



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 14

N° 41 – juillet 2019

ISSN 1760-9127

LÉLIO
Sommaire

<i>Entretien avec Bruno Messina</i>	Pierre-René SERNA	3
<i>L'affaire Valentine Berlioz</i>	Pascal BEYLS	9
<i>Correspondance de la famille Berlioz</i>	Pascal BEYLS	27
<i>Louis Cherblanc, un musicien de province au XIX^e siècle</i>	Alain REYNAUD	31
<i>Hortense et Iopas</i>	Gérard CONDÉ	57
<i>Une quasi-intégrale</i>	Christian WASSELIN	59
<i>Le printemps des Nuits d'été</i>	Christian WASSELIN	63
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	67
<i>Deux livres</i>	Christian WASSELIN	59
<i>Les Troyens en toutes lettres</i>	Gérard CONDÉ	80
<i>Colloque international à La Côte-Saint-André</i>		81

Le festival et l'année BERLIOZ 2019

Entretien avec Bruno Messina

Directeur du Festival Berlioz à La Côte-Saint-André (du 17 août au 1^{er} septembre), Bruno Messina est aussi le maître d'œuvre de « Berlioz 2019 », chargé par le ministère de la Culture des commémorations de l'année Berlioz pour les 150 ans de la disparition du compositeur. Avec déjà de beaux fruits : pour l'ensemble de l'année, 234 concerts présentant en Europe au moins une œuvre de Berlioz, dont 87 concerts en France par non moins de 29 orchestres ou ensembles, comme aussi de multiples autres manifestations. Mais Bruno Messina œuvre également à la tête du Festival Messiaen au pays de la Meije, entre l'Isère et les Hautes-Alpes (du 26 juillet au 4 août), dédié à ce compositeur dans l'héritage direct de Berlioz. Il évoque ses actions multiples en ces différents domaines.

Pour cette édition du Festival Berlioz, vous faites particulièrement fort : avec quatre grandes œuvres lyriques de notre compositeur, dont deux opéras, ainsi que la version Berlioz d'Orphée de Gluck, des interprètes d'immense prestige, des commandes à des compositeurs... Pouvez-vous en faire quelques commentaires ?

Bruno Messina : Je voulais que cette année soit la plus belle possible, que La Côte-Saint-André attire tous les regards. Que l'on se dise : le cœur battant du monde berliozien se trouve bien là ! Juste retour des choses ! C'est aussi, dans le cadre d'un festival, la diversité du talent de Berlioz. C'est un compositeur immense ! Immense aussi dans ses propositions, qui vont de la mélodie jusqu'à

des grands déploiements. Arriver à enchaîner *Les Nuits d'été*, *Roméo et Juliette*, *Benvenuto Cellini*, *La Damnation de Faust*, *La Prise de Troie*, toutes ces œuvres incroyables, c'est aussi montrer à quel point c'est dense, c'est immense, un véritable continent ! De l'infiniment grand du compositeur dans l'infiniment petit du bourg où il est né ! J'aimerais citer, et ce n'est pas seulement anecdotique, le qualificatif choisi depuis 2018 par la région Bièvre Isère, qui regroupe plus de cinquante communes entre Lyon et Grenoble, pour marquer ses produits locaux et ses attraits touristiques : « Terres de Berlioz ». Enfin prophète dans son pays !

Cette édition du Festival Berlioz fait appel à des interprètes qui viennent de toute l'Europe...

B. M. : Bien sûr. Pour moi, le Festival fait partie des événements forts de cette commémoration nationale 2019, mais ouverte à l'international. Depuis dix ans que je dirige ce festival, j'ai essayé de créer une dynamique, de le tirer vers le haut. Quelle fierté pour moi aujourd'hui de voir qu'une personnalité comme John Eliot Gardiner est présente régulièrement, et qu'un chef tout aussi internationalement reconnu comme Valery Gergiev a accepté de venir ! Ou Tugan Sokhiev, ou la fidélité de François-Xavier Roth, etc. C'est un acquis au fil des années. Je me suis appuyé sur des orchestres de région, puis à l'international : Baden-Baden, le LSO (London Symphony Orchestra), l'orchestre de Cologne, la RAI (Radiotelevisione Italiana) de Turin... De grands orchestres de capitales importantes de la musique internationale. Sans oublier les grands orchestres parisiens, comme le Philharmonique de Radio France... Aujourd'hui je ne compte pas les grandes formations qui ont le désir de venir. C'est une grande joie ! Et c'est une joie de voir que le monde berliozien ne se limite pas, par exemple, à l'Angleterre. Il faut voir la passion russe pour Berlioz ! Quand je suis allé à Saint-

Pétersbourg pour discuter avec Valery Gergiev, il a eu des envolées lyriques à propos de notre compositeur absolument extraordinaires. Une vraie passion ! Disant que les Russes ont mieux compris Berlioz, un peu comme le font les Anglais ! Et si on pense aux Allemands, à Baden, aux propositions que Berlioz avait reçues pour s'installer en Allemagne... Vraiment une échelle européenne ! Et cela reste plus vrai que jamais.

Comment définiriez-vous votre rôle et vos objectifs, comme chargé de la commémoration nationale de « Berlioz 2019 » ?

B. M. : Mon titre dans le passé aurait été commissaire de ceci ou de cela... Désormais : chargé de cette commémoration, selon le ministère de la Culture. Mon rôle serait un peu à la manière d'un attaché de presse, de promouvoir Berlioz et les événements qui s'y rattachent. Quelque fois d'en solliciter, de permettre d'en créer. Cela a commencé, dès que j'ai su en 2018 que Françoise Nyssen me confiait la mission, par aller voir ou appeler les directeurs de salles ou de festivals, pour essayer de faire en sorte que personne n'oublie cet anniversaire et que l'on fasse un maximum de Berlioz en France. En cela, j'ai été une sorte de mouche du coche pour dire et rappeler : n'oubliez pas l'année Berlioz ! La deuxième chose a été de réaliser un site, une sorte de plateforme, sur le site du ministère de la Culture, avec des informations générales sur Berlioz, sur « Berlioz 2019 » et tout un dossier qui présente notre compositeur avec la biographie et un certain nombre de repères, à la disposition de tous ceux qui entendent parler cette année de ce thème ; il s'y trouve aussi un OpenAgenda, par lequel toutes les manifestations liées à Berlioz peuvent être vues. Donc vraiment beaucoup de choses ! Et l'on s'aperçoit que cette année rayonne bien, du côté des grandes phalanges, évidemment, l'Opéra de Paris, la Philharmonie de Paris, et tous les grands orchestres nationaux qui ont tous eu à cœur de

mettre du Berlioz à leur programme en cette année. Mais on remarque qu'il y a aussi beaucoup d'initiatives, dont certaines que j'ai pu moi-même solliciter dans des villes de province, liées à cet événement. C'est très agréable de voir que les harmonies municipales, des groupes professionnels aux amateurs, fêtent Berlioz cette année. Il y a une petite enveloppe de l'État pour me permettre de faire également un peu de communication ; c'est ainsi que l'agence de relations presse Opus64 s'occupe de cette année commémorative, de manière que toute la presse soit informée. Nous avons aussi fait passer l'information auprès des enseignants et professeurs de l'Éducation nationale ; du côté des cours de musique, mais pas uniquement. Libre à eux de le faire ou de ne pas le faire ! Il y a eu des projets qui sont sortis de mes rendez-vous : Warner n'a pas eu besoin de moi, sinon indirectement, dans son projet d'intégrale discographique Berlioz. Mais il bénéficie de notre logo « Berlioz 2019 ». Cette intégrale, qui n'en est pas totalement une pour les puristes, comprend *La Nonne sanglante*, les extraits de l'opéra abandonné, enregistrés lors de notre dernier Festival Berlioz. Ce qui était une de mes suggestions. Il y a aussi des projets chez Harmonia Mundi, autour des mélodies, avec en particulier Stéphanie d'Oustrac, et de pages pour guitare. Et il y a ce logo, que différentes institutions, salles ou orchestres, nous réclament. Je citerai l'exemple récent de l'Orchestre de Mulhouse, qui m'a contacté afin d'inclure ce logo dans le cadre de sa programmation, qui comprend nombre d'œuvres de Berlioz. Pour le grand public, c'est un signe, et cela crée de l'envie. J'ai aussi pour projet, avec la mairie de Paris, l'équipe de Christophe Girard autour d'Anne Hidalgo, de recréer la *Symphonie funèbre et triomphale* dans les rues de la capitale, comme elle avait été conçue à l'origine. Idée acceptée.

Dans le cadre de ces commémorations il y a aussi l'affaire du Panthéon, et le transfert possible du grand homme dans ce mausolée des personnalités illustres de la République. Où en est-on ?

B. M. : J'avais au départ un accord de principe de Françoise Nyssen. On a changé de ministre de la Culture et de conseiller. J'ai repris mon bâton de père pèlerin pour redire à quel point ce serait un beau symbole. Et je dois rencontrer prochainement le ministre de la Culture, Franck Riester, notamment pour parler de tous ces sujets. Donc, je garde l'espoir. D'autant que selon les mots de son directeur de cabinet, il est très enthousiaste de tout ce qui se passe autour de Berlioz. On a quand même de belles perspectives, et parfois de belles surprises. Je me rappelle les propos de Stéphane Lissner, directeur de l'Opéra de Paris, à l'entracte des *Troyens* à la Bastille, qui me disait que le spectacle était complet, *sold out*, et que s'il avait su il aurait mis des représentations supplémentaires. C'est un bon signe, qui veut dire que désormais Berlioz est incontesté et incontestable.

Étant donné votre rôle officiel de chargé de mission, on peut penser que vous vous limitez à la France. Avez-vous eu des relations hors des frontières, dans d'autres pays ? Berlioz ne disait-il pas, dans sa toute dernière œuvre Le Temple universel, « Embrassons-nous par-dessus les frontières » ?

B. M. : Nous avons des liens avec l'Allemagne, avec l'Angleterre, quand bien même les Anglais auraient eu envie de commémorer notre compositeur comme s'il était anglais... Mais Berlioz reste malgré tout français, même s'il dit du mal de son pays et des Français. Ce qui, tout compte fait, est très français ! Avec en même temps une ouverture sur l'Europe. La commémoration reste cependant nationale, mais l'agenda du ministère de la Culture par exemple s'est ouvert à l'Europe, sur ma proposition. Toutefois, bien évidemment, je n'ai pas les moyens, financiers ou de temps, pour faire le tour de l'Europe et aller moi-même prospecter la totalité des événements qui s'y déroulent.

Évoquons aussi Messiaen, et cet autre festival que vous menez, dédié à cet admirateur de Berlioz. En quelques mots...

B. M. : Messiaen se revendique de Berlioz, et dans son travail a effectué une sorte de développement du *Traité d'orchestration* de son devancier, quand on voit ses écrits et ses théories, notamment sur les couleurs et dans lequel il va déployer son orchestre. Il se revendiquait de Berlioz bien qu'ils fussent de personnalité très différente : le très moral et très catholique Messiaen nous semblerait plus vieux dans son attitude que le souvent iconoclaste Berlioz ! Il y a aussi ces lieux d'inspiration, ces paysages, ces montagnes où ils ont vécu et qui les lient. Cette année, pour ma première édition du Festival Messiaen, j'ai invité Michaël Levinas. Et cela aura un prolongement au Festival Berlioz, où le compositeur, pour ses 70 ans, revient sur une pièce dont il n'était pas entièrement satisfait, qu'il avait adaptée en 2003 à partir de la nouvelle *Euphonia* de Berlioz, reprise cette fois dans une version complètement repensée et créée lors du festival. D'où le changement du titre : *Euphonia 2344*. Une belle surprise, avec mise en scène. Un lien direct, certes. Mais on peut en voir d'autres à travers la mélodie, quand Messiaen écrit ses *Poèmes pour Mi*, qui continue cet héritage et que nous allons tâcher de mettre en valeur.

Propos recueillis par Pierre-René SERNA, le 30 avril 2019

www.festivalberlioz.com

www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/150e-anniversaire-de-la-mort-d-Hector-Berlioz

www.festival-messiaen.com

L'affaire Valentine Berlioz

En 1928, se produisit une curieuse affaire concernant des manuscrits inédits de Berlioz. Deux personnes sont à l'origine de cette étrange histoire : Marie Carrière-Champollion et Valentine Berlioz.

Veuve d'un graveur à l'eau-forte réputé, Marie Carrière-Champollion habitait au 24, rue de Lyon, à Grenoble, près de la Porte de France. Elle avait aussi un domicile à Paris, au 119, rue de Rome. C'était une personne cultivée : elle avait été admise en 1926 au sein de la Société d'ethnologie de Grenoble. Mais elle était sous conseil judiciaire en la personne de M. Duret à Grenoble. Ses enfants lui avaient imposé ce conseil en 1928, car elle était considérée comme « démente et prodigue ». Il est vrai que, se sentant victime de persécution, elle intentait procès sur procès.

Valentine Berlioz était violoncelliste et habitait Neuilly-sur-Seine. Elle était la troisième fille de Fernand Berlioz (1853-1922), médecin grenoblois qui devint professeur d'anatomie et de physiologie à la Faculté de Grenoble et à qui l'on doit non seulement de nombreux écrits, mais également la fondation du Bureau d'hygiène de la ville de Grenoble. Cette famille Berlioz était issue du Pont-de-Beauvoisin. Une analyse remontant jusqu'au début du dix-septième siècle montre bien qu'elle n'avait aucun lien avec la famille Berlioz de La Côte-Saint-André, mais il était tentant pour la violoncelliste de jouer sur ce nom. Ainsi, dans *Le Figaro* du 4 avril 1927, on pouvait lire ceci :

S'il n'est pas rare que les noms de Liszt et de Berlioz soient accouplés sur une même affiche¹, il est assez piquant que ces noms soient portés par d'authentiques descendants de ces compositeurs

1. L'affiche annonçait un concert pour le 22 mars 1927 à la salle Comœdia. On pouvait lire ceci : « Concert donné par M^{me} Valentine Berlioz, cousine d'Hector Berlioz, M^{me} Marguerite Liszt, petite-nièce de Franz Liszt.

illustres. M^{lle} Valentine Berlioz est une violoncelliste distinguée, au son joli et coloré, au staccato impeccable. M^{me} Marguerite Liszt, artiste douée d'un timbre agréable, qui manque un peu de rondeur dans l'aigu, chante avec un goût sûr, sans répudier une discrète émotion.

Et dans le *Journal des débats* du 8 octobre 1929 : « M^{lle} Valentine Berlioz, violoncelliste, descendante du grand compositeur. » Son nom apparut dans quelques concerts jusqu'en décembre 1931 puis disparut de l'affiche.

Les manuscrits

On sait qu'en juillet 1867, Berlioz brûla l'ensemble de ses lettres et de ses manuscrits. Aussi est-il rare de pouvoir en retrouver. Or, durant l'hiver 1927, M^{me} Carrière-Champollion acheta à un brocanteur établi sur la place du Lycée à Grenoble des manuscrits, dont certains semblaient être de Berlioz. Elle en parla à la mère² de la violoncelliste qui vint consulter les documents en septembre 1928. Mais n'étant pas spécialiste des autographes de Berlioz, elle se fit accompagner par Alfred Ganz, issu d'une famille de musiciens allemands³ qui avaient rencontré Berlioz lors de son voyage en Allemagne en 1843. Bien que non musicien lui-même (il était avocat à Londres), mais partageant l'enthousiasme de son père pour Berlioz, il publia en 1950 un livre intitulé *Berlioz in London*, qui relate en détail l'histoire des séjours de Berlioz à Londres. Alfred Ganz était donc bien désigné pour rendre un avis pertinent sur les manuscrits. Effectivement, il confirma l'authenticité de ces partitions.

2. Née à Buenos-Aires sous le nom d'Élise Couturier, celle-ci avait épousé Fernand Berlioz en 1880, et habitait Grenoble.

3. Les frères Leopold Ganz (1810-1869), premier violon de l'Opéra de Berlin, et Moritz Ganz (1806-1868), premier violoncelle de la musique du roi de Prusse.

L'année suivante, en septembre 1929, M^{me} Carrière-Champollion demanda à la mère de Valentine Berlioz si elle pouvait lui trouver un acquéreur pour ces manuscrits. Valentine Berlioz lui écrivit alors la lettre suivante :

3 octobre [1929]

Chère Madame,

Maman m'a dit que vous seriez disposée à vendre les autographes de Berlioz que vous possédez. Je connais ici des personnes que cela pourrait intéresser. Voulez-vous me les confier ? Envoyez-les-moi, soit par la poste, soit par un commissionnaire. Dites-moi le *prix* que vous en *voulez* ou, si vous le préférez, on vous fera une *offre*. Je serais très heureuse de pouvoir vous rendre ce service, ma sœur Simone m'a envoyé la broche de Berlioz⁴, ce qui m'a fait un réel plaisir. J'aimerais savoir comment vous l'avez découverte et l'histoire de cette broche. Peut-être a-t-elle été frappée à l'occasion du centenaire de la naissance de Berlioz ?

En attendant de vos nouvelles, recevez mon souvenir le meilleur. Maman se joint à moi pour vous envoyer son bon souvenir.

Valentine Berlioz
14, rue Angélique Vérien
Neuilly-sur-Seine

Valentine Berlioz parla des manuscrits à son cousin germain Pierre Berlioz⁵ qui lui-même en parla à des amis collaborant au journal *Paris-Midi*. Intrigués, ceux-ci voulurent alors savoir dans quelles circonstances ces manuscrits avaient été découverts.

4. Cette broche, qui représentait Berlioz, était en cuivre et argent. Elle avait été vendue à la mère de Valentine Berlioz pour la somme de vingt francs.

5. Il était né le 19 avril 1895 à Lectoure, dans le Gers. Après avoir reçu une formation universitaire et musicale, il travailla comme critique musical dans divers périodiques, tels *Paris-Soir*, *Comœdia*, *Le Jour*, *Candide*, *La Bataille*, ou *La Vie musicale*, prenant parfois pour nom de plume le nom de sa mère, Livet, et signant Marcel Livet.

Valentine Berlioz leur répondit : « Je ne peux pas le dire. » Quelques jours après, le 4 octobre, paraissait un article dans *Paris-Midi* intitulé « On retrouve un manuscrit inédit d'H. Berlioz. » et signé « C. Dh.⁶ » (Claude Dhérelle)

Un critique écrivit alors à Valentine Berlioz pour lui demander à voir le document en question. Celle-ci se tourna vers M^{me} Carrière-Champollion pour l'obtenir. Cette dernière lui envoya alors, le 15 octobre, le *Chant d'Iapar*⁷, à titre d'échantillon, écrivit-elle.

La polémique

Mais quelques jours après, M^{me} Carrière-Champollion prit connaissance de l'article de *Paris-Midi* :

Hector Berlioz, le célèbre compositeur, le maître de la musique romantique, n'a laissé que fort peu d'autographes. Il avait soin de détruire tous les manuscrits successifs qu'il couvrait, non seulement de sa petite écriture nerveuse, mais encore de surcharges, de ratures, de renvois qui les rendaient parfaitement illisibles et incompréhensibles pour tout autre que lui-même.

Sans cesse recopiant, sans cesse déchirant, sans cesse refaisant, il ne livrait les épreuves qu'il jugeait – momentanément – définitives que pour les reprendre et recommencer indéfiniment.

Sa parente, la violoncelliste Valentine Berlioz, avant de partir donner des concerts en Espagne, avait pris quelques jours de repos dans la maison familiale du Dauphiné.

Peut-on être artiste et ne pas se plaire à errer dans les pièces des vieilles demeures, à fouiller les meubles antiques, à relire, avec délices, les feuilles jaunies des vieilles lettres ?

C'est dans un tiroir que la jeune artiste tomba, par hasard, sur quelques feuillets de musique manuscrite, que couvraient les pattes de mouche d'Hector Berlioz.

Ce sont les essais du célèbre duo des *Troyens*, qui commencent par ces mots : *Nuit d'ivresse et d'extase...*

6. Claude Dhérelle, né Robert Leclercq, romancier et journaliste.

7. Il s'agit du *Chant d'Iopas* de l'acte IV des *Troyens*.

Presque sans surcharges, ces feuillets représentent un travail de premier jet. Travail qui a dû être fait dans une période calme de la vie du grand artiste. Car ses œuvres se ressentaient des sursauts de son existence mouvementée, et, selon les époques, Hector Berlioz enfantait dans la joie ou dans la douleur, tout d'un trait, ou avec mille hésitations.

C'est un inestimable document que M^{lle} Valentine Berlioz vient de retrouver, et que, artiste talentueuse, elle acceptera de communiquer — comme elle nous le communiqua à nous-même — à tous ceux que les détails de la vie des grands auteurs passionnent. — *C. Dh.*⁸

On retrouve un manuscrit inédit d'Hector Berlioz

C'est Mlle Valentine Berlioz, sa parènte qui l'a découvert dans sa demeure dauphinoise

Hector Berlioz, le célèbre compositeur, le maître de la musique romantique, n'a laissé que fort peu d'autographes. Il avait soin de détruire tous les manuscrits successifs qu'il couvrait, non seulement de sa petite écriture nerveuse, mais encore de surcharges, de ratures, de renvois qui les rendaient parfaitement illisibles et incompréhensibles pour tout autre que lui-même.

Sans cesse recopiant, sans cesse déchirant, sans cesse refaisant, il ne livrait les épreuves qu'il jugeait — momentanément — définitives que pour les reprendre et recommencer incessamment.

Sa parènte, la violoncelliste Valentine Berlioz, avant de partir donner des concerts en Espagne, avait pris quelques jours de repos dans la maison familiale du Dauphiné.

Peut-on être artiste et ne pas se plaire à errer dans les pièces des vieilles demeures, à fouiller les meubles antiques, à relire, avec délices, les feuilles jaunies des vieilles lettres ?

C'est dans un tiroir que la jeune ar-

tiste tomba, par hasard, sur quelques feuillets de musique manuscrite, que couvraient les pattes de mouche d'Hector Berlioz.

Ce sont les essais du célèbre duo des *Troyens*, qui commencent par ces mots : *Nuit d'ivresse et d'extase...*

Presque sans surcharges, ces feuillets représentent un travail de premier jet. Travail qui a dû être fait dans une période calme de la vie du grand artiste. Car ses œuvres se ressentaient des sursauts de son existence mouvementée, et, selon les époques, Hector Berlioz enfantait dans la joie ou dans la douleur, tout d'un trait, ou avec mille hésitations.

C'est un inestimable document que Mlle Valentine Berlioz vient de retrouver, et que, artiste talentueuse, elle acceptera de communiquer — comme elle nous le communiqua à nous-même — à tous ceux que les détails de la vie des grands auteurs passionnent. — *C. Dh.*

8. Claude Dhérelle, né Robert Leclercq, romancier et journaliste.

De plus, s'apercevant sans doute qu'il lui manquait un autre manuscrit, elle réagit dans une lettre adressée à Valentine Berlioz :

Je croyais que c'était M. Ganz qui m'avait volé *Nuit d'ivresse et d'extase*. A présent j'ai la preuve par l'article de *Paris-Midi* que c'est vous qui m'avez volé ce manuscrit. Rendez-le-moi.

Valentine Berlioz répondit à M^{me} Carrière-Champollion en précisant les choses :

16 novembre [1929]

Chère Madame,

J'apprends par Monsieur Biseuil⁹ votre colère contre moi au sujet de l'article de *Paris-Midi*.

Bien que je sois persuadée que vous ne me croirez pas, je tiens à vous dire comment les choses se sont passées.

Sachant que vous désiriez vendre ces manuscrits, j'en parlais à mon cousin Pierre Berlioz qui écrit quelques articles dans *Paris-Midi*. Celui-ci en parle à un de ses collègues. On me demande alors dans quelles circonstances, j'ai eu connaissance de ces manuscrits.

Pouvais-je répondre : c'est une dame qui veut les vendre et qui les a trouvés chez un marchand de *bric à brac*, sur la place publique ?

Je savais par M. Ganz que la famille Chapot avait protesté contre un pareil scandale. Je répondais donc : Non, je ne peux pas dire comment.

J'en ai eu connaissance, quelques jours après mon cousin me téléphone : Achète *Paris-Midi*. L'article a paru. Grand fut mon étonnement. Mon cousin me dit : « On ne savait que dire, alors on a inventé cette petite histoire. » Du reste, il vous écrira lui-même, si vous le désirez, pour vous confirmer la chose.

Dans tous les cas, il m'est très difficile de m'occuper après cet article de vendre vos manuscrits, sauf mon cousin qui serait acquéreur, mais ne peut vous en offrir que cinq cents francs.

9. Né le 9 novembre 1855 à Royan, Amédée Biseuil avait fait des études de droit à Bordeaux, avait débuté en 1876, comme bibliothécaire, et continué en 1879, comme attaché au parquet de Bordeaux. Après avoir été procureur à Pau, en 1893, puis à Alger, entre 1904 et 1917, il était procureur général près la cour d'appel de Grenoble.

Je vais vous renvoyer celui que vous m'avez confié, à moins que vous acceptiez ce prix de cinq cents francs.

Croyez, Madame, à mes regrets pour cet incident et recevez, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

V. Berlioz
14, rue Angélique Vérien
Neuilly-sur-Seine

M^{me} Carrière-Champollion ne voulut pas croire Valentine Berlioz et, de plus, lui réclama la broche. Valentine Berlioz refusa en disant qu'elle avait été vendue à sa mère et payée. On passa alors sur le plan judiciaire. M^{me} Carrière-Champollion alla trouver Théodore Valensi, avocat à la cour d'appel de Paris¹⁰.

Comme elle avait un conseil judiciaire, elle ne pouvait intenter une action devant un tribunal qu'avec le consentement de celui-ci. Valentine Berlioz, de son côté, confia ses intérêts à l'huissier Deleclaye. Les deux hommes échangèrent des communications téléphoniques avec la plus parfaite courtoisie, Valensi s'engageant d'ailleurs à prévenir Deleclaye, avant d'entamer une procédure quelconque. Comme M^{me} Carrière-Champollion racontait aussi à tout le monde à Grenoble que Valentine Berlioz l'avait volée, la mère de Valentine Berlioz se plaignit à Duret. Celui-ci lui répondit qu'« il peut empêcher sa pupille de faire des procès ridicules mais qu'il ne peut l'empêcher de parler. »

L'affaire fit évidemment du bruit. Dans la famille de Berlioz, on s'émut également. Henri Chapot, petit-neveu de Berlioz qui représentait des héritiers de Berlioz, écrivit le 5 janvier 1930 à sa famille :

10. Né le 21 juin 1886 à Tunis, Théodore Valensi fut élu député en 1928, mais vit son élection invalidée. Il redevint député de la Haute-Saône de 1932 à 1936. Il est décédé le 10 septembre 1959 à Nice. Valensi a par ailleurs écrit plusieurs romans et des ouvrages sur la musique, notamment *Paganini, 1784-1840*, et *Le Romantisme et Schumann*. On lui doit aussi *Le chevalier "Quand même" : Berlioz et Fin et gloire de Berlioz*.

Quel est donc ce « manuscrit » que M^{lle} Berlioz a trouvé dans un vieux meuble de la maison familiale du maître d'après un article de journal ? Il paraît que vous l'avez vu, m'a écrit Marie Reboul¹¹ ? De maison familiale de Berlioz, je ne connais que celle de la Côte Saint-André. Il est vrai que M^{lle} Berlioz n'a pas craint d'afficher sur les murs de Paris, et jusque dans le métro, qu'elle était descendante de Berlioz. Il est vrai également qu'un M. Lucien Liais d'Arc m'a déclaré qu'il descendait de Jeanne d'Arc ! Les mots ont-ils changé de sens ?

En tout cas, si le document berliozien n'est pas apocryphe et s'il présente quelque intérêt, si enfin l'acquéreur — que vous connaissez, paraît-il — consent à me le céder, en totalité ou en partie, à un prix raisonnable, je l'offrirais peut-être à la bibliothèque de Grenoble.

Je viens de donner, à la suite de ma mission, en Angleterre, une lettre inédite de Berlioz¹² pour être mise sous verre à côté d'une lettre autographe de Wagner au Musée de l'Université de Cambridge. Mon culte et jusqu'à la bourse pour la mémoire, la tombe, les monuments et les lettres ou portraits de Berlioz sont bien connus et j'ai dans mon coffre-fort une lettre du poète Mistral me saluant « héritier pieux de Berlioz ».

Les autographes de mon grand-oncle sont innombrables ; on en a vendu un peu partout, en France, en Belgique, Allemagne, Angleterre [catalogue en main], en constatant que le prix d'une lettre de Berlioz n'atteint pas en moyenne celui de ma signature mise aux enchères aux réunions annuelles des élèves de l'École des Mines !

Pendant ce temps, à Grenoble, M^{me} Carrière-Champollion fait appel à un avocat, Georges Masimbert, dont un de ses cousins s'était marié avec une fille de Victor Berlioz. Elle lui écrit :

21 janvier 1930

Je vous envoie l'histoire de M^{lle} Berlioz que vous pouvez communiquer à M. Chapot.

11. Marie Reboul, née Masclet (1860-1940) était une petite-nièce de Berlioz et la mère de Georges Reboul.

12. Cette lettre est le brouillon d'une lettre à Estelle Fournier du 28 octobre 1864 (*Correspondance générale*, lettre n° 2921).

Elle est digne d'être écrite par Courteline. J'ai chargé M. Biseuil de me faire rendre mes feuilles. Elle m'a menacé des foudres de son contentieux. Je vous enverrai la suite.

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

L'affaire continuant, on pouvait ainsi, dans le numéro du *Lyrice* de février 1930, lire cet article¹³:

Autour d'un Manuscrit de Berlioz

Berlioz, on le sait, travaillait avec beaucoup de difficulté. Ses manuscrits criblés de ratures, de surcharges et de renvois disaient ce labeur tourmenté. Et Berlioz, soucieux par pudeur de ne point révéler cette lutte, détruisait presque toujours ses manuscrits. Aussi, ces derniers sont-ils particulièrement rares.

Or, un jour, M^{me} Carrière-Champollion, veuve du sculpteur Carrière, découvrit, dans un domaine qu'elle possède en Dauphiné, un manuscrit de Berlioz, tiré des *Troyens* et intitulé *Nuit d'ivresse et d'extase*. M^{lle} Valentine Berlioz, violoncelliste de talent et mère du grand compositeur, apprit la nouvelle et demanda à M^{me} Carrière-Champollion communication du précieux document.

Depuis, M^{me} Carrière-Champollion prétend qu'elle n'a pu rentrer en possession du rarissime document. Qui le détient ? A qui est-il ? D'où vient-il ? L'affaire se plaidera bientôt et M^e Théodore Valensi demandera à M^{lle} Berlioz, au nom de M^{me} Carrière-Champollion, restitution du manuscrit et des dommages et intérêts.

Deux autres journaux, *L'Ami du peuple* et *Aux Écoutes*, vont publier le même article :

Autour d'un manuscrit de Berlioz

Il y a quelque temps, on annonça à grand fracas la découverte d'un manuscrit inédit de Berlioz, découverte faite par une parente du

13. *Lyrice* était sous-titrée « revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts ». Curieusement, son conseiller juridique était l'avocat Valensi.

grand musicien, M^{lle} Valentine Berlioz qui, disait-on, avait découvert ce manuscrit dans le tiroir d'un meuble de sa demeure dauphinoise.

Trouvaille inappréciable, car Berlioz avait coutume de déchirer et de brûler les manuscrits où serpentait sa fine écriture et où se multipliaient surcharges et renvois.

Le manuscrit retrouvé était, par extraordinaire, presque net et comprenait les essais du célèbre duo des *Troyens* commençant par la phrase bien connue : *Nuit d'ivresse et d'extase...*

Or tandis qu'un concert unanime de félicitations s'élevait autour de M^{lle} Valentine Berlioz, une voix mécontente se fit entendre : celle de M^{me} Carrière-Champollion, veuve du célèbre graveur qui affirmait : « Le manuscrit n'est pas à M^{lle} Berlioz, mais à moi. C'est moi qui l'ai retrouvé dans ma maison et l'ai confié à la parente de l'auteur de la *Damnation de Faust* pour l'examiner. Aujourd'hui, je le lui réclame, elle doit me le rendre ! »

M^{lle} Berlioz continue de prétendre qu'elle est l'auteur de la trouvaille. Aussi se voit-elle tenter un procès par M^{me} Carrière-Champollion qui, par l'organe de M^e Valensi, réclamera le manuscrit devant le tribunal civil.

Évidemment Valentine Berlioz va écrire à ces journaux pour remettre les choses au point : « à savoir que je n'avais entre les mains qu'un seul manuscrit dit *Chant d'Iapar* et que je le tenais à la disposition de Madame Carrière-Champollion contre reçu. »

Et Dhérelle, de *Paris-Midi*, lui donna le témoignage par lettre qu'il n'avait jamais eu entre les mains les manuscrits de Berlioz. *Aux Écoutes* publiera un rectificatif le 15 février :

Autour d'un manuscrit de Berlioz

M^{lle} Valentine Berlioz nous écrit : « M^{me} Carrière-Champollion m'a envoyé un seul manuscrit d'H. Berlioz, intitulé *Chant d'Iapar*. A sa réception, je lui ai manifesté le regret de recevoir ce document à la place de ceux demandés : *Nuit d'ivresse et d'extase*. Je n'ai donc en ma possession que le seul manuscrit dit *Chant d'Iapar* que je tiens à la disposition de M^{me} Carrière, contre reçu. »

M^{me} Carrière-Champollion écrit encore à son avocat :

12 février 1930

Monsieur,

Une amie de M^{me} Félix Poulat ex-Dumolard, à Paris, m'envoie cet article de *Paris-Midi*. N'est-ce pas inouï toute cette histoire ? Véritablement après avoir été la tête de turc à la Justice de Paris, Tribunal civil, Cour d'appel — Tribunal correctionnel qui accepte la nullité et qui me condamne à 1 franc de dommages-intérêts — Cour d'appel du tribunal correctionnel qui me condamne à 400 francs de dommages-intérêts, je le suis ainsi à Paris où j'ai un domicile. Il faut que la famille de Berlioz arrête cette énergomène et la désavoue carrément en se mettant avec moi comme usurpation de parenté.

Et on m'accuse d'avoir la folie de la persécution ! Alors que tous les tribunaux de Grenoble me persécutent depuis 1925 à l'instigation de Riollet, avoué, et de Dumolard, avocat, qui ont rempli leurs poches au tribunal civil, au tribunal correctionnel 12 procès par Dumolard, 6 par Marc Giroud et maintenant la persécution recommence avec M^{lle} Berlioz que je n'ai jamais fréquentée mais qui est arrivée chez moi pour voir le manuscrit de Berlioz et en profiter avec un Anglais, M. Ganz, qui en a copié une partie.

Recevez, Monsieur, avec mes remerciements, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Elle lui écrit une autre lettre le lendemain :

13 février 1930

Monsieur,

Mademoiselle Valentine Berlioz s'entête à ne pas me rendre mes deux feuilles de manuscrit. Puis-je vous demander votre signature sous un de ces papiers et d'envoyer une feuille à Madame Reboul et à M. Chapot. Elle veut se faire de la réclame, il faut faire cesser cela.

J'écris à M. Biseuil de lui conseiller de les donner à M. Rolland Marcel pour l'exposition des souvenirs romantiques afin de les rendre ensuite.

Rien de moins sûr qu'elle le fasse.

Berlioz la traiterait de tripoteuse comme il tonnait contre les exploiters dans ses lettres. La famille de Berlioz peut protester, cela arrêterait tout, ce dont je vous serai bien reconnaissante.

Recevez, Monsieur, mes meilleures salutations.

Le document dont M^{me} Carrière-Champollion demandait la signature était le suivant :

Un procès autour de la découverte d'un manuscrit de Berlioz

Les manuscrits de Berlioz sont extrêmement rares car dans ses moments de désespoir, il brûlait tout.

Le 4 octobre 1929 paraissait dans *Paris-Midi* un article où l'on disait que M^{lle} Valentine Berlioz avait découvert un manuscrit de son oncle.

La famille de Berlioz proteste, elle n'a aucun lien de parenté avec l'illustre musicien et Madame Carrière-Champollion, veuve du célèbre graveur à l'eau-forte proteste aussi, car c'est elle qui a prêté à M^{lle} Berlioz quelques pages de manuscrit, que celle-ci ne veut pas rendre.

Ce sera devant le Tribunal civil de la Seine que M^e Théodore Valensi demandera pour M^{me} Carrière-Champollion la restitution du manuscrit litigieux : *Nuit d'ivresse et d'extase*, et bien entendu, des dommages intérêts.

De son côté, dans le courant de février 1930, Valentine Berlioz va trouver Henri Chapot. On connaît un peu les détails de cette entrevue par une lettre d'Henri Chapot à Georges Masimbert :

Lundi 24 février 1930

Mon cher Georges

[...] A la suite d'articles de journaux, provoqués, croit-elle, par l'avocat de M^{me} Carrière-Champollion (l'illustre Valensi, député invalidé et qui a, paraît-il, assez triste réputation), articles de journaux disant que « la famille Berlioz a protesté contre l'affirmation de M^{lle} Berlioz qu'elle est parente du Maître », j'ai reçu la visite de cette dernière qui m'a remis pour la famille, la note ci-incluse, dont j'ai donné connaissance à mon frère [Victor]. Tu vois

que j'avais raison de te dire d'être prudent. Il paraît que M^{me} Carrière-Champollion réclame une pièce qu'elle n'a jamais fournie ; qu'elle entreprend des procès de tous les côtés, à tort et à travers, qu'elle est au plus mal, non seulement avec sa nièce (qui habite Paris), mais encore avec ses propres enfants qui lui ont imposé un conseil judiciaire.

D'où pouvaient venir les manuscrits

La composition du *Chant d'Iopas* par Berlioz date de mars 1857. On ne sait si Berlioz l'a donné à un membre de sa famille.

Valentine Berlioz a indiqué que les manuscrits provenaient de « la maison familiale du Dauphiné ». On connaît dans le Dauphiné plusieurs maisons ayant appartenu à la famille de Berlioz.

1. La maison du grand-père, Nicolas Marmion, au 1, chemin de la Ville à Meylan, alors occupée par un cultivateur, Michel.

2. La maison familiale à La Côte-Saint-André, alors occupée par la famille Brunet-Manquat.

3. Le domaine de Saint-Vincent, au Chevalon de Voreppe, alors occupé par la petite-nièce de Berlioz, Marie Reboul.

4. Le domaine de la Foy, alors occupé par la famille Chapot.

Il est admis qu'en 1929, tous les documents liés à Berlioz se trouvaient soit à Foy (collection Chapot), soit à Saint-Vincent (collection Reboul), et on ne peut imaginer que Valentine Berlioz ait fréquenté ces lieux...

D'autre part, M^{me} Carrière-Champollion mentionne un brocanteur, place du Lycée à Grenoble. Tenter de retrouver ce brocanteur est illusoire, car sur cette place — qui s'appelle maintenant place Jean-Achard — était installé, depuis bien des années, un marché pour tous les revendeurs, marché qui avait pris une grande importance. Comment se fait-il que des manuscrits de Berlioz se soient trouvés chez un tel brocanteur ? Une réponse est apportée par une note manuscrite de Masimbert donnant le détail suivant :

Achat place du Lycée d'un paquet de musique

Dépouillement, musique avec le nom de M^{me} Chapot, vol. Marmion, œuvres de Liszt avec dédicace, feuilles détachées avec notes de musique, lignes d'écriture reconnues être de Berlioz.

[...] H. Chapot a eu tort de ne pas examiner avant de vendre à un brocanteur.

Henri Chapot, quant à lui, donne sa version :

Paris, 9 février 1930

Mon cher cousin

J'ai hâte de vous remercier de votre intéressante lettre ; j'ai attendu pour le faire, d'avoir vu mon frère, avec qui je déjeune chaque dimanche. Il est comme moi, stupéfait des nouvelles qu'elle vous apporte. Nous n'avons jamais eu connaissance des documents en question ; notre mère non plus certainement, car elle les aurait apportées à Paris avec les autres quand elle a quitté Grenoble.

Pour moi, j'ai pris (et j'étais convaincu que c'était bien par acquit de conscience !), quand j'ai cédé les clés de la Foy, toutes les précautions possibles : n'ayant que quelques heures pour faire l'inventaire de tout ce qui était à l'intérieur de notre grande maison, j'ai fait, avec M. Royer¹⁴, (une compétence) et avec le plus grand soin, l'inventaire des livres et paperasses (propriété de mon frère), et recommandé à M. Noiray de me prévenir en cas de découverte imprévue. « Je l'eusse fait de moi-même » m'a-t-il répondu. Et je n'en doute pas. Prévenu par moi, il m'a répondu par retour du courrier pour m'assurer qu'il ignorait tout de ces documents. Et j'en suis convaincu : nouveau grand seigneur, il n'est pas homme, alors il qu'il vient à Paris chaque année, à vendre, pour la foire aux puces, des documents qui seraient authentiques et auraient trait au grand musicien qu'il admire et dont il garde avec fierté, et en bonne place à la Foy, le buste (en plâtre) et la lettre autographe du maître que je lui ai laissés, en reconnaissance de ses procédés exceptionnellement délicats à mon égard et à tous points de vue. La Foy est d'en excellentes mains ; elle est habitée six mois par an ; les parquets

14. Louis Royer était alors conservateur de la bibliothèque de Grenoble.

maintenant sont cirés ; des tentures, des tapis garnissent les pièces et l'escalier ; l'eau sous pression est dans les chambres ; des bouches d'incendie entourent la maison. J'en souhaite autant à votre demeure de St Georges [de Commiers]. Personnellement, je n'ai rien vendu de ce qui était à la Foy, que de gros meubles à M. Noiray ; rien, à aucun brocanteur. Que penser ? Que faire ?

Le seul moyen d'essayer d'y voir clair est de demander au vendeur de l'ancienne place du Lycée de qui il tient les documents ; faire de même avec ce dernier, et ainsi de suite. Mais cela m'est impossible de Paris. Sont-ils tous bien authentiques ? Il faut se méfier des initiatives de M^{lle} B[erlioz]. Georges Reboul vient de me l'écrire. Et je vais partir à la fin du mois pour l'Afrique du Nord et pour sept semaines ! A notre connaissance, nous n'avons jamais eu, de Berlioz, de musique autographe que deux pages, pieusement gardées ici, rue de Rennes, et une copie non autographe (reliée) de la partition d'orchestre de *Benvenuto* dont nous avons fait hommage, du vivant de notre mère, au Musée de la Côte Saint-André.

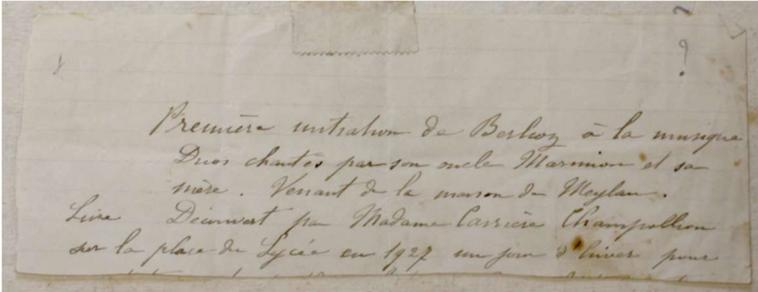
On ne joue pas la musique de Berlioz ou si peu ; pire destin pour un musicien de génie. Mais si quelqu'un déniche un de ses pots de chambre, quelle gloire !! Et il est depuis plusieurs années dans le domaine public. En tout cas merci de la peine que vous avez prise de me documenter et affectueusement à vous.

H. Chapot

L'année 2016 apportera un élément de réponse sur l'origine des manuscrits. En effet, cette année-là, quelqu'un se présenta au musée Hector-Berlioz avec un album de chant ayant appartenu à Félix Marmion, car on peut lire sur la tranche : LE CAP. MARMION. Il réunit des transcriptions pour une voix avec accompagnement de piano. Il se compose de 128 pages entièrement manuscrites, grand format, contenant 17 airs tirés de romances ou d'opéras. Il a été acquis par le musée en 2017. Cet album serait ainsi resté dans la maison de Nicolas Marmion à Meylan, car on y trouve cette petite note manuscrite :

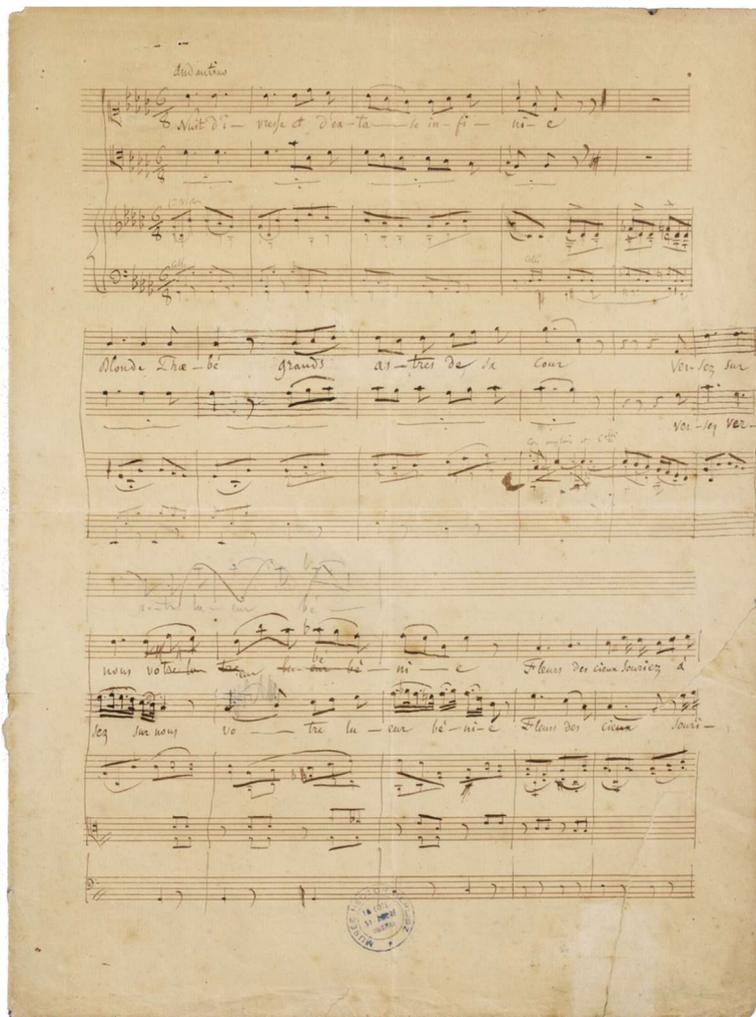
Première initiation de Berlioz à la musique.

Duos chantés par son oncle Marmion et sa mère. Venant de la maison de Meylan. Livre découvert par Madame Carrière-Champollion sur la place du Lycée en 1927 un jour d'hiver pour [la suite a été coupée.]



La mention sur le recueil de partitions de Félix Marmion

Cette note est de la main de M^{me} Carrière-Champollion. Ainsi, un brocanteur aurait bien acquis des papiers trouvés dans l'ancienne maison de Nicolas Marmion et les aurait vendus à M^{me} Carrière-Champollion. Cette propriété, qui était une vaste maison de maître, est restée longtemps dans la famille ; que Félix y ait laissé son recueil de partitions, ainsi que d'autres papiers, est donc très possible. À la mort du grand-père de Berlioz, en 1837, la maison passa entre les mains de sa fille, puis fut rachetée par Camille Pal, le beau-frère de Berlioz. Elle est donc restée dans la famille de Berlioz jusqu'en 1868. Berlioz y était même retourné en 1848.



Le manuscrit de *Nuit d'ivresse* R 96-100
Coll. et © Musée Hector-Berlioz – Département de l'Isère

La fin de l'histoire

Il n'y eut pas de procès et après toutes ces pérégrinations, on retrouva le manuscrit de *Nuit d'ivresse* au musée Hector-Berlioz sous la cote R 96-100. En effet, un ancien inventaire indique qu'il a été « donné le 1^{er} janvier 1931 par M. Carrière. »

Quant à Valentine Berlioz, on n'en entendit plus parler. Elle se maria en décembre 1933 avec un orfèvre, Auguste Botok. Elle est décédée dans les années 1970.

Pascal BEYLS

Correspondance de la famille de Berlioz *1803 - 1870*

Bien que Berlioz ait fait un malheureux autodafé de toute la correspondance qu'il a reçue, il existe encore de nombreuses lettres familiales inédites qui ont été conservées. Elles constituent une source supplémentaire d'informations car la correspondance échangée entre les différents membres de la famille de Berlioz se révèle d'une grande richesse. On dispose de quelque 2 400 lettres et documents : livres de raison, actes notariés, livres, partitions. Cet ensemble se trouve réparti en deux grandes collections : la collection Reboul-Berlioz et la collection Chapot.

Le présent ouvrage, *Correspondance de la famille de Berlioz (1803-1870)*, propose l'ensemble des lettres familiales qui ont pu être retrouvées. Écrites par les parents, puis les sœurs et enfin les nièces de Berlioz, ces lettres ont été rassemblées en cinq tomes : 1803-1831, 1832-1839, 1840-1844, 1845-1857 et 1858-1870. En outre, à la fin du dernier tome, il a été rassemblé les lettres du dossier Waldner de Freundstein et celles d'Adèle Pochin La Bruyère, la belle-sœur de Nancy. Dans ces tomes ne sont pas présentées les lettres écrites ou reçues par Berlioz que l'on trouve dans la *Correspondance générale*.

Nanci Clappier à Nancy Berlioz

Lettre du 21 octobre 1828

Voilà déjà bien des jours qu'Hector est parti ; vous devez avoir eu de ses nouvelles depuis longtemps et peut-être plusieurs fois. Je suis fort aise de l'avoir vu pendant son court séjour, je m'intéresse beaucoup à lui. On ne peut nier qu'il ait beaucoup de moyens et que la nature n'ait été prodigue à son égard. Peut-être trop. Les sensations d'un genre si élevé, si exalté, le séparent trop de la plupart des hommes et

le rendent étranger à des intérêts qui font le sort des autres mortels et qui lui paraissent trop grossiers pour y arrêter ses yeux. Je conçois quels nombreux inconvenients entraînent cette manière d'être. Il lui manque quelque chose pour faire le contrepoids de cette imagination si vive et si impressionnante. Mais il est à croire que les années amèneront une partie de ce qui lui manque. Elles amortiront ses sensations et l'expérience lui apprendra le prix de certaines choses qu'il dédaigne trop. A tout prendre et dans l'état actuel, je le trouve un parfait héros de roman, à cela près qu'il n'est pas amoureux.

Félix Marmion à Joséphine Berlioz

Lettre du 6 avril 1837

Je vois Hector quelquefois. Laisse-le faire, il ne s'endort pas sur ses intérêts. Il est plus positif que tu ne le penses. Son enthousiasme pour l'art est réfléchi. Il le juge et l'exploitera en spéculateur. Son travail de journaux a d'ailleurs plus d'importance. Je verrai arriver ici avec plaisir Madame Louise B. et sa joviale tante. Nous parlerons beaucoup de vous tous et du chez nous. Je tâcherai de leur être agréable et de bien les renseigner. Je vais écrire un mot à ton fils pour qu'il se prépare à leur procurer au premier jour des entrées à l'Opéra. Adieu à tous et mille embrassements.

Pascal BEYLS

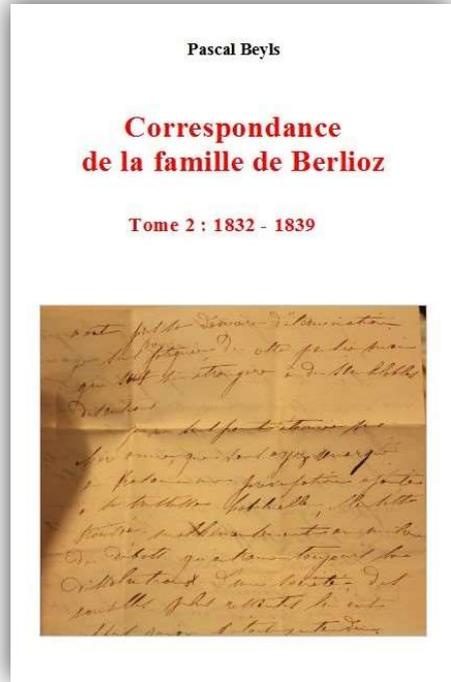
Tome 1 : 1803-1831 (572 pages,
263 lettres, 99 illustrations). 30 €
ISBN : 979-10-90858-09-1.

Tome 2 : 1832-1839 (454 pages,
247 lettres, 59 illustrations). 30 €
ISBN : 979-10-90858-10-7.

Tome 3 : 1840-1844 (496 pages,
274 lettres, 30 illustrations). 30 €
ISBN : 979-10-90858-11-4.

Tome 4 : 1845-1857 (534 pages,
303 lettres, 48 illustrations). 30 €
ISBN : 979-10-90858-12-1.

Tome 5 : 1858-1870 (578 pages,
443 lettres, 48 illustrations). 30 €
ISBN : 979-10-90858-13-8.



On peut se procurer ces ouvrages chez l'auteur :

Pascal BEYLS

209, chemin de Chantebout

38330 Montbonnot-Saint-Martin

pascal.beyls@laposte.net



E. Bonnet, *M. L. Cherblanc, 1^{er} Violon Solo au G^d Théâtre,*
estampe, lithographie de Gubie & C^{ie} Lyon, 1840.

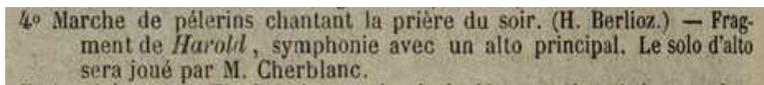
Louis Cherblanc

Un musicien de province au XIX^e siècle

On y remarque encore le premier violon, M. Cherblanc, dont le beau talent fait honneur au Conservatoire de Paris.

H. Berlioz, *Revue et gazette musicale de Paris*, 15 octobre 1848

Écrivant ces lignes trois ans après le festival qu'il donna à Lyon les 20 et 24 juillet 1845, Berlioz rend un hommage discret à celui qui tint alors la partie d'alto de la « Marche de pèlerins » : Louis Cherblanc, premier violon solo au Grand-Théâtre de la « seconde ville du royaume ».



4^e Marche de pèlerins chantant la prière du soir. (H. Berlioz.) — Fragment de *Harold*, symphonie avec un alto principal. Le solo d'alto sera joué par M. Cherblanc.

Le Censeur, 19 juillet 1845.

Lorsque Berlioz découvre « M. Cherblanc », celui-ci est depuis une douzaine d'années déjà l'un de ces artistes de province qui, par leur talent et leur engagement, concourent à rehausser la vie musicale de la cité où ils s'établissent. Louis Cherblanc pourrait bien être l'un des « points lumineux » qui percent çà et là les ténèbres dans lesquelles sont alors plongées les provinces de France sous le rapport musical, pour reprendre une métaphore berliozienn^e ¹.

1. Hector Berlioz, *Critique musicale* (Paris : Buchet-Chastel, 1996), vol. 1, p. 271.

En poste au Grand-Théâtre depuis octobre 1833, Cherblanc a pris part aux premières représentations à Lyon du grand opéra français (*Robert le Diable*, *La Juive*, *Les Huguenots*), et de l'opéra-comique (*Le Domino noir*, *Les Diamants de la couronne...*). Toutefois, au cours de cette douzaine d'années, il ne s'est pas contenté de mettre son talent au service du seul théâtre. À la suite du violoniste Baumann et de la pianiste amateur, Jenny Montgolfier (très appréciée de Liszt), il a joué un rôle important dans la vie musicale lyonnaise, en tant que protagoniste de concerts.

Muni d'un premier prix remporté au Conservatoire dans la classe de Baillot, Louis Cherblanc a quitté l'orchestre de l'Opéra de Paris, le 1^{er} octobre 1833, pour Lyon, où il a été aussitôt nommé premier violon solo du Grand-Théâtre. À son arrivée, il était loin d'être inconnu des dilettanti de « la seconde ville de France », comme le rappela, à juste titre, la presse locale :

Nous nous empressons d'annoncer une nouvelle qui doit-être accueillie avec plaisir par tous les dilettanti de notre ville. M. Cherblanc, cet artiste si gracieux, et en même temps si vigoureux, dont les concerts au Grand-Théâtre furent si brillants et si suivis, vient d'arriver à Lyon. — Pas de doute que les mêmes succès n'attendent cette année M. Cherblanc, si on l'encourage à organiser de nouveaux concerts. Les éléments ne lui manqueront pas, avec un orchestre comme le nôtre, et des artistes de premier ordre, comme on peut en compter sur notre scène lyrique.²

À la vérité, Cherblanc s'était fait entendre, deux ans auparavant – au début de septembre 1831 –, dans un salon lyonnais, puis, quelques jours plus tard, lors d'un concert au bénéfice des Polonais. À cette occasion, il avait exécuté une pièce de circonstance : Introduction et Polonaise de Mayseder. Toutefois le concert qui semble l'avoir révélé aux *dilettanti* lyonnais est celui dans lequel il s'était produit avec George Hainl, le 16 mai 1832. Ce soir-là, la présence d'Eugénie Martinet, « première cantatrice du théâtre de l'Opéra-Comique », avait donné un certain lustre à la solennité. Cherblanc avait

2. *La Glaneuse*, 22 octobre 1833.

interprété, de Baillot, le Maestoso du septième concerto, les Variations de Mayseder, sur un thème de Mercadante, et, avec George Hainl, une Fantaisie sur des airs polonais pour violon et violoncelle.

Singulier concours de circonstances : quelque trois mois avant la nomination de Cherblanc à Lyon, Baillot avait donné un concert dans la salle de la Loterie. Par parenthèse, ce local, situé près de la barrière Saint-Clair, accueillait les séances saint-simoniennes. Le maître avait alors joué le concerto en *si* mineur de Viotti, ainsi qu'un solo et un air varié de sa composition.

Le concert donné samedi, à la salle de la loterie, avait, ainsi que nous l'avions prévu, attiré une nombreuse et brillante société. M. Baillot y a électrisé tous les spectateurs par la hardiesse, la pureté et en même temps le moelleux de son exécution ; il a justifié complètement son immense réputation.³

Le Grand-Théâtre

L'édifice dans lequel Cherblanc exerce ses fonctions de premier violon solo, a été inauguré deux ans seulement avant son arrivée. « Lyon possède enfin une salle de spectacle digne de la seconde ville du Royaume », se félicitait alors *La Glaneuse*. La salle pouvait recevoir 1 800 spectateurs. Elle fut toutefois agrandie et rénovée en 1842.

3. *Le Papillon*, 2 juillet 1833.



Anonyme. *Grand-Théâtre*, gravure.
Lyon, Bibliothèque municipale.

L'orchestre dans lequel entre Cherblanc, en octobre 1833, est composé de 47 exécutants (l'orchestre de l'Opéra national de Lyon en compte aujourd'hui 59). L'ensemble est alors dirigé par un nouveau premier chef, Pierre Crémont, « ex-chef des théâtres royaux de l'Odéon et de l'Opéra-Comique ». Comme le souligne Fétis, « La direction de l'orchestre a été confiée à M. Crémont qui a conduit avec talent celui du théâtre de l'Odéon pendant les représentations de *Robin des bois* »⁴. Quant au second chef d'orchestre, il n'est autre que Joseph Hainl, frère aîné de George, lui-même violoncelle solo.

La direction du Grand-Théâtre est assurée, depuis le début de la saison de 1833-1834, par le premier ténor, Jean-Baptiste Étienne Lecomte, lequel continue néanmoins à jouer. Les étoiles du chant ont nom M^{mes} Derancourt, Valmont et Vadé-Bibre, MM. Derancourt, Janin, Blès et Tilly.

4. *Revue musicale*, 20 avril 1833.



Alfieri Aurelio, *Desiderata Derancourt*,
Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

On remarquera que Louis Cherblanc arrive à Lyon au milieu de la saison théâtrale. À cette époque, celle-ci commence en effet le 21 avril, pour s'achever le 20 avril de l'année suivante. On peut penser que le nouveau premier violon solo débute dans une reprise de *Don Juan* de Mozart (avec Lecomte dans le rôle-titre). Cette reprise est elle-même suivie du *Serment ou les Faux Monnayeurs* d'Auber, « opéra dans lequel on retrouve tout l'esprit de l'auteur de la *Muette de Portici* ». Vient ensuite *Tancredi* de Rossini, dans la version française de Castil-Blaze. « L'orchestre était conduit par un maître », fait observer *Le Papillon*. Toutefois, l'événement attendu est la première représentation à Lyon de *Robert le Diable*. Celle-ci a lieu le 10 mars 1834. « Le succès de ce chef-d'œuvre de Meyerbeer a été complet », exulte *Le Censeur*. « Robert a produit un effet d'enfer ; aussi a-t-il eu un succès du diable » ! Quant au *Papillon*, il

assure que « l'orchestre [...] sous la baguette de M. Crémont, s'est montré savant et bien inspiré ».

Au fil des ans, Louis Cherblanc participera aux premières représentations qui vont jalonner l'histoire du Grand-Théâtre de Lyon : *Gustave III*, *La Favorite*, *Dom Sébastien*, *Charles VI*, *La Reine de Chypre*, *Le Prophète*, *Rigoletto*, *Faust*, *L'Africaine*, *Mignon*, pour le grand-opéra. *Haydée*, *Le Premier Jour de bonheur*, *L'Étoile du Nord*, pour ce qui est de l'opéra-comique. *Ba-ta-clan*, *Orphée aux enfers*, en ce qui concerne l'opérette.

Toutefois, comme nous l'avons donné à entendre, l'activité de Louis Cherblanc ne se limite pas au seul théâtre. Ainsi, en novembre 1833, autrement dit un mois après son arrivée à Lyon, il participe, en compagnie du célèbre hautboïste Henri Brod, à un concert au bénéfice de la première danseuse, M^{me} Lecomte. Deux semaines plus tard, il s'associe à Brod pour donner un concert privé, dans la salle de la Bourse, palais Saint-Pierre, devant « un public peu nombreux, mais bon juge »⁵. Il y joue, notamment, une Fantaisie sur l'opéra du *Pré aux clercs*. Voici ce que publie à son sujet *Le Papillon* du 20 novembre :

Nous n'avons plus d'éloges à donner à M. Brod ; quant à M. Cherblanc, quoique sa réputation soit déjà bien établie à Lyon, nous ne pouvons manquer de signaler son exécution à la fois si hardie et si moelleuse. Dans les divers morceaux qu'il a exécutés, il a fait briller toutes les qualités qui le distinguent.

Par la suite, les concerts que donnera Louis Cherblanc, ou bien les concerts auxquels il participera, seront de deux types : concerts publics et concerts privés.

5. *Le Conseiller des femmes*, 23 novembre 1833.

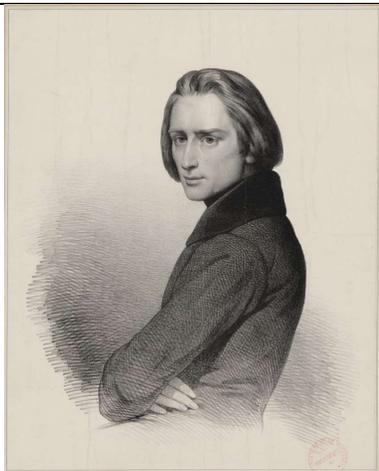
Les divers types de concerts

On observe qu'en début de carrière, l'artiste se produit plutôt dans des concerts publics. Il s'agit, en premier lieu, de concerts donnés par des virtuoses, tels Liszt, Dancla, ou, ultérieurement, Ernst et Vieuxtemps.

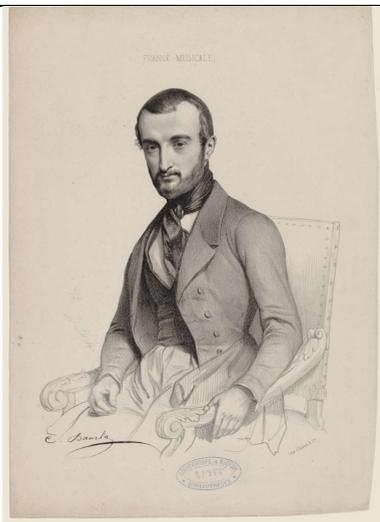
Ainsi Liszt s'adjoind-il Cherblanc lors de concerts organisés dans la salle du Grand-Théâtre, les 5 mai 1836 et 3 août 1837. Au cours du concert de 1836, Cherblanc donne une seconde audition d'une *Fantaisie* de sa composition. Dans le cadre du concert de 1837, il interprète les *Variations pour violon sur un thème de Mercadante* de Mayseder. Sept ans plus tard, lors d'une séance de musique de chambre donnée par Liszt, dans les salons de Benacci et Peschier – la plus importante maison de pianos de Lyon –, Cherblanc tient la partie de violon, Hainl, celle de violoncelle, du trio *l'Archiduc* de Beethoven.

Dans une lettre de Liszt à Marie d'Agoult, en date du 27 avril 1836, on lit ceci : « *Samedi* [23] - à 7, avec M^{me} Montgolfier au concert de M^r Cherblanc (Violon). On commence à remarquer Vecchio [surnom que se donnait Liszt] qui laisse tomber 2 fois sa grosse canne au grand scandale du public. En revenant du Concert que nous quittâmes au 3^{me} morceau, Crétin [autre surnom que se donnait Liszt] joue 2 ou 3 morceaux de sa composition (*La Juive*, la *Fiancée* et un bout de *Clochette*) à la Montgolfière qui est dans l'admiration la plus franche. » Plus loin, à propos de la journée du 25 : « Visite de M^r Cherblanc à 8 h. ½ du matin. On va chez le Directeur de spectacle pour s'arranger. Il n'est pas à la ville. Il faut attendre jusqu'à Mardi. »⁶

6. Franz Liszt, Marie d'Agoult, *Correspondance*, nouvelle édition, revue, augmentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas (Paris : Fayard, 2001), p. 215.



Franz Liszt, lithographie par Léon Noël, d'après le tableau d'Ary Scheffer, 1837.



Charles Dancla, lithographie, Aubert et C^{ie}, 1845.



Joseph Kriehuber,
Heinrich Wilhelm Ernst, 1846.



Henri Vieuxtemps, 1857.

Cherblanc se produit non seulement avec d'illustres pianistes, mais aussi avec de prestigieux violonistes. Ainsi, le 20 mai 1845, interprète-t-il, avec Charles Dancla, une *Symphonie concertante pour deux violons* composée par celui-ci. Le concert a lieu dans la salle du Grand-Théâtre. Quelque cinquante ans plus tard, Dancla se souvient : « En 1845, j'allai à Lyon pour me faire entendre et donner un concert. J'avais été vivement encouragé à faire ce voyage par mon vieil ami Cherblanc, violon solo du théâtre, et par Georges Hainl, l'excellent chef d'orchestre »⁷...

Il est un autre violoniste, avec lequel se produit Cherblanc : Heinrich Wilhelm Ernst. Ainsi en novembre 1852, à une soirée de quatuors chez George Hainl, Ernst joue-t-il un quatuor de Haydn, avec Cherblanc, Hainl et Roesch. Le critique de *L'Argus et le Vert-vert réunis* prend alors son luth :

Ils étaient quatre hommes ; ces quatre se nomment Ernst, George Hainl, Cherblanc et Roesch, et ils exécutaient un quatuor d'Haydn. Artistes d'élite, ils faisaient la lecture d'un de ces ouvrages signés d'un nom célèbre ; pour eux c'était en quelque sorte une prière.⁸

Cherblanc se fait également entendre avec un autre grand violoniste : Henri Vieuxtemps. Le concert a lieu au Grand-Théâtre, le 9 décembre 1855.

Outre les pianistes et les violonistes, il convient de citer les chanteurs. Un exemple parmi d'autres : Cherblanc se produit lors d'un concert donné par Tamburini, le 21 juin 1843.

À partir des années 1850, Cherblanc donne des concerts à son domicile, dans le quartier des Brotteaux. La formule divertit fort le feuilletoniste de *L'Argus et le Vert-vert réunis*. Voici ce qu'il écrit dans un numéro d'avril 1852 : « Les salons de M. Cherblanc sont

7. Charles Dancla, *Notes et Souvenirs* (Paris : Delamotte, 1893), p. 66.

8. *L'Argus et le Vert-vert réunis*, 10 novembre 1852.

donc bien vastes ? Telle est la première question qu'on se pose en lisant le programme du concert et le nom des exécutants ».

Louis Cherblanc continue à organiser des séances dans ses salons, jusqu'à sa nomination au Conservatoire nouvellement fondé, puis au-delà.

— LYON. — Une matinée musicale a eu lieu chez M. Louis Cherblanc, le professeur de violon de notre Conservatoire; l'élite du monde musical se pressait dans ses salons; le programme exceptionnel de cette matinée a été exécuté avec une perfection remarquable; M^{me} Cherblanc a fait preuve, comme pianiste, d'un talent depuis longtemps apprécié; mais les honneurs de la séance ont été pour la sérénade composée par M. Cherblanc et exécutée par les premiers violonistes de Lyon; M. Falchiéri a chanté avec un grand succès la nouvelle production de Nadaud, le *Soldat de Marsala*. M. Mangin, le directeur du Conservatoire, tenait le piano, et son concours complétait le programme.⁹

Il est un autre type de concert auquel participe Cherblanc : les concerts de bienfaisance. Une partie d'entre eux sont donnés au profit des ouvriers sans travail. Ainsi, le 14 mars 1840, au musée, Cherblanc interprète-t-il, avec Baumann, Francisque Alday, premier violon du Grand-Théâtre, et un quatrième interprète, la Symphonie concertante pour quatre violons, de Maurer. Au même programme figurent l'ouverture de *Guillaume Tell* et la symphonie en *ut* mineur de Beethoven.

Louis Cherblanc participe également à des concerts organisés à la suite de catastrophes naturelles. Ainsi apporte-t-il son concours lors du concert au profit des inondés de novembre 1840, que donne le pianiste Henri Bertini, le 21 mars de l'année suivante. Il joue alors dans le 5^e sextuor de Bertini.

9. *Le Ménestrel*, 18 février 1872.

Autre type de concert occasionnel : les concerts au bénéfice des indigents. Le concert donné le 9 mai 1847, dans le réfectoire du collège royal de Tournon, est caractéristique à cet égard :

L'orchestre, dirigé par M. Victor Marrell, se composait de 30 exécutants, parmi lesquels trois artistes du Grand-Théâtre de Lyon : MM. Cherblanc, premier violon ; Mathieu, première flûte, et Frédéric Giraud. [...]

M. Cherblanc, premier prix du Conservatoire, élève favori de Baillot, qui en parlant de lui, disait que jamais fausse note n'était sortie de son violon, est un artiste de premier mérite. Calme, méthodique, sévère et tout à la fois gracieux, d'une sûreté d'intonation à tout épreuve ; imperturbable même au milieu de l'entraînement ; telles sont les qualités qui le distinguent et que les assistants, même les moins mélomanes, ont pu apprécier dans les morceaux qu'il a joués. Le premier, *Souvenirs de Bade*, composé par lui, se fait remarquer par la largeur de l'introduction, la grâce particulière du *téma*, l'étendue des variations et le charme du final. Le deuxième morceau est une mélodie variée sur l'air connu du *Petit Tambour*. Ces variations, principalement celles de l'*arpeggio-staccato* de la fin, renferment des difficultés inextricables pour un violoniste ordinaire, et dont M. Cherblanc semble se moquer. Inutile de dire que les applaudissements ont été prodigués avec bonheur à ce riche talent.¹⁰

Le dernier type de concert dans lequel se fait entendre Cherblanc est celui offert par la presse à ses abonnés, à l'imitation des journaux littéraires de la capitale. Ainsi, le 27 mars 1841, *L'Entracte lyonnais* offre-t-il un concert vocal et instrumental auquel participe bien entendu Cherblanc.

À l'ensemble de ces types de manifestations, il convient d'ajouter les concerts hors les murs. Cependant, contrairement à son ami George Hainl – lequel « tourna » en France, Belgique et aux Pays-Bas –, Louis Cherblanc n'est pas un artiste voyageur. Cela étant, il

10. *Le Courrier de la Drôme et de l'Ardèche*, 16 mai 1847.

arrive néanmoins qu'il joue « en région », à Rive-de-Gier, Saint-Étienne, Grenoble, Aix-les-Bains, Genève, Chalon-sur-Saône, ou encore Vienne.

À Aix-les-Bains (Aix-en-Savoie, selon l'usage contemporain), il se produit devant un auditoire constitué du public habituel des eaux. Ce public « représente le faubourg Saint-Germain de Lyon, de Mâcon et de Grenoble », comme le dépeint de Pontmartin ¹¹.

Il advient que des villes voisines se jalouent. Voici, par exemple, ce que l'on peut lire dans *Le Courrier de la Drôme et de l'Ardèche* du 30 avril 1843 : « Une solennité musicale a lieu ce soir même à Annonay : MM. Georges Hainl (violoncelle), Cherblanc frères (violons) et Luigini (piano) donnent un grand concert qui met en émoi toute la ville. Plus heureuse que nous, notre voisine de l'Ardèche va jouir du talent d'artistes renommés dont la réunion est rare. Notre réputation musicale est donc bien mauvaise qu'aucun de ces grands artistes ne daignent nous visiter et réveiller dans notre cité [Valence] le goût d'un art qu'on y oublie tout-à-fait ».

Cherblanc franchit au moins une fois les limites de sa province, pour se rendre dans le Midi de la France. En témoigne un entrefilet de *L'Entr'acte lyonnais* du 23 septembre 1838 : « M. Cherblanc a quitté Lyon, dimanche 23, pour aller mettre à profit un congé qu'il a obtenu de l'administration. Il se rend à Nîmes, Montpellier et Marseille ».

Il arrive que Louis Cherblanc, personnage de premier plan, soit associé aux solennités. Tel est le cas, le 30 avril 1839, lors de la cérémonie organisée à l'occasion du passage à Lyon des restes d'Adolphe Nourrit, disparu tragiquement à Naples le 8 mars. Membre de la commission qui a présidé à la cérémonie, Cherblanc est de ceux qui entourent le corbillard.

11. Armand de Pontmartin, *Souvenirs d'un vieux mélomane* (Paris : Calmann Lévy, 2/1879), p. 205.

Le répertoire

Les œuvres exécutées dans la plupart des concerts appartiennent à des genres différents, comme il est d'usage à l'époque. L'ordre est en général celui-ci : symphonie, pièce vocale, concerto, autre pièce vocale, ouverture. Référons-nous, à titre d'exemple (extrême), au programme du concert du 14 avril 1841, programme particulièrement dense s'il en est :

Un grand concert vocal et instrumental sera donné au Grand-Théâtre le 14 avril ; la salle sera éclairée comme aux bals par souscription. Voici le programme :

PREMIÈRE PARTIE.

- 1^o Septième symphonie en *la* (Beethoven) ;
- 2^o Aria *nel Paria*, chanté par M. Annibal Stattuti (Donizetti) ;
- 3^o Symphonie concertante, exécutée par MM. Francisque Alday et Cherblanc (Kreutzer) ;
- 4^o Aria *nel Belisario*, chanté par M^{lle} Armenia (Donizetti) ;
- 5^o Chœur de *Beniowski*, chanté par MM. Audran, Dabadie, Malhot, Flachat jeune et MM. des chœurs (Boïeldieu).

SECONDE PARTIE.

- 1^o Ouverture de *Sémiramis* (Rossini) ;
 - 2^o Romance chantée par M. Ferrari-Stella (Ferrari) ;
 - 3^o Air de *Roberto d'Evreux*, chanté par M^{lle} Rachel Agostini (Donizetti) ;
 - 4^o *Hommage à Beethoven*, fantaisie exécutée par M. Georges Hainl (Servais) ;
 - 5^o Trio chanté par M^{lle} Arménia ; MM. Ferrari Stella et Annibal Stattuti ;
 - 6^o Chœur d'*Euryanthe*, chanté par MM. des chœurs.
- L'orchestre sera dirigé par M. Georges Hainl.
Le piano sera tenu par M. Luigini fils.

Le Censeur, 14 avril 1841.

Les lieux de concert

Nombre de concerts sont donnés dans le Grand-Théâtre, soit dans la salle, soit dans le foyer. La première scène mise à part, et bien qu'il n'existe pas à Lyon de véritable salle de concert, certains lieux reçoivent les dilettanti. Ce sont l'ancienne salle de la Bourse, au Palais Saint-Pierre, les salles de l'hôtel du Nord et de l'hôtel de Provence. Toutefois la salle que l'on utilise le plus souvent est celle du Cercle musical, par la suite salle de la Société philharmonique. Situé au 30, quai Saint-Antoine, le lieu a été aménagé en 1842 par l'architecte Raphaël Flachéron, dans la nef d'une ancienne chapelle du couvent des Antonins. S'y produisent, entre autres, Liszt, à l'été de 1844, et, plus tard, Clara Schumann.

Cherblanc et l'opinion

La critique est unanime à reconnaître à Louis Cherblanc une technique brillante, un jeu élégant et pur. Toutefois, si l'on cherche une synthèse de ce que l'on a pu écrire à son sujet, on la découvre chez un amateur distingué du bas Vivarais. Ce dernier s'est plu à faire un parallèle de Cherblanc avec son confrère, Baumann. Voici ce qu'il écrivit au retour d'un séjour à Aix :

Le talent de M. Cherblanc, élève de Baillot, comme le précédent [Baumann], a quelque chose de plus net, de plus achevé, de plus correct, de plus pur, je dirais même de plus *léché*, si ce mot exclusivement employé en peinture pouvait être accepté, mais aussi de plus froid. Peu d'artistes ont l'oreille aussi délicate et l'exécution aussi sûre que lui, et il est peu de violons qui rendent avec autant de netteté, les traits en octave, redoutable écueil contre lequel tant d'exécutants viennent se briser. La quinte et l'octave sont les seules consonnances parfaites, et il suffit souvent de la plus imperceptible hésitation dans le doigté pour que la justesse soit détruite. Tout est bien, très-bien dans le jeu de M. Cherblanc.

On l'écoute avec un plaisir extrême, malheureusement on ne se sent pas ému. [...]

Il y a dans le jeu de M. Baumann quelque chose d'entraînant, de juvénile qu'on cherche en vain dans le jeu méthodique et compassé de M. Cherblanc, lauréat du Conservatoire, qui ne comprend pas assez peut-être que c'est souvent faire preuve de tact, de goût et d'habileté que de sacrifier à l'expression et à la poésie musicales, les traditions du maître et les leçons sévères de l'école.¹²

Un disciple de Cherblanc : Frédéric Giraud

Frédéric Giraud, dont le nom apparaît dans le compte rendu du concert de Tournon cité plus haut, est né le 3 juin 1827 à L'Isle-sur-la-Sorgue. À l'âge de 18 ans, il entre à l'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon, comme deuxième violon. Pendant deux ans, de 1845 à 1847, il se perfectionne auprès de Cherblanc. Aussitôt après, il est engagé comme deuxième violon solo, lors de la formation de l'orchestre du Théâtre-Lyrique. Parallèlement, il est admis comme auditeur dans la classe de Massart, au Conservatoire. Il se trouve que Frédéric Giraud est un admirateur de Berlioz.



Frédéric Giraud en 1860
Comœdia, 23 octobre 1911

12. Ovide de Valgorge, *Promenade dans une partie de la Savoie et sur les bords du Léman, pendant l'été de l'année 1839* (Paris : Paulin, 1847), p. 71-75.

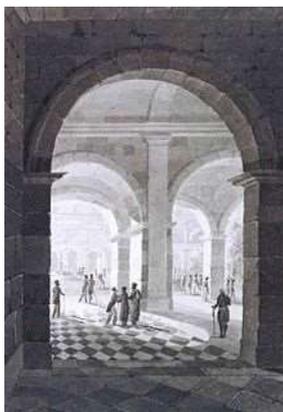
Origines et formation

Jean Louis Cherblanc est né le 23 mars 1809, à Morancé (Rhône), d'une famille de moyenne paysannerie.

Ses parents sont originaires des portes du Beaujolais, terroir qui s'étend au nord de Lyon. Son père, prénommé Étienne Clair, est né à Chazay-d'Azergues, le 18 février 1784. De fait Chazay-d'Azergues et Morancé sont deux paroisses sises à moins d'une lieue l'une de l'autre.

Étienne Clair Cherblanc épouse, le 25 avril 1808 à Morancé, Antoinette Bachelu, originaire de Saint-Didier-au-Mont-d'Or – au nord de Lyon. Née le 16 avril 1788, celle-ci est fille de tailleur de pierres.

D'après une source isolée, probablement renseignée par Louis Cherblanc lui-même, les parents auraient été par la suite des « commerçants aisés ». En tout état de cause, les Cherblanc placent leur fils à l'École royale des Beaux-Arts de Lyon. À l'époque, l'établissement occupe le second étage du Palais-des-Arts, sur la place des Terreaux.



L'entrée du cloître du palais Saint-Pierre de Lyon
par Ferdinand Bourjot, vers 1820.

Le jeune Louis fréquente la classe de principes du peintre Jean Michel Grobon (1770-1853). Au bout de deux ans, il remporte le deuxième prix. Peut-être aurait-il abandonné ses études à ce stade, pour se consacrer à la profession de dessinateur, comme nombre de ses condisciples, s'il n'avait parallèlement appris le violon. Un Mérimée est de ceux qui déploreraient alors l'orientation prise par un certain nombre d'élèves :

[Ceux-ci,] au bout d'un an ou deux d'études, deviennent dessinateurs d'ornemens, dans une des nombreuses fabriques d'étoffes de Lyon. [...] Au XVI^e siècle un Benvenuto Cellini ciselait un vase qui devait décorer la table d'un prince. Aujourd'hui nous n'avons pas de Benvenuto, mais cent dessinateurs qui travaillent pour autant de fabricans de plaqué, et leurs ouvrages sont sur tous les buffets.¹³

Tel ne fut pas le cas de Louis Cherblanc. En effet, tout en suivant les cours de l'École des Beaux-Arts, le jeune homme travaillait le violon avec un certain Gilles Demeuse (1775-1829), professeur, attaché au Grand-Théâtre.

Ce premier maître n'est pas dénué d'intérêt. Né à Paris, élève de Jean-Baptiste Cartier, lui-même disciple de Viotti, il fut d'abord reçu par concours sur une place vacante de violon au Théâtre de la République et des arts, entendons l'Opéra, le 16 janvier 1799. Puis, le 6 mai 1800, il fut admis simultanément au Conservatoire et à la classe de Baillot, dont il démissionna le 12 décembre. En 1809, année de la naissance de Louis Cherblanc, il dirigeait l'orchestre du Théâtre de la Gaieté. En 1811, on le trouve chef de pupitre des seconds violons de l'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon, et, une dizaine d'années plus tard, professeur de musique, rue Puits-Gaillot, à deux pas du Grand-Théâtre. À noter que Demeuse était également poète.

13. Prosper Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (Paris : Fournier, 1835), p. 110.

Nous savons, par l'intermédiaire de George Hainl, qu'en 1826, Cherblanc, alors âgé de dix-sept ans, est, comme lui, attaché au théâtre des Célestins, où l'on donne opéra-comique et mélodrame. Le chef d'orchestre de la seconde scène lyonnaise est alors Isaac Strauss, futur directeur des bals de la cour impériale ou « Strauss de Paris ». Peu de temps après, Demeuse envoie Cherblanc à Paris. Dès 1828, année qui voit la fondation de la Société des concerts du Conservatoire, on trouve le Lyonnais parmi les seconds violons du nouvel orchestre, avec Artot et Tolbecque. L'année suivante, il est engagé par le théâtre de l'Ambigu, scène qui affiche vaudevilles, mélodrames et petits opéras-comiques. Le 3 juin 1829, il est admis à suivre les cours de Baillot au Conservatoire. Il retrouve, à ce moment-là, George Hainl, admis dans la classe de Norblin le 22 avril précédent. Deux ans plus tard, en 1831, Louis Cherblanc obtient un second prix, puis un premier l'année suivante. Entré, dans l'intervalle, à l'orchestre de l'Opéra, il quitte ce même orchestre le 1^{er} octobre 1833, pour regagner Lyon, comme nous l'avons vu initialement.

Une quinzaine d'années de vie musicale s'écoulent, lorsque, le 17 avril 1847, apparaît, dans le programme du concert donné, ce jour-là, par Cherblanc, le nom d'une certaine Julie Desforges. Au cours de la soirée, la jeune personne interprète, avec Cherblanc, le Grand Duo pour piano et violon sur les plus jolis motifs du « Barbier de Séville », d'Osborne et Bériot (Troupenas vient d'en publier la partition). Puis seule, elle joue la Grande Fantaisie pour piano sur les Huguenots, d'Émile Prudent. M^{mes} Hébert-Massy et Wildmann chantent également à ce concert, et l'ouverture de *Zampa* ainsi que le septième concerto de violon de Rode y sont exécutés par l'orchestre et Cherblanc en soliste.

Peu avant la fin de l'année – le 11 décembre –, Louis Cherblanc épouse Julie Joséphine Desforges.

Celle qui sera par la suite constamment désignée sous le nom de « Madame Cherblanc » est née à Bordeaux, le 6 mars 1825, dans une famille d'artistes. Son père, Louis Armand Desforges, est « artiste-chorégraphe ». Originaire du département de la Seine, « brillant

élève de Vestris » à l'Académie royale de danse, il a fait ses débuts le 1^{er} mars 1822, à l'âge de 21 ans, dans *Clari ou la Promesse de mariage*, de Milon et Rodolphe Kreutzer. Chaalons d'Argé prétend que « trouvé trop petit [pour rester à l'Opéra, il] est allé parcourir les départemens et l'étranger »¹⁴... Il débute en effet au King's Theatre de Londres, le 2 janvier 1823. On le trouve ensuite premier danseur au Grand-Théâtre de Bordeaux, puis au Grand-Théâtre de Lyon.

Louis Armand Desforges a épousé Anne Michelle Messy. Originaire de Lyon, où elle est née le 9 avril 1802, « Mlle Messy » est fille de Joseph Messy, maître de danse dans cette même ville. Les amateurs d'art chorégraphique ont eu l'occasion de l'applaudir dès sa dix-septième année, « dans un pas seul qu'elle a dansé en s'accompagnant d'une guitare ». Anne Michelle Messy sera première danseuse au Grand-Théâtre de Lyon.

Louis Cherblanc et Julie Desforges ont bientôt un fils. Né le 9 octobre 1848, il est prénommé Louis-Armand. Futur banquier, il épousera, le 28 avril 1900 à Asnières, une certaine Marie-Louise Neiryneck, originaire de Dour, dans le Hainaut.

George Hainl

Un étroit compagnonnage se forme, au fil des jours, entre Cherblanc et Hainl. Les deux hommes lient connaissance au milieu des années 1820. Cherblanc est alors âgé de dix-sept ans, Hainl de dix-neuf. Un demi-siècle plus tard, George Hainl évoque cette époque :

En 1826, j'étais alors modeste violoncelle au Théâtre des Célestins ; je contribuai à la fondation de la première Société Philharmonique qui se soit formée depuis celle dont le siège était à l'Hôtel du Nord.

C'était bien modeste : une chambre de 30 fr. par mois, assez spacieuse pour recevoir nos quelques amis, et située rue Tupin.

14. *Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris*, par A. P. Chaalons d'Argé. Année 1822 (Paris : Pollet, 1824), p. 24.

J'y fis mes premières armes avec M. Cherblanc qui, lui aussi, était attaché à l'orchestre des Célestins.¹⁵

C'est précisément de 1826 que date la première composition de Cherblanc. Il s'agit d'une « chansonnette », *Les premières Amours*, sur des paroles de V. Maisonneuve, avec accompagnement pour guitare par George Hainl. Cette œuvrette est publiée chez G. Hainl.

Trois ans plus tard, les deux jeunes gens entrent au Conservatoire, l'un dans la classe de Baillot, l'autre dans celle de Norblin. Hainl remporte le premier prix dès la première année (1830), Cherblanc obtient le sien en 1832.



George Hainl. Archives municipales, Issoire.

Nommé premier violon solo au Grand-Théâtre, Cherblanc joue sous la direction de Hainl, à partir de 1836, et ce jusqu'en 1863, date à laquelle George est nommé à l'Académie impériale de musique.

15. F.-George Hainl, *De la Musique à Lyon depuis 1713 jusqu'à 1852, discours de réception prononcé en séance publique à l'Académie de Lyon* (Lyon : impr. de A. Vingtrinier, 1852).

Parallèlement, les deux hommes se produisent en duo, voire en trio avec piano. D'autre part, Cherblanc seul, puis Cherblanc et son épouse, participent à plusieurs des concerts donnés par Hainl et réciproquement.

Séjournant à Lyon, à la fin de 1868, Hainl est reçu chez Cherblanc. La réception donne lieu à une petite scène plaisante, que relate *Le Salut public*, repris dans *La France musicale* :

Hier soir, les habitants du cours Morand ont été surpris d'entendre les mâles accords d'une quarantaine de voix choisies, résonner tout à coup sous les fenêtres de M. Cherblanc, l'artiste aimé de notre ville. Après informations nous avons appris que le Cercle choral Lyonnais donnait une sérénade à M. George Hainl, chef d'orchestre de l'Académie impériale et du Conservatoire de Paris, qui se trouve en ce moment à Lyon. ¹⁶

Pendant le siège de Paris, en 1870-1871, Cherblanc et Hainl continuent à communiquer, par dépêches adressées au moyen de pigeons-voyageurs.

Enfin, Cherblanc et Hainl appartiennent à la même loge maçonnique, le Parfait silence. Apparue à Lyon en 1818, celle-ci a alors son temple dans le quartier des Brotteaux.

Il se trouve que Georgette Ducrest, M^{me} Bochsa (fils) à la ville, a donné un point de vue personnel sur le rôle qu'aurait joué George Hainl à Lyon. La fustigation dissimule-t-elle du dépit ? Voici, à tout le moins, ce qu'écrit la nièce de M^{me} de Genlis :

Je suis restée dix ans à Lyon comme professeur de chant, et je puis nommer quelques exemples des ressources musicales qu'on y trouve : M. Georges Hainl, bon chef d'orchestre, jouait fort bien du violoncelle ; mais son caractère peu conciliant a nui, suivant moi, à ce qu'il eût été facile d'obtenir avec des talents comme ceux de MM. Cherblanc, charmant violoniste ; Bauman, musicien de la vieille roche ; Dazzi, clarinettiste hors ligne ; de mesdames Montgolfier et

16. *La France musicale*, 3 janvier 1869.

Cherblanc, pianistes supérieures, et de plusieurs amateurs distingués, tels que MM. de Chaponay, Dognin ; la Société philharmonique, fort bien organisée il y a dix ans, est tout à fait détruite. Avec un peu plus de douceur et d'abnégation, M. Hainl eût pu par son influence empêcher ce triste résultat.¹⁷

Fondation du Conservatoire de Lyon

La fondation du Conservatoire de Lyon, en 1872, est un évènement marquant dans la carrière de Louis Cherblanc. Le 12 juin, Cherblanc et ses collègues prennent par écrit l'engagement de consacrer, gratuitement et selon les règlements, leur temps et leurs talents à la nouvelle institution. Le 1^{er} juillet, un arrêté municipal nomme le personnel. Cherblanc est choisi pour occuper le poste de professeur de violon, recevant ainsi une consécration officielle de l'activité pédagogique qu'il exerce depuis son installation à Lyon. Le Conservatoire ouvre le 8 octobre. Comme ils s'y sont engagés, le directeur, Eugène Mangin, et les professeurs tiennent leur promesse. Pendant les premiers dix-huit mois, ils mettent gratuitement leur temps et leurs compétences au service de l'établissement.

Une fin entourée de mystère

Trois années s'écoulent, lorsqu'au début de 1875, on perd brusquement la trace de Cherblanc, à tel point qu'on ignore et la date et les circonstances de son décès. Un seul journal fait état d'une « disparition mystérieuse ». Il s'agit du *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* du 31 janvier 1875. Voici ce qu'on y lit :

Les journaux de Lyon – sur la demande qui leur a été faite sans doute – n'ont point parlé d'une disparition mystérieuse dont on se préoccupe beaucoup. Il s'agit de M. Cherblanc, violoniste d'un

17. Georgette Ducrest, *Mémoires contemporains : Paris en province et la province à Paris* (Paris : G. Barba, s.d.), p. 116, n. 1.

certain talent, bien connu à Saint-Etienne, où à diverses époques, il est allé donner des concerts. M. Cherblanc a disparu depuis une quinzaine de jours environ, et il a été jusqu'à ce jour impossible de trouver ses traces. S'est-il suicidé ? Rien dans sa position n'expliquerait un suicide : M. Cherblanc s'était fait en effet à Lyon par son talent et ses qualités une excellente situation, et il s'était acquis une très honorable fortune, qui lui eut permis de vivre de ses rentes. On se perd en conjectures.

X...

Il est de fait que Louis Cherblanc n'est pas inscrit au registre de recensement de l'année 1876, alors que son épouse est enregistrée, avec la mention « veuve »...

Alain REYNAUD

ANNEXE I

ŒUVRES DE LOUIS CHERBLANC

Les premières Amours, chansonnette, paroles de M. V. Maisonneuve, musique de J. L. Cherblanc, accompagnement pour guitare par F. G. Hainl. A Lyon, chez G. Hainl.

Trois caprices pour le violon, par J. L. Cherblanc, œuvre première [dédiés à Baillot].

Deux grands duos concertans, pour deux violons, composés par J. L. Cherblanc, œuvre 2.

Souvenir de Bade, fantaisie pour le violon, avec accompagnement de piano ou quatuor, par Louis Cherblanc. – A Paris chez tous les marchands de musique ; à Lyon chez Benacci.

Variations brillantes sur un Thème original précédé d'une Introduction pour Violon, avec Violon, Alto et Violoncelle, ou Pianoforte. Paris, Richault.

Le Cor des Alpes, de H. Proch. Fantaisie pour Violon avec Quatuor (ou Pianoforte.) Op. 11. Paris.

Adélaïde. Cantate dramatique de L. van Beethoven pour piano et violon par Louis Cherblanc.

ANNEXE II

ICONOGRAPHIE

Outre le portrait qui figure en regard de la première page du présent article, il existe un portrait dessiné et lithographié d'après nature par Sicard. Ce portrait a été publié, sous le numéro 29, dans *L'Artiste* du dimanche 31 octobre 1841. Par ailleurs, un « M. Cherblanc, par M. Auguste Flandrin » est mentionné par Alphonse Dupasquier, dans son compte rendu de la première exposition de la Société des Amis des Arts, en 1836. Il n'y a là rien d'étonnant, car il est avéré que l'aîné des Flandrin a fréquenté le milieu musical lyonnais. Il a notamment donné à *L'Artiste*, un certain nombre de lithographies, parmi lesquelles un portrait de George Hainl.



Hortense de Beauharnais, portrait par Girodet (vers 1806)
Rijksmuseum, Amsterdam

Hortense et Iopas

Aux enfants d'autrefois, quand leurs questions légitimes mettaient dans l'embarras, il était usage de répondre : « c'est pour faire parler les curieux ». Toutes les questions ne sont pas pertinentes et mieux vaudrait sans doute se taire que de tenter une explication improbable. Mais l'esprit vole où il veut et l'air d'Iopas « Ô blonde Cérés » :



me semblait en cacher un autre que j'ai enfin cru pouvoir identifier : même montée diatonique de la dominante à la tonique couronnée par un élégant gruppetto :



De quoi s'agit-il ? Ni plus ni moins que de la *Romance de la reine Hortense* qui, étant attribué à la mère de Napoléon III, tenait lieu d'hymne officieux du Second Empire.

Berlioz, comme la plupart des artistes et des intellectuels de son temps (Victor Hugo, excepté) proclamait son admiration pour le couple impérial, et si sa célébration de Didon (« Reine par la beauté ») s'adresse indirectement à Eugénie (« Mon Dieu ; qu'elle est belle ! Voilà la Didon qu'il me faudrait... Encore non, sa beauté merveilleuse ferait tomber la pièce » écrivait Berlioz à sa sœur Adèle le 9 avril 1857 !), pourquoi n'aurait-il voulu, plus discrètement encore, toucher, de façon subliminale, la fibre filiale de l'empereur ? Flagornerie, dira-t-on, inconcevable de la part de Berlioz ? Allez savoir.

S'agissant d'un air varié, l'hypothèse que le thème initial soit caché ne manque pas de séduction.

Heureusement il existe une issue de secours : la sérénade de Lindoro, au début du *Barbier de Séville* présente les mêmes caractéristiques... Et bien d'autres romances aussi, sans doute.



Brisons là, On ne prouve rien à vouloir trop prouver.

Gérard CONDÉ

Une quasi-intégrale

Warner a édité un coffret de 27 disques contenant toute la musique de Berlioz. Ou presque toute.

Warner vient de publier une intégrale discographique des œuvres de Berlioz¹. C'est une bonne nouvelle, mais on précisera qu'il s'agit plutôt d'une quasi-intégrale, comprenant certes plusieurs pages inédites. Ce coffret ne retient pas en effet l'*Orphée* de Gluck dans la version de Berlioz (il est vrai que, s'il s'agit de la version de Berlioz, *Orphée* est bien de Gluck), ni *Le Freyschütz* dans la version française d'Émilien Pacini, pour laquelle Berlioz a composé des récitatifs. Il oublie aussi des pages mineures comme la *Chasse à la grosse bête* (qui a pourtant été interprétée à plusieurs reprises à La Côte-Saint-André, certes indépendamment du Festival Berlioz) ou *Nessun maggior*, ou encore les arrangements pour guitare de mélodies et airs d'opéras-comiques faits pendant l'adolescence du compositeur. On y trouve en revanche d'autres arrangements tels que *L'Invitation à la valse*, *Plaisir d'amour* ou *Le Roi des aulnes*.

Si l'on admet par ailleurs qu'une seule version de chaque œuvre a été retenue (sauf pour le cas du *Temple universel*, comme nous le verrons plus loin, et des *Nuits d'été*), on ne s'étonnera pas de trouver *Lélio* et non pas *Le Retour à la vie* de 1832, ni la version définitive de la *Symphonie funèbre et triomphale*, ni la version originale du « Quarens me » et de l'« Offertorium » du *Requiem*, qui a pourtant été enregistrée. Certes, elle l'a été chez Decca (par Lorin Maazel), mais l'argument du *label* ne tient pas : si le champ des marques de disques

1. « Berlioz, the complete works ». 27 CD Warner, 2019.

a été bouleversé (Emi n'existe plus, Erato a revu le jour), quelques exemples, dans ce coffret, montrent qu'il est toujours possible de puiser dans tel ou tel catalogue concurrent si le besoin s'en fait sentir. C'est ainsi que *L'Impériale* retenue ici est celle que dirige Charles Dutoit (Decca) et que l'*Herminie* choisie est celle de Colin Davis avec Janet Baker (Philips), ce qui permet au chef anglais d'être présent, presque en contrebande, dans le coffret, alors qu'on aurait très bien pu y faire figurer son tout premier *Harold en Italie* (Emi, 1963) ; il est vrai que celui qui a été retenu, dirigé par Leonard Bernstein à la tête de l'Orchestre national de France, a belle allure.

On peut déplorer aussi que ne figure pas dans la sélection le Lamento des *Troyens à Carthage* (c'est-à-dire la page communément appelée « Prélude aux *Troyens à Carthage* ») alors que la *Marche troyenne* s'y trouve, mais l'absence la plus désolante est celle des fragments qui subsistent des *Franco-Juges* (nous n'avons droit qu'à l'ouverture, certes par Roger Norrington), alors qu'ils ont été gravés par la BBC sous la direction de Colin Davis² et que John Nelson les a dirigés il y a une petite vingtaine d'années au Théâtre Mogador. C'est d'autant plus dommage que les fragments de *La Nonne sanglante*, eux, sont bien présents (ils ont été enregistrés en 2018 dans le cadre du Festival de La Côte-Saint-André).

On se réjouira cependant de trouver deux fugues écrites pour le concours de Rome, toutes les mélodies de jeunesse (dont *Le Dépit de la bergère*, qui ne figurait pas dans le coffret DG avec le pianiste Cord Garben, et semble être gravé pour la première fois, alors qu'on cherche en vain *Petit Oiseau* et *Le Matin*, qui pourtant ont déjà été enregistrés) et une orchestration du *Temple universel* due à Yves Chauris, dirigée par François-Xavier Roth, qui s'ajoute à l'enregistrement de Norrington avec harmonium.

On a cité Davis, Dutoit, Norrington et Roth. Mis à part Eliahu Inbal, d'autres chefs qui ont marqué la discographie berliozienne, ces dernières années, sont également là, à commencer par John Eliot

2. On peut se reporter au site :

<<http://www.operapassion.com/cdbelesfrsum.html>>

Gardiner (*Messe solennelle, L'Enfance du Christ, Les Nuits d'été*, etc.) et surtout John Nelson, qui se taille la part du lion (*Te Deum, Benvenuto Cellini, Les Troyens, Béatrice et Bénédict*), et on ne s'en plaindra pas.

Pour le reste, on pourra discuter des choix effectués : pourquoi la *Symphonie funèbre et triomphale* par le peu majestueux Désiré Dondeyne ? pourquoi *Lélio* avec le cauteleux Jean Topart ? Débats sans fin, auquel on apportera une conclusion provisoire en ajoutant que le coffret Warner comprend aussi sa part d'incunables avec notamment le premier enregistrement effectué de la *Symphonie fantastique* : en 1924, sous le bâton de... Rhené-Baton.

Christian WASSELIN

à Mademoiselle Louise Berlin

LES

NUITES D'ÉTÉ.

6

MÉLODIES

pour Mezzo-Soprano ou Tenor,
avec Acc. de Piano.

Recueil de Ch. Gaultier.

Musique de

H. BERLIOZ

Œuvre 7. 4. Table Prix : 15.

PARIS, chez AD. CATÉLIX et C^o, Éditeurs, Rue du Coy St-Henri, 6.
M. C. (172) et C^o

Gr. An Macnutt 151



H. Berlioz

Les Nuits d'été, couverture de l'édition de 1841
Source gallica.bnf.fr / Collection Mcnutt 6431

Le printemps des *Nuits d'été*

Les premiers mois de l'année 2019 ont été propices à la publication de plusieurs enregistrements des *Nuits d'été*. Versions qui renouvellent un peu notre connaissance de l'œuvre, bien qu'aucune d'entre elles ne propose la réunion de plusieurs voix différentes, comme le prévoyait Berlioz, avec un orchestre.

Berlioz a d'abord conçu *Les Nuits d'été* pour mezzo-soprano ou ténor et piano, on le sait, avant d'en imaginer une version orchestrale pour plusieurs tessitures. Il n'empêche : bien des chanteuses ont voulu faire leur le recueil tout entier, quitte à transposer telle ou telle mélodie, et c'est par dizaines que se comptent les enregistrements avec orchestre des *Nuits d'été* signés par des sopranos ou des mezzo-sopranos. Bien peu de chanteurs en revanche ont osé l'exercice, si l'on excepte Nicolaï Gedda, capté dans des conditions précaires à Stockholm en 1968, sous la direction de Silvio Varviso, et José Van Dam, qui a gravé le cycle en 1996 avec Serge Baudo (Forlane).

Les *Nuits d'été* que nous offre Stéphane Degout ont pour elles l'une de plus belles voix de baryton du moment : l'art de la diction de Stéphane Degout n'est plus à dire, ni sa sensibilité, comme il l'a montré, pour nous en tenir à Berlioz, dans *Les Troyens* où il est Chorèbe sous la direction de John Nelson (Erato). Toutes ces qualités, il les met au service de *Nuits d'été* qui ne ressemblent à rien d'autre. Sa manière de mêler pudeur et souci d'expression donne un côté étrangement passionné à la « Villanelle » qui souvent, avec d'autres, n'est qu'une entrée en matière. C'est bien sûr dans les mélodies nocturnes que son art de l'interprétation se déploie avec le plus de bonheur : Stéphane Degout chante « ce léger parfum » (dans « Le Spectre de la rose ») avec une discrète intention maléfique, puis fait enfler sa voix et l'allège au contraire à la fin, faisant se succéder les

intentions à la manière d'un personnage. On trouve moins d'amertume que de drame dans « Sur les lagunes ». « Absence » est abordée avec la même sincérité, comme une vraie déploration, sans effet de vibrato, sans non plus cette distance un peu hautaine d'un Van Dam qui confinait à la monotonie. La question n'est pas de savoir si les poèmes de Gautier conviennent davantage à un homme qu'à une femme, mais une voix comme celle de Stéphane Degout donne un poids d'humanité aux *Nuits d'été* qui modifie notre écoute.

La présence de l'orchestre Les Siècles et de François-Xavier Roth n'est pas pour rien, évidemment, dans la réussite de cet enregistrement. Les nombreux détails et les petits crescendos de la « Villanelle » font merveille, de même que le motif tournoyant des altos dans « Le Spectre de la rose », qu'on n'a jamais entendu aussi insidieux. Fantomatique (« Au cimetière ») ou volubile (« L'Île inconnue »), la clarinette apporte son lot de tristesse et d'espièglerie.

Avec la version de Ian Bostridge, également avec orchestre, mais chantée cette fois par un ténor, on se trouve devant un objet inouï, au sens propre. Ian Bostridge se frotte aux six mélodies avec ce timbre volatil, irréel, qui n'appartient qu'à lui, tout à fait dans l'esprit de ces mélodies. La *Villanelle* est abordée avec un élan juvénile, mais très vite, dans les pages qui suivent, les intentions du chanteur se multiplient ; ou plutôt, à force d'intentions subtiles et de changements d'humeur, ces *Nuits d'été* deviennent les plus instables qui soient. Ian Bostridge a une manière très particulière d'enfler les sons, de passer de l'ombre à une clarté lunaire en un instant (« la *colombe oubliée* »), d'isoler certains mots pour les lester d'une charge poétique inédite (« un *sort* si beau », « couchée au *cercueil* ») ou pour donner la vie à un bref instant poétique défiant l'analyse (« *jetent* leur parfum »). Il chante au contraire avec une douceur surnaturelle le dernier refrain d'*Absence*, ses « Ah ! sans amour » de *Sur les lagunes* sont presque criés mais toujours expressifs, et l'intervalle descendant sur le mot « linceul » se fait avec lui presque diabolique.

On est loin ici de l'élégance impeccable d'un Stéphane Degout, mais cette version d'une impudeur contrôlée a quelque chose de

spectral qui la rend poignante, même si le Seattle Symphony reste un peu extérieur à la lecture fantomatique de Bostridge.

Dans leur catégorie, les *Nuits d'été* enregistrées par Stéphanie d'Oustrac avec Pascal Jourdan balayent la concurrence, il est vrai assez timide, si l'on s'en tient à la version originale pour mezzo-soprano et piano (mais le pianiste ne résiste pas au plaisir de donner l'introduction instrumentale du « Spectre de la rose » ajoutée par Berlioz dans la version avec orchestre). On se souvient des enregistrements de Janice Taylor (Dorian) et surtout d'Isabelle Vernet (Liria), mais Stéphanie d'Oustrac les surpasse aisément par son intelligence dramatique. La manière dont elle aborde « Le Spectre de la rose » et « Sur les lagunes » est riche d'intentions poétiques, et on sent à plusieurs reprises la chanteuse impatiente de se glisser dans le tissu orchestral de Berlioz qui, dans « Au cimetière » en particulier, avec ses effets fantomatiques, manque ici cruellement. Mezzo agile, Stéphanie d'Oustrac ne se contente pas de froidement déclamer, elle donne de la chair à chaque mot, à chaque situation. L'orchestre lui permettrait dix fois plus de ménager ses effets et de jouer sur la dynamique, ce qu'elle fait ici sans toujours être accompagnée, au sens plein du terme, par Pascal Jourdan. Moins dramatiques, la « Villanelle » la laisse un peu à nu, et « L'Île inconnue » manque de piquant, faute d'une présence instrumentale avec laquelle la voix pourrait badiner.

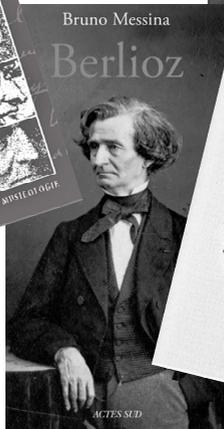
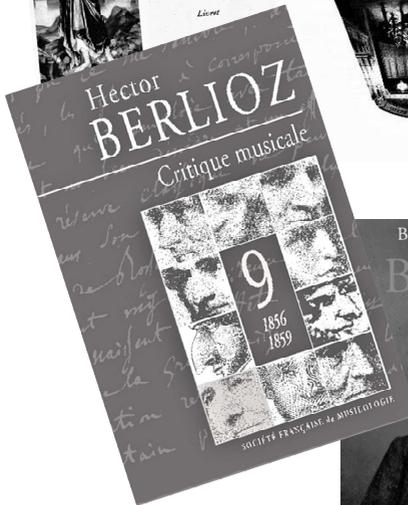
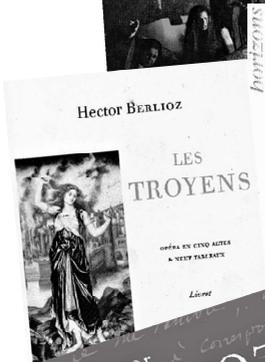
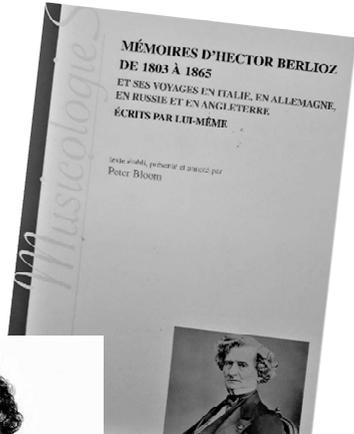
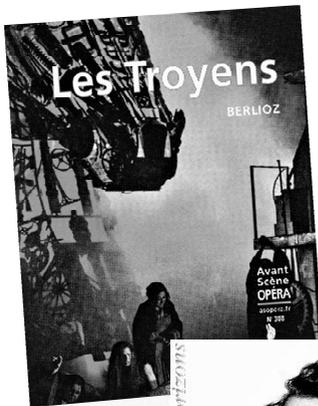
Christian WASSELIN

Berlioz, *Les Nuits d'été* :

Stéphane Degout, baryton ; Les Siècles, dir. François-Xavier Roth
(+ *Harold en Italie* ; 1 CD Harmonia mundi HM 902634).

Ian Bostridge, ténor ; Seattle Symphony Orchestra, dir. Ludovic Morlot
(+ Ravel, Debussy/Adams ; 1 CD Seattle Symphony Media SSM 1021).

Stéphanie d'Oustrac, mezzo-soprano ; Pascal Jourdan, piano
(+ Liszt, Wagner ; 1 CD Harmonia mundi HMM 902621).



Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

A. LIVRETS

Hector Berlioz. *Les Troyens*. Opéra en cinq actes et neuf tableaux. Livret. Œuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2019, 84 p. € 12

B. ÉCRITS

Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même. Texte établi, présenté et annoté par Peter Bloom. Paris, Vrin, 2019, 920 p. Coll. « MusicologieS ». € 49

Hector Berlioz. Critique musicale, vol. 9 (1855-1859), éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai. Paris, Société française de musicologie, 2018, 704 p. € 45

II. CORRESPONDANCES

Correspondance de la famille de Berlioz 1803 - 1870.

Grenoble, P. Beyls, 2019.

I : 1830-1831. 572 p. € 30

II : 1832-1839. 454 p. € 30

III : 1840-1844. 496 p. € 30

IV : 1845-1857. 534 p. € 30

V : 1858-1870. 578 p. € 30

III. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

OUVRAGES GÉNÉRAUX

David Cairns, *Berlioz : the making of an artist, 1803-1832*. Second edition. London, Penguin Books, 2019, 672 p. £19.99

David Cairns, *Berlioz : servitude and greatness, 1832-1869*. Second edition. London, Penguin Books, 2019, 912 p. £19.99

IV. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES SPÉCIFIQUES

Alban Ramaut et Emmanuel Reibel (dir.), *Hector Berlioz 1869-2019 (150 ans de passions)*. Avant-propos de John Eliot Gardiner. Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2019, 356 p. Coll. « Musiques-XIX-XX^e siècles ». € 30

Cécile Reynaud, La réception de Berlioz à la fin du XIX^e siècle : la collection musicale de Charles Malherbe. In : Nathalie Preis (dir.), *Le XIX^e siècle à l'épreuve de la collection*. ÉPURE [Éditions et Presses universitaires de Reims], Reims, 2019, 288 p. € 25

V. DIVERS

Claude Aziza, Berlioz : revoir Nice et ne pas mourir, *L'Histoire*, n° 457, mars 2019, p. 22-23. € 6,40

Jean-Pierre Bartoli, Berlioz dans la *Revue de musicologie*, *Revue de Musicologie*, 104/1-2 (2018). Un siècle de musicologie en France (volume 2), p. 207-220. € 25

Berlioz : music's great revolutionary. *Gramophone*, February 2019.

David Cairns explains how we learned to love Berlioz, *The Spectator*, 2 March 2019.

Béatrice Didier, Berlioz, le Troyen, *Europe*, n° 1080, avril 2019, p. 328-331.

Béatrice Didier, « Bruno Messina, *Berlioz* », *Europe*, n° 1081, mai 2019.

L'Académie soutient l'entrée de Berlioz au Panthéon. *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, printemps 2019, n° 89, p. 40.

Christian Morinière, *Louis Berlioz capitaine au long cours, Saint-Nazaire 1862-1867*. Saint-Nazaire, Édition La Basilique, 2019, 552 p. € 28

Vincent Nordon, *Berlioz, Baden-Baden – Un opéra plutôt comique*. Dijon, Les Presses du réel, 2019, 158 p. € 15

The Berlioz Society Bulletin, 2018, 206.

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Peter Bloom, *Katherine Kolb, An Appreciation*, p. 3-7 ; Katherine Kolb, *Shakespeare and the Symphonie fantastique*, p. 8-20 ; David Cairns, *Sir Roger Norrington at the Ridley Day, 10 June 2018*, p. 21-47 ; Jonathan Burton, *Berlioz and (some) Americans*, p. 48-54 ; Christopher Follett, *Festival Berlioz 2018*, p. 55-58 ; Christopher Follett, *Félix Marmion – oncle de Berlioz, by Pascal Beyls*, p. 59-60.]

The Berlioz Society Bulletin, 2019, 207.

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Alastair Aberdare, *Interview with Sir Mark Elder*, p. 3-21 ; David Charlton, *Berlioz and early Italian music*, p. 22-31 ; Peter Bloom, *Berlioz's cantatas for the Prix de Rome*, p. 32-52 ; Michael Rose, *The Oxford Trojans*, p. 53-55 ; David Cairns, *1869-2019*, p. 56-58 ; John Ogden, *Traumatised Trojans at La Bastille*, p. 59-62 ; Jim Page, *Harold in Pershore Abbey*, p. 63 ; David Cairns, *Miscellany*, p. 64-66 ; Pictures from the 2017 Members Weekend, p. 67-68.]

Une révolution nommée Berlioz. *Diapason*, mars 2019, n° 677, 146 p. € 5,90

[Contient : Gérard Condé, *Pour faire le portrait de Berlioz « Il faut tenter d'écrire froidement des choses brûlantes »*, p. 17-25 ; Emmanuel Dupuy et François Laurent, *Des œuvres et des disques*, p. 26-28.]

Rendons à Hector..., *Diapason*, avril 2019, n° 678, p. 16.

[Fin du texte de Gérard Condé publié dans le numéro précédent.]

Christian Wasselin, *Les Troyens à Paris*, *Opéra Magazine*, mars 2019, n° 148.

VI. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Beatrix Borchard, *Clara Schumann. Musik als Lebensform : Neue Quellen - Andere Schreibweisen*. Hildesheim, Olms, 2019, 300 p. € 24,80

Mickaël Bouffard, Christian Schirm et Jean-Michel Vinciguerra (dir.), *Un Air d'Italie : l'Opéra de Paris de Louis XIV à la Révolution*. Paris, BnF Éditions / RMN, 2019, 192 p. € 39

Anja Bunzel and Natasha Loges (ed.), *Music Salon Culture in the Long Nineteenth Century*. Boydell Press, 2019, 336 p. \$115.00/£65.00

[Contient : Mary Anne Garnett, *The Salon Singer as Subject of Satire during the July Monarchy*.]

Karl Dahlhaus, *L'Esthétique musicale classique et romantique : de Kant à Wagner*. Paris, Rue d'Ulm, 2019, 636 p. Coll. « Æsthetica ». € 40

De Vivaldi à Britten : le paysage musical. In : Damien Ziegler, *Traité du paysage moderne*. La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2019, 322 p. € 28

[Contient : Berlioz, *passim*.]

Béatrice Didier, *Ensermer la musique dans le filet des mots*. Paris, Hermann, 2018, 357 p. Coll. « Vertige de la langue ». € 38

Nicolas Dufetel, *Les Orientales de Liszt*. Istanbul, Notre Dame de Sion, 2019.

Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (Hrsg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Band 1 : Ästhetik - Ideen. Stuttgart, J.B. Metzler, 2019, 300 p. € 49

Anthony Glinoe, Mythographie de Gustave Planche. In : Elina Absalyamova, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon (dir.), *Figures du critique-écrivain : XIX^e-XXI^e siècles*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, 330 p. Coll. « Interférences ». € 25

Fanny Gribenski, « La Musique attire aux Eglises & les fait aimer ». Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX^e siècle, *Revue de Musicologie*, 105/1 (2019), p. 77-110. € 25

Fanny Gribenski, *L'Église comme lieu de concert : pratiques musicales et usages de l'espace (Paris, 1830-1905)*. Paris, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019, 448 p. € 35

Jonathan Kregor (ed.), *Nineteenth-Century Programme Music : Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Brepols, 2018, XIII + 489 p. Coll. « Speculum musicae », 32. € 125

François Le Roux, Romain Raynaldy, *L'Opéra français : une question de style. De l'interprétation lyrique*. Paris, Hermann, 2019, 380 p. € 35

Andrew Patner, *A Portrait in four movements : the Chicago Symphony under Barenboim, Boulez, Haitink, and Muti*. Chicago, University of Chicago Press, 2019, 272 p. \$27.50
[Contient : Pierre Boulez (1991–2010), Ligeti, Ravel, Berio, and Berlioz.]

Perspectives on the French Musical Press in the Long Nineteenth Century edited by Mark Everist, Lucca Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, *MCN Studies 1*.
[Contient : Matthieu Cailliez, *Le compositeur et critique musical Adolphe Adam* ; Jennifer Walker, *“Les Grands oratorios à l'église Saint-Eustache” and the Parisian Press*.]

Frédéric Robert, *Valeur de notes : deux siècles de musique française, 1789-1989*. Préface de Joël-Marie Fauquet. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2019, 166 p. Coll. « Méridiennes ». € 20

Musicologies nouvelles, Opus 7 (janvier 2019). Thèmes agrégation 2019. Lyon, Éditions Musicales Lugdivine, 2018, 130 p. € 28
[Danièle Pistone, *L'exotisme musical européen du romantisme aux années vingt* ; Bruno Moysan, *L'exotisme du Désert à Padmâvatî. Altérité, circulations et redéfinitions post-coloniales* ; Anastasiia Syreishchikova-Horn, *L'exotisme dans la musique russe au XIX^e siècle*.]

Jean-Louis Panné, *Marseillaises*. Paris, Buchet-Chastel, 2018, 191 p. € 15

Jean Thiellay, Jean-Philippe Thiellay, *Rossini*. Paris, Actes Sud, 2019, 224 p. € 20,80

Laurent Vilarem, *Les Silencieux*. Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2019, 104 p. € 12,90
[Contient : Toutes les raisons du monde (Berlioz), p. 63.]

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Roberto Alagna, Alain Duault, *Mon Dictionnaire intime*. Paris, Le Passeur éditeur, 2019, 256 p. Coll. « En toute liberté », 14. € 19

Michèle Friang, Pierrette Germain, *Louise Bertin, compositrice, amie de Victor Hugo*. Sampzon, Éditions Delatour France, 2019, 116 p. € 15

Désiré-Émile Inghelbrecht, *Mouvement contraire : souvenirs d'un musicien*. Paris, Éditions de la Coopérative, 2019, 320 p. € 21
[Contient : 1912-1913. Fondation du Théâtre des Champs-Élysées. - Gabriel Astruc, animateur des Grandes Saisons de Paris. - Découverte et débuts de Ninon Vallin. - Les Concerts Berlioz. - Révélation de *La Damnation de Faust*.]

M. Offenbach nous écrit. Lettres au *Figaro* et autres propos réunis et présentés par Jean-Claude Yon. Paris, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019, 480 p. € 13

Clara Schumann, *Jugendtagebücher 1827-1840*. Nach den Handschriften im Robert Schumann-Haus Zwickau herausgegeben von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich. Hildesheim, Olms, 2019, 703 p. € 38

Robert et Clara Schumann, *Journal intime*. Préface de Brigitte François-Sappey. Paris, Buchet-Chastel, 2019, 352 p. € 20

VII. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Éric Anceau, *Ils ont fait et défait le Second Empire*. Paris, Tallandier, 2019, 384 p. € 21,90

Cédric Audibert, Une mémoire urbaine : les séjours de Napoléon à Lyon, *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 217 (2018-II), p. 7-28.

Cahiers Alexandre Dumas, 2018, n° 45, 201 p. Dumas en caricatures. € 39

Célébrer Alphonse de Lamartine à Mâcon : monument et festivités de 1869 à 1990. Milano, Silvana editoriale, 2019, 64 p. € 25

Sébastien Charléty, *Histoire de la monarchie de Juillet : 1830-1848*. Présentation d'Arnaud Teyssier. Paris, Perrin, 2018, 575 p. € 25

Olivier Cogne et Chantal Spillemaecker (dir.), *L'Ivresse des sommets. Eaux-de-vie, liqueurs et autres breuvages des Alpes*. Grenoble, Éditions du Musée dauphinois, 2019, 144 p. € 20

Sylvain Cordier (dir.), *Napoléon : la maison de l'Empereur*. Montréal, Musée des beaux-arts / Hazan, 2018, 352 p. € 45

Boris Deschanel, Voyages d'affaires et construction sociale de l'intermédiation marchande. Les circulations des commerçants et fabricants dauphinois (v. 1750 - v. 1830). In : Albrecht Burkardt (dir.), *Médiateurs et Instances de médiation dans l'histoire du voyage*. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2019, 368 p. Coll. « Histoire ». € 24

Alexandre Dumas, *Correspondance générale*. Tome III. Édition de Claude Schopp. Paris, Classiques Garnier, 2019, 576 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 34. € 53

Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, *Correspondance générale*. Tome VII : 1849-1852. Édition établie et annotée par Charles F. Dupêchez. Paris, Honoré Champion, 2019, 1080 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 101. € 145

Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, *Correspondance générale*. Tome VIII : 1853-1855. Édition établie et annotée par Charles F. Dupêchez. Paris, Honoré Champion, 2019, 740 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 109. € 90

Sylvie Grimm-Hamen, Ingrid Lachemy, Alain Muselle (éd.), *Écrivains et artistes : entre échanges et rivalités (XIX^e, XX^e et XXI^e siècles)*. Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions Universitaires de Lorraine, 2019, 246 p. € 12

[Contient : Jean-François Candoni, *Les trois vies d'artiste de Carl Maria von Weber*.]

Élise Lehoux, *Mythologie de papier : donner à voir l'Antiquité entre France et Allemagne (XVIII^e siècle-milieu du XIX^e siècle)*. Préface de François Lissarrague. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018, 365 p. Coll. « Histoires ». € 25

Thierry Lentz, *Bonaparte n'est plus ! : le monde apprend la mort de Napoléon, juillet-septembre 1821*. Paris, Perrin, 2019, 308 p. € 22

Marie Mennessier-Nodier, *Correspondance*. Tome I. Paris, l'Arsenal, Château-Chinon (1821-1848). Édition de Jacques Geoffroy. Paris, Classiques Garnier, 2019, 726 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 38. € 59

Sarah Mombert, Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*. Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, 270 p. Coll. « Cahiers de la MSHE Ledoux ». € 24

Representing Royalty, *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 47, no. 3-4. [Contient : *De la Royauté en France* (1814). Autour d'un pamphlet inédit de Louis de Bonald : ressusciter la légitimité ? ; Une écriture militante : la critique littéraire et la royauté dans le *Journal des débats* (1830-48).]

Claude Schopp, *Le Paris de Dumas*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, Éditions Alexandrines, 2019, 111 p. Coll. « Le Paris des écrivains », 2. € 10

Laurent Theis, *François Guizot*. Paris, Perrin, 2019, 400 p. Coll. Tempus ». € 11

Charles-Éloi Vial, *15 août 1811. L'Apogée de l'Empire*. Paris, Perrin, 2019, 432 p. € 24

René et Bernard Wilkin, *Lettres de Grognauds. La Grande armée en campagne*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2019, 360 p. € 24

VIII. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Sylvie Aubenas, Les Nadar, une légende photographique, *Chroniques de la BnF*, 83 (septembre-décembre 2018), 6-14.

Bâtir sous le Second Empire : dessins d'architecture conservés aux Beaux-Arts de Paris. Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2018, 120 p. Coll. « Carnets d'études », 44. € 25

Jean-Noël Bret et Laure Cahen-Maurel (dir.), *L'Œil de l'esprit : Caspar David Friedrich et le romantisme allemand*. Paris, Hermann, 2019, 382 p. € 29

Jean-Marie Bruson (dir.), *Paris romantique (1815-1848)*. Préface d'Adrien Goetz. Paris, Éditions Paris Musées, 2019, 472 p. € 44,90

Chateaubriand et Napoléon. Paris/Châtenay-Malabry, Domaine de la Vallée-aux-loups, Soteca, Napoleon I^{er} Magazine, 2018, 68 p. € 14,90

Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*. Préface par Jean-Michel Leniaud. Paris, Klincksieck, 2019, 460 p. Coll. « Les mondes de l'art », 13. € 23,50

Génération en révolution : dessins français du musée Fabre, 1770-1815. Paris, Éditions Paris Musées, 2019, 180 p. € 35

La portraitomanie: Intermediality and the Portrait in 19th-Century France
L'Esprit Créateur, 59:1 (2019) Spring.

Hermann Mildenerberger et Gaëlle Rio (dir.), *L'Allemagne romantique (1780-1850) : dessins des musées de Weimar*. Paris, Éditions Paris Musées, 2019, 256 p. € 44,90

Christine Peltre, Emmanuelle Amiot-Saulnier (dir.), *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière*. Paris, Hazan, 2019, 192 p. € 29

Marie-Laure Prévost, *Victor Hugo, l'homme océan*. Paris, BnF Éditions, 2019, 48 p. Coll. « L'Œil curieux ». € 6,90

IX. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Lord Byron, *Le Corsaire et autres poèmes orientaux*. Traduction de Jean Pavans. Paris, Gallimard, 2019, 416 p. Coll. « Poésie/Gallimard », 538. € 11,20

Théophile Gautier, Œuvres complètes. Section VI, *Critique théâtrale*. Tome XI, 1853-avril 1854. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet et Claudine Lacoste-Veysseyre. Paris, Honoré Champion, 2019, 774 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 211. € 75

Théophile Gautier, Delphine de Girardin, Joseph Méry, Jules Sandeau, **La Croix de Berny : roman steeple-chase**. Nouvelle édition. Paris, Le Mercure de France, 2019, 448 p. Coll. « Le temps retrouvé ». € 12

Heinrich Heine, **Tableaux de voyage**. Traduction et édition critique par Claire Placial. Paris, Classiques Garnier, 2019, 602 p. Coll. « Littératures du monde », 25. € 39

E.T.A. Hoffmann, **Contes nocturnes**. Édition d'Alain Montandon. Paris, Classiques Garnier, 2019, 464 p. Coll. « Classiques jaunes », 88. € 22

Victor Hugo, **Marion de Lorme**. Édition de Clélia Anfray. Paris, Gallimard, 2019, 336 p. Coll. « Folio théâtre », 190. € 6,80

Itinéraires poétiques de Heinrich Heine. Études réunies et publiées par Marie-Thérèse Mourey et Stéphane Pesnel. Nancy, CEGIL-Nancy, 2018, 121 p. Coll. « Le texte et l'idée ». € 12,50

Joseph d'Ortigue, **La Sainte-Baume**. Introduction et notes par Henri Lavagne d'Ortigue, Membre de l'Institut. Paris, Honoré Champion, 2019, 462 p. Coll. « Dialogue des arts », 6. € 65

Alfred de Vigny, **Stello**. Édition de Sophie Vanden Abeele-Marchal. Paris, Classiques Garnier, 2019, 450 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 65. € 48

Alain REYNAUD

Berlioz, deux vies

Il est mort il y a cent cinquante ans mais sa vie continue de captiver. Coup sur coup, en effet, viennent de paraître un livre de Bruno Messina et une biographie signée Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin.

En 2003, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Berlioz, avaient paru des ouvrages de toutes dimensions et de tous styles (biographie, abécédaire, essai, dictionnaire, recueil de lettres, ouvrage collectif...). Cette année, après le *Café Berlioz* de Pierre-René Serna, ce sont deux livres de dimensions plus modestes mais très différents l'un de l'autre qui viennent de voir le jour.

Le premier est l'œuvre de Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin, qui, en trente ans de carrière, a 4 500 conférences à son actif et, par ailleurs, est critique musical sur le site lyon-newsletter.com. Paru dans la collection « Horizons », chez Bleu Nuit, ce livre pourrait inquiéter si on se contentait d'en lire le quatrième de couverture qui nous présente Berlioz comme l'auteur d'« un vaste "oratorio" sur *La Damnation de Faust*, l'installant durablement comme un maître de la "musique à programme" » et, plus loin, comme un « un Maître de la musique française ». On craint l'hagiographie, mais l'ouvrage, en réalité, est conçu comme une biographie linéaire et sérieuse munie d'analyses et d'exemples musicaux qui, dans le cadre d'un ouvrage aussi concis, occupent à la fois trop et trop peu de place.

L'auteur apporte sa touche personnelle bienvenue (à propos de la mort de Prosper ou de la manière dont Meyerbeer, « impresario à titre amical », aide Berlioz à entreprendre sa première tournée en Allemagne), rectifie une erreur du *Dictionnaire Berlioz* (où un Dérivis est pris pour un autre), mais il est moins convaincant lorsqu'il suggère

que le *Te Deum* pourrait être un tombeau pour le père de Berlioz. Surtout, l'ouvrage est écrit dans un style un peu raide et gourmé, comme en témoigne l'intitulé des chapitres (« Nuit de sabbat ou les ultimes tribulations d'un géant »), avec certains passages étonnamment relâchés (les « moult » et « ce nonobstant » abondent, mais aussi le verbe « motiver » ainsi que l'emploi au sens anglais de « réaliser »), là où on attendrait de la fantaisie, une sympathie plus grande avec le sujet traité et un peu plus d'humour ; à moins qu'il y ait de la drôlerie involontaire dans des phrases telles que : « elle emprunte la voie de l'alcoolisme », ou encore : « ses amis [...] assistent impuissants à son décès ». Quant à « la fille Moke » [sic], savez-vous que c'était « une ignoble petite garce » ?

Le second livre, beaucoup plus chaleureux et personnel, est signé Bruno Messina et paraît dans la collection Classica/Actes Sud. Directeur du Festival de La Côte-Saint-André depuis 2009 et chargé par le ministère de la Culture de coordonner les manifestations célébrant les cent-cinquante ans de la mort de Berlioz, Bruno Messina s'est familiarisé au fil des ans avec la figure du compositeur. Ethnomusicologue, il a par ailleurs réfléchi à la manière dont la sensibilité mais aussi la musique de Berlioz a hérité des traditions du Dauphiné où il a vu le jour en 1803.

C'est ainsi, très logiquement, que la courte biographie qu'il nous livre s'ouvre sur le retour de Berlioz à La Côte-Saint-André en 1854, au moment où il s'agit de régler la succession de Louis Berlioz, médecin et père du musicien. Des pages attachantes sont consacrées à la manière dont l'enfant devenu compositeur a fait son miel des légendes et du folklore de sa terre natale : la présence des « armaillis, fromagers, fruitiers » suisses qui ont pu lui inspirer le ranz des vaches de la *Fantastique*, le souvenir du flamboyant Mandrin, roué vif en héros, dont on entend l'écho dans la *Marche au supplice*, ou encore le roi Hérode, figure dont on menace les enfants dauphinois « lorsqu'ils ne sont pas sages », et qui deviendra un personnage de *L'Enfance du Christ*.

En faisant référence aux thèmes successifs du festival qu'il dirige, Bruno Messina ancre Berlioz dans les turbulences du XIX^e siècle, celui « de la miniaturisation du monde à l'échelle des premières expositions universelles ». On sent chez l'auteur une réelle empathie avec le musicien qu'il évoque joliment, avec son suffixe « -oz », comme un magicien qui enchante autant qu'il continue de déconcerter et qui, resté enfant de la campagne, boit les partitions qu'il aime « à la source : sans filtre, sans précaution, sans façon ». L'homme Berlioz est justement évoqué « dans la confusion de ses objets d'amour », ses rapports avec Nerval sont finement analysés, et l'artiste est tout aussi justement décrit comme un « compositeur des foules » et non pas un « compositeur du peuple ».

Mais, collection oblige, Bruno Messina est obligé de faire bref, parfois très bref : les différentes étapes de la composition des *Franco-Juges* ou de *Lélio* sont expédiées, le *Freischütz* selon Berlioz méritait plus que trois ou quatre lignes hâtives, on ne comprend guère le passage sur la Marche du *Te Deum*, et les trente dernières années de la vie de Berlioz occupent dans le livre la moitié des trente premières. Bruno Messina s'intéresse avant tout à ce qui a fait Berlioz, à son terroir, à ses premières années, comme en témoigne cette belle formule : « Au contraire de Beethoven, devenu sourd, Berlioz a commencé dans le silence. » On regrettera encore deux ou trois facilités (l'Ouverture de *Waverley* qui « annonce la musique à programme », Paganini et son « geste de rock star »), mais on tient là le témoignage d'un homme qui, festival après festival, s'émerveille d'explorer un univers qui l'enchante, et se réjouit de nous le faire savoir.

Alors, quel livre choisir ? Favre-Tissot-Bonvoisin pour apprendre, Messina pour comprendre ? Ce serait une solution. Mais ce n'est pas la seule.

Christian WASSELIN

Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, *Hector Berlioz*. Paris : Bleu nuit éditeur, 2019, 176 p. (Coll. « Horizons », 55).

Bruno MESSINA, *Berlioz*. Arles : Actes Sud, 2018, 205 p.

Les Troyens en toutes lettres

Un petit cadeau point trop dispendieux et qui fera plaisir ? Le livret des *Troyens* mis en page à l'ancienne avec tout l'espace qu'il faut pour que les vers embrassant plusieurs répliques n'offrent pas à l'œil une succession d'alinéas sans rimes. Bref, un livret qui respire et qu'on pourra lire pour lui-même.

À lire comme une tragédie de Racine ? Peut-être pas... Ou pourquoi pas ? Car si, dans le numéro de *L'Avant-scène Opéra* consacré aux *Troyens*, Jean Michel Brèque ne cache pas certaines faiblesses dramatiques ou curiosités syntaxiques, il conclut finalement à la grandeur de l'œuvre, musique et livret associés.

La nouvelle édition de *l'Avant-scène Opéra* présente sur la précédente le grand avantage d'offrir la possibilité d'entendre les exemples qui figurent dans le guide d'écoute extraits de l'enregistrement dirigé par Colin Davis (1969).

En sorte que, complémentaires l'un de l'autre, ce sont deux cadeaux qui s'imposent. 40 € au total. Trop cher ? Songez que pour le même prix, l'Opéra Bastille offrait, au mieux, de mauvaises places et un piètre spectacle.

Gérard CONDÉ

Hector BERLIOZ. *Les Troyens*. Opéra en cinq actes et neuf tableaux. Livret. Œuvres-et-Valsery : Ressouvenances, 2019, 84 p., 12 €
(www.ressouvenances.fr)

Hector BERLIOZ. *Les Troyens*. Nouvelle édition. *L'Avant-scène Opéra*, 308., 28 €
(www.asopera.fr)

Colloque international Hector Berlioz

Coordonné par Alban Ramaut et Emmanuel Reibel, organisé à La Côte-Saint-André en partenariat avec l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, l'Université Lumière Lyon 2 et le Festival Berlioz.

En contrepoint au livre-anniversaire *Berlioz 1869-2019, cent-cinquante ans de passions*¹, Alban Ramaut et Emmanuel Reibel organisent à l'instigation de Bruno Messina une série de rencontres publiques animées par les meilleurs spécialistes de Berlioz.

Deux sessions de colloque font le point sur la réception du compositeur jusqu'à nos jours et sur l'actualité de la recherche berliozienne. Trois tables rondes ouvrent parallèlement le débat sur les thématiques suivantes : « Les écrits de Berlioz », « Berlioz en scène » et « Présentation du livre-anniversaire ».

Ces manifestations ont lieu au musée Hector-Berlioz de La Côte-Saint-André les 23, 24 et 25 août 2019.

* * *

Colloque (session 1/2) : la réception de Berlioz

Samedi 24 août, de 9h30 à 12h30

Discutant : Peter Bloom

9h40 : Cécile Reynaud (Charles Malherbe, collectionneur berliozien)

10h10 : Hanae Tsukada (L'historiographie berliozienne sous la III^e République)

10h40 : Alban Ramaut (Autour du centenaire berliozien de 1903)

11h10 : pause

11h30 : Matthieu Cailliez (Commémorer Berlioz : les lieux de mémoire)

12h00 : Olivier Class (La musique contemporaine face à Berlioz)

1. Éditions Aedam Musicae, Paris, avril 2019, 350 p., 30 €. Voir ci-après.

Colloque (session 2/2) : Actualité de la recherche berliozienne

Dimanche 25 août, de 9h30 à 12h30

Discutante : Catherine Massip

9h35 : Peter Bloom et David Cairns (Éditer les *Mémoires* de Berlioz)

10h20 : D. Kern Holoman (Nouveaux documents pour l'étude des sources berliозиennes)

10h50 : pause

11h10 : Céline Carencu (Avatars de la *Symphonie fantastique*)

11h40 : Élisabeth Giuliani (Bilan de la discographie berliозиenne)

12h10 : Gunter Braam (Les dernières découvertes de l'iconographie berliозиenne)

Table ronde (1/3) : présentation du livre-anniversaire

Vendredi 23 août, de 14h30 à 15h30

Animée par Cécile Reynaud

Avec Bruno Messina, Alban Ramaut et Emmanuel Reibel

Table ronde (2/3) : Les écrits de Berlioz

Samedi 24 août, de 14h30 à 15h30

Animée par Emmanuel Reibel

Avec Peter Bloom, Anne Bongrain et Gérard Condé

Table ronde (3/3) : Berlioz en scène

Dimanche 25 août, de 14h30 à 15h30

Animée par Alban Ramaut

Avec Claire Paolacci, Michela Niccolai et Pierre-René Serna

* * *

Le livre-anniversaire***Hector Berlioz 1869-2019 - 150 ans de passions*****Préface**

Ce temps de commémoration est l'occasion de célébrer l'extraordinaire changement d'appréciation des mélomanes envers la musique de Berlioz au cours des cent cinquante dernières années. J'attribue cette évolution à quatre raisons :

Un amoindrissement des préjugés envers sa musique – qui a longtemps été considérée comme fantaisiste, grandiloquente, en un mot « insupportable », en particulier par beaucoup de ses compatriotes qui, pendant qu'ils se prosternaient devant Wagner, se sentaient obligés de dénigrer Berlioz. Pourquoi donc ? Je n'ai jamais compris.

L'idée aujourd'hui largement partagée selon laquelle presque tout ce qu'il a écrit est, d'une certaine manière, une musique « dramatique », le fruit d'une imagination débordante et atypique, qui ne connaissait aucune limite et refusait la contrainte des genres conventionnels.

Le contexte qui fait que nous sommes aujourd'hui bien plus conscients de l'appartenance de Berlioz à cette génération de Romantiques français dans laquelle s'inscrivaient Delacroix, Hugo, Stendhal et Dumas ; de la manière dont il a été inspiré (comme certains d'entre eux l'ont été aussi) par Virgile, Shakespeare et Byron, Scott, Moore et Goethe ; mais aussi (contrairement à eux) de sa plus grande réussite, celle d'avoir transformé les créations de ces écrivains-modèles en musique d'une force poétique irrésistible.

La reconnaissance toujours croissante de Berlioz en tant que maître suprême de l'orchestre, ce médium qu'il avait choisi. Entre ses mains, l'orchestre est devenu une force d'expression puissante, capable d'être l'égal, voire de surpasser la nouvelle, la pièce de théâtre ou la poésie elle-même. Ce à quoi il faut ajouter, grâce aux révélations qu'apportent les interprétations sur instruments d'époque, que nous pouvons désormais mieux apprécier et profiter de la multicolore délicatesse et transparence de ses timbres orchestraux, jamais atteints depuis Debussy, Stravinsky et Ravel.

John Eliot GARDINER

Table des matières

Préface (John Eliot Gardiner)

Avant-Propos (Bruno Messina)

Introduction : 150 ans de passions (Emmanuel Reibel)

Première Partie

La « figure » Berlioz : historicité, canon, idéologie

Le collectionneur Charles Malherbe, arbitre de la réception de Berlioz

(Cécile Reynaud)

Berlioz et l'historiographie musicale sous la Troisième République : nationalisme, républicanisme et (anti-)wagnérisme

(Hanae Tsukada)

Le livre d'or du centenaire d'Hector Berlioz et ses controverses

(Alban Ramaut)

Un musicien français « aux trois quarts allemands » sous l'Occupation

(Yannick Simon)

La « figure » Berlioz, entre fiction et réalité

(Emmanuel Reibel)

Berlioz comme monument : géographie, commémoration et canonicité

(Jack Blaszkiewicz et Matthieu Caillez)

Deuxième Partie

Sillages de l'œuvre berliozienne

Les *Mémoires* d'Hector Berlioz face à leurs lecteurs

(Peter Bloom)

Berlioz en anglais : contextes et perspectives

(Katherine Kolb)

La postérité de Berlioz en Russie et en Union soviétique

(Anastasiia Syreishchikova-Horn)

Présence et réception de Berlioz dans la création en France après 1950

(Olivier Class)

Avatars de la *Symphonie fantastique*, de l'orchestre au piano
(Céline Carencó)

Hector Berlioz et l'Opéra de Paris entre 1869 et 2019 : du rejet
à la consécration
(Claire Paolacci)

Berlioz mis en scène ou trente ans d'expérience comme spectateur
(Pierre-René Serna)

Les Troyens dans l'espace (La Fura dels Baus, Valence 2009)
(Michela Niccolai)

Troisième Partie

Actualisation de la recherche berliozienne depuis 2003

Phonographie berliozienne 1901-2019 : la construction d'un
patrimoine sonore
(Élizabeth Giuliani)

Nouveaux documents pour l'étude des sources berlioziennes :
la deuxième édition du Catalogue Berlioz
(D. Kern Holoman)

Les mises à jour de l'iconographie berliozienne (2003-2019)
(Gunther Braam)

Bibliographie 2003-2019

Épilogue (Alban Ramaut)

Petite chronologie anecdotique et berliozienne 1869-2019

Bio-bibliographies des auteurs

Index des noms propres

Index des œuvres berlioziennes

Remerciements

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

BONNES FEUILLES

N° 14

2019

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Gérard Condé, Anne Bongrain, Alain Reynaud, Christian Wasselin

BONNES FEUILLES*Sommaire*

Avant-propos	Gérard CONDÉ	3
Hector Berlioz <i>La France musicale</i> , 14 mars 1869	Marie ESCUDIER	5
Hector Berlioz <i>Le Ménestrel</i> , 14 mars 1869	Oscar COMETTANT	7
Le Centenaire de Berlioz <i>Le Ménestrel</i> , 13 décembre 1903	Julien TIERSOT	15
Berlioz aujourd'hui <i>Harmonie</i> n° 44, février 1969	Fred. GOLDBECK	19



L'anniversaire. Hommage à Berlioz,
Sgap, d'après un tableau de Fantin-Latour (1876)
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Avant-propos

Hasard, sans doute, mais qui fait si bien les choses qu'on ne lui demande pas, les soixante-six années d'existence physique d'Hector Berlioz tiennent entre deux dates riches en multiples de 3 : du douzième mois de 1803 au troisième de 1869... Cela se célèbre et les deux premiers centenaires (1903-1969) ont marqué des étapes décisives dans la (re)connaissance de l'artiste, de l'homme et de l'œuvre. Le premier bicentenaire (2003) n'a fait que constater une évolution globalement positive. Qu'attendre de 2069 ? La preuve que le pire n'est jamais sûr ? Mais tenir valant toujours mieux que courir, 2019 a été appelé à célébrer un siècle et demi de dissolution de la chair et de résurrection de l'esprit.

On trouvera donc, au fil de ces *Bonnes Feuilles*, l'écho de cet avènement en trois temps : 1869-1903-1969. Sur le vif, deux nécrologies aussi émues que militantes : l'une de l'aîné des frères Escudier, Marie, qui s'applique à tempérer les reproches qu'on croyait pouvoir adresser aux intolérances du critique, aux rugosités de son caractère et à prédire, audacieusement, qu'on étudiera un jour Berlioz comme Mozart et Beethoven. L'autre, d'Oscar Comettant, riche de témoignages sur les derniers mois de Berlioz, aborde en finesse la question de la musique de l'avenir dénouant l'amalgame avec Wagner menant à une analyse de *Roméo et Juliette* relue (?) au coin du feu et s'achevant par l'affirmation que dans l'héritage coquet laissé par Berlioz, pas un liard ne provient de sa musique. Preuve d'excellence dans une conception naissante selon laquelle l'art qui rapporte est intrinsèquement mauvais ?

En 1903, Julien Tiersot opposait la ferveur silencieuse des admirateurs de Berlioz réunis au square Vintimille à l'indifférent silence des pouvoirs publics, preuve s'il en fallait qu'il y a moins de nouveauté en politique que dans les arts.

En 1969, Fred Goldbeck, homme de plume et de radio (*La Musique une et divisible*, inoubliable sur France Culture) se réjouira, au contraire, que Berlioz ne soit toujours pas « classé ». Son article, paru dans la prestigieuse revue *Harmonie*, est de ceux qu'il faut lire deux fois ; la première pour en savourer la légèreté désinvolte, la seconde pour découvrir derrière chaque image naïve, derrière chaque expression pesée au trébuchet, une appréhension singulièrement pénétrante de l'essence même du génie berliozien. En procédant par sous-entendus, Goldbeck fait appel à la complicité du lecteur, c'est-à-dire à une communication par le biais de l'indicible, la seule qui vaille en musique.

G. C.

Hector Berlioz

Que l'art musical se voile d'un nouveau crêpe ! Le plus grand musicien de la France contemporaine, Hector Berlioz, vient de mourir.

L'heure de la justice a sonné pour lui.

Si, vivant, il a eu de nombreux détracteurs, mort, les œuvres de son génie n'éveilleront en France, nous en sommes convaincus, que l'admiration et le respect.

Oui, Berlioz a eu beaucoup d'ennemis, et pourtant c'était une nature loyale et bienveillante, qui n'eut d'autre passion que celle de son art, auquel il a tout sacrifié, tout jusqu'au repos de l'esprit et à la santé du corps.

Tous ceux qui l'ont connu savent ce qu'il y avait de noble et de désintéressé dans ce cœur ouvert à toutes les émotions, et d'élevé dans cette âme accessible à tous les sentiments généreux ; ceux-là aussi, sont-ils inconsolables et conserveront-ils à cette illustre mémoire le culte dû aux grands et puissants esprits.

Comme toutes les organisations exceptionnelles qui se meuvent dans les régions inconnues des vulgaires mortels, Berlioz a eu quelques travers de caractère, et peut-être aussi quelques défaillances dans ses rapports purement sociaux. Mais est-ce que Beethoven, considéré au point de vue uniquement humain, fut un être parfait, à l'abri de tout reproche ? Et combien d'autres grands hommes dans les diverses branches de l'intelligence humaine ne pourrions-nous pas citer, qui ont eu aussi leurs travers et leurs défaillances ! La postérité, toujours impartiale, ne s'est souvenue que de ce qu'il y avait en eux de sublime, et c'est ainsi qu'elle agira certainement à l'égard de l'artiste éminent qui vient de s'envoler dans les régions où commence l'Immortalité !

Nous avons voué à Berlioz une amitié fraternelle, qui s'était accrue de toutes les injustices contre lesquelles il luttait depuis plus de trente ans avec un courage indomptable. Souvent nous avons essayé de lui apporter des consolations en cherchant à lui prouver que ses plaintes étaient exagérées. Inutiles efforts ! Cette âme blessée semblait se complaire dans sa souffrance morale. Il était malheureux volontairement, et son opiniâtreté était telle qu'on pouvait le croire heureux de son malheur même. Depuis plus de deux ans les amis de Berlioz le voyaient s'éteindre lentement, et lui-même ne se faisait aucune illusion sur la gravité croissante de son état. Il parlait peu, et il y avait dans ses rares épanchements un accent de tristesse qui était comme le pressentiment d'une fin prochaine. Après avoir lutté contre les hommes, il n'a pas cherché un seul jour à lutter contre la mort. On aurait même dit qu'il la voyait approcher avec une secrète joie, tant il était convaincu que le jugement de la postérité était plus équitable pour lui que celui de ses contemporains.

Berlioz a eu le sort de tous les novateurs : il a été méconnu et il a souffert ! Mais on se rappellera qu'il a été le chef glorieux d'une école nouvelle en musique, comme Victor Hugo l'a été dans le domaine de la poésie ; on étudiera ses œuvres, comme on étudie celles de Beethoven et de Mozart, et le jour n'est peut-être pas loin où il sera mis, comme ces deux génies immortels, au rang des compositeurs classiques.

On n'attend pas de nous sans doute que, devant cette tombe à peine fermée, nous nous livrions à une étude détaillée des œuvres qui doivent éterniser le nom de Berlioz. Nous n'avons voulu aujourd'hui que payer notre tribut de regret à l'ami que nous avons perdu. Plus tard, nous nous occuperons avec tout l'intérêt qu'ils méritent de l'écrivain remarquable et du compositeur illustre que l'Allemagne, plus juste que la France, avait salué depuis longtemps du nom de *second Beethoven*.

M. ESCUDIER

Hector Berlioz

Un compositeur hardiment novateur, un écrivain plein d'esprit et d'humour, un critique passionné, un noble poète, une intelligence rare, un cœur admirable, Hector Berlioz, est mort lundi dernier, à midi et demi, dans son domicile à Paris, rue de Calais. Il n'avait que soixante-six ans ; mais pour les âmes de feu, comme était la sienne, les années sont doubles, et le repos n'arrive qu'avec la mort.

En payant ici un tribut d'hommage à la mémoire du grand artiste qui eut cette singulière douleur et cette âcre consolation d'être si souvent méconnu dans son pays, quand, partout à l'étranger, on l'accueillait en triomphateur, nous n'avons pas l'intention de faire une étude complète et approfondie de l'homme et de son œuvre. Un pareil travail, pour être digne de celui qui en serait l'objet, demanderait un long temps de recueillement et beaucoup de développement.

Un livre est à faire sur Berlioz. Ce livre on le fera comme un acte de tardive justice en faveur de celui que le dédain systématique de ses compatriotes a tué ; car il est mort de ce dédain, maladie inconnue des âmes vulgaires, maladie affreuse, tourment de chaque minute pour celui qui, sentant sa supériorité et obéissant à ce besoin absolu de l'artiste, de faire partager aux autres les impressions qui l'étreignent et le portent dans l'idéal, se voit condamné par la foule à vivre dans la foule aux prises avec ses aspirations solitaires, ou, qui pis est, à recevoir de courtisans banals de banales flatteries, des éloges à faux. Oh ! les éloges qui ne portent pas sur les qualités essentielles de vos œuvres, les éloges omnibus, les compliments clichés, que de coups de poignard donnés par des imbéciles bien intentionnés aux hommes de génie, aux inventeurs ! Mieux encore mille fois l'indifférence qui blesse l'amour-propre, mais raffermi l'orgueil, et double les forces jusqu'à ce que, glorieusement, elles se brisent.

Quel que soit le jugement de la postérité sur l'œuvre de Berlioz, il restera comme une des individualités les plus tranchées de l'école romantique en musique, comme une des intelligences les plus originales et les plus poétiques de notre siècle. Sa vie entière fut un combat à outrance pour le triomphe d'une poétique musicale qu'on peut ne pas approuver, mais dont il est du moins l'inventeur, et qui n'a pas manqué d'imitateurs, à commencer par Richard Wagner.

Mais Wagner, éloigné de son modèle pour obéir aux conséquences extrêmes d'un système musical antimusical, a élevé église sur église, dogme sur dogme. Sur la fin, Berlioz a pu dire de l'école de l'avenir, malgré les beautés de premier ordre qu'on trouve dans toutes les partitions du révolutionnaire allemand : « Si telle est cette religion, très-nouvelle, en effet, je suis loin de la professer ; je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais ; je lève la main et je le jure : *non credo*. Je le crois fermement ; le beau n'est pas horrible, l'horrible n'est pas beau. La musique, sans doute, n'a pas pour objet exclusif d'être agréable à l'oreille, mais elle a mille fois moins encore pour objet de lui être désagréable, de la torturer, de l'assassiner. »

Naturellement, les fanatiques de la nouvelle école se sont indignés d'une semblable profession de foi, faite solennellement par un grand compositeur. Le traître ! se sont-ils écriés, repousser ainsi les dogmes d'une religion harmonique dont il s'est si longtemps institué le grand-prêtre, notamment dans *Roméo et Juliette*.

J'ai voulu voir jusqu'à quel point l'accusation était fondée, et je me suis procuré la partition de l'ouvrage de Berlioz, si fortement compromis. Eh bien, moi qui n'aime la musique de l'avenir que dans les passages où elle est conforme à la bonne musique du présent, j'ai passé une soirée délicieuse à lire cette belle partition, un des éblouissements de ma jeunesse. *Roméo et Juliette*, quand je l'entendis, il y a bien des années déjà, avec un orchestre imposant et des chœurs nombreux, sous la direction de l'auteur lui-même, produisit en moi une de ces sensations profondes, mais indéterminées, qui ne commandent pas l'enthousiasme, mais impriment le respect. J'avais devant moi un grand artiste, je le sentais ; j'entendais une musique grandiose et pleine de poésie, ma raison me le disait, mais mon oreille, encore inexercée, n'en suivait que difficilement les développements

ingénieux et hardis ; d'un autre côté, les accents de la mélodie tour à tour chaste, voluptueuse, fantastique, sombre, éclatante, ardente, passionnée, et toujours frappée au coin du génie, c'est-à-dire au coin de l'originalité, effleuraient mon cœur et ne le pénétraient pas. En présence de cette œuvre originale je restai froid, mais ébloui, comme serait un habitant des plaines du Texas ou des montagnes volcaniques du Pérou, qui se trouverait, sans aucune transition, transporté de ces pays lointains et solitaires au sein d'une ville comme Paris, un jour de grande fête.

Depuis cette époque, j'ai mieux compris les beautés de la musique de Berlioz, et, je le répète, la lecture de cette œuvre célèbre du grand symphoniste m'a fait passer, seul au coin du feu, la plus intéressante et la plus heureuse soirée.

J'ai entendu avec les yeux ces notes mortes sur le papier, et qui vibraient en moi chaleureuses et pleines de vie par le phénomène de la mémoire des sons, qui n'est autre chose que la sensation prolongée. J'ai entendu et j'ai applaudi l'ingénieuse introduction instrumentale, le prologue, tout empreint d'une grandeur sauvage, les poétiques strophes qui suivent, le *scherzetto* à deux temps qui vous transporte dans les mondes fantastiques de la reine Mab, que j'ai vu ensuite apparaître dans un *scherzo* d'un effet incomparable ; puis la fête chez Capulet ; ces pages symphoniques comme on n'en avait jamais instrumenté avant Berlioz ; l'admirable scène d'amour et de désespoir, un chef-d'œuvre de sentiments exquis, de noble et tendre poésie ; cette autre scène, le convoi funèbre de Juliette ; et la scène du jardin, dans laquelle les jeunes Capulets, sortant de la fête, font entendre, dans un double chœur, des réminiscences de la musique du bal ; enfin, l'invocation au réveil de Juliette ; la grande rixe des Capulets et des Montaigus, faite en partie avec les dessins du prologue, sur lequel grondent et se déchaînent les voix tumultueuses des Capulets et des Montaigus, soudainement interrompues par la révélation du père Laurence, d'où naît le serment de réconciliation des familles ennemies. Oui, j'ai entendu toutes ces belles pages dignes du texte immortel de Shakespeare, qui les a inspirées, et mon esprit et mon cœur en ont été ravis.

Bien des personnes se sont imaginé que la muse de Berlioz était une muse rebelle, et qu'il avait le travail pénible ; c'est une erreur : il n'écrivait jamais que de verve et pour obéir à l'inspiration. Quel exemple plus curieux de cette disposition du compositeur que l'histoire de la *Damnation de Faust*, dont il écrivit simultanément le poème et la musique.

Damnation de Faust, manuscrit MS-1190 D (1846), extrait
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ce fut pendant un voyage en Autriche, en Hongrie, en Bohême et en Silésie, que Berlioz posa les premiers fondements de cette œuvre si curieusement originale et saisissante. Il improvisait les vers à mesure

que lui venaient les idées musicales, et jamais il ne se sentit une aussi grande facilité au travail. « J'écrivais quand je pouvais et où je pouvais : en voiture, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur et même dans les villes, malgré les soins divers auxquels m'obligeaient les concerts que j'avais à y donner. » C'est dans une auberge de Tarsau, sur les frontières de la Bavière, que le compositeur écrit l'introduction :

Le vieil hiver a fait place au printemps.

A Vienne, il trace les scènes des bords de l'Elbe, l'air de Méphistophélès : *Voici des roses*, et le ballet des *sylphes*, cet incomparable *scherzo*. Au moment de partir pour la Hongrie, il orchestre et développe la fameuse marche hongroise sur le thème de Rakoczy, qui valut au compositeur français une très-belle couronne, hommage de la jeunesse de Gior. A Pesth, à la lueur du bec de gaz d'une boutique, il trace au crayon le refrain en chœur de la *Ronde des paysans*. A Prague, il se lève la nuit pour écrire le chœur d'anges de l'*Apothéose de Marguerite* :

Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara.

A Breslau, il fait les paroles et la musique de la chanson latine des étudiants :

Jam nox stellata velamina pandit.

« Le reste, raconte l'auteur, a été écrit à Paris, mais toujours à l'improvisiste : chez moi, au café, au jardin des Tuileries, et jusque sur une borne du boulevard du Temple. Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir, et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu.

Cette facilité étonnante à improviser des œuvres pourtant si compliquées souvent, explique le nombre considérable d'ouvrages laissés par Berlioz, indépendamment de ses travaux de critique littéraire, et malgré le temps qu'il employa à monter des concerts pour faire connaître sa musique. Citons quelques ouvrages de ce maître à jamais regretté :

En ce qui concerne la musique dramatique et les oratorios, nous trouvons : *Benvenuto Cellini* (opéra, 3 septembre 1838) ; *Beatrice et*

Benedict, opéra-comique en deux actes, représenté à Bade ; *les Troyens*, grand opéra en cinq actes (Théâtre-Lyrique, 1864) ; *Roméo et Juliette*, grande symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et prologue choral ; *la Damnation de Faust*, légende en quatre actes ; *la Fuite en Égypte*, oratorio en trois parties.

Dans le domaine de la musique instrumentale, nous mentionnerons : les ouvertures de *Waverley*, du *Roi Lear*, du *Carnaval romain*, des *Franco-Juges*, du *Corsaire*, l'*Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties ; *Harold en Italie*, symphonie en quatre parties ; *Symphonie funèbre et triomphale*, à trois parties, etc.

Pour le chant : *Irlande*, recueil de mélodies ; les *Nuits d'été*, id. ; *Fleurs des Landes*, idem ; *Feuillets d'album*, idem ; *Vox populi*, deux grands chœurs avec orchestre ; *Tristia*, trois chœurs avec orchestre ; la *Captive*, *Sara la baigneuse*, etc., etc.

N'oublions pas la *Messe des morts (Requiem)* ; le *Cinq mai*, chant sur la mort de Napoléon ; le *Retour à la vie*, « mélologue, » mélange de musique et de discours avec solos de chant, chœur et orchestre ; *Te Deum* à deux chœurs, orchestre et orgue, etc.

Il a, en outre, publié un grand *Traité d'instrumentation*, et orchestré, outre la *Marseillaise* et la *Marche marocaine*, l'*Invitation à la valse*, de Weber. Enfin il laisse des mémoires.

Quelques détails sur les derniers jours de Berlioz ne paraîtront pas sans intérêt au monde musical qui pleure sa perte, à ses amis en deuil.

Depuis la chute qu'il fit à Nice, à son retour de Russie, sa santé, déjà bien chancelante, s'affaiblit de plus en plus. Il perdait parfois la mémoire, au point d'oublier le nom de ses amis les plus intimes. Parfois aussi on l'aurait cru privé de toute sensibilité. C'est dans un de ces moments, où la vie intellectuelle semblait l'avoir abandonné, que la musique opéra sur son âme un véritable prodige.

M^{me} Charton-Demeur était allé[e] voir l'illustre malade. Pour Berlioz, la visite de la grande cantatrice française, qui avait si dignement créé le beau rôle de Didon dans les *Troyens*, était toujours une poétique consolation, un adoucissement à ses souffrances physiques. Mais ce jour-là, je parle de près de trois mois, le maître ne

put pas même lui sourire. Il regardait sans voir, et ne répondait pas à la voix de l'amitié. Alors M^{me} Charton-Demeur voulut essayer de la musique, cette langue qui parle encore à l'âme quand les mots ne sont plus entendus de l'esprit. Elle s'assit au piano, et dit quelques phrases de l'opéra d'*Armide*, dont la partition était ouverte. A ces accents de Gluck, Berlioz sort de sa torpeur ; il reconnaît la cantatrice, il lui serre la main, il la remercie, il se lève, il parle. Et le voilà revenu à la vie pour l'art et par l'art, battant la mesure, applaudissant, faisant des observations sur la tradition perdue de cette musique, pleurant de joie. « Ah ! s'écria M^{me} Charton, voilà sa nourriture ; c'est la Musique qu'il lui faut, elle ne lui manquera pas désormais.



Anne Charton-Demeur
lithographie d'Alfred Lemoine (1864)
Source gallica.bnf.fr

Et elle voulut avec Saint-Saëns organiser pour le malade, chez le malade, des auditions musicales pour lui seul. Malheureusement, la maladie s'aggravant chaque jour, ne permit pas de mettre ce noble projet à exécution.

La dernière fois que le maître ait fait acte de vie intellectuelle, c'est le 17 décembre dernier.

Il paraissait ce jour-là plus accablé que jamais, et la mort planait déjà sur sa tête d'aigle, si fière, si accentuée, si artistement énergique. La paralysie l'avait rendu muet, et les paroles qu'on lui adressait restaient sans réponse. Cependant, M^{me} Charton aurait voulu du mourant un effort, — sa signature pour l'album de M^{lle} Nilsson.

— Mon cher Berlioz, dit-elle en se penchant doucement sur le maître, j'ai une faveur à vous demander. Vous savez M^{lle} Nilsson, que

vous avez applaudie dans *Don Juan*, elle vous aime bien et serait heureuse d'avoir votre signature dans son album. Il ne manque plus que vous. Tous les grands y sont : Rossini, Aubert, Lamartine, Hugo. Ne voudriez-vous pas me rendre service et lui faire ce plaisir ?

Berlioz entendit, comprit et fit quelques mouvements. On lui apporta l'album. Alors, et par un de ces retours à la vie qui se produisent chez les natures nerveuses et déroutent la science, il prit le grand livre sur ses genoux, traça une douzaine de portées de musique et, sans faire une seule faute, écrivit les paroles et la musique d'une de ses premières mélodies : *Reviens, reviens ma bien-aimée*. M^{me} Charton pleurait, et mes yeux se mouillent à ce souvenir.

Le succès douteux, en tout cas de très-peu de durée, des *Troyens* avait ébranlé jusque dans ses racines le courage de Berlioz. Cependant, il y a des beautés de premier ordre dans cette partition, qui sera peut-être reprise un jour avec éclat. Au moment même où le compositeur exhalait le dernier soupir, on frappait à sa porte. C'était M. Gevaert, qui venait, un télégramme à la main, annoncer au compositeur le grand succès des *Troyens* à Moscou. Pauvre Berlioz ! cette consolation suprême lui a manqué.

Sur son lit de mort, il reposait calme et majestueux. Son âme envolée avait donné à ses traits je ne sais quelle sérénité sublime qui imposait le respect et bannissait la crainte. On eut dit Dante, le grand poète italien.

Les amis qui ne l'ont pas quitté et ont recueilli son dernier soupir sont : Ernest Reyer, Edouard Alexandre et le compositeur Damke. Ces deux derniers sont les exécuteurs testamentaires.

Berlioz laisse à sa belle-mère, M^{me} Reccio, mère de sa seconde femme (il avait épousé en premières noces la tragédienne anglaise Miss Smithson), une somme de 20,000 fr. et 4,000 fr. de rentes viagères. Ces modestes économies du compositeur proviennent de l'héritage paternel et non point de la musique. L'art, dont il restera un des plus nobles représentants, ne lui a donné que des regrets, avec quelques moments d'ineffables jouissances.

Oscar COMETTANT

Le Ménestrel
13 décembre 1903

Le centenaire de Berlioz

C'est en ces termes que lui-même a raconté sa venue au monde : « Je suis né le 11 décembre 1803... Pendant les mois qui précédèrent ma naissance, ma mère ne rêva point, comme celle de Virgile, qu'elle allait mettre au monde un rameau de laurier. Quelque douloureux que soit cet aveu pour mon amour-propre, je dois ajouter qu'elle ne crut pas non plus, comme Olympias, mère d'Alexandre, porter dans son sein un tison ardent. Cela est fort extraordinaire, j'en conviens, mais cela est vrai. Je vis le jour tout simplement, sans aucun des signes précurseurs en usage dans les temps poétiques, pour annoncer la venue des prédestinés de la gloire... »

Si la naissance de Berlioz s'est opérée sans aucun de « ces signes précurseurs », il est bien vrai que plusieurs des actes importants de sa carrière n'ont pas été accomplis sans être accompagnés par ces phénomènes naturels qui frappent l'imagination des hommes et dans lesquels les croyances populaires ont toujours vu une manifestation spéciale de la Destinée. De même que Beethoven est mort parmi les dernières neiges de l'hiver, dans le fracas inopiné de la foudre, de même Berlioz, la dernière fois qu'il se montra au public, apparut, semblable à un personnage de légende, au milieu d'une fête, le front ceint d'une couronne d'or, tandis qu'un ouragan formidable tombait des Alpes ; et dans la même ville de Grenoble, où cette scène s'était passée, six mois avant sa mort, nous avons encore vu récemment inaugurer sa statue avec l'accompagnement de la même musique formidable et de la même mise en scène du tonnerre et des éclairs, appareil fantastique bien digne de lui plaire.

Une trêve inespérée a été conclue entre les éléments et Berlioz, le jour de son centenaire : ce fut par une calme matinée de décembre, éclairée par instants d'un vague et mélancolique rayon de soleil,

qu'avant-hier vendredi un groupe nombreux d'admirateurs et d'admiratrices se réunit au square Vintimille, au pied de sa statue.



« STATUE DE BERLIOZ, par M. Alfred Lenoir,
inaugurée au square Vintimille, à Paris, le 17 octobre 1886 »
Le Monde illustré, 16 octobre 1886

Il n'y eut pas de pompes officielles, et le protocole n'intervint pas un seul moment : la réunion, au contraire, eut d'un bout à l'autre un caractère tout spontané, et pour ainsi dire intime. La cérémonie fut très simple : pour mieux dire, il n'y eut aucune cérémonie, mais un simple hommage silencieux et muet, plus expressif, sans doute, que des paroles ronflantes. Des fleurs et des couronnes ont été déposées, les unes apportées par les assistants eux-mêmes, d'autres envoyées de divers points de la France et de l'étranger. Parmi les dédicaces qu'elles portaient, nous avons relevé celles de la Société des Concerts du Conservatoire, du théâtre de l'Opéra-Comique, de l'Association artistique (Concerts Colonne), de la ville de la Côte-Saint-André et de l'Association Berlioz (récemment fondée dans la ville natale du maître), — plusieurs couronnes portant cette simple inscription : « A Hector Berlioz, ses admirateurs » ; celle de la Société des Concerts de Toulouse et de la Société de musique de Lille ; une couronne envoyée par l'éminent capellmeister Weingartner, sur laquelle sont écrits ces mots : « Le tombeau ne couvrira jamais ta gloire » ; d'autres enfin provenant d'Allemagne (orchestre Kaim de Munich, orchestre royal de Berlin, théâtre de la Cour de Carlsruhe), etc.

Quelques brèves paroles furent improvisées. M. Meyer, maire de la Côte-Saint-André, salua la mémoire de celui qui, sorti de cet humble pays, n'est pas seulement la gloire de sa province, mais est devenu l'honneur de l'art de la France et du monde. M. Bourgault-Ducoudray dit qu'en rendant hommage aujourd'hui à cette gloire posthume, il ne fallait pas oublier l'injustice dont fut victime Berlioz vivant, et voulant faire de cette commémoration une sorte de manifestation expiatoire il s'est arrêté bientôt, terminant ainsi : « Le silence de nos voix rendra mieux le regret de nos cœurs. »

Puis les assistants, par groupes libres, sans former de cortège, se sont rendus au cimetière Montmartre, où est le tombeau de Berlioz. De nouvelles fleurs furent déposées, et M. Eugène d'Auriac, professeur à la Faculté des Lettres, prenant la parole, développe l'idée que Berlioz, enfant de l'admirable génération de 1830, fut parmi les musiciens, le seul qui en ait exprimé l'idéal et n'en ait pas travesti l'esprit, ayant créé des œuvres d'une hauteur égale à celle des plus grands génies de la poésie et des arts que cette époque ait vus naître :

il a affirmé que, par là, Berlioz restait un homme unique en son genre et un artiste complet.

Ce fut tout. Et ce fut bien, car ce fut sincère, tous ceux qui s'étaient dérangés pour rendre cet hommage à la mémoire de Berlioz l'ayant fait dans l'unique sentiment de satisfaire à la foi de leur cœur. Tout au plus songerions-nous à exprimer quelques regrets que, à la commémoration d'un tel musicien, la musique n'ait participé en rien. N'aurait-ce pas été ici le lieu de saluer sa mémoire centenaire par une exécution de sa *Symphonie funèbre et triomphale*, écrite pour le plein air ? Mais personne n'y ayant songé parmi ceux qui en auraient pu prendre l'initiative, il a bien fallu nous contenter... d'une messe basse.

Quant à l'absence totale de toute participation officielle des pouvoirs publics au centenaire de Berlioz, elle n'a pas à nous étonner : nous savons dès longtemps que les gouvernements se sont toujours désintéressés des idées d'art pur, et cela n'est pas particulier à notre époque : Berlioz vivant a eu assez d'autres occasions de s'en apercevoir ; en tout cas, il se trouve, à ce point de vue, en fort bonne compagnie (Lamartine, Balzac, Delacroix, et combien d'autres, peuvent le dire !) Au reste, l'assistance d'avant-hier comprenait un assez grand nombre de personnalités, venues à titre individuel, mais appartenant aux institutions d'art officielles, pour qu'il n'y ait pas lieu de formuler à cet égard les regrets d'une susceptibilité exagérée.

Au reste, la vraie fête commémorative de Berlioz, c'est celle que nous donnent, aujourd'hui même, toutes nos grandes sociétés de concerts, non seulement à Paris, mais par toute l'Europe et dans le monde entier. Et c'est là la plus belle manifestation qui puisse réjouir les amis de la mémoire de Berlioz et contribuer à sa gloire.

Julien TIERSOT

Berlioz aujourd'hui

Au centième anniversaire de sa mort, Berlioz a la chance de ne pas encore être classé, puisqu'il continue d'enchanter les uns et d'irriter les autres. Et la malchance, probablement parallèle, d'être toujours méconnu et mésinterprété puisque, pour toutes sortes de raisons, dont aucune musicale, on ouvre l'année Berlioz à l'Opéra de Paris avec *la Damnation de Faust*, partition de concert qui ne se prête pas mieux à la scène, aux décors et au ballet qu'une exposition Goya ne s'accommoderait d'un accompagnement musical.

Pourtant, il y a un point sur lequel, depuis la première audition de la *Symphonie Fantastique*, le génie, l'originalité, la technique et la perfection de Berlioz ont mis tout le monde d'accord : c'est l'orchestration, l'orchestre moderne dont il a été l'inventeur. Et il était évidemment facile de se laisser convaincre, emporter, envoûter par cet orchestre. Il était peut-être moins facile d'apercevoir que ce génie de l'orchestre, ce sens des timbres exacts et concrets et de leur mélange, ne sont que la marque la plus immédiatement apparente d'un génie musical en tout également concret et exact. Sa formation avait sans doute favorisé cette pente de son génie. Berlioz vint à la musique, non comme tous les compositeurs d'avant et de son temps par une discipline de clavier et de « basse chiffrée », mais en chantant et fredonnant les musiques des rues [romances], par l'expérimentation sur la flûte ou la guitare, et par des séances de musique de chambre, où des amateurs devaient, eux aussi, pas mal et tant bien que mal, expérimenter sur leurs crin crins.

C'est pourquoi, au départ, il n'est même pas anti-abstrait. Il ne connaît pas l'abstraction musicale. Il n'a pas à chercher un timbre

approprié pour habiller une « idée musicale », un dessin immatériel, puisqu'il invente sa mélodie avec son timbre, dans son timbre. Et il n'habille pas tout de suite sa mélodie d'un prêt-à-porter harmonique : il prend cette monodie (qui peut être mélodie vocale et diaphane ou rougeoyant motif de trompette) et la met en présence de ces figures si diversement significatives que sont les accords, et les « bons » et « mauvais » degrés de la gamme, afin que mélodie et harmonie s'entendent pour l'expression ou contrastent pour le pittoresque, et parfois l'un et l'autre à la fois. Par exemple : là où s'assombrit cette extraordinaire mélodie – musique des rues pré-beethovenienne et pré-berliozienne justement – de la *Marseillaise* :

cette harmonisation :



fera aussi étrangement vibrer la mélodie que furieusement frémir les tenants de la discipline harmonique.

Même traitement par Berlioz du contrepoint et de la fugue : entre ses mains, un faisceau d'abstraites lignes musicales devient un tournoi de personnages musicaux, chacun avec son profil bien individualisé et souvent défendant des couleurs et des rythmes si différents qu'ils semblent s'étonner de se trouver dans le même champ symphonique.

Construction musicale

Et même façon de s'y prendre avec la construction musicale. De tous les compositeurs de son siècle – et c'est ce qui avant toute autre chose, le rend si moderne – il est le seul à toujours refuser les schémas préétablis, le seul parmi les symphonistes disciples de

Beethoven à ne pas se laisser tyranniser par cette « forme sonate » et ce « développement » que les autres s'imposent comme un carcan. C'est qu'il a toujours confiance que, pour assurer l'unité du discours musical, suffiront l'accent (donc encore le caractère concret) de la musique et la griffe du musicien. C'est pourquoi le libre schéma de la Variation ou, plutôt, de la *variante*, est son moyen d'architecture favori, et que, d'autre part, contrairement à plusieurs générations de ses auditeurs et critiques, il ne s'effraie nullement de la juxtaposition d'éléments à première vue hétérogènes. *Damnation de Faust*, *Requiem*, *Troyens*, [*L'Enfance du Christ*], *Roméo et Juliette*, ou *Lélio* : dans chacune de ces partitions voisinent le moderne et l'archaïque, l'orchestre aérien qui anticipe sur Debussy et les tonitruances romantiques, les dissonances abruptes et le grégorien étale, des pièces de musique de chambre, très imprévues dans un contexte symphonique, et de grandes « pièces montées » volontairement convenues, à la Spontini.

« françaisement chanter »

Dernière facette enfin de ce réalisme musical : écrivain d'une vaste et vraie culture, et formé par une expérience de la vie où son sens du tragique et son sens de l'humour ont trouvé surabondamment à s'exercer, Berlioz, lorsqu'il compose, est musicien et rien d'autre. André Gide était d'avis que l'écrivain le plus profondément français n'était pas celui qui viserait au nationalisme littéraire mais celui qui saurait digérer et assimiler son Dostoïevski et son Nietzsche. Ainsi, et doublement, comme Français et comme musicien, Berlioz a (comme eût dit Ronsard) « françaisement chanté » ses Goethe, Shakespeare, De Quincey, Byron et Virgile, et les a transmutés en dessins et couleurs sonores, en chansons d'amour ou de dérision, en danses, marches et sérénades. Cette transmutation musicale est si complète qu'une scène aussi violemment pittoresque que la Course à l'Abîme se met à ressembler à un mouvement de quatuor beethovenien ; et que les directeurs de théâtre hésitent à mettre à l'affiche les opéras de

Berlioz : parce que le musical y est trop prompt à prendre le pas sur le théâtral.

Berlioz n'a point écrit d'*Offrande musicale*, de *Quintette avec clarinette*, d'*Arietta opus 111*, ni des « *Pas sur la neige* » : mystère et métaphysique n'étaient pas ses domaines. Mais nul ne lui fut supérieur comme humaniste musical à l'imagination de feu et au bon sens de compositeur jamais en défaut, comme musicien aux horizons musicaux merveilleusement larges et variés, comme maître du baroque, de l'asymétrie, du grand style ornemental, de la « divine arabesque » et des arabesques diaboliques.

C'est en quoi un Liszt, un Busoni sont ses disciples, et que lui ressemblent les compositeurs aujourd'hui les meilleurs, parce que les plus ouverts à l'aventure. Et ceux qui lui ressemblent moins n'auraient qu'avantage à lui ressembler plus.

Fred. GOLDBECK

Tout courrier concernant *Lélio*
doit être adressé à :
Mme Anne BONGRAIN
Association nationale Hector Berlioz
4, rue de Sahüne
F – 78400 CHATOU
Adresse électronique : abongrain@wanadoo.fr