vox Populi*, l'intermède antique inachevé *Érigone*, la *Marche marocaine*, la *Marche d'Isly*, *La Belle Voyageuse* pour chœur de femmes avec orchestre, une intégrale des romances accompagnées à la guitare, des mélodies avec piano, des œuvres chorales, etc., le tout livré dans un beau coffret avec les meilleurs enregistrements, accompagné d'un livret.

Vous trouverez dans la liste établie ci-dessous les pages de notre Grand Compositeur n'ayant pas fait l'objet d'un enregistrement commercialisé ou ayant paru d'une manière éphémère :

## **HECTOR BERLIOZ**

### **ŒUVRES NON ENREGISTRÉES**

#### **OPÉRAS :**

- *Les Francs-Juges* (quelques fragments) – Hol. 23.

Seul un enregistrement sur le vif a été réalisé par Colin Davis et gravé sur la sixième face d'un coffret de trois vinyles de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer non reporté en CD.

(Nombre de mesures : 159 + 285 + 128 + 71 + 64 + 62)

- *La Nonne sanglante* (quelques fragments) – Hol. 91.

(Nombre de mesures : 83 + 92 + 38 + 202 + 48 + 230)

- *Les Troyens* – Hol. 133.

- *Prologue aux Troyens à Carthage* (comprenant le « Lamento orchestral » appelé « Prélude aux Troyens à Carthage » et une « Légende » totalement inédite au disque, déclamée par un rapsode, relatant la chute de Troie, soit 15 minutes environ).

- *Final primitif des Troyens n° 52 bis*. Dans le DVD de John Eliot Gardiner, il a été réalisé avec quelques coupures.

(251 mesures)

**MUSIQUE DE CIRCONSTANCE :**

- **Scène héroïque Version II** (transformée en Triomphe de Napoléon pour chœur et orchestre militaire – Prière de femmes et chœur général) – Hol. 21B.  
(Nombre de mesures : 83 + 256)

- **Hymne des Français « La Marseillaise » Version II** (arrangement pour ténor, chœur et piano) – Hol. 51B.  
(41 mesures)

- **Érigone** (intermède antique incomplet pour voix solistes et chœur avec orchestre) – Hol. 77.  
(213 mesures)

- **Grande Symphonie funèbre et triomphale « L'Apothéose » Version III** (chant héroïque pour mezzo-soprano ou ténor et chœur avec piano d'après l'Apothéose) – Hol. 80C.  
(113 mesures)

- **Vox Populi** : Hol. 120

- **Hymne à la France** (pour chœur et orchestre) – Hol. 97.

- **La Menace des Francs** (pour solistes ou petit chœur et grand chœur avec orchestre) – Hol. 117.

Roger Norrington a fait un enregistrement de ces deux pièces avec accompagnement de piano en 1969.

(Nombre de mesures : 138 + 79)

- **Le Temple universel** – Hol. 137.

Il existe deux versions de cet ouvrage :

-1- Pour deux chœurs avec orgue. (172 mesures)

-2- Pour chœur à cappella. (135 mesures)

Roger Norrington a fait un enregistrement avec chœur et harmonium en 1969.

- **Invitation à louer Dieu** (air de Couperin mis à trois voix égales avec accompagnement d'orgue) – Hol. 143.  
(35 mesures)

## MÉLODIES :

- **Accompagnement du Fleuve du Tage de Pollet** (romance pour voix et guitare) - Hol. 5.  
(21 mesures)
- **Recueil de 25 romances avec accompagnement de guitare** – Hol. 8.  
Seulement trois d'entre elles ont été enregistrées chez Audiomax.  
(de 16 à 48 mesures)
- **Le Maure jaloux Version I** (tiré de *L'Arabe jaloux*, pour ténor avec piano) – Hol. 9A.  
(43 mesures)
- **Amitié reprends ton empire Version I** (pour ténor avec piano) – Hol. 10A.  
(43 mesures)
- **La Belle Voyageuse Version IV** (pour chœur de femmes avec orchestre) – Hol. 42D.  
(142 mesures)
- **Sur les Alpes, quel délice !** (arrangement pour 10 voix d'hommes en trois parties avec cordes et piano) – Hol. 64.  
(37 mesures)
- **Les Champs Version I** (pour ténor avec piano) – Hol. 67A.  
(39 mesures)



- ***Aubade Version I*** (pour soprano ou ténor avec deux cors)  
– Hol. 78A.  
(16 mesures)
  
- ***Le vent gémit*** (sérénade pour une voix) – Hol. 106.  
(60 mesures)
  
- ***Nessun maggior Piacere*** (page d’album pour soprano ou ténor avec piano) – Hol. 114.  
(13 mesures)
  
- ***Valse chantée par le vent dans la cheminée d’un de mes châteaux en Espagne*** (feuille d’album) – Hol. 131.  
(50 mesures)
  
- ***Au bord d’une rivière*** (pour une voix avec piano) – Hol.132.  
(26 mesures)

## **DIVERS :**

- **Les deux fugues existantes du concours du prix de Rome de 1826 et 1829** (les trois autres sont perdues) – Hol. 22 et 35.  
(Nombre de mesures : 84 + 59)
  
- **Les trois morceaux pour l’orgue mélodium d’Alexandre**  
– Hol. 98, 99 et 100.  
Rares enregistrements effectués à l’étranger.  
(Nombre de mesures : 101 + 68 + 99)
  
- ***Marche marocaine*** (pour orchestre, arrangement de la musique de Meyer) – Hol. 105.  
Seulement un enregistrement réalisé par des élèves de K. Holoman.  
(244 mesures)

- **Marche d'Isly** (pour orchestre, arrangement de la musique de Meyer) – Hol. 108.  
(265 mesures)

- **Marche de Rákóczi** (pour orchestre avec la coda originelle) – Hol. 109.  
(144 mesures)

- **Pièces pour guitare** (douteuses, hors catalogue Holoman).

- **Les Francs-Juges – Ouverture** (version piano à 4 mains établie par H. Berlioz avec l'aide de Chopin, Benedict, Osborne et Eberwein en 1836).

- **Souvenirs – Bêtises – Improvisations** - Hol. 93.  
(Carnet collection musée Hector-Berlioz).

- **Chasse à la grosse bête.**

- **Chœur de 402 voix en langue celtique inconnue.**

(Nombre de mesures : 16 + 8)

- **Feuille d'album** (andantino en la majeur pour piano ?) –  
Hol. 96.  
(16 mesures)

- **Feuille d'album pour Édouard Silas** – Hol. 127.  
(2 mesures)

- **Salut matinal** (feuille d'album, improvisation en langue et en musique kanaques) – Hol. 140.

*Patrick MOREL*

# Discographie

## Nouveautés

*Le Carnaval romain* \*, *Symphonie fantastique* \*, *Grande Messe des morts* (Requiem) \*\*. Avec divers compositeurs. In : *Michael Gielen Edition Volume 4*. Sinfonieorchester des Südwestrundfunks, dir. M. Gielen. 9 CD SWR Music SWR19028CD © 1968-2014. \* Première édition. \*\* Première édition en CD.

*Chant sacré* (arr. Anneke Scott). In : *The Celebrated Distin Family: Music for Saxhorn Ensemble*. Avec divers compositeurs. The Prince Regent's Band. 1 CD Resonus Classics RES10179 © 2016

« D'amour l'ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). Transcription d'É. Lamaison. Avec divers compositeurs. In : *Jivaro's Works : L'Oiseau de feu et autres transcriptions*. Ensemble Zellig. 1 CD Klarthe KLA041 © 2016

Trio... exécuté par les jeunes Ismaélites (*L'Enfance du Christ*). Arrangement de W. Świdorski. Avec divers compositeurs. In : *Flute Reflections*. A. Kielar-Długosz, Ł. Długosz, flûtes ; Filharmonia Kameralna im. Witolda Lutosławskiego w Łomży, dir. J. M. Zarzycki. 1 CD Dux 1333

## Rééditions

*Symphonie fantastique*. Avec divers compositeurs. In : *The World's Greatest Symphonies*. Orchestre Lamoureux, dir. I. Markevitch. 10 CD Documents 600354 © 1961 (*Sf*)

*Symphonie fantastique*. Avec divers compositeurs. In : *Abbado: Chicago Symphony Orchestra*. 8 CD DG 4797239 © 1983 (*Sf*)

*Roméo et Juliette*, extraits. Avec : divers compositeurs. In : **Lorin Maazel: Milestones of a Legend**. 10 CD Documents 600385

Nature immense (*La Damnation de Faust*). Avec divers compositeurs. In : **Georges Thill**, vol. 1. Dir. F. Heurteur. 1 CD MDV 014 © 1927 (DF)

Menuet des follets (*La Damnation de Faust*). Avec divers compositeurs. In : **Bruno Walter: The Complete Columbia Acoustic Recordings**. Royal Philharmonic Orchestra, dir. B. Walter. 1 CD Pristine Audio PASC482 © 1924 (DF)

« D'amour l'ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). Avec divers compositeurs. In : **Irma Kolassi: The Decca Recitals**. Í. Kolássi, m.-sop., London Symphony Orchestra, dir. A. Fistoulari. 4 CD *Australian Eloquence* ELQ4824637 © 1953 (DF)

« O mon cher fils » (*L'Enfance du Christ*). Avec divers compositeurs. In : **From Melba to Sutherland: Australian Singers on Record**. E. Morison, sop. ; J. Cameron, bar. ; St. Anthony Singers ; Goldsbrough Orchestra, dir. C. Davis. 4 CD *Eloquence* 4825892 © 1960

« Nuit d'ivresse et d'extase infinie » (*Les Troyens*). In : **Angela Gheorghiu: The Complete Recitals on Warner Classics**. A. Gheorghiu, sop. ; R. Alagna, t. ; Royal Opera House Orchestra, dir. R. Armstrong. 7 CD Warner Classics 9029589947 © 1995

*La Mort d'Ophélie*, Œuvres pour chœur. Avec : Brahms, Fauré. In : **Bernard Tétu dirige**. N. Lee, piano (Berlioz), G. Pludermacher et H. Barda, piano (Brahms), J.-C. Pennetier, piano (Fauré), Spirito-Chœurs et Solistes de Lyon, dir. B. Tétu. 3 CD Timpani 3C3245

La Reine Mab (*Roméo et Juliette*), Marche hongroise (*La Damnation de Faust*) \*. Avec divers compositeurs. In : **Arturo Toscanini: The Essential Recording - 150th Anniversary Edition**. NBC Symphony Orchestra \*, New York Philharmonic, The Philadelphia Orchestra. 20 CD RCA88985376042 © 1951 (RJ), 1945 (DF)

« Premiers transports » (*Roméo et Juliette*), « D'amour l'ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). Avec divers compositeurs. In : **Voix : les grands récitals**. RCA Italiana Opera Orchestra and Chorus. 15 CD Sony Classical 88985417522

***Le Carnaval romain, Symphonie fantastique, Grande Ouverture de Benvenuto Cellini***, Marche hongroise (***La Damnation de Faust***), ***Le Carnaval romain***. Avec divers compositeurs. In : ***New York Philharmonic – 175th Anniversary Edition***. 65 CD Sony 88985336362

***Grande Messe des morts*** (Requiem). ***Le Carnaval romain. Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet***. Marche hongroise, Danse des sylphes, Menuet des follets (***La Damnation de Faust***). ***Grande Ouverture de Benvenuto Cellini***. Chasse royale et Orage, Marche troyenne (***Les Troyens***). Avec divers compositeurs. In : ***Louis Frémaux: The Complete CBSO Years***. 12 CD Warner Classics 0190295886738 © 1974 (*Cr, Tri, GOBC, Tro*), 1975 (*GMm, DF*)

***Symphonie fantastique, Cléopâtre***. Avec divers compositeurs. In : ***Rhythm & Colours***. S. Graham, m.-sop. ; Berliner Philharmoniker, dir. Sir Simon Rattle. 7 CD Warner Classics 0190295835026 © 2008 (*Sf, C*)

***Grande Messe des morts*** (Requiem). In : ***Geistliche Meisterwerke***. K. Ikaia-Purdy, ténor ; Staatsoperchor Dresden, Sinfoniechor Dresden, Singakademie Dresden ; Staatskapelle Dresden, dir. Sir Colin Davis. 50 CD Hänssler Classic HC16002 © 1994 (*GMm*)

Inutiles regrets (***Les Troyens***). Avec divers compositeurs. In : ***Georges Thill***, vol. 2. Dir. E. Bigot. 1 CD MDV 017 © 1934 (*T*)

***Symphonie fantastique*** (Liszt). L'idée fixe, andante amoroso sur un thème de la ***Symphonie fantastique*** (Liszt). P. Réach, piano. 1 CD Calliope CAL 1639 © 1993 (re-mastering 2016)

*Alain REYNAUD*

## Vidéographie

### Nouveautés

*Symphonie fantastique*. La Chambre Philharmonique, dir. E. Krivine.  
1 DVD Alpha 714 © 2014

*Ouverture du Corsaire*. Avec : Bartók, Stravinsky. In : *Europakonzert 2005 from Budapest*. Berliner Philharmoniker, dir. S. Rattle. 1 DVD EuroArts  
8024254188 © 2005

## Nouvelle traduction des *Mémoires* en espagnol

Membre de l'AnHB et inlassable défenseur de Berlioz en Espagne, Enrique García Revilla poursuit son parcours éditorial sur les traces de notre héros. On lui doit déjà le pertinent essai *La estética musical de Hector Berlioz a través de sus textos* et *Las tertulias de la orquesta*, traduction en espagnol des *Soirées de l'orchestre*, ouvrages que nous avons l'un et l'autre salués dans de précédents bulletins de notre Association. Il est aussi l'auteur de *Los cafés de la orquesta* (Les Cafés de l'orchestre), roman dans l'esprit de notre compositeur-écrivain, comme son titre l'indique bien <sup>1</sup>.

Il propose cette fois une nouvelle traduction dans la langue de Cervantès des *Mémoires* de Berlioz.

Mais si *Las tertulias de la orquesta* constituaient une première en espagnol, les *Mémoires* ont déjà connu quatre différentes traductions en espagnol depuis 1945, les trois premières publiées à Buenos Aires et la dernière à Madrid. Toutefois, les précédentes éditions, parfois incomplètes, sont anciennes et désormais introuvables, et ne bénéficiaient pas des acquis des recherches actuelles. Cette nouvelle version, trente-deux ans après la précédente parue, profite donc des nouvelles connaissances sur le sujet, et en particulier des travaux de David Cairns, ainsi que l'indique García Revilla.

---

1. Toujours dans le domaine de la langue espagnole, nous voudrions aussi signaler un autre roman, que les amateurs de Berlioz méconnaissent peut-être et qui devrait les intéresser : *Instinto de Inez* de Carlos Fuentes, dont le sujet porte sur *La Damnation de Faust*. Devenu en français *L'Instinct d'Inez* (Gallimard, coll. « Folio »), mais assorti dans sa traduction française d'erreurs concernant Berlioz et son œuvre. Erreurs absentes sous la plume originelle de Fuentes.

Pour affronter une telle tâche monumentale, notre traducteur possède deux qualités indispensables : la maîtrise de la langue française, en sus de celle espagnole bien entendu, et le savoir par le détail de la vie et de l'œuvre de Berlioz. Ce qui aussi offre à éviter les fautes fréquentes dans maintes traductions<sup>2</sup>. On ne voit guère qui d'autre en Espagne ou dans les pays de langue espagnole, et jusqu'à plus ample information, aurait pu aujourd'hui mener à bien ce projet. La transmission ici s'attache à retrouver le ton de l'original, à la fois épique et humoristique. Tout en restant fidèle au plus près du texte, y compris face à certaines difficultés de jeux de mots ou gallicismes, parfois éclairées en notes. Objectif atteint ! avec succès. On pourrait parfois discuter certaines transpositions et quelques rares erreurs, mais qui ne sauraient déparer la valeur générale de l'ensemble.

Outre la transposition du texte intégral de Berlioz, illustrations musicales et épigraphes comprises (en espagnol au début, puis en anglais à la fin, comme il se doit), ce magnifique volume cartonné se veut le plus complet et pratique possible. Il comporte un bref Prologue (dû au musicographe espagnol Andrés Ruiz Tarazona), ainsi qu'un indispensable Index des personnes et des œuvres de Berlioz, une Introduction, une chronologie et un Post-scriptum, ces derniers de la plume de García Revilla lui-même. Le Post-scriptum offre, pour le lecteur hispanisant, à tracer en quelques mots la fin de vie de Berlioz après le moment où s'arrêtent les *Mémoires*. Quant à l'Introduction, elle permet de replacer les *Mémoires* dans leur contexte, par rapport à leur auteur, mais aussi dans le contexte général de la vie musicale et artistique. On relève aussi de judicieuses notes en bas de pages, soit pour préciser le sens d'une locution venue de l'original français, soit pour expliquer certains faits ou personnages. Notes pour la plupart reprises de Cairns, et parfois émanant, avec justesse, du traducteur.

---

2. On notera à cet égard, et sans s'agir d'une traduction, les pages manquantes, entre les pages 546 et 579 (32 pages !), de l'édition des *Mémoires* en 2010 chez Symétrie. Tout du moins pour un certain nombre des premiers exemplaires imprimés.



On regrettera seulement, pour notre compte, que le Prologue comme l'Introduction ne soient pas davantage vus d'Espagne. C'est ainsi qu'aucun musicien ou compositeur espagnol n'est mentionné, ni même Miguel Marqués, pourtant compositeur disciple de Berlioz<sup>3</sup>. Et pareillement, il n'est rien dit de la réception en Espagne de son œuvre. Quand bien même ce musicien voyageur n'avait jamais mis les pieds dans la patrie des ascendants de sa seconde épouse.

Enrique García Revilla fait ici œuvre de bâtisseur, qui, pierre après pierre, construit en Espagne le monument qui manquait à la gloire d'un musicien jusqu'ici mal célébré dans les pays hispanophones. Il nous promet un prochain *Guía de Berlioz* (Guide de Berlioz), que nous attendons avec impatience et qui devrait combler les lacunes des études berliozistes en langue espagnole.

*Pierre-René SERNA*

Hector BERLIOZ. *Memorias*. Madrid : Akal, 2017, 576 p. (Coll. « Biografías ».) 35,00 €

On remarque, parmi d'autres remerciements, la mention de notre Association.

[www.akal.com](http://www.akal.com)

---

3. Voir notre ouvrage *Guide de la zarzuela* (Bleu nuit éditeur), p. 144-145.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. ŒUVRES DE BERLIOZ

### A. ŒUVRES MUSICALES

Hector Berlioz, *Huit Scènes de Faust*. Edited by Julian Rushton. Kassel, Bärenreiter, 1/1971, 2/2016, XVI+107 p. New Edition of the Complete Works, 5. € 121

### B. ÉCRITS

Hector Berlioz, *Memorias*. Edición de Enrique García Revilla. Tres Cantos, Madrid, Akal, 2017, 576 p. € 35

## II. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

### ÉTUDES GÉNÉRALES

Gunnar Bucht, *Mitt liv är en roman som intresserar mig mycket : Hector Berlioz: musiken, människan, tiden*. Möklinta, Gidlung, 2016, 192 p. € 20,70

## III. ŒUVRES DE BERLIOZ

### ÉTUDES GÉNÉRALES

Gaëlle Loisel, *La Musique au défi du drame - Berlioz et Shakespeare*. Paris, Classiques Garnier, 2016, 457 p. Coll. « Perspectives comparatistes », 48. € 49

## ÉTUDES PARTICULIÈRES

Helen Abbott, « Singing and Difference: The Case of Gautier and Berlioz Re-Examined », *French Studies*, 71/1 (2017), p. 31-47.

Lorraine Byrne Bodley, *Music in Goethe's Faust: Goethe's Faust in Music*. Woodbridge, Boydell Press, 2017, 347 p. £60.00  
[Contient : Heather Hadlock, Adapters, Falsifiers and Profiteers: Staging *La Damnation de Faust* in Monte Carlo and Paris, 1893-1903.]

José Manuel Cervera Entrena, *La Eneida en la ópera : Los Troyanos de Berlioz*. Trabajo de fin de máster : El mundo clásico y su proyección en la cultura occidental. Sevilla, Punto Rojo Libros, 2016, 294 p. € 12

Hermann Hofer, « Berlioz, der Trojaner ». In : Programmheft der Oper Frankfurt, février 2017, p. 64-72.

Fabian Kolb, « Das Orchester als Klangraum. Hector Berlioz' *Le Chef d'orchestre* und seine Überlegungen zu Raumakustik und Orchesteraufstellung », p. 109-152. In : Alessandro Di Profio, Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, 234 p. « Musik - Kultur - Geschichte », Bd. 6. € 38

« Modalität als couleur locale: Hector Berlioz, L'Enfance du Christ », p. 334-342. In : Benedikt Leßmann, *Die Rezeption des gregorianischen Chorals in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des "plain-chant"*. Hildesheim, Olms, 2016, 514 p. Coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen », 46. € 68

Paul Watt, Derek B. Scott, Patrick Spedding (ed.), *Cheap Print and Popular Song in the Nineteenth Century: A Cultural History of the Songster*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 241 p. £ 64.99  
[Contient : Sarah McCleave, The genesis of Thomas Moore's Irish Melodies, 1808-34.]

Theodore Ziolkowski, *Music into Fiction: Composers Writing, Compositions Imitated*. Rochester, Boydell and Brewer, 2017, 260 p. Coll. « Studies in German Literature Linguistics and Culture ». £19.99  
[Contient : Berlioz and Schumann, 30-57.]

## IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

### A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Joyce Bourne, *A Dictionary of Opera Characters*. Revised Edition. Oxford, Oxford University Press, 2016, 376 p. £25.00

André Lischke, *Guide de l'opéra russe*. Paris, Fayard, 2017, 778 p. Coll. « Les indispensables de la musique ». € 38

Olivier Rouvière, *L'Apparition : essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique*. Paris, L'Harmattan, 2017, 310 p. Coll. « Univers musical ». € 32

Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*. Édition revue et actualisée. Paris, Larousse, 1/2005, 2017, 1517 p. Coll. « In extenso ». € 26

### B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Violaine Anger, *Giacomo Meyerbeer*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2017, 176 p. Coll. « Horizons », 60. € 20

Maria Teresa Arfini, « L'«Elisa» di Révéroni de Saint-Cyr e Cherubini. Un opéra-comique a soggetto valdostano », *Subsidia Musicologica*. Studi in onore di Alberto Basso per il suo 85° compleanno, a cura di Cristina Santarelli. « Le Chevalier Errant », 10, VII+212 p. € 30

Hervé Audéon et Roland Roudil, « Romain Rolland », *Chroniques de la BnF*, 77 (septembre-décembre 2016), 22.

Patrick Barbier, *Gaspare Spontini*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2017, 176 p. Coll. « Horizons », 58. € 20

Karol Berger, *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*. Oakland, University of California Press, 2016, 552 p. \$65.00

Philippe Berthier, *Toxicologie wagnérienne : études de cas*. Paris, Bertillat, 2016, 256 p. € 20

***Bournemouth Symphony Orchestra: From 1893 to the World.*** Bournemouth, Daily Echo, 2016, 160 p. £14.95

Béatrice Didier, « Le mythe Beethoven », *Europe*, 1053-1054 (Janvier-Février 2017), p. 330-332.

***Dizionario Donizettiano.*** A cura di Francesco Cento. Prefazione di Alexander Weatherston. Lucca, LIM, 2016, XX+552 p. € 45

***Entretiens de Pierre Boulez (1983-2013).*** Recueillis par Bruno Serrou. Château-Gontier, Éditions Aedam musicae, 2017, 272 p. € 22

Mark Everist (ed.), ***Meyerbeer and Grand Opéra from the July Monarchy to the Present.*** Turnhout, Brepols, 2016, XXIII+498 p. Coll. « Speculum musicae », 28. € 115

[Contient : Jürgen Maehder, Giacomo Meyerbeer's Robert le diable and Hector Berlioz: Re-Inventing the Orchestra for the Académie Royale de Musique.]

Étienne Jardin (ed.), ***Music and War in Europe from French Revolution to World War I.*** Turnhout, Brepols, 2016, xii+468 p. « Music, Criticism & Politics, 2 ». € 110

[Contient : Frédéric de La Grandville, War and Peace in Paris, 1795-1815: Military Repercussions on the Paris Music Conservatoire, p. 267-278. Maxime Margollé, L'influence de la guerre sur le répertoire d'opéra-comique pendant la Révolution, p. 295-314. Maria Birbili, Battle and Siege in the Opera of the French Revolution and in the Napoleonic Era, p. 315-326.]

Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka, ***Handbuch der Oper.*** Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 14/2017, XII+958 p. € 39,95

***Le Goût du piano.*** Textes choisis et présentés par Cécile Balavoine. Paris, Mercure de France, 2017, 128 p. € 8

[Contient : Hector Berlioz, « Perfectionner l'absurde », p. 57-59.]

***Les Décors de scène de l'Opéra de Vichy : atelier de décors du Grand Casino de Vichy 1900-1967.*** Catalogue raisonné. Vichy, Musée de l'Opéra de Vichy, 2017, 2 vol., 416 p., 328 p. € 55

Gaëlle Loisel et Alban Ramaut (dir.), ***Les Comédies de Shakespeare à l'opéra (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles).*** Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2017, 360 p. Coll. « Musique et musicologie ». € 22

[Contient : Catherine Ailloud-Nicolas, *Béatrice et Bénédict* de Berlioz, une adaptation de Shakespeare à l'épreuve de la dramaturgie. - Alban Ramaut, Le duo des *Troyens* et *Le Marchand de Venise*. - Peter Bloom, Berlioz et « une traduction ! » de *Much Ado About Nothing*.]

Marie-Anne Maršálek, *La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français*. Thèse de doctorat. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2016, 524 p.

Christian Merlin, *Le Philharmonique de Vienne : biographie d'un orchestre*. Paris, Buchet-Chastel, 2017, 576 p. € 26

*Musicologies Nouvelles*, Opus 1 (décembre 2016). Lyon, Éditions Musicales Lugdivine.

[Contient : Liszt, Musical Transnationalism, and the Symphonic Poem. - Frontières, forme et signification dans le Poème symphonique lisztien. - Forme et signification particulières dans le dernier poème symphonique de Liszt.]

Maximilien Novak, *Poésies et Traductions oubliées de Félix Mendelssohn-Bartholdy : « Mes rimes n'ont aucun sens »*. Préface de Christian Zacharias. Paris, Honoré Champion, 2017, 128 p. Coll. « Dialogue des arts », 3. € 35

Claire Paolacci, *Danse et Musique*. Paris, Fayard, 2017, 240 p. € 15  
[Contient : Berlioz, *passim*.]

*Quaderni dell'Istituto Liszt 16*. Lucca, LIM, 2016, 176 p. € 20

Elena Randi, *François Delsarte : la scène et l'archétype*. Traduit de l'italien par Claire Pellissier. Torino, L'Harmattan Italia / Paris, L'Harmattan, 2017, 152 p. Coll. « Indagini e Prospettive », 23. € 24

*Romanesques. 2016, Hors-série - Opéra et romanescque*. Paris, Classiques Garnier, 2017, 221 p. € 29

[Contient : Luc Ruiz, « Variations sur « la Nonne sanglante ». Roman gothique, opéra et mystère », 139-154. Camille Guyon-Lecoq, « L'énigme de *Robert le Diable*. Le légendaire, le roman noir et le spectaculaire ou l'invention du « Grand Opéra à la française » par Eugène Scribe et Germain Delavigne », 155-174.]

Gisèle Séginger (dir.), ***Salammô dans les arts***. Paris, Classiques Garnier, 2017, 383 p. Coll. « La Revue des lettres modernes ». Série « Gustave Flaubert », 8. € 39

[Contient : Nathalie Petibon, « L'acoustique de Carthage. *Salammô* à l'opéra », p. 169-192. Cécile Reynaud, « *Salammô* de Reyer », p. 193-220.]

Johanna Steiner, ***Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit : Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur Neuen Zeitschrift für Musik unter Robert Schumanns Redaktion 1838 bis 1841***. Sinzig, Studiopunkt Verlag, 2017, 624 p. € 58

## C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Sabine Brenner-Wilczek (Hrsg.), ***Heine-Jahrbuch 2016***. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Stuttgart, J.B. Metzler, 2017, 320 p. € 24,95

[Contient : Christian Liedtke, « Ce pauvre ours allemand « Neue Heine-Briefe (Berichtszeitraum 2013-2016), p.197-211.]

Félix Clément, ***Les Grands Musiciens***. Rungis, Maxtor, 2016, 222 p. € 15,50

[Fac-similé de la 5<sup>e</sup> éd. de : Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1903.]

Felicity Lott, Olivier Bellamy, ***Il nous faut de l'amour***. Paris, Buchet-Chastel, 2016, 224 p. € 19

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

Jacques-Olivier Boudon (dir.), ***La Cour impériale sous le Premier et le Second Empire***. Paris, Éditions SPM, 2016, 176 p. Coll. « Collection de l'Institut Napoléon ». € 17

Christophe Charles, Laurent Jeanpierre (dir.), ***La Vie intellectuelle en France***, tome I : ***Des lendemains de la Révolution à 1914***. Paris, Seuil, 2016, 653 p. € 38

[Contient : Berlioz, *passim*.]

**Chateaubriand** : « *entendrais-je parler de moi ?* » : *récits choisis d'une vie*. Châtenay-Malabry, Domaine départemental de la Vallée-aux-loups, Parc et maison de Chateaubriand ; Milan, Silvana editoriale, 2016, 173 p. € 16

Jérémy Della Corte-Milesi, Matthieu Brajon, **Les élégants de Balzac** : *la mode à l'époque des dandys*. Paris, Éditions les Élégants de Balzac, 2016, 128 p. € 35

Alain Frerejean, **Napoléon III**. Paris, Fayard, 2017, 392 p. € 24

Denis Hannotin, **Chirurgien de Napoléon III** : *Auguste Nélaton (1807-1873) ou La guerre de 70 aurait-elle pu être évitée ?* Avant-propos d'Éric Anceau. Préface du docteur Henri Judet. Postface de Francis Choisel. Paris, SPM, 2016, 364 p. Coll. « Kronos », 94. € 28

Marie-France Lavalade, **George et Alexandre** : *portrait de George Sand*. Paris, L'Harmattan, 2017, 484 p. € 29  
[Concerne la période 1849-1865.]

Charles de Rémusat, **Mémoires de ma vie**. Préface de Jean Lebrun. Paris, Perrin, 2017, 400 p. € 19,90

Hervé Robert, **La Monarchie de Juillet**. Paris, CNRS Éditions, 1/1994, 2/2017, 210 p. Coll. « Biblis ». € 10

Vincent Rolin, **Les Hussards** : *l'album du Consulat et de l'Empire*. Saint-Cloud, Éditions SOTECA-Napoléon 1<sup>er</sup>, 2016, 82 p. € 14,90

**Madame de Staël** : *la passion de la liberté*. Édition établie et annotée par Laurent Theis. Préface de Michel Winock. Paris, Robert Laffont, 2017, 1056 p. Coll. « Bouquins ». € 32

## VI. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

**Jean-Victor Bertin** : *1767-1842*. Paris, Galerie La Nouvelle Athènes, 2016, 48 p.



***Fantin-Latour par ses contemporains (Blanche, France, Kahn, Proust...)***. Textes réunis et annotés par Frédéric Chaleil. Paris, Les Éditions de Paris Max Chaleil, 2016, 136 p. Coll. « Littérature ». € 15

***Tintamarre ! Instruments de musique dans l'art, 1860-1910***. Paris, Hazan, 2017, 336 p. € 29

## VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie (dir.), ***Une période sans nom : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire***. Paris, Classiques Garnier, 2016, 452 p. Coll. « Rencontres. Série Études dix-neuviémistes », 33. € 47

Philippe Berthier, ***Chateaubriand, chemin faisant***. Paris, Classiques Garnier, 2016, 256 p. Coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes. Série Lire Chateaubriand », 6. € 31

Patrick Besnier, ***Le Théâtre en France de 1829 à 1870***. Paris, Honoré Champion, 2017, 432 p. Coll. « Dictionnaires et références », 42. € 80

Aurélia Cervoni, ***Théophile Gautier devant la critique : 1830-1872***. Paris, Classiques Garnier, 2016, 453 p. Coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes. Série Histoire de la critique », 2. € 56

Alexandre Dumas, ***Kean ou Désordre et génie***. Édition de Sylvain Ledda. Paris, Gallimard, 2017, 336 p. Coll. « Folio théâtre », 175. € 6,60

Théophile Gautier, ***Œuvres complètes. Voyages***. Tome 4. ***Voyage en Italie. Italia***. Édition établie, présentée et annotée par Marie-Hélène Girard. Paris, Honoré Champion, 2017, 2 vol., 648 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 186. € 130

Giacomo Leopardi, ***L'Art de ne pas souffrir : choix de lettres (1817-1837)***. Traduit de l'italien par Philippe Audegean. Préface de Philippe Audegean. Paris, Éditions Payot et Rivages, 2017, 96 p. Coll. « Rivages Poche. Petite Bibliothèque ». € 7,90

Chantale Meure et Guilhem Armand (dir.), *Lumières et océan Indien : Bernardin de Saint-Pierre, Évariste Parny, Antoine de Bertin*. Paris, Classiques Garnier, 2017, 347 p. Coll. « Rencontres », 291. € 39

[Contient : Colas Duflo, « Paul et Virginie et l'émergence d'une littérature indianocéanique. Éléments et problèmes », p. 149-158.]

Dolf Oehler, *Juin 1848, le spleen contre l'oubli : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*. Traduit de l'allemand par Guy Petitdémange et Patrick Charbonneau. Édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur. Paris, La Fabrique éditions, 2017, 404 p. € 28

*L'Œil de Baudelaire*. Préface d'Antoine Compagnon. Postface de Jean Clair. Paris, Paris musées : Musée de la vie romantique, 2016, 189 p. € 29,90

*Romantismes et Croyances*. Actes de la Journée d'étude (12 mars 2015). École normale supérieure de Lyon. Études réunies et présentées par Vincent Bierce et Jocelyn Vest. Paris, Eurédit, 2016, 158 p. € 35

[Contient : Magalie Myoupo, « Interpréter, intercéder : le chant comme médiation religieuse dans *Consuelo* de George Sand ». - Valéry Rion, « Les croyances et le fantastique gautiérien ».]

Lise Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*. Paris, Honoré Champion, 2016, 440 p. Coll. « Romantisme modernité », 169. € 65

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Le Cahier brun (1847-1868)*. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Labarthe. Genève, Droz, 2017, XXVIII+540 p. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 15. € 41,15

Madame de Staël, *La Passion de la liberté*. Édition établie et annotée par Laurent Theis. Préface de Michel Winock. Paris, Robert Laffont, 2017, 1056 p. Coll. « Bouquins ». € 32

Madame de Staël, *Œuvres*. Édition de Catriona Seth avec la collaboration de Valérie Cossy. Paris, Gallimard, 2017, 1728 p. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 621. € 65

[Contient : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales - Delphine*. Appendice : Apports de l'édition de 1820. *Corinne ou l'Italie*.]

Alain REYNAUD

## Une rencontre dauphinoise

On sait que durant son séjour en Italie, Berlioz se rendit à Subiaco. Et en y allant il fit « une rencontre dauphinoise ». Dans ses *Mémoires*, il indique qu'il est alors accompagné de deux compagnons : Bennet et Klinksporn. Une première indication du lieu de cette rencontre est donnée dans une lettre adressée à sa famille, écrite entre le 17 et 21 octobre 1831 :

Nous nous sommes arrêtés ici un jour, séduits par la beauté du pays ; nous repartirons demain pour *Isola di Sora*, petit bourg situé dans les Abruzzes, où se trouve une rivière très curieuse et des papeteries dirigées par des Français (un, entre autres, de Voiron).<sup>1</sup>

Puis dans une lettre à son père du 7 novembre, il donne les détails de cette rencontre :

De San Germano nous sommes arrivés le soir à Isola di Sora, où j'avais passé déjà une fois mais dans le jour. Or dans ce village il n'y a pas même une taverne, et après avoir consulté les paysans qui nous répondaient toujours par la négative la plus désespérante, nous ne savions que devenir, quand je me suis heureusement rappelé le nom d'un Dauphinois de Voiron, chef d'une papeterie à Isola, que son accent m'avait fait reconnaître comme compatriote la première fois. J'ai demandé lo Signor Courier, on nous a menés chez lui et le brave homme nous a parfaitement accueillis, logés, hébergés avec une bonne grâce parfaite. Je me trouvais par hasard [avoir] une jolie chaîne de montre en perles de jais que j'apportais de Naples, que j'ai été trop heureux de pouvoir donner à un de ses enfants ; l'un de mes compagnons suédois dessine fort joliment et avant de partir il a laissé à notre hôte une petite esquisse représentant Mme Courier

---

1. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1972-2003 ; coll. « Nouvelle bibliothèque romantique »), vol. 1, p. 495.

tressant les cheveux de sa petite fille ; la ressemblance qu'il avait heureusement attrapée a enchanté toute la maison.<sup>2</sup>

Berlioz racontera tout cela dans son *Voyage musical* qui fut publié dans *L'Italie pittoresque* en 1834, puis repris dans les *Mémoires* au chapitre XLI avec d'autres détails :

Nous demandons à passer la nuit dans une mauvaise remise ; il n'y avait pas un brin de paille, et d'ailleurs le propriétaire s'y refusait. On n'a pas d'idée de notre impatience, augmentée encore par le sang-froid et les ricanements de ces manants. Se trouver dans un petit bourg commerçant comme celui-là, obligés de coucher dans la rue, faute d'une auberge ou d'une maison hospitalière... c'eût été fort, mais c'est pourtant ce qui nous serait arrivé indubitablement, sans un souvenir qui me frappa très à propos.

J'avais déjà passé de jour, une fois, à Isola di Sora ; je me rappelai heureusement le nom de M. Courier, Français, propriétaire d'une papeterie. On nous montre son frère dans un groupe ; je lui expose notre embarras, et après un instant de réflexion, il me répond tranquillement en français, je pourrais même dire en dauphinois, car l'accent en fait presque un idiome :

« Pardi ! on vous couchera ben.

– Ah ! nous sommes sauvés ! M. Courier est Dauphinois, je suis Dauphinois, et entre Dauphinois, comme dit Charlet, *l'affaire peut s'arranger.* »

En effet, le papetier qui me reconnut exerça à notre égard la plus franche hospitalité. Après un souper très confortable, un lit *monstre*, comme je n'en ai vu qu'en Italie, nous reçut tous les trois ; nous y reposâmes fort à l'aise, en réfléchissant qu'il serait bon, pour le reste de notre voyage, de connaître les villages qui ne sont pas sans *locanda*, pour ne pas courir une seconde fois le danger auquel nous venions d'échapper. Notre hôte nous tranquillisa un peu le lendemain, par l'assurance qu'en deux jours de marche nous pourrions arriver à Subiaco ; il n'y avait donc plus qu'une nuit chanceuse à passer. Un petit garçon nous guida à travers les vignes et les bois pendant une

---

2. H. Berlioz, *op. cit.*, p. 496-497.

heure, après quoi, sur quelques indications assez vagues qu'il nous donna, nous poursuivîmes seuls notre route.<sup>3</sup>

« *Lo signor Courier* »

C'est le 18 octobre 1831 que Berlioz va rencontrer « lo signor Courier ». Cela se passe donc dans le village d'Isola di Tora situé près de Naples. Célèbre par sa cascade, il dispose d'une grande quantité d'eau, ce qui a entraîné depuis le dix-septième siècle des traditions de fabrication, en particulier pour l'industrie du papier. Il se trouvait qu'un Français, Antonio Bérenger, s'était établi à Naples avec les Français qui avaient suivi le roi Joseph, lorsque Napoléon le fit momentanément asseoir sur le trône. Doué pour les affaires, Bérenger avait fondé à Isola di Sora une grande papeterie située près du confluent du Liri et du Fibreno ; il s'associa en 1822 avec un autre Français, Charles Lefebvre. Mais vers 1823 Bérenger meurt, et Lefebvre fait alors appel à deux frères, pour continuer et faire prospérer la papeterie. Ce sont des papetiers originaires de Voiron : Joseph et Félix Courier. La famille Courier est originaire de La Buisse, à côté de Voiron. Elle compte un certain nombre de papetiers établis à Voiron. Joseph est né le 1<sup>er</sup> février 1790 à Voiron et son frère Félix le 20 avril 1794. Ils émigrèrent en Italie et firent prospérer la papeterie puisque quand Berlioz y arriva en 1831 on dénombrait 40 personnes qui y travaillaient. Une société distinguée et brillante animait la vie de la ville, avec des soirées dansantes et des événements culturels qui avaient eu lieu dans les demeures, construites près des usines, principalement dans la partie supérieure de la ville, appelé le « Petit Paris ».

---

3. Hector Berlioz, *Mémoires*, présentés et annotés par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1991 ; coll. « Harmoniques »), p. 234-235.



Vue de la cascade d'Isola di Sora et de la papeterie.

La prospérité de Joseph Courrier continua. En 1845, son entreprise employait 70 personnes et produisait 15 000 rames de papier. Joseph Courrier s'était marié avec Rose Faure dont il eut plusieurs enfants. Il décéda à Isola di Liri en 1860. Comme il avait fait les guerres de l'Empire, il demanda et obtint la médaille de Sainte-Hélène.



*Anonyme, Joseph Courier*  
(photographie du portrait original),  
collection particulière.

On remarque qu'il porte la médaille de Sainte-Hélène (à gauche). Celle-ci ayant été créée en 1857, on peut penser que ce portrait date de 1858 ou 1859. On ne sait où est le portrait.

*Pascal BEYLS*

## René Maubon

Une illusion cruelle parvient parfois à nous faire croire que certains hommes sont impérissables.

René Maubon est mort le 12 janvier 2017, tout près de fêter son 92<sup>e</sup> anniversaire.

D'origine modeste, il est resté un homme simple et humble, mais justement fier de s'être introduit tout seul dans le monde jaloux de la culture, dont il ne se privait jamais de railler les spécialistes patentés. Ébéniste adorant son métier, enfant de la Camargue vénérant ses racines, conteur espiègle et écrivain savoureux <sup>1</sup>, il aimait l'art et le beau, plus que tout : les livres, l'histoire, les cathédrales et la musique. Berlioz illumina toute sa vie, il l'en remercia avec l'ardeur des amoureux sincères en lui consacrant un livre qui mérite le respect <sup>2</sup> et un nombre incalculable de conférences réellement inspirées. Sa passion débordait, il excellait à la partager.

Homme attachant, ami fidèle, il savait dire ce qu'il pensait. Manquant sans doute d'érudition stérile, il avait la vraie, la profonde intelligence, celle du cœur. Attaché indéfectiblement à l'AnHeB, comme lui faisait dire son enchanteur accent méridional, depuis sa courageuse participation aux *Dossiers de l'écran* de 1969 jusqu'il y a très peu, il rêvait pour elle d'un projet généreux et d'une ambition puissante. Pour Berlioz, pas pour lui.

On ne pourra l'oublier.

Dominique Catteau, son ami.

---

1. *Souvenirs et passions d'un enfant du pays d'Oc*, Publibook, 2013.

2. *Hector Berlioz, ou la passion de la musique*, Les éditions de Paris, 2003.



## **Assemblée générale ordinaire (2017)**

L'**Assemblée générale** ordinaire (2017) de l'Association nationale Hector Berlioz aura lieu le **mercredi 30 août**, à **14 heures**, au musée Hector-Berlioz, 69 rue de la République, La Côte-Saint-André.



**Association nationale Hector Berlioz**

**BONNES FEUILLES**

**N° 12**

**2017**

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

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

## BONNES FEUILLES

### *Sommaire*

**Bicentenaire Méhul.**

**Entre *Stratonice* et *Joseph* : la redécouverte d'*Uthal*.**

Gérard CONDÉ 3

**Gluck et Méhul.**

**La répétition générale d'*Iphigénie en Tauride*.**

Adolphe ADAM 15

**Souvenirs inédits.**

Ferdinand HÉROLD 41

**Le centenaire de Méhul.**

Julien TIERSOT 43



Attribué à Baron Antoine-Jean Gros,  
*Étienne-Henri Méhul (1763-1817), compositeur, portrait (détail), 1799.*  
*Musée Carnavalet, Paris (Cliché Musée Carnavalet).*

## Bicentenaire Méhul

Entre *Stratonice* et *Joseph* : la redécouverte d'*Uthal*.

« Tu sais que j'ai la folie de sauver mon nom de l'oubli – écrivait Méhul à Rouget de Lisle qui venait de lui dédier l'édition de ses *Essais en vers et en prose* – eh bien ! si mes ouvrages ne peuvent parvenir à ce but, tu auras fait en un instant ce que je n'aurai pu faire de toute ma vie ». Rouget de Lisle, musicien amateur, survit en effet par l'éclair de génie qui lui dicta *La Marseillaise*, tandis que Méhul, qui était un musicien autrement inspiré, doit surtout sa gloire au *Chant du départ* improvisé, dit-on, sur un coin de cheminée un soir de 1794.

Natif de Givet, dans les Ardennes, en 1763, monté à Paris en 1779 pour étudier auprès d'Edelmann, Étienne-Nicolas Méhul dont on célèbre (discrètement !) le bicentenaire de la mort, aurait pourtant de meilleurs titres à la survie de son nom. Dès l'âge de vingt ans, il avait fait paraître (peut-être grâce à la protection de Gluck, qui encouragea des débuts prometteurs) trois sonates pour piano qui frappent par la qualité des idées et la fermeté de l'écriture. Mais il s'est plutôt imposé comme créateur, notamment, de l'opéra-comique sérieux où le pathétique et le tragique, réservés jusque là au grand opéra trouvent, dans l'alternance de dialogues parlés et d'airs ou d'ensembles chantés, une vérité dramatique plus forte, une humanité qui manquait souvent à l'opéra. Le malheur a voulu que Méhul n'ait pas trouvé, parmi les librettistes de son temps, des talents égaux au sien. Le plus habile de ses collaborateurs fut sans doute Benoît-François Hoffman (1760-1828) avec lequel il signa la plupart de ses meilleurs ouvrages dont les titres – *Euphrosine et Coradin* (1790), *Stratonice* (1792), *Adrien, Ariodant* (1799) – ne trouvent aujourd'hui d'écho que dans la mémoire de quelques musicologues.

*Stratonice* faisait pourtant partie des opéras que le jeune Berlioz déclarait pouvoir chanter par cœur... Cherubini tenait l'ouvrage pour le plus parfait de Méhul et l'on conçoit que cette « comédie héroïque en un acte » créée salle Favart en 1792, et qui préfigure *Médée* de façon si frappante – sujet antique, dialogues parlés en vers, poème de François-Benoît Hoffman – avait de bonnes raisons de lui paraître exemplaire.

Le sujet, emprunté à l'écrivain grec, Lucien, met en scène le jeune prince Antiochus mourant littéralement d'amour pour la belle Stratonice que doit épouser son père, le roi Séleucus. Le médecin du palais, Érasistrate saura deviner la cause de ce dépérissement, et comme Stratonice souffre du même mal, il saura convaincre le monarque d'accepter de devenir seulement le beau-père de sa fiancée...

La partition ne compte, outre l'ouverture très dramatique, un chœur d'entrée et un bref final enjoué, que six morceaux : un bel air sombre et tourmenté d'Antiochus, un air consolateur de Séleucus (« Versez dans le sein paternel ») resté célèbre, et dont Berlioz parle avec émotion dans sa correspondance, une noble invocation à Vénus d'Érasistrate, enfin un duo qui s'enchaîne sur un trio et finit en un quatuor où l'on entend enfin chanter Stratonice et qui est l'un des sommets de l'œuvre. Tous ces morceaux représentent trois quarts d'heure d'une musique riche de détails touchants ou éloquents, harmoniques ou orchestraux, une musique dont le souffle mélodique, quoique contenu par la dignité du grand style tragique hérité de Gluck, ne laisse pas de séduire.

Ce n'est qu'à partir de 1793 que Méhul apporta sa contribution aux fêtes musicales de la Révolution avec un *Hymne à la Raison* puis avec, entre autres, le *Chant du départ* (1794), qui sauva jusqu'à nos jours son nom de l'oubli ; le point culminant et ultime de cette production fut le *Chant national* à trois chœurs et trois orchestres pour la fête du 14 juillet 1800. On savait que la *Messe du sacre de Napoléon* n'avait pas été exécutée dans cette circonstance le 2 décembre 1804 : redécouverte vers 1864 par l'abbé Neyrat dans les archives de la Maîtrise de Presbourg qui, l'ayant reçue des mains



d'un seigneur viennois dans les années 1830, l'interprétait régulièrement, elle ne fut publiée qu'en 1879 dans une réduction pour orgue. On ignorait, en revanche qu'elle n'était pas de Méhul... C'est au moment de la programmer que le Palazzetto Bru Zane, centre de musique romantique française, a lancé une enquête pour s'assurer de l'authenticité de l'œuvre déjà mise en doute en 1820. Au terme de ses recherches, la musicologue Rita Steblin a établi que l'auteur en serait très vraisemblablement Franz Xaver Kleinheinz, pianiste autrichien (1765-1832), ami de Beethoven ; mais on ignore encore la raison pour laquelle le nom de Méhul a remplacé le sien.

À défaut, donc, de cette *Messe*, Méhul composa une quinzaine d'ouvrages lyriques sous l'Empire parmi lesquels *l'Irato* (1801), pastiche en italien, et *Joseph* (1807) sur un sujet biblique. Cette dernière partition était d'ailleurs la seule à être encore régulièrement jouée au dix-neuvième siècle (surtout en Allemagne, d'ailleurs) mais déjà en 1851, lors d'une reprise à l'Opéra-Comique – Berlioz crut nécessaire, de rappeler à la mémoire oublieuse de ses contemporains qu'il avait existé un grand compositeur nommé Méhul, disparu depuis trente-cinq ans à peine et dont l'œuvre était très injustement oubliée... Que dire aujourd'hui ?

Et pourtant, en lisant l'article de Berlioz (reproduit dans *Les Soirées de l'orchestre*), on constate qu'il ne connaissait pas, faute d'avoir pu les entendre, les quatre symphonies de Méhul composées et créées entre 1806 et 1810. Or on y trouve précisément ce coloris orchestral, cette énergie, cette vie dont Méhul avait cru devoir faire l'économie dans ses opéras, au grand regret de Berlioz, sans doute pour ménager les voix.

Ce qui frappe en effet dans les deux premières symphonies c'est l'énergie vitale de cette musique contemporaine de celle de Beethoven et qui, partie comme elle du modèle de Haydn et de Mozart, anticipe sur Rossini pour la couleur orchestrale, et sur Schubert pour un certain climat romantique ; parfois aussi sur Mendelssohn, qui dirigea d'ailleurs la *Symphonie n° 1* en *sol* mineur, que Schumann admira. Le discours est toujours serré dans les développements, les instruments à vent sont traités avec beaucoup

d'audace, souvent et volontiers mis en avant.

Jusqu'à la parution inattendue d'un enregistrement d'*Uthal* sous la direction aussi inattendue, de Christophe Rousset, ce titre n'évoquait, au mieux, que l'exclamation cruelle prêtée à Grétry à l'issue de la création, le 17 mai 1806 : « J'aurais donné un louis pour entendre une chanterelle ! ». Cette ironie visait le choix de Méhul de demander aux violonistes de troquer leurs instruments pour des altos, afin d'obtenir de l'orchestre une teinte sombre et mélancolique en accord avec le climat de l'univers ossianique.

Le sujet semblait l'exiger : Larmor, le vieux chef de Dunthalmon s'est réfugié au fond des forêts car son gendre, Uthal, qui le jugeait inapte au combat et juste bon pour le repos des festins, a pris sa place d'autorité. Profitant de la nuit pour quitter le château, la fille de Larmor, Malvina, vient rejoindre son père pour tenter d'apaiser sa colère et le convaincre de se réconcilier avec l'époux qu'il lui a donné dont le seul tort est d'être violent et mal conseillé. Mais Larmor, quoique touché, ne veut rien entendre. Il a envoyé son barde fidèle, Ullin, au palais de Fingal, pour lui apprendre l'injustice dont il est l'objet. Malgré la fête qui l'entourait, le front de l'illustre Fingal s'est voilé d'un nuage. Il n'ira pas lui-même combattre un si faible ennemi mais il envoie les fils de Morven punir le crime. Les guerriers ne tardent pas à aborder au rivage et Larmor leur commande : « Abreuvez-vous du sang des traîtres ».

Malvina reste seule, en proie au désespoir à l'idée que son père et Uthal, qui lui sont également chers, puissent s'affronter en un combat mortel. Au même moment, Uthal qui a passé monts et déserts à la recherche d'une épouse perfide mais sans laquelle il ne peut vivre, pénètre dans le bois où il s'arrête pour laisser libre cours à son accablement. S'approchant du guerrier dont la nuit lui cache les traits, Malvina se risque à lui demander assistance afin d'éviter l'issue fatale. Uthal, curieux, se garde d'abord de se laisser reconnaître et s'émeut des aveux de Malvina. Mais bientôt la dissimulation n'est plus possible et quand Larmor paraît à la tête des fils de Morven venus lui déclarer la guerre Uthal refusant la soumission, choisit un combat inégal.

Au terme d'une lutte qui se déroule au loin, tandis qu'Ullin et les bardes tentent de rassurer Malvina en chantant une antique ballade, Uthal est fait prisonnier. Larmor, lui refusant la mort qu'il appelle, le condamne à la honte de l'exil mais quand Malvina déclare qu'elle quittera le palais pour suivre le plus malheureux, cette compassion émeut Uthal au point qu'il consent à plier les genoux devant Larmor. Et ce dernier, doublement touché, accorde son pardon.

Cette couleur orchestrale sombre, mélancolique, est particulièrement sensible dans l'ouverture où les bois, tenant le rôle dévolu d'ordinaire aux violons, se détachent avec un tranchant saisissant au-dessus des flots agités des cordes graves, comme ils le feront encore dans le Morceau d'ensemble (« Nous le jurons, ce jour qui nous éclaire »). Sensible aussi dans la Romance d'Uthal (n° 5 « Pour prix d'un bien si plein de charme ») et dans le *Chant des bardes* (« Près de Balva ») où les trois parties d'altos, serrées dans le bas médium, enrobent le mouvement perpétuel de la harpe. Sur la seule foi des échos qu'il avait eus de la suppression des violons, Berlioz n'a pas craint d'affirmer, dans *Les Soirées de l'orchestre*, qu' : « il résultait une monotonie plus fatigante que poétique de la continuité de ce timbre clair-obscur ». Une « insupportable monotonie » lit-on dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. La brièveté d'*Uthal* ne laisse guère à la fatigue le temps de s'installer...

La saillie de Grétry était un bon mot, sans plus, en comparaison des arguments de Cherubini, dans une notice relevée par Arthur Pougin, pour justifier le peu de sympathie qu'*Uthal* lui inspirait : « Depuis quelque temps, ceux qui étaient jaloux de la réputation et des succès de Méhul lui reprochaient de n'avoir pas fait des études assez profondes dans la composition. Méhul eut la faiblesse d'être sensible à ces reproches, et à dater à peu près de l'époque où il avait composé *Joanna* [1802], il crut nécessaire de prouver qu'il avait fait ces études, en introduisant inconsidérément dans sa composition des formes trop scholastiques, et pédantes pour la musique de théâtre, avec lesquelles il en alourdisait l'effet. Depuis ce temps il n'a pas cessé de suivre cette méthode, prétentieuse et nuisible, dans tous les opéras qu'il a composés, soit sérieux, soit comiques ». Cherubini pensait à la tendance, un peu trop saillante, à l'écriture en imitations

qu'on observe, par exemple, dans l'arioso de Malvina « Pour soulager tes maux ». Ce faisant, Méhul s'inspirait des archaïsmes du style religieux pour souligner la piété du personnage.

Discuté, oublié, *Uthal* n'en a pas moins trouvé des défenseurs. En 1904, le Théâtre de Dessau en offrit une représentation qui, selon *Le Monde artiste*, connut un grand succès. En 1908, le supplément d'une *Revue Musicale* n'offrait rien moins que les 150 pages d'une réduction pour piano. Mais, dès 1856, Castil-Blaze, dans son *Histoire de l'opéra* avait mis l'accent sur l'un des passages les plus marquants : « L'*Hymne au sommeil* que chantent quatre bardes, accompagnés seulement par deux harpes, deux flûtes et deux cors est fort beau ; son ensemble mélodieux est agréablement varié par la disposition de l'harmonie et l'étrangeté d'une succession d'accords parfaits adroitement enchaînés ». Quelque temps après la mort de Méhul, lit-on dans *Les Musiciens célèbres* de François Desplantes, les élèves chanteurs du Conservatoire se réunirent autour de sa tombe, au cimetière du Père-Lachaise, pour interpréter cette page, celle de tout l'ouvrage qui a le plus longtemps résisté à l'oubli. L'alliage lumineux des cors, des flûtes et de la harpe pour soutenir la fluide polyphonie vocale aux chromatismes discrets, échappe totalement aux modèles académiques et les plaintes de Malvina, qui viennent se superposer au second couplet, n'oblitérent pas l'impression de naturel qui fait le charme de ce morceau.

Malgré d'évidentes beautés musicales, *Uthal* ne parvint pas à se maintenir au répertoire au delà des quinze premières représentations. Arthur Pougin mettait en cause le « grand défaut de Méhul de ne pas s'inquiéter assez de la valeur intrinsèque ou scénique des poèmes qu'on lui proposait et qu'il acceptait trop volontiers ». Le sujet est pris dans la *Guerre d'Inistona*, où Ossian célèbre la valeur d'Oscar, ramenant sur le trône le vieil *Anir*, qui en avait été chassé par son gendre *Cormalo*. Jacques Bins de Saint-Victor a enrichi son livret de quelques épisodes empruntés aux autres compositions de James Macpherson (1736-1796). Les poèmes gaéliques que ce dernier attribuait à Ossian, barde mythique du III<sup>e</sup> siècle, et dont la publication en 1760-1763 avait enflammé toute une génération, étaient l'une des lectures favorites de Napoléon. Saint-Victor dédia

son poème à Girodet, qui fut, avec Ingres et Gérard, l'un des peintres que l'univers ossianique inspira le mieux, au point que *La mort de Malvina* d'Ary Scheffer lui fut longtemps attribuée.

Mais on n'était plus dupe de la supercherie de l'auteur qui avait construit presque de toute pièce une mythologie écossaise. Aussi est-ce avec une savoureuse malice que le chroniqueur du *Journal de l'Empire* (du 21 mai 1806) faisait observer d'emblée que l'intrigue est une transposition de *La Vie d'Agis et Cléomène* de Plutarque où Cléombrote (Uthal), époux de Chelonis (Malvina), est monté sur le trône de son beau-père Léonidas (Larmor). « Peut-être que l'auteur d'*Uthal* a voulu profiter d'une espèce de vogue passagère dont *les Bardes Écossais* avoient joui à Paris : il a pensé qu'Ossian seroit plus à la mode que Plutarque, et je crois qu'il ne s'est pas trompé. Le sujet eût été dépouillé de toute espèce de prestige, si M. de Saint-Victor eût entrepris de le traiter dans les mœurs grecques. Il fut un temps où les Lacédémoniens auroient été d'un meilleur ton que les Bardes [...] je crois que les lyres des musiciens de Lacédémone étoient beaucoup plus harmonieuses que les harpes soi-disant d'or de ces anciens prêtres écossais, qui vivoient dans un temps et dans un pays où l'on ne voyoit pas beaucoup d'or, et où l'on ne savoit point de musique. »

La *Gazette de France* du 19 mai 1806 se montra aussi sévère pour le livret de Saint-Victor : « Ce plan n'offre rien de neuf ni de vraiment intéressant. Les scènes ne sont pas assez liées. L'auteur ne connoît pas encore la route qu'il vient de prendre. On sait que les héros d'Ossian, comme ceux d'Homère, vont souvent à pied, sans suite et sans faste. Les belles de Morven et d'Erin font encore mieux ; elles saisissent quelquefois la lance des combats, et bravent la mort à côté de leurs amans. Mais sur notre théâtre, ces courses et les monologues nocturnes ne font pas la même illusion ; il nous paroît fort singulier que le fier Uthal se mette tout seul à la poursuite de sa femme, et qu'il défie tout seul une armée ennemie. Le fond du sujet a quelque ressemblance avec celui du *Roi Lear* ; le trait généreux de Malvina, qui se déclare pour le plus malheureux, a déjà été employé mille fois ; mais, d'ailleurs, les caractères sont assez bien tracés, le coloris local est bien conservé. Les vers sont des

imitations souvent heureuses du barde écossais ; le silence du soir, le murmure des torrens, le vent de la tempête, les palais des nuages, les ombres des héros y reviennent sans cesse ; l'auteur jette à pleines mains les fleurs sauvages de la langue ossianique, et tout cela produit un effet assez bizarre au pays de l'Opéra comique. »

Sur la musique, l'appréciation du critique changeait du tout au tout : « Le compositeur a saisi beaucoup mieux encore le caractère du sujet : il s'est chauffé au *trône de la fête*. Son ouverture d'un style large et d'un coloris sombre, annonce bien les fantômes de la nuit et le vent des orages. Le duo de Larmor et de Malvina est d'un caractère plus doux et plus tendre. L'arrivée des enfans belliqueux de Morven [n° 2 « Le grand Fingal, pour punir les rebelles »] est un morceau original ; le son des harpes, mêlé aux accents lointains des bardes, est d'un effet merveilleux. On a beaucoup vanté l'arrivée des bardes d'*Ossian* ; je doute qu'elle soit d'un style plus enchanteur. »

La référence à l'opéra de Jean-François Le Sueur, *Ossian ou Les Bardes* (d'après le poème *Calthon et Colmal*) créé à l'Opéra le 10 juillet 1804, était inévitable, d'autant que, par avance, l'ampleur de son succès couvrait de son ombre le bref ouvrage de Méhul. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la remarque liminaire du *Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau* du 18 mai 1806 : « La première représentation d'*Uthal*, opéra en un acte, imité des poésies d'*Ossian*, a obtenu hier un succès complet au théâtre Feydeau. Cet ouvrage aurait également réussi à l'Académie Impériale de Musique, où il n'aurait été mieux joué, ni monté avec plus de soin. Le style en est plus noble et plus élevé qu'il ne l'est communément dans les opéras du théâtre Feydeau ; mais ce qui rend encore cet opéra plus intéressant, c'est que la musique est du célèbre Méhul ».

Le *Journal général de France* du 19 mai 1806 poussait encore plus loin en précisant : « Ce n'est point un opéra-comique, mais une tragédie dans toute l'acception du mot. La pièce est écrite presque toute entière en vers alexandrins ornés de toute la pompe du style tragique. Les sentimens, les personnages et les situations répondent au style. Cette nouveauté a obligé les acteurs à prendre le ton,

l'accent, le geste et toute la solennité de la scène française, et pour un premier essai, il faut convenir qu'ils s'en sont tirés très-heureusement. On a proposé quelquefois de supprimer le récitatif de l'opéra et de le parler. Ici c'étoit véritablement un grand opéra avec un récitatif parlé, et le public en a paru content ». Le chroniqueur semble avoir oublié que d'*Euphrosine* de Méhul à la *Médée* de Cherubini les dialogues en alexandrins n'ont pas manqué sur les scènes lyriques françaises.

S'arrêtant sur cet aspect, la *Gazette de France* du 19 mai 1806 en profitait pour rendre hommage aux interprètes : « Le passage de la prose au chant, a toujours quelque chose de bizarre et de discordant ; mais l'alliance de la poésie et de la musique fait vraiment illusion : plusieurs acteurs gagneroient à soutenir ce genre ; madame Scio, par exemple, qui, dotée d'une intelligence et d'une sensibilité profondes, déclame presque aussi bien qu'elle chante. Elle a mérité d'être appelée après la pièce avec les auteurs. Gavaudan est déjà assez connu dans ce genre, auquel il devoit borner son ambition. Qu'il se contente de nous faire pleurer à l'Opéra-Comique. Ailleurs, il perdrait peut-être autant que le public : il est aussi farouche dans le rôle d'Uthal, que madame Scio est touchante dans celui de Malvina. Solié jouoit Narmor ; sa voix s'affoiblit, mais elle a quelque chose de vénérable et de paternel. Baptiste, chargé du rôle du premier Barde, a chanté parfaitement leur *chant consolateur*. Il a fait oublier l'in vraisemblance de la scène, et cet éloge doit lui suffire ».

Parcourir ces comptes rendus à deux siècles de distance fouette une curiosité que les coups de griffes aiguisent encore ; ainsi le *Chant des Bardes*, proche du dénouement dont il prépare l'émotion, nous frappe moins par son invraisemblance que par l'éloquence de la voix de baryton brochant autour de la tonique dans son registre supérieur et par sa brusque interruption. Castil-Blaze nous apprend que « Cette romance ou ballade a pour sujet l'épisode touchant de d'Ailly, qui, dans *La Henriade*, se termine par ce vers : Il le voit, il l'embrasse, hélas ! c'était son fils ». Voltaire invité chez Ossian, voilà qui laisse songeur...

Notre rapport avec le romantisme naissant, avec ses modes, ses racines et ses toquades a changé. En découvrant *Uthal* nous ne cherchons plus la nouveauté que les contemporains étaient en droit d'attendre, mais celle de l'enrichissement que peut nous apporter une approche rétrospective, car les œuvres du passé nous intéressent dans la mesure où elles sont assez inscrites dans leur époque pour pouvoir nous y transporter et assez riche de substance pour entrer en résonance avec la nôtre et l'éclairer. Nous pouvons ainsi nous attacher valablement à ce que nos prédécesseurs pouvaient avoir des raisons de dédaigner. On ne refait pas l'histoire, c'est elle qui nous somme de la récrire.

Récrire n'est pas qu'une façon de parler s'agissant de *Joseph* qui, depuis sa création en 1807, a donné lieu à d'incessantes adaptations comme si on ne pouvait se résigner à délaissier un ouvrage dont la structure dramatique, critiquée dès son apparition, n'était pas à la hauteur du sujet biblique et de son expression musicale si fidèle. Dans les pays germaniques où *Joseph* a plus longtemps fait partie du répertoire, on ajouta un épilogue. À l'Opéra-Comique, en 1882, on resserra les dialogues parlés puis, pour l'entrée de l'ouvrage à l'Opéra de Paris en 1899, Bourgault-Ducoudray écrivit à leur place des récitatifs sur un texte nouveau d'Armand Sylvestre. Plus tard, Henri Rabaud substitua à ces récitatifs trop développés, des récitatifs plus courts, revenant au texte original fortement réduit. C'est dans cette version que Reynaldo Hahn reprit *Joseph* à l'Opéra de Paris en 1946.

La principale faiblesse du livret tient au fait que les situations et les personnages ne parviennent pas à intéresser suffisamment le spectateur qui devine trop bien dès l'abord (même s'il ignore le texte de *La Genèse*) ce qui va se passer et comment : Joseph voit paraître ses frères qui l'ont vendu, il leur donne le secours qu'ils implorent ; ils avouent leur crime, Joseph se fait connaître et leur accorde un pardon promis d'avance... Les quelques artifices imaginés par Duval : la cécité de Jacob, les remords de Siméon, une révolte d'Égyptiens jaloux, sont des expédients trop évidents.



Il faut rappeler, à la décharge de Duval, que la confection du livret de *Joseph* lui fut en quelque sorte imposée dans le salon de madame Gay à la suite des critiques qu'il avait émises sur la tragédie de Baour-Lormian, *Omasis ou Joseph en Égypte*, représentée au Théâtre-Français en septembre 1806. Le défaut de cette belle tragédie, disait-il en substance vient de ce que l'auteur a cru devoir y introduire une conjuration et une intrigue amoureuse au lieu de concentrer l'intérêt sur la piété filiale. Méhul, qui était présent, se montra fort désireux de composer un opéra selon les idées de Duval – d'autant que le sujet était dans l'air cette année là : *Omasis* avait été précédé d'un autre *Joseph* au Théâtre de la Gaîté tandis que le Vaudeville offrait une *Omazette* parodique.

On octroya donc quinze jours à Duval pour faire la preuve qu'un ouvrage dramatique pouvait soutenir l'intérêt sans s'écarter des données bibliques. L'épreuve fut jugée concluante et Méhul dut se mettre au travail sans tarder puisque la première représentation, à l'Opéra-Comique, eut lieu le 17 février 1807. Il eut donc deux mois pour composer les quinze numéros de la partition ; le plus apparemment simple d'entre eux, la *Romance de Joseph* « À peine au sortir de l'enfance », n'est peut-être pas celui qui lui donna le moins de peine : quatre esquisses (publiées dans la *Revue et Gazette musicale* du 8 août 1875) témoignent du souci de saisir cette naïveté de l'enfance dans la tonalité biblique du sujet. Si, dans la *Romance de Benjamin* « la simplicité est poussée jusqu'aux limites qu'il est dangereux de tant approcher » comme l'écrivait Berlioz, la prière « Dieu d'Israël » atteint une grandeur dépouillée qui ne saurait s'expliquer seulement par l'extrême économie des moyens.

Cette clarté franche, pour reprendre l'expression de Carl Maria von Weber qui voyait dans la partition « la couleur et la vie patriarcale alliées à la pure candeur d'une religiosité ingénue », est le fruit d'une recherche délibérée et si, dès la section centrale de l'ouverture, avec son choral esquissé et, plus loin, dans les ensembles, le style sévère apparaît à découvert, il se confond pour nous avec le style religieux, comme, d'ailleurs, dans *La Flûte enchantée* (l'ouverture ou le choral des deux hommes d'armes).

On évoque souvent l'influence de Gluck sur Méhul à cause de la forte impression que lui firent, quand il arriva à Paris, les opéras du maître allemand ; mais Méhul aimait trop la musique pour ne pas s'apercevoir qu'il y en avait davantage dans les ouvrages de Mozart. En témoigne la réponse qu'il fit à Duval qui lui demandait : « Mais, mon cher Méhul, vous considérez donc Mozart comme un musicien incomparable ? » - « Incomparable, dites-vous ? Ma foi, mon ami, je n'en sais vraiment rien car je n'ai jamais eu la pensée de le comparer à personne... »

Méhul exerça, à son tour, une influence méconnue sur Beethoven, Spontini, Weber, Berlioz, voire sur le Rossini de *Guillaume Tell*, et sur Wagner. Cette influence, si bien assimilée, mais aussi la faiblesse des livrets de ses opéras aux intrigues trop artificielles ou mal menées, empêtrés dans des dialogues parlés dont l'indigence fait injure à la qualité des airs et des ensembles expliquent l'oubli dans lequel a sombré la majeure partie de sa production. Il appartient désormais au regain d'intérêt qui se manifeste pour l'opéra préromantique français, de reconsidérer l'œuvre lyrique de Méhul dans une nouvelle perspective.

Gérard CONDÉ

## GLUCK ET MÉHUL.

---

### LA RÉPÉTITION GÉNÉRALE D'*IPHIGÉNIE EN TAURIDE*

C'était un curieux spectacle que l'aspect de Paris le 1<sup>er</sup> janvier 1779. Il était tombé beaucoup de neige pendant la nuit ; mais elle n'avait pas tardé à perdre sa blancheur primitive sous les continuel piétinements des allants et venants, et la rue Saint-Honoré faisait l'effet d'un long fossé boueux où s'agitaient, en se poussant et s'évitant cependant avec un soin extrême, les piétons endimanchés qui allaient rendre leurs devoirs ou présenter leurs hommages, style du temps, à leurs protecteurs.

L'usage des cartes n'était pas encore venu, et il fallait aller en personne faire ces souhaits menteurs pour la prospérité annuelle de gens dont on se soucie fort peu, mais que l'intérêt personnel force à ménager. Chaque porte d'hôtel de grand seigneur était assiégée de fournisseurs, de solliciteurs, qui venaient inscrire leurs noms chez le suisse, qui, recouvert de sa brillante livrée, souriait aux uns : c'était ceux qui pour s'assurer en temps utile une entrée profitable dans l'hôtel, avaient soin d'en adoucir le cerbère avec quelque écu de six livres, tandis que sa mine renfrognée semblait annoncer à ceux qui, par pauvreté ou manque d'usage, se contentaient de s'inscrire sur le registre, que Monseigneur serait rarement visible pour eux dans le courant de l'année.

Cependant, tout était en mouvement au dehors : les chaises à porteurs se croisaient en tous sens ; ceux qui étaient assez heureux pour éviter d'être écrasés par les chevaux de carrosses, avaient encore à se garder d'être renversés par les porteurs de chaises qui rasaient les maisons, pour éviter eux-mêmes les chevaux, les

coureurs et les grands lévriers dont tout homme bien né devait alors faire précéder son équipage.

Le plus curieux était l'air désappointé de quelques piétons malencontreux qui, malgré toutes leurs précautions, s'étaient vus mouchetés de la tête aux pieds de cette boue noire et infecte qu'on ne trouve qu'à Paris, et qui faisait le plus singulier effet sur le costume prétentieux dans lequel ils avaient l'air déjà si embarrassés.

Aujourd'hui, lorsqu'un courtaut de boutique sort le dimanche, son habit de fête diffère bien peu de celui sous lequel il sert ses pratiques dans la semaine ; mais alors il n'en était pas ainsi, et il fallait avoir les bas blancs, l'habit à la française, l'épée au côté et les cheveux poudrés pour oser se montrer quelque part, et je laisse à penser quelle grotesque figure devait faire le pauvre diable qui ne revêtait peut-être cet accoutrement qu'une ou deux fois dans l'année au plus. Notre carnaval, où nous voyons barboter dans les ruisseaux quelques garçons perruquiers déguisés en marquis, peut seul nous donner une idée de ce singulier spectacle.

Les environs du Palais-Royal, où était situé le théâtre de l'Opéra, étaient surtout encombrés par la foule ; on voyait avec surprise les équipages s'arrêter et faire la file devant une assez modeste maison de la rue des Bons-Enfants. Il n'y avait ni suisse ni concierge à la porte pour recevoir les visiteurs empressés : c'était un modeste portier qui, tout étonné de cette affluence extraordinaire, répondait avec un gros air bête à ceux qui se présentaient :

— Monsieur le chevalier est sorti, mais si vous voulez vous donner la peine de repasser à trois heures, il y sera certainement, car c'est toujours à cette heure-là qu'on lui sert la soupe. »

Les grands laquais lui riaient au nez et les autres personnes levaient les épaules, quand demandant la liste pour s'inscrire, le portier leur répondait qu'il n'avait jamais eu de papier chez lui, vu qu'il ne savait ni lire ni écrire.

Ennuyé de toutes ces questions et surtout du peu d'effet que produisaient ses réponses, notre portier avait fini par se blottir au fond de sa loge et, à chaque figure qui s'avavançait vers son carreau, il

articulait d'une voix chagrine un : Il n'y est pas, à faire reculer les plus intrépides.

Cependant un grand jeune homme de seize à dix-sept ans tout au plus, à la taille élancée, à la figure maigre et spirituelle, ne se contenta pas de cette laconique réponse et voulut savoir à quelle heure il y serait : se souvenant encore des ricanements qu'avait provoqués l'annonce de l'heure où M. le chevalier avait l'habitude de manger sa soupe, le portier crut plus prudent de répondre qu'il n'en savait rien, et le pauvre jeune homme se retira tout confus.

Depuis un an il était tourmenté du désir de voir Gluck de près : ce désir avait fini par devenir un besoin, l'objet de toutes ses pensées, et il venait de prendre une grande résolution, c'était d'aller trouver l'illustre compositeur quoiqu'il ne fût pas connu de lui, et de lui demander sa protection et des leçons de composition. Ce n'était rien de former ce projet, il fallait encore l'exécuter, et depuis bien longtemps il remettait de jour en jour la visite qu'il comptait lui faire. Sa timidité naturelle, jointe à l'admiration portée jusqu'à l'enthousiasme dont il était pénétré pour l'auteur d'Orphée et d'Alceste lui faisaient toujours reculer cette démarche.

Mais enfin l'approche du premier jour de l'an l'avait enhardi et prenant, comme on dit, son courage à deux mains, il s'était acheminé vers la demeure de celui dont il redoutait et désirait si vivement la présence.

Dès la veille au soir, il s'était physiquement et moralement préparé à cette importante entrevue, d'abord en passant en revue sa garde-robe, occupation qui n'avait pas été fort longue, ensuite en ruminant un beau discours d'introduction dont il attendait le plus grand effet.

« Monsieur, devait-il lui dire, je suis un pauvre jeune homme enthousiaste de votre admirable talent, nourri des chefs-d'œuvre dont vous avez enrichi la scène française, je n'ai pu résister au désir de connaître l'homme immortel qui les a produits. Peut-être le vif désir que j'ai de m'essayer dans un art dont vous avez reculé les limites, vous fera-t-il excuser ma témérité lorsque j'ose venir vous demander

quelques conseils pour guider mes premiers pas dans la carrière difficile que je veux embrasser. »

Ma foi, se disait notre jeune homme, cela me semble parfaitement tourné, et le chevalier Gluck ne manquera pas de me répondre :

« Jeune homme, j'aime ce noble enthousiasme : il est le présage des succès qui vous attendent dans un art que vous paraissez comprendre. Venez et je me ferai un plaisir de vous initier dans les secrets de la composition. »

Et j'irai, il me donnera des billets pour aller voir ses opéras, et il m'en fera composer, et j'aurai de grands succès et je serai un jour un grand musicien ! C'est, bercé par ces délicieuses idées que notre jeune artiste s'endormit le 31 décembre 1778.

Lorsqu'il s'éveilla, ses craintes recommencèrent : s'il allait mal me recevoir, s'il ne voulait pas m'écouter... Bah !!! du courage... le vieil abbé de la Valledieu<sup>1</sup> avait raison, avec ses citations latines : *Macte animo, generose puer*<sup>2</sup>, me disait-il, quand il me vit partir pour Paris ; vous êtes, quoique bien jeune, le meilleur organiste que puissent se vanter de posséder les communautés religieuses de province, mais Paris est un grand théâtre où vous êtes appelé à briller ; heureuse la paroisse qui vous possédera : allez en avant et vous parviendrez, *audaces fortuna juvat*<sup>3</sup> !

Pauvre abbé, il ne se serait pas tant empressé de m'envoyer à Paris, s'il avait pensé que l'Opéra fût la paroisse où je veux faire mes premières armes ! n'importe, il avait raison. J'irai en avant et je parviendrai... jusqu'au chevalier Gluck. »

Pendant ce monologue le jeune musicien avait brossé son habit noir à boutons d'acier, passé ses bas de soie, mis son épée, pris son

1. La Valledieu désigne l'abbaye de Laval-Dieu où Méhul fut admis, afin de suivre là l'enseignement de l'organiste Wilhelm Hanser. L'abbé cité est Remacle Lissoir (1730-1806), lequel était à sa mort aumônier des Invalides.

2. « Honneur à ton jeune courage, ô enfant ». *Énéide* I, 638-644.

3. « La fortune sourit aux audacieux ». *Énéide* X, 284.

chapeau sous son bras, et en quelques enjambées il eut bientôt franchi les quatre étages qui séparaient sa chambrette de la boutique du perruquier qui se trouvait au bas de la maison de la rue de Grenelle-Saint-Honoré.

Il lui fallut attendre que toutes les pratiques eussent passé par les mains du frater pour recevoir le retapage et l'œil de poudre qui devaient achever de lui donner l'air de bonne compagnie qu'il croyait indispensable pour se présenter chez le chevalier Gluck. Son tour vint enfin, et frisé, pommadé, poudré, tout pimpant, il se rendit sur la pointe du pied dans la rue des Bons-Enfants.

Nous avons vu l'accueil que lui fit le portier, et son *il n'y est pas et je n'en sais rien*, donnèrent un coup cruel à notre pauvre jeune homme. Il voyait toutes ses espérances détruites, et c'est le cœur gros et la tête basse qu'il reprit le chemin de sa modeste demeure.

Il ne pensait plus, comme en venant, à se garder des carrosses, des porteurs de chaises et des piétons dont il embarrassait à chaque instant la marche précipitée ; les regards fixés à terre, il ne voyait rien, allant devant lui machinalement, poussé, repoussé, heurté et marchant quelquefois au milieu du ruisseau, croyant longer le bord des maisons : il fut bientôt tiré de sa rêverie par des cris de gare, gare donc ! répétés à plusieurs reprises : il tourne la tête et se voit presque sous les pieds de deux chevaux fringants, qu'un gros cocher ne pouvait plus retenir, et qui étaient près de lui passer sur le corps. Il veut fuir en avant, impossible, un autre carrosse venait presque dans la même direction ; heureusement il aperçoit à sa droite une chaise à porteur dont la glace était ouverte ; notre jeune homme était agile, et la frayeur lui communiquant une adresse dont il ne se serait jamais cru capable en toute autre occasion, il se précipite dans la chaise par le panneau ouvert, la tête la première et, s'accrochant des deux mains au collet du propriétaire de la chaise, il introduit vivement le reste de son individu dans l'étroite machine, et ses deux pieds crottés vont se poser sur les genoux et la culotte pailletée du légitime possesseur d'un lieu envahi si brusquement, qui se met à jeter les hauts cris :

— Au secours ! ze souis estropié !!! ze souis perdou !

Les porteurs qui ne s'attendaient pas à ce supplément de charge, laissent rudement tomber la chaise sur ses quatre pieds, et les deux locataires se repoussant vivement pour éviter le contre-coup qu'allaient se donner leurs deux visages, restent alors en attitude et peuvent se considérer un instant.

— Ah ! mon Dieu, c'est mossiou Méhoul !...

— C'est monsieur Vestris ? — Reconnaissance des plus burlesques.

Méhul raconte au vieux Vestris <sup>4</sup> comme quoi il vient d'échapper au danger d'être écrasé, et pour l'empêcher de s'apercevoir du désordre qu'il vient d'apporter dans sa brillante toilette, il lui saute au cou, le nommant son libérateur, l'assurant que sans lui il était un homme mort, etc.... Le vieux danseur se laisse faire, il se rengorge même, et reçoit tous les remerciements que lui adresse le jeune musicien.

— Mon ser ami, ze souis ensanté de vi avoir sauvé la vie et d'être votre libérateur ; ça ne mettait zamais arrivé de sauver la vie à personne, et ze veux vous présenter à mes amis, qui dînent auzourd'hui chez moi. Vi allez rentrer chez vous sanzer de toilette, et ze vous attends à trois heures, parce que ze danse ce soir.

Ici l'embarras de Méhul devient fort grand, vu qu'il n'a qu'un seul habit de cérémonie, c'est celui qu'il a sur lui ; il refuse donc l'invitation.

— Dou tout, dou tout, ze veux montrer à ces Messious et à ces dames oun brave zeune homme dont z'ai été assez houroux pour sauver la vie, et vi serez ensanté de faire leur connaissance ; c'est M. Noverre, M. Dauberval, M<sup>lle</sup> Guimard, M<sup>lle</sup> Hénel, M. Legros, M. Larrivée, M<sup>lle</sup> Levasseur, et généralement tous ceux qui doivent danser et chanter dans le nouvel opéra qu'on va mettre en répétition, et qui est de M. le chevalier Gluck.

---

4. Gaetano Vestris (1729-1808), danseur de grand talent, venu d'Italie, avait un fort accent italien et était connu pour sa proverbiale vantardise.



A ce nom magique, Méhul n'hésite plus un seul instant, il accepte l'invitation ; mais il ne saurait retourner chez lui ; croyant ne pas rentrer avant le soir, il a donné congé à son valet de chambre et sa porte est fermée.

Vestris croit sans peine à toutes ces menteries, ce ne sera pas un obstacle, il lui donnera de quoi changer, il promet un supplément de paie à ses porteurs qui s'acheminent péniblement, traînant la victime toujours grimée sur les genoux de son libérateur, qui commence à trouver que l'homme à qui il vient de sauver la vie est un peu lourd.

Heureusement le trajet n'est pas long. Vestris demeure aussi près de l'Opéra et l'on arrive sans accident à sa demeure.

Le vieux danseur, après avoir affublé tant bien que mal le jeune musicien de quelques habits un peu plus propres que ceux qu'il portait, le présente à tous ses camarades comme un jeune homme de la plus grande espérance, dont il a fait la connaissance dans une maison où il donnait des leçons, et qu'il vient de sauver du plus grand danger au péril de sa vie.

Méhul laisse dire, et amplifie encore sur les éloges que Vestris ne manque pas de donner à son propre courage.

Les hommes ne font pas grande attention au musicien ; mais quelques-unes de ces dames le regardent, du coin de l'œil avec bienveillance, car il a l'air bien tourné et pas trop embarrassé dans ses habits d'emprunt.

Cependant, la plupart des convives jouant dans la représentation du soir, le dîner ne se prolonge pas, on se sépare de bonne heure ; mais avant de quitter son hôte, Méhul le prend à part :

— Mon cher Vestris, vous pouvez me rendre un grand service : j'ai besoin, absolument besoin de parler à M. le chevalier Gluck, faites-moi le plaisir de me présenter chez lui.

— Hum ! mon ser ami, cela n'est pas très-facile, M. Gluck travaille encore à son opéra et ne reçoit personne. Mais dans quelque temps, dans un mois, quand il sera plus avancé dans son travail,

quand z'irai chez lui pour mes airs de danse, ze vous promets de vous emmener un zour avec moi.

Méhul ne se sent pas de joie, il se confond en remerciements, saute au cou du vieux danseur, qui attribue tout ce délire à la reconnaissance d'avoir eu la vie sauvée par lui, et le jeune musicien regagne sa modeste demeure avec de nouvelles espérances et de nouveaux rêves de bonheur.

Dès ce moment, il fut assidu chez le danseur, son protecteur ; il était rempli de complaisance pour lui, lui faisant répéter ses pas au clavecin, l'applaudissant, le flattant, et lui rappelant de temps en temps sa promesse.

Deux mois se passèrent ainsi ; Méhul commençait à craindre de ne pouvoir jamais arriver au but de ses désirs, lorsqu'un jour, allant comme d'ordinaire rendre visite à Vestris, il le trouve malade, la figure décomposée, avec la fièvre, et dans son lit.

— Ah ! c'est vous, mon zeune ami, ze souis aise dé vi voir, ma, ze souis oun homme mort. Ah ! si vi saviez ce qui m'arrive.

— Eh, bon Dieu ! qu'y a-t-il donc ?

— Ah ! mon ser ami, ce scélérat, ce monstre de Gluck a zouré ma perte, ze souis déshonoré, il ne veut pas que ze danse dans soun opéra !

— Eh pourquoi cela ?

— Perche, il m'a fait oun air horrible, affreux, à fendre les oreilles, que z'en demande un piu zoli, et qu'il a dit que z'étais oun âne ; oun âne, moi, Vestris ! Que ze ne m'y connais pas, qu'il se passera de moi, ou que ze danserai sour son infernale mousique.

— Mais, comment est donc cet air ?

— Oh ! c'est oun horreur ; il y a dans l'orchestre des cymbales qui frottent toutes seules, et des violinis qui grincent à faire frémir, ça n'est pas zoli dou tout... et ce n'est rien encore, z'ai voulu essayer de danser à la répétition de ce matin, z'avais réglé oun pas

souperbe, ce broutal d'Allemand n'a pas seulement voulu me laisser continuer.

— Qu'est-ce que cela, a-t'il dit, est-ce ainsi que dansent, des sauvazes ?...

— Il veut que ze danse comme oun sauvaze, moi, le premier danseur dou monde ; il veut que ze fasse peur à mossou Larrivée et à mossou Legros, qui sont ensainnés dans oun coin pour être toués après le divertissement. Ze n'y consentirai jamais, ze souis sorti dou théâtre, tout malade de colère ; ma demain, z'irai chez loui, et ze le forcerai bien à me faire oun autre air ; ze loui dirai son fait, ze loui prouverai qu'on ne manque pas de respect à oun danseur de mon mérite et comme il n'y en a pas dans le monde entier. Ze voudrais que toute la terre fut dans son cabinet, pour entendre comme ze lui montrerais la soupériorité de moun art sour le sien. Malheureusement, il n'y aura personne, ma ze le ferai savoir à tout l'ounivers.

— Mais, interrompit Méhul, si vous voulez un témoin, je vous accompagnerai.

— Oh ! per Dio, vi avez raison, mon ser ami, venez me prendre demain à douze heures, et vi verrez comme z'arranzerai le gros Allemand. Il ne me fera pas peur. Adieu... à demain... Ze vais tâcher de dormir et de reprendre des forces, car cet affront de ce matin m'a toué, ze n'en pouis piu. »

Méhul se hâta de prendre congé de lui, et le lendemain à midi il était à sa porte.

Vestris était sorti depuis une heure ; le musicien pense qu'il l'a précédé chez Gluck, et vole à la demeure de ce dernier. Il monte, il sonne, une servante vient lui ouvrir : M. Gluck est à travailler, il ne reçoit personne ; Méhul insiste, la servante refuse toujours ; une dame paraît ; c'est une bonne grosse figure, bien franche, bien ouverte, elle s'informe du sujet de l'altercation : Madame, lui dit timidement Méhul, dont le cœur battait bien fort, M. Vestris m'avait donné rendez-vous pour l'accompagner chez M. Gluck. Je pensais qu'il m'avait précédé ici, et je... — Et vous désirez l'attendre ? interrompt la grosse dame, avec un accent allemand très-prononcé,

rien n'est plus facile, monsieur, venez avec moi ; et elle l'introduit dans une grande pièce fort bien meublée, où figurait un magnifique portrait de la reine.

Après un moment de silence, Méhul se hasarde à dire :

— Et M. Gluck ?

— Mon mari.

— Quoi ? vous êtes madame Gluck ; oh madame, que de remerciements ne vous dois-je pas de m'avoir si favorablement accueilli.

La bonne dame ne comprend pas trop ce qu'elle a fait pour mériter tant de reconnaissance, mais sa figure respire tant de bonté, inspire une telle confiance, que bientôt Méhul ne lui cache plus rien.

Il lui raconte son enthousiasme, les efforts qu'il a faits pour pénétrer jusqu'à Gluck, et qu'il se croit aujourd'hui le plus heureux des hommes puisqu'il pourra contempler l'auteur de tant de chefs-d'œuvre.

La bonne Allemande l'écoute avec intérêt.

Cependant l'heure s'écoule, Vestris ne paraît pas, et Méhul s'aperçoit que la conversation languit, vu qu'il a raconté toute son histoire, que madame Gluck ne sachant d'ailleurs que fort peu de français n'a pas grand chose à lui dire.

— Mon Dieu, s'écrie-t-il tout d'un coup d'un air chagrin, ce ne sera donc pas aujourd'hui ?

— Ecoutez, lui dit madame Gluck, il travaille, et personne ne doit le déranger dans ces moments-là. Vous ne pourrez pas lui parler, mais s'il vous suffisait de le voir...

— Ah ! madame, c'est trop de bonheur ! s'écrie le jeune artiste.

Alors madame Gluck entr'ouvre doucement une porte, fait passer le jeune homme devant elle, referme le battant derrière lui, et le laisse devant un grand paravent placé entre la porte et le clavecin de Gluck.

Oh ! qui pourrait, décrire sans l'avoir ressentie cette émotion que donne l'approche d'un grand génie, à un jeune cœur que l'amour des arts remplit tout entier ! C'est un Dieu dont on attend la présence : il semble que toutes les perfections physiques doivent embellir celui dont les ouvrages vous ont transporté, et souvent le désenchantement est grand quand on voit la réalité et qu'on découvre l'enveloppe souvent chétive qui recèle une grande âme ou un beau génie.

Je me rappelle, et je n'oublierai jamais l'impression que je reçus la première fois que je vis Cherubini.

J'avais douze ans ; j'avais tant entendu parler de cet homme célèbre, mon père et tous les artistes que nous fréquentions témoignaient une telle admiration pour son talent ; les applaudissements que j'entendais donner à quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, qu'on exécutait alors assez souvent aux exercices du Conservatoire, où mon père me menait tous les dimanches, tout cela avait fait naître les idées les plus bizarres dans mon imagination d'enfant, qui s'était figuré que ce colosse musical devait être aussi surprenant par sa taille et sa figure que par son génie.

J'étais en pension avec son fils, qu'il vint un jour visiter, pendant que nous étions en récréation ; quand j'entendis notre maître de pension dire à mon camarade :

— Viens voir ton père.

Je ne fus pas maître de moi, je suivis mon condisciple sans qu'on fit attention à moi, et je me trouvai en présence de Chérubini.

Il y a longtemps de cela, et je pourrais décrire toutes les parties du costume de Chérubini, que je dévorais des yeux, ne pouvant me figurer que ce fût lui ; enfin il m'aperçut :

— Quel est ce petit ?

— Mais, lui répondit le maître de pension, c'est le fils d'un artiste de votre connaissance, de M. Adam.

— Ah ! che je lé trouve bien laid !

Voilà le premier mot que m'adressa Cherubini.

Je me sauvai bien vite, le cœur bien gros, car une illusion était déjà perdue pour moi.

Je fus triste toute la semaine, Cherubini m'avait paru si maigre, si petit !

Mais le dimanche suivant, mon père me mena au Conservatoire : on y exécutait une messe de Cherubini ; il redevint aussi grand dans mon esprit qu'avant notre entrevue.

Nous avons laissé Méhul derrière son paravent, cherchant à apercevoir Gluck, assis devant son clavecin, sa forte tête soutenue par une de ses mains, et gesticulant de l'autre, ayant l'air de déclamer des vers placés sur son pupitre.

Il achevait son quatrième acte d'*Iphigénie en Tauride*. Il en était à la grande scène du dénouement, un peu avant l'intervention de la déesse, lorsque Thoas, irrité des refus d'Iphigénie, veut lui-même immoler la prêtresse et la victime.

Gluck cherchait en ce moment à se rendre compte de l'effet de la scène et de la position des acteurs et des groupes, car sa musique, si fortement dessinée, si puissamment sentie, ne pouvait être composée qu'en ayant sous les yeux les acteurs chargés de l'exécuter. Méhul maudissait l'immobilité du compositeur, dont la position ne lui laissait voir que le dos.

Tout à coup le musicien se retourne, et Méhul put alors le contempler à son aise.

Gluck avait alors soixante-cinq ans, il était d'une grande taille, que son embonpoint rendait encore plus imposante. Sa tête était belle, quoiqu'elle fût fortement gravée de la petite vérole, non pas de cette beauté qui fait dire aux femmes :

Cet homme-là a dû être fort bien ; mais de cet air de génie qui impose au premier aspect, et qui fait que les visages les plus laids forcent souvent les gens qui pensent à s'écrier :

Voilà une belle figure ! tandis que la réflexion contraire est faite par ceux qui ne voient que la forme et la régularité, sans rendre

justice à l'animation que répandent sur les traits le génie et la puissance des idées. Gluck parut superbe à Méhul.

Entouré d'une grande robe de chambre d'un vert changeant, la tête coiffée d'un petit bonnet de velours noir, avec un mince galon en or, le compositeur allemand fait deux tours dans sa chambre, abîmé dans ses réflexions.

Tout d'un coup, il s'arrête, il prend une table qu'il place au milieu de l'appartement :

— Voici l'autel, dit-il.

Puis il pose auprès une chaise.

— Ce sera la Prêtresse.

Thoas est figuré par un tabouret, des fauteuils représentent les Grecs, les Scythes et le peuple.

Puis il se drape avec sa robe de chambre, et s'écrie en chantant :

J'immolerai moi-même aux yeux de la déesse  
Et la victime et la prêtresse.

Il passe à la place d'Oreste :

L'immoler ! qui ? ma sœur ?

Thoas reprend :

Oui, je dois la punir,  
Et tout son sang.....

Puis, figurant tout d'un coup l'impétueuse entrée de Pylade :

C'est à lui de mourir !

achève-t-il en se précipitant sur le tabouret-Thoas pour le frapper du coup mortel.

Le Roi-Tabouret ne peut résister à la violence du choc et cède sous les coups du compositeur qui, n'étant plus retenu par rien, retombe sur le paravent derrière lequel est caché le jeune artiste qui

repousse de toutes ses forces la masse qui l'écrase contre le mur. Il n'y tient plus, il étouffe, il est près de se trahir en criant, en appelant à son secours, quand tout à coup une porte s'ouvre à l'autre extrémité de la chambre, un homme s'y précipi[pi]te poursuivi par madame Gluck qui veut en vain lui barrer le passage.

C'est Vestris, la figure animée, qui, déjà irrité par le refus qu'on faisait de le recevoir, apostrophe le compositeur de la manière la plus vive :

— Comment ze ne pourrai pas arriver jusqu'à vous, moussou le Tedesco, quand ze viens vi demander de me faire oun autre air, que ze ne pouis pas danser dou tout sour la mousique barbare que vi m'avez faite...

— Ah ! tu ne peux pas danser sur cet air-là ! s'écrie Gluck qui s'était vivement relevé : c'est ce que nous allons voir. Et saisissant Vestris au collet, il le promène de force dans toute la chambre, l'enlevant de temps en temps de terre, lui faisant exécuter la danse la plus bizarre en lui chantant la fameuse marche des Scythes du premier acte.

Le pauvre danseur ne peut résister à l'étreinte de ces deux larges mains de fer qui le tiennent emprisonné.

La figure irritée de Gluck est sans cesse en face de la sienne, pâle de terreur ; les yeux brillants du compositeur plongent dans ses yeux éteints : c'est comme le regard d'un boa qui le fascine.

— Oui, moussou le chevalier, s'écrie-t-il d'une voix entrecoupée, ze danserai, ze danserai très-bien !! voyez... ouf... voyez donc...

Et à chaque fois que son puissant antagoniste l'élève à quelques pieds du plancher, malgré lui ses jambes s'agitent, se croisent et exécutent les pas les plus hardis et les entrechats les plus compliqués ; mais la vengeance de l'Allemand ne sera satisfaite que lorsque l'air sera complètement achevé et il n'en a encore chanté que la première reprise.

Le vieux danseur n'en peut plus ; sa poitrine, comprimée par les deux étaux qui le tiennent au collet, ne peut plus laisser échapper l'air, il étouffe, les efforts qu'il a déjà faits l'achèvent.



Gluck ne voit plus rien ; tout entier à l'inspiration de son chant sauvage, il s'anime encore au souvenir de sa composition ; et à chaque instant il en accélère le mouvement : c'est à pas précipités qu'il traîne sa malheureuse victime dont il ne sent plus le poids ; petit à petit c'est un mouvement de rotation qu'il lui imprime ; il valse sur un quatre-temps, peu lui importe, il ne connaît plus rien.

Le danseur asphyxié accroche avec ses jambes tous les meubles qu'il peut rencontrer pour s'en faire un point d'appui ; l'autel, la Prêtresse, Thoas, les Grecs et les Scythes gisent pêle-mêle au milieu de la chambre, enfin un de ses pieds rencontre un des angles du paravent, il s'y cramponne, et la lourde machine pivote un instant sur elle-même et vient s'abattre sur le compositeur et le danseur qui sont renversés du même coup.

Ce dernier se sent libre un instant, il se glisse, il rampe jusqu'à la porte, enfille l'escalier quatre à quatre sans demander son reste, et quand Gluck, tout étourdi de cette danse à laquelle il n'est pas accoutumé, veut de nouveau ressaisir sa victime, que trouve-t-il à sa place ? Un pauvre petit jeune homme, tout pâle, à demi mort de frayeur, qui, les mains jointes et à genoux devant lui, s'écrie :

— Pardon, monsieur Gluck, pardon ! Je ne suis pas un danseur.

— Et qui donc êtes-vous ?

— Un pauvre musicien votre admirateur, qui vient ici pour avoir l'honneur de faire votre connaissance. Gluck n'y comprend absolument rien ; heureusement sa femme, qui, sans la prévoir, craignant l'issue de cette scène, ne s'est pas éloignée, raconte tout à son mari.

Un sourire de bonté vient alors éclaircir la figure du grand homme.

Il venait de voir son talent méconnu par un vieux danseur imbécile ; l'hommage naïf du jeune artiste le dédommage de cette sottise ; son ingénuité, son enthousiasme lui plaisent, il l'accueille avec affection, lui promet sa protection, ses conseils, ses leçons, et lui permet de venir le voir à toute heure.

Méhul est au comble de ses vœux ; tant d'aménité de la part d'un homme qui vient de lui prouver la violence de son caractère le

touche jusqu'aux larmes, et c'est la voix émue et le cœur plein de reconnaissance, qu'il lui adresse ses remerciements.

Je laisse à penser s'il fut assidu auprès de son nouveau maître, dont les leçons étaient rares à la vérité, mais qui d'un mot lui en enseignait plus que d'autres n'eussent pu faire en quinze jours, d'autant, que Méhul avait déjà fait de fortes études dans la partie technique de son art, et que c'était la partie philosophique à laquelle il avait besoin d'être initié. Le plus souvent, les leçons n'étaient que de simples conversations du maître à l'élève, où il lui expliquait comment il était parvenu à cette manière qui n'était qu'à lui, combien ses premiers essais avaient été imparfaits, manquant absolument de modèles ; quels dégoûts il avait éprouvés lorsqu'en Italie il avait vu ses ouvrages réussir par des défauts qui, selon lui, auraient dû les faire tomber, tandis que les beautés en étaient tout à fait méconnues.

Cependant les répétitions d'*Iphigénie en Tauride* avançaient beaucoup : la première représentation était fixée au 18 mai, et la répétition générale au 17.

Gluck avait fait entendre quelques fragments de ce chef-d'œuvre à son élève, qui brûlait du désir de le connaître tout entier ; mais jamais il n'avait osé avouer sa misère à son maître, et il était d'une pauvreté qui ne lui permettait pas de payer au spectacle ; il fallut que ce fût Gluck lui-même qui l'engageât à la répétition générale. « Viens me prendre chez moi, petit, lui dit-il, et je te conduirai au théâtre. »

Méhul arriva au rendez-vous avant l'heure, et il ne fut pas peu orgueilleux de sortir avec son illustre protecteur. En marchant dans la rue à côté du compositeur, ses regards se promenaient avec hauteur sur les passants, qui ne prenaient pas garde à lui.

« Voyez, semblait-il leur dire, voilà le premier musicien du monde qui me mène voir la répétition de son opéra, et il cause avec moi comme avec son égal ! » Arrivés au théâtre, ce fut bien autre chose, plusieurs personnes étaient réunies devant l'entrée des acteurs, et toutes témoignaient par leurs respectueuses salutations l'admiration qu'elles portaient à Gluck ; Méhul se croyait obligé de rendre tous ces saluts qui ne s'adressaient pas à lui.

Comme ils montaient l'escalier du théâtre, le portier, qui s'était aussi incliné devant l'auteur d'*Iphigénie*, voyant une figure inconnue passer devant lui, et esclave de sa consigne comme tous les portiers de théâtre, qui sont bien les cerbères les plus intraitables du monde, voulut l'arrêter un instant :

— Monsieur, on ne peut pas monter, lui dit-il en le retenant par la basque de son habit.

Méhul tremblait déjà de se voir arrêter en si beau chemin, lorsque Gluck, se retournant, mit fin à ce débat en disant au portier d'une voix de tonnerre :

— *C'est mon hami.*

Le portier, tout confus, n'opposa plus d'obstacle, et Méhul se crut plus grand d'un pied : Gluck l'avait appelé son ami. Pourquoi fallait-il qu'il n'y eût que le portier de l'Opéra pour lui entendre donner ce titre glorieux.

Sur le théâtre, Gluck fut bientôt entouré d'acteurs, d'auteurs, de grands seigneurs même, qui alors ne manquaient pas une solennité dramatique ; car, dans ce temps-là, une nouvelle production dans les arts était un grand événement à la cour et à la ville, et l'annonce d'une pièce nouvelle à l'Opéra ou à la Comédie-Française ou Italienne suffisait pour mettre en émoi Paris et Versailles.

Aussi, de toutes parts avait-on sollicité la faveur d'assister à cette dernière répétition d'*Iphigénie* et le théâtre offrait un singulier amalgame de gens de tous les costumes et de toutes les conditions : les plus grands seigneurs de la cour s'y trouvaient confondus avec les gens de lettres, les artistes de toutes sortes, glukistes ou piccinistes, venus, les uns pour tout admirer, les autres pour tout blâmer.

Tous les acteurs et actrices du chant et de la danse, même ceux qui ne paraissaient pas dans l'ouvrage, étaient venus à cette solennité.

Un cercle nombreux était formé autour d'une de ces dames : c'était la célèbre Sophie Arnoud<sup>5</sup>, qui, quoique jeune encore, avait quitté le théâtre l'année précédente ; chacun se pressait autour d'elle pour recueillir un de ses bons mots, et elle ne s'en faisait pas faute. On riait alors beaucoup de l'aventure arrivée à un des plus enragés piccinistes. Il avait écrit au prince d'Andore, en Italie, de lui envoyer la partition de l'opéra qui avait le plus de renommée dans ce pays, et, quelque temps après, il en avait reçu l'*Orfeo* de Gluck : on peut juger de son désappointement ; les quolibets n'avaient pas manqué au pauvre bouffoniste. Sophie n'avait encore rien dit ; mais, le voyant passer rapidement auprès d'elle, elle ne put s'empêcher de lui adresser la parole.

— Eh bien ! mon pauvre ami, est-ce que nous voulons nous raccommo-der avec la musique allemande ? avons-nous toujours le cœur déchiré ?

— Du tout, mademoiselle, repartit avec humeur l'individu blessé de se voir rappeler en public sa mystification, jamais M. le chevalier Gluck ne pourra se vanter de m'avoir déchiré le cœur ; c'est bien assez de mes oreilles.

— Vraiment ? c'est fort heureux pour vous, surtout s'il se charge de vous en donner d'autres.

Les éclats de rire accueillirent l'épigramme, et Sophie, une fois lancée, allait continuer son feu roulant, lorsqu'un petit homme, à l'air affairé, un gros rouleau de papier de musique sous le bras, vint l'inviter à faire place au théâtre.

— Je vous en prie, Mademoiselle, laissez-nous la scène libre, nous ne pouvons pas commencer ; voyez tout le monde est sur le théâtre, et il n'y a personne dans la salle.

---

5. Sophie Arnoud (1740-1802), soprano, chanta à l'Académie royale de musique de 1757 à 1778.

— Ah ! c'est juste, M. Gossec, je n'y avais pas fait attention, c'est absolument comme quand on joue *Sabinus* ou *La fête au village*<sup>6</sup>.

Gossec lui tourna le dos sur-le-champ, il avait eu son compte, et la citation de deux de ses ouvrages, qui n'avaient pas été heureux, ne pouvait pas lui être assez agréable pour qu'il fût disposé à continuer la conversation.

S'adressant alors aux musiciens :

— Allons, monsieur le chef d'orchestre, nous vous attendons.

— Nous sommes prêts, quand vous voudrez, monsieur le chef du chant, lui répondit Francœur, qui depuis longtemps était à son poste, faites baisser le rideau.

A ce signal, chacun se précipita dans la salle, et la répétition commença.

*Iphigénie en Tauride* est un chef-d'œuvre trop connu pour que j'entreprenne d'en rappeler les beautés. Qui n'a été profondément ému dès les premières notes de l'introduction par ce sublime tableau du calme auquel succède bientôt cette tempête rendue encore plus terrible par les cris de terreur d'Iphigénie et des prêtresses de Diane !

Cet ouvrage qui, après cinquante ans de succès, excitait encore de telles impressions, quel effet ne devait-il pas produire sur une génération presque neuve en musique et chez qui les chefs-d'œuvre de l'art succédaient sans transition à des essais presque informes !

Rameau était sans contredit un homme de génie ; mais il y eut une distance immense de ses ouvrages à ceux de Gluck, et depuis l'époque où Rameau avait cessé d'écrire (1760) jusqu'à l'apparition des premiers opéras de Gluck en France (1776), il y avait eu une telle disette de compositeurs que l'on avait été obligé de fouiller dans le vieux répertoire de Lully, et qu'on avait remis quelques-uns de ses ouvrages, revus et réorchestrés par Francœur, Gossec, ou Berton (le père de l'auteur de *Montano*). Et c'est après ces replâtrages de

---

6. *Sabinus* et *La Fête de village* avaient été représentés pour la première fois, à l'Académie royale de musique, l'un le 22 février 1774, l'autre le 26 mai 1778.

médiocre musique, que Gluck parut avec toute sa puissance et toute son énergie.

Son orchestration qui nous paraît encore vigoureuse, malgré le vide de quelques parties, était alors la plus pleine que l'on pût concevoir.

Un simple accord de trombones suffisait alors pour faire frémir.

Ces instruments, importés depuis peu d'Allemagne par Gluck, ne s'employaient guère que pour annoncer l'approche des Euménides et des divinités infernales. Aujourd'hui nous nous en servons pour faire danser, et personne n'ignore l'immense consommation qu'il s'en fait à l'orchestre des bals de l'Opéra.

Cette répétition produisit un effet singulier : les grands seigneurs attendaient pour applaudir que le signal leur fut donné par les artistes et les juges de profession, au milieu desquels ils se trouvaient.

Mais l'émotion était trop profonde pour permettre aux applaudissements d'éclater, et les exclamations de surprise et de terreur étaient les seules marques d'admiration qui échappassent de temps en temps aux spectateurs. Celles-là, du reste, valent bien les battements de mains, si banalement prodigués.

Mais il y a des gens qui ne comprennent pas d'autres témoignages de satisfaction. Ces personnes-là vous disent :

L'*Ave verum* de Mozart ne produit pas d'effet, je ne l'ai jamais entendu applaudir.

Mais si on l'applaudissait, c'est que l'effet en serait manqué.

Vous qui avez entendu la messe funèbre de Chérubini, avez-vous jamais été tenté d'applaudir après les dernières mesures du *Dona eis requiem æternam* ?

Applaudir ! bon Dieu ! et comment le pourrait-on ? il semble, quand on a entendu ce morceau, qu'on a six pieds de terre et un manteau de marbre sur la tête.

Je plains ceux qui ont trouvé la force d'applaudir après ce chef-d'œuvre ; ils ne l'ont pas compris.

Il en fut ainsi à la répétition de l'*Iphigénie en Tauride*, et plus d'un sot sortit en disant :

— Cela n'a point produit d'effet.

Gluck était enchanté, mais il écoutait d'un air distrait les fades compliments qu'on lui adressait de tous côtés, quand il se sentit saisir la main ; c'était Méhul qui venait aussi lui offrir ses félicitations. Mais la joie et l'admiration l'étouffaient, il se sentait oppressé et il ne pût proférer que ces trois mots :

— Mon cher maître !

Et deux grosses larmes roulèrent de ses yeux sur la main du grand homme.

Gluck se sentit touché à son tour, il pressa affectueusement son élève dans ses bras :

— Merci, petit, je suis aussi content de toi que tu l'es de moi.

Puis, presque honteux et pour cacher son émotion, il se tourna vers un gros monsieur tout doré, qui l'importunait depuis un instant :

— Monsieur le duc, ce n'est pas ma faute s'il ne reste plus de place à louer, moi je n'en ai qu'une pour ma femme, certainement elle ne s'en privera pas pour vous.

Le gros duc ne trouva pas la franchise de l'Allemand extrêmement polie, mais cependant, en homme de cour, il ne pouvait se fâcher avec le chevalier, le protégé de la Reine, et l'idole du jour, il se contenta de saluer le musicien et se retira fort confus.

Mais le pauvre Méhul n'avait pas perdu un mot de la réponse de son maître. Il refuse au Duc, il n'y a plus de place à louer ! Je ne pourrai donc pas voir la première représentation de ce chef-d'œuvre !

Tout à coup une idée lui vient, il regarde s'il n'est pas observé ; personne ne faisait attention à lui, il rentre dans la salle, enfille le premier escalier qui se présente et monte, monte tellement qu'au bout de quelques minutes il se trouve tout essoufflé à l'amphithéâtre des quatrièmes, lieu obscur s'il en fut jamais, et offrant mille recoins pour se cacher ; il se blottit dans un angle et alors il se mit à rire comme un fou.

« Ma foi, se dit-il, bien m'en a pris d'entendre le refus fait à ce gros duc, sans cela, j'aurais été tout uniment demander demain un billet à M. Gluck, qui ne me l'aurait pas donné et je n'aurais pas vu

son ouvrage. Tandis que je vais tranquillement passer la nuit et la journée de demain ici, et, à l'ouverture des portes, je serai à mon poste et le premier placé, c'est réellement fort bien imaginé. »

Et notre jeune homme, enchanté de son stratagème, se mit à repasser dans sa tête toutes les beautés de l'ouvrage qu'il venait d'entendre, se promettant un bien plus vif plaisir pour le lendemain en entendant une deuxième fois cette musique qu'il apprécierait alors bien mieux.

Cependant il faut convenir que le temps lui parut fort long. Enveloppé dans d'épaisses ténèbres, son estomac put seul l'avertir de l'heure qui s'écoulait si lentement au gré de ses désirs ; il n'avait rien pris depuis son modeste déjeuner du matin et, à son compte, il croyait déjà avoir passé la nuit à rêvasser ; mais son appétit allait plus vite que le temps, et la nuit venait à peine de commencer.

Le sommeil vint heureusement à son secours : et il se coucha par terre entre deux banquettes, craignant sans doute de rouler au bas d'un lit aussi étroit s'il avait essayé de se mettre dessus, et, malgré la dureté du plancher, il ne tarda pas à s'endormir.

Mais son sommeil fut extrêmement agité. Son esprit avait été fortement remué par ce qu'il avait entendu, et cela, joint sans doute au vide complet de son estomac lui fit enfanter les rêves les plus bizarres. Plus d'une fois il se réveilla en sursaut, mais il se sentait comme cloué à terre ; un pouvoir invincible l'empêchait de se relever et il se hâtait de refermer les yeux pour échapper aux visions diaboliques qui le poursuivaient. Il se rendormit ainsi plusieurs fois et un sommeil de plomb finit par appesantir ses paupières.

Puis de nouveaux rêves vinrent le poursuivre, il se crut mort ; des furies venaient le tourmenter comme Oreste, il entendait leurs serpents siffler autour de lui ; leurs torches enflammées lui brûlaient les yeux, leurs ongles crochus s'enfonçaient dans ses chairs ; une effroyable musique ne cessait de bourdonner à ses oreilles.

Pour échapper à cet horrible cauchemar, il fit un mouvement et s'éveilla. Mais il n'éprouva pas ce bien-être que l'on ressent ordinairement, lorsque l'on se retrouve tranquillement couché dans son lit après un songe funeste et qu'on se dit : ah ! quel bonheur ! ce



n'était qu'un rêve Son corps se réveilla, mais son esprit était encore endormi ; il voulut faire un mouvement pour se relever, mais sa main rencontra un obstacle au-dessus de sa tête : sa terreur fut au comble, c'était la continuation de son rêve, il se croyait enseveli : ce qu'il prenait pour les parois supérieures de sa bière était tout uniment la banquette sous laquelle il avait roulé.

Il fit de nouveaux efforts pour se dégager, et parvint enfin à sortir de sa position, mais sa terreur ne fit qu'augmenter : il enjambe d'autres banquettes, qui, pour lui, sont autant de tombes qu'il croit franchir, puis un gouffre immense se présente devant lui.

Cependant, il croit voir une lueur lointaine ; effectivement un point lumineux lui apparaît au-dessous de lui, et comme au fond du gouffre, puis un mauvais violon exécute quelques mesures d'un vieil air avec lequel il avait été bercé, et de grands fantômes blancs viennent se promener lentement ; petit à petit ils se rapprochent entre eux, se groupent, se prennent par la main, et exécutent une danse qui lui paraît d'autant plus satanique, que ses yeux distinguent alors une espèce de démon noir qui semble régler tous leurs mouvements.

Les fantômes obéissent à son moindre signe et répètent chaque geste qu'ils lui voient faire.

Une sueur froide couvre tout le corps du pauvre Méhul. Le peu de raison qui lui reste s'égaré, sa tête se perd, il se retourne pour fuir cet horrible spectacle ; il retrouve encore les tombes dans l'une desquelles il se trouvait enseveli un instant auparavant ; la peur lui donne des forces, il franchit tous ces obstacles, ses yeux se sont habitués aux ténèbres, et il se trouve en haut d'un interminable escalier, qu'il descend quatre à quatre, croyant n'en jamais trouver la fin ; mais il va toujours devant lui, il avance de plus en plus, à chaque pas il lui semble qu'il change de nature de terrain ; petit à petit, un jour sombre et une lueur rougeâtre lui apparaissent, il se croit au fond des enfers, et il n'en est que mieux persuadé quand il se voit entouré des fantômes blancs qu'il avait aperçus de loin.

En l'apercevant, les fantômes poussent un cri et s'éloignent avec terreur, et le démon noir vient à lui. Méhul veut en finir et s'avance à

son tour vers le démon, qui recule alors avec effroi, car l'aspect du jeune homme n'est pas rassurant.

La poudre qui couvrait ses cheveux était retombée sur son visage, et, détremnée par la sueur qui décollait de son front, elle avait formé sur sa figure un masque hideux ; joignez à cela son air exténué, ses yeux hagards, ses vêtements en désordre, et vous concevrez la frayeur qu'il devait inspirer au démon noir, qui parcourait le théâtre en s'écriant :

— Ah mon Diou, qué ce qué celoui là ; c'est Belzebout ou Mandrin : Ze zouis perdou !...

A cette voix, l'espèce de somnambulisme de Méhul cesse presque tout coup, ses souvenirs lui reviennent, il se retrouve sur le théâtre de l'Opéra, les fantômes de son imagination disparaissent, remplacés par des figurantes qui répétaient un pas, et il reconnaît dans le démon noir son sauveur, Vestris, qui faisait répéter ses élèves. La frayeur qu'il inspire aux autres lui donne du courage, et il parvient enfin à se saisir du danseur, qui peut à peine le reconnaître.

Il lui raconte alors le projet qu'il avait fait d'attendre jusqu'au soir pour la représentation ; mais il lui avoue qu'il avait trop compté sur ses forces, qu'il n'a rien pris depuis vingt-quatre heures, et qu'il est prêt de se trouver mal.

Vestris rit beaucoup de l'aventure.

Bientôt Méhul se voit entouré d'une foule d'acteurs et d'actrices à qui il faut recommencer son récit ; les éclats de rire couvrent souvent sa voix, et le désordre de sa toilette et de toute sa personne ajoute encore au comique de sa narration.

Tout à coup Gluck paraît, et, reconnaissant Méhul au milieu de ce groupe de monde :

— Eh bien, petit, est-ce que tu ne veux pas voir mon opéra, ce soir ? Pourquoi donc n'es-tu pas venu chercher ton billet ?

— Mais, monsieur Gluck, je vous ai entendu dire hier à un Duc que vous n'en aviez pas.

— Certainement, je n'en ai pas pour les Ducs, mais pour un musicien, pour mon ami, tiens le voilà.

Méhul ne se sent pas de joie... il s'esquive lestement, court chez lui déjeuner d'abord, c'est ce dont il a le plus besoin, puis réparer le préjudice causé à son bel et unique habit noir par la poussière de l'amphithéâtre, et la poudre dont il était couvert, puis il va se mettre à la queue à l'Opéra, ou il fut un des mieux placés, non plus à l'amphithéâtre des quatrièmes, mais à la meilleure place du parterre.

Mon historiette doit finir là, car vous savez tous l'immense succès qu'obtint *Iphigénie en Tauride* ; la Reine, le comte d'Artois, les Princes, tout ce qu'il y avait de noble et de distingué à la cour, assista à cette représentation qui fut un triomphe pour Gluck, qui voulait faire ses adieux à la France par ce chef-d'œuvre ; mais il céda à de puissantes sollicitations, et écrivit encore un petit ouvrage : *Echo et Narcisse* où se trouve le chœur charmant : *Dieu de Paphos et de Gnide*.

Puis il retourna à Vienne ; mais avant son départ il avait fait travailler son élève, et lui avait fait composer trois opéras pour son instruction.

Après le départ de son maître, Méhul composa un ouvrage qu'il ne put parvenir à faire jouer au grand Opéra.

Fatigué d'interminables délais, il écrivit *Euphrosine et Coradin*, qu'il fit représenter à l'Opéra-Comique. Ce fut son début, et dès lors il marcha de succès en succès.

En 1808, Méhul jouissait d'une grande réputation. Il voulut revoir son pays, ce fut une grande fête dans son *endroit* que le séjour d'un homme aussi célèbre.

Le maire, ne sachant pas de plus bel hommage à lui rendre que la représentation d'un de ses chefs-d'œuvre, fit prévenir le directeur du spectacle d'avoir à représenter à tel jour un des ouvrages de Méhul, auquel l'auteur assisterait en personne.

L'embarras du directeur fut très-grand, vu qu'il n'avait à sa disposition qu'une troupe de comédie, mais il ne recula pas devant les obstacles, et voici comment il se tira de la difficulté.

Le grand jour venu on vit placardée dans toute la ville une affiche ainsi conçue :

**THÉÂTRE DE GIVET.**

Aujourd'hui, pour célébrer la présence dans nos murs  
de notre célèbre compatriote,

**M. MÉHUL,**

La première représentation de

**UNE FOLIE,**

Opéra-comique en deux actes, de MM. BOUILLY et MÉHUL.

*Nota.* Dans l'intérêt de la pièce, on a cru devoir supprimer  
les morceaux de musique qui ralentissaient la marche de l'action.

Le public ne manqua pas à l'appel.

Méhul fut amené en grande pompe dans la loge de M. le maire, et accueilli par les plus vives acclamations. Puis on joua le poème d'*Une Folie*, sans musique, et chaque fois que la prose de M. Bouilly faisait naître des applaudissements, Méhul était obligé de se lever et de saluer, pour remercier ses concitoyens de la manière dont ils savaient honorer les artistes, leurs compatriotes.

Je sais, pour ma part, plus d'un compositeur qui, en s'entendant exécuter, a souvent formé le désir d'obtenir une ovation comme Méhul, et de voir supprimer sa musique, *comme ralentissant la marche de l'action.*

*Adolphe ADAM*

*Derniers Souvenirs d'un musicien*

« Souvenirs inédits de Ferdinand Hérold : un musicien français à Vienne en 1815 », *Revue musicale S.I.M.*, janvier-juin 1910, p. 111, 157, 161.

---

Dans ce pays on aime et on admire mon cher et bon maître, M. Méhul, plus que partout ailleurs. J'ai déjà vu beaucoup de jeunes gens qui ont le projet de faire un voyage en France pour le voir et le consulter ; et ce matin, dans la maison d'un conseiller où tout le monde est musicien et où Haydn et Mozart étaient presque toujours, j'ai été enchanté de la manière dont un très fort amateur de 50 ans m'en a parlé. Il le met sans exception au-dessus de tous nos compositeurs pour la hardiesse de son génie, son amabilité, sa science, etc., etc., etc. Aussi il me disait que pour à présent il croit que la France est au-dessus de l'Allemagne pour la musique. C'est un Viennois de 50 ans qui m'a dit cela ce matin !!!

Que je serais heureux si je pouvais un jour aider ma patrie à soutenir la bonne réputation qu'elle commence à se faire en ce genre !

Je sors de Kärthnerthor, où j'ai été avec M. Salieri. On donnait Joseph de M. Méhul, remis au théâtre pour la 3<sup>e</sup> fois ici. Ce que je disais il y a quelques jours de l'estime que l'on fait ici de ce grand compositeur m'a été bien prouvé ce soir. Voilà 4 ans qu'on donne ici Joseph. La salle était pleine à 6 heures et comble à 7, ce qui n'arrive pas souvent ici. Presque tous les morceaux ont été applaudis avec enthousiasme, et le duo de Jacob et Benjamin qui fait peu d'effet à Paris, a été chanté 2 fois ce soir. Il est vrai que l'orchestre et les acteurs y mettent tout leur soin : on voit qu'ils ont un vrai plaisir à exécuter ce bel ouvrage. M. Salieri qui ne l'avait vu qu'une fois il y a 4 ans en a été bien content et m'a bien félicité d'être élève de l'auteur. Ah ! serai-je jamais digne de mon maître ?

[...]

Que M. Méhul est heureux sans s'en douter ! Son Joseph fait fureur dans ce moment. Ce soir je voyais à côté de moi (car les femmes vont ici au parterre, comme en Italie : mais ce n'est pas, comme en Italie, une seule femme par rang, grosse, laide, bien noire, bien triste et sale : ce sont de charmantes femmes et en quantité) ce soir donc je voyais autour de moi une foule de jeunes et jolies dames qui se disaient à chaque instant : Oh le beau morceau, oh la belle musique ! Et l'auteur ne s'en doute pas. Il y en a une qui pleurait pendant l'air de Siméon. Avouez-le, belles, ou c'est-à-dire jolies Parisiennes, quand par malheur vous ne trouvez pas une petite chanson bien commune ou une triste romance bien fade, c'est fini, tout est mauvais pour vous. Pourtant, consolez-vous, comme c'est vous qui donnez le bon ton, il viendra sans doute un temps où les Allemandes, *ce devant-être-modèle* des femmes vous imiteront, de même qu'il me semble que les Italiens et les Français gâtent journellement le bon naturel des hommes de ce pays.

[...]

Joseph fait toujours les délices de la ville et de la cour. A la dernière représentation, l'impératrice y était avec 2 de ses filles. Honneur à notre nation ! On me demandait s'il est bien vrai que M. Méhul est français et sur mon affirmation, on disait : C'est bien étonnant !!! car... mais avec honnêteté.

F. HÉROLD.

1<sup>er</sup> novembre 1917  
*La Revue de Paris*

## LE CENTENAIRE DE MÉHUL

Voilà cent ans qu'il est mort, — le 18 octobre 1817, à Paris, dans une maison qu'on peut voir encore, rue Montholon, et dont les corps de logis, séparés par des cours, portent les vestiges de l'ornementation et de l'architecture à la mode au temps de l'Empire. Et, guère plus d'un demi-siècle auparavant (car il n'a vécu que cinquante-quatre ans), il était né, à la frontière française, en 1763, — sept ans après Mozart, sept ans avant Beethoven. De sorte que, durant son trop court passage sur terre, Méhul a été mêlé à l'histoire de France pendant sa période la plus agitée, ayant vu la fin de l'ancienne monarchie, la Révolution et la première République, le règne de Napoléon, enfin les deux Restaurations. En quel autre temps un homme de cet âge eût-il participé à des événements si divers et si graves? Or, il n'a pas fait qu'y assister en simple spectateur, mais il s'en est intimement pénétré, et ce n'est pas trop de dire que c'est de ces événements mêmes que sa production est née.

Et nous à qui, depuis trois ans passés, il a été donné de réfléchir, nous qui nous sommes réveillés de nos fragiles rêves, nous comprendrons mieux, aujourd'hui la signification d'un effort d'art provoqué par des causes presque pareilles à celles que nous voyons en partie se renouveler sous nos yeux. Méhul, musicien de génie, formant le trait d'union entre deux autres maîtres français du voisinage desquels il est digne, — Rameau, l'incarnation sonore du XVIII<sup>e</sup> siècle, Berlioz, l'ardent interprète du romantisme de 1830 — est celui qui a fait retentir avec le plus de puissance, en même temps que d'harmonie, la voix de la France, quand celle-ci avait à proférer tant de cris surhumains. Nulle œuvre ne résume plus fidèlement que

la sienne l'art et l'esprit de cette époque centenaire. Ne mérite-t-il donc pas qu'en un tel moment l'on fasse revivre son souvenir?

## I

Étienne-Nicolas Méhul est né à Givet. Il n'était pas possible que, Français, il fût plus près d'être Belge, car sa ville natale, posée au point extrême de cette étroite bande de territoire qui conserve la Meuse à la France pendant quelques lieues de plus, touche à la Belgique par trois de ses côtés. De par cette origine, l'auteur de *Joseph* s'apparente donc à la race des artistes issus des Flandres, du pays wallon ou des provinces du nord de la France et qui, depuis cinq siècles, ont joué les premiers rôles dans l'évolution de la musique : les Josquin et les Lassus, maîtres de l'art de la Renaissance ; Grétry, Monsigny, Gossec, Lesueur et Méhul lui-même, illustreurs musicaux des différents chapitres du XVIII<sup>e</sup> siècle, en attendant César Franck, qui vint consacrer en dernier lieu le bon renom de ces contrées <sup>1</sup>.

Il était de souche plébéienne. Son père, lorsqu'il était enfant, était maître d'hôtel à Givet ; il obtint, dit-on, par la suite, un emploi dans le personnel militarisé de la petite ville de guerre. Celle-ci devait offrir un séjour bien tranquille en son temps. Nous l'avons retrouvée telle il y a quelques années, avant que l'invasion fût venue troubler son calme provincial, qui semblait immuable. L'ensemble du pays ne dément pas le caractère de la cité. Au travers des prairies aux tons foncés, ou parmi des rochers grisâtres, la Meuse coule, encaissée, assez rapide, roulant d'un mouvement égal ses flots moirés, d'un vert sombre. Les villages, rares, sont couverts d'ardoise et l'on y travaille le fer. Dans les sous-bois de l'immense forêt d'Ardenne, évocatrice de légendes, courent des ruisseaux clairs, telle la sinueuse Semoy. L'aspect général est sévère, pourtant sans tristesse, et l'impression qui s'en dégage est à la fois celle d'une énergie contenue et d'une

---

1. Rappelons-nous que Beethoven lui-même se rattache à cette lignée par ses ancêtres paternels.



sérieuse contemplation. Méhul a dû se reporter à ses souvenirs de jeunesse quand, au moment le plus heureux de sa carrière, il commença son chef-d'œuvre par un chant dans lequel s'exprime avec émotion l'attachement au pays lointain :

Champs paternels, Hébron, douce vallée !...

C'est là en effet qu'il a passé les premières années de sa vie. Nous avons revu encore, cachée au milieu des bois, intacte, malgré le voisinage importun des usines, l'église de La Val-Dieu ainsi que les restes des bâtiments de l'abbaye de Prémontrés où il reçut son éducation et dont le maître de musique, le P. Hanser, l'initia aux premiers secrets de son art futur. Qu'il était loin du monde, pendant cette retraite ! L'on dit qu'il avait songé à finir ses jours dans le silence de ce cloître et, un instant, voulu se faire moine. Mais, en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était une existence précaire que celle-là. Méhul fit prudemment en revenant à sa voie naturelle et en se mêlant au monde et, quelques années plus tard, qui retrouva-t-il à Paris ? Son ancien supérieur, l'abbé Lissoir, devenu journaliste et prenant part aux polémiques de plume de 93 !

Accueilli par Gluck, dont il reçut quelques conseils bienveillants, Méhul passa les premières années de son séjour dans la capitale, non sans activité, mais d'abord sans gloire, aux prises avec les difficultés qu'ont connues tous les débutants livrés à leurs seules forces et se préparant à des combats qu'il pressentait devoir être durs. On le vit, à la veille de 1789, participer à des concours, collaborer à des périodiques musicaux auxquels il donnait tour à tour des transcriptions et des œuvres originales : premiers essais qui passèrent inaperçus et dont certains, retrouvés naguère, offrent les preuves d'une précocité de génie qui nous étonne.

Son coup d'essai au théâtre fut un coup de maître (*Euphrosine et Coradin*, à l'Opéra-Comique, en 1790). Jamais encore on n'avait entendu retentir des accents si énergiques et si mâles. Le récent réformateur de l'opéra semblait revivre en ce jeune Français. « C'est Gluck à trente ans », proclamait Grétry sans songer à jalouser un rival ; et, ajoutait-il : « Je ne dis pas Gluck lorsqu'il avait cet âge, mais Gluck expérimenté et lorsqu'il avait soixante ans, avec la

fraîcheur du bel âge. De fait, un art nouveau se révélait l'art de la Révolution, encore à son départ, dont une œuvre musicale, étrangère par son sujet comme par son esprit à toute préoccupation politique, venait exprimer spontanément l'ardeur et faire retentir le cri puissant.

Interprète instinctif des sentiments généreux qui étaient ceux de tout le peuple de France en cet instant décisif, Méhul se trouva donc porté dès l'abord au premier rang de la phalange musicale qui, pour la première fois dans l'histoire de l'art, se constitua pour former une véritable école française, car, antérieurement, la musique française n'avait connu que des individualités isolées. Il écrivit de nouveaux opéras, dont, se conformant au goût du temps, il empruntait volontiers les données à l'antiquité grecque ou romaine (*Stratonice*, *Horatius Coclès*, *Adrien*, les chœurs de *Timoléon*) ; ou bien, désireux de varier ses tons, il adoptait des sujets romanesques ou légendaires (*Phrosine et Mélidore*, *Uthal*, *Ariodant*). Cette activité l'occupa principalement pendant les dix dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais c'est dans un simple chant dicté par les réalités contemporaines qu'a coulé avec le plus de force le jaillissement de son génie viril. *Le Chant du départ* est devenu pour nous un second chant national, le chant que l'on écoute debout, qui a recommencé à nous émouvoir et a retrouvé en nous, hommes de 1914, un écho semblable à celui qu'il eut dans les cœurs des citoyens de l'an II lorsqu'il se fit entendre à eux pour la première fois.

Car Méhul ne dédaigna pas de se mêler aux foules révolutionnaires. On le vit encore, la veille de la fête de l'Être Suprême, diriger, dans la section des Tuileries, l'une des quarante-huit répétitions partielles dont l'ensemble devait aboutir le lendemain à l'exécution prodigieuse d'un chœur chanté par le peuple de Paris tout entier — 200 000 exécutants ! Il est l'auteur d'un *Hymne à la Raison*, un peu austère, de beaux chants funèbres ou victorieux, et il termina le siècle en donnant un magnifique modèle de ce qu'aurait été l'art républicain si la suite des événements lui eût permis de prendre son développement normal : *le chant national du 14 juillet 1800* ou *Chant du 25 messidor*, vaste composition à trois chœurs, exécutée dans les Invalides lors de la dernière célébration du 14 juillet, sous le Consulat.

Il ne négligea pas non plus de jouer son rôle lors de la restauration du culte catholique un *Domine salvam fac Rempublicam*, — *salvos fac Consules*, qu'il écrivit pour la fête donnée à Notre-Dame en l'honneur du Concordat, est, dans sa concision, une page superbe et somptueuse.

Déjà, il est vrai, le maître français se trouvait supplanté par des influences étrangères : c'est à Paisiello qu'avait été confiée la tâche d'écrire la plus grande partie de la musique destinée à cette cérémonie.

Mais il lui importait peu que d'autres lui fussent préférés, pourvu qu'il lui restât permis d'exprimer librement ses pensées et ses sentiments intimes. Non seulement il associait volontiers sa muse aux événements de nature à solliciter l'attention publique — le mariage de l'Empereur, la naissance du Roi de Rome, voire « l'état intéressant » de l'Impératrice, — mais il consacra plus d'une fois ses chants à orner des fêtes de caractère tout intime et familial par exemple, *La Naissance d'Oscar Leclerc*, cantate dont le fondateur de la secte des Théophilanthropes, La Réveillère-Lépeaux, lui avait fourni les vers. Nous avons retrouvé naguère, en manuscrit de sa main, un hymne funèbre qu'il écrivit en 1808 à la mémoire d'un ami, un jeune savant, Orléanais d'origine, et diverses recherches ont abouti à nous informer que cette œuvre fut conçue pour être exécutée dans une loge maçonnique de Paris, le « Grand Sphinx », à laquelle le défunt et Méhul lui-même étaient affiliés<sup>2</sup>. C'est une page d'une beauté pure, qui, tracée pour l'intimité, ne témoigne pas d'un moindre génie que des compositions destinées à d'immenses auditoires. Car Méhul savait que la musique n'est pas faite uniquement pour l'agrément et qu'elle n'est jamais plus belle que lorsqu'elle sort du cœur, pour aller au cœur de ceux qui l'écoutent ou qui la chantent.

---

2. Les diverses identifications relatives à cette œuvre inédite ont donné lieu naguère à de curieuses recherches accomplies par la Société archéologique et historique de l'Orléanais.

Il fut le premier musicien dont le nom ait été inscrit dans l'ordre de la Légion d'honneur et le premier reçu à l'Académie des Beaux-Arts. Nul n'apporta un concours plus précieux à l'institution naissante du Conservatoire. Le premier maître vraiment digne de ce nom qu'ait formé cette école, Herold, fut son élève.

Au reste, ses succès ne le contentaient pas, et il faut avouer qu'ils ne furent jamais à la hauteur de ses mérites. Ayant pris ses grades dans la hiérarchie musicale dans le même temps où Bonaparte, son contemporain, s'élevait à la gloire par des bonds rapides, il semblait qu'il fût destiné à être le musicien de l'Empire : mais son caractère sans souplesse n'avait pas fait de lui un homme de cour, et Napoléon avait des préjugés de musique italienne ; ce furent d'autres que lui qui brillèrent aux premiers rangs dans les milieux officiels après 1804. Il eut l'estime des vrais connaisseurs, mais il ne jouit jamais de succès populaires. Il était d'humeur sombre, ombrageuse, presque farouche. Il y a de l'Alceste en lui. Puisse au hasard dans sa correspondance : voici la dernière de ses lettres qui ait été communiquée au public <sup>3</sup> ; on va voir dans quel style il y constate un simple désaccord administratif. « Il est par trop pénible de recevoir des injures pour prix de ses complaisances », écrit-il au directeur de l'Opéra en notifiant son refus de faire partie d'un jury. « Comme il n'est pas dans mon caractère de repousser l'intrigue par l'intrigue, je me tiens pour battu et je me retire. » Il se croyait « poursuivi par un ennemi caché, prêt à saisir l'occasion de lui ravir l'estime publique en rabaissant son talent » et se déclarait prêt « à cesser ses travaux s'il pouvait, par là, obtenir son repos ». Pour un peu, il irait fuir dans un désert !... D'autres lettres ont des mots durs à l'adresse de Grétry, dont pourtant il prononça l'éloge funèbre avec une émotion dont on ne retrouve pas trop souvent l'accent en ces sortes de discours. Son hostilité contre Lesueur a fait grand bruit en son temps. Mais, en revanche, ses amis, Cherubini, Gossec, Berton, Sarrette, avaient en lui un défenseur passionné. Ses lettres à Herold sont d'un accent paternel vraiment touchant.

---

3. Catalogue Charavay, août 1917.

Il était, au fond, une âme tendre. Ayant traversé les dures années révolutionnaires, aux premières loges comme spectateur des événements de 93, il en avait conservé la vision présente. Il était resté en lui un souvenir des haines implacables ; pourtant il aurait voulu sourire et aimer. De fait, il apparaît déjà comme un des premiers types de « l'enfant du siècle » dont la génération postérieure devait multiplier les exemplaires. Nous verrons bientôt que cette prédisposition ne fut pas sans influence sur son art même.

Il advint qu'au moment où il était le plus près de céder au découragement, sous une impression rassérénée, il produisit l'ouvrage qui devait rester comme son plus pur chef-d'œuvre dramatique, *Joseph* ; et vraiment on peut s'émerveiller qu'une conception si rare ait été formée en un temps si peu fait pour l'accueillir. Mais, par là même, il se sentit de plus en plus isolé dans son siècle. On l'admira : on ne fut pas touché. *Joseph* n'a jamais obtenu vraiment un grand succès. Au reste, l'œuvre avait été donnée à l'Opéra-Comique, théâtre secondaire, et cela suffisait à la classer à ce rang, bien qu'elle fût autrement haute que tout ce qui avait paru à l'Opéra depuis Gluck. Pendant ce temps, Spontini — un grand maître, lui aussi, mais aucunement supérieur — obtenait des triomphes et des consécrationes que Méhul se voyait refuser dans sa patrie, et quand il voulut porter la lutte sur le terrain où son rival s'était affirmé, il fut vaincu : un opéra antique, *les Amazones*, par lequel il avait espéré contrebalancer *la Vestale*, échoua lourdement, et l'artiste en eut un véritable désespoir<sup>4</sup>.

Agé de cinquante ans, il avait fini sa carrière. Il se retirait volontairement du monde, fuyant avec obstination les tracasseries, cultivant son jardin, vivant au milieu des fleurs, sa consolation dernière. Las ! cette joie faillit lui manquer encore ! Les invasions ennemies vinrent le tourmenter jusque dans l'asile où il avait pensé

---

4. « Nous tombons, mon cher Jouy, et j'en ressens une peine très vive. Mon étoile obscurcit la vôtre ; je vous ai porté malheur. » Ainsi commence la lettre que Méhul écrivit à son collaborateur au lendemain de la première représentation des *Amazones* (voy. A. Pougin, *Méhul*, 1889).

trouver la paix ! Les chevaux des Cosaques piétinèrent ses tulipes, ses roses, ses œillets ! Puis il lui fallut s'éloigner, car la phthisie le rongea : mais quelle guérison espérer, fût-ce d'un meilleur climat, au loin, séparé de tout ? Il revint à Paris et il mourut.

Certes, il n'avait pas donné tout ce que son génie aurait dû produire.

Et pourtant, quelles magnifiques réalités son œuvre nous permet déjà d'admirer !

## II

Le premier obstacle qu'a rencontré Méhul et qui l'empêcha de prendre son essor total provient du temps où il a vécu. De ce temps, il eut l'âme, et cela fut au mieux. Mais l'âme a besoin, pour s'épancher, de s'extérioriser dans des formes et les formes d'art usitées sous la Révolution et l'Empire étaient vraiment par trop incompatibles avec l'esprit qu'elles enfermaient : celui-ci ne pouvait que s'y sentir captif. Ce n'est pas sans raison qu'on a dit que le génie de la Révolution a dû attendre jusqu'à 1830 pour trouver sa véritable expression artistique et littéraire : cela est vrai pour la musique comme pour la poésie. A quelques rares exceptions près, le lyrisme d'une époque si propice aux grandes envolées ne trouva d'abord pour se formuler que des expressions terre à terre.

Ces formes étaient rigides, étroites, immobiles. Quel contraste avec un idéal tout de liberté, de mouvement, d'expansion ! Tandis que l'ardeur de la vie nationale ne connaissait plus de frein, les arts étaient subordonnés à des règles rigoureusement académiques. L'imitation du style antique passait alors pour la plus inéluctable obligation. Et que l'on ne croie pas que la musique y échappa, faute de modèles. Oui, sans doute, les orateurs et les écrivains avaient lu Plutarque, Cicéron et Démosthènes ; les plastiques avaient une idée, au moins sommaire, de la statuaire de Phidias ou de l'architecture du Parthénon, et les musiciens ne connaissaient rien de semblable. Mais, à défaut d'imitation directe, ils s'étaient façonné des formes conventionnelles, procédant du même esprit. Dans les compositions

des maîtres de ce temps-là (et je ne parle pas seulement de Méhul, mais tous les autres, Cherubini, Berton, Boieldieu, Catel, écrivaient de même façon), tout est symétrie, régularité, ordre implacable. Peut-être ces mots ne suffisent-ils même pas encore à les expliquer. Il me revient à l'esprit un jugement de M. Debussy qui dira mieux. (Debussy ! Méhul ! Quelle antithèse que celle de ces deux noms !) Parlant un jour de certaines musiques proches de son propre idéal, l'auteur de *Pelléas* les louait d'être conçues dans des formes « qu'il est impossible d'apparenter aux formes établies, on pourrait dire *administratives* ». C'est cela : tout est ici réglé, prévu, composé selon les formules. Jamais la loi de la carrure n'a été appliquée avec une plus inexorable rigueur. Les développements sont construits dans le même moule, procédant toujours par répétitions et redites une période de huit, ou seize, ou trente-deux mesures, ou les multiples, est reprise, d'abord intégralement ; puis c'est le tour des dernières mesures, qui se fragmentent par huit, par quatre, par deux ; les vers sont répétés avec la musique, deux d'abord, puis un à un, puis coupés par la moitié : l'on devine à l'avance comment la phrase finira ; rien n'est laissé à l'imprévu, à la libre imagination de l'auteur.

Méhul n'a pas inventé ces formes : il les a subies. Tout au plus mériterait-il le reproche de n'avoir pas osé s'insurger contre leur tyrannie ; mais il est vrai qu'en un temps où l'on ne connaissait plus de loi dans les grandes choses on ne fut jamais plus timoré à l'égard des moindres.

De fait, elles n'avaient même pas le mérite d'être propres à l'art français, car, en matière musicale, l'Italie était devenue maîtresse et dominatrice. Elle l'était par la personne même de ses compositeurs, devenus objets de l'engouement général. Que Napoléon ait contribué à imposer à nos musiciens nationaux la suprématie de Paisiello ou de Zingarelli, qui étaient certes loin de valoir Méhul, cela peut être ; mais on peut assurer que le goût du public était d'accord avec ces préférences impériales. Elle l'était aussi par la technique. Celle-ci était devenue tout autre qu'au temps de Rameau, même de Gluck, et elle jouissait d'un prestige alors incontestable. Si Cherubini passait pour un si grand maître, c'est qu'il avait puisé les secrets de son art à

la source même des écoles d'Italie. Cependant, malgré des progrès réels, est-il certain que les acquisitions faites par les musiciens français dans ce domaine n'aient pas été obtenues en partie aux dépens du génie de la race?

Le deuxième obstacle que Méhul a trouvé dans l'esprit de son temps provient de l'idée que celui-ci se faisait de l'art de la musique dramatique. Dans l'association de ses deux principaux éléments constitutifs, le musicien était relégué à la seconde place et la première revenait, ne disons pas au poète, mais au librettiste. Cet ordre eût peut-être été acceptable si les deux collaborateurs avaient au moins été de même niveau ; mais, tandis que le musicien était parfois, comme Méhul, un génie supérieur, les faiseurs de paroles ne furent jamais que des écrivains de second ordre, sinon de troisième. Ils croyaient avoir assez fait s'ils avaient préparé un canevas favorable à recevoir des airs de chansons et ne cherchaient rien au delà. Une méchante plaisanterie avait fait tout le mal : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. » Et il est hors de doute que la plupart des poèmes d'opéras de ce temps-là — voire d'autres époques — étaient pleins de choses qui n'ont jamais valu la peine d'être dites ! Il fallait voir pourtant quelle était l'outrecuidance de ces diseurs de riens et quel air de suffisance ils prenaient vis-à-vis de leurs collaborateurs les Hoffman, les Bouilly, les Arnault, les de Jouy, et nous nommons les meilleurs ! Ils disaient « Ma pièce », fût-il question d'un ouvrage valant exclusivement par la musique qui s'y était greffée. Un jour, Pixérécourt offrit un poème à Méhul ; celui-ci, occupé ailleurs, demanda un an avant d'entreprendre ce nouveau travail : Pixérécourt le refusa et fit bâcler une musique en quinze jours par Gaveaux. Gaveaux ou Méhul, qu'est-ce que cela faisait?

Cette dépendance fut la principale cause de l'infériorité de la musique dramatique pendant un long temps. Sans doute Gluck avait écrit : « Il faut *réduire* la musique à sa véritable fonction, celle de *second* la poésie. » Mais il n'avait pas voulu dire qu'il fallait subordonner le musicien au poète, et s'il professait que la musique doit recevoir des vers son inspiration essentielle, c'était à la condition implicite que ceux-ci fussent beaux. Nous connaissons tout à l'heure un cas où cette association fut réalisée, et ce fut tout à



l'avantage de la production de Méhul. Mais, dans les circonstances ordinaires, il devait se soumettre à des initiatives médiocres. De là vint qu'il ne lui fut pas permis de s'élever autant qu'il l'eût fait, s'il avait suivi son propre élan.

Mais, dira-t-on, pourquoi n'a-t-il pas composé de la musique pure? Il se fût ainsi libéré de sa sujétion aux poètes d'opéra. La musique instrumentale, plus directe, a un jaillissement autrement lointain que celle dont l'objet n'est que d'exprimer le sentiment de quelque héros imaginaire, d'une « personne interposée ». Ici encore, Méhul a trop cédé aux idées du temps. La musique instrumentale passait pour un genre secondaire aux yeux des Français du XVIII<sup>e</sup> siècle ; le génie de la symphonie ne leur avait pas encore été révélé. Méhul s'y essaya cependant, et ses tentatives sont de nature à nous faire regretter vivement qu'il n'ait pas osé s'engager davantage. Ses ouvertures — *Stratonice*, *Timoléon*, *Horatius Coclès*, *le Jeune Henri*, *Adrien*, etc., sont des pages orchestrales d'un souffle admirable, de formes amples, pleines de vie et de beauté. Leurs péroraisons ont la vibration puissante de l'éloquence propre aux grands orateurs contemporains. Ses symphonies (il en a écrit plusieurs) ont grande allure aussi. Le reproche qu'on leur peut adresser est qu'il ne s'y livre pas assez : il n'a pas su se débarrasser de la gêne d'un style scolastique qu'on croyait inhérent au genre. Entre les trois grands symphonistes classiques, Mozart est inimitable ; Beethoven a une profondeur de pensée qui n'est qu'à lui, et Méhul, s'il avait pu connaître ses grandes œuvres (postérieures) eût probablement hésité devant leur nouveauté ; seul Haydn pouvait être un modèle pour lui : en effet si, par l'étendue des développements, les symphonies du maître français pourraient être rapprochées parfois des neuf immortelles, c'est bien plutôt d'après le style et l'esprit du « père de la symphonie » que leur idéal paraît s'être formé.

Pourtant, les premiers essais de sa vie d'artiste dénotent, chez Méhul, une rare, disons mieux, une extraordinaire aptitude pour la musique instrumentale. Bien avant son début au théâtre, n'ayant, guère plus de vingt ans, il avait écrit des sonates et était parvenu à les faire éditer. La première a paru dans la quatrième année du *Journal du Clavecin* (1786). L'influence de Gluck, son maître, y apparaît dès

l'abord : par le développement, comme par l'esprit général, le premier morceau semble modelé sur l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* ou plutôt sur les transcriptions pour le clavecin qui ont été faites de cette page célèbre. Le modèle est avouable, on en conviendra ; il nous avertit, que le jeune Méhul voyait haut et que, dès son premier pas, il avait la préoccupation du grand style orchestral. Cette œuvre fut immédiatement suivie par deux cahiers de sonates, non postérieures à 1788, et, ces nouvelles compositions attestent que le style s'est grandement élevé, dépouillé, épuré. Les manières propres au clavecin ont fait place à celles de la grande sonate pour piano. Cette fois, l'on pressent distinctement Beethoven, cela quinze ans avant la *Sonate pathétique*<sup>5</sup>. Pourquoi l'auteur de *Joseph* ne s'est-il pas consacré davantage à ce genre supérieur de la musique? Il se fût, s'il avait développé des qualités si manifestes, certainement placé parmi les premiers.

### III

Mais si Méhul ne fut pas assez dégagé des influences ambiantes pour s'élever librement, en dehors et au-dessus d'elles, par contre, il leur a dû ce qu'elles pouvaient lui suggérer de meilleur. Tout ce qu'il y eut d'énergie dans les années où il a vécu a passé en lui. Sa musique, il l'a dit lui-même, est de la musique de fer. Elle a le teint mat du métal ; elle en a la raideur, mais aussi la force.

Nous savons déjà quel étonnement son début dramatique causa à un public qui reconnut son âme — l'âme de 1789 — en de tels accents. « Cette explosion semble ouvrir le crâne des spectateurs avec la voûte du théâtre », écrivait Grétry. L'explosion musicale dont

---

5. Nous avons dû récemment la révélation des sonates pour piano de la jeunesse de Méhul à la « Société française de Musicologie », fondée cette année même, dans le but d'affirmer cette vérité, difficilement admise, que les études françaises, en musique comme en toute autre branche, peuvent s'accomplir et se poursuivre sans qu'il soit aucunement nécessaire de les placer sous des tutelles étrangères.

parlait l'auteur de *Richard* était déterminée par une scène de jalousie, plus terrible qu'aucune autre qu'on eut vue au théâtre, car le premier rôle y est dévolu à un Iago féminin, moins nuancé, mais plus implacable que ne l'eût créé Shakespeare lui-même. Les accords de Méhul ont donné aux personnages un caractère de grandeur farouche.

Dans un simple acte fait pour l'Opéra au commencement de l'an II et qui sous son affabulation romaine, n'est, à proprement parler, qu'un à-propos de circonstance, les mêmes qualités s'affirment : je parle d'*Horatius Coclès*, spectacle dans lequel tout avait été réuni pour solliciter l'attention des nouveaux républicains. L'action met en scène les deux Horaces, Mutius Scœvola et le consul Valerius Publicola ; Porsenna figure à la cantonade et, pour corser le tout, le tombeau de Brutus se dresse au fond de la scène. Que la composition musicale de ce hors-d'œuvre d'actualité soit lâchée, personne ne s'en étonnera ; cependant, des accents de fierté indicible, des éclats d'énergie superbe y sont semés à profusion.

Les chœurs de *Timoléon*, écrits pour une tragédie de Marie-Joseph Chénier dont la représentation, longtemps interdite, a donné lieu à des incidents restés historiques, renferment des pages d'une ordonnance magnifique, d'une inspiration brûlante, d'un éclat triomphal. Pourquoi ne connaissons-nous rien de cette musique ? Elle devrait être consacrée parmi nous comme un modèle du grand style choral. Il se peut que la souplesse et le charme y fassent défaut ; mais la vie y est intense et le sang y circule avec une ardeur qui va jusqu'à la fièvre.

Gardons-nous de croire pourtant que la grâce soit une qualité étrangère à la nature de Méhul : il en sait très bien faire preuve quand l'occasion le permet. Ses agréments sont parfois un peu surannés ; mais, en certaines pages, ils ont gardé toute leur fraîcheur. Revenons encore à cet *Euphrosine et Coradin* par lequel il s'est révélé dès l'abord sous ses aspects multiples. Le sujet du poème est la lutte de « l'éternel féminin » contre la dure autorité de l'homme — le sourire brisant la force qui se croit indomptable. Nous savons déjà ce qu'ont été les parties tragiques de l'œuvre ; mais la musique n'a pas moins heureusement exprimé les autres. Euphrosine a, dans ses accents,

dans ses rythmes, des coquetteries qui forment le plus heureux contraste avec les cris du jaloux, et parfois l'orchestre accompagne sa voix avec une piquante ingéniosité.

Sans entrer dans le détail de tous les opéras-comiques où Méhul a su se détendre ainsi, rappelons au moins un titre qui évoque des souvenirs appartenant à l'histoire, celui d'une fantaisie par laquelle l'auteur de tant d'œuvres sévères n'a pas craint de verser dans le bouffon : *l'Irato*. C'est une farce à l'italienne ; Méhul en avait entrepris la composition pour montrer à ceux qui le méconnaissaient de quoi il était capable. L'*opera-buffa* faisait alors tourner toutes les têtes et Bonaparte lui témoignait, au détriment des chefs-d'œuvre français, des préférences qui n'étaient pas sans friser l'injustice. Méhul voulut démontrer qu'il saurait faire un opéra-bouffe tout comme un autre : il écrivit *l'Irato*, le porta à la scène sans faire connaître qu'il en était l'auteur, et tout le monde, à commencer par le premier Consul, se récria : « Ce n'est pas un Français qui aurait fait une si jolie musique ! » Tous se trompèrent d'ailleurs, l'auteur le premier, si la musique de *l'Irato* leur donna des illusions d'italianisme. Il n'est pas douteux que le style du véritable *opera-buffa*, du moins quand il est signé Cimarosa, a une souplesse et une saveur de terroir qui font complètement défaut à Méhul ; mais en revanche celui-ci n'a pas pu se défendre de maintenir, comme malgré lui, ses qualités natives. Quel morceau d'opéra italien pourrait-on montrer qui ait le mouvement, le souffle, l'envergure du quatuor de *l'Irato*?

Cette incursion dans un domaine qui n'était pas le sien fut d'ailleurs tout occasionnelle. Mais, par d'autres œuvres plus sincères, lui dont le sentiment paraissait être toujours concentré, il montra bien qu'au fond il était d'une nature rêveuse et tendre. Pourtant il semblait peu féminin. Quels sont les sujets principaux de ses œuvres? *Joseph, Ariodant, Adrien, Horatius Coclès, Uthal, le Jeune Henri, Timoléon* : tous des noms d'hommes, et généralement assez austères. De notre temps, les choses sont bien changées ; les titres d'œuvres françaises qui reparaissent le plus souvent sur les affiches de nos théâtres lyriques sont *Carmen, Manon, Thaïs, Mireille, Mignon, Lakmé, Louise* : tous des noms de femmes, dont la

plupart évoquent l'idée des plus charmantes séductions. Dans *Joseph*, le chef-d'œuvre de Méhul, il n'y a pas un seul rôle féminin, à moins que l'on veuille compter comme tel Benjamin, qui est un soprano, mais un garçon.

Cependant Méhul est l'auteur de l'air : *Femme sensible*. Il fallait bien qu'il y eût en lui un fonds de tendresse, puisque, sans les chercher, il trouvait des accents qui allaient ainsi au cœur des femmes : car cette romance, dont les premiers mots semblent maintenant un tantinet ridicules, fut chantée avec l'accent le plus sincèrement sentimental par deux générations au moins. Il y a dans ses chants un ton de rêverie mélancolique, qui va parfois jusqu'à l'âpreté. Les contemporains eux-mêmes ont su distinguer cette particularité. En pleine effervescence révolutionnaire, un journal a été assez attentif aux choses de l'art pour déclarer ceci : « La musique du citoyen Méhul est romantique. » On peut lire cette appréciation dans la *Chronique de Paris* du 1<sup>er</sup> avril 1793. Elle dénote une perspicacité que n'avaient pas toujours les critiques musicaux d'alors, et l'épithète est d'autant plus digne d'être relevée qu'elle était peu familière aux écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle : on en a attribué le premier usage à Jean-Jacques Rousseau, qui l'employa pour définir le caractère de poésie particulier aux rives du lac de Bienné ; Méhul serait donc le premier auteur à l'œuvre duquel elle aurait été appliquée. Il la justifie. Quoi de plus romantique que cette partition d'*Uthal*, poème imité d'Ossian, qui doit son caractère plus encore au sentiment intime qu'à cette particularité, tout extérieure, de l'orchestration, d'où Méhul, pour la rendre plus sombre, avait exclu les violons ? Écoutez encore les premières mesures de l'ouverture du *Jeune Henri* : la poésie de la forêt s'y exprime avec autant d'intensité, sinon avec le même accent, que dans le *Freischütz* de Weber.

Parmi les opéras de Méhul, il en est un où cette note moderne vibre avec un éclat tout particulier. Il se nomme *Ariodant* et fut représenté dans l'avant-dernière année du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le sujet est emprunté à l'Arioste, et c'est avec une visible satisfaction que l'auteur constate cette origine, de laquelle il semble conclure à des affinités avec sa propre nature. « Les personnages principaux

tiennent, écrit-il, à l'ancienne chevalerie, et j'ai éprouvé plus d'une fois qu'il était plus facile de faire chanter des paladins que des sénateurs et des consuls. » Il était donc enfin permis à Méhul de ne plus être Romain ! C'était, en effet, un spectacle assez nouveau sur la scène française : on entendait, au milieu d'une fête nocturne, parmi les danses, le chœur murmurer une harmonieuse invocation à « la nuit propice à l'amour » ; un barde, s'accompagnant sur la harpe, chantait la romance dont nous avons dit la popularité : *Femme sensible* ; puis se déroulaient des scènes passionnées, un duo de jalousie digne d'être mis en parallèle avec celui d'*Euphrosine*, de beaux airs et de larges et puissants morceaux d'ensemble. Une telle œuvre eût mérité de devenir classique.

Et voyez avec quelle continuité Méhul fut l'interprète des idées successives qui régnerent aux diverses époques qu'il traversa ! Nous avons reconnu dès l'abord en lui l'artiste de 1789 et 1792, — même 93. A la vérité, il ne représenta pas aussi fidèlement les élégances du Directoire, et de cela nous ne saurions lui faire reproche. Mais, les années ont passé ; les effervescences révolutionnaires se sont calmées, un autre idéal s'est formé. Chateaubriand écrit *le Génie du Christianisme* et le publie en l'an XI, en offrant la dédicace au premier Consul parmi tant d'idées nouvelles, si différentes de celles du XVIII<sup>e</sup> siècle, il proclame les beautés de l'art chrétien, l'architecture gothique, le chant grégorien, les poèmes de Dante et de Milton ; il remonte jusqu'à l'Écriture sainte et loue le style biblique, qui, dit-il, « imite la narration de l'épopée, avec un charme plus grand qu'on ne peut dire, comme dans l'aventure de Joseph... »

Méhul a-t-il lu *le Génie du Christianisme*? Nous l'ignorons. Mais, à l'égard de l'aventure de Joseph, voici ce que nous savons de lui.

Il assistait un jour à un dîner d'artistes et de gens de lettres chez Sophie Gay. On peut en dire la date : c'était le 14 septembre 1806. La veille, la Comédie-Française avait donné la première représentation d'un *Joseph*, tragédie de Baour-Lormian. Il fut question à table de la pièce nouvelle, et, ainsi qu'il convient, pas exclusivement pour la louer. Certains critiquaient la surabondance d'épisodes parasites dont l'auteur s'était cru obligé de charger la légende. Mais, répondaient les autres, on ne peut pas faire une tragédie en restant, pendant cinq

actes, dans la simplicité biblique : il faut bien ajouter des intrigues d'amour, des conjurations. Alexandre Duval, qu'on ne croyait pas si ami de la simple nature, prit, sans doute par esprit de contradiction, parti pour l'opinion contraire. Méhul, attentif à la discussion, feignit de se ranger parmi ses adversaires et le défia d'écrire le poème dramatique qu'il expliquait. Duval demanda si Méhul voudrait le mettre en musique : il n'en fallait pas davantage ; et c'est ainsi qu'en plaidant le faux l'auteur d'*Adrien* et de *l'Irato* obtint pour la première fois un poème d'opéra conforme à son désir, — pièce écrite dans une très mauvaise langue, déclamatoire et faussement sentimentale, mais qui suit, sans y rien ajouter, les grandes lignes de la légende primitive.

La musique de *Joseph* a pour qualité dominante la sérénité, et ce caractère n'est pas celui qui nous avait frappé dans l'œuvre antérieure de Méhul. Sans doute quelques beaux chants classiques, d'une haute et pure inspiration, eussent pu être détachés d'œuvres telles que *Stratonice*, ou, mieux encore, de la grande fresque musicale qu'est le *Chant national du 25 messidor*, où un chœur de femmes, qu'accompagnent les harpes, vient se poser comme un nimbe au-dessus des figures de héros dont l'hymne célèbre harmonieusement les vertus. Mais ce qui jadis était exception devient maintenant l'essentiel.

Le grand style qui s'anime dès la première phrase de l'air classique de *Joseph* se soutient d'un bout à l'autre de l'ouvrage ; les personnages bibliques — Jacob, Benjamin, Siméon — sont musicalement représentés par des accents merveilleusement appropriés à leur physionomie, tandis que le sentiment décoratif propre au génie de Méhul est formulé par des traits dont la discrétion ne fait qu'accuser la fermeté. Les forts sont les plus doux. *Joseph* est la première en date et reste le modèle de ces idylles musicales dont *Ruth*, de César Franck, et *l'Enfance du Christ*, de Berlioz, sont venus postérieurement enrichir le répertoire : trois purs chefs-d'œuvre, dont le premier n'est certainement pas le moins parfait.

Mais il faut en revenir toujours à ces années de fièvre au cours desquelles le génie de la lyrique française s'est affirmé le plus puissamment.

C'est, nous le savons bien, un préjugé répandu dans notre jeune musicologie que la musique inspirée par le sentiment national, ce n'est pas de la musique. Ainsi par une exécution sommaire sont retranchés du domaine de l'art tous ces beaux hymnes sur la composition desquels a porté le principal effort de l'école française à l'époque où, jeune encore, elle a vécu sa vie la plus ardente. On veut bien admettre pourtant que *la Marseillaise* n'est pas sans valeur, et même faire grâce au *Chant du départ* dont le succès est un peu gênant ; mais quant au reste, il n'en faut pas parler. Nous croirions volontiers que ce dédain a pour cause certaines idées préconçues, étrangères aux choses musicales, et peut-être aussi qu'il n'est point basé sur une connaissance très attentive des œuvres. Si d'ailleurs des critiques ont été articulées, il faut constater qu'elles se sont adressées beaucoup moins au contenu qu'aux formes. Nous n'avons pas méconnu les défauts de celles-ci, imposées à l'époque par des règles procédant d'un goût antérieur ; mais Méhul nous a prouvé qu'elles n'étaient pas un obstacle absolu à ce que chacun y enfermât ce qu'il voulait y mettre. Lors donc que des maîtres comme (outre Méhul) Cherubini, Gossec, Lesueur, Catel, etc., — même un homme qui n'était pas un maître en l'art de musique, Rouget de Lisle, — donnaient leurs soins à la composition d'œuvres dans lesquelles ils exprimaient en toute sincérité le sentiment collectif, on pourrait admettre dès l'abord que leur effort était louable et qu'il ne fut pas vain. Un examen impartial atteste en effet que cet effort aboutit à la production d'un mouvement artistique de la plus haute portée.

*Le Chant du départ* qu'on pourrait appeler l'hymne de la mobilisation de l'an II, a dû aux événements commencés en août 1914 un réveil de popularité et les auditions qui en ont été données ont confirmé que cette brève composition est un vrai chef-d'œuvre. Nous l'avons, notamment, vu mettre scène à l'Opéra-Comique, dans une version fidèle et conforme à l'original (particularité à noter, car elle est rare). Parmi une figuration donnant une impression vraie des foules révolutionnaires, les strophes se succédaient, tour à tour chantées en solo ou en chœur par les guerriers, les mères, les épouses, les vieillards, les enfants, les jeunes filles, le peuple entier : conception renouvelée de l'antique, dont le modèle a été fourni par



Plutarque et que Marie-Joseph Chénier a rajeunie avec un art fait principalement de sincérité et d'enthousiasme, admirable en tout cas, quelle qu'en fût la source. Nous disions tout à l'heure que Méhul n'a trouvé qu'une fois en sa vie l'occasion de collaborer avec un vrai poète : cette occasion, la voilà ; c'est *le Chant du départ* qui la lui a offerte. En écoutant ces vers où chaque mot est juste, chaque idée représentative, il nous semble éprouver une impression racinienne : l'analogie est assez inattendue pour être retenue, car l'art de Racine n'avait jamais passé pour être celui qui convînt aux républicains qui combattirent à Fleurus. La musique de Méhul a sa large part dans cette réalisation, une part égale à celle de la poésie, car les deux éléments font corps et se pénètrent intimement. Si, dans l'œuvre si diverse du maître français, elle est à peu près la seule page qui revive après un siècle et quart d'existence, du moins elle affirme sa puissance avec un éclat singulier.

N'est-ce pas chose déplorable que l'art musical n'ait pas son musée où seraient exposés les chefs-d'œuvre de tous les temps? Le Louvre a ses salles de l'école française, sur les murs desquelles les tableaux des contemporains de Méhul sont visibles à tous les yeux. C'est David, avec son *Couronnement de Napoléon* ; Prud'hon, et la *Justice et la Vengeance poursuivant le crime* ; Gros, Guérin, Géricault, les uns représentant les spectacles de la vie contemporaine, les autres retraçant les images de l'antiquité, la Bible, Ossian, tous les sujets auxquels notre musicien aussi a demandé l'inspiration. Son *Chant national du 14 juillet 1800*, — ou, si on le préfère, le plus concis *Chant du départ*, ne serait-il donc pas digne d'être placé à côté des plus magnifiques toiles de David, l'organisateur des fêtes nationales? La scène des remords de Siméon, dans *Joseph*, n'est-elle pas l'illustration même du tableau de Prud'hon? L'ouverture du *Jeune Henri* ne ferait-elle pas très bonne figure auprès des chasses de Lancret? Et le terrible duo d'Euphrosine, et les impressions romantiques d'*Uthal* et de *Phrosine et Mélidore*, et les scènes grecques de *Stratonice* ou *Timoléon*, et la fantaisie romanesque d'Ariodant, tout cela ne trouverait-il pas des pendants parfaitement assortis dans la salle aux Sept Cheminées, peut-être même dans le Salon carré?

Mais la musique n'a pas de musée. Il faut nous résigner à en parler, mais à ne pas l'entendre. Les œuvres de Méhul ont disparu du répertoire, et des raisons matérielles mettent obstacle, jusqu'à un certain point, à ce qu'elles y rentrent : leurs partitions, vieilles de plus d'un siècle, n'existent que dans les éditions originales, devenues rares et peu utilisables pour l'interprétation moderne ; et ce ne sont pas les éditeurs allemands, seuls détenteurs, jusqu'en ces dernières années (il faut espérer que cela changera), des matériels des grands ouvrages classiques, qui auraient jamais eu l'idée d'éditer, pour les mettre à la portée de tous, les compositions d'un maître aussi résolument français que Méhul. Il a donc fallu l'occasion de ce centenaire pour que le public du xx<sup>e</sup> siècle pût refaire en partie connaissance avec l'œuvre d'un musicien si représentatif de la vraie tradition française. Les concerts symphoniques, à la vérité, ont voulu l'ignorer. Mais l'Opéra-Comique a consacré une matinée à célébrer sa gloire. Sur la scène qui a vu naître *Joseph*, aux sons du *Chant du départ*, le buste de Méhul a été couronné : jamais homme n'avait été salué par de plus fiers accents ! L'on joua *l'Irato*. Peut-être eût-on pu trouver une œuvre d'un choix plus opportun que ce pasticcio dont le principal mérite est d'être écrit à la manière de... ; la représentation n'en fut pas moins fort agréable, et des fragments de *Joseph* et d'*Ariodant* encadrés de belles pages orchestrales, la complétèrent dignement. Pourquoi lorsqu'après la guerre on procédera au dénombrement nécessaire de nos ressources d'art, dans le passé comme dans le présent, l'Opéra-Comique ne nous rendrait-il pas *Ariodant*, le seul opéra à panache qu'ait écrit Méhul ? En attendant, réjouissons-nous de ce qu'une telle manifestation en l'honneur de la musique française ait pu se produire en un tel temps, et inclinons-nous devant la mémoire de celui qui en fut le héros : elle est digne de tous nos hommages.

Julien TIERSOT

# L'Avant-Scène Opéra

Une collection unique. Pour approfondir

[www.asopera.fr](http://www.asopera.fr)

Chez votre libraire ou chez l'éditeur : [www.asopera.fr](http://www.asopera.fr)

Éditions Premières Loges 15, rue Tiquetonne 75002 Paris Tél. 01 42 33 51 51 [contact@asopera.fr](mailto:contact@asopera.fr)

## PARUTIONS RECENTES



**Le Prophète**  
*Vient de paraître*



**Samson et Dalila**



**Le Roi Arthur**

## AUBER, BERLIOZ, BOIELDIEU...



**La Muette de Portici**



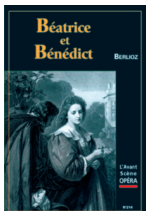
**La Damnation de Faust**



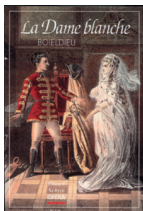
**Les Troyens**



**Benvenuto Cellini**



**Béatrice et Bénédict**



**La Dame blanche**

## ... CHABRIER, GOUNOD, MASSENET, MEYERBEER, THOMAS ...



**L'Étoile**



**Faust**



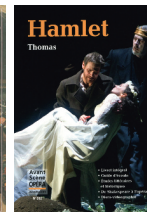
**Hérodiade**  
**Le Roi de Lahore**



**Sapho**  
**La Navarraise**



**Les Huguenots**



**Hamlet**

Chez votre libraire ou chez l'éditeur : [www.asopera.fr](http://www.asopera.fr)

Éditions Premières Loges 15, rue Tiquetonne 75002 Paris Tél. 01 42 33 51 51 [contact@asopera.fr](mailto:contact@asopera.fr)

Tout courrier concernant *Lélio*  
doit être adressé à :

*Lélio*

Association nationale Hector Berlioz

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

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