

A s s o c i a t i o n N a t i o n a l e

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 54

Mai 2020

ISSN 0243-3559

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique
Président : Gérard CONDÉ

COMITÉ D'HONNEUR

Gilbert AMY, de l'Institut, Pierre BERGÉ (†), Hugues DUFOURT, Pascal DUSAPIN, Philippe HERSANT,
Betsy JOLAS, Michaël LÉVINAS, de l'Institut, François-Bernard MÂCHE, de l'Institut, Gérard PESSON

MEMBRES D'HONNEUR

Anna Caterina ANTONACCI
Michel AUSTIN
Dame Janet BAKER
Jean-Pierre BARTOLI
Serge BAUDO
Peter BLOOM
David CAIRNS
Sylvain CAMBRELING
Gilles CANTAGREL

Jean-Claude CASADESUS
Gérard CAUSSÉ
Viorica CORTEZ
Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ
Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY
Sir John Eliot GARDINER
Yves GÉRARD
Alain LOMBARD

Jean-Pierre LO RÉ
Hugh MACDONALD
John NELSON
Jean-Paul PENIN
Michel PLASSON
Emmanuel REIBEL
François-Xavier ROTH
Monir TAYEB
Jean-François ZYGEL

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président : Gérard CONDÉ

Vice-Présidents : Josiane BOULARD, Patrick MOREL

Secrétaire générale : Anne BONGRAIN

Trésorier : Alain ROUSSELON

Trésorière adjointe : Michèle CORRÉARD

Membres élus : Dominique ALEX, Patrick BARRUEL-
BRUSSIN, Pascal BEYLS, Dominique HAUSFATER,
Cécile REYNAUD, Hervé ROBERT, Pierre-René SERNA,
Christian WASSELIN

Membres de droit :

M. le Président du Conseil départemental de l'Isère
M. le Conseiller départemental du canton de La Côte-
Saint-André
M. le Maire de La Côte-Saint-André
M. le responsable du musée Hector-Berlioz
M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion
artistique (AIDA)
M. le Directeur du Festival Berlioz

Contrôleur aux comptes : Jean Gueirard
Secrétariat de La Côte-Saint-André : Lucien Chamard-Bois
Patrick Barruel-Bruassin

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Responsable : Antoine TRONCY

BULLETIN de LIAISON

Sommaire

<i>Le Mot du Président</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>Une visite à Hector Berlioz</i>	Ferdinand BRAUN	5
<i>Un imposteur : Charles Berlioz</i>	Pascal BEYLS	19
<i>Les trente-deux de la noce</i>	Pascal BEYLS	27
<i>François Donjon, le Tulou lyonnais</i>	Alain REYNAUD	33
<i>La renommée de Berlioz</i>	Victor CHAPOT	49
<i>Vie et travaux de Victor Chapot</i>	Alfred MERLIN	55
<i>Année du 150^e anniversaire : bilan</i>	Pierre-René SERNA	65
<i>Discographie</i>	Christian WASSELIN, Gérard CONDÉ	67

<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	71
<i>Hector Berlioz et la religion catholique</i>	Patrick MOREL	79
<i>Félix Marmion à Meylan</i>	Pascal BEYLS	83
<i>Berlioz à Nîmes</i>	Sabine TEULON LARDIC	85
<i>Adieu Rémy Stricker</i>	Christian WASSELIN, Hélène PIERRAKOS, Anne BONGRAIN	89
<i>Madame Olive Masson</i>	Annie MASSON	93
<i>À propos du prénom Hector</i>	Pascal BEYLS	95
<i>Informations diverses</i>		97

Le mot du président

« À moi, comte, deux mots ! » et des deux, comme on sait, Gormas n'a pas choisi le moindre. Je serai plus prudent et, comme on ne m'en accorde qu'un, je choisirai celui de Paul Royer-Collard (1763-1845) : « Un orateur trop long est comme une horloge qui sonnerait les minutes », et tenterai d'être bref.

La propagation du sida qui, à ses débuts (1979), semblait impossible à enrayer, laissait imaginer que l'humanité pourrait disparaître sous le coup d'une fulgurante épidémie invincible. À peine y avait-on trouvé remède que l'évidence du changement climatique suggéra d'autres scénarios-catastrophes ; mais les mesures à prendre pour sauver la planète étant infiniment plus contraignantes pour un résultat incertain, outre que le réchauffement peut être favorable sous certaines latitudes, la procrastination l'a emporté sur l'action.

L'irruption d'un coronavirus (covid-19) d'une contagiosité sans précédent aura eu, l'hiver dernier, un retentissement dont on n'a pris la mesure des conséquences sanitaires, sociales et économiques qu'au fil des semaines, voire des mois tant, de prime abord, il semblait excessif d'imaginer l'ampleur finale.

La mondialisation, sans laquelle l'épidémie n'aurait pas connu un tel développement, apparaît au premier rang des causes de la catastrophe ; et l'on sourit amèrement en relisant l'avant-dernier feuillet de Berlioz, paru dans *Le Journal des Débats* du 3 septembre 1863 : « ... tôt ou tard nous naviguerons dans l'air [...] Et ce jour-là on dira : A bas les douanes et les douaniers, et les chemins de fer, et les paquebots, et les frontières, et les confédérations, et les royaumes, et les empires ; il n'y aura plus qu'un seul pays, la terre ; l'homme ne sera plus chenille, mais papillon ; il ne rampera plus, il sera libre enfin, libre, entendez-vous ? libre, ou si vous voulez, libéré de tout, excepté de la mort. [...] Et quels progrès de l'esprit humain ! quels échanges d'idées ! quels croisements de races ! On ne parlerait plus sur le globe entier qu'une seule langue, l'eupéen, c'est-à-dire le français enrichi ; on ferait disparaître peu à peu tous les peuples laids, idiots, fous ou imbéciles [...]

Quels concerts nous organiserons ! Je me vois d'ici donnant des ordres à mon garçon d'orchestre aux approches d'une fête musicale : « Où est Vieux-Temps ? où est Becker ? – Monsieur, ils sont à Sydney. – Cours me les

chercher. Et Sivori, et Bottesini, et Piatti, où sont-ils ? il me les faut. – Monsieur, ils sont à Canton, à Timor et à Mindanao. – Eh bien ! invite-les en passant, c'est sur ta route, alerte, en locomotive, décampe et ne plains pas le charbon ; il me faut ces virtuoses dans cinq jours. »

Et puis nous irons en Asie donner des concerts à Ispahan, à Téhéran, à Nankin, à Nagasaki, initier à la musique les Orientaux qui n'en ont jamais eu d'idée, et à la dernière mesure de la symphonie avec chœurs de Beethoven, nous aurons des orateurs qui, se tournant vers le public, lui diront : « Voilà ce que c'est, sauvages ! »

Ah ! ça, direz-vous, je l'ai déjà lu quelque part... oui, sans doute, dans un excellent ouvrage truffé d'erreurs et de coquilles : *Cauchemars et Passions* (Lattès, 1981). Mais peut-être avez-vous atteint l'âge qui permet de s'approprier la réplique de Paul Royer-Collard à Vigny venu solliciter sa voix et citant quelques-uns de ses propres ouvrages : « Je ne lis plus, Monsieur, je relis. »

Alors, le dixième et ultime volume de la *Critique musicale* auquel Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï viennent de mettre la dernière main sera l'occasion de retrouver cet extrait dans son contexte. En attendant le jour fatal où les scarabées se verront investis de la garde de la planète, purgée d'une Humanité éphémère, dont ils feront sans doute un usage moins sublimement déraisonnable.

Gérard CONDÉ

Une visite à Hector Berlioz

Frédéric Ferdinand Braun est né le 5 février 1812 à Strasbourg où il fit ses études puis suivit des cours de théologie. Il passa quelque temps comme vicaire à Thann où il se lia d'amitié avec Georges Kastner, théologien protestant (né à Strasbourg le 9 mars 1810), compositeur et théoricien de la musique. Ferdinand Braun n'était ni musicien ni musicologue mais poète, écrivain et surtout spécialiste de la langue allemande. En 1837, à l'invitation de Kastner, il s'installa à Paris où il devint professeur d'allemand dans différents établissements, dont l'école municipale Turgot. Il habitait 17, rue Notre-Dame-des-Champs. Il deviendra le correspondant de la revue *Neue Zeitschrift für Musik*. Comme écrivain, il publia en 1840 à Stuttgart son premier roman, *Élise*, puis à partir de 1841, il fit paraître à Paris des *Nouveaux Principes de grammaire allemande*, un *Choix de lectures allemandes* et des poésies en allemand. Il est décédé à Paris le 17 juin 1854.

En 1837, Georges Kastner publia un petit *Traité général d'instrumentation* puis, l'année suivante, un recueil de morceaux pour voix intitulé *Bibliothèque chorale*. C'est ainsi qu'il connut Berlioz qui lui écrivit à propos de son ouvrage :

Il faut que je vous félicite d'avoir terminé avec tant de bonheur un ouvrage si bien commencé ; je veux parler de votre Bibliothèque chorale. Il était temps en effet qu'on délivrât les écoles de chant des platitudes de toute espèce qui servaient aux exercices des élèves. Les rares exceptions qu'on observe à ce sujet dans le répertoire de l'enseignement choral ôtent d'autant moins à l'utilité et au mérite de votre tentative, que la plupart des morceaux qui peuvent les motiver sont tirés des œuvres dramatiques les plus célèbres, et mis à la portée des élèves par des arrangements souvent fort malheureux.

Vous avez eu soin d'écrire dans une échelle vocale assez restreinte pour que les jeunes chanteurs puissent exécuter leurs parties sans efforts ; votre harmonie, toujours distinguée, est d'une pureté remarquable ; il y a du naturel et de la simplicité dans vos mélodies ; et sans employer des modulations dont l'excentricité pourrait dérouter des commençants, vous avez trouvé le moyen d'éviter ce qu'il y a de monotone dans le retour des transitions ordinaires du ton principal à ses relatifs mineurs ou majeurs ; en un mot, vous avez bien rempli votre tâche, et je crois qu'un succès populaire sera la récompense de votre travail consciencieux et savant.

Tout à vous. ¹

1. *CG II* : 615 [Paris, fin 1838-début 1839].



Georges Kastner. Photographie d'Étienne Carjat.
Collection Gunther Braam, Munich.

En 1839, Braun souhaite rencontrer Berlioz qu'il admirait. Il s'adressa à Kastner. Celui-ci avait rencontré Berlioz vers la fin de 1838. Et c'est ainsi qu'une visite fut organisée chez Berlioz vers la mi-décembre 1839. Apparemment, ils sympathisèrent. On peut constater qu'à partir de cette date, la *Neue Zeitschrift* va publier des articles sur les concerts parisiens de Berlioz. D'autre part, en 1853, Berlioz dans une lettre à Philarète Chasles écrivait ceci :

Mr Braun qui vous remettra cette lettre est un de mes meilleurs amis ; il vient de terminer un ouvrage sur la langue allemande et vous seriez bien aimable d'en parler dans un de vos savants feuillets².

De cette visite, Braun fit un long compte rendu dans une revue allemande, *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft*³ des 23 et 30 janvier 1840, sous le titre *Ein Besuch bei Hector*

2. Lettre du 6 avril 1853. *CG IV* : 1580.

3. *Annales de l'Association nationale allemande pour la musique et sa science*.

Berlioz (*Une visite à Hector Berlioz*)⁴. À cette époque, Berlioz vivait avec Harriet et leur fils Louis au 31, rue de Londres. Il venait de donner la première exécution de *Roméo et Juliette*.

Ce long texte confirme bien la vénération de Berlioz pour Beethoven, Weber et surtout Gluck, de même qu'un certain mépris pour l'atmosphère musicale parisienne et une passion intérieure extrême quand il s'agit de parler de son art. On s'aperçoit aussi que l'un des premiers opéras auxquels il a assisté en novembre 1821, *Iphigénie en Tauride*, l'a profondément marqué.

Paris im Dezember 1839.

Ein Besuch bei Hector Berlioz.

Es drängte mich lange, den Künstler zu sehen, welchen ich so sehr aus seinen Werken bewunderte. Herr Kastner, dieser verdienstvolle Mann, der nicht nur in der theoretischen Musikwelt eine bedeutende Stellung eingenommen, sondern sich gleich sehr auch durch Compositionen empfiehlt, wie er denn bald auch mit einer neuen trefflichen dramatischen Arbeit („Beatrice,“ große Oper in zwei Akten) auftreten wird, wozu Sie selbst (Schilling) ihm — wie ich höre — den Text dichteten, bot mir hierzu freundschaftliche Beihülfe. Wir wählten den schicklichsten Tag und begaben uns zur Wohnung des Componisten, rue de Londres Numero 35. Ein himmelhohes Haus! Wir stiegen die Treppen hinauf und ich zählte; als wir oben angelangt waren, fand sich, daß man nicht auf „drei mal dreißig Stufen zur steilen Höhe steigt“ sondern auf fünf mal zwanzig und siebzehn Berlioz hat sich weit von der Erde weg gemacht; ich hätte dies schon früher bemerken sollen; spricht sich doch in allen Compositionen des Mannes eine unverkennliche Erdscheue aus. Wir kamen vor eine

Début de l'article.

4. Dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* des 19, 22, 29 novembre et 3 décembre 1840, Wagner publia « Une visite à Beethoven » (avec, pour sous-titre : « Épisode de la vie d'un musicien allemand »). Avait-il pris l'idée de l'article de Ferdinand Braun ?

Paris, décembre 1839.

Une visite à Hector Berlioz

Il me tardait depuis longtemps de voir l'artiste dont j'admirais tant les œuvres. M. Kastner, cet homme plein de mérite, qui non seulement a pris une place importante dans le monde de la théorie musicale, mais qui se recommande aussi par ses compositions et qui annonce pour bientôt une nouvelle œuvre dramatique admirable (*Béatrice*, un grand opéra en deux actes ⁵), pour lequel vous-même (Schilling) — comme je l'entends dire — voulut bien m'apporter son aide amicale. Nous avons choisi un jour convenable et nous nous sommes rendus au domicile du compositeur, rue de Londres au numéro 35, un immeuble touchant le ciel ⁶. Nous avons gravi les marches et je les ai comptées ; arrivés en haut, on se dit qu'on n'escaladait pas « trois fois trente marches vers un sommet escarpé » mais au contraire cinq fois vingt plus dix-sept marches ⁷. Berlioz s'est vraiment éloigné de la Terre. J'aurais dû le remarquer plus tôt. Dans toutes les compositions de cet homme se traduit ainsi une indéniable réticence pour les choses terrestres. Nous arrivâmes devant une porte, qui, comme il nous a semblé, était fermée ; quand nous avons sonné et que personne n'est venu, nous avons essayé en vain d'entendre des pas. Nous avons ouvert et nous nous sommes retrouvés dans une sorte d'antichambre. En même temps, nous entendions à l'intérieur de l'appartement une petite voix comme celle d'un enfant parlant déjà bien. Nous avons ouvert l'une des portes situées devant nous et sommes entrés dans un salon spacieux. Là se trouvait un petit garçon d'environ cinq ans, un adorable petit bonhomme ⁸.

— Maman m'a pris mon sabre ! [dit-il] en se tournant vers moi comme vers une vieille connaissance.

5. *Beatrice, die Braut von Messina* (*Béatrice, la fiancée de Messine*), opéra en deux actes de Kastner, livret de Gustav Schilling d'après la tragédie de Schiller. Composé en 1839, il parut en janvier 1840. Berlioz en fit l'annonce dans le *Journal des débats* du 16 février 1840 : « M. Kastner, las de faire quarantaine au port, a repris la mer. Il vient de terminer un grand opéra allemand sur un livret du docteur Schelling, qui doit être bientôt représenté successivement, à Stuttgart, sous la direction de Lindpaintner ; à Cassel sous celle de Spohr ; à Carlsruhe sous celle de Strauss. »

6. En 1837, l'adresse de Berlioz passe du 35 au 31, rue de Londres. Il s'agit probablement d'une renumérotation.

7. On comprend ainsi que la famille Berlioz habitait au sixième étage d'un immeuble dont le cinquième était plus bas de plafond (17 marches), et le dernier mansardé et dallé, comme on le lira plus loin.

8. Louis Berlioz avait alors cinq ans et demi.

Et parce qu'il faut être un enfant avec les enfants pour devenir tout de suite leur ami, je lui demandais doucement :

— Pourquoi donc, mon cher petit ?

— Je ne sais pas, répondit-il en pleurnichant à moitié et faisant la grimace.

— Et qu'a fait maman avec ? ai-je demandé ensuite.

— Elle l'a jeté par la fenêtre.

— Tu ne devais pas être bien sage, lui ai-je dit.

— Non ! répondit-il, et il pleura encore plus.

Là-dessus, survint une dame vêtue d'une robe de soie noire. Une grande, noble figure, de stature élancée et d'un port élégant. J'ai regardé son visage et y ai rencontré deux grands yeux brun foncé qui avaient beaucoup de caractère. Je l'admirais encore quand Kastner me présenta Madame Berlioz⁹. Nous sommes entrés dans la salle de réception. La dame parlait français, mais d'une façon telle qu'on pouvait facilement reconnaître qu'elle était anglaise.

C'est donc toi, pensai-je, femme au beau visage, toi qui as été accueillie dans le cœur de l'artiste, toi l'inspiratrice de ses œuvres, toi la raison d'une exaltation comme on en voit peu ! — Je ne m'étais pas trompé, le premier chef-d'œuvre du compositeur, la *Symphonie fantastique* « Épisode de la vie d'un artiste », n'est véritablement rien d'autre qu'un roman écrit avec des notes et des sons, une histoire d'amour, pleine d'aventures mouvementées, pleine de douleurs, de larmes et de peines, comme une personne pleure dans la joie d'un premier désir très émouvant. Madame Berlioz, à l'époque actrice modeste mais prometteuse, est l'unique héroïne de ce roman musical et en outre l'idée maîtresse de laquelle toutes les autres sortent. Madame Berlioz était la cause de la seconde partie de cette symphonie, un mélologue qui porte le titre de « Retour à la vie ». Madame Berlioz inspira indirectement cet autre grand ouvrage, « Harold aux montagnes »¹⁰, car la jeune femme a nourri chez l'artiste le feu sacré de la création et l'inspiration ; elle a une part dans toutes les œuvres du compositeur jusqu'à ce jour, car elle a stimulé la source de son imagination.

Madame Berlioz voulait être aimable avec nous mais n'en restait pas moins un peu distraite et froide ; il semblait, ce que j'ai réalisé peut-être à tort, il semblait que dans son comportement il y avait un peu plus qu'une simple indifférence. Après tout, nous étions, au moins moi, des étrangers — des inconnus qui allaient et venaient et ne reviendraient peut-être jamais — qui n'étions pas en mesure de susciter son intérêt. Pourquoi aussi recevoir

9. Madame Berlioz désigne Harriet. C'est cinq mois plus tard qu'il fera connaissance avec la chanteuse Marie Willès qui changera son nom en Marie Recio.

10. Premier mouvement d'*Harold en Italie*.

un des rayons agréables, lorsque tous ne doivent converger que vers le même foyer !



Voir la note 10.

La femme de chambre avait, durant ces réflexions et bien d'autres, appelé le maître. J'étais tout à fait excité de voir cet homme merveilleux. Il apparut ; nous nous assîmes au coin du feu et, tandis que les deux musiciens parlaient d'affaires privées, j'eus l'occasion d'observer Berlioz en détail. Avez-vous déjà vu son buste, peut-être ¹¹ ? Il devait s'agir seulement d'un moulage en plâtre inerte et j'aimerais apporter couleur et vie à mon portrait, comme me le montrait l'original. Les traits de Berlioz sont aiguisés. Sur un large front nerveux, foisonne une forêt de cheveux bruns ; ils se dressent en l'air indisciplinés et ne peuvent pas cacher ça et là une mince mèche blanche ; renfoncés, deux yeux regardent droit devant, avec douceur et considération ; le nez aquilin se tient entre deux épais favoris ; le menton est plutôt pointu que rond ; la couleur du visage mate et pâle — son expression souvent sombre et rêveuse. Berlioz n'est ni grand ni corpulent, mais relativement bien fait. Dans ce corps de taille moyenne, se trouve un esprit prodigieux ; tout le visage de l'artiste exprime quelque chose d'impénétrable. Berlioz était alors souffrant, ce qui pouvait être la cause de sa pâleur extraordinaire : mais depuis, je n'ai jamais remarqué beaucoup de couleur sur son visage. Le feu intérieur, je pense, ne peut laisser aucune rose fleurir à l'extérieur. Dans les profondeurs de la terre, le feu brûle ensemble le granit et la pierre précieuse, mais il fane et dessèche les fleurs. Dans le corps que j'avais devant nous, il n'y avait que du feu, — un feu sacramentel. Comment pourrais-je me tromper, il y a des étincelles dans chaque pensée musicale du compositeur. Mais c'est pourquoi la musique réchauffe ceux qui ont froid et c'est pourquoi elle les embrase et les brûle — Berlioz me semblait simple dans ses propos — il vint à nous amicalement et bien disposé à notre égard, et quelques instants après nous introduisit dans son cabinet de travail. Celui-ci se trouve sous le toit. Quiconque est allé à Paris se souviendra comment, dans la plupart des mansardes, la lumière du jour pénètre par une lucarne située dans le couloir. On ne voit ainsi que le vaste ciel et l'on n'a aucun lien avec la terre et ce qui s'y passe. Quand il compose, Berlioz n'aime pas être en contact avec l'agitation misérable du monde, sinon il n'aurait pas préféré une étrange petite chambre dans cette grande maison spacieuse. Elle fait à peine quatre pas de long sur trois de large ; entre deux séances de travail, on ne pourrait pas se détendre dans cet espace étroit. Au milieu, près de la cheminée, se trouvait la table — à gauche au mur il y avait deux étagères sur lesquelles étaient posés de la musique et quelques livres. A côté d'elles, j'ai vu une guitare, le seul instrument dont il joue, lui qui connaît l'emploi et l'étendue de tous les autres, et les fait s'accorder avec leurs qualités de la façon la plus brillante. Dans la pièce, il y avait aussi deux chaises et un tapis sur les

11. Le seul buste de Berlioz alors existant était celui de Dantan jeune, réalisé entre janvier et avril 1838. (Gunther Braam. *The portraits of Hector Berlioz*).

dalles, c'était tout. Ajoutez encore à cela un peu de désordre dans les papiers, des lettres qui traînaient, des cartes de visite, des brouillons de notes, une légère couche de poussière blanchâtre, et vous aurez une idée approximative de la pièce de travail de Berlioz. Je ne m'attendais pas à autant de simplicité. Aucune bibliothèque, aucune gravure, aucune peinture, rien qui ne trahisse le luxe ni les dépenses, absolument rien. A quoi bon le superflu quand on est soi-même une révélation sans limite ! Chez lui, on ne discerne rien de ces fiers artistes qui virevoltent, se pavanent, se rengorgent et ne savent rien faire de mieux que de revenir sur eux-mêmes, de parler d'eux et d'entretenir continuellement leur entourage sur eux. Berlioz ne veut être ni vu, ni loué, ni admiré. Il ne recherche que la jouissance de s'adonner à son art, vivre pour lui, pour lui seul, comme si sa vie en dépendait, comme s'il n'était rien et que l'art seul était tout.

C'est là qu'il faut voir quand le compositeur aborde ce sujet, quand il approfondit la conversation progressivement, quand il saisit une idée, la tient, la discute, l'éclaire, l'élargit. Et, quand il se laisse emporter au fur et à mesure de ses paroles, quand il ne trouve finalement plus de mots pour exprimer son sentiment et, s'oubliant lui-même, chante telle ou telle phrase musicale ; il la chante avec une profonde compréhension, il chante comme elle résonnait sans doute d'abord dans l'âme de son auteur ; quand il dessine avec art et intelligence la moindre nuance jusqu'à ce que le son s'estompe, puis, dans une sorte de transition que je ne saisis pas, ressemblant davantage à un cri indéfini et nerveux auquel succède soudainement une pause comme si tout cet enthousiasme violent avait épuisé ses forces intérieures. Je l'ai ainsi entendu parler de Gluck, de Beethoven, de Weber, et il me semblait que le compositeur français avait mémorisé toutes les œuvres de ces héros de l'art, comme s'il les avait toutes étudiées, analysées et examinées sous tous les angles avec le même soin. On ne perçoit pas aisément quelle admiration Berlioz porte à cette trinité musicale, c'est un émerveillement que l'on peut qualifier sans crainte d'idolâtrie. Son admiration pour Mozart relève plus de la réflexion que de l'enthousiasme. Il est rare d'entendre un Français parler de la sorte de la musique allemande, ainsi que le fait Berlioz. A dire vrai, il est également un des rares Français ayant pris des initiatives, un de ceux qui, par leur exemple, encouragent, et informent le monde de l'art par leurs points de vue et opinions. Mais il est le seul parmi tous les autres critiques d'art, parce qu'aucun ne possède son opiniâtreté, son sens poétique, sa faculté d'appréciation, son enthousiasme brûlant, son ardent génie. Il est le plus généreux, le plus méritant et le plus chevaleresque dans cette lutte et il se bat comme un héros. Il faudrait l'entendre parler de ses compatriotes, de la légèreté avec laquelle, pour la plupart, ils traitent de l'art de la musique, de leur incapacité à saisir et apprécier le beau, et enfin de leur ignorance, qui provient uniquement, pour la majorité d'entre eux, de

l'état négligé de leur éducation et à laquelle on semble être récalcitrant par frivolité ou par disposition naturelle. « Beethoven », dit-il, « ils pensent le comprendre, mais ils ne le comprennent pas. Ce n'est pas une musique douce, charmeuse, sensuelle, à laquelle l'esprit ne participe pas, il faut réfléchir, examiner, être attentif, suivre le fil de sa pensée pour se familiariser avec ses idées afin de la comprendre et la comprendre dans toute sa profondeur, dans ses admirables enchaînements lyriques, dans sa beauté, en ce qui concerne sa forme et son développement. »

Ici, il s'arrêta et sembla vouloir nous cacher sa colère ; puis, obéissant à l'impulsion de ses sentiments, il poursuivit : « Maintenant on joue Beethoven, et voilà le public qui se pavane avec ses élégantes paillettes, avec son indigence clinquante, qui vient et s'assoit et entend et voit et admire et applaudit et s'ennuie et n'a rien compris et rentre chez lui et dit que la musique était divine. Et voilà comment on s'approche d'un homme qui repose sur un trône duquel personne au monde ne peut le déloger. C'est vrai, dit l'artiste en souriant — autour de ce trône se trouve la gloire, des rayons de soleil étincelants, la splendeur et la majesté ; seul l'œil de l'âme familier du feu peut y frémir. Et pourtant on admire, Messieurs, et pourtant on admire. — Que pensez-vous de cette hypocrisie ? —

Avec les grands noms, c'est la même chose, continua Berlioz après un instant de silence — *Le Freischütz* de Weber a été donné ici à plusieurs reprises depuis quelques années ; imaginez-vous devant ces gens et je parle ici en particulier de nos dilettantes érudits qui, à part quelques-uns, n'ont pas saisi une seule des beautés colossales dont son chef-d'œuvre est rempli du début à la fin. Et maintenant, depuis que l'on a arrangé (ce mot prononcé avec un accent poétique) cet opéra pour la scène française ¹², ici et là une jeune Française s'en va parfois chanter l'air d'Agathe : « *Wie nahte mir der Schlummer* » ¹³, cette pièce de bravoure parfaite musicalement, dans laquelle se trouve tout un univers de développement artistique — et elle la chante du début à la fin — et elle la chante — et il me semble que la jeune femme passe à côté d'un magnifique poème, que la traduction en français a tout d'abord dénaturé, duquel toute la poésie est sortie, dont elle ne saisit pas l'esprit et qui, chanté par une voix inexpérimentée, prend une forme horrible qu'elle rejette et dénigre. Il faut savoir l'allemand, le comprendre et le sentir pour que ce morceau musical soit apprécié dans toute sa réalité.

12. Créé le 18 juin 1821 à Berlin, *Der Freischütz* fut adapté en français en 1824 par Castil-Blaze et Thomas Sauvage sous le titre : *Robin des bois, ou Les Trois Balles*. C'est en 1841 que Berlioz écrivit une autre version, plus fidèle à l'œuvre de Weber.

13. Acte II, scène 2.

J'écoutais, nous écoutions tous les deux, Kastner et moi, nous suivions le discours de l'artiste dans son développement et sans nous en rendre compte, nous étions dans un autre monde, un endroit où il ne semblait pas moins chez lui. Avez-vous déjà entendu parler de Gluck, nous a-t-il demandé avec des yeux ouverts et brillants de joie — oh oui, vous connaissez le maître, vous avez certainement admiré plusieurs fois son Oreste. Voyez comment des nains se sont attaqués à ce géant. Ainsi Gluck, disaient-ils, ta musique, eh bien, c'est profond, c'est de la bonne musique, mais il lui manque la mélodie ; cet homme au front d'airain a totalement négligé cette partie essentielle de la musique. C'est ce que disaient nos critiques lilliputiens, qui se détournèrent de l'opéra mentionné ci-dessus, comme si celui-ci n'était pas rempli de mélodies tendres, douces, intimes, nostalgiques, religieuses, comme si, dans sa forme mélodique, il ne répondait pas à toutes les exigences psychologiques de l'œuvre, comme si elle n'était pas bouleversante dans ses passions changeantes, parfois vives et émouvantes, parfois opposées et tumultueuses !

Bien sûr, ce n'est pas ce que la plupart de mes compatriotes souhaitent, ajouta-t-il avec reproche ; ce qui ne sautille pas, ne danse pas et ne rebondit pas n'est pas une mélodie pour eux ; « ils appellent une misérable platitude de la simplicité, ils jugent ces banalités pleines de grâce, et tous ces Aristarques ¹⁴ intelligents trouvent dans un flageolet le symbole de la mélodie et dans le tambour celui du rythme. » Gluck, cet éminent génie, poursuivit-il dans une autre réflexion, après une pause, on continue de l'attaquer, de lui faire des reproches, lui devant qui on devrait joindre les mains avec dévotion, comme devant une image pieuse ! S'ils savaient ce qu'il a fait dans l'art musical ? Mais ils ne le savent qu'à moitié, ou même pas du tout.

14. Grammairien et critique grec considéré comme le type du critique sévère.



Page de la copie autographe d'*Iphigénie en Tauride*,
avec l'aria « Le calme rentre dans mon cœur ».

L'album a été copié par Berlioz en 1824.

The Morgan Library and Museum.

(<http://www.themorgan.org/music/manuscript/114237/11>).

J'ai pensé, nous dit-il en se tournant vers nous, qu'il reste encore quelques compositeurs, aussi ardents que Gluck, connus pour mêler poésie et musique, de sorte que l'une a perfectionné complètement l'autre. Son souci principal était de savoir comment unifier et transfigurer ces deux éléments de l'art lyrique dramatique, comme une seule et même essence, afin qu'ils se réalisent l'un l'autre dans leur expression. C'est pourquoi, dans les œuvres artistiques de Gluck ¹⁵, ces éléments, musique et poésie, se mêlent toujours de façon presque mystérieuse, s'unissent en se complétant et deviennent de plus en plus la marque d'une perfection magnifique. Pensez, continua-t-il, comme s'il cherchait une preuve pour renforcer son témoignage, pensez un instant à l'endroit où Oreste commence par la phrase : « Le calme rentre dans mon cœur ¹⁶. » — Comme tout ici, poésie et musique, ton et attitude, correspond à la situation du moment, comme toute la peur et le trouble du meurtrier s'opposent à une tranquillité feinte, avec une réalité saisissante devant nous. Les violons jouent une sorte de musique saccadée, les basses répondent avec des sons sourds et à leur propre rythme ; initialement de deux en deux mesures puis de trois en trois ; ne semble-t-il pas écouter cette musique comme si elle résonnait ici et là comme un soupir et une plainte ? De temps en temps, le murmure de l'alto se fait violent et sombre, avec un rugissement grave, ainsi je pense que le remords n'avait laissé depuis longtemps aucune paix à Oreste et venait le tourmenter jusque dans son sommeil. Étonnant ! Tous ces éléments semblent être en totale contradiction avec cette sérénité qu'exprime la première phrase du chanteur et la description de son repos. Lors de la

15. On constate ici que Berlioz a conservé une grande impression de cet opéra, l'un des premiers, qu'il a écouté le 26 novembre 1821, *Iphigénie en Tauride*. Quelques jours plus tard, il écrivait à sa sœur Nanci : « A moins de m'évanouir, je ne pouvais pas éprouver une impression plus grande quand j'ai vu jouer *Iphigénie en Tauride*, le chef-d'œuvre de Gluck. Figure-toi d'abord un orchestre de quatre-vingts musiciens qui exécutent avec un tel ensemble qu'on dirait que c'est un seul instrument. [...] ». (CG I : 10).

16. Acte II, scène 3. Berlioz reprend, en des termes presque identiques à quinze ans de distance, ce qu'il avait écrit à sa sœur Nanci (CG I : 10) : « Je ne pourrai jamais te décrire seulement de manière à approcher un peu de la vérité, le sentiment d'horreur qu'on éprouve quand Oreste accablé tombe en disant : « Le calme rentre dans mon cœur. » Il est assoupi et on voit l'ombre de sa mère qu'il a égorgée rôdant autour de lui avec divers spectres qui tiennent dans leurs mains deux torches infernales qu'ils agitent autour de lui. Et l'orchestre ! tout cela était dans l'orchestre. Si tu entendais comme toutes les situations sont peintes par lui, surtout quand Oreste paraît calme ; eh bien, les violons font une tenue qui annonce la tranquillité, très piano ; mais au-dessous on entend murmurer les basses comme le remords qui, malgré son apparent calme, se fait encore entendre au fond du cœur du parricide. »

première répétition, même l'orchestre s'est égaré ; les musiciens, tout en continuant de jouer, regardaient le compositeur, semblaient vouloir l'interroger, disaient peut-être à voix haute que c'était absurde, et non l'affaire d'un homme intelligent — Gluck le vit, le remarqua, l'entendit — et s'écria de sa voix tonitruante, « Allez, allez, ce n'est pas vrai ce qu'il dit — c'est un menteur — il a tué sa mère. ¹⁷ »

Berlioz fit une pause ; il lui sembla avoir exprimé toute la puissance de sa pensée. De loin, il nous regarda pour voir si nous suivions le fil de ses paroles, si nous avions partagé avec lui son admiration.

Je n'ai pas manqué une seule syllabe. J'ai également tout décrit fidèle au contexte, en prenant soin d'exprimer ses idées élaborées sans rechercher un ordre logique, ce qui aurait enjolivé ce qui avait été une conversation toute simple. Incidemment, le compositeur évoqua encore différents sujets que je ne pus retenir et que, du fait de leur insignifiance, j'ai pu omettre sans scrupules.

Il fallait entendre cet homme parler ! Vous auriez compris quelle conviction profonde se cache derrière toutes ses paroles. On ne peut pas raconter quelque chose comme ça, il faut l'entendre avec vos propres oreilles pour être captivé et s'en pénétrer. Que signifie le terme de « choc électrique » quand vos nerfs et vos fibres ne sont pas secoués ? Cela doit vous toucher personnellement ; ce n'est qu'à ce moment-là que votre opinion sera la plus exacte.

Berlioz est bien conscient de l'agitation qu'il a provoquée dans le monde de l'art français, à travers ses compositions et ses critiques. Il est parfaitement conscient de toutes ses innovations, il connaît ses attaques, il les calcule, il cherche l'endroit le plus profond et le plus sensible. Et a-t-il trouvé le point faible, alors il manie son discours comme une épée à double tranchant et frappe partout où il peut frapper et châtier et, s'il trouve une résistance dure comme le fer, il frappe encore. Ensuite, un défi ennemi survient-il, alors il peut aller sur le terrain et se battre, car ces gens étroits d'esprit ne peuvent qu'envoyer des fléchettes — elles sont toutes dirigées vers un lion aux poils hérissés ; on peut bien crier ouvertement au scandale ; tout le Synedrium ¹⁸ des vieilles perruques de la musique parisienne peut

17. Sur la copie autographe qu'a faite Berlioz de l'opéra, figure sur la page de garde ce texte : « *Il ment ; il a tué sa mère.* Voyez dans la scène 3 de l'acte II, lorsqu'Oreste accablé dit : « Le calme rentre dans mon cœur. » Le rugissement des altos, le murmure des basses, le glapissement des violons. Pourquoi ce contresens, demandait-on à Gluck ? 'Il ment, répondit le grand homme. Il a tué sa mère.' »

18. Le Synedrium ou sanhédrin était le tribunal suprême établi à Jérusalem après la captivité des Juifs à Babylone. Allusion aux pharisiens.

bien s'indigner, Berlioz ne fera pas un pas, pas un écart, ne changera pas une ligne, ne retirera pas une seule syllabe, ne retiendra pas un seul coup, une seule parole et se dressera franchement et librement derrière ses plus intimes convictions, et restera le même, tel qu'il est et a toujours été, même si le monde devait partir en morceaux.

C'était ce que je savais de cet homme, et c'est pourquoi j'avais voulu voir le compositeur et le critique. Il nous a dit au revoir de la même manière qu'il nous avait reçus : nous étions devenus amis, car nous partagions les mêmes convictions. Le jeune fils de Berlioz se tenait au fond du palier en contrebas et ses petits yeux brillaient, car son sabre lui avait été rendu.

— Cœur d'enfant, que feras-tu un jour dans le monde ! !

Nous ne revîmes pas Madame Berlioz.

Ferdinand BRAUN
(Introduction, notes et traduction de Pascal BEYLS)

Un imposteur : Charles Berlioz

Dans les années 1960-1970, Catherine Reboul-Berlioz, l'arrière-arrière-petite-nièce de Berlioz, se plaignait de ce que certaines personnes se faisaient passer pour des descendants de la famille de Berlioz, ce qui leur permettait d'obtenir des places gratuites dans des concerts. Plusieurs cas d'imposture sont effectivement apparus.

Jusqu'à présent, on peut considérer qu'il n'y a plus de porteur du patronyme Berlioz descendant de l'ancêtre Guydon Berlioz, tanneur à La Côte-Saint-André (1623-1690). Déjà, à l'époque où Berlioz composa la *Symphonie fantastique*, le nombre de membres de sa famille s'appelant Berlioz était assez restreint, puisqu'il se limitait aux enfants de Louis Berlioz (1747-1815) et d'Espérance Robert :

Louis Joseph Berlioz (1776-1848),
Auguste Aventin Berlioz (1780-1843),
Victor Abraham Berlioz (1784-1862),

et des enfants de ces deux derniers :

Louis Noël Benjamin (1814-1887),
Victor Marie Joseph Berlioz de Reynier de Jarjayes (1816-1885),
Auguste Vincent François Berlioz (1819-1880),
Jean Marie Victor Jules dit Jean d'Auriac (1820-1913).

À la génération suivante, le nom de Berlioz disparaissait faute de descendant mâle ; le dernier l'ayant porté fut Jules Berlioz décédé sans enfants à Bagnolet le 16 septembre 1913.

La commémoration de 1903

Toutefois, le nom de Berlioz associé au compositeur va réapparaître lors de la célébration du centenaire en 1903. Ainsi, le lecteur du *Temps* du 12 décembre 1903 pouvait lire ceci à propos d'une cérémonie au pied de la statue de Berlioz au square Vintimille :

Puis, sous la conduite de M. Mangeot, musicographe apprécié, la petite troupe se rendit au cimetière tout voisin. M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire, et M. Ch. Malherbe, archiviste de l'Opéra, venus là, disaient-ils, à titre tout personnel, marchaient en tête, accompagnant les deux représentants de la famille, M. Chapot, petit-neveu de Berlioz, et M. Charles Berlioz, un cousin éloigné.

Des parents de Berlioz.

Existe-t-il encore beaucoup de descendants de la famille de Berlioz, en ligne directe ou indirecte ? demandions-nous récemment à propos du *Berlioz* de M. Charles Méré. Il en est, et jusque dans le théâtre, car voici l'intéressante lettre que nous adresse un excellent comédien de l'Odéon, M. Jacques Berlioz :

Monsieur,

Une lectrice vous informe qu'il y a encore des Berlioz en Savoie et à la Côte Saint-André, et qu'il serait intéressant de savoir si parmi ceux-ci, il en est encore qui appartiennent à la famille du grand compositeur. Cela m'intéresserait personnellement ayant perdu de vue toute ma famille paternelle.

J'apporterai mes faibles lumières à cette enquête en vous disant que mon père, Charles Berlioz, dont la ressemblance avec Hector Berlioz fut d'ailleurs extraordinaire, était le petit-fils de l'oncle de Berlioz, ce qui revient à dire que je descends en droite ligne du grand-père du grand homme popularisé par Ch. Méré, et ainsi sera satisfaite la curiosité de beaucoup de camarades de théâtre que mon nom a intrigués — souvent.

Les parents les plus proches (à dessein je ne dis pas les descendants puisqu'il n'y en a pas) sont les petits-fils d'Adèle Berlioz — la famille Chapô, dont une partie habite Lyon, je crois.

Je serais heureux de retrouver, grâce à cette enquête, des parents que j'ignore.

Veuillez agréer, je vous prie, monsieur, etc...

Jacques BERLIOZ, de l'Odéon.

Et d'ailleurs n'en est-il pas d'autres ? On nous signale, à Paris encore, Mme Berlioz et Mlle Valentine Berlioz qui — bon sang ne peut mentir — est une violoncelliste de talent.

M. Charles Méré ayant eu connaissance de cette illustre parenté s'est empressé de leur adresser leurs places pour la répétition générale de sa pièce.

Ce Charles Berlioz se présente donc comme un cousin éloigné et un représentant de la famille Berlioz. On voit ainsi dans d'autres journaux :

M. Charles Berlioz, représentant la famille de l'illustre mort... (*Gil Blas*, 12 décembre 1903)

M. Charles Berlioz, un cousin éloigné. (*Le Journal de Vienne*, 12 décembre 1903 ; *Le Radical*, 13 décembre 1903)

Au nombre des assistants et à côté de M. Charles Berlioz, représentant la famille de l'illustre mort... (*Le Journal amusant*, 19 décembre 1903)

Puis, les fêtes du centenaire ayant pris fin, on ne voit plus apparaître son nom. Qui pouvait donc être ce personnage ?

La lettre de Jacques Berlioz

Il faudra attendre 1927, pour que son nom revienne et qu'on puisse l'identifier. À la suite de la sortie de la pièce *Berlioz* de Charles Méré cette année-là, on put lire une lettre signée d'un certain Jacques Berlioz.

Jacques Berlioz était un acteur français ayant démarré en 1926 au théâtre de l'Odéon ; il a aussi tourné dans des films comme *La Bête humaine* de Renoir. Dans cette lettre, il indique que son père, Charles Berlioz « dont la ressemblance avec Hector Berlioz fut d'ailleurs assez extraordinaire était le petit-fils de l'oncle de Berlioz ». Faut-il rappeler que Berlioz n'a eu que trois oncles, Félix Marmion, Auguste Berlioz et Victor Berlioz et qu'aucun n'a eu de petit-fils appelé Jacques ? Mais celui-ci conclut : « Je serais heureux de retrouver, grâce à cette enquête, des parents que j'ignore. »

En partant de l'acteur Jacques Berlioz, on peut ainsi identifier son père Charles Berlioz ainsi que ses ascendants. Une étude généalogique donne les informations suivantes :

Jean BERLIOZ

vers 1770

+ 19.4.1817 Paris 7

x 12.9.1796 Paris 9

Marie-Joseph CARNONKEL

28.2.1780 Paris, Saint-Nicolas des Champs

+ 7.12.1854 Rouen

|

Charles-Victoire BERLIOZ

28.8.1797 Paris

+ 10.4.1883 Paris 17

x1 9.10.1854 Rouen

Henriette DE CHEUX

2.12.1786 Anézy

+ 7.4.1859 Rouen

x2 25.10.1860 Mont-Saint-Aignan

Joséphine VAN BELLINGEN

18.3.1841 Paris 4

+ 20.1.1880 Neuilly-sur-Seine

|

Charles BERLIOZ

19.3.1861 Rouen

+ 1929

x 24.4.1884 Paris 15

Cécile LE BELLEC

3.10.1864 Criquetot-L'Esneval

+ 3.8.1951 Tarbes

Armand BERLIOZ

22.2.1863 Rouen

+ 1927 Breda

—

—

Jacques BERLIOZ

26.2.1889 Sannois

+ 6.7.1969 Nice

x 24.2.1919 Bédarieux

Émilie MILLAU

Anita Armande BERLIOZ

8.10.1890 Saint-Leu-la-Forêt

+ 15.6.1925 Bordeaux

Le père de Charles Berlioz, Charles-Victoire

Charles-Victoire Berlioz était âgé de 63 ans lors de la naissance de Charles. Veuf d'un premier mariage, il s'était remarié avec une jeune fille de 44 ans plus jeune. Il était alors receveur des contributions. Il était aussi peintre amateur : il fit d'ailleurs un don de deux tableaux au musée de Peinture de Grenoble.

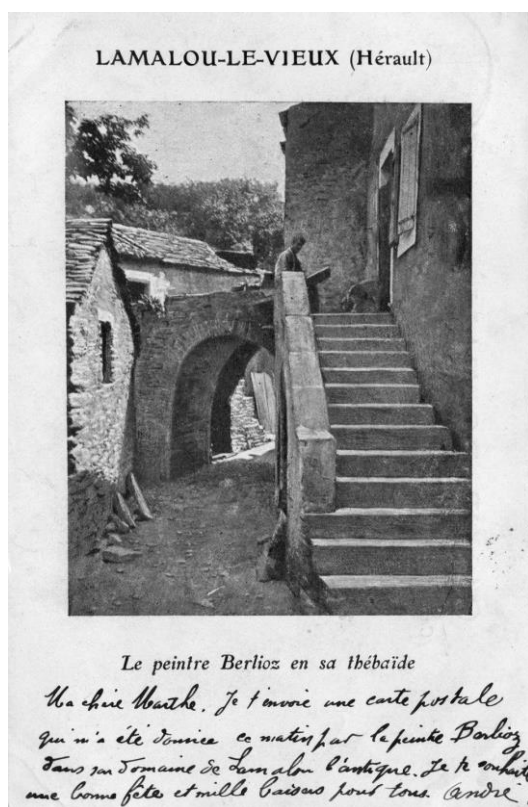


Charles-Victoire Berlioz, *Vue de Reims*,
musée de Peinture de Grenoble.

Charles Berlioz

Charles Berlioz naquit à Rouen le 19 mars 1861. On lui donna les prénoms de Charles-Louis-Marie-Joseph. En 1879, bachelier ès sciences, il fut nommé répétiteur au lycée de Vendôme. En 1883, il était professeur. En 1884, il épousa une artiste peintre, Cécile Le Bellec, fille d'un capitaine au long cours. En 1890, d'après les indications trouvées, il était employé de préfecture de la Seine. On voit encore son nom dans le *Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine* de 1892 :

Par arrêté préfectoral, en date du 2 juin 1892, ayant effet du même jour :
M. Berlioz (Charles-Louis-Marie-Joseph), commis-expéditionnaire de 4^e classe
à la mairie du XVIII^e arrondissement, a été appelé, avec son grade, à la Caisse
municipale, en remplacement de M. Sieure, mis en disponibilité.



Charles Berlioz dans sa propriété de Lamalou-le-Vieux.
Photo : collection de l'auteur.



Détail.

Et on lui accorda en 1903 une pension de retraite :

Arrêtés du 16 juillet 1903.

M. Berlioz (Charles-Louis-Marie-Joseph), expéditionnaire de 1^{re} classe.
— 1,220 francs, à dater du 16 mai 1903.¹

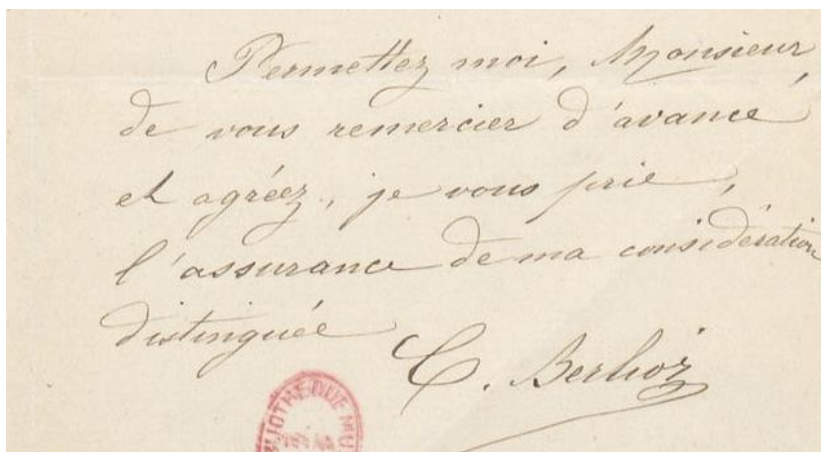
À sa retraite, il s'installa à Toulouse car sa fille avait été reçue au Conservatoire où elle étudiait le piano. Il déménagea ensuite à Lamalou-le-Vieux (voir la photographie, page précédente).

En même temps, c'est un artiste peintre de paysages normands. Il exposa ses tableaux au Salon des indépendants entre 1895 et 1929 et figura au Salon d'automne de 1911.

Il eut droit à une exposition du 1^{er} au 30 juin 1924 sous le titre : « Exposition rétrospective. L'œuvre de Charles Berlioz, peintre impressionniste classique (1861-1924) en sa galerie : Paris, 55 rue de Dantzig. »

Il y avait 200 tableaux et plus de 200 dessins.

On retrouve à la Bibliothèque nationale une carte de visite et une lettre autographe adressée à Édouard Colonne pour des places de concert, ainsi qu'une lithographie de Beethoven dont il était l'auteur.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

1. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*. 27 août 1903.

Son frère Armand et sa fille Anita

Il avait un frère, Armand, qui fut violoniste et qui se déclarait « Lauréat du Conservatoire de Paris² », mais dont on ne retrouve pas le nom dans les palmarès. À sa mort, *Le Ménestrel* du 7 octobre 1927 écrivit ceci :

[HOLLANDE] On annonce la mort, à Breda, de M. Armand Berlioz, professeur de violon, français de naissance et qui appartenait à la famille d'Hector Berlioz. Jean CHANTAVOINE.

Charles Berlioz eut aussi une fille, Anita, qui fit des études musicales. Elle eut un accessit de piano au Conservatoire de Toulouse en 1906. Elle publia des chroniques très documentées dans des revues et écrivit les paroles françaises de l'opéra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. À sa mort, en juin 1925 à Bordeaux, on écrivit encore :

On annonce la mort de Mme Anita Berlioz, décédée à Bordeaux. Elle était la petite-fille du grand compositeur, et avait publié dans quelques revues, notamment au « Carnet critique », des chroniques musicales qui dénotaient, en même temps qu'un goût avisé, un style alerte et agréable.

Mme Anita Berlioz n'avait guère dépassé la trentaine ; elle laissera dans les milieux littéraires et artistiques, où elle fit une trop brève apparition, le souvenir d'une femme spirituelle et charmante³.

Que peut-on en penser ?

On ne trouve aucun de lien de parenté entre Charles Berlioz et la famille du compositeur : on aurait donc eu affaire à un imposteur lors de la commémoration de 1903. Quelques années plus tard, en décembre 1912, un individu participa à une cérémonie de commémoration du compositeur en déclarant être le « fils naturel de Berlioz ». Il n'a pas été identifié et là aussi, on peut penser avoir eu affaire à un imposteur⁴. Toutefois, on constate que, curieusement, dans les deux cas, la famille Chapot, qui était alors présente, n'exprima pas de doute sur l'appartenance de ces « Berlioz, membres de la famille ».

Il est vrai que la tentation est grande, lorsqu'on s'appelle Berlioz, de faire croire à une si prestigieuse parenté !

Pascal BEYLS

2. *Bredasche Courant*. 6 avril 1890.

3. *Les Spectacles*. 3 juillet 1925.

4. Voir l'article de Pascal Beyls et Peter Bloom sur ce sujet : « *Berlioz's 'natural son'* », dans *The Berlioz Society Bulletin*, n° 192, décembre 2013.

Les trente-deux de la noce

En septembre 1867, une grande réunion de famille eut lieu à Vienne. Il s'agissait du mariage de la nièce de Berlioz, Joséphine Suat, avec le chef de bataillon Auguste Chapot. Le mariage, décidé trois mois auparavant, fut célébré le mardi 10 septembre. C'est indirectement la hiérarchie militaire qui fixa cette date, car Auguste Chapot n'eut sa permission qu'à partir du 8 septembre.

Pour cette occasion, Joséphine tenait à réunir toute sa famille. Dans un premier temps, Berlioz déclina l'invitation :

Je pars demain pour les Eaux de Nérís. Je ne sais quand la cérémonie se fera à Vienne ; mais je vous préviens que je n'y assisterai pas. Avec les habitudes de province un mariage est pour moi une chose odieuse, horrible et je ne saurais en être témoin. J'aime mieux vous l'avouer franchement. J'irai néanmoins vous voir après, et de chez vous j'irai à St Symphorien.¹

On peut comprendre la réticence de Berlioz face au mariage ; il devait bien songer au sien, auquel personne de sa famille n'avait assisté. Il ne resta que peu de temps à Nérís puis se rendit à Vienne chez Marc Suat, son beau-frère, qui, avec ses filles, réussit à le convaincre d'assister au mariage :

Je suis encore ici [à Vienne] mon beau-frère veut absolument que je sois le témoin de sa fille dont le mariage aura lieu mardi prochain.²

Le même jour il écrit à son oncle Félix Marmion et se laisse aller à la mélancolie :

J'ai bien besoin de vous voir ; mes nièces me disent que je vous verrai dans quelque temps. En attendant je cède aujourd'hui au désir de vous écrire ; je suis dans mon lit comme presque toujours, je souffre comme un misérable de ma névralgie que les eaux de Nérís n'ont pu combattre sans danger au dire du médecin. Et voilà que Suat et ses filles m'ont retenu à Vienne pour assister au mariage. J'ai vu que je leur aurais fait de la peine en retournant à Paris, et je suis resté.

Depuis ce matin je ne puis arracher mon souvenir de Meylan. Je vous y vois, je vous y retrouve à cinquante ans. Cher oncle, vous êtes le seul de la famille qui me restiez, vous êtes aussi peut-être le seul qui compreniez le charme douloureux de ces souvenirs et vous en excuserez l'expression. Je

1. Lettre à Marc Suat. 6 août 1867. *CG VII* : 3267.

2. Lettre à Estelle Fournier. 5 septembre 1867. *CG VII* : 3270.

suis si seul maintenant, le principal lien qui me rattachait au présent s'est rompu, et mon âme revole vers le passé. Pauvre Louis !... cher oncle, je m'arrête là, je sens ma tête se brouiller et je n'ai que des idées inexprimables.³

Joséphine réussit finalement à réunir toute sa famille. Seul Camille Pal, en raison d'un différent avec Marc Suat, refusa de venir. Berlioz fut logé chez les Suat. Les autres allèrent à l'hôtel du Nord situé en face de l'appartement⁴. Tous les invités furent présents la veille, les Grenoblois arrivèrent par le train à 15h10 et le soir on signa, dans le salon, le contrat de mariage puis on mangea simplement en famille. Le mariage civil eut lieu le lendemain matin à dix heures ; Hector Berlioz et Félix Marmion furent les témoins de Joséphine, et écrivirent leurs titres sur l'acte :

Louis-Hector Berlioz, compositeur de musique, membre de l'Institut, membre correspondant des Académies des beaux-arts de Berlin, Stockholm et de Sainte-Cécile de Rome, etc., officier de la Légion d'honneur, chevalier de l'Aigle rouge de Prusse, des ordres des Guelphes de Hanovre, du Faucon blanc de Weimar, de l'Ernestine de Gotha et de Hohenzollern.

Jacques-Félix Marmion, colonel de cavalerie en retraite, commandeur de la Légion d'honneur, chevalier de Saint-Louis.⁵

Puis on alla à la cathédrale Saint-Maurice pour le mariage religieux. Ce fut ensuite le dîner de noce qui commença à cinq heures de l'après-midi. Berlioz donnera quelques détails dans une lettre à Louise Damcke :

On m'a fait rester à Vienne un mois parce que l'aînée de mes nièces se mariait, et qu'elle me voulait pour témoin. Elle sait comme je témoigne bien... Elle a épousé un chef de bataillon charmant sous tous les rapports. Sans quoi je n'eusse pas témoigné. Puis après le dîner de noces ils sont partis pour un long voyage dans le Sud de la France. Sans quoi encore je n'eusse témoigné. Sans quoi encore je n'eusse témoigné. Nous étions trente-deux gens de la noce venus de tous les coins de la famille, de Grenoble, de Tournon, de St Geoire, etc. Nous nous sommes tous retrouvés là, moins un, hélas ... C'est le plus vieux que j'ai eu le plus de plaisir à revoir, mon oncle

3. Lettre à Félix Marmion. 5 septembre 1867. *CG VII* : 3271.

4. L'appartement de Marc Suat était bien situé, place de la Halle (maintenant place Miremont), dans le centre-ville. Faisant le coin avec la rue Ponsard, il se trouve au premier étage, au-dessus d'un entresol. Trois fenêtres donnent sur la place et les trois autres sur la rue Ponsard. Au rez-de-chaussée, il y avait le café Lacamp. Sur la carte postale (voir page suivante), c'est encore un café situé sur la partie gauche, aujourd'hui, c'est une agence bancaire.

5. Archives départementales de l'Isère. 5 E 547/239.

le colonel âgé de 84 ans. Nous avons bien pleuré en nous revoyant ; il semblait honteux de vivre... je le suis bien davantage...⁶

On remarquera que Berlioz se trompe sur l'âge de son oncle qui n'avait alors que 80 ans.



L'appartement où la noce eut lieu.

Les jeunes mariés partirent dans la soirée. On connaît leur voyage :

Nous sommes rentrés à Vienne après quinze jours de courses dans les villes du Midi les plus importantes. Je puis même te donner notre itinéraire si cela t'intéresse : de Lyon nous sommes allés à Avignon, de là à Nîmes, Montpellier, Cette [Sète], Toulouse, Bordeaux et Arcachon, Paris. Nous sommes revenus par Limoges et Moulins. Bordeaux est une ville magnifique avec un port qui lui donne de l'animation. Arcachon, limite de notre voyage, est un séjour charmant entre la mer et les bois de pins.⁷

Ainsi, trente-deux personnes avaient assisté à la noce. Elles étaient issues de deux familles distinctes : celle de Berlioz et celle de Chapot.

6. Lettre à Louise Damcke. Vers le 20 septembre 1867. *CG VII* : 3275.

7. Lettre de Joséphine Chapot à Mathilde Masclet. 5 octobre 1867. Coll. R.B.

On peut les identifier par leur signature au bas du contrat de mariage.⁸

Hector Berlioz	Marie Burdet
Félix Marmion	Mélanie Michal-Ladichère
Coralie Marmion	Henri Michal-Ladichère
Marc Suat	Alexandre Michal-Ladichère
Joséphine Suat	Laure Michal-Ladichère
Nancy Suat	
Mathilde Masclet	Auguste Chapot
Jules Masclet	Séraphine Chapot
Camille Masclet	Eugénie Chapot
Marie Masclet	Charles Charreton
Victor Berlioz	Victor Paganon
Laure Berlioz	Clément Jourdan
Louis Berlioz	Remond
Henri Berlioz	A. J. Fanoy
Odile Burdet	A. Chene
Louis Burdet	2 autres personnes

Les trente-deux personnes de la noce.

Pour Berlioz, sa famille n'était plus celle qu'il avait connue des années auparavant : ses parents, ses sœurs, son frère et son fils étaient décédés. Dans cette réunion, il retrouvait vingt membres de sa famille : son oncle Félix et sa femme Coralie ; son beau-frère Marc Suat et ses deux filles, Joséphine et Nancy ; sa nièce Mathilde et son mari Jules Masclet et ses deux enfants, Camille et Marie ; son cousin Louis Berlioz, prêtre à Grenoble ; son cousin Victor Berlioz et sa femme Laure ; son cousin Henri Berlioz ; sa cousine Odile Burdet et son mari Louis et leurs deux filles, Marie et Laure ; celle-ci avait amené son mari Henri Michal-Ladichère, sa belle-mère Mélanie, et son beau-frère Alexandre.

Il put faire la connaissance du marié, Auguste Chapot, de sa sœur aînée Séraphine et sa cadette Eugénie.

Il put aussi sans doute parler à Victor Paganon, alors doyen de la cour impériale, qui était un cousin d'Estelle à qui il venait de rendre visite.

On avait aussi invité Charles Charreton, un négociant, ainsi que Clément Jourdan alors avocat à Grenoble et qui était le fils d'un ami intime de Marc Suat.

8. Notaire Francisque Donnat. Archives départementales de l'Isère. 3 E 22749.

Sa petite-nièce, Marie Masclet qui avait alors sept ans, racontera cinquante ans plus tard ses souvenirs de cette noce :

J'ai vu deux fois Hector Berlioz ou plutôt je ne me souviens que de ces deux fois-là. La première, c'est au mariage de madame Chapot, (Joséphine Suat), à Vienne en 1867. Nos parents nous y avaient conduits, je me demande bien pourquoi. Hector était déjà malade, mais il aimait beaucoup ses nièces Suat, en souvenir de leur mère qui était sa sœur favorite et fit l'effort de venir. Mais souvent, las et triste (il avait perdu son fils quelques mois auparavant), il s'isolait pour le moment de la réunion de famille. Pour des raisons bien différentes, mes sept ans s'esquivaient aussi le plus possible. Le jour du contrat, je rodais un peu avant le dîner dans la salle à manger regardant la table (et peut être le dessert) quand il s'approcha de moi et me montra un menu « Tiens », dit-il, « Lis-moi ce qui est écrit là ». Je lus sans broncher, ce qui n'avait rien d'étonnant, vu mon âge. « Tu sais donc lire ! », me dit-il avec un vague sourire. « On m'avait dit que non, c'est sans doute ton frère qui fait courir ces mauvais bruits-là. » Je ne sais si je répondis quelque chose. Il est probable qu'il ne m'écouta pas et... il s'éloigna, de son pas lassé et traînant. Au dîner - je pense que c'est à celui du mariage -, quelqu'un ayant porté un toast, on voulut lui demander de répondre, mais je le vois encore, faisant signe qu'il ne pouvait pas, et vraiment c'eût été cruel d'insister. Le colonel Marmion, toujours jeune et pimpant malgré ses 80 ans, le remplaça impromptu et s'en tira à son honneur.⁹

Pour Berlioz, ce fut sa dernière réunion de famille. Lors de son ultime retour à Grenoble pendant les fêtes d'août 1868 où on lui fit un triomphe, il ne revit que son beau-frère Camille Pal, sa fille Mathilde et son mari ainsi que leurs enfants Marie et Camille.

Pascal BEYLS

9. Souvenirs de Marie Reboul. 1918. Coll. particulière.



Henri Grévedon, *Tulou*,
estampe, lithographie,
Roger & C^{ie}, 1830.



Nelson Mulnier, *Louis Drouet*,
estampe, lithographie de Binant,
Gigaut, 1820.



Aristide Farrenc,
collection particulière.



Louise Farrenc,
estampe.

François Donjon, « le Tulou lyonnais »

L'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon possède en revanche, par exception, un hautbois de première force, qui joue également bien de la flûte, et dont la réputation est grande ; c'est M. Donjon.

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

Avec M. Cherblanc, premier violon solo¹, M. Donjon est l'un des deux musiciens remarquables par Berlioz, au sein de l'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon. Au risque de contredire l'illustre Côté, nous poserons que M. Donjon était une flûte de première force, qui jouait également bien du hautbois (et du cor anglais).

Première flûte solo, Donjon jouissait de fait d'une belle réputation, acquise assez tôt dans sa carrière. « M. Donjon est selon nous au-dessus de tout éloge. Il tire de sa flûte des sons qui lui seraient enviés par Tulou », écrivait Arosni [M. Sens], dans le *Journal de Lyon et du Midi* du 21 avril 1821. On le surnommait « le Tulou lyonnais² », éloge considérable, si l'on songe que Tulou était alors le flûtiste de référence. Théodore Labarre, lui-même, qualifiait Donjon de « flûtiste de premier ordre³ ». À l'échelon local, celui-ci se voyait désigné « première et unique flûte du département du Rhône⁴ », ou encore « *soliste* par excellence⁵ ». On se risquait pour lors à esquisser des parallèles pas toujours exempts de partialité. Ainsi :

Lundi dernier M. et Mad. Far[r]enc, ont donné un concert au grand-théâtre, ce concert avait attiré peu de monde ; mais on l'a dit avant nous : *Moins l'assemblée est grande, plus on a d'oreilles* : aussi les amateurs ont-ils été enchantés d'entendre Mad. Far[r]enc sur le piano ; elle sait vaincre avec beaucoup d'art les difficultés de cet instrument. M. Far[r]enc a joué de la flûte, on ne peut lui refuser du talent ; cependant il n'a pas fait oublier M. Donjon.⁶

1. *Lélio* n° 41 - juillet 2019, p. 31-55.

2. Surnom rapporté par *Le Conseiller des demoiselles* (9 novembre 1833), repris a posteriori par *La France musicale* (5 avril 1840).

3. Théodore Labarre, « Quelques notes recueillies pendant une rapide tournée départementale ». *La France musicale*, 13 novembre 1842.

4. *Le Censeur*, 3 décembre 1838.

5. *Le Salon musical*, 23 novembre 1843.

6. *Tablettes historiques et littéraires de la ville de Lyon*, 15 mars 1823.

Qui est M. Donjon ?

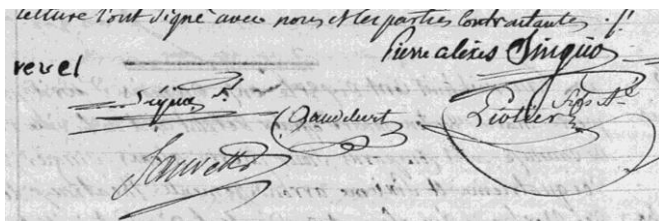
Né en 1792, François Donjon appartient à la première génération de flûtistes du XIX^e siècle, génération dominée précisément par Tulou, son aîné de six ans, et Drouet, son exact contemporain. Une lignée de grands solistes et de virtuoses.

De la formation de Donjon, nous ne savons rien, tout au plus qu'il était lui-même fils de flûtiste.

En 1820, son nom figure « sur la liste du nouveau personnel » de l'orchestre du Grand-Théâtre. Il est alors âgé de vingt-huit ans. Sa nomination semble concomitante à celle de Pierre Alexis Singier (second mari de sa mère) à la direction du Grand-Théâtre.

Bien avant cela, Donjon a suivi ses parents dans leur carrière d'artistes. Leur état a conduit ceux-ci de Marseille à Bordeaux, puis Limoges. C'est ainsi qu'au printemps de 1808, on trouve trace de François Donjon, « demeurant à Bordeaux au grand Theatre ». Le document mentionne « 13 ans ½ », alors qu'en vérité il est proche des seize ans⁷. L'un des deux témoins se trouve être le comédien Joseph Desforges (1764-1825), acteur comique du Grand Théâtre.

C'est à Limoges que décède le père de François Donjon, le 18 octobre 1805. À cette date, sa mère appartient à la troupe du théâtre limougeaud. « Madame Donjon, qui n'est déplacée dans aucun rôle, parut très intéressante, en jeune homme », relève le *Journal du département de la Haute-Vienne*. Celle-ci, née Revel, épouse, le 11 avril 1810 à Carpentras, Pierre Alexis Singier, directeur breveté des quatrième et sixième arrondissements théâtraux, lui-même domicilié dans cette ville.



Acte de mariage. Archives départementales de Vaucluse.

7. Passeport de François Donjon. Archives départementales de la Gironde, 4 M 685/85.



Gustave de Galard, *Portrait de l'acteur Joseph Desforges dans le rôle d'Argante des Fourberies de Scapin*, 1822.

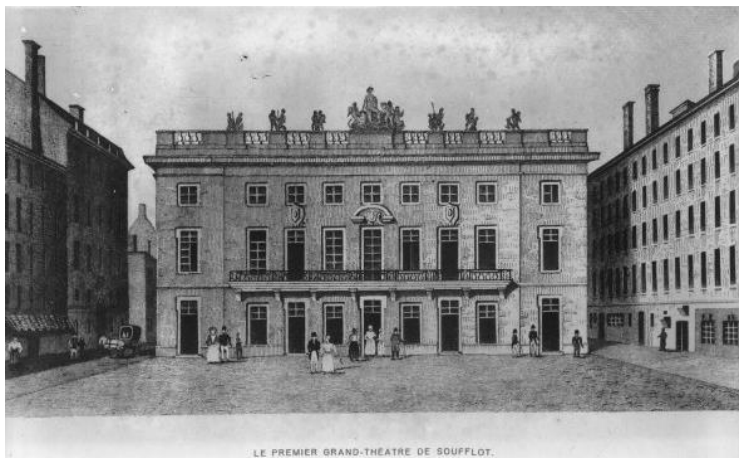
Lyon et les théâtres successifs qu'a connus Donjon

Le théâtre dans lequel est nommé Donjon en 1820 est celui construit d'après les plans de Soufflot. Inaugurée soixante-quatre ans plus tôt, la salle, d'une jauge de 2 000 spectateurs, a la forme d'un ovale allongé. Les étages de balcon ont la particularité d'être disposés en retrait.

Jean-Baptiste Monfalcon, contemporain de Donjon, affirme que la salle « était commode et [qu'] on voyait bien de toutes les places⁸ ».

8. *Histoire de la ville de Lyon*, par J.-B. Monfalcon (Paris : Dumoulin, 1847), p. 860.

La salle de spectacle est belle, mais la toile surtout mérite attention : on y a peint Apollon comme le dieu du jour, descendant de son char, les heures s'emparent des rênes, et Thétis le reçoit à l'entrée de son palais ; c'est fort bien peint.⁹



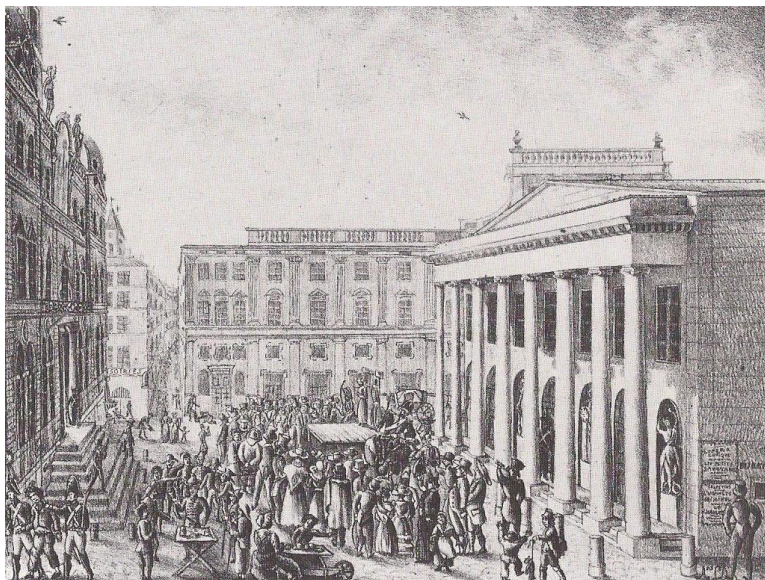
Le premier grand-théâtre de Soufflot.
Lyon, Bibliothèque municipale.



Le Rideau de la Salle des Spectacles de Lyon.
Lyon, Bibliothèque municipale.

9. Henrica Van Tets, *Voyage d'une Hollandaise en France en 1819*. Cité dans *Le voyage en France : anthologie des voyageurs français et étrangers en France, aux XIX^e et XX^e siècles, 1815-1914* (Paris : R. Laffont, 1997 ; coll. « Bouquins »), p. 216.

Toutefois l'édifice se trouve, en ce temps-là, dans un état de vétusté tel qu'il est promis à la démolition. En 1827, la décision est prise de le remplacer. En attendant, une salle provisoire de briques et de bois est construite sur la place des Terreaux. Le nouveau théâtre, édifié sur l'emplacement de celui de Soufflot, est, lui, inauguré en 1831. Ce théâtre est celui qu'a connu Berlioz.



La salle provisoire.
Lyon, Bibliothèque municipale.

La troupe du Grand-Théâtre

En avril 1820, époque à laquelle arrive Donjon, « la partie lyrique de la Troupe est presque entièrement renouvelée en hommes ». En ce qui concerne les dames, le nouveau directeur, Singier, a conservé M^{lles} Lalande et Folleville, qui ont jusque là obtenu du succès dans l'opéra-comique. « Il les a renforcées d'une première chanteuse, plus spécialement destinée au grand répertoire. »

L'orchestre qu'intègre Donjon, est composé de 31 exécutants. Il est alors dirigé par Nicolaus Albert Schaffner, émigré d'origine allemande, violoniste, compositeur et compositeur de musique de scène.



Nicolaus Albert Schaffner.
Bordeaux, Bibliothèque municipale.

Dans les années 1820, le Grand-Théâtre de Lyon met à la scène des nouveautés à succès, produites dans la capitale. « Rien n'est aussi bien qu'à Paris », chante-t-on dans *Les Voitures versées*. Ces nouveautés ont pour auteurs Auber, Herold, Rossini et Boieldieu.

La première nouveauté à succès dans laquelle débute Donjon, le 21 août 1820, est précisément *Les Voitures versées*. Ce dernier s'identifie-t-il au flûtiste fugacement évoqué dans l'air « Apollon toujours préside au choix de nos voyageurs » :

L'un excelle sur la flûte,
Et, par un touchant bémol,
Dans une brillante lutte
Est l'égal du rossignol.

L'œuvre reçoit l'approbation du public :

L'opéra des *Voitures versées*, représenté pour la première fois au Grand-Théâtre, lundi dernier, y a réussi complètement. [...] ne sait-on pas que la musique toujours gracieuse, toujours riche d'harmonie, de M. Boyeldieu, n'a besoin que d'être entendue une fois pour obtenir tous les suffrages ? ¹⁰

10. *Journal de Lyon et du Midi*, 24 août 1821.

Comment ne pas songer ici à Berlioz. Ayant entendu l'ouvrage à Feydeau, vers la même époque, en compagnie de son cousin Raymond et de son oncle Marmion, il louait en particulier « la gaîté » de la musique de Boieldieu. Il cite par ailleurs « le grand air des *Voitures versées* : « Apollon toujours préside », évoqué ci-dessus.

À partir des *Voitures versées*, les nouveautés se succèdent au Grand-Théâtre. Bientôt le public lyonnais se prend d'admiration pour *Le Barbier de Séville* :

Le Barbier de Séville, arrangé en opéra sur la musique de Rossini, par M. Castil-Blaze, a été accueilli avec enthousiasme. C'est un beau triomphe pour les Rossinites ! Quel est donc le charme de ce compositeur, vont-ils s'écrier si la traduction seule de sa musique suffit pour exciter une aussi vive impression ! [...] L'exécution, d'ailleurs, en est très-satisfaisant[e] ; M^{lle} Folleville, Damoreau et Dérubelle y ont fait preuve de talents, et l'orchestre, auquel il ne manque qu'un renfort d'instruments, a bien rendu l'ouverture et les accompagnemens.¹¹

Le présent compte rendu fait écho à ce qu'en dit Rastignac : « L'on donnait hier aux Italiens *le Barbier de Séville* de Rossini. Je n'avais jamais entendu de si délicieuse musique. »

Quelque temps peu plus tard, les Lyonnais s'enthousiasment pour *La Dame blanche* :

— *La Dame blanche* continue d'attirer une foule innombrable. L'astre de *Robin des bois* est désormais éclipsé. Dans quelques jours, lorsque la curiosité sera un peu satisfaite, il sera loisible aux amateurs de jouir à leur aise, et d'exprimer leur avis sur les effets délicieux de cette musique enchanteresse.¹²

Une lettre de Boieldieu à Singier nous apprend que le compositeur adresse ses hommages au chef d'orchestre, M. Schaffner, « pour le zèle et le talent dont il a donné une nouvelle preuve à [sa] chère Dame Blanche. Elle et moi devons beaucoup à ses soins [...]. Les chefs d'orchestre tels que lui sont rares et sont des avocats précieux pour la cause des artistes ».

Le public apprécie à son tour la « musique à la fois simple et gracieuse » de *Marie* de Herold. S'il fait un « triste accueil » à *Masaniello* de Carafa, il se passionne en revanche pour *La Muette de Portici*. Celle-ci « vient

11. *Journal de Lyon et du Midi*, 22 septembre 1821.

12. *Echo de l'univers*, 9 avril 1826.

d'obtenir un des plus brillants succès dont j'aie jamais été témoin à Lyon », déclare le critique du *Précurseur*¹³.

Puis vient *Guillaume Tell*. « Le solo de cor anglais [Donjon], dont le chant est si doux et si suave, a été joué avec pureté. Cet instrument, comme le haut bois, est sujet à mille dangers qui tiennent l'auditeur dans une espèce de suspension craintive : ou n'a pas toujours un Vogt pour se rassurer. »¹⁴

Un artiste très actif

L'activité de Donjon ne se limite pas à la fosse et à l'enseignement. En tant que soliste, il participe en effet à de nombreux concerts donnés par des artistes du Grand-Théâtre, voire en association avec certains d'entre eux, et ce dès ses débuts à Lyon. Citons les violonistes Louis Cherblanc, Louis Baumann, Francisque Alday et J. Bley, les violoncellistes George Hainl et Louis Gœury, le pianiste Alexandre Billet, ainsi que les chanteuses M^{lle} Folleville et M^{me} Georgette Ducrest.

Donjon se joint, en tant que soliste, à de nombreux concerts donnés par des artistes de passage, tels le bassoniste Gebauer, les pianistes Henri Herz (lequel s'associe au violoniste Lafont pour un concert d'adieux), Pradher, Charles-Laurent Rhein et Albert Sowiński. Ou encore les hautboïstes Vogt et Brod, le corniste Schunke, premier cor du grand-duc de Bade, le violoncelliste Baudiot et la harpiste Aline Bertrand.

Parmi les grands interprètes de passage à Lyon, il convient de citer en outre Hummel et Liszt. Hummel se produit au Grand-Théâtre, les 4 et 12 juin 1825. Donjon participe au premier concert, avec un solo de flûte. L'année suivante, il est de ceux qui se mobilisent pour entourer le jeune Liszt de leur aide. Lors des concerts qui ont lieu salle de la Bourse, au palais Saint-Pierre, Donjon interprète successivement des variations et une fantaisie de Toulou.

13. *Le Précurseur*, 25 décembre 1828.

14. *Le Précurseur*, 30 septembre 1831.



Hummel, gravure sur cuivre de Martin Esslinger, d'après un dessin de Franz Heinrich Müller, 1822.



Liszt, lithographie de Villain, d'après un dessin de A. X. Leprince, 1824.



Friedrich Lieber, *Henry Herz*, estampe, 1830.



Cécilie Brandt, *C.P. Laffont*, estampe, 1831.

François Donjon prend part à de nombreux concerts donnés par des chanteuses et chanteurs. Parmi les chanteuses : Stefania Favelli, M^{me} Martinet (première cantatrice du théâtre de l'Opéra-Comique), M^{mes} Gordoni, Dérancourt, Vadé-Bibre, Servajean, Prévôt-Colon, M^{lle} Nau (première interprète d'Agathe du *Freischütz*, version Berlioz), Hortense Duflot-Maillard (première interprète de Marguerite de *La Damnation de*

Faust), Hermance Revilly, Rosina Alessi, Loïsa Puget, Jenny Colon-Leplus, M^{lle} Valérie de Rupplin, M^{mes} Fleury-Jolly et Dorus-Gras.



Du côté des chanteurs : MM. Romagnesi (compositeur de romances), Richelmi (« le Régénérateur de la romance »), Lavigne, Blés, Barrielle, Boulo.

Notre flûtiste participe à des concerts de bienfaisance, certains donnés au profit des ouvriers nécessiteux, d'autres au bénéfice des indigents. D'autres encore au profit de victimes de catastrophes naturelles, comme le séisme de la Guadeloupe du 8 février 1843. Il prend également part à des concerts donnés par les loges maçonniques. Enfin il se charge d'organiser des soirées musicales au bénéfice de proches de ses collègues, comme celle du 20 septembre 1831, au profit de la femme de l'un d'entre eux.

François Donjon est en outre membre de la Société symphonique fondée en novembre 1832 par George Hainl. Il en dirige l'exécution instrumentale avec George Hainl, Bauman et Bley. Un comité, composé des mêmes et de cinq amateurs, gère et administre l'institution. La Société donne, le premier hiver, douze matinées musicales.

Au surplus, Donjon participe aux solennités lyonnaises. Ainsi est-il convié à la fête d'adieu offerte à Adolphe Nourrit en juillet 1834. Un banquet, au cours duquel notre flûtiste accompagne chansons et romances, est servi dans l'un des salons du restaurateur Claude Dutel, impasse Saint-Polycarpe.

Enfin on apprend que Donjon fréquente le Caveau lyonnais, comme le rapporte *La Glaneuse* :

Dans les dernières années de la restauration, il existait à Lyon une réunion d'hommes de lettres appelant à eux tout ce qui montrait de l'esprit et des dispositions à chaussonner les ridicules de la société, [...] réunion d'artistes où trinquaient ensemble nos peintres, nos musiciens, nos poètes, où ils se ravivaient et trouvaient souvent des inspirations. [...] plus d'un grand compositeur de Paris vint y trinquer avec Donjon et Roux-Martin.¹⁵

Le jeu de Donjon

Le jeu est vif et brillant. Pétulance, facilité, aplomb sont les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume des critiques. Le public applaudit « la vivacité de son jeu, la douceur de son embouchure dans les *piani*, et la brusquerie avec laquelle il attaque certains passages »¹⁶. Chez lui, « la volubilité se trouve toujours unie à la justesse la plus rigoureuse »¹⁷.

Donjon fait partie de ceux qui, comme Tulou et Drouet, refusent la flûte Boehm.

La presse le brocarde, à l'occasion, au sujet du diamant qu'il porte au doigt :

Dans la seconde partie du concert, M. Donjon a fait briller, dans un air varié de Tulou, l'agilité de son doigté et les étincelles de son beau diamant, gage, dit-on, de l'admiration de la reine d'Espagne pour le talent de l'artiste. On ne se lasse pas plus d'entendre la flûte de M. Donjon que de voir étinceler sa bague. Puisse le talent de M. Donjon résister au temps comme son brillant !¹⁸

Le répertoire

Conforme au répertoire de la période, celui-ci est constitué de fantaisies, paraphrases, solos de concert, destinés à mettre en valeur la virtuosité de l'interprète.

L'ensemble des œuvres jouées est en vérité assez peu diversifié. Donjon exécute avant tout des airs variés pour son instrument. Ces pièces se

15. *La Glaneuse*, 13 juin 1833.

16. *Le Précurseur*, 7 février 1828.

17. *Le Censeur*, 26 mars 1836.

18. *Le Censeur*, 8 avril 1838.

révèlent difficiles à identifier, car, sauf exception, elles ne portent pas de titre. Certains de ces airs variés sont de sa composition. C'est le cas de l'« Air varié pour la flûte », dont il donne une première exécution le 14 avril 1833.

Les programmes comportent par ailleurs des variations et des fantaisies pour flûte, en moins grand nombre toutefois que les airs variés. On relève des « Variations pour flûte », ainsi qu'une fantaisie, intitulée *Le Soir*, l'une et l'autre de sa main. De temps à autre mention est faite de solos de flûte, voire d'un concerto.

Les solos de flûte ne font pas nécessairement l'unanimité auprès de la critique. En témoigne ce qu'écrit *Le Censeur* :

L'air varié pour flûte composé par M. Donjon, a paru long malgré la brillante exécution de l'auteur. Les solos de flûte doivent être pros crits des concerts. Les sons de cet instrument, qui se détachent avec tant de charme et d'effet du bruit d'un orchestre, et qui sur le théâtre se marient si agréablement à la voix humaine, sont trop grêles et trop nus, entendus seuls. Comment supporter les sautilllements et les variations trop souvent uniformes de la flûte, après l'air de la *Cenerentola* chanté par M^{me} Duflot-Maillard [future première interprète de Marguerite de *La Damnation de Faust*] ? ¹⁹

Outre le répertoire incriminé, Donjon joue des pièces de flûtistes contemporains, principalement Tulou. Ce dernier lui dédie du reste un « Air varié pour la flûte ». La première exécution a lieu le 2 mai 1832. Plusieurs titres de Tulou figurent au répertoire du « Tulou lyonnais ». Quelques titres : Fantaisie op. 29 ; L'Angélus ; Air varié sur un thème des deux journées ; Variations brillantes pour la flûte, sur la romance du *Château de Pau*, de Paer ; *Voilà le Plaisir, Mesdames ! Voilà le plaisir !* Fantaisie pour la flûte ; *Durandarthé et Belherma*, thème écossais, varié ; Fantaisie pour flûte, sur la cavatine d'*Actéon* (Auber) ; Fantaisie pour la flûte, sur *le Domino noir* ; *La Cenerentola*, air varié pour flûte ; Nouvelle fantaisie sur un air de *Zanetta* (Auber), etc.

De Drouet, Donjon interprète, à plusieurs reprises, *Di tanti palpiti*, air favori de Rossini (*Tancredi*). D'autre part, Pierre Crémont, alors chef d'orchestre du Grand-Théâtre, lui ménage deux solos dans *La partie de chasse*, ou *La séduction*, ballet de Léon, dont il compose la musique. Pour le reste, Donjon tient la partie de flûte dans les romances, dont *Philomèle*, de Panseron.

19. *Le Censeur*, 29 mars 1838.

En tant qu'accompagnateur, il se fait applaudir dans l'air de la Fauvette de *Zémire et Azor* (Grétry), ou encore dans *Le Rossignol* de Lebrun, dont on sait les prouesses qu'il exige du flûtiste.

En ce qui concerne la musique de chambre, il faut citer la *Sérénade vénitienne* de Czerny, pour flûte, cor (ou alto), violoncelle et piano – pièce contemporaine à l'époque. De Hummel, le septuor en *ré* mineur, dans lequel Donjon tient à plusieurs reprises la partie de flûte, dont une fois avec Liszt au clavier (7 mai 1836). Il lui arrive, le cas échéant, d'en jouer la partie de hautbois, tandis que son fils joue la flûte ! Les programmes font en outre mention des morceaux d'harmonie de Krommer, pour dix instruments à vent.

Il est avéré que François Donjon jouait également du hautbois et du cor anglais. C'est ainsi qu'il interprète des pièces d'Henri Brod, dont un pot-pourri, de même que *La Savoyarde*, folie pour le hautbois, avec piano. Il accompagne en outre des romances, tantôt sur le hautbois, tantôt sur le cor anglais.

Les domiciles lyonnais de François Donjon

Musicien de théâtre, Donjon se doit d'habiter à proximité du lieu où il exerce ses fonctions. C'est pourquoi les trois domiciles successifs, que nous lui connaissons, sont situés non loin de la place des Terreaux, et du Grand-Théâtre. Sous la Restauration, puis dans les premières années de la monarchie de Juillet, Donjon habite au n° 25 de la rue Vieille-Monnaie, voie qui traverse les pentes de la Croix-Rousse (de nos jours rue René-Leynaud).



Façade d'immeuble, rue Vieille-Monnaie.

Il déménage par la suite au n° 2 rue Saint-Polycarpe, rue avoisinant la rue Vieille-Monnaie. À sa mort, en 1855, il est domicilié au n° 19 quai de Retz (aujourd'hui quai Jean-Moulin).

Les origines familiales

Les Donjon sont originaires du Brionnais, petite région rurale qui couvre, à présent, la partie sud-ouest du département de Saône-et-Loire. Le grand-père de François Donjon, Claude Donjon, est boulanger à Coublanc, bourgade qui relève alors du bailliage de Mâcon. Claude Donjon épouse, le 17 janvier 1758, Benoîte Chetail, fille d'un journalier domicilié dans la même localité. De cette union naît, le 24 décembre de la même année, un fils, prénommé Jean.

Jean Donjon épouse Pauline Josephe Elizabeth Revel, dont le père est danseur. À l'époque de la naissance de Pauline, Joseph Revel, versaillais d'origine, fait partie de la troupe du Théâtre français de Cadix. C'est dans cette ville que naît, le 3 février 1770, celle qui sera la mère de François Donjon.



Vue Perspective de la Grande Place de Cadix en Espagne (1770).
Huquier fils.

Avec 65 000 habitants, Cadix est alors la cinquième ville d'Espagne. De création récente, le Théâtre français représente opéras, tragédies et comédies, avec intermèdes de danses. Il en est fait mention dans les récits de voyageurs :

Le théâtre des François est fort spacieux, beau & bien éclairé ; les acteurs, les musiciens, les chanteurs, les danseurs, tout étoit excellent ; & je crois que c'est le meilleur spectacle françois qui existe hors de France, quoique j'aie vû ceux de la Haye, d'Amsterdam, de Bruxelles, de Berlin, de Dresde & de Vienne.²⁰

Élevée dès son plus jeune âge dans un milieu d'artistes itinérants, Pauline Revel est une enfant de la balle. Son père meurt prématurément. Joseph Revel décède en effet le 7 janvier 1787, à Saint-Tropez, alors que sa fille n'a que seize ans. Nous ignorons dans quelles circonstances Pauline lie connaissance avec Jean Donjon, flûtiste il est vrai. Toujours est-il qu'un fils naît le 8 mai 1792 à Marseille. Ce fils est prénommé François.



N. Ozanne, *La Rade et les Environs du Port de Marseille*
Vu du Rivage proche d'Arens, estampe, Y. Le Gouaz, 1776.

Un frère, André Louis, avait vu le jour à Tarascon, quelque deux ans auparavant. Devenu chef d'orchestre, il épousera une certaine Marie Catherine Thomas, artiste dramatique et lyrique, de deux ans sa cadette. Pauline Donjon-Revel décédera à Nîmes, le 6 mars 1819, à l'âge de 49 ans.

François, notre flûtiste, épouse, le 16 mars 1816, à Lyon, Thérèse-Elisabeth-Lazarine Labit. Il a alors vingt-trois ans. La jeune épouse est, comme lui, originaire de Marseille, où elle a vu le jour le 17 octobre 1796. De cette union naîtront quatre enfants : Jean (1818), Alexis (1822), Thérèse Caroline (1825) et Joséphine-Pauline (1831).

Alexis obtiendra, à l'âge de 16 ans, un premier prix de flûte au Conservatoire de Paris. « Si vous vous figurez un frère et blond jeune homme mince comme un hautbois et pâle comme un[e] *élégie échevelée*,

20. *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 et 1773*. Par Richard Twiss. Traduit de l'anglois (Berne : Société typographique, 1776), p. 315.

vous aurez une idée du jeune lauréat du Conservatoire, de Donjon fils ». C'est ainsi que le décrit le chroniqueur de *L'Entracte* ²¹. De 1842 à 1844, Donjon fils sera au côté de son père, dans la fosse du Grand-Théâtre de Lyon.

Joséphine-Pauline, pianiste, épousera Barthélemy Siboulotte (1820-1892), organiste à Saint-Martin d'Ainay. L'un et l'autre seront professeurs au Conservatoire de Lyon à sa fondation, en 1872. Elle enseignera le piano (femmes), lui, le solfège.

La jeune épouse de François Donjon décédera à Lyon, le 9 janvier 1835, à l'âge de 38 ans. Celui-ci se remariera, le 11 juin de l'année suivante, avec Élisabeth Caroline Guilliermain, « artiste danseuse au Théâtre de Lyon », de seize ans sa cadette. Le couple aura un fils, Johannès, né en 1839. Celui-ci fera également une carrière de flûtiste, après l'obtention d'un premier prix au Conservatoire de Paris, en 1856, soit un an après la disparition de son père. François Donjon s'éteint en effet à Lyon, quai de Retz, le 16 février 1855, dans sa soixante-troisième année.

Grâces soient rendues à Berlioz d'avoir fait mention de cet artiste accompli, l'un des principaux acteurs de la vie musicale lyonnaise, car, sans lui, le nom de Donjon père serait aujourd'hui bien méconnu.

Alain REYNAUD

21. *L'Entr'acte*, 30 septembre 1838.

La renommée de Berlioz

« Le nom grandit quand l'homme tombe »
Victor Hugo, à propos de Napoléon.

Pour Berlioz, ce ne fut pas aussitôt. Il fallut la fondation des Concerts Colonne (1873), sous un chef libre de ses programmes et qui entraît d'emblée dans la pensée de Berlioz. Il introduisit sans tarder des morceaux du maître dans ses concerts (de Paris et d'Aix les Bains) et obtint un succès très réel avec *La Damnation de Faust*.

Public un peu restreint peut-être, mais fervent et qui retournait plusieurs fois l'entendre. Ce fut assez pour aboutir à l'érection d'une statue place Vintimille (1886). Mais bien vite l'élan fut brisé.

Les confidences d'un ancien fondé de pouvoir de Charles Lamoureux m'ont éclairé sur ses tractations avec l'Allemand Adolf von Gross, créateur d'un ingénieux système de mensualités versées à toute une équipe de journalistes, chargés de porter incessamment aux nues l'œuvre de Wagner. On augmentait les zélés ; on réduisait les mous. La campagne devait forcément réussir, vu la grandeur de son objet. Ce n'est pas tout ; on lançait la mode des pèlerinages de Bayreuth et de Wahnfried, chacun se devait de rentrer « affolé ». Pourquoi ce bolide ne frappa-t-il directement que Berlioz ? Sans doute parce que tous les autres étaient par trop inférieurs.

Néanmoins, une abondante littérature berliozienne se répandait, décrivant la vie extraordinaire de l'homme, et du reste plus d'un de ses auteurs ajoutait une analyse des ouvrages, sympathique ou même admirative.

Mais il surgit, recruté dans les milieux mondains les plus huppés, une Société des Grandes Auditions musicales de France (Comtesse Élisabeth Greffulhe). Comment inspira-t-elle l'exécution à l'Odéon, en 1890 (par Lamoureux), de *Béatrice et Bénédict* ? Camille Saint-Saëns, dans son article (du Journal *La France*, je crois), ne mâcha pas ses mots : « Berlioz soutenu en apparence par ses pires ennemis... ». De fait beaucoup d'auditeurs ne cachaient pas leur dédain. Exécution brillante, et interrompue alors qu'elle soutenait pourtant encore l'affiche...

Y eut-il également quelques arrière-pensées malignes à l'origine des représentations quasi-foraines des *Troyens à Carthage*, par Léon Carvalho, à l'Opéra-Comique d'alors (1892) ? Marie Delna, nouvelle venue, y

commença du moins sa réputation. Mais une telle médiocrité dans l'ensemble ne pouvait fournir qu'une carrière languissante.

Or, vers le même temps, le grand chef d'orchestre Félix Mottl¹ donnait à Karlsruhe un cycle théâtral berliozien. Au rapport d'Albéric Magnard, l'accueil germanique fut chaleureux ; mais un nombre infime de Français en furent témoins, pas toujours bienveillants (exemple Messager).



Félix Mottl. Portrait, 1907.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

1. Il avait fait lui-même d'heureux et respectueux récitatifs pour remplacer le parlé de *Béatrice et Bénédicte*, utilisés dans la représentation à laquelle j'ai assisté plus tard à Francfort. Depuis la chute dans le domaine public, divers « arrangeurs » ont dressé des plans avortés. M. Raymond Escholier songeait à remanier le texte de cette même œuvre. Et un M. Montargis avait proposé, devant nous, à Albert Carré, puis à Pierre-Barthélemy Gheusi, de faire mimer les scènes de *Roméo et Juliette*.

Édouard Colonne, lui, donna un cycle symphonique à peu près complet (1893), chaque œuvre étant exécutée deux fois. Il n'aurait pu hasarder davantage ; n'importe qui ne s'aventurerait pas dans une salle jugée populaire et faubourienne (« la maison de bambou », disaient quelques-uns).

Le pire était l'indifférence de beaucoup de jeunes, et leur ignorance. Car Berlioz n'entraît, autant dire jamais, dans les exercices d'élèves au Conservatoire ; son exclusion devait même devenir systématique sous la direction haineuse de Fauré.

Malgré tout, harcelés par l'éditeur, Eugène Bertrand et Pedro Gailhard se décidèrent (fin 1899) à monter *La Prise de Troie*, comptant peut-être sur l'afflux de visiteurs qu'allait attirer à Paris l'Exposition Universelle. Exécution très honorable, en somme, grâce à la haute conscience de Paul Taffanel, et encore à la voix admirable de Marie Delna. Mais le public prévenu eut une attitude glaciale ; une bonne partie de la presse fut franchement insultante. Les propos de couloirs, recueillis par mon frère et moi, revenaient – extrême minimum – à ceci : « Ça ne vaut pas Wagner. »

Ne se méfiant guère de cet accueil, l'éditeur Edoardo Sonzogno, de Milan, presque à la même date, faisait la même tentative (avec livret italien) et, sous la baguette de Colonne, donnait à apprécier, en son théâtre lyrique, un excellent orchestre, des chœurs nourris (« Puissante Cybèle » fut bissé) et une dramatique Cassandre. Mais « comme mise en scène cela n'existe pas », me dit avec raison Gailhard, présent à la première, ainsi que Paul de Choudens et moi (seuls Français).

Berlioz ne valait pas Wagner ? Je crois bien ; voilà qu'il tombait en dessous de César Franck, talent très estimable et très digne, qui n'était plus là pour s'étonner de cette mise en opposition. C'est de la Schola Cantorum, chapelle sectaire et très influente sur la classe moyenne, que partit surtout le slogan bref et catégorique (l'ai-je assez entendu !) : « Berlioz, pas musicien ; littérateur, mauvaise écriture, fautes d'orthographe ; musique périmée ». Mouvement artificiel, dont Franck n'a pas longtemps profité, et qui a cessé lors de la scission consécutive à la mort de Vincent d'Indy, mais qui fit grand tort à celui dont on n'admettait dans ce milieu que *L'Enfance du Christ*.

C'est dans cette ambiance hostile de toutes parts qu'échut le centenaire. Colonne fit un sérieux effort ; lui seul. Par ailleurs, un flot d'articles et de conférences, pour le moins monotones. Toutefois Metz et Strasbourg purent se permettre à cette occasion de représenter *Benvenuto*, ces villes étant, hélas ! en « pays annexé ». À Monte-Carlo, enclave neutre, un monument fut inauguré, en coïncidence avec un événement qui devait déclencher de nouveaux orages : la mise en scène de *La Damnation de Faust*.

Déjà présentée là-bas, devant un public très spécial et fort mêlé, elle avait passé presque inaperçue ; mais quand le coupable, M. Raoul Gunsbourg, s'avisait d'en donner vingt auditions de suite (avec Colonne) au Théâtre Sarah Bernhardt, ce fut un beau vacarme ; protestations véhémentes, sincères assurément de la perte de certains, moutonnières simplement ou affectées chez d'autres, d'autant plus qu'on pressentait un succès durable.

Et en effet bientôt Albert Carré vint voir à son bureau mon frère, mandataire des héritiers, pour lui demander la même concession qu'à M. Gunsbourg, s'engageant à couvrir la famille contre les suites éventuelles d'un procès. Rebuté, il n'insista pas. Mais Leimistin Broussan et André Messenger s'emparèrent de l'œuvre (avec les moyens misérables d'une caisse à peu près vide), se bornant à porter sur l'affiche le nom du premier metteur en scène. M. Jacques Rouché ne se crut même pas obligé à cette banale politesse, et maintenant chacun « adapte » comme il lui plaît. La querelle est bien éteinte ; l'œuvre est au répertoire courant de l'Opéra, pas plus mal accueillie qu'*Hérodiade* ou *Rigoletto*. Elle y poursuit ainsi sa fortune, que gênerait aux concerts, désormais sans chants attitrés, le recours inévitable à des ensembles de rencontre.

Colonne désirait vivement faire renaître *Benvenuto* ; il chercha vainement avec nous un impresario. Et voilà qu'après sa mort (1910) une initiative se fit jour. Un nouveau théâtre, d'heureuse construction et d'acoustique parfaite, venait de s'achever aux Champs-Élysées. Gabriel Astruc entreprit de l'inaugurer avec cette œuvre inconnue en France et jouée dans une vingtaine de villes d'Allemagne (dont Romain Rolland a publié la liste, que je lui avais communiquée). À Munich, rentrant à mon hôtel après le dernier acte, qu'il m'était agréable d'entendre des passants entonner le refrain des ciseleurs !)

Astruc fit appel à Felix Weingartner, qui connaissait *Benvenuto* à fond et l'admirait ; et ce fut vraiment bien. Pierre Lalo y consacra dans *Le Temps* trois longs feuillets, qui soulignaient en particulier la prodigieuse nouveauté, à sa date, du *Carnaval romain*. Mais, pour des raisons mystérieuses, le monde riche avait jeté l'interdit sur cette scène nouvelle (quitte à s'y ruer peu après, extasié devant les ballets russes).

L'échec était inévitable ; j'en ai vu Weingartner complètement abasourdi.

Était-ce pour Berlioz le silence prolongé ? Non. À Bruxelles, le très artiste directeur Maurice Kufferath, qui avait, lui aussi, accueilli à la Monnaie *La Damnation de Faust*, représenta intégralement *Les Troyens*, avec un succès honorable, sans plus ; c'était déjà beau pour un drame

lyrique si maltraité à Paris. Il osa même une réalisation scénique de *L'Enfance du Christ*, essai aventureux celui-là, et sans avenir.

1914-1918. Néant artistique, reconnu tel après coup par la loi française. En marge, la littérature musicographique attire de plus en plus l'attention sur l'homme. D'où le *Berlioz* de Charles Méré, qui eut une assez belle carrière au Théâtre de la Porte Saint Martin (mise en scène de la vie de Berlioz), accompagné d'une sélection musicale – comme auparavant à l'Odéon, le *Roméo et Juliette* de Louis de Gramont (1910). De là encore une autre biographie, sur films, bizarrement intitulée *Symphonie Fantastique*, tant de fois projetée (un de mes fils y a naguère assisté à Berlin).

L'œuvre de Berlioz portant ce nom, jouée chaque année à Paris une ou deux fois, profite du fait qu'elle est exclusivement instrumentale, donc peu coûteuse d'exécution. Edmond Missa en a fait, il y a longtemps, une bonne réduction pour un petit orchestre, que j'ai pu entendre, mais dont je n'ai pu suivre l'expansion (peut-être provinciale). Elle a, d'autre part, été enregistrée sur disques, qui ont trouvé de bons acheteurs. Il en a été de même, plus récemment, du *Requiem*, qui n'est pas tombé dans l'oubli et reparaît par intervalles, malgré les puissants moyens qu'il exige, et bien que plus d'un critique, souvent d'ailleurs sans religion lui-même, lui dénie tout caractère religieux.



Mr Rouché, directeur de l'Opéra. Photo : Agence de presse Meurisse, 1914.
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Un espoir était permis quand M. Jacques Rouché, mécène exceptionnel devenu comme indispensable, prit la direction de l'Opéra. On lui savait des vues sur *Les Troyens*. Il n'ajourna guère et ne lésina point. Les commanditaires du théâtre lui furent favorables ; la presse se montra plus respectueuse qu'autrefois, mais l'exécution, de faible accent, avec des erreurs de mouvements, laissait à désirer, et, à vrai dire, il y manque toujours une véritable Cassandra. Au bout de quelques mois, le public, impassible, insensible, finit par s'abstenir.

Pauvres compensations que l'érection d'un monument à Budapest, ainsi que l'acquisition de la maison natale, devenue un musée assez riche, pour lequel mon aîné et moi avons associé nos efforts ; peu de curieux s'y présentent, je le crains : ce gros bourg de La Côte, trop isolé, ne saurait attirer les touristes, ni comme site ni comme ville d'art.

Dans l'estime des milieux artistiques la cause a progressé, il me semble – je ne lis plus que rarement des appréciations offensantes –, mais n'avons-nous pas atteint un plafond ? On piétine, par suite d'une sorte d'indifférence générale, due notamment à ce que Berlioz a contre lui de n'avoir jamais écrit aucune musique de chambre, d'avoir été réduit à composer surtout des symphonies, dont plusieurs exigent des masses chorales très difficiles à réunir aujourd'hui. Je songe avec mélancolie que les années me sont trop mesurées pour que je puisse être témoin d'un réveil, quand même espéré, et que je suis maintenant le seul de ma famille à prendre la chose à cœur depuis la mort de mon frère (1943). Pour mes descendants, malgré mes propos fréquents et malgré l'iconographie couvrant les murs du logis, pour ceux de la branche Pal bien plus encore, le long recul fera son œuvre, inévitablement.

Victor CHAPOT
Petit-fils d'Adèle Suat, née Berlioz

Notice sur la vie et les travaux de M. Victor Chapot, membre de l'Académie¹

Messieurs,

Au début de 1931, Victor Chapot quittait la présidence annuelle de la Société des Antiquaires de France et ayant, selon l'usage, à rappeler le souvenir des membres de cette Compagnie disparus pendant la durée de son mandat, il se félicitait d'avoir eu à rassembler les traits de belles figures érudites. Il nous appartient aujourd'hui d'honorer, avec les mêmes sentiments, sa propre mémoire, car lui aussi a bien mérité de nos études durant une vie de labeur fécond et exemplaire.

C'est à l'École des Hautes Études, au cours d'épigraphie latine de notre regretté confrère Antoine Héron de Villefosse, qu'à la fin du siècle dernier, j'étais entré en relations avec Victor Chapot. Il occupait dans notre petit groupe une place à part, grâce à l'ascendant que lui conféraient, à nos yeux de modestes débutants, son âge, qui dépassait un peu le nôtre, son expérience déjà affermie et son acquis qui s'imposait à nous. Depuis cette lointaine époque, nous ne nous sommes guère perdus de vue ; tout au plus nos relations se sont-elles espacées pendant les séjours que nous avons faits l'un et l'autre à l'étranger, mais nous avons tout naturellement repris les cordiales relations de notre jeunesse quand nous nous sommes retrouvés à Paris, d'abord aux séances des Antiquaires de France, auxquelles nous nous rencontrions régulièrement le mercredi, plus tard à l'Académie où j'avais le plaisir de le voir élu membre libre en 1949, et je ne puis oublier notre dernière rencontre en 1954, le jour où mes confrères et mes amis eurent la délicate pensée de se réunir pour fêter mon élévation à la dignité de Commandeur de la Légion d'Honneur. Ce jour-là, il m'avait paru très fatigué et je ne devais plus le revoir : aujourd'hui c'est l'hommage d'un long passé commun que je lui apporte, avec le désir de célébrer comme il se doit un confrère, en qui d'aucuns se sont déjà plu à saluer ce qu'on a justement appelé « un type complet de l'antiquaire ».

Marc-Joseph-Victor Chapot, né à Grenoble le 20 novembre 1873, il y a juste aujourd'hui quatre-vingt-six ans, a débuté dans la carrière scientifique par quatre ouvrages importants, échelonnés sur une dizaine d'années, qui,

1. Merlin, Alfred, « Notice sur la vie et les travaux de M. Victor Chapot, membre de l'Académie », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 103^e année, N. 2, 1959. pp. 426-434.

indépendamment d'une liste imposante de mémoires et d'articles, donnés bientôt dans une grande quantité de publications, ont imposé son nom par des titres aussi nombreux que solides.

Il avait d'abord entrepris de faire son droit, mais il s'était sans tarder senti attiré par l'antiquité romaine et, pour obtenir son titre de docteur, il a eu en 1896, à vingt-trois ans, l'idée originale de présenter devant la Faculté de Paris, une thèse portant sur une des flottes qui, au temps de l'Empire romain, assuraient la police des mers. Son travail était intitulé *La flotte de Misène, son histoire, son recrutement, son régime administratif* ; il avait pour objet principal le personnel de cette flotte, officiers et soldats, et examinait les divers problèmes qui le concernent : situation juridique et administrative, nationalité, durée du service, répartition des forces navales. On trouve déjà dans ces pages les qualités qui distingueront toutes les productions de Victor Chapot : clarté de l'exposé qui est au courant des découvertes les plus récentes, finesse des discussions qui excellent à saisir les points faibles des thèses en présence, prudence et indépendance des conclusions toujours empreintes du souci de ne pas dépasser ce qu'autorisent les documents, allure directe et vivante de la phrase qui s'avance d'un pas dégagé et rapide. Dès cette première et excellente analyse d'épigraphie juridique, où Victor Chapot s'intéressait déjà aux problèmes techniques que pose le monde antique, s'annonçait la manière de penser et de s'exprimer d'un véritable historien.

L'avenir devait bien vite confirmer et amplifier les espoirs que promettait ce fort heureux début. En 1899, Victor Chapot était envoyé par l'École des Hautes Études à l'École française d'Athènes, où il devait séjourner jusqu'en 1901 pendant deux ans. Et tout de suite, c'est vers l'Asie Mineure qu'il tournait les yeux, soucieux, comme il l'a dit lui-même, « de se replacer dans les plus glorieuses traditions » de l'École à laquelle il avait maintenant l'honneur d'appartenir. En Syrie, il retrouvait d'ailleurs les Misénates, qui avaient entretenu un détachement à Séleucie de Piérie, qu'il s'empressa d'aller reconnaître et auquel il ne tarda pas à consacrer un mémoire. Mais il ne se contenta pas de visiter la côte ; il s'engagea bientôt dans la partie occidentale de l'Asie Mineure et dans le Nord de la Syrie et poussa jusque dans la région de l'Euphrate, où il put recueillir sur place de précieuses informations qu'il comptait mettre en œuvre dans des ouvrages de longue haleine. Il rapportait aussi des carnets de route, surtout épigraphiques, qu'il devait publier dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* et dans la *Revue des Études anciennes*. Un peu plus tard, il faisait paraître dans le *Tour du Monde* une agréable relation de ses expéditions lointaines².

2. D'Alexandrette au coude de l'Euphrate (mars-avril 1905).

A l'issue de ses deux années athéniennes bien employées, Victor Chapot tirait déjà profit de ses missions en adressant à l'Académie un mémoire sur la défense militaire de la Syrie du Nord à l'époque romaine et byzantine, dont le rapporteur, Maxime Collignon, soulignait les qualités, non seulement par la méthode dont il témoignait, mais aussi par l'effort de préparation qu'il avait demandé, par les fatigues que s'était imposées l'auteur et même par les accidents dont il avait été victime, les régions où il avait voyagé, n'étant pas en ce début du siècle, exemptes de risques et même de dangers.

En 1904, peu après son retour en France, Victor Chapot entrait comme bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; il devait y faire toute sa carrière et prendre sa retraite en 1940 comme conservateur de cet établissement. De l'intérêt qu'il ne cessa de porter à ses obligations professionnelles, je ne veux pour preuve que la notice où il a exposé en 1910, dans la *Revue de Synthèse historique*, ses idées personnelles sur la façon dont on doit comprendre de nos jours l'organisation des bibliothèques.

Cette même année 1904, qui voyait l'avenir de Victor Chapot se fixer ainsi pour toute son existence, était également marquée par la publication du deuxième grand livre de notre futur confrère, qui, pour obtenir le diplôme de l'École des Hautes Études, présentait un magistral travail de près de 600 pages, accompagné d'une carte, qu'il avait mûri sur place : *La province romaine proconsulaire d'Asie depuis les origines jusqu'à la fin du Haut Empire*, qui forme le 150^e fascicule de la Bibliothèque de l'École. L'auteur décrit en un vaste tableau, témoignant d'amples connaissances et d'une méthode parfaite, l'organisation politique de l'Asie proconsulaire ; il s'attache d'abord à la formation de la province et aux vicissitudes générales de son histoire, puis à la vie municipale et aux changements que la tutelle de Rome amène pour les cités et les bourgs, les habitants des villes, les assemblées, les magistratures et les liturgies ; il passe ensuite à l'administration romaine, à ses agents, à ses services, aux diverses créations par lesquelles elle se manifeste ; il en vient enfin aux questions quelquefois fort délicates qui touchent à la religion, aussi bien avec les cultes nationaux qu'avec celui des empereurs, sans oublier le christianisme. Toujours modeste, Victor Chapot déclare s'interdire les grandes synthèses qu'il juge prématurées, et vouloir se contenter d'un manuel et d'un répertoire.

Toujours est-il que ce beau livre, rédigé avec une critique toujours en éveil, une sagesse qui se nuance de bonne humeur, appuyé sur une abondante documentation bien classée, rempli d'idées justes, était appelé à rendre d'insignes services ; son apparition fut accueillie avec beaucoup de faveur méritée. Non seulement il valut à Victor Chapot le diplôme de l'École des Hautes Études, mais l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France, dont Victor Chapot faisait partie depuis 1899, lui décerna

une médaille dans son concours de 1905, et le rapporteur, Amédée Hauvette, soulignait que l'auteur avait pleinement atteint son but, qui était de décrire l'organisation politique de l'Asie proconsulaire.

Victor Chapot devait plus tard, en 1940, dans les *Mélanges Martroye*, revenir sur le sujet en réunissant des données nouvelles qui, depuis son livre, avaient vu le jour concernant l'histoire de la province d'Asie.

Les qualités qui se manifestent dans le volume de 1904 se rencontrent dans un autre ouvrage de Victor Chapot, fort de 400 pages, qui parut en 1907 et porte le n° 99 dans la Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome : *La frontière de l'Euphrate de Pompée à la Conquête arabe*. Victor Chapot, utilisant là aussi les renseignements recueillis dans ses voyages, a voulu faire pour le haut et le moyen Euphrate quelque chose d'analogue à ce que René Cagnat, à qui le livre est dédié et dont l'auteur avait suivi l'enseignement au Collège de France, avait réalisé quinze ans plus tôt avec son *Armée romaine d'Afrique*, mais en laissant résolument cette fois de côté le récit des guerres, trop fréquentes, qui eût encombré d'une énorme matière. L'enquête est concentrée sur le massif d'Arménie, la plaine mésopotamienne et le bourrelet syrien ; elle offre en premier lieu une étude géographique, historique et ethnographique de cette triple zone, puis elle présente l'armée de Syrie avec toutes les unités qui la composaient : légions, troupes alliées, auxiliaires, milices locales, troupes de garnison et renforts de guerre, dans tous ses cadres et ses travaux ; ensuite elle passe à l'organisation territoriale, décrit le *limes*, les lignes de défense, les places fortes : de la sorte, nous pouvons comprendre par quelle organisation très complète et intelligemment conçue, la défense de l'Euphrate et la protection de la Syrie, régions souvent attaquées, ont été assurées pendant plusieurs siècles, plus longtemps que celles de bien d'autres frontières de l'Empire, avec l'aide d'ailleurs de la population civile indigène qui a été une ressource fort appréciable. L'intérêt historique qui se dégage de cette enquête est très vif et l'Académie reconnut la valeur de l'ouvrage en lui accordant en 1908 une part du prix Bordin.

Le livre de Victor Chapot constituait sa thèse principale de doctorat es lettres. Il était accompagné, comme thèse complémentaire, d'une curieuse étude d'archéologie, intitulée *La colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*. Il y met en évidence que le décor hélicoïdal, qui a été de tout temps et de tout pays, n'a pris dans le monde antique sa plus grande expansion qu'après la conquête romaine : c'est sous l'Empire qu'avec la Colonne Trajane il a produit son type le plus fameux ; mais c'est surtout pour certains objets mobiliers qu'il a été d'un usage courant. Un essai de répertoire des monuments sur lesquels on relève cette forme d'art un peu spéciale venait à l'appui des conclusions théoriques.



Victor Chapot.
Portrait accompagnant la notice.

Pendant qu'il composait ses thèses, Victor Chapot, qui depuis 1897 appartenait à la Société des Antiquaires de France, avait donné aux *Mémoires* de cette Société deux longues dissertations, fruits de ses voyages en Orient : l'une en 1904 sur *Les Destinées de l'Hellénisme au-delà de l'Euphrate*, consacrée aux efforts d'Alexandre et des Séleucides pour répandre la

civilisation grecque dans des régions temporairement arrachées aux monarchies orientales ; l'autre en 1907 sur *Séleucie de Piérie*, port syrien voisin d'Antioche, dont il avait étudié les ruines et qui, à côté de son rôle commercial, garde son caractère essentiel de port militaire, commandant le bassin extrême-oriental de la Méditerranée.

Ces nombreux et importants ouvrages avaient attiré sur Victor Chapot l'attention des érudits et lui avaient acquis l'estime de bien des maîtres, qui eurent l'occasion de la lui manifester publiquement par les gestes les plus flatteurs.

Quand René Cagnat chercha un collaborateur pour le *Manuel d'archéologie romaine* que lui avait demandé l'éditeur Picard, c'est à Victor Chapot qu'il s'adressa. De cette association est sorti de 1916 à 1920, l'ouvrage en deux tomes dans lequel sont condensés, suivant une ordonnance méthodique, sous une forme d'une parfaite lucidité, avec des illustrations bien choisies, tous les renseignements généraux indispensables sur les monuments, les arts, les industries, le cadre de la vie publique et privée à Rome et dans le monde romain. Ce n'est pas une histoire de l'art ; ce qui est considéré en première préoccupation, c'est la technique, d'où l'attention toute spéciale donnée aux outils et aux ustensiles. Un pareil manuel, offrant sous un format portatif, la substance de vastes encyclopédies savantes et de gros dictionnaires, a procuré un instrument de travail qui faisait défaut et dont la réalisation, telle qu'elle est advenue, a valu à ses auteurs la gratitude de tous les chercheurs. L'exemple de René Cagnat fut suivi par d'autres savants éminents, soucieux de s'assurer, eux aussi, la coopération de Victor Chapot.

Quand Victor Bérard fut élu sénateur du Jura, c'est Victor Chapot qu'il choisit en 1920 pour le suppléer dans une partie de l'enseignement qu'il dispensait à l'École pratique des Hautes Études, à la section des Sciences historiques et philologiques. Jusqu'en 1932, date de la mort de Victor Bérard, Victor Chapot, qui était admirablement préparé à ces études de géographie historique, traita des questions de géographie antique dans diverses régions du monde romain, depuis la Bretagne et la Belgique jusqu'à la Mer Noire. Je retiendrai seulement son article sur *Arrien et le Périple du Pont-Euxin* paru en 1921 dans la *Revue des Études grecques*, qui venait après celui qu'il avait inséré pour le Cinquantenaire de la Société dans la même revue en 1919 sous le titre *Albion remota*, où il évoquait l'énigmatique figure de l'explorateur marseillais Pythéas. D'autres études d'ordre géographique suscitées l'*Ἀθηναίων πολιτεία*, ou concernant les ports grecs et romains, l'urbanisme des anciens se rattachent à cette suppléance.

En 1922, ce fut le tour d'Edmond Pottier de rechercher le concours de Victor Chapot pour une tâche du même genre. Plus que d'autres encore peut-être, il avait pu apprécier la valeur et le talent de Victor Chapot dans les

nombreux et importants articles dont il lui avait confié la rédaction pour le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Saglio comme il en avait écrit d'autres pour des entreprises similaires, telles que le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne* et le *Dictionnaire de Sociologie*. Il parut à E. Pottier, avec raison que nul n'était mieux capable que cet érudit de poursuivre à l'École des Beaux-Arts son œuvre et celle de son prédécesseur Léon Heuzey.

De 1922 à 1934, d'abord comme suppléant, puis à partir de 1929 comme successeur de son maître Pottier, Victor Chapot occupa la chaire d'archéologie dans cette école et quand on a vu, comme il m'est arrivé, la sûreté de main avec laquelle le professeur, digne héritier de ses brillants devanciers, savait disposer les étoffes sur le modèle vivant pour reproduire le détail complexe de la draperie antique, on ne peut que regretter la mesure qui en 1934, pour réaliser de petites économies, fit supprimer, avec d'autres, des leçons dont l'utilité était incontestable et le succès éclatant. Les brillants et spirituels *Propos sur la Toge*, insérés en 1937 dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, sont un souvenir de la connaissance de Victor Chapot sur le chapitre de la draperie antique.

Dans ce petit mémoire sur la Toge, il critiquait un livre récent de Miss Lilliane Wilson sur le sujet, dont l'auteur lui semblait « trop influencée par les usages modernes du monde de la couture » ; il opposait le souple vêtement grec à la toge romaine « compassée, savante et pleine de détours », « qui traduisait à merveille », ce sont ses propres expressions, « l'esprit altier, dominateur, mais tortueux de la *nobilitas* » et qui marquait sa « volonté d'atteindre à un effet théâtral et solennel ».

Victor Chapot avait rendu un autre service à l'École des Beaux-Arts en collaborant, après Georges Seure, à la publication des envois faits par les Prix de Rome d'Architecture. Quand en 1924, on décida de faire paraître une nouvelle série des restaurations de grands ensembles monumentaux, conçues récemment par des pensionnaires de la Villa Médicis à la fin de leur séjour, c'est Victor Chapot qui s'était chargé du texte, qui devait présenter et expliquer les planches ; de là une série de notices faisant ressortir l'intérêt des grandes évocations imaginées par l'habileté des architectes.

Son double enseignement, joint à un travail comme celui-là et à ses obligations professionnelles, ne porta aucun tort à la production scientifique personnelle de Victor Chapot. Il ne recula pas plus que par le passé à se charger de nouvelles publications, qu'il mena du même train allègre que celles d'autrefois. C'est ainsi qu'en 1927, la collection « L'Évolution de l'Humanité » donnait sous sa plume un volume de 500 pages sur *Le monde romain*, qui, mettant au point l'œuvre réalisée quelque demi-siècle plus tôt par Th. Mommsen, brossait un ample panorama des provinces de l'*orbis*

romanus sous l'Empire et présentait des vues singulièrement perspicaces et suggestives sur la vie régionale, en discernant, sous l'uniformité de façade, les différences réelles des parties, les survivances du passé, les traits des caractères locaux, en exposant avec un relief expressif le tempérament des hommes, la physionomie des pays, la diversité des villes, le vrai fond des choses. Saisir ainsi la réalité dans son aspect concret et vivant, c'était proprement faire œuvre d'historien, d'historien « d'une compétence éprouvée, remarquablement préparé à sa tâche » et « dont le talent, écrivait le regretté Georges Radet, ne cesse de croître ».

Autre hommage encore à la science si large et si aisée de Victor Chapot : pour parler de l'Égypte romaine dans son *Histoire de la nation égyptienne*, c'est à Victor Chapot qu'avait recours Gabriel Hanotaux, et le tome III de ce grand ouvrage associait en 1933 le nom de Chapot pour la période romaine (p. 241 à 398) à ceux de Pierre Jouguet pour la période ptolémaïque et de Charles Diehl pour les périodes chrétienne et byzantine. Dans ce triptyque la part de Victor Chapot ne le cède nullement en qualité et en intérêt aux remarquables contributions de ses deux partenaires. Là encore, comme dans *Le monde romain*, Victor Chapot, qui dans ses premiers ouvrages, s'était montré admirateur de l'œuvre de Rome, est devenu assez sévère à son égard ; dans *La nation égyptienne*, il s'affirme sans indulgence pour l'occupant romain : « dans la vallée du Nil, Rome, c'est le fisc et rien que lui, rapace, impitoyable ».

Quelques années plus tard, en 1937, Victor Chapot entreprenait, pour le recueil intitulé *Hommes d'État*, une monographie, qui nous manquait, de Philippe II, roi de Macédoine, père d'Alexandre, et traçait avec un sens critique avisé et une vigueur primesautière, la singulière figure de ce rude batailleur, fertile en ressources, d'une audace déconcertante. La figure d'Alexandre lui-même n'avait pas pu d'ailleurs ne pas le retenir et après avoir suivi jadis ses efforts au-delà de l'Euphrate, il donnait au *Journal des Savants*, en 1938, un article intitulé *Sur les traces d'Alexandre*.

Avec ces livres d'histoire, Victor Chapot était loin cependant d'avoir renoncé à l'archéologie, et ne cessait d'y prêter attention, comme en font foi des articles du *Journal des Savants*, auquel il avait fourni de tout temps une collaboration appréciée sur les sujets les plus divers : c'est ainsi qu'il y avait traité, en 1928, de Virgile agriculteur ; en 1932, des méthodes d'attelage et d'équitation aux siècles passés, de l'art du portrait sous la République romaine. Il était retourné plus complètement à l'archéologie en 1930 dans le tome I de l'*Histoire universelle des Arts*, où, à côté du D^r Contenau, à qui avait été dévolu l'Orient, il s'était vu réserver les chapitres relatifs à la Grèce et à Rome, où il caractérise tour à tour les grandes périodes de l'art de ces deux pays.

Et c'est encore de la discipline archéologique que relève un travail dont nous lui fûmes redevables en 1943, intitulé *Les styles du monde romain antique*, qui justifie le pluriel de son titre en tenant compte des distinctions dans le temps et dans l'espace, suivant les siècles et les particularités provinciales. Il y fait valoir que la domination romaine propage une civilisation d'empire, sans uniformité, car ce qui importe aux dirigeants, c'est avant tout la mainmise politique.

Comme en tout ce qu'il a écrit, Victor Chapot affirmait là, une fois de plus, les qualités d'une érudition aussi accueillante qu'étendue, qui se communique d'une façon lumineuse et bien fondée, abonde en formules pittoresques, accompagne ses jugements de traits vivants et personnels.

Toute sa vie, Victor Chapot a poursuivi sa tâche avec une magnifique assiduité : c'est au travail seul qu'il a pendant un demi-siècle et plus consacré tous ses efforts et demandé sa récompense, couvrant avec une continuité qui ne s'est jamais démentie et avec une aisance totale un champ fort étendu de l'antiquité grecque et romaine, où il a marqué sa place par des ouvrages de choix, pour le plus grand profit des disciplines qu'il a cultivées.

Le titre de membre libre que le vote de l'Académie lui a conféré en 1949 vint dignement couronner une belle carrière de savant consciencieux et sûr, qui fut un spécialiste éminent des confins asiatiques du monde ancien, et d'une façon générale un maître dans le champ de l'archéologie classique, qui manifesta son activité avec bonheur dans des domaines très variés, avec le souci d'être toujours utile et dont la réserve voulue ne faisait que mieux ressortir la valeur.

Quand il s'éteignit le 22 mai 1954, à plus de quatre-vingts ans, ce travailleur, aussi probe et scrupuleux que modeste, pouvait se rendre ce témoignage qu'il avait bien employé sa longue vie, pour lui-même certes, mais aussi, et très largement, au bénéfice des autres.

Alfred MERLIN
Secrétaire perpétuel



François-Xavier Roth dirigeant
à la Philharmonie de Paris. Photo © Julien Mignot.

L'année du 150^e anniversaire : un bilan mitigé

Pour commémorer l'année 2019 et les 150 ans de la disparition de Berlioz, les manifestations ne se sont pas tant faites rares, sinon bien plutôt qu'elles se sont avérées partielles et conventionnelles. Tout du moins en France, ce pays toujours aussi peu reconnaissant du compositeur mondialement célébré qui l'y a vu naître.

Pour ce qui est de la France, et pour ce qui est des exécutions musicales, ne se distinguent que Paris et le Festival Berlioz de La Côte-Saint-André. En province, les maisons d'opéra se signalent par un vide abyssal. C'est ainsi qu'aucun opéra de Berlioz n'y a été donné au cours de l'an de grâce 2019, poursuivant une habitude propre à ce pays où les Opéras des grandes et petites villes de province s'abstiennent du répertoire lyrique de notre compositeur (alors que les opéras de Wagner, tout aussi difficiles à représenter, ne manquent pas dans leurs programmations). Donc : le néant ! Il y a bien eu, dans ces vastes territoires ignorants de Berlioz, différents concerts, mais avec toujours les mêmes habituelles œuvres (la *Fantastique*, *Les Nuits d'été* – systématiquement retranscrites pour une seule voix au rebours des différentes tessitures requises –, et, plus ponctuellement, *L'Enfance du Christ* ou *La Damnation* – dont une remarquable version à Strasbourg sous la direction de John Nelson, il est vrai). Soit, et passons...

Donc, La Côte-Saint-André fait exception. Ce festival mené vaillamment par Bruno Messina, par ailleurs chargé par le ministère de la Culture des commémorations de cette année, s'est montré à la hauteur de ses ambitions. Que l'on en juge : deux opéras de Berlioz, *La Prise de Troie* et *Benvenuto Cellini*, la version Berlioz d'*Orphée* de Gluck, *Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust*, entre de multiples autres concerts... Avec la présence d'interprètes de premier ordre, parmi les meilleurs transmetteurs actuels de Berlioz : François-Xavier Roth, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev... Et l'attente ne fut pas déçue, répondant à ces promesses (voir les comptes rendus de Christian Wasselin et de notre modeste personne dans le *Lélio* n° 42 de novembre 2019).

Paris. L'Opéra de Paris lui non plus n'a pas failli à sa mission. Si l'on peut dire... Car en présentant à la Bastille *Les Troyens*, fin du cycle des opéras de Berlioz inauguré les années précédentes (avec des hauts et des bas, dont seul *Béatrice et Bénédicte* rattrapait), c'est pour affliger le grand œuvre de larges et injustifiables coupures. La mise en scène en était ce qu'elle est, en partie contestable (pour les trois derniers actes, en dépit de

deux premiers mieux sentis), sous une direction musicale qui frisait la désolation. Et ce, malgré une distribution vocale bien choisie. Une réalisation frustrante...

Il y aurait bien aussi le *Benvenuto* sous la direction certifiée de Gardiner, à Versailles, en banlieue parisienne donc, repris du concert de La Côte-Saint-André. Mais il y avait surtout la Philharmonie de Paris, avec en particulier ses deux grands « Week-end Berlioz ». L'occasion de réentendre Roth, au front de son « Cycle Berlioz » commencé fin 2018, avec notamment le peu fréquent *Épisode de la vie d'un artiste* (*Symphonie fantastique* suivie de *Lélio*), et surtout le concert intitulé « monstre », distribuant des pages rares dans les effectifs et dispositions prévus : *L'Impériale*, *Chant des chemins de fer*, *Le Temple universel*, *Hymne des Marseillais*, *Symphonie funèbre et triomphale* – la *Symphonie funèbre et triomphale*, telle qu'en elle-même, et telle qu'on ne l'entend jamais, pour deux orchestres et chœur. Sans compter un *Hymne des Marseillais* repris en foule, après un sérieux apprentissage, par une ardente partie du public. Concert d'exception ! Dont on chercherait vainement l'équivalent.

Il y eut aussi, dans cette même Philharmonie, une mémorable *Damnation* par Charles Dutoit (autre chef élu pour Berlioz), une *Enfance du Christ* de bonne tenue par l'Orchestre de chambre de Paris, un *Te Deum* bien mené par l'Orchestre philharmonique de Radio France, parmi différents autres concerts célébrant notre musicien. Une belle épopée. Et n'oublions pas, toujours à Paris, d'autres concerts plus modestes, mais attachants par leur spécificité : le concert de chœurs dans l'historique salle de l'ancien Conservatoire, le récital de mélodies par Stéphanie d'Oustrac à la Cité de la Musique, avec des pages peu usuelles dans ces deux cas. Berlioz disait bien : « Je sais ce que valent en France les musiciens de province ».

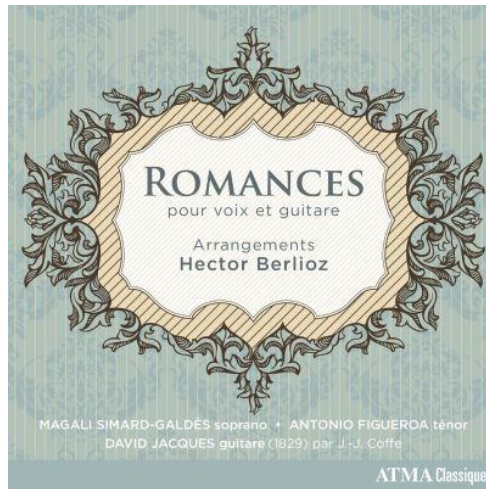
Pierre-René SERNA

Discographie

Berlioz, la guitare et la romance

Les 25 romances arrangées pour voix et guitare par le jeune Berlioz sont pour la première fois enregistrées¹.

Berlioz, à l'époque de son adolescence, devint un virtuose de la guitare, comme il le raconte au chapitre IV de ses *Mémoires*, grâce à l'enseignement que lui dispensa François-Xavier Dorant. Plus tard, il fera intervenir l'instrument dans l'une des *Huit Scènes de Faust*, dans *Benvenuto Cellini* et dans *Béatrice et Bénédict*, il lui confiera l'accompagnement d'un *Nocturne à deux voix* et une série de variations (apparemment perdues) sur « *La ci darem la mano* », il lui consacrera plusieurs pages dans son *Traité d'instrumentation*. Mais il ne faut pas oublier qu'il a également laissé un recueil de 25 romances pour voix et guitare (qui portent le numéro H8 dans le catalogue Holoman), qui est en réalité un recueil d'arrangements de romances et d'airs d'opéras-comiques célèbres à cette époque (nous sommes dans les années 1819-1822).



1. *Romances* pour voix et guitare, arrangements de Berlioz. Magali Simard-Galdès, soprano ; Antonio Figueroa, ténor ; David Jacques, guitare. Un CD Atma Classique ACD2 2800.

Ces romances n'avaient jamais été intégralement enregistrées (Stéphanie d'Oustrac en a gravé récemment quelques-unes dans « Une soirée chez Berlioz », Harmonia mundi), mais c'est maintenant chose faite grâce à un disque enregistré au Québec, plus précisément en l'église Saint-Benoît de Saint-Joseph-du-Lac, au mois de juin 2019. Comme l'écrit Michael Stegemann dans le texte de présentation, « vraisemblablement Dorant choisit-il les morceaux et les donna-t-il à arranger à Berlioz ». Il précise : « En règle générale, la partie vocale y est reprise sans modification et complétée par un accompagnement à la guitare. » La musique est signée de compositeurs tels que Lintant, Messonier, Bédard mais aussi Boieldieu ou Dalayrac, musicien cher au cœur de Berlioz. Parfois, le compositeur n'est pas identifié, parfois c'est l'auteur des paroles qui est inconnu (mais quatre des romances sont composées sur des paroles de Florian, autre amour de jeunesse de Berlioz), parfois on ne connaît ni l'un, ni l'autre.

Amourette, bergerette, disait Colette

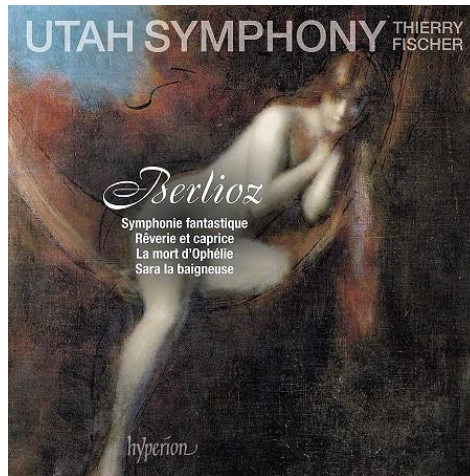
Il est question ici, essentiellement, d'amours douloureuses, d'oiseaux, de bocage, de « simple et naïve bergerette », mais aussi d'une trompette « qui appelle aux alarmes » (avec un écho de *La Marseillaise*) et, plus étonnant encore, d'entreprise et de crédit dans le plaisant « Que d'établissements nouveaux » sur des paroles du vicomte de Ségur et une musique de Dellamaria. Parmi les romances les plus touchantes, on notera celle de Plantade « Bocage que l'aurore embellit de ses pleurs », celle de Martini « Vous qui loin d'une amante » sur des paroles de Florian, la simple et anonyme « Faut l'oublier, disait Colette » ou l'air de Dalayrac « Ô ma Georgette ». Ces pages sont d'une grâce et d'une mélancolie poignantes, et on ne s'étonnera pas qu'elles aient ému la sensibilité du jeune Berlioz, qui se glisse dans une étoffe musicale, laissant pour plus tard l'heure des grandes inventions.

Ces romances sont ici interprétées par deux voix qui interviennent tour à tour (sauf dans le duo « À Toulouse il fut une belle »). Antonio Figueroa a la chaleur et le style qui conviennent, mais le vibrato de Magali Simard-Galdès nuit parfois à la simplicité de sa prestation. Tous deux articulent cependant le français avec naturel. La partie de guitare est confiée à l'excellent David Jacques, qui joue un instrument fabriqué en 1829, à Mirecourt, par Jean-Jacques Coffe. L'équilibre entre les voix et l'instrument sert fort bien ces 25 pages dont plus d'un amoureux de la musique de Berlioz désirait depuis longtemps connaître les couleurs et les accents.

Christian WASSELIN

Berlioz *Symphonie fantastique* & other works²

Qu'espérer d'un énième enregistrement de la *Fantastique* ? Qu'il nous la fasse redécouvrir. Or c'est précisément le cas ici, même si l'on se croit d'abord en présence d'une interprétation personnelle qui prend quelques libertés avec la partition. Mais on comprend vite que si elle ne s'y conforme pas toujours à la lettre, c'est pour l'infléchir et rendre sensible la façon organique dont les idées découlent les unes des autres.



En modelant le phrasé, en ralentissant ici, en pressant à peine là, en faisant saillir les basses, en obtenant des nuances subtiles au service d'une éloquence lyrique, Thierry Fischer fait parler la musique, répondant au paradoxe du *genre instrumental expressif* et, surtout, ne laisse jamais se perdre la pulsation interne, une pulsation variable comme le pouls dans l'action. On devine un chef qui connaît et sert les exigences si spécifiques de Berlioz au-delà du panache et de l'éclat dont tant de ses confrères se contentent, pour les faire rejaillir sur eux-mêmes. Comme Colin Davis ou John Nelson, Thierry Fischer insuffle l'étincelle de la vie sans nul souci ostentatoire.

2. Hector Berlioz (1803-1869). *Symphonie fantastique. Rêverie et caprice. La mort d'Ophélie. Sara la baigneuse*, Thierry Fischer, music director, Utah Symphony, Philippe Quint, violin, Utah Symphony Chorus, University of Utah Chamber Choir. Hyperion, CDA68324.

De prime abord, ce sont plutôt les trois pages choisies pour compléter ce nouvel enregistrement de la *Symphonie fantastique* qui piquent la curiosité, tant par leurs qualités que par leur rareté.

Issue de la première version de l'air d'entrée de Teresa dans *Benvenuto Cellini, Rêverie et Caprice* est, davantage qu'une adaptation, un concerto pour violon miniature qui, pour la grâce de son inspiration et la finesse de l'instrumentation frôle de près le chef-d'œuvre de Mendelssohn. Surtout dans l'interprétation lumineuse et sensible de Philippe Quint et de l'Utah Symphony transparent à souhait.

Mais, à vanter pour un oui, pour un non les qualités d'orchestrateur de Berlioz, on s'expose à s'entendre répondre que ses successeurs l'ont dépassé. En revanche, on ne soulignera jamais assez la maîtrise de son écriture pour les chœurs et son art de la conjuguer avec les timbres instrumentaux. *La Mort d'Ophélie* aux couleurs diaphanes, en offre un exemple d'une mélancolie irrésistible dans sa simplicité de complainte immémoriale. Mais c'est bien sûr *Sara la baigneuse*, pour triple chœur, qui suscite de bout en bout un émerveillement douloureux : pourquoi de telles pages restent-elles à la porte des salles de concerts ?

À une intonation irréprochable, l'*Utah Symphony Chorus* et l'*University of Utah Chamber Choir* joignent une prononciation si exacte qu'elle ne laisse rien ignorer des paroles.

Gérard CONDÉ

Bibliographie

I. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Didier Bellettre, *La Vie tourmentée d'un grand chef d'orchestre ; Hector Berlioz, une vie romantique*. Paris, Vérone éditions, 2019, 97 p. € 13,50

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES SPÉCIFIQUES

Alban Ramaut, Investir les journaux à l'ère industrielle. Fatalité ou opportunisme ? L'exemple de Berlioz (1830-1838), *Revue musicale OICRM*, volume 7, n° 1, p. 1-18.

Inje van Rij, *The Other Worlds of Hector Berlioz. Travels with the Orchestra*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 357 p. £23.99

Anastasiia Syreishchikova-Horn, Hector Berlioz et l'espace médiatique russe au XIX^e siècle, *Revue musicale OICRM*, volume 7, n° 1, p. 147-155.

III. DIVERS

Archives de la famille du Boys et papiers des frères Barthélémy, *Chroniques d'Archives* [Lettre d'information des Archives départementales de l'Isère], 2019/34 (Octobre), p. 10-11.

David Cairns, *Discovering Berlioz: Essays, Reviews, Talks*. Foreword by Sir John Eliot Gardiner. London, Toccata Press, 2019, 400 p. Coll. « Musicians on Music ». £39.50

Klaus Heinrich Kohrs, »Welch Esprit, welche Imagination, welche Poesie in diesem unerschöpflichen Buch«. Hector Berlioz' *Mémoires* erstmals in einer quellenkritischen Edition, *Musik & Ästhetik*, 94 (2020), p. 111-115.

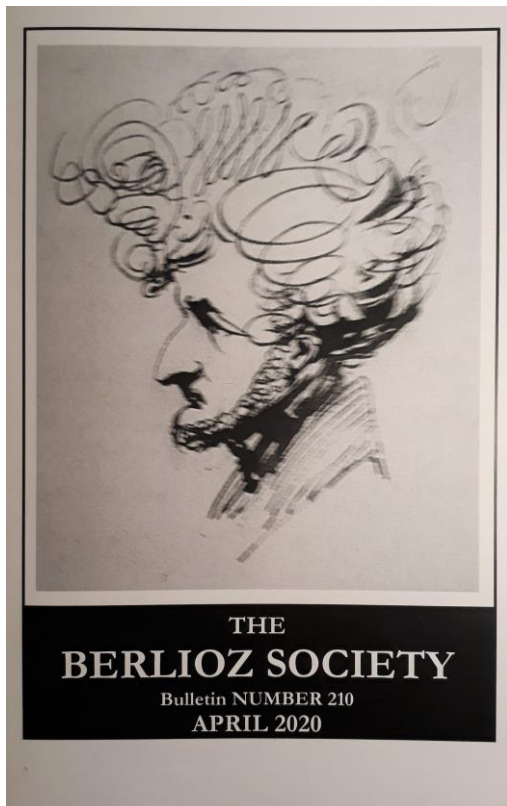
Jeffrey Langford, *A History of the symphony: the grand genre*. London, Routledge, 2019, 262 p. £40.99
[Contient : Berlioz and the Romantic Revolution.]

Lebensträume: Berlioz, Ives. Köln, Gürzenich Orchester Köln, 2020.

Cécile Reynaud, L'année Berlioz, *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 9, L'universel cabotinage, 308 p. € 25

The Berlioz Society Bulletin, 2020, 209.

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Alastair Aberdare, *Interview with Andrew Marriner*, p. 3-22 ; Julian Rushton, *Berlioz's Last Will and Testament: a commentary*, p. 23-34 ; Rachel Howerton, *La Damnation de Faust: the Evolution and Reception of Hector Berlioz's légende dramatique in late-19th century Britain*, p. 35-55 ; David Cairns, *Berlioz: a survey*, p. 56-66 ; *Festival poster*, p. 67 ; Christopher Follett, *Le Roi Hector – Festival Berlioz 2019*, p. 68-71 ; Christopher Follett, *The Ferme Berlioz undergoes major renovation: Society members visit the site*, p. 72-73 ; *Back numbers of the Bulletin*, p. 74 ; Shelagh Marston, *Pictures from the 2018 Members Weekend*, p. 75-76.]



The Berlioz Society Bulletin, 2020, 210.

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Brian Godfrey, p. 3-6 ; Marianne Tråvén and Hugh Macdonald, *From Naples to Rome: Berlioz's return retold*, p. 7-39 ; Tim Ashley, *Berlioz the radical*, p. 40-53 ; Julian Rushton, *Berlioz's overtures: introductions, narratives, or both?*, p. 54-64 ;

David Cairns, *The Connections between L'Enfance du Christ and Les Troyens*, p. 65-70 ; Christopher Follett, *Recent Berlioz CD Releases*, p. 71 ; *Notice: Upcoming Berlioz Society Events*, p. 72.]

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*. Tome IV– P-Z. Paris, Classiques Garnier, 2020, 1163 p. Coll. « Dictionnaires et synthèses », 17. € 49

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Mathias Auclair, *L'Opéra de Paris : 350 ans d'Histoire*. Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, 203 p. € 29

Lucas Berton, Nouvelles perspectives sur les spectacles en province (XVIII^e-XX^e siècle), *Ad Parnassum*, Vol. 17, No. 34, Octobre 2019.

Élisabeth Brisson, Bernard Fournier, François-Gildas Tual, *Beethoven et après*. Paris, Fayard, 2020, 240 p. € 15

François Buhler, *Quatre Grands Compositeurs bipolaires : Beethoven, Berlioz, Schumann, Williamson*. Art et santé mentale, tome 2. Saint-Denis, Publibook, 2019, 243 p. € 24,50

Jean-Luc Caron, Gérard Denizeau, *Carl Maria von Weber*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2019, 176 p. Coll. « Horizons », 73. € 20

Francis Claudon, *Stendhal et la Musique*. Grenoble, UGA éditions, Université Grenoble Alpes, 2019, 355 p. Coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique ». € 24

Jeremy Coleman, *Richard Wagner in Paris: Translation, Identity, Modernity*. Woodbridge, Boydell Press, 2019, 219 p. £50.00

Laure Dautriche, *Ces Musiciens qui ont fait l'Histoire*. Paris, Tallandier, 2019, 256 p. € 19,90
[Contient : Berlioz.]

Écrire avec Chopin : Frédéric Chopin dans la littérature. Textes réunis par Peter Schnyder et Augustin Voegelé. Paris, Honoré Champion, 2020, 302 p. Coll. « Dialogue des arts », 8. € 35

Céline Frigau Manning, *Hérold on the road. L'attività di agente teatrale di un musicista francese in una lettera inedita del 1821*. In : Marica Bottaro e Francesco Cesari (dir.), *Viaggi italo-francesi : scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020, XIII+504 p. Coll. « Studi e Saggi », 29. € 42

Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*. Firenze, Firenze University Press, 2019, 701 p. Coll. « Biblioteca di Studi di Filologia Moderna », 48.
[Contient : Le Père symbolique et les frères rivaux : Weber, Berlioz, Meyerbeer, p. 294-300.]

Le Grand Opéra : 1828-1867, le spectacle de l'Histoire. Paris, BnF éditions, 2019, 191 p. € 39

[Contient : Olivier Bara, « Au commencement était le Verbe... Eugène Scribe, créateur du grand opéra ». Hervé Robert, Le grand opéra, miroir du pouvoir. Hugh Macdonald, Le cas Berlioz.]

L'Encyclopédie de l'Opéra de Paris. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2019, 272 p. € 39

Danièle Pistone, *Prospectives musicologiques*. Préface de Catherine Massip. Paris, L'Harmattan, 2019, 264 p. Coll. « Musiques en question(s) ». € 26

Yannick Simon, *Charles Lamoureux : chef d'orchestre et directeur musical au XIX^e siècle*. Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2020, 239 p. € 11

Henri Vanhulst, *Échos dans la presse des auditions des nouveaux instruments d'Adolphe Sax à Bruxelles au cours de l'été 1864*. In : Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux, Catherine Massip (éd.), *Musiques-Images-Instruments : mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*. Turnhout, Brepols, 2020, XIX+645 p. € 125

Piotr Witt, *Chopin à Paris : une affaire non classée*. Préface de Rafal Blechacz. Traduit du polonais par Erik Veaux. Paris, Éditions Szansa/Chance, 2019, 444 p. € 35

C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Nathalie Krafft, *Beethoven par lui-même*. Présentation et choix des textes de Nathalie Krafft. Traduction de Sofiane Boussahel. Paris, Buchet-Chastel, 2019, 160 p. € 21

Catherine Marceline, *Christiane Eda-Pierre : une vie d'excellence*. Préface de Jean-Claude Beauséjour. Fort-de-France, chez l'auteur, 2019, 130 p. € 20

D. ÉCRITS DE COMPOSITEURS

Henri Dutilleux, *L'Esprit de variation : écrits, 1941-2007*. Édition établie par Pierre Gervasoni. Paris, P éditions, 2019, 504 p. Coll. « Écrits de compositeurs ». € 30

V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Honoré de Balzac, *Ta main dans ma main, personne ne nous écoute : lettres à sa sœur*. Édition établie, préfacée et annotée par Simon Le Fournis. Rennes, La Part commune, 2019, 234 p. € 17

Nicolas Baverez, *Le Monde selon Tocqueville : combats pour la liberté*. Paris, Tallandier, 2020, 288 p. € 19,90

Michelle Bouvier-Bron, *Une Jeunesse en Italie : les années de formation de Jean Gabriel Eynard*. Genève, Slatkine, 2020, 600 p. € 35

Christian Bryon, *Donc je suis revenu : vie et tribulations de Jean-Louis Mathieu (1738-1804), curé de Leyssard (1768-1793), paroisse du Haut-Bugey*. Bourg-en-Bresse, Patrimoine des Pays de l'Ain, 2019, 595 p. € 33

Olivier Cogne et Jean Guibal (dir.), *ABCDauphiné : dictionnaire historique et patrimonial*. Fontaine, Presses universitaires de Grenoble, 2019, 208 p. Coll. « Patrimoine ». € 18

Yvan Daniel et Martine Lavaud (dir.), *Judith Gautier*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, 368 p. Coll. « Interférences ». € 25

Alexandrine des Écherolles, *Une Famille noble sous la Terreur*. Édition de Sandrine Fillipetti. Paris, Mercure de France, 2020, 432 p. Coll. « Le temps retrouvé ». € 11,50

Baron Fain, *Mémoires*. Préface de Charles-Éloi Vial. Paris, Perrin, 2020, 384 p. € 24

Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, *Correspondance générale*. Tome IX : 1856-1857. Édition établie et annotée par Charles F. Dupêchez. Paris, Honoré Champion, 2020, 840 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 113. € 98

Joël Giacchero et Jean-Pierre Martin, *Nice : promenades secrètes*. Préface de Luc Thevenon. Tours, Éditions Sutton, 2019, 157 p. Coll. « Passé simple ». € 24

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*. Tome I : 1851-1857. Édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès. Texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès. Paris, Honoré Champion, 2020, 874 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 18. € 98
[Réimpression en broché de l'édition de 2005.]

Raymond Heitz, Goethe et la France, *Études germaniques*, 2019/2 (n° 294), p. 311-315.

Philip Mansel, *Paris capitale de l'Europe, 1814-1852*. Paris, Perrin, 2020, 672 p. € 27

Bénédicte Monicat, *Écrits de femmes et Livres d'instruction au XIX^e siècle : aux frontières des savoirs*. Paris, Classiques Garnier, 2019, 350 p. Coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 23. € 32

Chantal Prévot, « Que lisaient les Français à l'époque de Napoléon ? », *Napoleonica. La Revue*, 35 (2019/3), p. 49-62.

George Sand, Alexandre Dumas père et fils, *Correspondance*. Édition de Thierry Bodin et Claude Schopp. Paris, Phébus, 2019, 736 p. € 33

Emmanuel de Waresquiel, *Penser la Restauration 1814-1830*. Paris, Tallandier, 2020, 496 p. € 11,50

VI. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Raphaël Aracil de Dauksza et Damien Dumarquez, *Peintures et Œuvres préparatoires du XIX^e siècle*. Paris, Galerie la Nouvelle Athènes, 2019, 76 p.

Carole Blumenfeld, Philippe Costamagna, Adrien Goetz, Paul Perrin (dir.), *Un Soir chez la princesse Mathilde : une Bonaparte et les arts*. Milano, Silvana editoriale, 2019, 383 p. € 29

Étienne Bréton, Pascal Zuber, *Louis-Léopold Boilly : le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*. Paris, Arthéna, 2019, 1008 p. € 250
Eugène Lami : peintre et décorateur de la famille d'Orléans. Dijon, Éditions Faton, 2019, 95 p. € 19,50

Girodet face à Géricault ou La bataille romantique du Salon de 1819. Montargis, Musée Girodet ; Paris, Lienart, 2019, 463 p. € 44

Jean-Marie Delaperche (1771-1843) : un artiste face aux tourments de l'Histoire. Gand, Éditions Snoeck, 2020, 352 p. € 39

Vincent Pomarède, Gérard de Wallens, *Corot : la mémoire du paysage*. Nouvelle édition. Paris, Gallimard, 2020, 176 p. Coll. « Découvertes Gallimard », 277. € 16,30

Anne Queyrel Bottineau et Élisabeth Foucart-Walter (dir.), *Pierre Guérin, 1774-1833 : la réception de l'Antiquité*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019, 292 p. Coll. « Art, archéologie et patrimoine ». € 30

VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Édition présentée et commentée par Jean-Michel Racault. Paris, L.G.F. - Le livre de poche, 2019, 480 p. Coll. « Classiques ». € 5,20

Denis Bertholet, *L'Italie au miroir du roman*. Gollion, Infolio, 2019, 235 p. Coll. « Microméga ». € 13

Boulé et Cormon, *Paul et Virginie*. Drame en cinq actes et six tableaux (1841) suivi de nombreux documents inédits. Présentation de Barbara T. Cooper. Paris, L'Harmattan, 2020, 232 p. Coll. « Autrement mêmes ». € 21

Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*. Précédé de « Léon Cellier et l'héritage intellectuel d'Auguste Viatte » par Adrien Bouhours. Paris, Eurédit, 2019, XXXVI-370 p. Fac-similé de l'édition de Paris, SEDES, 1971. € 62,50

Amélie de Chaisemartin, *La Caractérisation des personnages de roman sous la monarchie de Juillet : créer des types*. Paris, Classiques Garnier, 2019, 720 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 67. € 68

Florian, *Les Fables*. Fables compilées, présentées et annotées par Jean-Marc Daniel. Paris, Pocket, 2019, 238 p. Coll. « Agora », 436. € 9,40

Théophile Gautier, Œuvres complètes. Section VI, *Critique théâtrale*. Tome XIII, Septembre 1855 – Mars 1857. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier. Paris, Honoré Champion, 2020, 786 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 217. € 78

Jules Janin, *Œuvres complètes*. Tome I. *L'Âne mort et la femme guillotinée*. Paris, Classiques Garnier, 2019, 565 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 59. € 58

Edyta Kociubińska (éd.), *Le Dandysme, de l'histoire au mythe*. Bern, Peter Lang, 2019, 222 p. Coll. « Études de linguistique, littérature et arts ». € 46,70
[Contient : Maria Beliaeva Solomon, Gilets Rouges : les dandys militants du romantisme français.]

Prosper Mérimée, *Romans et Nouvelles*. Édition de Maurice Parturier. Tome I. Paris, Classiques Garnier, 1/1967, 2019, 676 p. Coll. « Classiques jaunes », 515. € 18

Anne Mounic, *Italie du récit, terre de ses métamorphoses*. Paris, Classiques Garnier, 2019, 305 p. Coll. « Perspectives comparatistes », 70. € 38
[Contient : Les *Chroniques italiennes* de Stendhal, p. 27-52.]

Charles Nodier, *Contes*. Édition de Pierre Georges Castex. Paris, Classiques Garnier, 2019, 970 p. Coll. « Classiques jaunes », 474. € 21

Penser et (d)écrire l'illustration : le rapport à l'image dans la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles. Études réunies et présentées par Joanna Augustyn, Jean-Pierre Dubost et Sarah Juliette Sasson. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, 452 p. Coll. « Révolutions et romantismes ». € 25

Alain REYNAUD

Hector Berlioz et la religion catholique

Sorte de « courrier des lecteurs », cette rubrique devrait permettre à ceux qui le souhaitent de s'exprimer sur un sujet qui leur tient à cœur et aux autres de répondre, et ainsi d'alimenter la discussion. Aujourd'hui, Patrick Morel nous soumet la question de la relation de Berlioz à la religion catholique.

Beaucoup de spécialistes ont affirmé – et ils affirment encore – que Berlioz était un agnostique convaincu. Certes, il écrivit dans le premier chapitre de ses *Mémoires* au sujet de la religion catholique, avec malgré tout beaucoup de précautions : « bien que nous soyons brouillés ensemble depuis longtemps » ; puis il ajoute : « j'en ai toujours conservé un souvenir fort tendre. Elle m'est si sympathique... ».

Il est vrai qu'à plusieurs moments de sa vie, les plus difficiles en particulier, Berlioz a exprimé par écrit son désaccord avec Dieu.

Pendant le Festival d'août 2018, au musée de La Côte-Saint-André, plusieurs conférenciers ont été catégoriques sur l'athéisme du compositeur. De mon côté, j'ai ressenti ces affirmations comme étant hâtives et pleines de préjugés.

En septembre dernier, lors de la sortie du dernier enregistrement du *Requiem* effectué par le label Erato, j'ai pu lire avec satisfaction dans le livret accompagnant le coffret de CD que le chef d'orchestre John Nelson était étonné que Berlioz ait écrit autant de musique traitant de la liturgie catholique et qu'il n'y a pas, selon lui, une once d'insincérité dans ces pages, que c'est une musique dans laquelle le croyant peut se complaire et on ne sent pas une volonté de faire du dramatique à tout prix (comme on a pu le lire et l'entendre à plusieurs reprises). Je dois avouer que cela m'a beaucoup réconforté dans mes pressentiments. Dans la revue mensuelle *Diapason* de décembre dernier, il réitéra les mêmes propos.

Curieusement, on constate que la religion occupe une grande place dans pratiquement toutes les œuvres du compositeur. Parmi elles, quatre sont purement religieuses. Le premier ouvrage entendu du public fut une messe solennelle, qui certes, était un exercice obligatoire à cette époque pour se faire connaître lorsque l'on était un compositeur débutant. Dans sa carrière, d'autres compositions de grande envergure purement religieuses verront le jour. Le grandiose *Requiem* qui était une commande de l'État fut composé en 1837 (Berlioz avait 34 ans !), le *Te Deum* dont on connaît finalement peu

Flute
Harp
Cor Anglais
Clarinet
Corn
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Bassoon

L'Espresso piano
ma la voce
pre-qui-em
ter
nam
do-na
re-qui-em
adon-nam
do-na

Messe des morts. Manuscrit autographe (1837).
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

les motivations, en 1849, et enfin *L'Enfance du Christ*. Cette dernière a été composée au gré du temps, on pourrait même dire par épisodes, de 1850 à 1854, sans plan précis initial.

La plupart des grandes pages, comme la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, *Benvenuto Cellini*, *La Damnation de Faust*, *Tristia* et quelques autres recèlent des passages très liés à la religion. À cela, il faut ajouter une multitude d'œuvres de moindre envergure que Berlioz produisit tout au long de sa vie mais qui ne sont toutefois pas négligeables.

Il serait bon de se poser la question suivante : Berlioz aurait-il composé *L'Enfance du Christ* s'il n'avait été qu'un athée pur et simple ? Je suis persuadé que non. Cette œuvre qui raconte avec beaucoup de sensibilité plusieurs épisodes du Nouveau Testament était certainement un désir de renouer avec les émotions religieuses de sa propre enfance (et ses premières grandes émotions musicales). De plus, il n'y a pas que du dramatique dans cet ouvrage ; la conclusion par le chœur final *a capella* est d'une rare religiosité. Avant la première exécution de l'œuvre à Paris, il écrivait à sa sœur Adèle le 6 novembre 1854 :

Cela [*L'Enfance du Christ*] sera exécuté ici le 10 décembre la veille de mon jour de naissance à 2 heures (dimanche) ; je prie mes nièces de penser à moi le matin de ce jour quand elles iront à la messe... Je t'envoie deux ou trois exemplaires de ma petite sainteté.

Quelqu'un de non croyant aurait-il écrit un tel passage ?

Quant au *Requiem*, comme l'a décrit John Nelson, « en tant que croyant, je me sens relié à chaque mesure de l'œuvre ». Nous ne pouvons pas ajouter grand'chose à cette réflexion.

Le *Te Deum*, l'œuvre du maître la plus architecturale et d'un aspect, certes, peut-être militaire laisse également une impression de communion dans les prières du « *Dignare* » et du « *Te ergo quæsumus* ». L'hymne « *Tibi omnes* » est également très profonde avec ses trois passages où la musique s'amplifie dans le rayonnant « *Sanctus* ».

Même la fameuse *Messe solennelle* redécouverte par hasard au début des années 1990 nous laisse déjà dans le questionnement avec le « *O salutaris hostia* » composé d'une mélodie simple, et d'un très grand raffinement.

Il est bien des compositeurs antérieurs et postérieurs à Berlioz qui ont composé de la très belle musique religieuse, mais peu ont eu, à mon sens, une telle dimension spirituelle. Il est vrai qu'il n'alla certainement plus régulièrement à la messe lorsqu'il arriva à Paris pour faire ses études de

médecine puis de musique. Il a très certainement pensé, dit et écrit des choses contre la religion catholique. Il ne fut certainement pas non plus « une grenouille de bénitier » ; mais n'éprouvait-t-il pas au fond de lui même tout autre chose ? Ses émotions intimes dans ce domaine n'étaient-elles pas autres ? Ne pourrait-on pas imaginer que Dieu était finalement l'un des ses « muets confidents » ?

Ce sujet important dans l'œuvre de Berlioz demande certainement d'être approfondi... Qu'en pensent nos amis berlioziens ?

Patrick MOREL

Félix Marmion à Meylan¹

Dans le cadre de la commémoration du cinquante-cinquième anniversaire de la mort de Berlioz, la ville de Meylan a organisé plusieurs événements au mois de novembre dont une exposition consacrée à Félix Marmion, l'oncle de Berlioz.

L'exposition comportait une série de 12 panneaux décrivant la carrière de Félix Marmion, ses liens avec Meylan, ses relations avec Berlioz ; également des vitrines contenant des lettres autographes, des objets et des partitions. Certains de ces objets étaient présentés pour la première fois, comme le portrait de Joseph Marmion, arrière-grand-père de Berlioz, une photographie de Berlioz par Pierre Petit dédiée à sa nièce Mathilde. Étaient réunis pour la première fois le portrait de Félix Marmion en tenue de colonel et le pastel représentant sa femme Coralie. À cette occasion, l'artiste ayant dessiné le pastel a pu être identifié.

Le 7 novembre, j'ai pu faire une conférence sur la vie de Félix Marmion.

Le lendemain, c'était un concert exécuté par l'Orchestre régional du Dauphiné, composé de 45 musiciens et dirigé par Franck Reynaud, lequel a d'ailleurs présenté le compositeur en parodiant un certain Donald : « Berlioz, c'est un bon gars qui fait des choses superbes. »



L'orchestre jouant devant les portraits de Félix Marmion et de sa femme, ainsi que du buste de Berlioz.

1. Du 7 au 20 novembre à la mairie de Meylan : exposition, conférence, concert.

Le programme, intitulé *Autour de Berlioz*, se composait de *l'Ouverture de Rob Boy MacGregor*, la suite n°1 de *Carmen*, la *Pavane pour une infante défunte* et la *Marche hongroise*. Pour ce dernier morceau le chef d'orchestre s'était affublé de la célèbre perruque de Stanislas Lefort. En bis, a été joué le Fandango *Doña Francisquita* d'Amadeo Vives et a été reprise la *Marche hongroise*. Ce concert fut vivement applaudi.

Pour compléter cet événement, des lectures des *Mémoires* de Berlioz ont eu lieu à la bibliothèque de Meylan.

Pascal BEYLS

« *Hector dans l'amphithéâtre* » célèbre le 150^{tenaire} Berlioz à Nîmes en décembre 2019

Les 3 et 4 décembre 2019, deux journées autour d'Hector Berlioz ont mobilisé les publics et les acteurs culturels à Nîmes pour célébrer le cent cinquantième.



La première Journée, sous l'égide du Conservatoire (CRD de Nîmes), présentait un concert-lecture à Carré d'Art, introduit par Corinne Schneider (France Musique) dans l'auditorium rempli de 140 places. Une sélection de textes du critique ou de l'épistolier Berlioz est le fil conducteur de pièces musicales jouées par les élèves confirmés, issus de six disciplines du Conservatoire. Le panthéon du compositeur s'y exprime dans des pièces de Gluck, Beethoven, Liszt, mais également via une scène shakespearienne ... en anglais¹ ! Le choix d'extraits de Berlioz s'oriente ensuite vers la mélodie - *La Captive*, dans sa version en trio avec

violoncelle - et la trilogie sacrée *L'Enfance du Christ*. En cette première semaine de l'Avent, trois extraits de l'oratorio s'enchaînent : le « Trio des jeunes ismaélites », le récitant « Depuis trois jours » (*Arrivée à Saïs*), et « l'Adieu des bergers à la Sainte Famille » (*La Fuite en Égypte*). Ce dernier chœur est précédé d'une performance en situation, imaginée par les étudiants


1. BEETHOVEN, Sonate n° 3 op. 69 pour violoncelle et piano : *Allegro ma non tanto* ; Quatuor op. 18 n° 4 : *Allegro ma non tanto* ; SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette*, acte II, scène 1 : monologue de Roméo (en anglais) ; GLUCK, *Orphée et Eurydice*, acte III : « J'ai perdu mon Eurydice » ; F. LISZT / H. BERLIOZ, *Danse des sylphes* (*La Damnation de Faust*), transcription pour piano.

de culture musicale : elle relie un fragment futuriste d'*Euphonia* (Berlioz) à la polyphonie vocalisée *Les Bergers* de Messiaen. Le public a chaleureusement applaudi ces jeunes musiciens investis dans un projet berliozien faisant « vivre » le concert-lecture avec aisance et enthousiasme.

La seconde Journée, orientée vers la recherche, s'accomplit sous l'égide du Musée de la Romanité, dans cette superbe architecture contemporaine (2018) érigée face à l'amphithéâtre. La Journée d'études rassemble cinq intervenants de spécialités diverses (historien de la romanité, conservatrices de musée, musicologues, producteur de musiques actuelles) afin d'explorer la singularité des « Spectacles de musique dans l'amphithéâtre de Nîmes » jusqu'à notre temps.

Quel lien organique se tisse entre ces spectacles et Berlioz ? Sous la III^e République, le compositeur devient le porte-drapeau (posthume) de la musique française, depuis l'Hexagone vers les scènes internationales. C'est dans l'amphithéâtre romain de Nîmes que les premiers spectacles de théâtre et de musique accueillent l'œuvre berliozienne pour deux prestations emblématiques de la déconcentration culturelle. En 1902, *La Damnation de Faust*² résonne en version concertante avec l'Orchestre Colonne. Après une première représentation au Théâtre antique d'Orange (1905), *Les Troyens à Carthage*³ y sont interprétés pour les Fêtes de la victoire en 1919, et ce, avant la production de l'Opéra de Paris (1921).

**RENCONTRES : LES SPECTACLES MUSICAUX
DANS L'AMPHITHÉÂTRE DE NÎMES**



Les Troyens de Berlioz, Nîmes 1919
Collection Musée du Vieux Nîmes

Mercredi 4 décembre 2019 de 9h à 17h
Musée de la Romanité - Auditorium
Co-organisé par le Musée de la Romanité et le Conservatoire de Nîmes
Accès libre (dans la mesure des places disponibles)

Comment les romains accueillaient-ils la musique lors de leurs spectacles ? De quelle manière se sont déroulées les représentations de Berlioz dans l'amphithéâtre nîmois à l'orée du XX^e siècle ? Quel lien se construit entre démocratisation républicaine et œuvre berliozienne ? Quelle sélection programme un impresario de nos jours ?

Les Rencontres vous proposent un panorama de ces aspects avec des acteurs investis dans chaque domaine : archéologue, musicologue, conservateur, producteur de spectacles. A 15 h, la table ronde fédère les intervenants et le public : vous avez dit « fantastique » ?

Intervenants des Rencontres : **Christophe Vendries** (université de Rennes 2), **Aleth Jourdan** (Musée du Vieux Nîmes), **Corinne Schneider** (France Musique), **Sabine Teulon Lardic** (CRD Nîmes, université Montpellier 3), **Stéphane Métauer** (Adamconcerts).
Moderateur : J.-L. Meunier (Académie de Nîmes).

Renseignements : 04 66 76 71 59

Logo of the Conservatoire de Nîmes and the Musée de la Romanité.

2. Voir S. Teulon Lardic et les étudiants du CRD de Nîmes, « Décentraliser et démocratiser *La Damnation de Faust* dans l'amphithéâtre de Nîmes en 1902 », *Lélio* n° 35 (juillet 2016), p. 32-52.

3. Voir S. Teulon Lardic et les étudiantes du CRD de Nîmes, « *Les Troyens à Carthage* 'nationalisés' par les Fêtes de la Victoire dans l'amphithéâtre de Nîmes (1919) », *Lélio* n° 38 (novembre 2017), p. 55-75.

Après l'introduction de la Journée prononcée par Dominique Darde, conservatrice en chef du Musée de la Romanité, les interventions des chercheurs.es proposent des angles d'approche ciblés.

Christophe Vendries (Université de Rennes 2) ausculte les préoccupations des compositeurs romantiques concernant la musique de l'antiquité classique à un moment où les connaissances archéologiques s'enrichissent de façon considérable. Concernant Berlioz, son intérêt pour les instruments de musique de l'antiquité se manifeste au point d'introduire dans l'orchestre des copies de cymbales romaines, découvertes à Pompéi, et utilisées par exemple dans le « Pas des nubienues » des *Troyens*. Plus tard, Camille Saint-Saëns transforme cette curiosité pour l'antique en une passion scientifique durant la décennie où les *Hymnes delphiques* sont retranscrits et interprétés en concert, de Bruxelles à Orange.

Aleth Jourdan (Musée du Vieux Nîmes) brosse un panorama des spectacles de théâtre et de musique de 1899 à 1930 dans l'amphithéâtre, grâce au riche fonds iconographique du musée fondé en 1920. Photographies, programmes imprimés, dessins et affiches évoquent les riches heures de représentations lyriques (*Mireille*, *Carmen*, *Les Troyens*, etc.) et théâtrales (*Sémiramis* de J. Péladan) d'une ampleur scénographique impressionnante. Les directions successives des « Arènes » en sont les organisateurs : entrepreneur de corridas, Syndicat d'initiative du Gard et de Nîmes, directeur du Théâtre antique de Nîmes.

Sabine Teulon Lardic (CRD de Nîmes, université Montpellier 3) interroge les processus de décentralisation et de démocratisation des théâtres de plein air qui propulsent les deux fresques berlioziennes dans l'amphithéâtre nîmois. Lorsque la production de *La Damnation de Faust* associe l'entrepreneur local de corridas à l'Association Colonne (Paris), celle des Fêtes de la Victoire (1919) mobilise 250 musiciens et choristes des concerts de Paris pour un *péplum* réutilisant les décors locaux de précédents cycles antiques. Avant la Première Guerre, l'esprit nationaliste surgit des chroniques de la presse régionale, magnifiant Berlioz contre Wagner. En 1919, un mois après la signature du Traité de Versailles, la réception des *Troyens* se situe plutôt dans un climat de pacification qui « nationalise » l'épopée berlioziennne. Toutefois, la trame narrative des guerriers grecs retentit dans la situation post-traumatique française, et ce, pour toute classe sociale fréquentant le spectacle, grâce à une politique généreuse de tarification et d'accompagnement des publics.

Stéphane Métayer (producteur d'Adam Concerts) fait le point sur les têtes d'affiche des Festivals de Nîmes depuis les années 2000 : de la chanson française (Les Vieilles Canailles, Michel Polnareff, Renaud,) au métal (Metallica, Rammstein), des stars de la variété internationale (Depeche Mode, Muse, Björk, Placebo, Elton John) aux révélations (Stromae, Kendji,

Maître Gims), Nîmes accueille ainsi des concerts évènements (David Bowie, Radiohead) dans un cadre unique. La place qu'occupe Nîmes parmi les festivals internationaux du Sud de la France est démontrée par une présentation vidéo : montage des trois dernières éditions qui ont drainé 430 000 spectateurs au total.

La table ronde qu'anime ensuite Corinne Schneider (France Musique) est l'occasion de débattre des choix culturels et politiques du spectacle de masse, de ses modalités de production et de médiation en phase avec les préoccupations sociétales de chaque temps. Auditeurs et chercheurs y interviennent autant que la musicologue qui guide les échanges avec l'acuité d'une productrice ayant mené « Les grands entretiens » sur les ondes F. M.

Sabine TEULON LARDIC
coordonnatrice d'«Hector dans l'amphithéâtre »

Adieu Rémy Stricker

Rémy Stricker, qui était l'élégance et le talent incarnés, nous a quittés le 19 novembre dernier.

Rémy Stricker, nous dit sa biographie, était un producteur de radio, professeur et musicologue français. C'était aussi ce qu'on appelle un honnête homme, au sens du XVII^e siècle, c'est-à-dire un esprit vif et généreux qui mettait sa culture au service de sa vie et de celle des autres. Grand, mince, la chevelure et la barbe devenues blanches au fil du temps, Rémy Stricker était né à Mulhouse en 1936. Après des séries de conférences au Théâtre des Champs-Élysées, il avait pendant trente ans, de 1971 à 2001, enseigné l'esthétique musicale au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Corinne Schneider, Arnaud Merlin, Marie-Aude Roux, Christophe Rousset, Hélène Pierrakos figurent parmi ses élèves. Si je peux citer un témoignage personnel, j'ai eu la chance de côtoyer de près Rémy Stricker dès 1982 : il était déjà à cette époque l'une des plumes du mensuel *Opéra international* (et plus tard d'*Opéra Magazine*) où je faisais mes premières armes. Je l'ai retrouvé à Radio France où il signa, tant sur France Culture que sur France Musique, des émissions à son image : à la fois rigoureuses et décontractées, riches d'information et toujours accessibles. Un colloque consacré à Berlioz, auquel nous avons participé (c'était à Kiev, en 2002), m'avait donné l'occasion, grâce à sa lumineuse intervention, de considérer sur des bases toutes nouvelles les liens qui unissent Berlioz à Mozart.

Rémy Stricker était ce qu'on appelle un pédagogue, quelqu'un qui avait un jugement personnel mais laissait au lecteur ou à l'auditeur la chance de faire son propre chemin ou plutôt lui donnait la méthode pour effectuer ce chemin. Sa pipe contribuait à son élégance et au rayonnement que diffusait sa personne, à l'image du professeur Mortimer dans la bande dessinée d'Edgar Jacobs.

On lui doit de nombreux essais sur Mozart, Schubert, Schumann, Bizet et quelques autres, tous parus chez Gallimard, et en particulier un *Berlioz dramaturge*¹ (2003) qui est une vraie leçon de musicologie personnelle et sensible, dépourvue de tout jargon.

Christian WASSELIN

1. Chez Gallimard, dans la collection « Bibliothèque des idées ».

Parmi ses nombreux élèves et amis, voici deux témoignages :

« Rémy Stricker a d'abord été pour moi un maître de musique, avant de devenir un ami. Un professeur impressionnant dans son allure générale et cet alliage incomparable d'ironie, de générosité et d'exigence qui caractérisait son attitude d'enseignant. Sa voix, d'abord : posée, austère, on la retrouvait à la radio, si on en avait le goût ; quant à sa pensée, on pouvait, année après année, la retrouver dans ses livres. Et l'on se rendait compte avec les années qu'il y avait là tout un paysage sensible – une façon d'interroger les certitudes académiques, les discours tout faits, les conventions. C'est pour cela, je crois, que tant de ses étudiants sont devenus ensuite ses amis : de même qu'il était pour beaucoup d'entre nous l'aiguillon, le stimulant pour trouver sa propre voie, son propre point de vue, il avait le goût et l'art de transformer une relation d'abord un peu distante, par nécessité pédagogique, en une complicité, puis une amitié, qui s'approfondissait avec le temps dans des moments privilégiés partagés. Personnellement, je dois à Rémy une bonne part de mon parcours, en tout cas la façon de le mener – en liberté.

Quelques souvenirs me font sourire : la classe d'esthétique du Conservatoire de Paris se déroulait dans une salle du bâtiment Édimbourg (de l'autre côté de la rue de Madrid), qu'il enfumait horriblement (et nous avec lui !) chaque semaine, en tirant sur sa pipe pendant quatre heures d'affilée, si bien que Régine Crespin, qui prenait la suite dans la même salle, lui adressait en arrivant des regards assassins en ouvrant ostensiblement toutes les fenêtres...

Puis loin sur le chemin – une première émission de radio en commun sur France Culture, alors que j'avais déjà fait mes premières armes sur France Musique – la joie et la fierté de dialoguer sur un pied d'égalité avec celui qui était encore pour moi une figure redoutable de science et de compétence !

Beaucoup plus récemment, je revois Rémy, chez lui, avec plusieurs d'entre nous, écoutant Schubert les yeux fermés, avec une intensité qui n'était pas d'un vieil homme, mais bien d'un grand enthousiaste... Il est parti cet automne ; je pense à lui avec émotion, gratitude et douceur. »

Hélène PIERRAKOS

Rémy Stricker a été professeur d'esthétique au Conservatoire de Paris pendant trente ans, de 1971 à 2001 et, à ce titre, a vu passer plus de deux cents élèves dans sa classe. Ses cours, qui duraient en effet quatre heures (sans pause !), étaient extrêmement bien préparés et proposaient un habile

équilibre entre la partie « magistrale » et la partie « discussion » qu'il ponctuait toutes deux de nombreux extraits musicaux toujours soigneusement sélectionnés dans le but de nous apprendre à « écouter ». Il parlait remarquablement et savait manier le suspense. Même les interruptions dues au bourrage puis à l'allumage de sa pipe intervenaient à des moments choisis ! Il aimait beaucoup la critique de disques et j'ai souvenir de séances passionnantes consacrées aux *Lieder* de Schubert, pendant lesquelles nous comparions les interprétations en regard de toutes les intonations que texte et musique sous-entendaient. Nous développions une vraie sensibilité musicale nourrie par le « conditionnement » qu'il avait savamment distillé. Je me rappelle encore, à la fin de l'« année Schumann », c'est-à-dire de l'année pendant laquelle nous avons étudié le compositeur sous un angle à forte composante psychanalytique, la très profonde émotion que j'ai ressentie à l'écoute de sa dernière œuvre, courte pièce révélant une tragique impossibilité de composer, et qui nous faisait admirablement comprendre l'enfermement mental de Schumann et son désespoir.



Lorsque Rémy Stricker est parti à la retraite, ses élèves et anciens élèves lui ont offert un livre d'hommage² : hommage à un professeur qui, comme l'explique la quatrième de couverture, n'a cessé de faire partager sa passion pour la musique en incitant chacun à toujours partir de l'émotion – celle du

2. *Carnaval. Hommage à Rémy Stricker*, Paris, Centre de recherche et d'édition du Conservatoire, 2001.

compositeur, de l'interprète, de l'auditeur, du chercheur... – pour tenter de cerner ce que l'acte créateur a de complexe et fragile à la fois. D'où ce talent unique à devenir ce qu'il [appelait] un 'voyeur de la musique', c'est-à-dire quelqu'un qui [...] a patiemment mis en place les outils aussi subtils que leur objet – devant servir à donner du sens aux sens. »

Il faut enfin mentionner que Rémy Stricker fit partie du « Comité international Hector-Berlioz » créé en 1997 par Georges-François Hirsch, qui était alors directeur de l'Orchestre de Paris, et destiné à préparer les grandes festivités de l'année 2003 (et les diverses manifestations internationales des années intermédiaires) : concerts, expositions, colloques, publications. Le président de la Bibliothèque nationale de France, Jean-Pierre Angrémy, fut à la tête de ce Comité qui comprenait une vingtaine de musicologues et représentants d'institutions : Jean-Pierre Bartoli, Peter Bloom, Gunther Braam, David Cairns, Pierre Citron, Gérard Condé, Pascal Dumay (Radio France), Marc-Olivier Dupin (Conservatoire de Paris), Ulrich Etscheit (Bärenreiter-Alkor), Yves Gérard, Georges-François Hirsch, D. Kern Holoman, Hugh MacDonald, Richard Macnutt, Catherine Massip, Jean Mongrédien, Cécile Reynaud, Alain Rousselon, Nicholas Snowman (South Bank Centre de Londres) et, donc, Rémy Stricker. Grâce à toutes ces compétences conjuguées, le résultat fut à la hauteur des attentes et Berlioz vraiment dignement célébré.

Anne BONGRAIN

Olive Masson (1925-2017)

Madame Masson, fidèle membre de l'AnHB, décédée en mai 2017, a légué à l'Association une petite somme d'argent que sa fille s'est chargée de nous remettre en l'accompagnant de ces quelques lignes.

Ma mère, Olive, née Newton, était une personne bienveillante, vive et pleine d'humour. Née d'une mère suisse et d'un père anglais, elle vécut ses premières années à Londres et Berlin. La famille revint ensuite en Angleterre, à Liverpool, puis fut évacuée au pays de Galles pendant une partie de la guerre.

Passionné d'art, mon grand-père emmenait sa famille au concert et fit étudier le violon à Olive. Mais il préféra lui faire faire des études d'allemand à l'université de Liverpool. Première femme de sa famille à y aller, elle a ensuite travaillé à la bibliothèque de l'université, où elle a rencontré et épousé mon père David en 1950. Bonne linguiste, elle parlait le français, l'allemand et le suisse-allemand.



Olive Masson (à droite), dans le jardin du musée Hector-Berlioz avec madame Jacquet, la gardienne. Photo : collection particulière.

Olive, très férue de musique classique, était bonne musicienne. À la fin des années 1960, elle rejoignit le chœur du collège de musique de Leeds, qui a réalisé d'excellentes productions de nombreuses grandes œuvres chorales, avec l'orchestre du collège et des solistes invités. Berlioz apparaissait souvent dans les programmes, et Olive semblait ressentir un lien particulier avec sa vie et ses œuvres. Je me souviens d'une interprétation particulièrement frappante du *Requiem* de Berlioz qu'ils ont monté sur scène avec deux séries de timbales.

Ma mère était membre de l'AnHB et, avec mon père, est venue plusieurs fois à La Côte-Saint-André à la fin des années 1970 et dans les années 1980. Cet endroit, spécial pour elle, lui a donné beaucoup de joie et de bonheur. Ensemble, mes parents ont assisté à des concerts, et visité le Musée, les jardins et les environs. Ils ont également été bénévoles lors de leurs visites et ont fait don de quelques roses pour le jardin. Pendant cette période, Olive est devenue très amie avec Henriette Boschot¹. Olive a également fait quelques recherches sur la vie et les écrits de Berlioz.

Elle aimerait, je pense, que le don qu'elle a laissé à l'Association soit consacré au jardin du musée, à un concert ou au travail éducatif.

Annie MASSON

(traduction Anne BONGRAIN)

1. Fille d'Adolphe Boschot, elle fut conservatrice du musée Hector-Berlioz de 1967 à 1987.

À propos du prénom Hector

Hector reste un prénom peu usité. David Cairns donne une explication pour son choix :

Ses prénoms sont le reflet du temps. Sous la Révolution, les noms de saint étaient vus d'un mauvais œil. Le concordat signé par Napoléon avec Rome les avait remis en faveur, mais on continuait d'encourager les parents à prénommer leurs enfants d'après les grandes figures de l'Antiquité.¹

En réalité, ce ne fut pas le cas à La Côte-Saint-André car pendant toute la Révolution et l'Empire on continua de donner aux enfants les prénoms en usage sous l'Ancien Régime : Jean, Pierre, Antoine, Louis, Joseph, etc. Les prénoms issus de l'Antiquité restent anecdotiques : il faudra attendre 1811 pour revoir un autre Hector : Hector Salignat qui deviendra galocher et dont le père se prénommaient déjà Hector ; puis 1825 avec Hector Prat.

Concernant ce prénom, on peut émettre une autre hypothèse. En examinant l'acte de mariage des parents de Berlioz, le 7 février 1803 à Meylan, on voit que sa mère, Joséphine Marmion, a deux témoins : le magistrat Jean-François Anglès, un ami intime de la famille Marmion et un certain Salanson, alors âgé de 26 ans et qualifié d'artiste. Celui-ci devait être également un ami de la famille et de Joséphine. Il est mentionné dans quelques poèmes que Nicolas Marmion écrivait. Ainsi dans cette épître à Joséphine de Chanay :

Dans un entre-acte une beauté
Portant le nom de Joséphine
Mais moins aimable en vérité
Que de ma muse l'héroïne
Avec Salanson, Contamine
Un beau trio nous a chanté.

Et dans une autre à son gendre, Louis Berlioz :

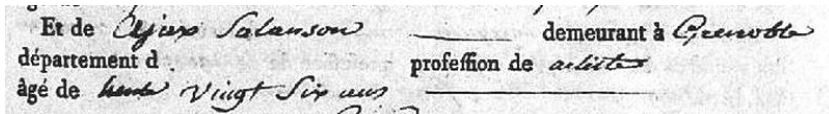
A nos regards là vient s'offrir
De cent beautés l'aimable élite
Je vis plus d'une décrépite

1. David Cairns, *Hector Berlioz*, traduit de l'anglais par Dennis Collins (Paris : Fayard, 2002), vol. 1, p. 38.

Qui tâchait de se rajeunir
 Salanson rayonnant de gloire
 Et des phaétons le plus fier
 Ayant moustache et baudrier
 Conduisait un char de victoire. ²

Ce Salanson qui se disait artiste, était aussi membre de la société anacréontique de Grenoble, — société qui s'occupait principalement de poésie et de musique —, il était aussi présent lors de la signature du contrat de mariage. Or son prénom était Ajax. On peut penser qu'on s'est plu à associer les prénoms des deux héros de l'Antiquité qui s'étaient affrontés en combat singulier dont Homère dira :

Tous deux se sont battus pour la querelle qui dévore les cœurs et se sont séparés après avoir formé un amical accord. ³



Extrait de l'acte de mariage des parents de Berlioz
 Archives municipales de Meylan. 2 E 1/2.

Pascal BEYLS

2. Nicolas Marmion, *Cahiers de poésies*, M.H.B. 2011.02.335.

3. Homère, *L'Iliade* (VII, 301-302).

Informations diverses

Pinceau d'or

Le 15 février dernier, la peinture murale dédiée à Berlioz qu'a créée en 2019 l'artiste Isabelle Peugnet à La Côte-Saint-André¹, a reçu le Pinceau d'or du site « Trompe-l'œil info » qui, comme l'explique Marie-Françoise Rattier dans son article du *Dauphiné libéré*², est « dédié aux fresques, peintures murales, trompe-l'œil, graffitis et autres œuvres de street art. Le prix existe depuis 2006. Il est décerné par un jury de professionnels (dix voix) et un public d'internautes (une voix). Il récompense la plus belle fresque réalisée dans l'année sur le territoire français ». Citée par la journaliste, Isabelle Peugnet, pour qui « l'œuvre fait éclater la dualité du compositeur, son tempérament marqué et affirmé face à son romantisme », précise : « Ce sont les cuivres, leurs vibrations percutantes, qui donnent le ton, à l'image de sa musique. La peinture or sur certaines parties de la fresque donne une présence réelle aux cuivres et prend des reflets différents suivant l'heure de la journée. »

Assemblée générale de l'AnHB

Lors du dernier Conseil d'administration de l'Association, en décembre 2019, il avait été proposé que la prochaine Assemblée générale ait lieu à La Côte-Saint-André au cours du Festival Berlioz 2020, ce à quoi Bruno Messina, son directeur, était très favorable. Malheureusement, à cause de la pandémie qui sévit actuellement, le Festival a dû être reporté, à l'instar de très nombreuses autres manifestations culturelles.

L'Assemblée générale est également reportée et se tiendra vraisemblablement à Paris en octobre. Comme d'habitude, une convocation sera envoyée plusieurs semaines auparavant.

1. Voir le compte rendu de l'inauguration de la fresque dans *Lélio* n° 42 (novembre 2019), p. 77-79.

2. « La peinture murale dédiée à Berlioz récompensée d'un Pinceau d'or », *Le Dauphiné libéré*, 18 février 2020.

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Ouvert de 10h à 18h du 1^{er} octobre au 31 mai,
de 10h à 19h du 1^{er} juin au 30 septembre,
de 10h à 21h, 7 jours sur 7 durant le Festival Berlioz.

Fermé les 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 25 décembre, et le mardi.

Diffuser l'œuvre musicale de Berlioz, poursuivre la réalisation de l'édition annotée de la *Critique musicale*, contribuer à l'enrichissement du Musée et transformer celui-ci en instrument de travail pour les chercheurs, soutenir le secrétariat de La Côte-Saint-André : voilà notre tâche.

Pour faire face, nous avons besoin de vous, sociétaires et sympathisants qui recevez ce bulletin.

Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation

Cotisations : étudiants, 15 € ; sociétaires, 40 € ; bienfaiteurs, 60 € ; donateurs, plus de 60 €.

DÉDUCTION FISCALE

L'Association nationale Hector Berlioz – reconnue d'utilité publique – est habilitée à recevoir des dons déductibles des impôts (réduction de 66 % du montant des dons), ainsi que des legs, universels ou particuliers, francs et nets de tout droit de succession.

Association nationale Hector Berlioz

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

69, rue de la République F - 38261 LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ

Tél. / Télécopie : +33 (0)4 74 20 55 28

anhb@laposte.net

Site web : www.berlioz-anhb.com

