

LÉLIO

La lettre de l'AnHB

N° 43 – novembre 2020
ISSN 1760-9127

LÉLIO

Sommaire

Lettres de Le Sueur et du Dr Berlioz : manuscripts acquis par l'AnHB			3
<i>À fleurets mouchetés</i>	Jean MONGRÉDIEN		10
<i>Lettres voyageuses</i>	Sabine LE HIR		12
 « Le Faucon est devenu Aigle » : une autobiographie de Berlioz adressée au poète Victor Roussy		Sabine LE HIR	15
 Édition critique des <i>Mémoires</i> par P. Bloom			51
<i>Un aboutissement</i>	Catherine MASSIP		53
<i>Les limites de l'exhaustivité</i>	Klaus Heinrich KOHRS		61
<i>Une passionnante nouveauté</i>	Joël-Marie FAUQUET		69
 Le volume 10 de la <i>Critique musicale</i>			
<i>En deux mots</i>			71
<i>Les trois battements</i>			73
 Un appel à la fraternité entre les peuples :			
<i>Le Temple universel</i>	Pierre-René SERNA		77
 Divers			
<i>Berlioz à Nice</i>	Philippe HUSSENOT		83
<i>Berlioz à Estressin</i>	Pascal BEYLS		89
<i>Berlioz et la religion catholique,</i> <i>réponse à Patrick Morel</i>	Pierre-René SERNA		93
<i>Estelle à Toulouse</i>	Philippe HUSSENOT		97

Bibliographie	Alain REYNAUD	101
----------------------	---------------	-----

Disparitions

<i>Yves Gérard</i>	Emmanuel HONDRÉ	110
<i>Christiane Eda-Pierre</i>	Christian WASSELIN	116
<i>Paul Bruyère</i>	Alain REYNAUD	120
<i>Thérèse Husson, quinze ans déjà !</i>	Alain REYNAUD	121

Bonnes Feuilles n° 15

<i>Tours et détours des biographes</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>Un logis de Berlioz</i>	Raymond ESCHOLIER	9
<i>Les paradoxes de Berlioz</i>	Camille SAINT-SAËNS	15

Deux lettres pour un même prix

Selon une règle tacite, le Président n'a son mot à dire qu'une fois l'an, en tête du *Bulletin de liaison*. S'il s'avise de l'enfreindre ici, c'est pour marquer d'une pierre blanche la part prise par notre Association, en partage avec deux de ses membres, dans l'acquisition (pour la somme de 3 800 €), de deux lettres autographes : l'une, datée du 25 août 1830, du compositeur Jean-François Le Sueur, Chevalier de l'Ordre de Saint Michel, adressée au docteur Louis Berlioz, soulignant que les dispositions remarquables de son élève (qui vient de remporter le premier grand prix de Rome) lui permettent d'espérer, outre la gloire, une richesse considérable (comme Gluck, Grétry, Paisiello et Rossini) ; l'autre, datée du 2 septembre 1830, du docteur Louis Berlioz, répondant que si la gloire et la fortune ne sont point à dédaigner, l'amitié qu'un homme de génie porte à son fils et l'enseignement qu'il lui a prodigué lui semblent plus précieux encore et garants de son avenir.

Réponse du berger à la bergère, ces lettres ont été écrites à un moment décisif de la carrière du compositeur. Elles ont paru particulièrement intéressantes à l'AnHB, et lorsque la Galerie Thomas Vincent les a mises en vente, elle s'est portée acquéreur à seule fin de les offrir au Musée avec le souhait qu'elles soient visibles en permanence, devenant, à n'en point douter, l'une des attractions saillantes de la visite.

Le professeur Jean Mongrédien, auteur de l'unique biographie exhaustive de Le Sueur, nous a fait l'honneur d'accepter spontanément de commenter cet échange épistolaire, laissant à Sabine Le Hir l'exercice passionnant de la recherche historique pour débrouiller et nous conter, d'une plume rigoureuse et fluide, l'itinéraire de ces lettres.

Gérard CONDE

mon cher monsieur Berlioz,

Notre fils a remporté, à l'unanimité, le 1^{er} grand prix de composition musicale
décerné par l'institut de France. il est pensionné pour cinq ans. Le chemin de
la gloire, et peut-être de la fortune, lui est maintenant ouvert. Haendel est mort
très riche; Gluck a laissé cinquante mille livres de rentes; Mozart trente; j'ai connu
intimement Paër quand il jouait de quarante mille francs de revenu par les
nombreuses pensions qu'il recevait de toutes les cours de l'Europe, et par les rentes qu'il
s'étoit faites: Rossini jouit maintenant d'une très grande fortune; Méhul, Bononcini,
ajouté de toutes les facilités de la vie; Haydn n'avait, à la vérité, qu'une très honnête
aisance, mais, comme beaucoup d'autres grands compositeurs, il se fit un nom européen.
Votre fils fera de même, et si j'en crois le genre qu'il développe déjà d'une
manière si forte et si précise, il rendra illustre le nom de Berlioz. J'aurais
eu raison de ne pas le détourner d'un entraînement tant de compositeurs fameux.

Par ailleurs il arrive dans une génération où les sages appuient de la faveur et
des protections humiliantes, ne soutiendront plus les médiocrités. Son grand talent de
jeune homme de son âge, par lequel il possède, à la fois, facilité d'invention, et grande ar-
tistique pour faire exécuter les ouvrages, bien pensés, hardiment conçus, toujours neuvs,
dans une bonne route, et hors des chemins battus.

J'ose prédire que sa réputation ira jusqu'au plus haut degré où un
grand compositeur puisse atteindre, et que les honneurs, la considération, et un
nom bien famé, ne lui manqueront pas. Avec cela, on ne peut qu'arriver,
sinon à une très grande fortune souvent hasardée, du moins à une honorable aisance.
Je vous en félicite ainsi que ses chers parents: il est digne de vous,
monieur, et vous même plein de talent, d'honneur, de hautes qualités personnelles,
et qui sentez vivement ce qui est grand, naturel, et dans l'ordre des idées élevées:
il est, enfin, digne de votre honorable famille.

Je ne lui dis point que j'ai l'honneur de vous écrire: j'ai voulu
seulement le justifier vis à vis de vous, d'avoir quitté d'autres états ou professions, il,
n'en a pas moins mis à profit tout son temps. Et à vingt-six ans, il est au point
où d'autres artistes, à grand talent acquis, n'arrivent qu'à trente-cinq ou trente-
six ans. C'est qu'il faut, pour cela, l'estro divin, cette inspiration, cette cha-
leur innée, est absolue genre des beaux arts; et les arts, ou la nature, l'ont aimé
assez pour lui donner un très grand.

C'est maintenant à l'autorité paternelle qu'il aime d'effusion, ainsi que celle
de sa mère, à penser dans cette âme d'admiration pour de beaux dans les
conceptions de l'homme, les conseils réfléchis, pour la grande carrière qui s'ouvre

Lettres de Le Sueur et du Dr Berlioz

À Monsieur
Monsieur Berlioz
à la Côte St. André
Isère

Mon cher Monsieur Berlioz,

Votre fils a remporté, à l'unanimité, le 1^{er} grand prix de Composition musicale décerné par l'Institut de France. Il est pensionné pour cinq ans. Le chemin de la gloire, et peut-être de la fortune, lui est maintenant ouvert. *Haendel* est mort très riche ; *Gluck* a laissé cinquante mille livres de rente ; *Grétry* trente ; j'ai connu intimement *Paisiello* quand il jouissait de quarante mille francs de revenu, par les nombreuses pensions qu'il recevait de toutes les cours de l'Europe, et par les rentes qu'il s'était faites ; *Rossini* jouit maintenant d'une très grande fortune ; *Méhul* bien pensionné a joui de toutes les facilités de la vie ; *Haydn* n'avait, à la vérité, qu'une très honnête aisance, mais, comme beaucoup d'autres grands compositeurs, il se fit un nom européen.

Votre fils fera de même, et, si j'en crois le génie qu'il développe déjà d'une manière si forte et si précise, il rendra illustre le nom de Berlioz. J'aurai eu raison de ne pas le détourner d'un entraînement qui le portait invinciblement vers les hautes études d'un art qui a illustré et enrichi tant de compositeurs fameux.

D'ailleurs il arrive dans une génération où les vains appuis de la faveur et des protections humiliantes ne soutiendront plus les médiocrités. Son grand talent se fera jour de soi-même, parce qu'il possède, à la fois, facilité du travail, et grande activité pour faire exécuter ses ouvrages, bien pensés, hardiment conçus, toujours neufs, dans une bonne route, et hors des chemins battus.

J'ose prédire que sa réputation ira jusqu'au plus haut degré où un grand compositeur puisse atteindre, et que les honneurs, la considération, et un nom bien famé, ne lui manqueront pas. Avec cela, on ne peut qu'arriver, sinon à une très grande fortune souvent hasardeuse, du moins à une honorable aisance.

Je vous en félicite ainsi que ses chers parents : il est digne de vous, monsieur, qui êtes vous-même plein de talent, d'honneur, de hautes qualités personnelles, et qui sentez vivement ce qui est grand, naturel, et dans l'ordre des idées élevées : il est, enfin, digne de votre honorable famille.

Je ne lui dis point que j'ai l'honneur de vous écrire : j'ai voulu seulement le justifier vis-à-vis de vous, d'avoir quitté d'autres états ou professions. Il n'en a pas moins mis à profit tout son temps. Et, à vingt-six ans, il est arrivé au point où d'autres artistes, à grand talent acquis, n'arrivent qu'à trente-cinq ou trente-six ans. C'est qu'il faut pour cela, l'*estro divino*, cette inspiration, cette chaleur innée, cet absolu génie des beaux-arts ; et les arts, ou la nature, l'ont aimé assez pour lui en donner un très grand.

C'est maintenant à l'autorité paternelle qu'il aime d'effusion, ainsi que celle de sa mère, à verser dans cette âme dévorée d'admiration pour le *beau* dans les conceptions de l'homme, les conseils réfléchis, pour la grande carrière qui s'ouvre devant lui, et qu'il se propose de parcourir pour la gloire de lui et des siens. Je le juge un beau et rare caractère : achevez de jeter dans cette terre, si fertile, vos morales et philosophiques semences qui ont déjà si bien fructifié ; vous aurez fait de votre fils, un véritablement homme, assez fort de lui-même alors, non seulement pour faire son propre bonheur, mais de plus pour faire celui de tout ce qui lui appartient.

Heureux parents !.. ce n'est pas son succès arrivant aux oreilles de toute une ville, et frappant d'étonnement tous les Parisiens qui le flatte le plus ; c'est d'être sûr que ce succès sera su d'un père et d'une mère qu'il chérit ; c'est là, et là seulement, sa plus sensible jouissance. À cette seule idée, son cœur se brise de joie.

Dans sa conduite, déjà il sait le grand secret moral d'être sévère pour soi-même et indulgent pour les autres ; déjà il connaît, pour en tirer ce qui est bien, tous les détours du cœur des hommes ; déjà il sait comment il faut se conduire avec eux : il ne rendra que des services aux artistes de sa profession : par reconnaissance, ses rivaux mêmes deviendront de toutes parts ses appuis, ce sont eux-mêmes qui le porteront sur le pavois.

Cette manière de faire le bien dans sa sphère particulière sera une image de celle de Napoléon dans sa sphère immense.

Qui sait ? il sera peut-être un jour, le Napoléon de la Science musicale, par les pas de géants qu'il lui fera faire, vu ses autres connaissances acquises et adjointes aux beaux-arts, et particulièrement à cette musique si puissante sur le cœur et l'imagination des hommes, quand elle est composée de génie. Rien ne l'empêchera d'être, en musique sacrée comme en musique dramatique, un musicien-poète comme *Terpandre* et *Olympe*, et musicien philosophe comme Gluck.

J'ai l'honneur d'être avec un vif attachement et la plus haute considération,

mon cher monsieur Berlioz,

votre très humble serviteur
Le Sueur

25 août 1830

La Côte St André le 17^{ble} 1830
 Monsieur le Comte,
 quoique la fortune, et la gloire ne me paraissent
 point à mépriser; l'estime et l'amitié, d'un
 excellent homme, et d'un homme de génie, me
 semblent des biens, non moins précieux. Ces deux
 sentiments dont vous êtes pénétré pour mon fils; et
 dont toute la expression de votre lettre, démontre
 une preuve, seront toujours pour lui, et pour
 l'avenir d'un bien ineffable.
 Si mon fils atteint à quelque célébrité, si déjà
 il se trouve sur le seuil du temple de la gloire
 et de la fortune; c'est à vos conseils affectueux,
 c'est à vos sages leçons; c'est à vous, son
 maître, et son ami qu'il le doit. Ses exemples
 de vertus domestiques, qu'il a trouvés dans votre
 famille, les règles de morale et les maximes d'une
 philosophie usuelle, qu'il puisait dans
 vos conversations; ont préservé mon fils, des
 dangers dont il était environné. Ses vœux

à Monsieur
Monsieur Le Sueur, membre
de l'Institut de France
à Paris

La Côte St André le 2 7bre 1830

Monsieur,

Quoique la fortune et la gloire ne me paraissent point à dédaigner, l'estime et l'amitié d'un excellent homme, et d'un homme de génie me semblent des biens non moins précieux. Ces deux sentiments dont vous êtes pénétré pour mon fils et dont toutes les expressions de votre lettre donnent une preuve, seront toujours pour lui, et pour ses parents, d'un prix inestimable.

Si mon fils atteint à quelque célébrité, si déjà il se trouve sur le seuil du temple de la gloire et de la fortune : c'est à vos conseils affectueux, c'est à vos savantes leçons ; c'est à vous, son maître, et son ami, qu'il le doit. Les exemples de vertus domestiques, qu'il a trouvé[s] dans votre famille, les règles de morale, et les manières d'une philosophie usuelle, qu'il puisait dans vos conversations, ont préservé mon fils des dangers dont il était environné. Ses mœurs sont demeuré[es] pures au milieu de la corruption et sous votre égide. Mon Télémaque a traversé une mer orageuse, sans faire naufrage sur les écueils.

Le cœur d'un père ressent cette obligation par-dessus toute autre ; et il vous assure des droits à l'éternelle reconnaissance

de votre dévoué et affectionné serviteur

L. Berlioz

(Lettres transcrites par Sabine LE HIR)

À fleurets mouchetés

L'Association nationale Hector Berlioz vient d'acquérir deux documents du plus grand intérêt : une longue lettre de Le Sueur (25 août 1830) au docteur Louis Berlioz au lendemain du succès d'Hector au prix de Rome et la réponse (2 septembre 1830), plus courte, du père au compositeur. Ces lettres étaient connues : comme cela sera mentionné dans l'article suivant, la première avait été publiée par François Lesure dans la *Revue de musicologie*¹, un court extrait de la seconde avait paru dans la *Correspondance de la famille de Berlioz* publiée par Pascal Beyls², mais elles n'en méritent pas moins quelques commentaires.

De la part de Le Sueur, c'est un cri de triomphe que l'on pourrait résumer ainsi : « C'est moi qui avais raison et non pas vous ». Mais, pour étayer son affirmation et achever de convaincre son correspondant, le voilà qui avance un argument financier ; ce n'est pas dans son habitude : Le Sueur n'a guère fait d'allusion au cours de sa vie à sa propre situation financière. De façon quelque peu fantaisiste, il énumère alors le gain substantiel de différents maîtres de son temps : Haendel, Gluck, Grétry, Paisiello, Rossini, Méhul, Haydn. Est-ce pour impressionner notre provincial ? Celui-ci est-il « près de ses sous » ? Je l'ignore. En tout cas, Le Sueur s'inscrit ici

1. François Lesure, « Compte Rendu. Hector Berlioz — *Correspondance générale*, I. 1803-1832. Texte établi et présenté par Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1972 », *Revue de Musicologie*, t. 58, n° 2, 1972, p. 274-276. Par une erreur de transcription, on lisait « ses rivaux le porteront sur le parvis » (qui n'a guère de sens), au lieu de « le porteront sur le pavois », comme cela est rétabli p. 7.

2. Pascal Beyls, *Correspondance de la famille Berlioz*, tome 1, 1803-1831, p. 466-467. L'extrait se résume à la phrase suivante : « Mon fils, déjà, se trouve sur le seuil du temple de la gloire et de la fortune : c'est à vos conseils affectueux, c'est à vos savantes leçons, c'est à vous, son maître et son ami, qu'il le doit. »

en faux contre l'opinion populaire qui fait de l'homme de génie un être toujours plus ou moins famélique. Il semble même être conscient de la mutation qui s'opère à son époque dans le statut social du musicien et dont Mozart est l'exemple parfait : « Votre fils arrive dans une génération où les vains appuis de la faveur et des protections humiliantes ne soutiendront plus les médiocrités. Son grand talent se fera jour de soi-même. » Déclaration surprenante certes de la part d'un compositeur qui est resté pendant plus de vingt-cinq ans au service de Napoléon, puis de Louis XVIII et de Charles X...

On remarquera encore qu'en prédisant les futurs triomphes de son disciple, Le Sueur n'envisage que la musique dramatique et la musique religieuse : lui-même, en effet, n'a jamais rien composé que pour la voix (opéras et musique religieuse) et, au cours de sa carrière, n'a cessé de se référer au lyrisme grec des temps mythiques où poésie et musique ne faisaient qu'un. De là les références à Terpanre (VII^e-VI^e siècles avant J.-C.) et à Olympe (Olympos) : le premier n'a laissé que des bribes, le second est quasiment inconnu ! Mais ces références à l'Antiquité ont aussitôt trouvé un écho chez son correspondant. Dans sa réponse à Le Sueur, après quelques lignes attendues de félicitations et de remerciements, le savant docteur ne trouve rien de mieux pour exprimer sa reconnaissance au maître de son fils qu'une référence au personnage de... Télémaque. Je ne peux établir si cette allusion provient directement d'Homère et de Virgile ou bien passe par la lecture de Fénelon : d'ailleurs sait-il lui-même que Le Sueur a fait jouer en 1796 au théâtre Feydeau un opéra dont le titre est *Télémaque* ?

Tenu volontairement à l'écart de cette correspondance entre ses deux « pères », Hector, lui, exactement à la même époque, songe à épouser Camille Moke : trois mois plus tard il triomphe avec sa *Symphonie fantastique*.

Jean MONGRÉDIEN

Lettres voyageuses

La lettre de Le Sueur au Docteur Berlioz, que Berlioz préleva sans doute dans les papiers de son père après sa mort¹, fut conservée précieusement par le compositeur qui la fit relier dans un de ses exemplaires des *Mémoires*² (1865). À la mort de Berlioz, lors du partage entre les familles Pal et Suat, cet exemplaire des *Mémoires* passa aux mains de Mathilde Pal-Masclét (1833-1903), puis à sa fille Marie Masclét-Reboul (1860-1940). Au début du XX^e siècle, la lettre était ainsi conservée dans la propriété de Saint-Vincent à Voreppe dans une armoire dont l'amiral Georges Reboul (1889-1954) commença l'inventaire en août 1913. En 1964, dix ans après la mort de Georges Reboul, sa veuve, Yvonne Reboul-Berlioz décida de vendre la propriété de Saint-Vincent. Ne pouvant transporter toutes les affaires dans son domicile parisien, elle fit un tri : nombre de documents furent mis en tas sur la terrasse pour être brûlés. Par bonheur, Jean Ménagé, bibliophile grenoblois qui tenait la Librairie Stendhal (4, rue de Sault), ainsi qu'« un couple, cousin de la famille » arrivèrent à temps sur les lieux pour sauver un certain nombre de livres et de documents³. L'exemplaire des *Mémoires*, orné de la lettre de Le Sueur, échappa donc aux flammes.

Sept ans plus tard, en 1972, François Lesure mentionnait son existence et offrait pour la première fois la transcription intégrale du texte de cette lettre⁴. Cette transcription fut reproduite par David

1. En effet, lors du séjour qu'il fit à La Côte peu après la mort de son père (28 août-15 septembre 1848), Berlioz prit quelques affaires, entre autres l'ouvrage de son père *Mémoires sur les maladies chroniques, les évacuations sanguines et l'acupuncture* (Paris : Croullebois, 1816), annoté de sa main.

2. François Lesure, « Compte Rendu. Hector Berlioz — *Correspondance générale*, I. 1803-1832. Texte établi et présenté par Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1972 », *Revue de Musicologie*, t. 58, n° 2, 1972, p. 274.

3. Voir Pascal Beyls, *Correspondance de la famille Berlioz*, tome 1, 1803-1831, p. 26 sqq.

4. F. Lesure, art. cit. p. 274-276.

Cairns dans sa biographie de Berlioz⁵, puis par les éditeurs du neuvième volume de la *Correspondance*⁶, ainsi que par Pascal Beyls dans le premier volume de la *Correspondance de la famille Berlioz*⁷. Cependant, ce n'est que le 22 mai 2019 que le manuscrit réapparut lors de la vente de la huitième partie de la bibliothèque de R. et B.L. chez Sotheby's à Paris. Cette lettre ainsi qu'un volume des *Mémoires* (1865), exemplaire dont elle avait été probablement détachée, furent vendus en deux lots séparés (n° 56 et n° 64).

L'histoire du manuscrit de la réponse du Docteur Berlioz à Le Sueur est plus obscure. Un extrait de cette lettre apparaît dans un des catalogues Charavay que Jacques-Gabriel Prod'homme a pu consulter grâce à la complaisance de Noël Charavay (1861-1932). Cette lettre semble donc avoir été vendue au début du XX^e siècle, avant 1905, date à laquelle Jacques-Gabriel Prod'homme en reproduit l'extrait dans son article « Nouvelles lettres d'Hector Berlioz », paru dans la *Rivista musicale italiana*⁸ :

Si mon fils atteint à quelque célébrité, [si] déjà il se trouve sur le seuil du temple de la gloire et de la fortune ; c'est à vos conseils affectueux, c'est à vos savantes leçons, c'est à vous, son maître et son ami, qu'il le doit.

Cet extrait est ensuite repris l'année suivante par Adolphe Boschot dans le premier volume de sa biographie consacrée à Berlioz, *La Jeunesse d'un romantique* ; toutefois, le « si » omis dans la deuxième partie de la phrase rendant le propos confus, Boschot décide de réduire la citation : « Mon fils, déjà, se trouve sur le seuil du temple de la gloire et de la fortune ; c'est à vos conseils affectueux, c'est à vos

5. David Cairns, *Hector Berlioz*, traduit de l'anglais par Dennis Collins (Paris : Fayard, 2002), vol. 1, p. 456-458.

6. La transcription de la lettre est basée sur celle qu'en a faite François Lesure en 1972. *Nouvelles lettres de Berlioz, de sa famille, de ses contemporains*, texte établi et présenté par Peter Bloom, Joël-Marie Fauquet, Hugh J. Macdonald, Cécile Reynaud (Paris : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2016), p. 86-89.

7. Pascal Beyls, *op. cit.*, p. 466-467.

8. Vol. 12, 1905, p. 379.

savantes leçons, c'est à vous, son maître et son ami, qu'il le doit⁹ ». Par la suite, l'extrait cité de cette manière par Boschot est repris par David Cairns dans sa biographie¹⁰, puis par Pascal Beyls dans le premier tome de la *Correspondance de la famille Berlioz*¹¹. Finalement, le manuscrit de cette lettre réapparaît le 22 mai 2019 lors de la vente Sotheby's à Paris que nous avons mentionnée et constitue avec la lettre de Le Sueur au Docteur Berlioz du 25 août 1830 le lot 56.

Sabine LE HIR

9. Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un romantique : Hector Berlioz (1803-1831)* (Paris, Plon-Nourrit, 1906), p. 444.

10. David Cairns, *op. cit.*, p. 458.

11. Pascal Beyls, *op. cit.*, p. 471.

« Le Faucon est devenu Aigle »¹ : Une autobiographie de Berlioz adressée au poète Victor Roussy

Berlioz, qui, tout au long de son existence, relate des épisodes de sa vie à travers ses feuilletons, ses lettres, voire ses œuvres musicales, se livre à plusieurs reprises à une écriture exclusivement autobiographique. Dès 1832, jeune lauréat du prix de Rome de retour de son séjour à la villa Médicis, il décide d'écrire le « roman » de sa vie², texte qu'il confie à son ami Joseph d'Ortigue afin que celui-ci l'utilise pour la rédaction du cinquième volet de sa galerie biographique consacrée aux artistes français et étrangers³. À la suite de ce premier essai autobiographique écrit à une époque où il venait de déchirer avec fracas le ciel musical parisien par l'exécution de sa *Symphonie fantastique*, suivie de son mélologue *Le Retour à la vie* (9 décembre 1832), il approfondit, à partir de mars 1848, cet exercice de l'écriture du moi avec la rédaction de ses *Mémoires* qui, destinés à être publiés après sa mort, offrent un récit de sa « vie laborieuse et agitée⁴ ». Puis, le 26 mai 1852, répondant aux sollicitations de René-Dieudonné Denne-Baron⁵ qui souhaite lui consacrer une notice biographique, Berlioz rédige une petite esquisse autobiographique dans laquelle il relate brièvement sa vie, évoque ses voyages, ses succès et termine en invitant son correspondant à consulter le

1. François Sabatier-Unger, *Salon de 1851* (Paris : Librairie phalantérienne, 1851), p. 50.

2. Voir *infra*, note 10.

3. Joseph d'Ortigue, « Galerie biographique des artistes français et étrangers. V. – Hector Berlioz », *Revue de Paris*, 23 décembre 1832, p. 281-298.

4. Hector Berlioz, *Mémoires*, texte établi, présenté et annoté par Peter Bloom (Paris : Vrin, 2019), p. 121.

5. Denne-Baron (1804-1865), compositeur et critique musical.

« catalogue complet de [s]es ouvrages ⁶ » ; Denne-Baron ne se contentera pas de verser cette lettre à sa collection d'autographes, mais l'utilisera pour rédiger une biographie du compositeur qui paraîtra en 1853 dans la *Nouvelle Biographie universelle*, publiée sous la direction du Docteur Jean-Chrétien-Ferdinand Hoefer ⁷. Enfin, un an après avoir achevé l'essentiel de ses *Mémoires*, vers décembre 1855-janvier 1856, Berlioz écrit de nouveau une courte autobiographie que l'on trouvera ci-après ⁸, pour un mystérieux destinataire qui, vraisemblablement, s'apprête à publier un article à son sujet.

Divisée en deux parties, cette autobiographie contient un bref récit de sa vie, suivi d'une liste de ses œuvres, présentées avec une série de qualificatifs traduisant leur caractère. L'extrême laconisme de ce texte et les descriptions simplifiées de chacune des compositions laissent à penser que cette présentation est destinée à un article de second ordre. Dès lors, même si, à cette époque, Berlioz semble se montrer soucieux de rectifier les notices biographiques « si pleines d'inexactitudes et d'erreurs ⁹ », il aurait pu simplement conseiller à son destinataire de s'inspirer de biographies existantes, en particulier de celle de Denne-Baron dont il semblait plutôt satisfait ¹⁰. De même, il aurait pu se

6. *Correspondance générale (CG)* IV, p. 165. Le catalogue complet de ses œuvres avait été publié à la fin de la première édition des *Soirées de l'orchestre* (Paris : Michel Lévy frères, 1852), p. 431-436.

7. Denne-Baron, « Berlioz », *Nouvelle Biographie universelle* (Paris : Firmin Didot frères, 1853), tome 5, p. 546-547.

8. Le manuscrit de cette autobiographie est conservé à la Bibliothèque nationale de France, département Musique, LA-BERLIOZ HECTOR PAPIERS-38 (BIS). Elle a été transcrite en appendice à la fin du tome V de la *CG*, p. 717-179. Nous en offrons une nouvelle transcription à la fin de cet article, p. 45.

9. *Mémoires*, *op. cit.*, p. 121.

10. Le 21 juillet 1854, Berlioz remercie un destinataire inconnu pour sa « notice Biographique et pour la bonté qu'[il] a eue de [lui] en envoyer deux exemplaires ». Il ajoute que « ce travail est on ne peut mieux fait et écrit avec une bienveillance pour [lui] dont [il] ne peut qu'être extrêmement reconnaissant ». (*CG* IV, p. 556). Ce mystérieux destinataire ne peut être Fétis dans la mesure où à cette époque Berlioz ne commence pas les lettres qu'il lui adresse par la simple formule « Monsieur », mais utilise l'expression

contenter de le renvoyer au catalogue de ses œuvres qu'il avait complété en 1854 pour la seconde édition des *Soirées de l'orchestre*¹¹, en lui indiquant seulement les ajouts qu'il jugeait utile d'y apporter.

D'après nos recherches, nous avons pu découvrir que Berlioz destinait en fait cette petite autobiographie à Victor Roussy, rédacteur au ministère de la Justice, poète à ses heures et amateur de musique, qui, le 3 février 1856, fait paraître dans *Le Ménestrel* un article sur le compositeur, dixième et dernier volet d'une série d'articles, « Silhouettes musicales », dont la publication avait été entamée le 12 novembre 1854. Roussy, littérateur méconnu, jouit alors depuis peu d'une petite renommée acquise laborieusement à la force de sa plume, mais surtout grâce à son habileté à entrer dans les cercles influents de la capitale.

Victor-Jean-François-Prosper-Lucide Roussy est né le 25 janvier 1805 à Saint-Nazaire-d'Aude (Aude) où son père, Raymond Roussy (1767-1841), est receveur du canal des Deux-Mers. Aspirant très jeune à la gloire littéraire, il se rend à Paris en novembre 1829, avec dans sa malle un « recueil de poésies et de chansons inédites¹² ». Là, grâce à ses relations de famille, il obtient l'appui d'Alexandre Soumet¹³, poète et auteur de tragédies à succès, membre de l'Académie française (1824) et bibliothécaire à Saint-Cloud du roi Charles X. Soumet, qui lui voue rapidement une « affection particulière¹⁴ », l'introduit dans le Cénacle romantique où il fait la connaissance de Victor Hugo, de Sainte-Beuve et surtout d'Alfred de Vigny avec lequel il se lie d'une

plus familière : « Mon cher Monsieur Fétis ». Selon nous, il s'agit probablement de Denne-Baron dont la biographie de Berlioz était parue à la fin de l'année 1853 dans le tome 5 de la *Nouvelle Biographie universelle* (voir note 7).

11. *Les Soirées de l'orchestre*, édition de 1854, p. 427-432. Le dépôt légal date du 6 mai.

12. Anonyme, « Bigarrures », *Le Figaro*, 9 janvier 1830.

13. Le père de Soumet, Jean (1761-?), qui était contrôleur principal du canal du Midi, était le supérieur du père de Roussy.

14. Anonyme, « Toulouse, 12 avril », *Journal de Toulouse*, 12 avril 1845.

amitié durable¹⁵. Un mois après son arrivée dans la capitale, Roussy, marqué par le climat particulièrement houleux suscité par l'« administration tracassière¹⁶ » de Claude Mangin, le nouveau préfet de police, rédige un virulent libelle en alexandrins, intitulé *Étrennes d'un mendiant à M. Mangin*¹⁷, ce qui lui vaut une prompte arrestation, un emprisonnement à La Force et un procès qui le conduit à être condamné à « un mois de prison et 100 francs d'amende¹⁸ ».

À la suite de ce coup d'éclat littéraire, dont le bruit se répand jusqu'à Toulouse¹⁹, Roussy, espérant apparaître comme une sorte de nouveau Béranger, publie le 22 octobre 1831 un recueil opportunément intitulé *Chansons de Victor Roussy, auteur des Étrennes d'un mendiant à M. Mangin*²⁰. Vers la même époque, il adhère au saint-simonisme²¹ où il fait entre autres la connaissance de l'écrivain Ausone de Chancel et du compositeur Félicien David²² avant de se convertir au fouriérisme en devenant disciple de l'Union harmonienne, créée par Constantin Prévost²³. Sous l'impulsion des idées sociales de son temps, il publie un roman d'apprentissage, *Comme on se perd, histoire contemporaine* (1837), suivi d'un second

15. Roussy fait partie du petit nombre de ceux qui assistent aux obsèques de Vigny le 20 septembre 1863 en l'église Saint-Philippe-du-Roule. Voir Anonyme, « Alfred de Vigny », *Le Siècle*, 20 septembre 1863.

16. *Mémoires de Canler, ancien chef du service de Sûreté* (Paris : J. Hetzel, 1862), p. 78.

17. Libelle paru chez Guiraudet le 26 décembre 1829.

18. Anonyme, « Police correctionnelle de Paris », *Gazette des Tribunaux*, 28 janvier 1830 ; Anonyme, « Tribunal de police correctionnelle », *Gazette nationale ou Moniteur universel*, 29 janvier 1830 ; Anonyme, « Cour royale de Paris. Audience du 18 mars 1830 », *Gazette des Tribunaux*, 19 mars 1830.

19. Anonyme, *Journal de Toulouse*, 1^{er} février 1830.

20. N° 4914. A Paris, chez les marchands de nouveautés, *Bibliographie générale de la France*, 22 octobre 1831.

21. Anonyme, « Nouvelles diverses », *La Petite Gironde*, 21 novembre 1876 ; Anonyme, « Nécrologie », *Le Temps*, 20 novembre 1876.

22. Ausone de Chancel (1808-1878), Félicien David (1810-1876).

23. Constantin Prévost (1796-1865), peintre et conservateur du musée de Toulouse.

intitulé *Mariez-vous, roman de mœurs* (1845). Alors qu'il fréquente les allées du pouvoir en occupant une modeste place d'employé au ministère de la Justice, puis des Cultes, Roussy, toujours soucieux de promouvoir ses talents de poète, rédige une longue élogie en vers à l'occasion de la mort du duc d'Orléans Ferdinand-Philippe, élogie qu'il dédie opportunément à la veuve de celui-ci, Hélène-Louise-Élisabeth de Mecklembourg-Schwerin. Puis, à l'aube du nouveau régime, il participe au recueil *La Poésie à Napoléon III : votes des poètes français*, publié à l'instigation du poète et romancier Jean-Pierre Lesguillon²⁴, en composant la fable *Le Sage et les deux savants*. En cette même année 1853, il atteint une certaine renommée par la publication d'un recueil de fables précédées d'une lettre de Joseph Méry à Félicien David, recueil dont il assure la promotion en parvenant à devenir membre du Comité central des artistes fondé en 1848 par le peintre Claude-Noël Thévenin²⁵.

C'est probablement grâce à son nouvel admirateur Méry, que Roussy, grand amateur d'opéras-comiques et de vaudevilles, parvient à collaborer au *Ménestrel* entre 1854 et 1856. Il y publie un premier article le 29 octobre 1854, petit conte comique intitulé « Boieldieu. Les tribulations de la gloire » dans lequel il romance le séjour que fit le compositeur de *La Dame blanche* dans les Pyrénées en 1831 et 1832. Quinze jours plus tard, le 12 novembre, il ouvre sa série des « silhouettes musicales » par un poème en alexandrins intitulé « les mercredis de M. Gouffé » dans lequel il évoque les réunions hebdomadaires de musique de chambre organisées de 1836 à 1874 par le célèbre contrebassiste de l'Opéra²⁶, réunions qui rassemblaient « un public choisi, fait d'amis, d'artistes de renom et d'amateurs éclairés²⁷ ». Prenant modèle sur les statuettes de Dantan²⁸, Roussy

24. Jean-Pierre Lesguillon (1799-1873), poète et romancier.

25. Anonyme, « Comité central des artistes. Séance du 18 mars 1853 », *Revue des Beaux-Arts*, 1853, 23^e année, tome 4, p. 123.

26. Achille-Henry-Hector Gouffé (1804-1874).

27. Voir Baudime Jam, *George Onslow* (Clermont-Ferrand : Les Éditions du Melophile, 2003), p. 109.

28. Jean-Pierre Dantan dit Dantan le jeune (1800-1869).

présente non sans fatuité ses « silhouettes musicales » comme des esquisses mi-sérieuses mi-comiques de portraits de compositeurs célèbres composées en un lyrisme poétique digne de figurer en tête du *Ménestrel* :

A l'instar de Dantan, l'auteur des statuettes,
Que ne sais-je au crayon croquer des silhouettes ?
Je voudrais esquisser d'une légère main
Tous ceux qui dans les arts ont fait un beau chemin,
Et d'un ton, à la fois sérieux et comique,
Des célèbres talents que fournit la musique,
Composer un album piquant, original,
Dont la première feuille ornerait ce journal.

Pendant un an et demi, il consacre ainsi une silhouette poétique à neuf compositeurs choisis parmi ses contemporains : Rossini, Meyerbeer, Auber, Halévy, Adam, Thomas, Clapisson, David et Berlioz²⁹. Cette série destinée à paraître sous forme de livre s'arrête brusquement avec le portrait de Berlioz sans connaître de publication postérieure : soit Roussy manquait de matière, soit le directeur du *Ménestrel*, Jacques-Léopold Heugel, avait fini par déplorer les effets néfastes de cette poésie sur les lecteurs de son journal.

On ne sait quels critères président au choix de ses sujets si ce n'est la plus ou moins grande facilité avec laquelle il parvient à réunir la matière biographique de ses portraits. Il semble avoir recours à deux méthodes : l'échange épistolaire avec le sujet de sa « silhouette », ce qui lui offre l'opportunité de réunir une collection d'autographes³⁰, ou/et la consultation de sources biographiques (articles de presse,

29. A. Donné, « Aux Artistes », *La France artistique*, 30 avril 1842.

30. Il existe dans les archives de la Commission archéologique de Narbonne un dossier de lettres adressées à Roussy par Méry, Berlioz, Émile de la Bédoyère, Lozier, Soumet, Béranger, La Fayette, Ambroise Thomas, Halévy, Jules Janin, Victor Hugo et Adolphe Adam. Roussy avait fait don de ces autographes en décembre 1858 (Anonyme, « Séance du 3 décembre 1858 », *Procès-verbaux des séances de 1842 à 1899 de la commission archéologique de Narbonne*, Narbonne, Secrétariat de la Commission archéologique, 1944, p. 181).

notices de dictionnaires). Toutes construites sur le même modèle, les « silhouettes » de Roussy commencent par une courte présentation biographique de quelques lignes introduisant un poème en alexandrins qui retrace la jeunesse musicale du sujet, cite ses œuvres, leur style, leur caractère et leur succès. Afin de se placer sous l'égide de Dantan et d'agrémenter son poème d'une touche piquante, Roussy a recours à la description de quelques traits physiognomoniques qu'il croit pouvoir déceler dans le visage ou l'attitude de son sujet.

Somme toute, si Roussy s'applique à fournir des détails biographiques précis, sa rigueur, au demeurant tout à fait louable, est ensevelie sous la pauvreté de sa poésie : le rythme est bien souvent bancal et la sonorité de ses vers laisse fortement à désirer, comme le montre son poème consacré à Berlioz que nous reproduisons ci-dessous. Il paraît ainsi étrange que le compositeur ait pris la peine de répondre aux sollicitations de Roussy à une époque où il débordait d'occupations musicales. Certes, il pouvait lui sembler fâcheux de ne pas figurer dans cette galerie de compositeurs contemporains, galerie destinée à former un ouvrage à part³¹, mais la médiocrité de cette publication qu'il ne pouvait manquer de pressentir suggère que seuls des motifs extraordinaires ont pu motiver sa collaboration.

C'est vraisemblablement au cours du mois de décembre 1855, après la parution de sa silhouette consacrée à Félicien David, que Roussy s'adresse à Berlioz pour lui présenter ces articles et le prier de lui fournir la matière détaillée du portrait poétique qu'il souhaite lui dédier. À cette époque, Berlioz, qui vient de donner trois concerts colossaux au palais de l'Industrie (15, 16 et 24 novembre) dont les « fatigues terribles » l'ont « un peu éclopé » et rendu « malade³² », se prépare à partir le 30 janvier 1856 pour une tournée de concerts en Allemagne, à Gotha, puis à Weimar où, sur les conseils de Liszt, il

31. *Le Ménestrel* du 4 février 1855 annonçait en tête de sa première page : « Nous commençons cette semaine la publication des *Silhouettes musicales* promises à nos abonnés, et destinées par leur auteur, M. VICTOR ROUSSY, à former volume ».

32. Lettre à son beau-frère Marc Suat du 2 décembre 1855, *CG V*, p. 200, et à sa sœur Adèle du 8 janvier 1856, *ibid.* p. 237.

s'apprête à faire exécuter *La Damnation de Faust*³³. Pendant les deux mois qui précèdent son départ, alors qu'il mène de longs pourparlers avec Édouard-Fortuné Calabresi, directeur du Théâtre de Liège, qui lui a proposé d'y donner une série de concerts, projet qui sera abandonné faute d'avoir pu obtenir des conditions favorables d'exécution, Berlioz corrige les épreuves de l'édition anglaise du *Traité d'instrumentation*, édition précédée de son nouvel ouvrage *L'Art du chef d'orchestre*³⁴ ; il surveille la gravure de sa cantate *L'Impériale*³⁵, se livre à sa tâche sans cesse renouvelée de feuilletoniste et va faire jouer *L'Enfance du Christ* le 25 janvier, salle Herz.

Aucune source ne révélant des liens directs entre Berlioz et Roussy, il est peu probable que ce soit par amitié que Berlioz ait répondu favorablement à la demande de ce dernier. Si les deux hommes ont certes pu se croiser dans des réunions musicales, comme celles du contrebassiste Gouffé auxquelles Berlioz assistait parfois³⁶, leurs opinions artistiques respectives ne pouvaient guère les rapprocher. Ainsi, dans un article, « Les Théâtres de Paris », paru dans *La France artistique, revue générale de la littérature et des Beaux-Arts* le 30 mars 1842, Roussy, appelant à un renouvellement du répertoire, critiquait la représentation de pièces classiques (Racine, Gluck) devenues incapables d'émouvoir le spectateur, avis qui incontestablement n'aurait pas manqué de provoquer chez Berlioz le plus grand courroux :

33. Lettre à Liszt du 30 novembre 1855, *ibid.*, p. 199.

34. Berlioz allait faire paraître chez Schonenberger la seconde édition du *Traité d'instrumentation*, suivi du *chef d'orchestre : théorie de son art*, édition qui paraît officiellement le 19 avril 1856 (n° 1167, *Bibliographie de la France*, 19 avril 1856). La traduction anglaise paraîtra chez Novello le 15 mai 1856.

35. La cantate *L'Impériale* paraît officiellement chez Brandus, Dufour et C^{ie} le 30 janvier 1856.

36. Berlioz, « Séances de musique de chambre », *Journal des Débats*, 4 juillet 1854.

Tout a vieilli même nos chefs-d'œuvre ! Les vents de l'Aulide ne souffleraient-ils jamais pour la flotte d'Agamemnon, qu'on ne s'intéresserait pas beaucoup au sort de sa fille Iphigénie. [...] Tant que les beautés classiques et froides n'ont pas trouvé d'adversaires, nous avons dû croire aux malheurs d'Andromaque ; mais, en vérité, nous voici en 1842 et le siège de Troie est bien loin de nous, et la veuve d'Hector n'est plus capable de faire couler nos jeunes larmes, et nous l'abandonnons à ses lamentations. Non, il n'y a pas une âme déchirée au sortir d'un de nos beaux vieux drames, tant bien joués qu'ils soient, et c'est une impression pénible, ce sont des larmes que l'on demande généralement à la tragédie ! ³⁷

C'est sans doute la relation d'amitié qu'il entretient avec Méry qui semble pouvoir expliquer la collaboration du compositeur aux « silhouettes musicales ». Berlioz, appréciant sincèrement l'écrivain Méry et son esprit piquant, lui pardonne volontiers son admiration pour Rossini qu'il juge au demeurant sincère, contrairement à celle de beaucoup d'autres, et qu'il qualifie gentiment de « monomanie, comme la passion du Plain-Chant chez d'Ortigue ³⁸ ». De son côté, Roussy a réussi à gagner la sympathie de Méry ; celui-ci, dans une lettre à Félicien David, reconnaît en 1853 un certain talent littéraire à l'auteur des *Fables* :

Vous m'avez fait une surprise délicieuse, et je vous en suis reconnaissant ; vous m'avez communiqué le manuscrit des *Fables* de M. Victor Roussy, et malgré ma répugnance à lire des manuscrits, j'ai lu celui-là, ayant pleine foi dans les éloges que vous lui donniez, en voulant bien les soumettre à ma sanction. [...] J'ai lu toutes ses fables avec un plaisir infini, et après en avoir lu deux ou trois ; j'avais oublié votre recommandation, je lisais pour mon propre compte. Il faut vous dire que j'adore les fables ; si j'avais eu le temps d'en faire, je m'en serais donné le temps d'en faire un volume [...]. Les fables réussiront toujours, quand elles seront bonnes ; celles de M. Roussy sont destinées à un grand succès ; elles sont écrites avec un naturel et un

37. Victor Roussy, « Les Théâtres de Paris », *La France artistique*, 30 mars 1842.

38. Lettre de Berlioz à Liszt, 7 juin 1855, *CG V*, p. 100-101.

bon sens exquis : c'est un cours de philosophie sans ennui ; la raison n'y a jamais tort, chose rare ; on les lit toutes avec un charme continuel, comme si vous aviez mis votre musique à côté des vers³⁹.



Méry : poète et publiciste (détail).

Lithographie de Marie-Alexandre Alophe.

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

Ainsi, c'est probablement grâce à l'appui de Méry que Roussy parvient à obtenir de Berlioz la rédaction de son autobiographie.

39. Méry, « À Félicien David », préface à Victor Roussy, *Fables*, Paris, Masagna, 1853, p. 1-2.

Suivant scrupuleusement la forme donnée par Roussy à ses « silhouettes », Berlioz consacre un court paragraphe à sa biographie, compose un nouveau catalogue de ses œuvres et termine par quelques lignes de recommandation dans lesquelles il souligne ses spécificités d'artiste⁴⁰. Bien que particulièrement brève, cette autobiographie offre nombre d'aspects intéressants qui se distinguent à plusieurs égards de ses écrits biographiques antérieurs et sont révélateurs de l'image d'artiste qu'il souhaite donner à ses contemporains, à une époque où, malgré le nombre sans cesse grandissant de ses activités artistiques, il ne se sent pas reconnu en France. Nonobstant le soutien du cousin germain de Napoléon III, le prince Jérôme Bonaparte, qui lui a laissé espérer l'obtention de la Croix d'officier de la Légion d'honneur⁴¹ et s'est étonné de sa « mesquine position » à Paris⁴², Berlioz se désole de ne pas obtenir cette décoration⁴³ qu'un compositeur comme Verdi venait de recevoir quelques mois plus tôt, le 13 août 1855. De plus, il ne voit pas sa situation s'améliorer et déplore de ne rien pouvoir « tenter en musique à Paris d'un peu important⁴⁴ ».

La rédaction de cette autobiographie finit sans doute par lui paraître un moyen d'agir sur son image publique. Sans reprendre les traits de l'artiste romantique par excellence, Berlioz décide d'abandonner le sombre voile du découragement qui enveloppe maints passages sarcastiques des *Mémoires* et les quelques lignes désabusées écrites à l'intention de Denne-Baron (26 mai 1852), pour endosser de nouveau l'armure du combat. Cet exercice autobiographique lui permet ainsi d'offrir pour la première fois le portrait tranché d'un artiste qui parcourt d'autres sphères que celles empruntées par les autres « silhouettes » : « le faucon est devenu aigle », comme l'avait déclaré

40. Voir *infra*, p. 31

41. Lettre de Berlioz à son beau-frère Marc Suat, 2 décembre 1855, *CG* V, p. 200.

42. Lettre de Berlioz à Auguste Morel, 9 janvier 1856, *ibid.*, p. 239.

43. Lettre à sa sœur Adèle Suat, 8 janvier 1856, *ibid.*, p. 237.

44. Lettre à Auguste Morel, 9 janvier 1856, *ibid.*, p. 240.

en 1851 le critique d'art François Sabatier-Ungher à propos du portrait de Berlioz peint par Courbet⁴⁵.

Six aspects méritent d'être soulignés dans cette autobiographie et en particulier dans les quelques lignes qui l'achèvent :

1. Berlioz, compositeur précoce. Pour la première fois, dans ses écrits autobiographiques, Berlioz affirme de manière tout à fait tranchée avoir commencé à composer à l'âge de douze ans et rectifie ainsi la notice que lui a consacrée Fétis en 1835, notice dans laquelle le musicologue belge affirme de manière péremptoire que « quoiqu'il eût alors près de vingt ans, et qu'il sût à peine déchiffrer quelques notes, il était passionné pour cet art qu'il connaissait si peu⁴⁶ ». Tandis que dans sa première autobiographie (1832), Berlioz explique avoir eu « vers l'âge de douze ou treize ans un maître de musique⁴⁷ » sans préciser l'époque à laquelle il se met à faire ses premiers « essais de composition », en 1852, il se contente d'indiquer à Denne-Baron avoir reçu de son père ses premières leçons de musique⁴⁸. Si, dans ses *Mémoires*, il se montre beaucoup plus prolixe, le fait qu'il s'empresse au début du chapitre IV de rectifier son affirmation du chapitre II, en précisant avoir eu la révélation à l'âge de douze ans, non pas de la musique, mais de la composition, ne manque pas de laisser le lecteur perplexe. Dès lors, en insistant ici sur le sérieux de sa formation musicale, Berlioz prend le soin de se démarquer d'une silhouette comme celle de Rossini dans laquelle Roussy n'hésite pas à affirmer que, n'obéissant qu'à son inspiration, le maestro a négligé ses études musicales⁴⁹.

45. François Sabatier-Ungher, *Salon de 1851* (Paris, Librairie phalantérienne, 1851), p. 50.

46. F.-J. Fétis, « Berlioz », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Paris : H. Fournier, 1835), vol. 2, p. 150.

47. Voir *supra*, note 9.

48. Lettre à Denne-Baron du 26 mai 1852, *CG IV*, p. 164.

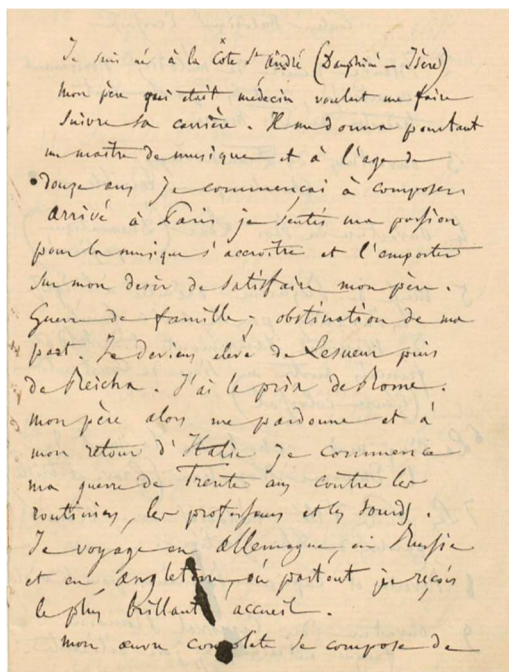
49. Roussy, « Silhouettes musicales. Rossini », *Le Ménestrel*, 4 février 1855.

2. Berlioz, lutteur infatigable. Mentionnant en une phrase les combats qu'il eut à soutenir et qu'il continue de mener, Berlioz écrit : « à mon retour d'Italie, je commence ma guerre de Trente ans contre les routiniers, les professeurs et les sourds ». Pour la première fois, il utilise une formule sobre et prend la précaution de ne laisser transparaître aucune acrimonie ni amertume. Précédemment, en revanche, dans sa lettre autobiographique à Denne-Baron, Berlioz, évoquant sa « guerre musicale », feint l'indifférence et cache ainsi maladroitement le dépit et le découragement qu'il éprouve : « À mon retour de Paris, je commençai la guerre musicale que je suis censé soutenir encore, mais dont en réalité je me soucie comme des guerres des Anglais dans l'Inde ». De même, dans les *Mémoires*, les bulletins triomphants de ses batailles musicales alternent avec cette « idée fixe » – « cette promesse faite spontanément à un homme qui ne demandait rien, ne fut pas mieux tenue que tant d'autres et à partir de ce moment, il n'en a plus été question⁵⁰ » – qui, au fil des pages, prend une couleur de plus en plus amère. En ces mois de décembre 1855 et janvier 1856, Berlioz souhaite apparaître au milieu de cette galerie de compositeurs comme un lutteur infatigable qui n'abandonne pas son idéal, malgré les obstacles, les incompréhensions de toutes sortes et les violentes oppositions.

3. Berlioz, artiste européen. Après avoir évoqué sa guerre musicale, Berlioz prend le soin de souligner ses succès à l'étranger, en particulier en Allemagne, en Russie et en Angleterre où « partout il reçoit le plus brillant accueil ». À l'image de silhouettes comme Rossini, Meyerbeer ou Auber, il souhaite apparaître comme un compositeur européen. Contrairement aux propos qu'il tient dans ses écrits autobiographiques précédents, le récit de ses voyages en Europe n'apparaît pas comme une revanche et une solution pour survivre malgré l'indifférence de la France. Dans les *Mémoires*, par exemple, en plus d'expliquer les raisons financières qui le conduisent à l'étranger, ses récits de voyages sont souvent l'occasion pour lui de comparer l'accueil qu'il y reçoit avec celui de son pays natal et de

50. *Mémoires*, p. 447 et note 28.

souligner les traitements de faveur dont il bénéficie fréquemment pour l'exécution de sa musique. De même, dans sa lettre de 1852 à Denne-Baron, Berlioz ne manque pas d'évoquer « les recettes énormes » de ses concerts en Russie qui le « sauvèrent des embarras d'argent où la production de *Faust* à Paris [l'] avait mis⁵¹ ». Ici, en restant sobre, Berlioz cherche clairement à donner l'image d'un compositeur cosmopolite dont la musique rayonne à l'étranger.



Je suis né à la Côte d'Azur (Nîmes - Nîmes)
 mon père qui était médecin voulut me faire
 suivre sa carrière. Il me donna pour tout
 maître de musique et à l'âge de
 10 ans je commençai à composer.
 Arrivé à Paris je sentis ma passion
 pour la musique s'accroître et l'emporter
 sur mon désir de satisfaire mon père.
 Sans de famille, obstination de ma
 part. Je devins élève de Lesueur puis
 de Reicha. J'ai le prix de Rome.
 Mon père alors me pardonna et à
 mon retour d'Italie je commençai
 ma guerre de trente ans contre les
 routiniers, les professeurs et les bords.
 Je voyageai en Allemagne, en Russie
 et en Angleterre où partout je reçus
 le plus brillant accueil.
 mon œuvre complète le compositeur de

Biographie autographe de Berlioz.

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

51. CG IV, p. 164.

4. Berlioz chef d'orchestre. Pour la première fois dans ses écrits autobiographiques, Berlioz se pose nettement comme le principal représentant de l'art difficile et périlleux de la direction d'orchestre et invite ainsi Roussy, dans ses lignes de conclusion, à « parler du chef d'orchestre ». En cette époque où il s'apprête à publier *Le Chef d'orchestre : théorie de son art*⁵², il cherche plus que jamais à donner cette image de compositeur-chef d'orchestre et principal exécutant de ses œuvres. Certes dans les *Mémoires*, il juge déjà le chef d'orchestre comme « le premier des interprètes » et la direction d'orchestre comme un art⁵³, mais il ne se présente pas encore véritablement comme un spécialiste de la direction des masses chorales et orchestrales, avouant seulement avec modestie avoir acquis à force de temps quelques-unes des « mille qualités » qui constituent « le talent du vrai chef d'orchestre »⁵⁴. C'est ainsi que dans sa lettre à Denne-Baron il passe totalement sous silence ses aptitudes de chef d'orchestre.

5. Berlioz écrivain. Recommandant à Roussy de « parler [...] du prosateur auteur du livre *Les Soirées de l'orchestre* »⁵⁵ (1852), Berlioz se présente pour la première fois comme un écrivain à part entière. Précédemment, dans son autobiographie à Denne-Baron, il ne faisait aucune allusion à son activité d'écrivain, alors qu'il venait d'achever le manuscrit des *Soirées de l'orchestre*⁵⁶ et cherchait un éditeur⁵⁷. Dans les *Mémoires*, s'il revient en long et en large sur ses fonctions de feuilletoniste, celles-ci sont l'objet de nombreuses diatribes ; par exemple, dans son chapitre XXI, intitulé « Fatalité. Je

52. *Le Chef d'orchestre* paraît sous forme de brochure à part le 5 juillet 1856 (*Bibliographie de la France*). Il paraît également dans la deuxième édition du *Traité d'instrumentation* (voir *supra*).

53. *Mémoires*, p. 688-689.

54. *Ibid.*, p. 172-173.

55. C'est nous qui soulignons.

56. Lettre à Joseph d'Ortigue, 5 mai 1852, CG IV, p. 151.

57. Michel Lévy fera paraître l'ouvrage vers la mi-décembre 1852 (voir *supra*, note 6). Voir Léon Guichard, « Introduction », *Les Soirées de l'orchestre* (Paris : Gründ, 1963), p. 10.

deviens critique », il insiste sur la difficulté et l'ennui qu'il éprouve à écrire ses articles, et ce même lorsque « le sujet à traiter [lui] plaît, [le] divertit ou [l'] exalte vivement⁵⁸ ». De même au chapitre LIII, « Je suis forcé d'écrire des feuilletons », Berlioz relate le « supplice » qu'il endure pendant plusieurs jours pour parvenir à écrire chacune de ses critiques⁵⁹. Berlioz décide ainsi de se faire l'écho des éloges de Jules Janin et de Théophile Gautier qui, commentateurs des *Soirées de l'orchestre*, venaient de reconnaître en lui « un bien habile écrivain⁶⁰ » et un artiste écrivant avec « une fantaisie, une verve et un esprit que bien des auteurs de profession, incapables de la moindre fugue pourraient lui envier⁶¹ ».

6. Berlioz, compositeur aux sources d'inspiration élevées.

Berlioz insiste sur ses sources d'inspiration, puisées tant dans la littérature que dans la contemplation du monde, et invite ainsi Roussy à « citer l'influence pour [lui] de poètes tels que Shakespeare, Byron, Moore, Hugo, Goethe et celle plus grande encore des spectacles de la nature dont le reflet se retrouve dans l'adagio de *Roméo et Juliette* et dans la *Scène aux champs* de la *Symphonie Fantastique*, dans la *Sérénade* et dans *La Marche des Pèlerins de Harold* ». Bien que ces aspects et ses différentes lectures ne soient pas précisément nouveaux – nombre de passages des *Mémoires* décrivent les fortes impressions que lui laissent ses multiples excursions en particulier poétiques — le fait que Berlioz s'y étende participe de son souhait de souligner la noblesse de ses inspirations et de se revendiquer comme le fils spirituel d'astres littéraires qui ont illuminé sa vie.

Berlioz complète sa présentation inédite de sa vie et de sa carrière par la rédaction d'un nouveau catalogue de ses œuvres dans lequel il précise à Roussy le caractère ou la particularité de chacune de ses

58. *Mémoires*, p. 242-244.

59. *Ibid.*, p. 616-618.

60. Jules Janin, « Histoire littéraire et dramatique de l'année », *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts* (1854), p. 23.

61. Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 28 décembre 1854.

productions. S'il reprend l'ordre du catalogue de 1854⁶², il effectue des modifications importantes : au lieu des 25 œuvres présentées en 1852, il en mentionne 27 et c'est en fait par étourderie qu'il termine son catalogue au numéro 26 puisque le numéro 16 est attribué à deux œuvres distinctes.

Tout en ajoutant sa nouvelle composition *L'Impériale*, cantate à deux chœurs et deux orchestres qui venait d'être exécutée pour la première fois le 15 novembre 1855 au palais de l'Industrie lors la distribution des récompenses par l'Empereur et qui allait paraître chez Brandus, Dufour et C^{ie} le 30 janvier 1856⁶³, Berlioz décide de séparer certaines œuvres et d'en réunir d'autres. Pour la première fois, il considère comme deux œuvres distinctes *l'Épisode de la vie d'un artiste*, *Symphonie Fantastique en cinq parties* et son complément *Le Retour à la vie, mélologue*, qui toutes deux apparaissaient sous les numéros 14 et 14 bis du catalogue de 1854. Il leur attribue un nouveau titre : à la première il ajoute le qualificatif de « Grande » *Symphonie Fantastique* et, abandonnant provisoirement le titre de *Retour à la vie*, intitule la seconde « *Lélio, monodrame lyrique avec le chœur et l'orchestre invisibles* ». Il utilise ainsi le titre employé dans les différentes éditions de la transcription pour piano de Liszt de *l'Épisode de la vie d'un artiste*, *Grande Symphonie Fantastique*⁶⁴ et adopte définitivement le titre de *Lélio*⁶⁵ ; ce titre avait été utilisé pour la première fois par Berlioz, le 8 juin 1855⁶⁶, ce pour désigner son mélologue tel que remanié quelques mois auparavant en vue de son exécution à Weimar le 21 février de la même année⁶⁷. Alors qu'il

62. *Les Soirées de l'orchestre*, édition de 1854, p. 427-432.

63. Date du dépôt légal. Voir Kern D. Holoman & Jonathan Minnick, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (Davis : University of California, 2018), p. 453-454.

64. Titre employé dès la parution de la transcription de Liszt chez Schlesinger en 1834. Cette transcription sera de nouveau publiée sous ce titre à Vienne chez A. O. Witzendorf vers 1844.

65. Le titre définitif sera : *Lélio ou le Retour à la vie*. Voir *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, *op. cit.*, p. 140-141.

66. Lettre à Joseph-Esprit Duchesne du 8 juin 1855, CG V, p. 103.

67. Voir *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, *op. cit.*, p. 140-146.

mentionne sous le numéro 26 (par erreur 25) sa nouvelle œuvre *L'Enfance du Christ, trilogie sacrée*, achevée à la fin août 1854⁶⁸ et exécutée pour la première fois le 10 décembre de la même année, Berlioz supprime ses œuvres 25 et 25 bis intitulées *La Fuite en Égypte* et *L'Arrivée*, parties intégrantes de la précédente. Il en profite pour préciser à Roussy en avoir « fait les paroles et la musique » et souligner de cette manière un nouvel aspect de ses qualités d'écrivain, celui de poète.

Afin de renforcer son image de compositeur et de chef d'orchestre européen, Berlioz n'hésite pas à signaler dès cette époque les traductions en italien, en allemand et en anglais du *Traité d'instrumentation, art du chef d'orchestre*, qui, pourtant n'ont pas encore paru. Certes, la première version du *Traité* avait été publiée dès 1843 en allemand et en italien⁶⁹, mais les traductions de la seconde édition contenant *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, qui paraît officiellement en français le 19 avril 1856⁷⁰, sont encore en préparation : la traduction anglaise réalisée par Mary Cowden Clarke, dont Berlioz corrige alors les épreuves, paraîtra chez J. Alfred Novello le 15 mai de la même année ; celle en allemand traduite par J. C. Grünbaum, pour laquelle il s'était entendu à Berlin avec Heinrich Schlesinger le 13 septembre 1855, sera publiée avant septembre 1856 ; en revanche, l'éditeur italien Ricordi venait de décliner la proposition que lui avait faite Berlioz le 1^{er} septembre 1855⁷¹.

Pour prouver une fois de plus à Roussy son rayonnement de compositeur, Berlioz souligne plusieurs de ses réussites. Il insiste sur les succès rencontrés par cinq « morceaux » de *La Damnation de Faust* (*Le Chœur des sylphes*, *le Ballet des Follets*, *la Marche Hongroise*, *la Romance de Marguerite* et *La Course à l'abîme*) et évoque la popularité parisienne de *L'Apothéose*, troisième et dernier mouvement de la *Symphonie funèbre et triomphale*. Citant sa symphonie *Roméo et Juliette*, il explique à Roussy avoir pu la

68. Lettre à sa sœur Adèle Suat du 27 août 1854, CG IV, p. 569.

69. *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, p. XVI-XVII.

70. N° 1167, *Bibliographie générale de la France*, 19 avril 1856, p. 437.

71. *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, p. XX-XI.

composer grâce au « présent de vingt mille francs » que lui a fait Paganini après l'audition d'*Harold en Italie*. Enfin, il signale la réussite en Allemagne de *Benvenuto Cellini*, qui, selon les mêmes termes que ceux employés dans le chapitre XLIX des *Mémoires*, a été « égorgé à Paris⁷² » en 1838 ; il évoque ainsi les succès que cet opéra a obtenus à Weimar en 1852⁷³, tout en taisant l'échec retentissant de cette œuvre à Londres le 25 juin 1853⁷⁴.

Enfin, la rédaction de ce nouveau catalogue est l'occasion pour Berlioz de souligner deux autres aspects de sa biographie qui achèvent son portrait (le septième et le huitième) : celui de compositeur français officiel et celui d'artiste critique de son œuvre.

7. Berlioz, compositeur français officiel. Commentant les différents numéros de son catalogue, Berlioz s'applique à retracer à Roussy les circonstances dans lesquelles il a composé plusieurs de ses œuvres. Il explique ainsi que la *Messe de Requiem* a été « exécutée pour le service funèbre du maréchal Damrémont et des soldats français morts au siège de Constantine », que la *Symphonie funèbre et triomphale* a été « composée pour l'inauguration de la Colonne de la Bastille », et que *L'Impériale* a été créée lors de la « distribution des prix » par l'Empereur au palais de l'Industrie. Bien que Berlioz ait toujours souligné ces circonstances dans ses autobiographies précédentes (celle à Denne-Baron en témoigne), cet aspect lui permet d'apparaître comme un compositeur français officiel à défaut de pouvoir prendre rang parmi les compositeurs français composant ces « silhouettes » qui sont membres de l'Institut (Auber, Halévy, Adam, Thomas, Clapisson⁷⁵).

72. *Mémoires*, p. 458.

73. Liszt dirigea l'œuvre les 20 et 24 mars et les 17 et 21 novembre 1852. Dès le 21 mars, il écrivait une lettre enthousiaste à Berlioz (CG IV, p. 125).

74. Voir la lettre de Berlioz à Frederick Gye du 26 juin 1852, (CG IV, p. 329).

75. Seul Félicien David n'est pas membre de l'Institut : il le deviendra à la mort de Berlioz en 1869.

8. Berlioz, artiste critique de son œuvre. Berlioz livre, pour la première fois, dans un texte destiné à la publicité, un commentaire personnel sur les qualités intrinsèques de quatre de ses œuvres : *Roméo et Juliette*, le *Te Deum*, *Benvenuto Cellini* et *L'Impériale*. Déclarant à Roussy considérer *Roméo et Juliette* comme l'un des meilleurs ouvrages qu'il ait produits, Berlioz exprime clairement ce qu'il s'était contenté de sous-entendre dans ses lettres de candidature au fauteuil vacant de l'Institut en 1851 et en 1854, lettres dans lesquelles il avait placé cette œuvre en tête du catalogue de ses compositions⁷⁶. De même, qualifiant son *Te Deum* d'œuvre « plus grande de forme et de style qu'aucune des précédentes » et dont le *Judex crederis* produit « un effet terrible », Berlioz résume ses impressions, exprimées en privé, suite à la création de cette œuvre le 30 avril 1855. Dans une lettre à Liszt écrite le jour même, il avait ainsi expliqué que cette « œuvre formidable » se composait d'un *Judex* dépassant toutes les énormités dont [il] s'[était] rendu coupable auparavant⁷⁷ » et, quelques semaines plus tard, il comparait auprès de Peter Cornelius son *Judex* à un « tremblement de terre où, pour employer l'expression de Victor Hugo, les clochers géants chancelants sur leur base sonnent d'eux-mêmes le Tocsin⁷⁸ ». Alors qu'il mentionne *Benvenuto Cellini*, Berlioz reprend les propos qu'il avait tenus à Liszt le 29 août 1851 treize ans après l'échec de cet opéra à Paris le 10 septembre 1838. De même qu'il avait juré auprès de Liszt qu'il ne « retrouvera[it] plus jamais cette verve et cette impétuosité Cellinienne, ni une telle variété d'idées⁷⁹ », il déclare à Roussy que « jamais [il] ne retrouver[a] la verve et le brio qu'il y a là-dedans ». Enfin, décrivant *L'Impériale*, Berlioz explicite les propos de sa lettre à Liszt du 17 novembre 1855 dans laquelle il avouait désirer lui faire connaître cette composition et son « tremblement final à la reprise du thème », véritable « raz de marée » sous lequel les « tambours battent

76. Berlioz aux membres de l'Académie des Beaux-Arts, 6 mars 1851, *CG IV*, p. 36 ; Berlioz au Président de l'Académie des Beaux-Arts, 10 août 1854, *ibid.*, p. 563.

77. *CG V*, p. 77.

78. Lettre du 3 juin 1855, *ibid.*, p. 98.

79. *CG IV*, p. 84.

aux champs⁸⁰ ». Il explique ainsi à Roussy que « la péroration de cette cantate où toutes les voix reprennent le thème à l'unisson sous un immense tremolo des instruments à cordes, pendant que les tambours battent *aux champs*, est l'un des effets les plus saisissants qu'[il] a trouvés ».

En se livrant à cette introspection critique, Berlioz dépasse la simple recherche de publicité et donne l'image d'un artiste qui n'obéit pas seulement à l'inspiration spontanée, mais possède une pensée créatrice consciente.

De manière jusque-là inédite, Berlioz prend tout particulièrement soin de souligner les nombreuses facettes qui composent sa carrière d'artiste et le rendent digne, plus que tout autre, d'occuper en France des fonctions musicales importantes. En offrant à Roussy son autobiographie, il espère maîtriser la verve poétique de celui-ci et apparaître au milieu de ces « silhouettes » sous un jour favorable. Si Roussy traduit fidèlement un grand nombre d'éléments de cette autobiographie, son souci d'impartialité, les choix qu'il opère sur des critères obscurs et son recours à des sources extérieures finissent pas entacher l'autoportrait de Berlioz. Veillant à demeurer impartial, Roussy fait totalement abstraction des commentaires autocritiques sur *Roméo et Juliette*, le *Te Deum*, *Benvenuto Cellini* et *L'Impériale* et se contente dans son poème de réemployer certains des qualificatifs décrivant le caractère des œuvres du compositeur. De même, reproduisant en introduction les premières lignes autobiographiques de Berlioz, il prend ses distances avec les propos de celui-ci et écrit par exemple : « À son retour d'Italie, commença la guerre de Berlioz, guerre de trente ans⁸¹, contre *ce qu'il appelle*⁸² les routiniers, les professeurs et les sourds ».

80. CG V, p. 188.

81. Notons que Roussy ne semble pas avoir compris l'allusion de Berlioz à la guerre de Trente Ans (1618-1648).

82. Nous soulignons.

En plus d'obéir à ce critère d'impartialité, Roussy opère des sélections arbitraires dans l'autobiographie et livre un portrait quelque peu pâli du compositeur. Ainsi, se contentant seulement « d'accorder un juste tribut d'éloges à l'auteur du livre intitulé *Les Soirées de l'orchestre* », il passe totalement sous silence le fait que Berlioz a lui-même composé les paroles de *L'Enfance du Christ*. Au lieu de souligner cette caractéristique importante, il préfère lui attribuer la traduction « élégante » de poèmes de Thomas Moore dans son recueil de mélodies *Irlande*, traduction que Berlioz n'avait pas revendiquée et dont Thomas Gounet était en majeure partie l'auteur. De même, ne mentionnant à aucun moment le *Traité d'Instrumentation* suivi du *chef d'orchestre, théorie de son art* et ses traductions en anglais, en allemand et en italien, Roussy atténue fortement l'image de Berlioz compositeur européen et spécialiste de l'art de l'instrumentation et de la direction d'orchestre. Certes, dans ses lignes introductives, Roussy signale « le brillant accueil » rencontré par le compositeur en Allemagne, en Russie et en Angleterre, « félicite en lui le chef qui conduit les masses orchestrales avec une si grande habileté », mais les vers de la dernière strophe de son poème suggèrent singulièrement que le recours à un orchestre et un chœur colossaux n'aurait été inspiré à Berlioz que par esprit de rivalité avec les orchestres allemands :

A cet esprit peuplé d'orchestres allemands,
Qui noblement a pu leur faire concurrence,
Car l'immense concours de voix et d'instruments,
Serait, sans Berlioz, inconnu de la France.

Plus grave encore, Roussy apporte des connotations négatives à l'autoportrait de Berlioz en le complétant d'éléments issus de sa consultation d'autres sources, en particulier du texte explicatif (de 1839) accompagnant la charge de Berlioz réalisée par Dantan⁸³ en 1833 et de l'article de Benoît Jouvin, paru dans *Le Figaro* le 17 décembre 1854. Apôtre d'une idée artistique novatrice, mais

83. Anonyme, « Berlioz », *Musée Dantan*, op. cit., p. 12.

passablement sectaire, Berlioz apparaît sous la plume de Roussy comme un critique musical cynique et intransigeant.



à droite, d'après le portrait-charge
(non daté).
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque
nationale de France.

Berlioz par Dantan,
à gauche, portrait-charge (1833),
Musée Carnavalet,



« *Berlithaut*, selon l'orthographe Dantanienne ⁸⁴, est de tous les artistes de l'époque celui qui a eu à soutenir les luttes les plus persévérantes pour parvenir seulement à se faire entendre du public », car, selon l'auteur anonyme du texte explicatif de la charge de Berlioz, cet ardent défenseur d'une voie musicale nouvelle, qui va à l'encontre des doctrines artistiques de ses anciens professeurs, se montre

84. Sur le socle du buste, le nom de Berlioz apparaît sous la forme d'un rébus : la syllabe BER est suivie de la figuration d'un lit en hauteur, soit « BER lit haut » – attestant que le Z final ne se prononçait pas.

intransigeant envers les autres compositeurs, notamment dans ses critiques du *Journal des Débats* :

Les idées novatrices et hardies qu'apporte ce jeune chef d'école effraient tous les anciens maîtres. – Du reste, on pourrait aussi reprocher à Berlioz un peu d'entêtement de son côté, il est fort exclusif dans son système et ne veut faire aucune concession. [...] Un des motifs qui font juger aujourd'hui cet artiste un peu sévèrement par le public, c'est ce que lui-même est fort sévère à l'égard des autres musiciens dans le feuilleton qu'il rédige depuis quelque temps au *Journal des Débats*⁸⁵.

De même, selon Jouvin, le fanatisme musical de l'artiste conduit le critique, doué d'une plume alerte et acérée, à faire preuve d'une profonde intolérance envers ceux qui n'entrent pas dans ses vues et défendent d'autres conceptions artistiques :

Il y a deux hommes chez Hector Berlioz : – l'artiste et le critique spirituel. L'artiste est un véritable croyant des époques primitives, ayant du sectaire l'enthousiasme qui ne faillit pas, mais aussi l'intolérance qui ne pardonne pas. L'écrivain est un esprit narquois, riant les dents serrées, un peu sceptique, grand mystificateur surtout en se moquant, – avec des finesses dont il faut avoir les clefs – des autres et de lui-même⁸⁶.

S'inspirant de ces lectures, Roussy reprend notamment la métaphore de Jouvin et en déduit que Berlioz a abjuré la religion artistique française pour devenir le chef d'une secte dont il essaie de répandre les idées à l'étranger. Même s'il admet à la fin de son poème que « Le premier, à Paris, il a, d'un genre à part / Fait solennellement une éclatante épreuve », Roussy explique dans ses lignes biographiques introductives que Berlioz, « missionnaire d'une idée nouvelle, port[e] le flambeau de son apostolat en Allemagne, en Russie, en Angleterre ». Ainsi, bien qu'il s'efforce de reproduire l'image d'un Berlioz compositeur officiel français en signalant en note

85. Anonyme, « Berlioz », *Musée Dantan*, op. cit., p. 12.

86. Jouvin, « Berlioz. L'Enfance du Christ », *Le Figaro*, 17 décembre 1854.

les circonstances dans lesquelles le *Requiem* et la *Symphonie funèbre et triomphale* ont été créés, il le classe maladroitement parmi les hérétiques et affaiblit ainsi la portée de ses idées artistiques tout en amoindrissant ses succès en Europe. Dès lors, guidé par sa foi rigoriste, c'est « armé du fouet de Juvénal » que le critique Berlioz « Sentinelle attentive aux feuillets d'un journal, / veille pour préserver l'art de sa décadence ».

Pour couronner sa maladresse, Roussy, fidèle au modèle de ses « silhouettes » issu des statuettes de Dantan, se livre à une description physionomique du compositeur qui, inspirée de l'article de Jouvin, paraît somme toute passablement ridicule. Soulignant les « contrastes et oppositions⁸⁷ » qui sans cesse se succèdent dans l'esprit de Berlioz, Jouvin offre un double portrait de l'artiste habité d'une foi tantôt inébranlable, tantôt vacillante :

Son esprit offre une physionomie mobile : la nature abrupte du penseur solitaire s'alliant à l'astuce gouailleuse du paysan montagnard ; son visage a deux expressions : - selon que la foi l'illumine ou que le doute l'assaille, c'est le profil fin et accusé de l'oiseau qui plane, ou bien le *faciès* railleur de Méphistophélès : le bec de l'aigle devient le nez de Polichinelle ; le poète qui croit et qui chante, un *douteur* qui persifle⁸⁸.

Reprenant cette image de l'artiste aux multiples visages, Roussy livre une description beaucoup moins subtile des antagonismes qui habitent le compositeur. Sa description physionomique de l'artiste penseur est entachée par les traits grotesques d'un Berlioz affublé d'un nez d'aigle et d'un œil de gazelle qui symbolisent sa personnalité, perpétuel mélange de force et de douceur :

Des signes éclatants distinguent le penseur,
Par la pose, le front, la face et la prune.
Berlioz, type heureux de force et de douceur :
C'est l'aigle par le nez, par l'œil c'est la gazelle,

87. Joseph d'Ortigue, « Revue musicale », *Journal des Débats*, 27 décembre 1855.

88. Jouvin, « Berlioz. *L'Enfance du Christ* », *Le Figaro*, 17 décembre 1854.

Et ses traits subissant la moindre impression,
Des contrastes fréquents réfléchissante image,
D'un cœur triste parfois offrent l'expression,
Ou des plus doux penser le riant assemblage.

Sans précisément nourrir des intentions malveillantes à l'égard de Berlioz, Roussy, sous prétexte de rimes, utilise des métaphores malvenues qui viennent ternir ce portrait par ailleurs positif. À Gotha, puis à Weimar, du 30 janvier au 3 mars 1856, Berlioz ne prend vraisemblablement connaissance de sa « silhouette » qu'à son retour à Paris. Bien qu'à aucune reprise il n'en fasse mention, il englobe peut-être cette publication dans ce qu'il nomme « les inévitables chagrins et contrariétés qui [l']attendent toujours au logis quand, après une absence, [il] revient à Paris ⁸⁹ ». Sans doute déçu par l'article de Roussy, Berlioz veille, quelques semaines plus tard, à fournir à Mirecourt une matière biographique précise, considérant alors que la publication d'une biographie élogieuse sera décisive pour obtenir le fauteuil d'Adolphe Adam à l'Institut ⁹⁰. En plus de confier à Pierre Mazerolle le manuscrit des *Mémoires*, Berlioz adresse le 25 mai une lettre à Mirecourt ⁹¹ dans laquelle il revient sur les aspects de sa carrière qu'il juge fondamentaux. Dans le même esprit que son autobiographie adressée à Roussy, il se livre notamment à une autocritique de ses compositions et s'efforce encore davantage d'en souligner les particularités et les qualités ⁹².

Le hasard voudra que Berlioz croise de nouveau le chemin de Roussy à deux reprises. En tant que membre de la section musique de l'Institut depuis le 21 juin 1856, Berlioz est tous les ans chargé avec ses collègues et les membres du bureau de présider au choix du poème proposé aux candidats du concours du prix de Rome ⁹³. Parmi les quarante textes lus et présentés en mai 1861, c'est la numéro douze,

89. Lettre à sa sœur Adèle Suat, 9 mars 1856, *CG V*, p. 273.

90. Lettre à Mirecourt [début juin 1856], *ibid.*, p. 314.

91. *Post-scriptum des Mémoires*.

92. *Mémoires*, p. 789-802.

93. Julie Deramond, « La cantate du prix de Rome côté livret... (1803-1871) », *Romantisme*, 153, n° 3 (2011), p. 73-84.

intitulée *Atala*, qui remporte le plus de suffrages⁹⁴. Le nom de l'heureux élu est révélé : il s'agit de Victor Roussy, poète que Berlioz n'a certainement pas oublié. Le 5 juillet 1861, Théodore Dubois (1837-1924) obtient le premier prix et, quelques mois plus tard, le 12 octobre, bien que la critique ait déploré que l'auteur du poème n'ait pas su tirer du chef-d'œuvre de Chateaubriand « des situations bien fortes⁹⁵ », Roussy reçoit, lors d'une séance de l'Institut, « une somme provenant d'un legs particulier », à titre « de récompense et d'encouragement⁹⁶ ». En 1863, la réforme de Viollet-le-Duc et de Mérimée venant d'ôter « toute responsabilité à l'Académie des Beaux-Arts en matière de prix de Rome », le choix des sujets est « dévolu à un conseil spécial, indépendant⁹⁷ ». Les 17 et 18 juin 1864, cette commission spéciale se réunit et choisit parmi les 128 manuscrits présentés celui intitulé *Ivanhoé* dont l'auteur n'est autre que Victor Roussy. Le 15 juillet, Charles-Victor Sieg (1837-1899) remporte le prix alors que tous les membres de l'Institut comptaient que Camille Saint-Saëns l'obtiendrait⁹⁸. Là encore, la critique n'est pas tendre envers le poète ; Johannes Weber, par exemple, s'indigne de la médiocrité des vers et de l'in vraisemblance des situations :

L'œuvre de M. Roussy et Sieg a pour titre *Ivanhoé*. Le sujet est emprunté au roman de Walter Scott ; c'est le combat d'Ivanhoé et de Bois Guilbert pour Rebecca, condamnée à être brûlée vive. M. Roussy ne s'est même pas maintenu dans les conditions du programme : la cantate ne doit contenir qu'un seul, ou, *au plus*, deux airs, un seul duo et un trio. Or il y a comme excédant [*sic*] un air plus une grandissime

94. Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Constitutionnel*, 20 mai 1861 ; Anonyme, « Faits divers », *Journal des Débats*, 22 mai 1861 ; Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 26 mai 1861.

95. Paul Smith, « Académie des Beaux-Arts. Séance annuelle. Distribution des prix. Exécution de la cantate », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 octobre 1861.

96. Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Siècle*, 12 octobre 1861.

97. Jean-Michel Leniaud, « Préface », in *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts* (Paris : École des Chartes, 2009), tome 12, p. I- II.

98. Voir la lettre de Berlioz à son fils Louis, 22 juillet 1864, CG VII, p. 77.

scène, terminée par un ensemble à deux voix [...]. À quoi donc servent les règlements et les programmes ? J'aurais beau jeu pour montrer la faiblesse du texte de M. Roussy ; il suffirait de prendre quelques vers au hasard. Mais le couronnement de l'édifice c'est la scène où Rebecca, restée seule dans sa prison, voit à travers les vitraux le combat qui se livre au dehors, et nous en fait un long récit avec force points suspensifs. Elle ressemble ni plus ni moins à Jacquot, le singe, montrant la lanterne magique. Obliger un compositeur à mettre en musique une scène pareille, qui, je le répète, sortait des conditions du programme, c'était l'exposer inconsidérément à se couvrir de ridicule. Aucun auteur expérimenté ne l'eût acceptée ⁹⁹.

Huit ans plus tard, en 1872, *Calypso*, autre poème de Roussy, sera retenue : le poète recevra une médaille de 500 francs comme récompense ¹⁰⁰ et sera nommé peu après, en décembre, officier d'académie ¹⁰¹. Membre de La Cigale, société littéraire et artistique créée en 1875 par des hommes de lettres du midi (Maurice Faure, Eugène Baudoin et Louis-Xavier de Ricard), Roussy s'éteindra le 17 novembre 1876 à Paris dans le VII^e arrondissement, laissant derrière lui l'image d'un « aimable et humoristique fabuliste » dont « la verve et l'entrain » animaient les nombreuses réunions littéraires auxquelles il se rendait ¹⁰².

Sabine LE HIR

99. Johannes Weber, « Revue musicale », *Le Temps*, 29 novembre 1864.

100. Anonyme, *Journal officiel de la République française*, 10 novembre 1872.

101. *Ibid.*, 31 décembre 1872.

102. Henri G..., « Correspondance », *Le Midi*, 13 décembre 1876.

20 5149

IVANHOÉ

Cantate couronnée
AU CONCOURS POUR LE GRAND PRIX DE ROME
PAROLES DE M. V. ROUSSY
MUSIQUE DE M. VICTOR SIEG

Quand on a foi en elle, une cause juste
triomphe toujours.
DE LAURENAIL.

PERSONNAGES

WILFRED IVANHOÉ (Ténor)	BRIAN DE BOIS-GUILBERT (Baryton)	REBECCA (Soprano ou mezzo-soprano)
----------------------------	-------------------------------------	---------------------------------------

Dans un épisode d'Ivanhoé, roman de Walter Scott, Rebecca, fille d'un seigneur Israélite, secourue de séduction à l'égard de Brian de Bois-Guilbert, de l'ordre religieux et militaire des Templiers, vient d'être condamnée à être brûlée vive par la Commanderie du château de Templestowe, en Angleterre — Rebecca est prisonnière dans une chambre dépendante de cette Commanderie, où se passe la scène.

REBECCA (en notes catholiques).
Récitatif.

D'où vient que par moments mon âme se rassure,
Captif dans ces murs où j'attends le trépas?
Ivanhoé?... par moi guéri de sa blessure...
Je crois le voir m'offrir le secours de son bras!
Cruelle erreur! Je suis une fille maudite;
Il ne répondra pas à l'appel de mon cœur!...
Et dans la lice, hélas! quand il serait vainqueur...
Il est chrétien, et moi je suis Israélite!
Et pourtant l'heure approche et le champ est ouvert,
Et pas un défenseur pour moi ne s'est offert!...

CHANT.
(*Prrière.*)

Sion, berceau de mon enfance,
Reçois mon éternel adieu;
Je vais, malgré mon innocence,
Subir le jugement de Dieu!

(Sur scène Bois-Guilbert avec Rose de Balguy).

Dans la lutte avec la souffrance,
Ma seule égide c'est la foi!
J'ai mis en toi mon espérance,
Dieu s'il-vuît, protège-moi!

BOIS-GUILBERT (c'est son suppléant).

Rebecca!...

REBECCA.
Bois-Guilbert!

BOIS-GUILBERT.
Maudis-moi, mais écoute...

REBECCA.
Toi, mécréant!... (A moi) de tous le seul que je redoute!...

BOIS-GUILBERT.
Il te reste un espoir : le combat solennel
Contre l'inique arrêt de la Commanderie
Pourrait te préserver du supplice cruel
Qui punit la sorcellerie!

REBECCA.
Je n'attendais pas moins d'un ennemi mortel!

Première page de la cantate *Ivanhoé*
de Victor Roussy (1864).

**AUTOBIOGRAPHIE DE BERLIOZ
(DECEMBRE 1855-JANVIER 1856¹⁰³)**

Je suis né à la Côte-St-André (Dauphiné-Isère). Mon père qui était médecin voulut me faire suivre sa carrière. Il me donna pourtant un maître de musique et à l'âge de douze ans, je commençai à composer. Arrivé à Paris, je sentis ma passion pour la musique s'accroître et l'emporter sur mon désir de satisfaire mon père. Guerre de famille ; obstination de ma part. Je deviens élève de Lesueur puis de Reicha. J'ai le prix de Rome, mon père alors me pardonne et à mon retour d'Italie, je commence ma guerre de Trente ans contre les routiniers, les professeurs et les sourds. Je voyage en Allemagne, en Russie et en Angleterre, où partout je reçois le plus brillant accueil.

Mon œuvre complète se compose de

1. Ouverture de Waverley
couleur mélodique Ecossaise
2. Irlande, recueil de mélodies diversement caractérisées, dont les paroles sont traduites de Th. Moore.
3. Ouverture des Francs-Juges
chevaleresque – terrible
4. Ouverture du Roi Lear (dramatique, passionnée)
5. Messe de Requiem exécutée à l'Église des Invalides pour le service funèbre du maréchal Damrémont et des soldats français morts au siège de Constantine
(genre colossal)
6. Le Cinq Mai, chant sur la mort de l'Empereur Napoléon
(grave et triste)
7. Les Nuits d'été, mélodies avec piano, paroles de Th. Gautier.

103. 2 f. doubles. BnF département Musique, LA-BERLIOZ HECTOR PAPIERS-38 (BIS) ; CG V, p. 717-719. Nous transcrivons le texte à partir du manuscrit.

8. Rêverie et Caprice, Romance pour le violon

9. Ouverture du Carnaval romain
fougue entraînante, joie délirante.

10. Traité d'Instrumentation
art du chef d'orchestre, publié en quatre langues :
anglais, allemand, Italien et Français.

11. Sara la baigneuse, Ballade à 3 chœurs, paroles de Victor Hugo

12. La Captive, rêverie pour contralto avec orchestre, paroles de
V. Hugo

Ces deux morceaux appartiennent au genre gracieux et même
voluptueux.

13. *Fleurs des Landes*, mélodies pour une et deux voix avec Piano
Naïves, agrestes, gaies.

14. Épisode de la vie d'un artiste, grande symphonie Fantastique
en cinq parties.
Genre passionné, violent, expressif.

15. Lelio, monodrame lyrique avec le chœur et l'orchestre
invisibles. Suite et complément de l'œuvre précédente.

16. Symphonie funèbre et triomphale, composée pour
l'Inauguration de la Colonne de la Bastille
Le morceau l'apothéose appartient encore au genre
colossal ; il est populaire à Paris.

16. Harold en Italie, Symphonie avec un alto principal, où se
retrouvent mes impressions de voyages dans les Abruzzes, et le
souvenir des belles nuits sereines d'Italie.

17. Roméo et Juliette grande symphonie dramatique avec solos de
chant et chœurs, sur le drame de Shakespeare. Dédiée à Paganini
qui après avoir entendu dans un concert Harold et La Symphonie
Fantastique m'envoya un présent de vingt mille francs. Cet ouvrage
est je crois l'un des meilleurs que j'aie produit.

18. Tristia, trois chœurs sur des sujets de Moore et de Shakespeare.

19. Feuillet d'album, recueil de chants divers.
20. Vox populi, deux grands chœurs. La Menace des Francs et l'Hymne à la France.
21. Ouverture du Corsaire.
22. Te Deum à trois chœurs avec orchestre et orgue concertant. Œuvre plus grande de forme et de style qu'aucune des précédentes, dont le Judex crederis produit un effet terrible.
23. Benvenuto Cellini, opéra en trois actes égorgé à Paris et qu'on joue souvent en Allemagne. Jamais je ne retrouverai la verve et le brio qu'il y a là-dedans.
24. La Damnation de Faust. Légende dramatique en 4 parties où se trouvent les morceaux aujourd'hui célèbres : Le Chœur des Sylphes, le ballet des Follets, La marche hongroise, la Romance de Marguerite et le morceau Fantastique la Course à l'abîme.
25. L'Enfance du Christ Trilogie sacrée dont j'ai fait les paroles et la musique.
26. L'Impériale, cantate à deux chœurs et à deux orchestres au style *énorme*, exécutée aux trois derniers concerts, donné au palais de l'Exposition, et le jour de la distribution des récompenses par l'Empereur. La péroration de cette cantate où toutes les voix reprennent le Thème à l'unisson sous un immense Tremolo des instruments à cordes, pendant que les Tambours battent *aux champs*, est l'un des effets les plus saisissants que j'aie trouvés.

Parler du chef d'orchestre et du prosateur auteur du livre *Les Soirées de l'orchestre*. Citer l'influence ~~des poètes~~ sur moi des poètes tels que Shakespeare, Byron, Moore, Hugo, Goethe et celle plus grande encore des Spectacles de la nature ; dont le reflet se retrouve dans l'adagio de Roméo et Juliette et dans la *Scène aux champs* de la Symphonie Fantastique, dans la *Sérénade* et dans la *marche des Pèlerins* de Harold.

H. Berlioz

SILHOUETTES MUSICALES.

IX.

HECTOR BERLIOZ¹⁰⁴

BERLIOZ (Hector) est né à la Côte-Saint-André (Dauphiné. – Isère). Son père, qui était médecin, voulut lui faire suivre sa carrière. Il lui donna pourtant un maître de musique, et à l'âge de douze ans Hector commençait à composer. Arrivé à Paris, il sentit sa passion pour la musique s'accroître et l'emporter sur le désir de satisfaire son père. Lutte de famille, obstination de la part du jeune musicien. Il devint élève de Lesueur, puis de Reicha ; il eut le prix de Rome et son père pardonna.

A son retour d'Italie, commença la guerre de Berlioz, guerre de trente ans, contre ce qu'il appelle les routiniers, les professeurs et les sourds. Missionnaire d'une idée nouvelle, il porta le flambeau de son apostolat en Allemagne, en Russie, en Angleterre, où il reçut le plus brillant accueil.

Riche déjà de vingt-six compositions sérieuses, l'œuvre complète de Berlioz est comme la moisson d'un champ vaste et fertile. Au nombre des épis dont une des gerbes se compose, n'oublions pas de compter *Tristia*, *Vox Populi*, un *Te Deum à trois chœurs*. S'il nous est permis d'accorder un juste tribut d'éloges à l'auteur du livre intitulé : *les Soirées de l'Orchestre*, aussi bien devons-nous féliciter en lui le chef qui conduit les masses orchestrales avec une si remarquable habileté.

Comme un rayon d'espoir brille au sein des douleurs,
Comme au ciel resplendit la clarté d'une étoile,
Comme on sent un beau lis au milieu d'autres fleurs,
Comme à l'azur des flots apparaît une voile,

104. *Le Ménestrel*, 3 février 1856.

Des signes éclatants distinguent le penseur,
 Par la pose, le front, la face et la prunelle.
 Berlioz, type heureux de force et de douceur :
 C'est l'aigle par le nez, par l'œil c'est la gazelle,
 Et ses traits subissant la moindre impression,`
 Des contrastes fréquents réfléchissante image,
 D'un cœur triste parfois offrent l'expression,
 Ou des plus doux pensers le riant assemblage.
 La foi le guide : esprit ardent et novateur,
 Comme pour un combat il aguerrit sa muse,
 Et s'inspire, malgré l'envieux détracteur,
 Qui de ses succès même et s'irrite et l'accuse.
 Chose étrange, en ce siècle, à moins qu'il ne soit mort,
 De l'artiste on exige et le genre et la mode !
 De nos jours, Beethoven, Mozart même, auraient tort,
 Car le travers du temps veut un chant que l'on brode.
 Mais Berlioz, armé du fouet de Juvénal,
 Judicieux critique et fort d'indépendance,
 Sentinelle attentive aux feuillets d'un journal,
 Veille pour préserver l'art de sa décadence.

Grand peintre, à la nature il doit tous ses tableaux :
 Sans l'oiseau dans le bois, sans les pleurs de l'aurore,
 Sans la neige ou les fleurs, germe encor, Berlioz,
 Plein de sève attendrait le soleil pour éclore.
 De la terre et des cieus mû par la majesté,
 Dans cet immense ouvrage il s'est plu tant à lire,
 Que ravi des beaux vers de ceux qui l'ont chanté,
 Son cœur et son esprit accordèrent sa lyre !

D'abord, de Thomas Moore élégant traducteur,
 Il fait des airs charmants sous le titre d'*Irlande*,
 Puis de mainte ouverture il est le créateur :
Les Francs-Juges, terreur harmonieuse et grande ;
Waverley, *le Roi Lear*, doux et mâles accords.
 Sur notre gloire en deuil il donne aux Invalides,
 Un profond caractère à sa *Messe des Morts*,
 Colossale union de voix, d'ophicléides (1) !
 Le dôme, dont la guerre a fait un Panthéon,
 Retentit, le cinq mai, jour solennel et triste,
 De son *Hymne* au tombeau du grand Napoléon !

Après *les Nuits d'été* sous un beau ciel d'artiste,
Il décrit chaudement *le Carnaval romain*,
Avec sa frénésie et sa danse fougueuse ;
Puis, sur un ton plus doux, ce qu'il trouve en chemin :
Une Fleur, la Captive et *Sara la baigneuse*.
Une orageuse vie ailleurs porte ses pas,
C'est *Lelio* qu'il peint, monodrame lyrique,
Avec orchestre et chœurs que l'on n'aperçoit pas ;
Lelio qui couronne une œuvre fantastique,
Symphonie expressive au gigantesque plan.
Bientôt une autre encor, funèbre et triomphale,
Au pied d'une *colonne* excite son élan (2) ;
Plus tard, pour l'Industrie il fait *l'Impériale*,
Cantate à double orchestre, hymne retentissant,
Où le tambour s'unit à des masses chorales,
Que suit un trémolo d'un effet saisissant,
Beau comme l'hosanna des vastes cathédrales !
Dans *le Corsaire, Faust, Harold* ou *Cellini*,
De divers éléments, sa muse se complète ;
Dans l'œuvre que reçut si bien Paganini,
Ce drame où *Roméo* meurt avec *Juliette*,
Quelle corde il agite à leur dernier sommeil !
Du profane au sacré passant avec magie,
Berlioz, simple et beau, n'a rien fait de pareil
A *l'Enfance du Christ*, touchante trilogie ;
D'un lointain souvenir, écho religieux :
C'est Bethléem, Hérode et la crèche et les Mages,
C'est l'hymne de la terre élevant l'âme aux cieux,
C'est un reflet divin dans d'éloquentes pages !
Gloire donc aux élans de ce compositeur.
S'inspirant de Byron, Hugo, Shakspeare et Goëthe,
Qui de sa mission a compris la hauteur,
Et qui toujours écrit comme il sent, en poète !

(1) Messe de requiem, pour le service funèbre du maréchal Damrémont et des soldats français morts au siège de Constantine.

(2) Symphonie pour l'inauguration de la colonne de la Bastille.

A cet esprit peuplé d'orchestres allemands,
Qui noblement a pu leur faire concurrence,
Car l'immense concours de voix et d'instruments,
Serait, sans Berlioz, inconnu de la France !
En se multipliant pour la cause de l'art,
D'un zèle infatigable heureux d'offrir la preuve,
Le premier, à Paris, il a, d'un genre à part
Fait solennellement une éclatante épreuve !

VICTOR ROUSSY

Édition critique des *Mémoires* par Peter Bloom¹

À la mesure de l'événement, on trouvera ici trois comptes rendus majeurs suscités par l'édition critique des *Mémoires* de Berlioz réalisée par Peter Bloom. L'AnHB a suivi les détours d'une longue et fructueuse genèse avec le souhait de s'y associer, en outre, par un soutien financier que l'éditeur, à notre grand regret, n'a pas sollicité. Nous espérons lui rendre un juste hommage par une triple salve sur le modèle de la cadence parfaite : consonance, dissonance, résolution.

Complémentaires – ce que les titres que nous leur avons donnés voudraient seulement souligner – le premier situe brillamment cette publication dans la perspective de celles qui l'ont précédées dans le temps et dans l'espace ; l'auteur du second s'attache à en pointer ce qu'il considère comme des défauts tandis que le troisième prend à cœur d'en relever les qualités.

La modestie empêche d'ordinaire de répondre aux éloges et, sauf atteinte grave, il n'y a pas lieu de se justifier d'une critique. Klaus Kohrs est une grande figure de la berliozologie germanique, presque ignorée de ce côté-ci du Rhin, et si l'accueil qu'il a réservé à cette édition critique diffère très sensiblement du nôtre, la qualité de son texte (excellamment traduit par Sabine Le Hir) nous a convaincu d'en assurer la diffusion.

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

Peter Bloom, à qui nous avons demandé s'il souhaitait réagir à ce compte rendu, nous a répondu :

« Klaus Kohrs, éminent spécialiste de Berlioz, trouve excessives mes annotations (qui se voulaient plus ou moins exhaustives), sans fondement mes ajouts éditoriaux (dont la grande majorité motivée par un souci de cohérence partagé ni par Kohrs ni par Berlioz) et regrettable mon inattention à la littérature berlioziennne allemande. Je suis honoré par sa lecture approfondie de mon travail. J'espère que d'autres lecteurs trouveront utiles mes explications de texte (celui de Berlioz ainsi que le mien) présentées bien évidemment afin de rendre plus accessible 'la plus importante autobiographie d'un artiste européen du XIX^e siècle après les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand' ».

G. C.

Un aboutissement ¹

***Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même.* Éd. Peter Bloom. Paris : Vrin, 2019. 909 p.**

La nouvelle publication des *Mémoires* de Berlioz par Peter Bloom peut être considérée comme l'un des événements marquants du 150^e anniversaire de la mort du compositeur. Bien avant que l'autobiographie fût reconnue comme un genre littéraire à part entière grâce aux travaux de Philippe Lejeune, ce chef-d'œuvre de la littérature autobiographique a servi d'assise à l'historiographie berlioziennne dès les années qui ont suivi la mort du compositeur le 8 mars 1869, précédant de beaucoup la publication de quelques éditions partielles de la correspondance ainsi que la première édition monumentale de ses œuvres publiée en Allemagne par les soins de Felix Weingartner et de Charles Malherbe. D'aucuns verront chez Berlioz une propension irrésistible à se dévoiler, que ce soit par l'écriture ou à travers ses grands chefs-d'œuvre musicaux comme la *Symphonie fantastique* et *Lelio*. Une première autobiographie, écrite à la troisième personne, fut rédigée en 1832 pour Joseph d'Ortigue et resta inédite (voir la présentation faite par Pierre-René Serna sur <http://www.hberlioz.com/Works/autobiographie.htm>). Elle détaillait déjà ses années de jeunesse, le conflit avec son père Louis Berlioz, sa passion pour Harriet Smithson, ainsi que le vent de liberté insufflé par son séjour italien consécutif au tardif succès au Grand prix de Rome en 1830.

Au cours des dernières décennies, l'édition des *Mémoires* présentée et annotée par Pierre Citron est restée le texte de référence. Elle fut publiée d'abord en 1969, puis rééditée, très largement

1. Compte rendu paru dans la *Revue de musicologie*, Tome 106, 2020, n° 2. Nous remercions l'auteur et la Société française de musicologie de nous avoir aimablement autorisés à le reproduire.

augmentée, en 1991, dans la collection Harmoniques (Flammarion). Citron lui-même n'avait pas revendiqué pour cet ouvrage la qualité d'édition critique, bien que son expérience en qualité d'éditeur général de la Correspondance et son immense érudition eussent justifié cette ambition. L'élégante édition parue chez Symétrie en 2010 – et ouverte par la préface inspirée d'Alban Ramaut – reprenait le texte de la seconde édition, publiée chez Calmann-Lévy en 1878.

Parmi les traductions, il est important de rappeler le rôle essentiel que joua celle de David Cairns. Lorsque celui-ci publia en anglais les *Mémoires* avec toute l'autorité que lui conférait la qualité de premier grand biographe du compositeur, il fit le choix d'annotations pertinentes mais relativement peu nombreuses. En revanche, il répondit à des décennies de dénigrement, notamment de la part d'Adolphe Boschot (les « légendes funambulesques » avancées par Émile Vuillermoz et citées par Bloom), par un précieux ensemble d'appendices critiques dont on ne peut que recommander la lecture. Les *Mémoires* s'arrêtant en 1865, Cairns offrit au lecteur un épilogue en relatant les dernières années tragiques de la vie de Berlioz, cela avec toute la sensibilité et l'empathie qu'on lui connaît. De plus, le premier appendice traçait un portrait vivant de Berlioz vu par ses contemporains, amis ou non, à l'aide de nombreuses citations, notamment d'Ernest Legouvé extraites de *Soixante ans de souvenirs*. Un autre appendice offrait, sous forme de mini-dictionnaire, un premier aperçu de l'entourage du compositeur – famille, amis, institutions. En s'appuyant sur ses recherches biographiques approfondies, Cairns discutait certains points concernant la chronologie des *Mémoires*, ainsi que les imprécisions et les oublis. Pour les lecteurs moins familiers de l'histoire de France, il avait dressé une précieuse chronologie en trois colonnes, l'une pour la vie de l'artiste, l'autre pour le contexte artistique, la dernière pour l'arrière-plan historique ; cette chronologie demeure un guide sûr pour qui souhaite comprendre les pleins et les déliés du discours berliozien. Parmi les traductions en allemand, celle de Hans Scholz (1914) republiée et annotée par Gunther Braam (2007) auquel on doit de mesurer pleinement l'apport de l'iconographie dans la célébrité

incontestable acquise par Berlioz de son vivant, apporte les éléments indispensables au chapitre « Berlioz et les pays germaniques ».

Le présent inestimable d'une édition « profondément » critique nous vient donc de Peter Bloom, l'un des meilleurs spécialistes et connaisseurs du monde berliozien. Critique et scientifique, cette édition l'est à tous égards. L'apparat critique, d'une exceptionnelle densité, bénéficie non seulement de la publication de la correspondance de Berlioz (maintenant riche de neuf tomes publiés entre 1971 et 2016), de celle de la *Critique musicale* (10 tomes) mais aussi de la seconde édition des œuvres complètes achevée en 2004 (Bärenreiter) sous la direction de Hugh Macdonald et à laquelle Bloom a participé, avec la publication de *Lelio ou le Retour à la vie* (1992) et du *Grand traité d'instrumentation* (2003). Il va sans dire que l'éminent musicologue américain dont la vocation et la passion pour Berlioz datent de la lecture du grand livre de Jacques Barzun, *Berlioz and the romantic Century* (1950), connaît parfaitement tout l'apport de la recherche berliozienne depuis plusieurs décennies : il en est l'un des acteurs essentiels en ayant suscité et inlassablement soutenu et enrichi celle-ci par de multiples colloques et publications.

Parmi les progrès essentiels accomplis depuis les célébrations du centenaire de 1969, beaucoup furent dus à l'ouverture des archives familiales et à la générosité des descendants de la famille de Berlioz. Au cours des dernières années, les travaux et publications de Pascal Beyls ont enrichi notablement la connaissance de la personnalité des parents, en premier lieu Louis Berlioz, et du cercle familial, notamment les sœurs de Berlioz Adèle Suat et Nanci Pal. À cet égard, le legs fait en 2011 au musée Hector-Berlioz de La Côte Saint-André par Catherine Vercier-Reboul-Berlioz, arrière-petite-nièce du compositeur, de ses archives familiales marque une étape importante.

L'édition critique des *Mémoires* par Bloom intervient donc dans le contexte particulièrement dynamique et stimulant d'une recherche berliozienne qui n'a jamais cessé de se développer, y compris en 2019 avec la publication, sous la direction de Alban Ramaut et Emmanuel Reibel, de *Hector Berlioz (1869-2019) 150 ans de*

passions (en voir la recension dans ce numéro). Cette nouvelle édition est, indépendamment de sa qualité scientifique intrinsèque, un bel acte de générosité vis-à-vis des lecteurs, qu'ils soient amoureux de la musique de Berlioz, de sa personnalité, de son style incomparable, ou fascinés par la stature de ce génie dans l'évolution de la musique française. En effet, Bloom, avec la complicité de son editrice Malou Haine, a pu, sans aucune restriction, offrir et développer dans les notes de bas de page le résultat d'années de recherche et d'approfondissement de l'univers berliozien. Il y a par conséquent au moins deux livres et deux lectures dans cet ouvrage qu'il n'est pas question de parcourir mais, au contraire, d'apprivoiser page après page, que l'on soit familier ou non du texte de Berlioz. Si l'on parvient à s'abstraire de la magie première du style de Berlioz qui incite à voler sur les ailes de son ironie, des dialogues et portraits au burin qui parsèment le texte, et si l'on s'applique, comme nous y invite Peter Bloom, à une lecture attentive voire pointilliste, on découvre la densité de chacun de ces courts chapitres et la profondeur des univers qu'ils ouvrent. Autobiographie certes, mais aussi monument de la littérature de voyage (que l'on relise le départ pour l'Italie et la version berliozienne du « Grand Tour » qui suit, ou encore la traversée de l'Europe vers la Russie), témoignage unique sur la vie des théâtres et les us et coutumes du public aux temps romantiques, analyse visionnaire de la pratique musicale en Allemagne, en Autriche, Bohême, Hongrie, puis en Angleterre : cette richesse et cette diversité reflètent l'énergie bouillonnante d'un esprit qui, en pleine maturité, inspiré – dit-il dans sa préface datée du 21 mars 1848 – par les *Confessions* de Rousseau, rassemble les fragments de sa vie passée et présente.

Pour la première fois, la genèse du texte des *Mémoires* est totalement éclairée par Bloom. On sait qu'elle est d'une extrême complexité, puisqu'il n'existe pas de manuscrit autographe mais des fragments de celui-ci conservés dans diverses institutions, dont la Morgan Library and Museum à New York, la Sibley Music Library (Eastman School of Music, Rochester), le musée Hector-Berlioz de La Côte Saint-André, et la Bibliothèque nationale de France grâce à la collection de Richard Macnutt acquise en 2003. Certains

fragments réapparaissent encore au gré des ventes publiques. Le manuscrit autographe, même incomplet, réserve des surprises, comme la note attribuée à Stephen Heller concernant Wagner et Gluck, ici transcrite (p. 240, note 9). Il invite à des compléments que l'éditeur nous offre, comme ce passage repris des *Grotesques de la musique* (p. 265-266, note t).

L'histoire de la publication des *Mémoires*, jusqu'ici partiellement connue, est de même enrichie par l'examen des exemplaires conservés, dont certains généreusement annotés. Après la publication d'extraits dans *le Monde illustré* en 1858-1859, Berlioz avait publié à compte d'auteur une première édition en 1865 tirée à 1200 exemplaires, offerte à quelques amis et destinée à une diffusion post mortem. Sont ici décrits les exemplaires portant les corrections et annotations de Berlioz, y compris celui envoyé à Estelle Fournier, premier et dernier grand amour du compositeur.

La composition des *Mémoires* relève d'un processus élaboré. L'établissement du texte tient compte par conséquent de cette particularité : on trouvera, annoncées par un système de lettres et placées à la fin de chaque chapitre, les multiples variantes, en particulier celles provenant des articles précédemment publiés dans la presse. Rappelons que sous le titre *Mémoires* se dissimule un échafaudage savamment choisi d'articles publiés entre 1832 et 1844, d'abord retenus par Berlioz pour la publication en 1844 du *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, puis devenus le noyau de dix-huit chapitres de l'ensemble. Non seulement Bloom dénoue cet écheveau avec maestria, mais il nous donne, dans son introduction, toutes les clés pour suivre la postérité en France de ce texte unique. De la chronologie des éditions françaises et des principales traductions des *Mémoires* (p. 59-60), on retiendra la première traduction anglaise dès 1884, russe, en 1896, allemande, en 1903-1905. Concernant les éditions, françaises, il n'est pas indifférent de savoir que l'édition « populaire » de Calmann-Lévy de 1896-1897 en deux volumes, qui servit à Romain Rolland pour écrire son article inséré dans *Musiciens d'aujourd'hui*, comportait une numérotation incomplète des derniers chapitres.

On sait que le texte de Berlioz, en dépit de l'alacrité du propos, peut être abordé selon différents niveaux de lecture tant il est dense et touffu, parfois imprécis et décousu, et en d'autres occasions teinté d'exagération ou de double sens, jamais « tiède » comme le faisait observer Citron. Bloom a voulu en dévoiler et décrypter définitivement les coins d'ombre : il a réussi cette gageure en mobilisant toutes les ressources de son érudition et de sa science qui ne se limite pas aux questions purement berlioziennes, mais englobe également tout ce que le XIX^e siècle soulève de problématiques historiques, politiques, culturelles, littéraires ou sociétales.

Il est impossible de prétendre à un relevé complet et le lecteur pardonnera peut-être le choix arbitraire des quelques exemples qui suivent, des plus simples aux plus ardu. L'œuvre de Berlioz et son infatigable activité de chef d'orchestre sont évidemment au centre de l'objet des *Mémoires*. Grâce à un jeu de miroir permanent et à la confrontation avec les autres sources, Bloom rétablit avec une absolue précision et rigueur la chronologie berlioziennne, qu'il s'agisse de celle des *Mémoires* ou de celle des éléments biographiques, en comblant ambiguïtés, incertitudes, voire inexactitudes du compositeur lui-même. Chaque nom propre mentionné et identifié est assorti d'une biographie et surtout d'un aperçu des relations avec Berlioz de la personne concernée – musicien, compositeur, interprète, savant, littérateur, personnalité officielle d'une cour etc. –, éventuellement accompagné de citations de provenance multiples, comme la presse ou les correspondances échangées. Dès que Berlioz mentionne un concert en un lieu, quel qu'il soit, Bloom en donne le programme ainsi que l'accueil critique qu'il reçut (p. 474, note 10 pour les deux concerts à Bruxelles à l'automne 1842). Pour les concerts que dirigea Berlioz en Russie en 1847, il bénéficie des dernières recherches accomplies par Anastasia Syreishchikova dans le cadre de sa thèse *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie* (EPHE, 2017). En fin connaisseur de l'œuvre musicale, Bloom ne manque jamais de pointer la bonne référence au passage cité ; ainsi, il revient sur la prétendue dissonance de la « Marche de pèlerins » d'*Harold en Italie* en donnant un état des lieux d'après les sources musicales (p. 475,

note 13). Le riche univers intellectuel de Berlioz est constamment mis en perspective, de même que son cercle d'amis, qu'il s'agisse de la jeunesse et son tableau de la vie d'un étudiant pauvre à Paris dans les années 1822 (chapitres V et VIII), de ses relations avec Liszt (p. 296, note 6), de la note sur Lord Byron (p. 304, note 8), de la réception dans la presse de la *Symphonie fantastique* (p. 297 note 11), etc. Concernant un sujet récurrent de la littérature berliozienne, Bloom nous livre (p. 473, note 6 et p. 828, note 143) ses dernières recherches sur Marie Recio et nous invite à mettre en valeur son rôle auprès de Berlioz, en reconsidérant l'image un peu effacée et médiocre de cette chanteuse, d'abord maîtresse puis deuxième épouse du compositeur (elle repose auprès de lui au cimetière Montmartre avec sa mère).

Les annotations de Bloom permettent de mesurer comment et pourquoi les *Mémoires* sont pour Berlioz et pour tous ceux – écrivains, compositeurs – qui composent son environnement culturel, le livre des « premières fois » : dans le champ de la musique et de la littérature, découverte de Weber, de Beethoven, de Bach, de Haendel, de Lord Byron ; rencontres de Liszt, de Wagner ; et du côté de la société, révolutions politiques et sociétales, évolution des moyens de transport et des techniques, y compris au service de la musique (le fameux « métronome électrique »). Un choix des plus beaux portraits de Berlioz et des exemples de fac-similés apportent un complément bienvenu au texte. On oubliera d'autant plus volontiers l'absence d'une bibliographie que celle-ci est compensée par l'indexation complète des notes de bas de page, y compris les références bibliographiques.

Le monument édifié par Peter Bloom, définitif par bien des aspects, écarte-t-il tout recours à des éditions précédentes ? Ceci impliquerait qu'il représente la somme de celles-ci. Ce serait à la fois injuste pour certains de ses prédécesseurs et réducteur pour l'extraordinaire exemplarité du travail de Bloom. Bien mieux, cette édition des *Mémoires* devient – et pour longtemps – la première et indispensable porte d'entrée à ce chef-d'œuvre de la littérature française.

Catherine MASSIP

Les limites de l'exhaustivité

« Que d'esprit, que d'imagination, que de poésie dans ce livre immense ¹ ». Les *Mémoires* d'Hector Berlioz, publiés pour la première fois dans une édition critique².

« Ces notes se lisent ainsi comme un roman captivant dans lequel le sublime et le grotesque, le beau et l'horrible alternent en une suite pittoresque ; l'éblouissante diversité des événements est d'un style si magistralement ciselé et uni que l'on peut sans doute dire que parmi toutes les œuvres du créateur – y compris les œuvres musicales – les *Mémoires* forment, sur le plan artistique, l'œuvre la plus achevée et la plus harmonieuse » ; ces propos audacieux qui évoquent aussi l'esthétique de Victor Hugo, celle du mélange du sublime et du grotesque sans crainte pour l'unité de l'œuvre (à la différence de l'esthétique classique), se trouvent dans la Préface de la traduction allemande des *Mémoires* d'Hector Berlioz, de Hans Scholz, parue en 1914³. Quoiqu'on en dise, l'idée de considérer ce livre comme une œuvre qu'il faut placer sur le même plan que les compositions, et non comme un commentaire les accompagnant et comme une mine de faits biographiques, s'est avérée déterminante. Berlioz l'avait lui-même suggéré dans sa Préface lorsqu'il écrivait : « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ». Avec le concept d'acte artistique (*künstlerisches Handeln*), établi par Ulrich Oevermann, qui permet de relever, en dehors de toute question hiérarchique, une homologie structurelle entre différents types de textes, la thèse de Scholz, en dehors de tout

1. Théodore de Banville, *Le National*, 28 mars 1870, feuilleton publié immédiatement après la parution en librairie des *Mémoires*.

2. Ce compte rendu de Klaus Heinrich Kohrs est paru pour la première fois dans *MUSIK&ÄSTHETIK*, 94, Stuttgart, avril 2020, p. 111-115.

3. Hector Berlioz, *Lebenserinnerungen [Mémoires]*, traduits en allemand et édités par Hans Scholz, Munich, 1914, p. VII.

jugement de valeur, a pu constituer un fondement théorique⁴. Frank Heidlberger, dans l'introduction de son édition allemande des *Mémoires*, parue en 2007, a signalé ce type d'analogie structurelle⁵ (sans en utiliser le concept). Finalement cette « construction autobiographique », fondée sur le choix souverain de faits biographiques, est devenue, à la fin des années 1980, un concept clef pour la reconstruction d'un programme esthétique grâce à l'examen de ces faits non pas en tant que « vérité », mais en tant que message⁶.

La recherche française et anglo-américaine, qui ne s'est pas appropriée tout cela (sans doute à cause de la barrière linguistique, ce qui est regrettable), continue à travailler sur des questions de « véracité » et ne distingue tout au plus qu'une seule chose dans cette dualité irrésolue entre vérité et fiction : une « authenticité psychologique », une « vérité supérieure », sans dire en quoi elles consisteraient ; c'est le point de départ de Peter Bloom dans la volumineuse introduction à sa nouvelle édition monumentale du texte original (p. 9), dont l'appareil critique fournit un matériau de faits presque excessif⁷. Il en est ainsi pour l'initiation du moi autobiographique aux merveilles de la tragédie lyrique au cours des premiers mois à Paris, pendant lesquels le héros des *Mémoires* devait, conformément à la volonté paternelle, commencer des études

4. Tout d'abord dans *Eugène Delacroix – Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* [Eugène Delacroix – Constellation biographique et actes artistiques], dans Georg Büchner Jahrbuch 6, (1986/87), p. 12-58.

5. Hector Berlioz, *Memoiren* [Mémoires], nouvelle traduction de Dagmar Kreher, édition et notes de Frank Heidlberger, Kassel/New York, 2007, p. 21 et s.

6. Klaus Heinrich Kohrs, *Berlioz' coup rude de tam-tam. Autobiographische Konstruktion als Kunstentwurf*. [Le rude coup de tam-tam de Berlioz. La construction autobiographique en tant que projet artistique], dans *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989), p. 120-153. Publié par la suite dans *Hector Berlioz, Autobiographie als Kunstentwurf* [Hector Berlioz, l'autobiographie en tant que projet artistique], Frankfurt am Main/Basel, 2003.

7. *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses Voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, écrits par lui-même*. Texte établi, présenté et annoté par Peter Bloom, Paris, Vrin – MusicologieS, 2019.

médicales. Le récit commence de manière bien mesurée avec la représentation des *Danaïdes* de Salieri, lors de laquelle le jeune homme de province, qui, jusqu'alors, ne connaissait que quelques fragments d'*Orphée*, croit déjà entrevoir le style de Gluck. Suivent *Stratonice* de Méhul et le ballet *Nina* de Persuis, d'après la comédie du même nom de Dalayrac. Là, ce qui le frappe immédiatement ce n'est pas la scène et la danse, mais, paradoxalement, la musique instrumentale, lorsque le cor anglais de l'orchestre joue l'air de Nina « Lorsque le bien-aimé reviendra », air qu'il avait entendu – avec un texte pieux – lors de sa première communion. Ce n'est que la troisième fois qu'il pénètre véritablement dans le sanctuaire : lors de la représentation d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck au moment où l'orchestre contredit l'affirmation d'Oreste, « Le calme rentre dans mon cœur ». En quittant l'Opéra, il se promet, malgré tous les obstacles, de devenir compositeur. « Berlioz a-t-il vraiment décidé de devenir musicien, en sortant de l'Opéra en 1822 ? » s'interroge Bloom dans une de ses notes (p. 158, note 31). Les dates de représentation de chacune des œuvres sont données et comparées aux autres affirmations, à première vue très contradictoires, du texte écrit à l'été 1848, sans qu'aucune explication satisfaisante ne soit apportée. Ce récit correspond-il à l'ordre chronologique des œuvres qu'il a entendues lorsqu'il s'est rendu à l'Opéra ? Le commentateur reste muet sur le fait que la seule explication réside dans la reconstruction du message, l'idée d'une musique instrumentale parlante que le héros des *Mémoires* saisit pour la première fois et que, parmi la foule d'impressions les plus hétérogènes, il perçoit comme le véritable élément fondateur. En 1830, Berlioz a qualifié cette musique de « genre instrumental expressif ». Mieux encore, le commentateur ne s'est pas du tout aventuré sur ce terrain. Pourtant, la première question à se poser est de savoir ce qu'en général on peut attendre d'un texte écrit quarante ans après les événements.

Bloom a fourni des efforts considérables pour répondre à cette attente d'une édition critique de cette œuvre, la plus importante autobiographie d'un artiste européen du XIX^e siècle après les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand dont Berlioz, au début de son entreprise à Londres, en mars 1848, ne pouvait connaître que

quelques extraits. L'autobiographie de Chateaubriand existe depuis plus de 70 ans dans la remarquable édition de la *Bibliothèque de la Pléiade*, qui aurait été l'endroit adéquat pour les *Mémoires* de Berlioz : non seulement à cause de l'importance de l'œuvre, mais aussi en raison de la discipline éditoriale qui y règne.

Bien sûr, il s'est agi d'une tâche d'une grande complexité, car ce que Hans Scholz a considéré comme tout particulièrement « arrondi » et « homogène » est dû à l'assemblage de textes de différentes époques, écrits dans des contextes différents. En plus des 37 articles réécrits depuis mars 1848, l'ouvrage contient 25 chapitres tirés de publications antérieures dans des quotidiens et périodiques, dont un grand nombre (entre autres les textes italiens et les lettres du premier voyage en Allemagne) avait déjà été exploité une deuxième fois, notamment, en 1844, dans la première publication de Berlioz en deux volumes, *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et Nouvelles*. De cet ouvrage que forme ce manuscrit composé de nombreux articles (en partie remaniés) qu'il a fait relier en trois volumes à la fin de l'année 1854, il extrait en 1858-1859 de nombreux chapitres pour la première publication dans l'hebdomadaire, *Le Monde Illustré*, chapitres qu'il a rédigés dans ce but et qu'il a surtout raccourcis. Pour la publication de 1865, il a restitué dans la majorité des cas l'intégralité des textes. Bloom fait la liste de tout cela dans des tableaux très utiles (p. 98 et s., p. 101 et s.) (en s'appuyant sur sa consultation de l'édition anglaise de David Cairns, parue en 1969⁸) et indique à la fin de chacun des chapitres les différentes variantes de manière très détaillée. Par exemple, on distingue immédiatement la logique qui a présidé aux coupures effectuées pour *Le Monde Illustré* : ce ne sont pas tant le nom de personnes encore vivantes qui ont disparu, mais de nombreux passages intimes. On distingue un instinct de dissimulation qui semble très peu correspondre à la propension de Berlioz à se mettre en scène.

8. *The Memoirs of Hector Berlioz*, translated and edited by David Cairns, London, 1969 et éditions suivantes, sans cesse améliorées.

La minutie déployée dans cette édition, qui va jusqu'à ajouter en notes les erratas insignifiants que Berlioz avait lui-même notés, ne correspond pas malheureusement à ce que l'on pourrait qualifier de rigueur éditoriale. Qu'est ce qui autorise l'éditeur à choisir pour sa nouvelle édition le faux-titre au lieu du titre principal certes très long ? Que signifie la réintroduction des notes de bas de page écrites par Berlioz au cours de la rédaction du *Voyage musical* et qui ont été supprimées dans la première édition des *Mémoires* minutieusement corrigée par l'auteur (p. 344, p. 388) ? Que signifie l'insertion de sous-titres (certes entre crochets), comme « Voyage à Paris », « Voyage en Italie », ou « Retour en France », alors qu'ils sont inexistantes dans le manuscrit comme dans la première édition ? Bloom explique dans son avant-propos (p. 16 et s.) que l'ensemble des *Mémoires* est finalement lié au voyage. Pourquoi la suppression des tirets sémantiques, souvent significatifs, dans les titres des chapitres ? Il les a trouvés gênants sur le plan visuel (« ils auraient surchargés l'aspect visuel de la page » [p. 79]). Enfin, pourquoi avoir numéroté de manière continue les chapitres alors que Berlioz l'a omis pour quelque raison que ce soit ? Et si c'est par négligence, il importe que cela apparaisse. Aussi étranges que soient les raisons de cette démarche, souvenons-nous tout particulièrement de l'exclamation, rapportée par Berlioz, d'un Heinrich Heine mourant, « Vous ne m'avez donc pas oublié !... *Toujours original !*⁹ », lorsque Berlioz rendit visite au poète qui se sentait abandonné de tous. L'originalité n'a rien à voir avec des lacunes qu'un musicologue croit devoir combler (p. 12).

Cet emploi de citations, extraites d'un fichier, et souvent de manière approximative, en dehors du contexte et de la structure (ce qui va jusqu'au mauvais goût) on les retrouve aussi dans les commentaires de Bloom. Ainsi, au deuxième chapitre, au sujet de la tentative de suicide du père gravement malade (ce qui ici caractérise en fait le stoïcisme du père qui, en tant que médecin savait exactement ce qu'il faisait), Bloom s'étend dans ses commentaires sur tout ce qui concerne l'usage de l'opium dans les textes de fiction, de Quincey à

9. Hector Berlioz, *Critique musicale*, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, 2013, vol. 7, p. 465.

Musset, jusqu'au programme de la *Symphonie Fantastique*. Lorsque dans le premier chapitre, les sœurs, Nancy et Adèle, apparaissent, il est sans aucun doute nécessaire de faire une note avec leurs dates principales. Toutefois, on ne souhaite pas pour autant dès les premières pages du livre être entretenu de la correction de la date de mort d'Adèle qui a lieu bien des années après en 1860, date à propos de laquelle le commentateur, après des recherches minutieuses, atteste qu'elle a eu lieu quatre jours plus tard (p. 126). Jacob Burckhardt a appelé cela, dans un autre contexte, un « amoncellement de faits » (*Faktenschutt*). Le commentaire est noyé par mille références à des publications sur Berlioz en français et en anglais même les plus accessoires, alors que, comme je l'ai déjà souligné, les études allemandes ne sont presque pas mentionnées. C'est malheureusement le cas dans les grandes scènes autobiographiques, par exemple le célèbre chapitre 40 avec son façonnement de son image d'artiste, ou le chapitre 43 avec sa scène emblématique de la « bella sposina » qu'il peut approcher, ce corps de jeune femme dans la cathédrale de Florence que le héros des *Mémoires* identifie à la fois à Ophelia, à Julia et à une certaine Italie qui n'est plus. Et Bloom n'a pas non plus remarqué à la fin du chapitre 37, que la conclusion de Berlioz sur l'Italie, « la belle Juliette au cercueil étendue¹⁰ », phrase qu'il cite dans son avant-propos au sujet d'un point très général, est extraite en fait de la grande plainte élégiaque, *Il Pianto*, d'Auguste Barbier. Le concept de mise en scène auto-biographique est totalement étranger à Bloom.

Le chapitre 54, qui relate l'histoire de la composition de la légende dramatique, *La Damnation de Faust*, montre combien la reconstruction de la genèse d'un texte peut être intéressante dans certains cas. L'édition de Bloom fournit pour ce chapitre toutes les versions du texte. La construction autobiographique associe l'œuvre à un voyage à travers la vieille Europe. À Passau, c'est l'introduction qui voit le jour, à Vienne, c'est la scène sur les rives de l'Elbe, à Pest, c'est la « Ronde des paysans », à Prague, c'est l'apothéose de

10. Voir Kohrs, *Autobiographie als Kunstentwurf*, op. cit., p. 124-134 ; Heidelberger, *Mémoires*, op. cit., p. 23 et s.

Marguerite et à Breslau c'est le chœur d'étudiants « Jam nox stellata ». Le mouvement, la recherche effrénée de sensations nouvelles et inédites sont les caractéristiques qui symbolisent le personnage imaginaire de Faust, tel que Berlioz se le représente. Il identifie le processus de composition à cette idée poétique qui s'incarne en Faust. Il a dans ses bagages la traduction du *Faust* de Nerval, cet exploit génial de 1828 ; de plus il a quelques scènes qu'Almire Gandonnière a écrites avant son départ en voyage. Mais il lui manque encore une grande partie du texte qu'il doit écrire lui-même. Il commence dans la diligence allemande naturellement par ce qui est le plus difficile, le monologue de *Faust* qu'il intitule « Invocation à la nature » et qui prend pour point de départ le début de « Wald und Höhle » (« Forêt et caverne ») de Goethe dans la traduction en prose de Nerval. « J'essayai donc dans ma vieille chaise de poste allemande, de mettre en vers destinés à la musique différents passages de la traduction en prose française de l'illustre poème allemand. Que Goethe me pardonne ce sacrilège !!!! je débutai par une invocation de Faust [...] » ; ceci est la première version du texte dans le manuscrit que Berlioz a raccourci peu après. Il supprime « différents passages de », « française », « allemand » et surtout toute la phrase suivante : « Que Goethe... ». Déjà dans le *Monde Illustré*, puis dans la première édition, apparaît cette formulation ultime : « J'essayai donc [...] de faire les vers destinés à ma musique. Je débutai par l'Invocation de Faust [...] ».

L'approche concise est issue de la description du processus laborieux d'élaboration d'un texte qu'il faut considérer avec respect ; l'article indéfini *une* devient *l'* (« Invocation à la nature »), c'est-à-dire un morceau achevé. Il s'agit de l'une des compositions les plus avancées de Berlioz, un morceau en prose musicale « durchkomponiert » (qui suit au plus près les inflexions du texte), qui s'anime au gré des alexandrins, dans lesquels Berlioz reporte la prose de Nerval. Au fil des années, il a dû prendre pleinement conscience de cette réussite, la sienne propre. C'est la raison pour laquelle il supprime la référence à Goethe dont les vers sont somme toute très éloignés. Ainsi, la version finale de ce passage révèle un phénomène où par *un* processus créatif influencé par la force intrinsèque de l'idée

poétique le texte et la musique naissent. Comme Bloom le confesse, de rester fidèle aux normes éditoriales lui a coûté bien cher. Ainsi, il a préféré choisir la version initiale de ce passage, à son avis « moins plate » (p. 28 et suivantes).

Klaus Heinrich KOHRS

(Texte traduit de l'allemand par Sabine LE HIR)

Une passionnante nouveauté

Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865¹

Depuis un demi-siècle, la stature de Berlioz écrivain n'a cessé de grandir à la faveur de la publication d'éditions critiques des *Soirées de l'orchestre*, des *Grotesques de la musique*, d'*À travers chants*, de la correspondance et de la *Critique musicale*. Dans le même temps, les *Mémoires* ont bénéficié de plusieurs rééditions dont celle procurée en 1991 par Pierre Citron. Cependant, une restitution scientifique de ce texte essentiel de la littérature du XIX^e siècle manquait encore. Peter Bloom, l'un des plus éminents spécialistes actuels de Berlioz, vient de combler cette lacune d'une manière qu'il n'est pas exagéré de croire définitive. Car le travail considérable qu'il a accompli, s'il est savant, est conçu avant tout pour guider le lecteur dans le récit d'une grande aventure romantique où Berlioz, artiste voyageur, se hisse au rang de personnage légendaire. Une copieuse introduction, modèle de méthode, recourt à l'analyse génétique pour dénouer la complexité de l'élaboration du texte de ces *Mémoires*, images à l'appui. L'apparat critique, établi avec une érudition sans faille, abonde en informations inédites. Peter Bloom avoue lui-même que « les notes de bas de page et les variantes en fin de chapitre envahissent la lecture. » Mais il ajoute que, comparées aux roulades et aux fioritures que Berlioz critiquait tant chez les chanteurs, ces notes ont au moins l'avantage d'être silencieuses. Ce trait d'humour n'est pas le seul qui agrmente l'annotation d'un texte lui-même marqué au coin de l'ironie. Cela dit, le mémorialiste Berlioz ne rend pas la tâche facile à l'exégète, car sa position est paradoxale : d'un côté, il entend rectifier les inexactitudes des notices biographiques que ses contemporains lui ont consacrées ; de l'autre, il est convaincu que sa vie est un roman. Ceci laisse entendre que la fiction peut donner le change à la mémoire d'autant

1. Compte rendu publié en ligne sur le site de *L'Avant-Scène Opéra*. Nous remercions l'auteur et *L'Avant-Scène Opéra* d'en avoir aimablement autorisé la publication.

plus facilement qu'en matière d'autobiographie celui qui dit « je » est un autre, libre de réinventer sa vie de façon plus ou moins idéalisée. À l'annotateur de ne pas prendre au mot le narrateur. Peter Bloom évite systématiquement ce piège. Ses commentaires offrent à la prose si persuasive d'un Berlioz jouant en virtuose sur toute l'étendue de son clavier stylistique, la contre-épreuve généreuse d'une biographie vraie.

S'appropriier un texte pour l'explicitier, est aussi l'occasion de réfléchir sur la nature de son contenu et sur sa forme. Ainsi Peter Bloom distingue-t-il dans le plan des *Mémoires* celui d'un « rondo littéraire » intégré dans l'architecture d'une forme cyclique. La remarque est originale. Elle suggère que ce qui rend l'écriture supportable à Berlioz, si enclin à se plaindre de devoir écrire par nécessité plus de mots que de notes de musique, est de pouvoir appliquer à l'acte littéraire une méthode proche de celle que requiert la composition musicale.

Les lecteurs de *L'Avant-Scène Opéra*, au gré des recensions qui ont été faites des volumes de la *Critique musicale*, ont pu mesurer la place primordiale que tenait le théâtre lyrique dans la carrière de Berlioz. La richesse documentaire de cette édition des *Mémoires* ressort particulièrement en qui concerne *Benvenuto Cellini*, *Les Troyens*, *Béatrice et Bénédict* sans oublier *La Damnation de Faust* si souvent muée en opéra. C'est l'occasion de noter que la reconnaissance de Berlioz comme compositeur dramatique s'est affirmée dans le même temps que s'imposait davantage la personnalité de l'écrivain.

Cette édition critique fait des *Mémoires* de Berlioz une passionnante nouveauté.

Joël-Marie FAUQUET

Hector Berlioz. Critique musicale

Volume 10 (1860-1863)¹

La parution de ce volume fin 2020 marque l'aboutissement du vaste projet lancé en 1969 par l'AnHB de publier en édition critique l'ensemble de l'œuvre littéraire de Berlioz, en parallèle avec le projet, déjà établi, de la *Berlioz English Society*, de réaliser une édition complète de ses œuvres musicales, *The New Berlioz Edition*, publiée par Bärenreiter. Les lettres, sous la direction générale de Pierre Citron, ont donné lieu à huit volumes de *Correspondance générale* édités chez Flammarion entre 1972 et 2003, et à un neuvième volume, *Nouvelles Lettres de Berlioz, de sa famille, de ses contemporains*, chez Actes Sud en 2016, tandis que *les Soirées de l'orchestre*, *les Grotesques de la musique* et *À travers chants* étaient publiés chez Gründ respectivement en 1968, 1969 et 1971, avec Léon Guichard comme éditeur scientifique. Le projet englobait également les *Mémoires* dont Pierre Citron devait diriger la publication, mais pour diverses raisons, cette publication ne vit pas le jour, tandis que plusieurs éditions apparurent hors « Édition du centenaire », jusqu'à la dernière, en 2019 chez Vrin, dans une remarquable édition critique de Peter Bloom.

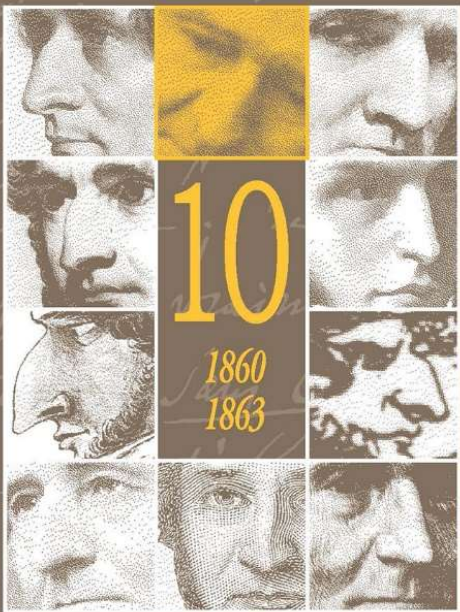
* * *

Alors que Berlioz entame en 1860 ses dernières années de collaboration au *Journal des Débats*, le monde musical est en émoi avec l'arrivée de Wagner, venu conquérir Paris. Hermétique à la « musique de l'avenir », Berlioz préférera confier à son ami d'Ortigue le compte rendu de *Tannhäuser*, représenté à l'Opéra en 1861.

1. Voir p. 101. Pour rappel, les volumes 1 à 6, qu'on ne trouve plus dans le commerce (sauf à consulter les librairies d'ouvrages d'occasion et sites de revente), peuvent être commandés auprès de la Société française de musicologie au prix de 10 € le volume.

Hector
BERLIOZ

Critique musicale



10
1860
1863

SOCIÉTÉ FRANÇAISE de MUSICOLOGIE

Malgré cette création et quelques autres, comme celles de *Pierre de Médicis* de Joseph Poniowski, *la Statue* de Reyer ou *la Reine de Saba* de Gounod, le répertoire de l'Opéra est d'une désespérante monotonie. Cependant, la reprise d'*Alceste*, avec la bouleversante Pauline Viardot dans le rôle-titre, stimule Berlioz, qui consacre aux œuvres inspirées par l'*Alceste* d'Euripide six articles pour mieux souligner le génie dramatique de Gluck. Très actifs au contraire, le Théâtre-Lyrique et l'Opéra-Comique montent une quarantaine d'ouvrages, parmi lesquels nombre de créations, et la représentation de *Fidelio* en français dont Berlioz rend compte avec ferveur.

Les concerts continuent à un rythme effréné, et Berlioz ne sait plus quels éloges trouver pour tous ces virtuoses solistes, chambristes, et ces orchestres qui, comme dans les concerts populaires de Padeloup au Cirque Napoléon, améliorent le goût du public.

Même s'il obtient un vif succès à Bade avec *Béatrice et Bénédict* dans lequel Anne Charton-Demeur l'enchanté, Berlioz est épuisé par sa santé qui se dégrade, démoralisé par la méfiance qu'inspirent *les Troyens* pour être joués, et tout à fait lassé de son métier de critique. L'occasion de démissionner se présente enfin et le 8 octobre 1863, il signe son dernier article du *Journal des Débats*, sur *les Pêcheurs de perles* de Bizet. Un monde se referme, un autre s'ouvre...

* * *

« Les cloches, les clochers, les trois battements »

J'ai bien cru ces jours-ci² être à tout jamais exempté de ma tâche de narrateur d'opéras-comiques. J'en étais bien aise, pour les auteurs d'abord, dont je raconte si mal les œuvres ; pour les lecteurs ensuite, que mes récits font dormir ; et pour moi enfin, qui n'ai plus guère de goût pour la musique terrestre et n'aspire qu'à aller le plus tôt possible

2. *Critique musicale*, vol. 10, début de l'article du *Journal des Débats* du 13 janvier 1863, p. 483-486.

adorer et servir les grands maîtres dans l'anneau de Saturne, où leur esprit habite aujourd'hui, au dire des tables tournantes les mieux informées.

C'est que la poitrine de certains individus se détériore peu à peu, sous les coups du battant d'une sorte de cloche qu'elle contient. Ce battant agit de diverses manières. Il y a trois espèces de battements, tous essentiellement destructeurs des cloches : le battement joyeux, le battement douloureux et le battement double.

Pendant le premier, le battant ne frappe que sur le côté joyeux de la cloche.

Par exemple, vous êtes musicien, vous vous trouvez loin de votre pays dans une grande ville très civilisée, vous y donnez un concert ; ce concert est splendidement organisé. Vous avez à vos ordres et sous votre direction un de ces merveilleux orchestres de cent et quelques artistes de choix qui chantent avec une voix d'archange, grondent et frappent comme la foudre ou murmurent doucement comme une moisson mûre au souffle de la brise du matin ; vous lui avez confié l'exécution d'une grande œuvre ; il a fait avec empressement et attention dix ou douze répétitions. Le soir du concert arrive, vous montez sur l'estrade du pupitre-chef, tous les exécutants sont pleins de votre pensée, ils ont compris, et votre âme rayonne dans leurs yeux. Vous leur dites en entrant : « Messieurs, vous savez à peu près par cœur mon ouvrage, en conséquence vous n'êtes plus obligés d'avoir constamment l'œil sur votre partie, regardez donc le bâton conducteur le plus souvent possible, et nous allons arriver à des résultats rythmiques, à des accents expressifs réputés impossibles, et impossibles en effet pour des artistes moins habiles que vous. » La salle, une salle excellente et splendide, est remplie par un auditoire bienveillant, intelligent, sensible, plein de sympathie pour l'œuvre et pour l'auteur. On commence un de ces morceaux dont rien au début ne peut faire prévoir les développements. A un certain endroit le public croit être arrivé au point culminant de l'édifice musical, une violente émotion l'agite, il a peine à contenir ses applaudissements. Ce n'est qu'un stratagème pourtant, destiné à tromper l'auditeur. Cet effet n'est qu'une préparation à un autre effet plus grand qui va venir, lequel ne

sera lui-même qu'un mirage nouveau précédant la grande réalité à laquelle le public est si loin de s'attendre. Vous approchez du but ; le battant précipite ses coups, vous voyez au parterre et dans les loges tant de frissonnements, et dans l'orchestre tant d'ardeur contenue... Voilà le moment, vous faites un geste qui signifie: *Lâchez tout!* et l'orchestre éclate, tourbillonne, foudroie, la salle entière vibre, l'auditoire laisse échapper des cris interrupteurs, au dernier accord une tempête de bravos se déchaîne, la grêle des archets tombe sur le bois des violons, on vous appelle, il faut aller s'incliner sur l'avant-scène; mais cet effort vous est impossible et vous restez haletant les deux bras appuyés sur votre pupitre, et le battant sonne le carillon de la fête de Pâques dans votre poitrine bouleversée.

Vient un adagio. L'orchestre, qui tout à l'heure râlait et bondissait comme la mer en tourmente, se recueille maintenant. Il se transforme, il devient doux, il chante, il pleure d'amour ; un dialogue passionné s'établit entre les timbres masculins et les timbres féminins ; les voix tendres se répondent et s'enlacent, on croit entendre les vers immortels de Shakespeare :

*I gave thee mine before thou didst request it;
And yet I would it were to give again.
— Would'st thou withdraw it? for what purpose love?*

*— But to be frank, and give it thee again,
And yet I wish but for the thing I have.
My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee
The more I have, for both are infinite.*

Tout en chantant votre hymne d'amour par la voix du sublime orchestre, vous parcourez de l'œil la salle émue ; vous voyez peu à peu l'attention redoubler. Un grand militaire tord sa fauve moustache d'une façon très significative ; dans une loge du rez-de-chaussée, à l'avant-scène, une dame pâle, aux yeux dévorateurs, que vous aviez remarquée la veille à la répétition générale, mordille son mouchoir, et d'un geste rapide essuie de temps en temps ses paupières. Le morceau finit, et la salle, après une sorte de soupir attendri, éclate en de nouveaux applaudissements. On vous rappelle encore. Cette fois vous

allez vous incliner sur l'avant-scène, et, en passant près de la loge du rez-de-chaussée, vous entendez la dame pâle, joignant les mains, vous dire : « Oh ! cet inoubliable adagio ! » Second rappel. La dame pâle jette à vos pieds son bouquet. En le ramassant d'un air humble, vous avez l'audace de lancer du côté de la belle enthousiaste ce monosyllabe : « Où ? » On ne répond qu'en répétant : « Oh ! cet inoubliable adagio ! » Troisième rappel. Cette fois vous vous rapprochez le plus possible de la loge d'avant-scène, et, en vous inclinant plus bas que les deux premières fois, vous osez dire : « Quand ? » et une voix vous répond rapidement : « Demain, midi, au pont de Séménoff. »

Le concert s'achève avec le même succès. Vous sortez de la scène brisé de fatigue, brûlé de soif, et vous parcourez les corridors en criant : A boire ! à boire ! — On vous conduit dans un salon où une bouteille de bière fraîche vous attendait. Vous aspirez le contenu de la bouteille, et en vous essuyant le visage vous vous approchez d'une glace. Vous adressez de la main droite un geste courtois à votre reflet qui vous le rend de la main gauche, en lui disant : « Je suis content de vous, Monsieur, vous avez bien conduit l'orchestre ce soir ! je vous remercie. » Un visage animé se présente, c'est celui de votre secrétaire, de votre factotum, de votre homme d'action, de votre homme d'intelligence et de probité, de votre Belloni. En le voyant, vous pensez à la recette du concert, et vous l'accueillez par cette brusque question : « Combien ? — Vingt mille francs !

— Eh ! allons donc ! »

Pour ressentir les secousses de ce battement joyeux, il faut aller loin, très loin, être jeune, robuste, et braver longuement la neige et les frimas.

Le deuxième battement, celui qui frappe sur le côté douloureux de la cloche, se fait sentir sans qu'il soit nécessaire de s'expatrier, au contraire.

[...]

HECTOR BERLIOZ

Un appel à la fraternité entre les peuples : *Le Temple universel*¹

À la toute fin de sa carrière, Berlioz compose *Le Temple universel*, de 1861 à 1868, si l'on tient compte des différentes versions. L'œuvre appartient à ces cantates qui ont émaillé la production du compositeur, mais aussi et surtout à ces pages d'esprit utopique et d'une religion élargie dans lesquelles il n'a cessé de puiser son inspiration. On pourrait ranger ainsi en ce domaine *Chant des chemins de fer* (daté de 1846), qui chante par ses paroles directement allusives un progrès du transport appelé à réunir les peuples, ou l'*Hymne pour la consécration d'un nouveau tabernacle* (1859) dans un esprit politique, médical et religieux. Ou ces inspirations sociales utopistes que l'on retrouve dans *Le Dernier Jour du monde* (ouvrage inaccompli en 1831 qui préfigure le *Requiem*), avec son petit groupe de prophètes à l'avant-garde de la morale, ou la grève ouvrière, unique dans un opéra, au second acte de *Benvenuto Cellini*, ou la scène de « phalanstère » (terme que Berlioz cite dans une lettre à sa sœur Adèle du 9 octobre 1854) qui ouvre le troisième acte des *Troyens*, ou l'appel à la paix universelle qui clôt *Roméo et Juliette*...

Car Berlioz a été tenté par certains courants sociaux utopistes qui ont caractérisé son époque. Et plus particulièrement le saint-simonisme², comme l'atteste la lettre au « père » Charles Duveyrier, l'un des chefs de cette mouvance secrète et initiatique, du 18 juillet 1831, où il est question de la « réorganisation politique de la société » pour servir « l'amélioration de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre ». On ne sait trop jusqu'où ira cet engagement, mais

1. Article repris en partie de la conférence donnée par l'auteur au Festival Berlioz 2018.

2. Voir Patrick Métrope, « Berlioz et la politique », *Bulletin de liaison de l'AnHB* n° 52, janvier 2018, p. 33-40.

il le partage avec nombre de ses amis et relations : Liszt, le ténor Nourrit, l'intime Ferdinand Hiller, l'ami de toujours Dominique Tajan-Rogé, Vigny (qui figure parmi les premiers auteurs de *Benvenuto Cellini*, en compagnie des tout aussi saint-simoniens Auguste Barbier et Léon de Wailly) ou Jules Janin, auteur des paroles de *Chant des chemins de fer*... Mais il y a aussi chez Berlioz une constante de sa pensée, que l'on pourrait qualifier d'universaliste, qui lui fait chanter la France certes (dans l'orchestration de *La Marseillaise* ou *Hymne à la France*), mais tout autant, dans diverses œuvres, les Irlandais, les Grecs, les Hongrois, les Écossais ou les Bretons...

N'oublions pas ce discours, l'un des rares discours à teneur politique de Berlioz, où il appelle à l'union entre la France et l'Allemagne (discours prononcé à Kehl le 20 juin 1863, pour célébrer le nouveau pont de chemin de fer au-dessus du Rhin, reliant Kehl à Strasbourg) ; en 1863 ! sept ans avant la guerre franco-prussienne qu'il n'aura heureusement pas connue.

[...] sous l'influence de la musique l'âme s'élève et les idées s'agrandissent, la civilisation progresse, les haines nationales s'effacent. Voyez aujourd'hui la France et l'Allemagne se mêler ! L'amour de l'art les a réunies et ce noble amour fera pour leur union complète bien plus que ce pont merveilleux du Rhin et toutes les autres voies de communication rapides établies entre les deux pays.

Le grand poète a dit : « L'homme qui n'a point en lui de musique est un homme dangereux, il n'est propre qu'aux ruses, aux embûches, aux trahisons. Méfiez-vous de lui ! » Sans doute Shakespeare a usé là de la liberté d'exagération accordée aux poètes. Mais l'observation prouve néanmoins que si sa proposition est outrée pour les individus, elle l'est beaucoup moins pour les peuples, et l'on doit aujourd'hui reconnaître que là où la musique finit la barbarie commence.³

3. Texte de Berlioz que je cite dans mon livre *Café Berlioz* (bleu nuit éditeur, 2018), p. 19.

Il faudrait également mentionner son avant-dernier feuillet (du 3 septembre 1863, dans le *Journal des Débats* – année du discours précité et à une époque proche de la première composition du *Temple universel*, en 1861 – comme une conjonction de sa pensée en ces temps), où à propos des aérostats (ancêtres de nos avions) il imagine un monde futur appelé de ses vœux : « 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 qu'un seul pays, la terre. »

Pareillement, Berlioz récuse un antisémitisme alors émergeant en France, et qui connaîtra peu après une belle prospérité. Il n'est pas besoin de citer parmi ses amis Fromental Halévy, Meyerbeer ou Heine, l'écrivain honni par Wagner en raison de sa « juiverie » (*Judenthum*, pour employer le mot de Wagner dans son pamphlet)... Nous en voulons aussi entre autres preuves *Les Soirées de l'orchestre*, et son Deuxième Épilogue :

Mon second reproche portera sur une opinion émise par l'auteur à propos de Mendelssohn, opinion déjà énoncée par d'autres critiques, et dont je demanderai à M. de Lenz [à propos de son ouvrage sur Beethoven, dont Berlioz se fait l'écho] la permission de discuter avec lui les motifs.

On ne peut parler de la musique moderne, dit-il, sans nommer Mendelssohn Bartholdy... Nous partageons autant que personne le respect qu'un esprit de cette valeur commande, mais nous croyons que l'élément hébraïque, qu'on connaît à la pensée de Mendelssohn, empêchera sa musique de devenir l'acquisition du monde entier, sans distinction de temps ni de lieux.

N'y a-t-il pas un peu de préjugé dans cette manière d'apprécier ce grand compositeur, et M. de Lenz eût-il écrit ces lignes s'il eût ignoré que l'auteur de *Paulus* et d'*Élie* descendait du célèbre israélite Moïse Mendelssohn ? J'ai peine à le croire. « Les psalmodies de la synagogue, dit-il encore, sont des types qu'on retrouve dans la musique de Mendelssohn. » Or, il est difficile de concevoir comment ces psalmodies de la synagogue peuvent avoir agi sur le style musical de Félix Mendelssohn, puisqu'il n'a jamais professé la religion juive ; tout le monde sait

qu'il était luthérien, au contraire, et luthérien fervent et convaincu.

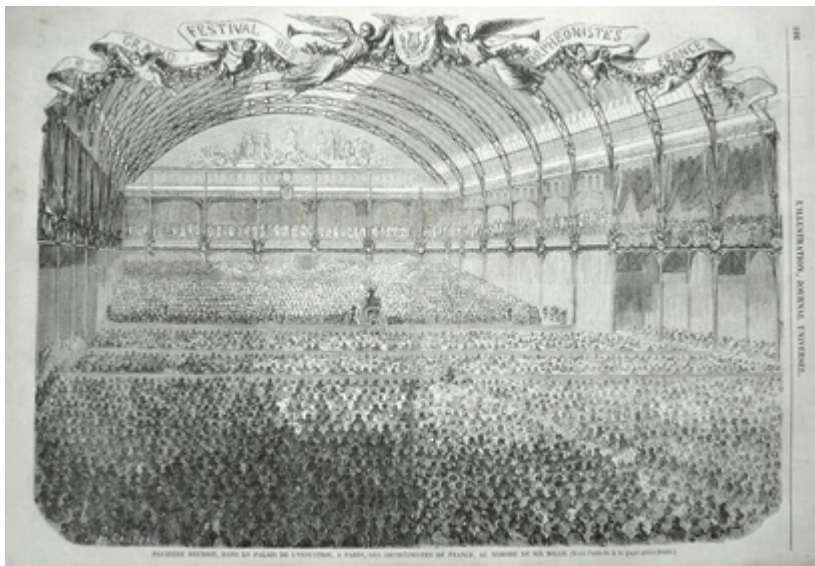
D'ailleurs, quelle est la musique qui pourra jamais devenir *l'acquisition du monde entier, sans distinction de temps ni de lieux* ? Aucune, très-certainement. Les œuvres des grands maîtres allemands, tels que Gluck, Haydn, Mozart et Beethoven, qui tous appartenaient à la religion catholique, c'est-à-dire universelle, n'y parviendront pas plus que les autres, si admirablement belles, vivantes, saines et puissantes qu'elles soient.⁴

Le Temple universel s'inscrit dans cette pensée idéologique, sinon politique. Et qui plus est, pour l'une de ses ultimes œuvres, comme un message laissé à la postérité. Rappelons sommairement ses paroles les plus significatives, et d'une certaine manière prémonitoires : « La liberté se lève sur le monde », « Salut aux peuples de la terre ! », « Soleil de la fraternité ! », « Embrassons-nous par-dessus les frontières ! L'Europe, un jour n'aura qu'un étendard. » On ne peut être plus prophétique ! Car il faut savoir que ces convictions pacifistes et internationalistes n'étaient alors guère dans l'air du temps.

Le contexte particulier n'est toutefois pas étranger à la conception de l'œuvre. C'était le moment qui suit l'Entente cordiale, où la France et le Royaume-Uni avaient scellé une alliance politique. Berlioz avait résidé à plusieurs reprises à Londres et, en janvier 1861, il compose *Le Temple universel* à destination d'orphéonistes français invités au festival choral devant se tenir en juin au Crystal Palace. Il s'agissait alors d'un vaste double chœur d'hommes (quelque 8 000 choristes envisagés !) accompagné à l'orgue, « pour deux peuples, chacun chantant dans sa langue », en français et en anglais. Les paroles étaient de Jean-François Vaudin. Les répétitions commencèrent, sous la direction du compositeur, mais le projet fut abandonné en raison d'un désaccord avec la direction du Crystal Palace. Peu après, une exécution était prévue à Paris par la chorale d'orphéonistes français, mais dut être aussi abandonnée en raison de la défection du deuxième chœur. Mais il faut croire que le projet

4. *Ibid.*, p. 18-19.

tenait à cœur à Berlioz, puisqu'il en écrit une seconde version, pour un simple chœur masculin *a capella* en 1867-1868, à destination de l'Exposition universelle de Paris. Une de ses toutes dernières compositions, donc. Ce qui n'est pas sans signification ! Il serait peut-être délicat de parler dans ce cas d'une œuvre testament, mais on ne peut toutefois manquer d'y voir une volonté délibérée.



« Première Réunion, dans le Palais de l'Industrie à Paris,
des Orphéonistes de France, au nombre de six mille ».

L'Illustration, 1859.

On ne sait cependant si cette dernière version a bien été suivie d'une exécution. Berlioz avait également amorcé à ce moment une orchestration de la page, dont on n'a pas de trace. Mais les deux versions, non orchestrées, ont été publiées du vivant du compositeur et nous sont ainsi restées.

Berlioz devait mourir peu après, en 1869, et la pièce tomber peu ou prou dans l'oubli. Julien Tiersot signale une exécution en 1905 à Paris au Trocadéro, pour le retour de l'Entente cordiale. En 1948, autre date anniversaire (celle de la révolution de 1848), *Le Temple universel* avait également bénéficié d'une interprétation, sous le titre inventé pour la circonstance *Hymne à la liberté* (qui s'inspire des tout premiers mots du livret « La liberté se lève sur le monde ») et dans une version orchestrée due à Robert Siohan. Elle fut ainsi donnée (en compagnie de la *Symphonie funèbre et triomphale*) à Paris au Théâtre des Champs-Élysées puis lors de la Fête de *L'Humanité*, par l'Orchestre national de la Radiodiffusion française sous la direction de Roger Désormière. Depuis lors, les exécutions se sont faites des plus rares (relevons néanmoins l'enregistrement de l'œuvre, dans sa seconde version, par le Chœur Heinrich-Schütz sous la direction de Roger Norrington en 1969 chez Argo – seul enregistrement de la pièce à notre connaissance).

Le Festival Berlioz 2018 de La Côte-Saint-André a marqué un retour de l'œuvre, et pour l'occasion il a été fait appel à une nouvelle orchestration, commandée à Yves Chauris à partir de l'accompagnement original d'orgue, et chanté sur un texte bilingue, français et traduit en anglais. Comme Berlioz l'avait imaginé. Cette version, créée le 30 août 2018, a été reprise le 24 juin 2019 à la Philharmonie de Paris dans le cadre du mémorable « Concert monstre » consacré à Berlioz par l'orchestre Les Siècles associé au Jeune Orchestre européen Hector-Berlioz et plusieurs chœurs sous la direction de François-Xavier Roth, cette fois avec des effectifs orchestraux et choraux plus étoffés, mieux en rapport avec la vocation de cette œuvre brève mais fervente.

Pierre-René SERNA

Dernier séjour de Berlioz à Nice

Philippe Hussenot, l'auteur de ce texte, nous précise qu'il l'a écrit en vue d'un concert-lecture à venir, inspiré par les séjours récurrents et contrastés que Berlioz fit à Nice.

« [...] je vais revoir ma chère côte de Nice et les rochers de Villefranche et le soleil de Monaco¹. »

Hector Berlioz a soixante-quatre ans, il vit sa dernière année. Il a passé l'hiver en Russie et séjourne à Nice pour la troisième fois. Il vient de chuter sur des rochers.

« Je suis comme les oiseaux de proie obligé d'aller chercher ma vie au loin² ».

Aujourd'hui il ressemble plutôt à un albatros, empêtré dans les rochers, les ailes coupées, bientôt prêt pour le dernier voyage. Il s'y prépare. Tout est en ordre. « Je ne sais pas pourquoi je ne meurs pas.³ » Allez ! Ça viendra bien...

Chercher sa vie au loin, il n'a cessé de le faire, depuis son départ de La Côte-Saint-André, petit village du Dauphiné, pour Paris, il avait dix-huit ans, son père croyait que c'était pour devenir médecin comme lui, il l'aimait beaucoup, il était son professeur de français, de latin, de sciences, de musique... Hector aurait bien besoin de lui aujourd'hui, pour qu'il le pique avec ses petites aiguilles, il était acupuncteur, chercheur à vrai dire, Hector lui ressemble un peu...

Paris, c'était la grande ville, là où tout se passait, il en rêvait, sa famille, ses parents, ses sœurs sont tous restés à La Côte, lui seul est

1. Lettre à Vladimir Vasilyevitch Stassov, 1^{er} mars 1868, *Correspondance générale*, (CG) VII, p. 680.

2. Lettre à sa sœur Nanci Pal, [21 janvier 1847], CG III, p. 401.

3. Voir note 1.

parti, et quand il revenait quelques jours pour les vacances, on ne lui faisait pas fête, c'était la soupe à la grimace, surtout sa mère, qui n'a jamais compris son amour de la musique, il faut dire que chez les Berlioz il n'y avait pas beaucoup de musique, pas de piano, pas de violon, il avait fini par dénicher un flageolet, une sorte de flûte à bec, une petite flûte très aiguë... et puis plus tard, une guitare, c'était déjà mieux pour composer, mais quand même !

Il fallait partir ! Il les aimait tous, mais les horizons lointains l'attiraient.

En 1831, il vient d'intégrer la villa Médicis à Rome, après avoir créé la *Symphonie fantastique*, et apprend que sa fiancée Camille le trahit en s'engageant avec un autre, un certain Pleyel, et décide de rentrer pour les tuer et lui avec. En route il s'arrête à Nice, se calme et renonce à son projet meurtrier. Ce furent les plus beaux jours de sa vie finalement.

« Ô Nizza ! L'air tiède et embaumé, les bois d'orangers, les bruyères des montagnes de Villefranche⁴ », la mer à perte de vue...

Il loge à la maison Clerici au pied de la Tour de la rue des Ponchettes. Et il compose l'ouverture du *Roi Lear*, avant de retourner sagement à Rome, le cœur léger, le directeur de l'Académie lui ayant pardonné cette escapade.

Après Rome, le concert de décembre 1832 à Paris, avec la *Symphonie fantastique* suivie de *Lélio*, est un succès et lui vaut beaucoup de reconnaissance, surtout celle de sa future femme, la comédienne irlandaise Harriet Smithson, qu'il a découverte cinq ans auparavant à l'Odéon dans le rôle d'Ophélie, mais qui n'a pas répondu à ses avances. Ils se marient enfin, avec Franz Liszt pour témoin, et

4. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Michel Austin (Paris : Éditions du Sandre, 2010), chap. XXXIV, p. 157 : « Voilà que j'aspire l'air tiède et embaumé de Nice à pleins poumons [...] ... et je reste à Nice un mois entier à errer dans les bois d'orangers, à me plonger dans la mer, à dormir sur les bruyères des montagnes de Villefranche [...] Ô Nizza ! »

ont un fils, Louis. Hélas, la carrière d'Harriet au théâtre est finie et sa santé se détériore rapidement.

Après le succès de sa symphonie, il se heurte à beaucoup d'oppositions, en tout cas d'incompréhensions. Et les échecs de son opéra *Benvenuto Cellini* (1838) puis huit ans plus tard de *La Damnation de Faust* (1846) le désolent.

Alors il part loin, en Russie, en plein hiver, lui qui n'aime que le soleil et la chaleur ! Balzac lui a prêté sa pelisse ! Heureusement les Russes aiment sa musique, et il peut tout leur jouer, avec leurs très beaux orchestres. Saint-Petersbourg est une ville magnifique, une œuvre d'art à elle toute seule. Et il y entend les plus beaux chœurs religieux.

Ensuite il passe à Berlin, puis à Londres où il accepte un poste de chef d'orchestre, malheureusement le théâtre fait faillite. Il rentre en France et son père meurt. Harriet est victime d'une attaque qui la laisse paralysée. Cette année 1848 pourtant révolutionnaire ne lui est guère favorable ! Et son fils Louis arrête ses études, pour choisir la mer et devenir marin ! Il ne l'a plus beaucoup revu, le véritable oiseau migrateur c'est lui !

Quelques années auparavant, en 1844, son médecin l'avait trouvé très fatigué, après un grand festival organisé à Paris, le Festival de l'industrie, sans doute le premier grand festival de musique, avec près de mille musiciens et chanteurs, et l'envoya se reposer au bord de la mer.

Il partit un mois à Nice, en septembre, et logea cette fois dans la Tour.

Je nageai beaucoup, je fis de nombreuses excursions à Villefranche, à Beaulieu, à Cimiez, au Phare. Je recommençai mes explorations des rochers de la côte [...] je revis des anses fraîches et riantes, tapissées

d'algues marines, où je me baignais autrefois, treize ans auparavant, au début de mon voyage d'Italie...⁵ ».

Lors de ce deuxième séjour, il compose l'ouverture de *La Tour de Nice*, qui deviendra *Le Corsaire*.

La Méditerranée lui va bien, c'est donc aujourd'hui son troisième séjour à Nice, mais le premier depuis le rattachement de cette ville à la France (en 1860) !

Il aime la nature, depuis toujours, depuis son enfance dans le Dauphiné, les grands espaces, les ciels dégagés...

Une de ses premières romances publiées fut « Les Champs », qu'il avait accompagnée d'une jolie lithographie d'un jeune artiste venant réveiller celle qu'il aime et lui montrer la belle nature. La troisième partie de la *Symphonie fantastique* est une « Scène aux champs », qui exprime l'espoir que la nature puisse calmer nos esprits agités. Et l'acte IV des *Troyens* commence dans la forêt, se poursuit par un hymne à Cérès, déesse des moissons, et finit sur la terrasse du palais de Didon, face à la mer, comme ici à Nice, une mer calme et apaisée, « qui murmure en sommeillant les accords les plus doux⁶ ».

Il contemple les paysages depuis des hauteurs : comme il aimerait planer !

Tous ceux et celles qu'il a aimés sont morts, ses deux épouses, ses deux sœurs cadettes, son fils l'an dernier de la fièvre jaune à La Havane, il ne lui reste que son premier amour, son amour de jeunesse, Estelle.

5. *Mémoires*, éd. cit., chap. LIII, p. 371 : « Je ne revis pas sans émotion les lieux où je m'étais trouvé treize ans auparavant, lors d'une autre convalescence, au début de mon voyage d'Italie... Je nageai beaucoup dans la mer ; je fis de nombreuses excursions aux environs de Nice, à Villefranche... ».

6. *Les Troyens*, acte IV, n° 36 Récitatif et Septuor.



Joachim Brero (1807-1839),
Nice, Les Ponchettes et Rauba Capeu, vers 1830.
Nice, Musée d'Art et d'Histoire.

Il avait douze ans, elle dix-huit, il fut ébloui, elle ne l'a pas su, il ne l'a plus revue et puis ces dernières années il l'a retrouvée, il lui écrit souvent, elle est veuve aussi, mais ne veut pas se remarier !

Alors, dans sa détresse, il lui écrit encore une fois, le 25 mars 1868 :

Chère adorée Madame,

[...] je ne puis vous laisser plus longtemps ignorer mon accident.

Sachez donc que je m'ennuyais à Monaco depuis deux jours, quand un matin j'ai voulu descendre à la mer par des rochers impraticables. Au bout de trois pas, mon imprudence a été manifeste, je n'ai plus pu retenir ma course, je suis tombé la tête la première sur la figure ; je suis resté longtemps à terre seul, sans pouvoir me relever, et ruisselant

de sang. Enfin, au bout d'un quart d'heure, j'ai pu me traîner à la villa où l'on m'a essuyé et pansé comme on a pu.

J'avais retenu ma place dans l'omnibus pour retourner à Nice, le lendemain ; j'y suis retourné, mais écoutez ceci : arrivé à Nice, j'ai voulu, si défiguré que je fusse, voir la terrasse du bord de l'eau que j'aimais tant autrefois, et j'y suis monté. Je suis allé m'asseoir sur un banc ; mais comme je n'y voyais pas bien la mer, je me suis levé pour changer de place, et à peine avais-je fait trois pas que je suis tombé raide, sur la figure encore, et que j'ai versé plus de sang que la veille. Deux jeunes gens qui se promenaient sur la terrasse sont venus tout épouvantés me relever et m'ont conduit par les bras à l'Hôtel des Etrangers, voisin du lieu où j'étais tombé. Je suis là immobile pendant huit jours au lit [...]. Mon nez, mes yeux sont dans un état pitoyable ; le médecin, pour me consoler, dit que c'est un bonheur pour moi d'avoir versé tout ce sang, sans quoi je serais resté sur le coup, le second jour surtout. »

Hector Berlioz meurt à Paris le 8 mars 1869, un an exactement après sa dernière escapade sur les rochers monégasques et niçois.

Philippe HUSSENOT

Berlioz à Estressin

Le 31 août 1864, Berlioz écrivait à sa nièce Joséphine Suat :

Je tomberai chez vous à Vienne dimanche matin. Je partirai samedi prochain à 8 h. du soir. Ainsi nous deux qui sommes gais et bien portants, nous allons faire joliment nos farces. Je vous embrasse tous.¹

Et dans ses *Mémoires*, il décrit son séjour qui se passa du 4 au 18 septembre 1864 :

Mon beau-frère Suat et ses deux filles, que j'avais prévenus la veille, me reçurent au débarcadère du chemin de fer de Vienne et me conduisirent bientôt après à Estressin, campagne peu éloignée de la ville, où ils vont passer trois ou quatre mois tous les étés. [...]

Je passai quinze jours assez tranquilles avec mes nièces et leur père, dans cette solitude d'Estressin.²

Ainsi Berlioz arriva le dimanche 4 septembre à la gare de Vienne et fut accueilli par son beau-frère Marc Suat et ses deux filles Joséphine et Nancy. Il se rendit d'abord dans leur appartement, place de Miremont :

C'était une grande joie pour ces charmantes enfants, dont l'une a dix-neuf ans et l'autre vingt et un ; joie qui fut un peu troublée, au moment où, entrant dans le salon de la maison de Vienne, j'aperçus le portrait de leur mère, ma sœur Adèle, morte quatre ans auparavant. Mon saisissement fut grand et douloureux.³

Peu après, ils se rendirent tous ensemble dans leur maison de campagne à Estressin.

1. Lettre à sa nièce Joséphine Suat, 31 août 1864, *CG* VII, p. 103.

2. *Mémoires*, éd. Peter Bloom, chap. LXII, p. 834-835.

3. *Ibid.*, p. 834.

Au début de mai 1859, Marc Suat loua une maison de campagne proche de Vienne, probablement pour favoriser la guérison de Joséphine souvent malade. La première maison était située à Coupe-Jarret, non loin de l'appartement familial, mais avait l'inconvénient d'une rude montée – dénommée fort justement Coupe-Jarret – pour s'y rendre. C'est ainsi qu'en 1862, il en trouva une autre au nord de Vienne, à Estressin. Dans ce petit village, il y avait une gare qui avait été inaugurée en 1855. La famille Suat pouvait donc s'y rendre aisément. Cette maison de campagne se trouvait rue de la Convention, près du Rhône, et ne devait pas manquer de charme :

Nous sommes installés dans notre modeste villa depuis lundi dernier [2 juin 1862] ; pendant quelques jours ce changement de domicile nous a beaucoup occupées. Je crois que nous ne nous déplairons pas dans ce nouveau séjour, une fois que nous y aurons pris nos habitudes. Seulement j'ai peur qu'aux mois de juillet et d'août il y fasse une chaleur terrible, l'ombrage nous manque un peu. Mon jardin me donne aussi des déceptions ; j'espérais avoir quelques fleurs et je vois que toutes mes petites plantations ne réussissent pas et ne pourront pas toujours nous permettre d'offrir un bouquet ; cela me décourage tout à fait.⁴

Nous n'avons pas quitté Estressin où nous nous trouvons à merveille, nous nous promenons beaucoup. Il y a des sites charmants autour de nous. Le pays est vraiment fort joli ; ce matin j'ai fait avec Nancy une grande course sur la montagne d'où on a une vue splendide. Enfin, chère Mathilde, tu sais que je me plais à la campagne et tu comprends que je regretterai en la quittant notre champêtre et modeste campement. La pensée de retourner à Vienne ne me sourit nullement, aussi nous resterons ici jusqu'à ce que le froid nous fasse déloger, c'est-à-dire, je pense, jusqu'à la Toussaint. Il est vrai que nous ne sommes point dans une solitude complète, nous avons quelques voisins, plus même qu'à la ville.⁵

4. Lettre de Joséphine Suat à Mathilde Masclet, 6 juin 1862. Coll. Reboul-Berlioz.

5. Lettre de Joséphine Suat à Mathilde Masclet, 3 septembre 1862. M.H.B. 2011.02.313.

Durant son séjour, Berlioz se reposa complètement et délaissa totalement sa correspondance. Toutefois, il s'enquit auprès de Marc Suat de l'adresse d'Estelle.

Le 18 septembre, Berlioz se rendit par le train à Grenoble, logea à l'hôtel de l'Europe ⁶ et rencontra son autre beau-frère Camille Pal. Le 22, il effectuait son second pèlerinage à Meylan puis se rendit à Lyon où il s'arrêta pour revoir Estelle.

Camille Pal a écrit une lettre à sa fille Mathilde alors à Lyon :

Ton oncle Hector est enfin arrivé, tu ne t'étais pas trompée, ce sont tes cousines qui l'ont empêché de partir et l'ont ainsi forcé de manquer à tous ses rendez-vous qu'il avait donnés ; ton oncle cependant ne t'avait pas oubliée, il m'a chargé de te remettre avec son portrait un bracelet et une broche fort jolie, il dîne aujourd'hui chez moi et part demain pour Paris. Mais tu ne pourras pas le voir à Lyon car il ne compte pas s'arrêter. ⁷

On constate ainsi que Berlioz avait caché à son beau-frère le fait qu'il allait tout de même s'arrêter à Lyon pour revoir Estelle.

La maison de campagne d'Estressin fut utilisée par les Suat jusqu'en avril 1865 ainsi que l'indique Joséphine :

Nous avons renoncé à notre petit campement d'Estressin, la course étant trop longue pour mon père, et le chemin de fer ne passant pas aux heures convenables pour lui. Nous regrettons notre jardinier sous quelques rapports. ⁸

Pascal BEYLS

6. *L'Impartial de l'Isère*, 21 septembre 1864.

7. Lettre de Camille Pal à Mathilde Masclet, 21 septembre 1864. Coll. Reboul-Berlioz.

8. Lettre de Joséphine Suat à Mathilde Masclet. 5 avril 1865. Coll. Reboul-Berlioz.

Berlioz et la religion catholique : en réponse à Patrick Morel

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt l'article « Hector Berlioz et la religion catholique » dans le dernier bulletin de l'AnHB. Mais vous m'autoriserez, cher Patrick, à ne pas partager votre avis puisque vous-même sollicitez le débat à ce sujet. Non, je ne pense pas, d'aucune manière, que « Dieu pouvait être l'un des muets confidents » de Berlioz ! Alors même que pour ces « muets confidents », « explicateurs de ma vie », c'est Shakespeare et Goethe qu'il cite¹. Je pense que dans votre argumentaire, il y a confusion entre « Dieu », « religion catholique » (repris dans le titre) et « sacré ». Dieu ne saurait se résumer à la seule religion catholique, et s'il est un sentiment qui parcourt l'œuvre de Berlioz, c'est bien le sentiment du sacré (ainsi que l'avait consacré, opportunément, un récent Festival Berlioz).

On ne peut pas dire aussi vite que Berlioz « n'alla plus régulièrement à la messe quand il arriva à Paris » ! Car il n'y était jamais allé auparavant que dans sa prime enfance, par vocation sincère certes (et faisant « son bonheur sept années entières ») mais aussi à l'incitation de sa famille (comme il l'indique au début des *Mémoires*). Les mots « plus régulièrement » sont inappropriés ; c'est « plus du tout » qu'il aurait fallut dire. À Paris, c'est-à-dire dès qu'il fut libre de ses actes, puis par la suite, il cessera définitivement d'assister à des offices (sauf exceptionnel motif musical ou familial). Ce qui ne l'empêcha pas de louer le monumental architectural de certaines églises, comme Saint-Pierre de Rome (pour s'y recueillir... dans la lecture de Byron !) ou la cathédrale Saint-Paul de Londres. Donc, il n'était aucunement pratiquant d'une religion établie (catholique ou autre).

1. Lettre à Humbert Ferrand du 16 septembre 1828, CG I, p. 208.

Car, de surcroît, il n'était pas croyant (de la religion catholique ou d'autre). Il suffit de relire à cet égard ses multiples écrits, depuis ses milliers d'articles à son abondante correspondance (parfois intime où il aurait pu s'épancher en ce domaine), pour noter qu'il ne verse jamais – au grand jamais – dans la croyance religieuse. Ainsi en témoigne, entre autres, cette lettre assez tardive du 22 juillet 1862 à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, qui tente de l'amener à la foi catholique : « Comme vous, j'ai l'une des trois vertus théologales, la Charité, mais je n'ai pas comme vous les avez, les deux autres ² » ; c'est-à-dire la Foi et l'Espérance. Mais bien au contraire, il conteste régulièrement la croyance religieuse et la tourne même très souvent en dérision (voir à ce sujet l'entrée « Religion » due à Pierre Citron dans le *Dictionnaire Berlioz*). Ne prenons que les *Mémoires*, laissés comme un message à la postérité. Cette amusante anecdote à Nisida :

Comme je vaguais ainsi sans but, un militaire parlant fort bien le français s'avance vers moi et m'offre de me montrer les diverses curiosités de l'île, les plus beaux points de vue, etc. J'accepte son offre avec empressement. Au bout d'une heure, en le quittant, je faisais le geste de prendre ma bourse pour lui donner la *buona mano* d'usage, quand lui, se reculant d'un pas et prenant un air presque offensé, repousse ma main en disant :

— Que faites-vous donc, monsieur ? je ne vous demande rien... que de... prier le bon Dieu pour moi.

— Parbleu, je le ferai, me dis-je en remettant ma bourse dans ma poche, l'idée est trop drôle, et que le diable m'emporte si j'y manque.

Le soir, en effet, au moment de me mettre au lit, je récitai très-sérieusement un premier *Pater* pour mon brave sergent, mais au second j'éclatai de rire. Aussi je crains bien que le pauvre homme n'ait pas fait fortune et qu'il soit resté sergent *comme devant* ³.

Ou cette autre anecdote en compagnie du très luthérien Mendelssohn :

Un soir, nous explorions ensemble les thermes de Caracalla, en débattant la question du mérite ou du démerite des actions humaines et

2. *CG* VI, p. 318.

3. *Mémoires*, éd. Peter Bloom, chap. XLI, p. 376-377.

de leur rémunération pendant cette vie. Comme je répondais par je ne sais quelle énormité à l'énoncé de son opinion toute religieuse et orthodoxe, le pied vint à lui manquer, et le voilà roulant, avec force contusions et meurtrissures, dans les ruines d'un très-raide escalier.

— Admirez la justice divine, lui dis-je en l'aidant à se relever, c'est moi qui blasphème, et c'est vous qui tombez.

Cette impiété, accompagnée de grands éclats de rire, lui parut trop forte apparemment, et depuis lors les discussions religieuses furent toujours écartées.

Ou ces réflexions générales, plus sérieuses et profondes :

Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois avoir été humain ; si tu existes encore, tu dois accueillir les misérables ! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux. Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie ; toi seul es le Dieu bon pour les âmes d'artistes ; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous ! »

Oui, les « spécialistes » que vous citez ont raison, et toutes les raisons, d'affirmer que Berlioz était « agnostique », affirmations qui ne sont ni « hâtives » ni « pleines de préjugés », mais seulement déduites des propos mêmes et réitérés de leur auteur !

Toutefois, si Berlioz ne professe pas la religion catholique, avec laquelle il se considère « brouillé depuis longtemps », il célèbre le sacré. Car la musique est pour lui par essence d'ordre sacramental ou rituel : dans toute son œuvre, et non pas seulement dans les ouvrages établis suivant les canons de la liturgie catholique de ses trois messes, conformément à la coutume chez les compositeurs du temps (ou chez Mozart ou Beethoven) mais aussi suivant leur objet qui se prête à un déploiement monumental et un faste musical (qui seul le motive dans ses commentaires de ces œuvres). Mais pareillement dans des pages d'une religion élargie, au-delà de tout christianisme ou catholicisme : *Le Temple universel*, *Hymne pour la consécration du nouveau tabernacle*, voire *Chant des chemins de fer*... Ou même une incursion dans la liturgie orthodoxe, dans son arrangement des plains-chants de l'Église grecque. *L'Enfance du Christ*, quant à elle, ressortirait pour sa part à ce goût pour une antiquité légendaire, biblique dans ce cas, à l'instar d'une certaine manière des *Troyens*. Avec une façon de tendresse nostalgique d'un temps immémorial

pour l'atmosphère de cette « trilogie sacrée », rappel du « souvenir fort tendre » de son enfance. Ce qui n'empêchera pas, au détour de *La Damnation de Faust*, de moquer un catholicisme institué :

BUVEURS

Il a vraiment l'amour au corps !
Requiescat in pace. Amen.

BRANDER

Pour l'Amen une fugue ! une fugue, un choral !
Improvisons un morceau magistral !

MÉPHISTOPHÉLÈS (*bas à Faust*)

Écoute bien ceci ! nous allons voir, docteur,
La bestialité dans toute sa candeur.

BRANDER ET BUVEURS

Amen, amen, amen etc.

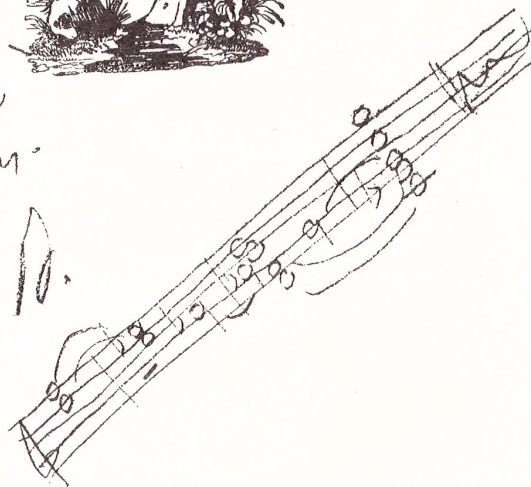
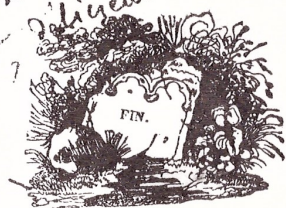
MÉPHISTOPHÉLÈS

Vrai Dieu, messieurs, votre fugue est fort belle,
Et telle
Qu'à l'entendre on se croit aux saints lieux !
Souffrez qu'on vous le dise :
Le style en est savant, vraiment religieux ;
On ne saurait exprimer mieux
Les sentiments pieux
Qu'en terminant ses prières l'Église
En un seul mot résume. »

Puisque l'humour est aussi une composante de l'inspiration de notre compositeur. Donc : « sacré », oui assurément et intensément ; « religieux », au sens de l'esprit ; « catholique », non pas de foi mais pour son aspect cérémoniel à l'instar de toute autre religion ou croyance (dont celles de l'antiquité virgilienne).

Pierre-René SERNA

En somme l'ine
 Sublime,
 Déchirant, délicieux
 mais qui
 rendrait
 athée si on
 ne l'était pas.
 M. A.



PAGE FINALE DU « PAUL ET VIRGINIE », ANNOTÉ PAR BERLIOZ
 et légué par lui à M. Ernest Reyer.

Estelle à Toulouse

Le 30 août 2020, le Festival « Musique en Dialogue aux Carmélites » de Toulouse a présenté une création originale, « Éternelle Estelle ».

Malgré les incertitudes de ces derniers mois, le spectacle a été maintenu par la directrice artistique, Catherine Kauffmann-Saint-Martin, avec le soutien de la mairie, dans la chapelle des Carmélites, magnifique lieu du centre historique de la Ville rose, non loin de la basilique Saint-Sernin.



Concert-lecture « Éternelle Estelle », le 30 août 2020,
Toulouse, Festival « Musique en Dialogue aux Carmélites ».

Photo : © J.-J. Ader

*De gauche à droite : Sandrine Tilly, Nicolas Lestoquoy,
Maitane Sebastián, Sarah Laulan, François Castang.*

Estelle, c'est bien sûr l'amour de jeunesse de Berlioz, retrouvée à la fin de sa vie. Dans ses *Mémoires*, il évoque à plusieurs reprises cet épisode, et précise que le début du premier mouvement de la *Symphonie fantastique* est une réminiscence d'une romance composée dans sa jeunesse, en souvenir d'Estelle. « C'est la mélodie que chantent les premiers violons au début du largo de la première partie de cet ouvrage, intitulé : RÊVERIES, PASSIONS ; je n'y ai rien changé¹ »

Le spectacle, sous forme de concert-lecture, incluait *Les Nuits d'été*, *La Captive* et « Adieu fière cité » des *Troyens*, chantés par la jeune contralto Sarah Laulan. Le texte (extraits des *Mémoires* et de la correspondance d'Hector Berlioz) était lu par François Castang. Et trois musiciens, Sandrine Tilly (flûte), Nicolas Lestoquoy (guitare) et Maitane Sebastián (violoncelle) jouaient les accompagnements spécialement transcrits par Julien Costa.

Les spectateurs ont découvert, pour la plupart d'entre eux, cette histoire très romantique et touchante, donnant de Berlioz une image différente de celle qu'on lui connaît habituellement. Après son coup de foudre de jeunesse², notre cher Hector n'a pas réussi à conquérir Estelle, restée discrète dans son Dauphiné natal et qui, devenue veuve (comme Hector), n'a pas succombé à ses demandes d'affection. Il lui a beaucoup écrit et rendu visite à la fin de sa vie, mais il est finalement décédé avant elle, lui léguant par testament une pension pour le restant de ses jours. Bien que plus âgée, elle ne décédera que sept ans après lui.

Dans l'écrin de la chapelle des Carmélites, propriété aujourd'hui de la ville de Toulouse, la musique et le chant de Berlioz ont rendu hommage à l'âme humaine, aux sentiments amoureux les plus purs et les plus sincères, et grâce à l'excellent travail de transcription, les instruments de jeunesse de Berlioz, la flûte (le flageolet, ancêtre de la flûte, fut le premier instrument du compositeur) et la guitare ont été à l'honneur, complétés par la voix profonde du violoncelle.

1. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Michel Austin, chap. IV, p. 44.

2. « En l'apercevant je sentis une secousse électrique, je l'aimai, c'est tout dire. Le vertige me prit et ne me quitta plus. », *ibid.*, chap. III, p. 39.

La « romance d'Estelle », jouée par l'excellente flûtiste, accompagnée de la violoncelliste et du guitariste, introduisait puis clôturait de façon très émouvante cette première, qui mériterait d'être suivie d'autres représentations en France ou ailleurs, pourquoi pas à un prochain Festival Berlioz ?

Sandrine Tilly, flûte solo de l'Orchestre National du Capitole de

PROCHAINS CONCERTS
PENSEZ À PRENDRE VOS MASQUES SVP

Dim. 13 sept. à 16h30

Van Beethoven
Ludwig
Looking for Beethoven
Pascal Anoyet
piano et voix parlée
en partenariat avec le Goethe Institut

Dim. 27 sept. à 16h

Bach Jean-Sébastien
Suites et danses
Maitane Sebastián, violoncelle
Laure Thouault, chorégraphie et danse
Fanny Léon, Joss Thao, danse Hup Hup

MUSIQUE EN DIALOGUE AUX CARMÉLITES

Direction artistique : Catherine Kaufmann-Saint-Martin - ckaufma31@gmail.com - +33 6 81 46 37 21
Administration : Pierre-Bernard Kergel - VM - vmpool@gmail.com - +33 6 62 22 05 73

Nous remercions
Monsieur Francis Grass et Madame Nicole Yarbien, adjoints au Maire de Toulouse ;
Madame Marie Dégat ;
l'ensemble des media, les agents municipaux, l'équipe d'artistes bénévoles et techniciens ;
ainsi que tous les artistes qui participent à chaque édition.

www.musiquenedialogue.org

RÉSERVATIONS
Forêt : musiquenedialogue@forêt.toulouse.fr
Haute-Garonne Espace tourisme : 14 rue Ricard, Toulouse - Mémo Jeanne d'Arc - 05 61 99 44 00
Tels :
plein 24 € - réduit : Carte Toulouse Culture : 20 € - Étudiant : 15 € - Enfant : 10 ans : gratuit (dans la limite des places disponibles).
Abonnement avec place privilégiée : trois (3) concerts 60 € - quatre (4) concerts 75 €

Avec le soutien de la Mairie de Toulouse

Ne pas oublier de prendre vos masques

Musique en Dialogue aux Carmélites est une association loi 1901 n° 1030443

Conception graphique : A. Bouquet - 06 83 07 12 20

MUSIQUE EN DIALOGUE
AUX CARMÉLITES

« **LES B MAJEURS** »
Bach, Beethoven, Berlioz, Bach

Dimanche 30 août 2020 à 16h

François Castang, récitant
Nicolas Lestouey, guitariste
Sarah Ladan, contrebasse
Sandrine Tilly, flûte
Maitane Sebastián, violoncelle

interprètent

CRÉATION

Éternelle Estelle

Musique d'Hector Berlioz - Transcription de Julien Costa
Texte de Philippe Hussonet à partir d'extraits des Mémoires d'Hector Berlioz
Édition de Michel Austin



Toulouse, nous a aimablement transmis ce témoignage :

La transcription ne se veut pas une imitation, mais une lecture différente, proposant des éclairages nouveaux sur les harmonies et les mélodies.

La transcription de Julien Costa, comme l'orchestration originale de Berlioz, est très bien écrite pour chaque instrument. La partie de guitare prend en charge toute la richesse de l'harmonie,

parfois complexe et lui donne une clarté très agréable. Bien sûr, l'harmonie est resserrée sur la tessiture de la guitare, mais le violoncelle lui apporte de la profondeur. Le violoncelle a plusieurs rôles : il se mêle parfois à la guitare en *pizz.*, joue le rôle de basse de l'ensemble instrumental, et se voit confier de belles parties chantées.

La flûte occupe souvent, dans cette version transcrite, la même place que dans la version orchestrale. Elle garde certains « solos », notamment dans le début du *Spectre de la rose*. Mais, en plus, régulièrement, elle soutient la partie vocale, dialogue avec elle et colorise l'ensemble. Souvent utilisée dans le grave, elle apporte beaucoup de chaleur sonore.

Alors que Berlioz a assez peu écrit pour petit ensemble instrumental ou musique de chambre, cette transcription donne l'occasion aux artistes chambristes de présenter une œuvre de ce compositeur en petit comité.

Philippe HUSSENOT

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

A. ŒUVRES MUSICALES

Robert Adelson, *Autographes musicaux du XIX^e siècle : l'album niçois du comte de Cessole*. Préface de Bruno de Cessole. Édition bilingue. Nice, Acadèmia Nissarda, 2020, 320 p. € 40

[Contient : Berlioz, *Roméo et Juliette* (extrait).]

B. ÉCRITS

Hector Berlioz. Critique musicale, vol. 10 (1860-1863), éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai. Paris, Société française de musicologie, 2020, 650 p. € 45

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES SPÉCIFIQUES

Klaus Heinrich Kohrs, „Est in secessu locus“: Natur und Kunst im Septett von Hector Berlioz’ „Les Troyens“, p. 129-136. In : Matei Chihaiia, Georg Eckert (Hrsg.), *Kolossale Miniaturen:Festschrift für Gerrit Walther*. Münster, Aschendorff Verlag, 2019, 467 p. € 46

Klaus Heinrich Kohrs, Blumenstilleben und *Te Deum*. Die Avantgarde von 1830 in Februar-Revolution und Second Empire, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 37 (2017), 81-111.

[Contient : Delacroix, Berlioz, Heine.]

Maria Luísa Malato Borralho, « EUPHONIE, d'Hector Berlioz », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 19 | 2020, mis en ligne le 31 mai 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/11229> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.11229>

III. DIVERS

Mark Evan Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*. New York, Oxford University Press, 2020, 344 p. £22.99
[Contient : After Beethoven.]

David M. Bynog, *Notes for violists: a guide to the repertoire*. New York, Oxford University Press, 2021, 448 p. £25.99
[Contient : Hector Berlioz : *Harold in Italy*, op. 16.]

João Pedro Cachopo, Staging Music in the Aesthetic Regime of Art: Rancière, Berlioz and the Bells of *Harold en Italie* 117-137. In : João Pedro Cachopo, Patrick Nickleson (ed.), *Rancière and Music*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020, 416 p. £85.00

« Cette voix qui parle de nous ». Rencontre avec Betsy Jolas. Propos recueillis par Valentine Dechambre, *La Cause du Désir*, 104 (2020), p. 140-150.
[Cite : *Roméo et Juliette*.]

Frances Jones, *The Alphorn: through the Eyes of the Classical Composer*. Wilmington, Vernon Press, 2020. € 38
[Contient : Berlioz.]

Victor Lederer, *Berlioz: A Listener's Guide*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers / Amadeus, 2020, 168 p. Coll. « Unlocking the Masters ». \$29.95

Rattle, Terwilliger, Schumann, Strauss, Berlioz, Rameau : Symphonie-orchester des Bayerischen Rundfunks. München, Bayerischer Rundfunk, 2020, 39 p.

[Contient : Florian Heurich, Duett ohne Worte : Die Scène d'amour aus Berlioz' *Roméo et Juliette*.]

The Berlioz Society Bulletin, August 2020, 211.

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Peter Bloom, Les Mémoires d'Hector Berlioz: *A New Edition, A New Commentary*, p. 3-29 ; Adrian Brown, *A Big Piece, its Brother and a Long-Lost Relation*, p. 30-49 ; David Cairns, *Berlioz and Mozart*, p. 50-52 ; Julian Rushton, Mark Evan Bonds: The Beethoven Syndrome, Hearing Music as Autobiography (*Oxford University Press, 2020*), p. 53-57 ; Christopher Follett, *Festival Berlioz*, p. 58 ; David Cairns, *Miscellany*, p. 59-62 ; Shelagh Marston, *2019 Society Meeting*, p. 63-64.]

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*. Tome XV – ...-1767. *Dictionnaire de musique*. Paris, Classiques Garnier, 2020, 925 p. Coll. « Bibliothèque du XVIII^e siècle », 40. € 63

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Guillemette Bolens, Camille Carnaille, Yasmina Foehr-Janssens, Laurent Jenny et Jean-Yves Tilliette (dir.), *Les Gestes de l'art*. Paris, Classiques Garnier, 2020, 279 p. Coll. « Fonds Paul-Zumthor », 6. € 34
[Contient : Isabel Balmori, Le geste dans la transmission du belcanto entre le XVII^e et XIX^e siècle, p. 91-105.]

André Boucourechliev, *Beethoven*. Préface du Quatuor Ébène. Réédition de l'édition de 1963. Paris, Seuil, 2020, 288 p. Coll. « Points. Essais ». € 8,80
[Contient : Discographie par Aurélie Moreau.]

Michel Brix, *Nouveaux Documents sur Nerval*. Namur, Presses universitaires de Namur, 2020, 434 p. Coll. « Études nervaliennes et romantiques », 16. € 35
[Contient : Nerval et Franz Liszt, p. 177-204 ; Liszt et les fêtes de Weimar, en 1850, p. 205-212.]

Pierre Albert Castanet et Muriel Joubert (dir.), *La Musique de Michaël Levinas - vers des contrepoints irréels*. Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2020, 552 p. Coll. « Musiques XX-XXI^e siècles ». € 35

Chantal Cazaux, *Gioachino Rossini, mode d'emploi*. Paris, Premières loges, 2020, 240 p. € 28

Jean-Yves Clément, *Les Deux Âmes de Frédéric Chopin*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, Le Passeur, 2020, 170 p. Coll. « Le Passeur poche ». € 6,50

Béatrice Didier, « Pourquoi la critique musicale ? », *Europe*, 1094-1095-1096 (2020), p. 305-308.

European Drama and Performance Studies, 15 (2020), Théâtre et musique, transferts culturels et identités nationales, 331 p. € 39

[Contient : Camillo Faverzani, « *Se nell'Erebo discendi, / Io ti seguo* ». La fortune de *La Vestale* de Spontini en Italie, p. 73-91 ; Sabine Teulon Lardic, « Quelque gai refrain de liberté et d'incrédulité joyeuse ». *La Poupée de Nuremberg* d'Adam, libre transposition d'un conte d'Hoffmann à l'opéra-comique (1852), p. 133-152 ; Otto Nicolai, traduction de l'allemand par Matthieu Cailliez « Quelques considérations sur l'opéra italien au regard de l'opéra allemand » (1837), p. 263-279.]

Mark Everist, ***Genealogies of Music and Memory***. New York, Oxford University Press, 2021, 200 p. \$99.00

[Contient : Gluck Reception and Cultural Exchange ; Gluck in Performance, 1830-1870 ; Paris Imagines Gluck ; Towards 'Rediscovery' ; Gluck in the Theatre.]

François-Pierre Goy, « Les manuscrits beethoveniens de la BnF », ***Chroniques de la BnF***, 88-89 (2020), p. 36.

Roberto Illiano (ed.), ***Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century***. Turnhout, Brepols, 2020, 400 p. € 115

Arnold Jacobshagen (ed.), ***Rossini after Rossini: Musical and Social Legacy***. Turnhout, Brepols, 2020, 436 p. Coll. « Studies on Italian Music History », 13. € 115

Hervé Lacombe (dir.), ***Histoire de l'opéra. Du Consulat aux débuts de la III^e République***. Paris, Fayard, 2020, 1200 p. Coll. « Musique ». € 39

Massimiliano Sala (ed.), ***Luigi Cherubini: A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century***. Turnhout, Brepols, 2020, 300 p. Coll. « Studies on Italian Music History », 14. € 110

Massimiliano Sala (ed.), ***Music Publishing and Composers (1750-1850)***. Turnhout, Brepols, 2020, 336 p. Coll. « Speculum musicae », 37. € 110

Christiane Wiesenfeldt (Hrsg.), ***Mendelssohn-Handbuch***. Stuttgart, J.-B. Metzler, 2020, XX+506 p. € 99,99

C. CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Jean Gallois, *Schumann*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2020, 176 p. Coll. « Horizons », 81. € 20

Jean-François Groperrin, « Christiane Eda-Pierre : constance et différence », *Diapason*, 693 (octobre 2020), p. 16-17.

« In memoriam Christiane Eda-Pierre 1932-2020 », *Opéra magazine*, 165 (octobre 2020).

Simon-Pierre Perret, *Correspondance de Paul Dukas*. Volume 2 : 1915-1920. Paris, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2020, 612 p. € 45

Danilo Prefumo, *Paganini. La vita, le opere, il suo tempo*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020, XX+368 p. Coll. « Profili », 1. € 32

Dominique Reniers, *Les Fantômes de Beethoven : à partir du Testament d'Heiligenstadt*. Paris, L'Harmattan, 2020, 256 p. € 26

Romain Rolland, *Vie de Beethoven*. Présentation de Jean Lacoste. Paris, Bartillat, 2019, 221 p. Coll. « Omnia. Poche ». € 12

V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Éric Anceau, *Napoléon III*. Paris, Tallandier, 2020, 752 p. Coll. « Texto ». € 12,90

Sylvie April, *1815-1870. La Révolution inachevée*. Édition publiée sous la direction d'Henry Rouso. Paris, Gallimard, 2020, 832 p. Coll. « Folio histoire », 300. € 12,90

Jean-Louis Cabanès et Pierre Dufief, *Les Frères Goncourt : hommes de lettres*. Paris, Fayard, 2020, 791 p. € 35

François de Coustin, *Élie Decazes : le dernier favori*. Paris, Perrin, 2020, 480 p. € 25

Guillaume Cuchet, *Une Histoire du sentiment religieux au XIX^e siècle : religion, culture et société en France 1830-1880*. Paris, Éditions du Cerf, 2020, 424 p. € 24

Hervé Drévilhon, Bertrand Fonck et Michel Roucaud (dir.), *Guerres et Armées napoléoniennes : nouveaux regards*. Paris, Nouveau monde éditions, 2020, 560 p. Coll. « Chronos ». € 10,90

Orlando Figes, *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*. London, Penguin Books, 2019, 576 p. £12.99
[Pauline Viardot-García ; Ivan Turgenev ; Louis Viardot.]

Antoine Guibal, *Stendhal biographe*. Grenoble, UGA Éditions, 2020, 190 p. Coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique ». € 22

Louis Janmot. Tome I, *Correspondance artistique, 1826-1873*. Édition critique par Clément Paradis et Hervé de Christen. Paris, Lettres modernes Minard, 2019, 424 p. € 38

Corinne Legoy et Olivier Tort (dir.), *Monarchies censitaires*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, 254 p. « Parlement(s) », 31. € 25

Thierry Lenz, *Napoléon : dictionnaire historique*. Paris, Perrin, 2020, 1040 p. € 29

Annick Louis, *L'Invention de Troie : les vies rêvées de Heinrich Schliemann*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2020, 360 p. Coll. « En temps & lieux », 94. € 24

Mémoires du baron Joseph Durant de Mareuil, 1769-1855. Présentation et notes par Gérald Sim. Paris, L'Harmattan, 2020, 476 p. Coll. « Mémoires du XIX^e siècle ». € 42

Maxime Michelet, *L'Impératrice Eugénie : une vie politique*. Préface d'Éric Anceau. Paris, Les Éditions du Cerf, 2020, 407 p. € 24

Daniel de Montplaisir, *Lamartine : un poète en politique*. Paris, Tallandier, 2020, 494 p. € 25,50

Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2020, 750 p. Coll. « Sciences humaines ». € 25
[Contient : Les féministes saint-simoniennes (1832-1834), p. 37-54. L'espoir égalitaire de 1848, p. 55-70. Le renouveau politique de 1868-1869 et l'expérience du mouvement communaliste, p. 71-98.]

Bernard Potocki, *Voyage dans une partie de l'Italie*. Présentation et notes de Nicolas Bourguinat. Montrouge, Éditions du Bourg, 2020, 236 p. Coll. « Voyages », 3. € 24

George Sand, *Correspondance*. Index des correspondants suivi de l'Index se rapportant aux lettres du tome XXV. Édition de Georges Lubin. Paris, Classiques Garnier, 2019, 81 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 26. € 35

Charles-Éloi Vial, *Napoléon : la certitude et l'ambition*. Paris, Perrin / BnF éditions, 2020, 288 p. Coll. « La Bibliothèque des Illustres ». € 24

Élisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Souvenirs*. Paris, Mercure de France, 2020, 656 p. Coll. « Le Temps retrouvé ». € 14,50

Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*. Selon l'édition originale corrigée de la librairie H. Fournier, 1835, complétée par l'édition de la librairie Charpentier, 1869. Saint-Didier, Éditions l'Escalier, 2020, 3 vol. (167, 195, 181 p.). € 48

Michel Winock, *Le Monde selon Victor Hugo*. Paris, Tallandier, 2020, 256 p. Coll. « Texto ». € 9,50

VI. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Carsten Rohde, *Faust-Ikonologie : Stoff und Figur in der Bildkultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2020, V +129 p. € 44,99

Romantisme, 188 (2020), « La mise en scène au XIX^e siècle ». [Contient : Gaëlle Loisel, *Shakespeare au carrefour des débats sur la mise en scène*, p. 49-59.]

VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Olivier Bara et François Kerlouégan (dir.), **George Sand comique**. Grenoble, UGA Éditions, 2020, 384 p. Coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique ». € 25

[Contient : Guillaume Milet, *Un personnage de comédie épistolaire : François Buloz sous la plume de George Sand*, p. 151-163 ; Marjolaine Forest, « *Au fond, je ne suis pas gai.* » *Ambivalences du rire de connivence dans les lettres de George Sand à Marie d'Agoult et à Franz Liszt (1834-1838)*, p. 165-176 ; Alban Ramaut, *Teverino de George Sand : un opéra-comique littéraire ?*, p. 237-250.]

Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), **Dictionnaire George Sand**. Paris, Honoré Champion, 2020, 1264 p. Coll. « Champion classiques dictionnaire », 17. € 38

Éric Bordas et Agathe Novak-Lechevalier (dir.), **Le Théâtre de Balzac : splendeurs et misères d'un parent pauvre**. Paris, Classiques Garnier, 2020, 351 p. Coll. « Rencontres », 454. € 43

Roland Borgards, Burghard Dedner (Hrsg.), **Georg Büchner und die Romantik**. Stuttgart, J.B. Metzler, 2020, XI+247 p. € 54,99

Aurélia Cervoni, **Pétrus Borel**. Paris, Sorbonne Université Presses, 2020, 590 p. € 24,90

Théophile Gautier, Œuvres complètes. Section VI, **Critique théâtrale**. Tome XIV, Avril 1857 – Juin 1859. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier. Paris, Honoré Champion, 2020, 774 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 220. € 90

Arlette Girault-Fruet, **Mers intérieures : Chateaubriand, la mer et les Mémoires d'outre-tombe**. Paris, Classiques Garnier, 2020, 361 p. Coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 93. € 35

Goethe, **Faust**. Seconde partie de la tragédie. Traduit de l'allemand par Suzanne Paquelin. Édition de Jean-Louis Backès. Paris, Gallimard, 2020, 480 p. Coll. « Folio théâtre », 201. € 9,10

Alphonse de Lamartine, *Méditations*. Édition de Fernand Letessier. Paris, Classiques Garnier, 2020, CVIII+994 p. Coll. « Classiques Jaunes », 520. € 24

Françoise Le Borgne et Alain Montandon (dir.), *Le Souper*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020, 446 p. Coll. « Littératures ». € 25

[Contient : Xavier Mauduit, *L'art du souper sous le Second Empire*, p. 169-188 ; Sophie Mentzel, *Le souper royal sur la scène romantique*, p. 299-316 ; Bérangère Chaumont, *Le « souper à outrance » et les outrances du souper littéraire chez les romantiques*, p. 345-370 ; Sylvain Ledda, *Le souper, ou la nostalgie romantique*, p. 371-386.]

Sylvain Ledda, *Lorenzaccio*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2020, 126 p. € 13,50

Revue d'Histoire littéraire de la France, 3 (2020), Formations d'écrivains au XIX^e siècle. Écoles, sociabilités, autodidaxies 766 p. € 30

[Contient : Henri Beyle à l'école républicaine (1796-1799), p. 561-572.]

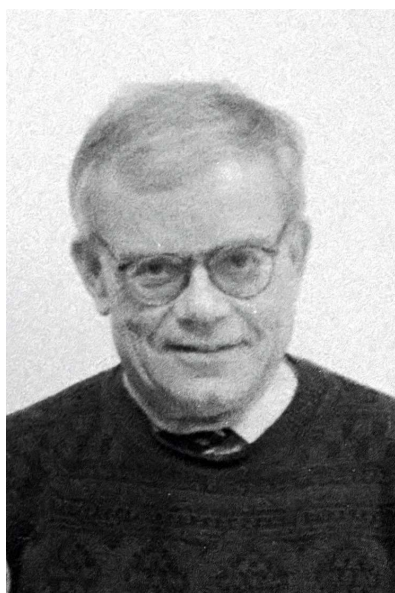
Louis Reybaud, *La Vie de corsaire : roman maritime et colonial*. Présentation de Barbara T. Cooper. Paris, L'Harmattan, 2020, 268 p. Coll. « Autrement Mêmes ». € 30

Michèle Sajous D'Oria, *La Participation dramatique : spectacle et espace théâtral (1730-1830)*. Paris, Classiques Garnier, 2020, 397 p. Coll. « L'Europe des Lumières », 66. € 48

Alain REYNAUD

À Yves Gérard

Lui qui admirait tant la verve de Berlioz s'en est allé dans la plus grande discrétion, avec la modestie et l'élégance que son entourage lui connaissait depuis toujours. Sans oublier l'humour alerte qui lui a



Yves Gérard en 1997.

Photo : coll. part.

permis d'échapper jusqu'au bout à la vanité, à l'emphase et au dogme. À 88 ans, Yves Gérard est ainsi passé tout simplement dans le monde des grands hommes, après avoir lutté avec courage contre une longue maladie. Et cette dernière n'aura jamais eu raison de sa générosité, de son écoute, de son attention pour les autres. On pense à tort qu'il n'est plus indispensable de présenter les personnalités qui auraient acquis une forme de stature publique. Je crois au contraire

qu'il est d'autant plus important de les présenter car leur complexité ne fait que grandir, laissant il est vrai des zones d'ombres, voire d'énigmes ou de paradoxes. Yves est d'abord un homme de lettres et de musique. Ses mains de pianiste ont d'ailleurs toujours fait penser qu'un piano imaginaire se trouvait sous ses doigts au moment de parler. À Nancy, où il s'est formé au Conservatoire (1950-1953) et à l'Université (1949-1955), musique et philosophie ont évolué de pair et ses études au Conservatoire de Paris n'ont pas démenti son attachement à la *musica practica*. Élève de Norbert Dufourcq et de Roland-Manuel, il en ressort avec trois prix (histoire de la musique en 1956, esthétique en 1958, musicologie en 1960), tout en étant inscrit parallèlement à l'Institut de musicologie de Jacques Chailley à la Sorbonne (1955-56). C'est à ce moment que son attachement à une musicologie appliquée se cristallise : une musicologie reliée à l'interprète ou aux compositeurs d'hier et d'aujourd'hui. La protection de la baronne de Rothschild lui donne l'occasion de côtoyer le grand monde, mais aussi de saisir combien les honneurs ne peuvent être qu'intérieurs. Femme indépendante, elle n'aura de cesse de lui montrer que le théâtre de la vie peut être une source de plaisir s'il se goûte avec lucidité. Quand il accède au CNRS (comme attaché en 1965, puis comme chargé de recherche de 1968 à 1975), il mène à terme son catalogue de l'œuvre de Boccherini qui fera désormais référence internationalement (*Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, Londres, Oxford University Press, 1969, 716 pages). Les œuvres que nous connaissons de ce compositeur portent désormais son initiale, la fameuse lettre G. En 1975, il quitte le CNRS pour succéder à Norbert Dufourcq comme professeur de la classe d'histoire de la musique et de musicologie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (et ce jusqu'en 1997, date de sa retraite de l'enseignement). Cette décision marque un grand tournant dans sa vie, tout comme elle montre sa détermination à s'affranchir des histoires écrites à l'avance. Connaît-on en fait un autre chercheur du CNRS qui préfère quitter cette prestigieuse institution pour former les jeunes générations ? Le tout sans abandonner ses recherches, mais en leur donnant une nouvelle forme de liberté face aux institutions.

Yves Gérard s'attache très tôt à Berlioz, une figure à la fois chérie et éternelle mal aimée du monde musical français. Et c'est en tant qu'éditeur qu'il devient une personnalité centrale en ce domaine. En 1969, le centenaire du décès d'Hector Berlioz marque le début de cette relation. Alors qu'il est au CNRS, Yves Gérard commence par collaborer à l'édition des *Œuvres littéraires* de Berlioz par Léon Guichard (*Les Soirées de l'orchestre, Les Grotesques de la musique, À travers chants*, Paris, Gründ, 1968-71). Ces trois recueils constituent la première étape de la fameuse *Édition du Centenaire* des *Œuvres littéraires* d'Hector Berlioz (placée « sous les auspices de l'Association nationale Hector Berlioz »). En 1983, il édite et annote avec Hugh McDonald le volume 4 (1851-1855) de la *Correspondance générale* de Berlioz dirigée par Pierre Citron (Paris, Flammarion). Et c'est toujours dans cet élan de l'*Édition du Centenaire* que paraîtra en 1996 le premier volume de *Hector Berlioz - Critique musicale*. Le détail de cette entreprise au long cours mérite d'être ici résumé, tant elle témoigne de la ténacité d'Yves Gérard à aboutir une initiative d'intérêt collectif, ainsi que de son talent à réunir et faire travailler ensemble des chercheurs d'horizons très différents. Entre 1979 et 1982, le premier travail sur les textes (rassemblement et saisie) s'est d'abord opéré grâce à un « programme intégré » d'échanges entre l'Université Laval de la ville de Québec et le CNRS, avec l'aide d'étudiants stagiaires le tout en lien avec Marie-Hélène Coudroy-Saghaï (Paris) et Sylvia L'Ecuyer (représentant le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada en charge de l'informatisation des quelque cinq mille pages). Yves Gérard est alors venu durant deux semestres à Laval pour enseigner et participer directement aux travaux. Outre Atlantique d'une part, le projet Berlioz s'est déplacé et a ensuite été successivement porté par l'Université de Colombie britannique de Vancouver (1983-1985), et en 1986 par le Center for Studies in Nineteenth-Century Music de l'Université de Maryland / College Park aux États-Unis, concrétisant ainsi le projet extraordinairement ambitieux partagé entre la France, les États-Unis et le Québec qu'il a mis en place avec H. Robert Cohen. Côté français d'autre part, Yves Gérard a sans relâche tenu ce vaste projet entre ses mains, le rattachant d'abord au CNRS puis ensuite au CNSMDP grâce au

soutien de deux directeurs (Alain Louvier et Marc-Olivier Dupin) et grâce à la création du Centre de Recherche et d'Édition du Conservatoire (CREC) dirigé par Anne Bongrain qui comprenait désormais ce projet éditorial dans ses activités. Le fait d'avoir enfin trouvé un éditeur qui accepte de se lancer dans un projet éditorial aussi long n'allait pas de soi ; mais la persévérance d'Yves Gérard aura su trouver l'appui de Buchet-Chastel, relayé ensuite par la Société Française de musicologie (dont il avait été le président de 1980 à 1983). Le dixième et dernier tome vient de paraître, et c'est un événement de grande ampleur ; le seul regret des proches de ce « maître d'œuvre exemplaire » comme aime à l'appeler Marie-Hélène Coudroy-Saghâi, aura été qu'Yves Gérard n'ait pu contempler en personne le résultat final du projet qu'il avait initié et porté...

Son abnégation à mener à terme un projet collectif aussi ambitieux reflète parfaitement le pragmatique en même temps que l'idéalisme de la démarche d'Yves Gérard. Son deuxième grand chantier aura été Camille Saint-Saëns, et notamment le fonds des lettres conservées au Château-musée de Dieppe. Dans un premier temps, il édite quelques-uns des articles du compositeur français qui témoignent d'une curiosité du monde absolument inédite à son époque : *Regards sur mes contemporains - Écrits et articles rassemblés par Yves Gérard* (Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1990, 247 p.). Suivent quelques articles importants (« Saint-Saëns et l'Opéra de Monte-Carlo », in *L'Opéra de Monte-Carlo : au temps du prince Albert I^{er} de Monaco*, Paris : Ministère de la Culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire - Réunion des Musées Nationaux, coll. « Dossiers du Musée d'Orsay n° 38, 1990, 72 p. ; « L'art pour la beauté : *Samson et Dalila* », in *La musique française, de Berlioz à Debussy*, Paris, 1991, p. 25-32 ; *L'œuvre de Saint-Saëns : éclats et ombres de la célébrité, 150 ans de musique française*, Lyon 1991, p. 97-103), et surtout l'édition d'une sélection du fonds dieppois qui a fait l'objet de tous ses soins (*Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns : lettres conservées au Château-musée de Dieppe*, éd. Eurydice Jousse et Yves Gérard, Lyon, Symétrie, 2009, 685 p.). D'une certaine manière, la personnalité de Camille Saint-Saëns et celle d'Yves Gérard se font écho, et ce n'est

pas un hasard si l'un et l'autre ont commenté leur époque avec une faconde et un humour délicieux, parfois ravageur. Ou si l'un et l'autre ont tant aimé parler tout en restant d'une pudeur totale sur leur vie personnelle.

Car il y a bien là une énigme Yves Gérard. Ses écrits académiques sont rares, mais son discours a été abondant. Son éthique a fait école, alors que ses élèves ont des profils et des centres d'intérêt plus que variés. La logique de tout cela réside probablement dans le fait qu'Yves Gérard a toujours cherché à œuvrer pour que la musique et les sources de la musique soient accessibles aux chercheurs, et que le résultat des recherches soit accessible aux musiciens. Il a aussi montré que l'histoire ne se résumait pas à une analyse du passé, mais qu'elle prenait son sens avec la modernité. Il a aussi prôné le dialogue entre les spécialités d'experts, plutôt que de chercher à tout dominer. Il a enfin saisi que les rouages institutionnels pouvaient apporter la clé complémentaire aux rêves de création et de recherche, mais qu'il fallait s'en méfier et ne pas en faire un but en soi. Certains lui ont reproché de ne pas avoir assez écrit. Les mêmes reprocheront à d'autres de l'avoir trop fait... Yves Gérard s'est concentré sur les autres, avec une forme réelle d'abnégation et de don. Comment ne pas l'en remercier. Il a en fait su passer derrière l'autre, sans pour autant s'effacer, pour ne pas concentrer l'attention sur lui, mais sur l'objet étudié. Suprême élégance que cette manière qu'il a eue de s'immerger dans ses sujets, donnant parfois l'impression d'être un musicien « au service de », comme Boccherini. Mais aussi de rivaliser de faconde avec la plume de Berlioz, et de ne faire qu'un avec la versatilité de l'esprit ouvert sur son temps qu'était Saint-Saëns. Sorte d'humaniste global et insatiable, Yves Gérard était curieux de tout, une sorte de positiviste sans en adopter les travers systématiques.

Dans les derniers instants, sa question incessante consistait à se demander s'il avait finalement été utile pour les autres. Car après avoir autant donné, il continuait à douter. Il n'y a qu'à regarder de près ce que chacun de ses élèves, de ses collègues, de ses amis ont

comme empreinte gérardienne. Car il y a bien un héritage qui pourrait se définir comme suit : l'ouverture plutôt que le resserrement vers les spécialisations, une musicologie moderne plus que repliée, le questionnement permanent plutôt que la certitude, le savoir problématisé plus qu'accumulatif, le sens d'une démarche commune et collective pour ne pas disparaître aux yeux de décideurs extérieurs, une curiosité vers des sujets nouveaux, la rhapsodie plutôt que le système, l'obstination plutôt que l'opportunisme... Yves Gérard n'a jamais « formé » des musicologues ou des chercheurs pour lui ressembler : il les voulait être eux-mêmes, s'en réjouissait et se félicitait d'être surpris, avec toujours cette curiosité insatiable que tous lui connaissaient. La seule chose qui l'irritait était surtout le manque de travail, de conviction et d'esprit.

À la fin de sa vie, à plusieurs reprises a ressurgi le récit de l'illumination qu'il avait eue en côtoyant à Nancy son cher maître de philosophie Raymond Ruyer. Dans un livre qu'Yves avait toujours gardé en tête, *Le Monde des valeurs*, il y a ce mélange inattendu de science, de système et de liberté. Mais aussi un chapitre étonnant sur l'humour qu'Yves semble bien avoir pris en héritage, et qui est définitivement resté pour lui une sorte de signature :

Il y a de telles différences individuelles dans le sens du comique, toutes les variétés de daltonisme en cette matière sont tellement répandues, l'humanité a encore tellement à affiner son sens des valeurs et son habileté à les composer, qu'il serait inquiétant au contraire de ne réserver aucune marge pour un développement futur. Il doit y avoir dans tout ce que nous faisons, dans nos efforts maladroits, dans nos pseudo-réussites, dans nos mauvaises fois enfantines, une grosse part de « comique pour les Dieux », qui, heureusement, nous échappe. Les Dieux, miséricordieux ou jaloux, ne nous laissent percevoir de nos ridicules que ce qui est utile pour notre gouverne de percevoir.¹

Emmanuel HONDRÉ
(novembre 2020)

1. Raymond Ruyer, *Le Monde des valeurs* (Paris : Aubier, 1948), p. 70.

Christiane Eda-Pierre

Celle qui révéla *Benvenuto Cellini* à beaucoup d'entre nous s'est éteinte le 6 septembre dernier.

Pour un amoureux de la musique de Berlioz, Christiane Eda-Pierre est d'abord celle qui chante le rôle de Teresa (et qui s'exclame « je respire » au premier tableau puis « j'étouffe » au tableau suivant !) dans l'enregistrement de *Benvenuto Cellini* dirigé par Sir Colin Davis, paru chez Philips en 1972. Enregistrement qui reste, un demi-siècle plus tard, indépendamment des choix artistiques effectués, un chef d'œuvre de l'art discographique.

Née en 1932 à Fort-de-France (Martinique), Christiane Eda-Pierre était issue d'une famille où chacun jouait d'un instrument : grand-père flûtiste, grand-mère organiste, elle-même se met très jeune au piano. Sa mère, Alice Nardal, enseigne la musique au lycée Victor-Schœlcher de Fort-de-France. Or, Victor Schœlcher fut l'ami de Berlioz, au moins jusqu'au coup d'État de 1851, et il semble qu'ils se soient vus le plus souvent, singulièrement, à l'époque de *Benvenuto*. Faut-il voir là un signe du destin ?

Venue à Paris afin de parfaire sa maîtrise du piano, elle se met au chant avec Charles Panzéra, puis avec Louis Noguérapt au Conservatoire de Paris. Détail qui n'en est pas un : elle travaille la diction avec la comédienne Gabrielle Fontan, à une époque où celle-ci tourne aussi bien pour Julien Duvivier que pour Marcel Carné ou Carol Reed. Munie de trois Premiers Prix (chant, opéra, opéra-comique), Christiane fait ses débuts à Nice dans *Les Pêcheurs de perles*, aux côtés de Gabriel Bacquier, puis chante *Lakmé* et *Rigoletto* à Lille avant d'être invitée au Festival d'Aix-en-Provence où elle est Papagena dès 1959 en attendant, l'été suivant, la création des *Amants captifs* de Pierre Capdevielle. Elle entre très logiquement dans la troupe de l'Opéra de Paris (qui a aussi dans son giron l'Opéra-Comique), ce qui lui permet d'aborder aussi bien Mozart que *Lucia di Lammermoor* et bien des rôles de soprano. Elle fera partie de cette

troupe jusqu'en 1972, époque où l'Opéra de Paris, rongé par la routine, touche le fond : en proie à un découragement général, le Palais Garnier ferme ses portes pendant plusieurs mois. Parallèlement, l'école de chant française traverse une crise et la troupe de l'Opéra de Paris (cause ou conséquence ?) est dissoute en 1973.

D'Amelia en Ophelia

Mais Christiane Eda-Pierre fait partie des chanteurs de l'ex-troupe que Rolf Liebermann, nouveau directeur de l'Opéra, ne veut pas voir s'évanouir dans la nature. Il lui confie en 1976 le rôle de Constanze de *L'Enlèvement au sérail*, qu'elle chante sous la direction de Karl Böhm (et qu'elle enregistrera en 1979 avec Colin Davis), puis l'année suivante celui d'Antonia des *Contes d'Hoffmann* dans la mise en scène de Patrice Chéreau, sans oublier *Les Noces de Figaro* avec le tandem Solti-Strehler. Dans *Les Contes d'Hoffmann*, elle est inoubliable avec sa robe blanche de condamnée, près de la calèche où chante un José Van Dam menaçant, cependant qu'au fond, dans le brouillard, passe un cortège funèbre.

Outre de très nombreux rôles dans des opéras de Mozart et de Rameau, notamment, sa carrière à l'Opéra de Paris connaît un tournant en 1983 quand elle est coup sur coup Erzsebet dans un monodrame spécialement conçu pour elle par Charles Chaynes (et donné en première partie de *Pagliacci* !), et surtout l'Ange dans *Saint François d'Assise* de Messiaen, sous la direction de Seiji Ozawa. La musique de son temps ne lui faisait pas peur en effet : on lui doit notamment la création d'*Ophelia's Mad Scene* de Louis Saguer en 1967 à l'ORTF, celle de *Chaka* de Georgette Astorg à Toulouse, en 1968, sur des poèmes de Léopold Sédar-Senghor, celle des *Six Poèmes du Vieux Japon* de Maurice Thiriet en 1973, à l'ORTF, ou encore, la même année, celle d'une œuvre de Gilbert Amy, *D'un espace déployé*, avec l'Orchestre de Paris.

En 1972 cependant, sur la scène du Palais Garnier, c'est Andréa Guiot et Bernadette Antoine qui sont Teresa dans la production de *Benvenuto Cellini* mise en scène par Paul-Émile Deiber. On peut

regretter que Christiane Eda-Pierre n'ait pas davantage chanté ce rôle (outre l'enregistrement cité, il y eut, la même année 1972, au Royal Albert Hall, un concert dirigé par le même Colin Davis), et faire le même constat un peu attristé concernant *Béatrice et Bénédict* : Christiane Eda-Pierre fut Héro en 1981, lors de la troisième édition du Festival de Lyon, sous la direction de John Nelson, et c'est en compagnie de Colin Davis qu'elle retrouvera le rôle dans le deuxième enregistrement de l'opéra-comique de Berlioz entrepris par le chef anglais en 1978. Puis ce sera tout pour ces deux ouvrages. Qu'elle aborde Héro ou Teresa, Christiane Eda-Pierre est parfaite d'élégance et de naturel, même si on eût aimé qu'elle soit un peu plus piquante dans le contexte survolté de *Benvenuto*. Dans *Béatrice*, où la leçon de chant est tout aussi irréprochable, ce sont les dialogues qui également la distinguent, là encore par l'aisance qu'elle met à *dire* (rappelons-nous les leçons de Gabrielle Fontan évoqués plus haut), surtout si on la compare à ses partenaires, notamment à Janet Baker et Robert Tear, irrésistibles de bouffonnerie (malgré eux !) avec leur accent pincé qu'on croirait sorti d'une mauvaise parodie.



Gabriel Bacquier et Christiane Eda-Pierre
dans *Béatrice et Bénédict* à Lyon en 1981.
Photo AFP.

Berlioz par trois fois (seulement)

Christiane Eda-Pierre sera par la suite Marie dans *L'Enfance du Christ*, de nouveau au Festival de Lyon (en 1985), sous la direction d'Emmanuel Krivine, mais il faudra s'arrêter là : Christiane Eda-Pierre, à notre connaissance, n'a abordé aucun autre ouvrage de notre ami Hector, et encore, comme on l'a vu, n'a-t-elle été Teresa, Héro et Marie qu'une seule fois sur la scène.

Les sommets de sa carrière sont ailleurs : dans *Alcina* de Haendel mis en scène par Jorge Lavelli au Festival d'Aix-en-Provence, dans *Les Puritains* en 1974 à Marseille avec Alfredo Kraus, dans *Idoménée* et *La Clémence de Titus* à La Monnaie, sans compter des ouvrages qu'elle reprendra en glorieuse compagnie : *Rigoletto* avec Luciano Pavarotti à Central Park ou *Les Contes d'Hoffmann* avec Plácido Domingo au Metropolitan Opera de New York¹. On ne s'étendra pas ici sur sa carrière internationale (*Les Huguenots* au Liceu de Barcelone en 1971 !), glorieuse, et on soulignera que sa discographie comporte un enregistrement entièrement consacré à des airs de Grétry et Philidor : coup d'audace, en 1977, où le timbre rayonnant, l'aisance, la finesse du trait, l'intelligence musicale de la chanteuse révèlent une artiste qui savait combien technique et sensibilité ne font qu'un.

Christiane Eda-Pierre a enseigné pendant vingt ans, de 1977 à 1997 au Conservatoire de Paris. Si l'on rappelle que Magali Léger et Nora Gubisch, pour n'en citer que deux, ont compté parmi ses élèves, on peut souligner combien Christiane Eda-Pierre a bien mérité de l'art lyrique.

Christian WASELIN

1. Institution pour laquelle nous avons une pensée particulière car le Met (qui a mis à l'affiche à plusieurs reprises *Les Troyens*, ces dernières décennies, mais aussi *Benvenuto Cellini* en 2003, ne l'oublions pas), a été contraint d'annuler toutes ses représentations jusqu'à l'automne 2021.

Paul Bruyère (1934-2020)

Fin lettré et grand connaisseur de la musique française, Paul Bruyère est décédé le 2 avril dernier à Péronnas (Ain) dans sa quatre-vingt-sixième année. Doté d'une personnalité originale, cet enfant de Thizy (Rhône) disait « devoir une bonne part de sa formation à la Grande-Bretagne [il était parfaitement bilingue] ainsi qu'à des lieux où se pratiquait naguère avec naturel l'art gratuit, désintéressé de la conversation ».

Berliozien averti, Paul Bruyère avait spontanément manifesté un grand intérêt pour nos recherches ferrandiennes. Aussi avait-il accepté de contribuer au « Cahier Ferrand », qu'en « fils de paysages aimés », il avait enrichi de sa connaissance sensible du Bugey. Il n'est qu'à lire ou relire le bel article écrit dans une langue évocatrice. Puis, curieux de littérature, il était entré dans l'œuvre d'Humbert Ferrand, qu'il avait explorée avec soin, avant d'en rendre compte avec un talent si original.

Féministe avant l'heure, il faisait notamment l'éloge des travaux de Florence Launay sur les compositrices en France au XIX^e siècle. C'est ainsi qu'il était entré en relation avec les représentants de la famille de Chabannes La Palice, belle-famille de la compositrice Armande de Polignac, elle-même petite-fille du ministre de Charles X. Dans le champ littéraire, il vénérât « Madame Sand », dont il fréquentait assidûment la correspondance. Chez Berlioz, il était apprécié d'Henriette Boschot, laquelle prenait un malin plaisir à le taquiner, ce qui avait pour effet de l'amuser.

Élève de Georges Migot, il comptait parmi ses relations des personnalités aussi diverses que Carl de Nys ou Claude Tomasi, fils d'Henri le compositeur.

En privé, Paul Bruyère était un hôte attentionné, dont la conversation était des plus agréable et spirituelle.

L'AnHB perd une personnalité extrêmement attachante, qui, chose rare aujourd'hui, présentait des manières passées de mode et semblait vivre en dehors du temps.

Alain REYNAUD

Thérèse Husson, quinze ans déjà !



Le 15 janvier 2005 disparaissait Thérèse Husson. Celle qui avait été l'âme de l'AnHB en avait tenu les rênes depuis sa fondation, au début des années 60. Secrétaire générale historique, elle avait assumé la direction des « affaires » sous l'autorité des présidents successifs. Cet aspect ne représentait toutefois que la partie visible de son action, car de beaucoup plus important était l'autre versant de son activité. On doit savoir en effet qu'au milieu des années 60 il fut décidé que l'AnHB contribuerait à l'édition critique de l'œuvre littéraire de Berlioz, dont la correspondance. Ce fut alors pour Thérèse Husson l'occasion de conjuguer sa passion pour Berlioz et sa formation littéraire parachevée à la Sorbonne. Organisatrice exceptionnelle, elle coordonna dès lors les différentes tâches, jouant

ainsi le rôle essentiel de l'édition de la *Correspondance générale*, Celle-ci parut, en huit volumes, sur une trentaine d'années, de 1972 à 2003. Consciente des obstacles à vaincre, Thérèse Husson fut la cheville ouvrière de l'entreprise, apportant, avec ordre et méthode, un soin minutieux à la préparation de l'édition. On demeure aujourd'hui confondu devant l'ampleur de la tâche accomplie. Ceci d'autant que la secrétaire générale d'alors menait de front deux activités : fourreur le jour, éditeur la nuit. Côtayant les dames du meilleur monde dans la journée, elle s'évadait de la fashion parisienne, le soir venu, pour s'installer à sa table de travail. Là, elle s'occupait, avec une constance admirable, du « diable d'homme » qu'elle s'était engagée à servir. À la lueur de la lampe, s'usant la vue, elle passait des heures à collationner des textes, déchiffrer des passages ardu, établir des index, que sais-je, avec une rare sagacité, une vaste érudition et, cela s'entend, une grande ténacité. On aurait tort de croire qu'elle fut quitte pour autant, car il lui fallait en sus veiller, entre autres, à la rédaction du *Bulletin de liaison* de l'Association. De cette publication elle assumait, avec talent, la responsabilité durant toutes ces années.

N'appartenant à aucune institution, Thérèse Husson n'avait aucune aspiration à la satisfaction d'ambitions personnelles. C'est pourquoi l'intérêt personnel ne fut jamais son fait. Délicate jusqu'au scrupule, elle se consacra exclusivement à sa mission, qu'elle poursuivit, avec une détermination farouche, jusqu'au bout.

Il va sans dire que l'accomplissement de la tâche difficile qu'elle s'était assignée a contribué à mettre en lumière des qualités hors pair. Être d'exception, Thérèse Husson brillait avant tout par l'intelligence. De celle-ci procédaient ses talents et aptitudes. Ceux qui ont eu le privilège de l'approcher savent à quel point elle alliait esprit vif et faculté d'à-propos. Le don de la répartie et le sens du comique étaient chez elle innés. Pleine d'esprit, elle excellait à lancer des saillies inattendues. Comme son binôme, Pierre Citron, elle avait cette divine aptitude à tenir les propos les plus saugrenus avec un sérieux imperturbable, à tel point que l'auditoire était la plupart du temps plié en deux. Il va de soi qu'elle se montrait aussi très habile dans le maniement de l'humour. Enfin, esprit fin et cultivé, elle

s'exprimait constamment avec brio, mettant dans ses propos une grande clarté.

Chacun admirait sa parfaite courtoisie et appréciait en même temps sa chaleur d'âme et sa bonne humeur communicative.

D'aucuns, qui la connaissaient mal, se sont parfois interrogés, craignant qu'elle n'eût manqué d'énergie, voire de ressort intellectuel. Qu'ils se détrompent ! Thérèse Husson était, on l'aura compris, une forte personnalité. Elle faisait par conséquent preuve de détermination et de dynamisme, manifestant, de plus, une vivacité remarquable. Certains ont pu constater à leurs dépens à quel degré elle avait la riposte rapide. Mieux valait alors n'être pas pris pour cible. Débordant d'enthousiasme, elle n'était guère fascinée par les tièdes, pas plus qu'elle n'était captivée par les voix melliflues et autre ton flûté.

Grâce à Thérèse Husson, l'Association formait alors une famille d'antan, dont le foyer se trouvait à La Côte-Saint-André, seconde patrie de sa secrétaire générale. Alors, personnalité attachante, réunissant à la fois les qualités de Nanci et d'Adèle, Thérèse ne serait-elle pas, d'une certaine manière, la troisième sœur de Berlioz ?

Alain REYNAUD

P.-S.

Deux ou trois anecdotes, dont l'objet est d'illustrer le propos et, pourquoi pas, d'établir un lien avec le déprimant temps présent.

Thérèse avait coutume d'arriver aux assemblées, chargée d'un nombre de dossiers tel que l'on était tenté de se précipiter, pour la délester. Qu'avait-on alors sur les lèvres si ce n'est : Venez, qu'on vous « débarrasse de ce fardeau pesant ». Point de clé USB en ce temps-là ! Ayant le sens pratique, Thérèse ne venait jamais à La Côte-Saint-André sans un tournevis, car elle savait d'expérience

qu'elle trouverait à tous les coups quelque chose à réparer dans sa chambre d'hôtel !

Un jour l'archiviste de l'Association, fouinant sur les quais, tomba en arrêt devant une partition de *La Vestale*. Il fit part de sa découverte à Thérèse, laquelle s'empressa bien entendu de solliciter l'acquisition de la pièce débusquée. Elle se vit alors opposer un veto absolu, le président d'alors jugeant inapproprié l'achat d'un « tableau » ! Qu'à cela ne tienne, Thérèse passa outre. Lors de l'Assemblée générale qui suivit l'acquisition, la secrétaire générale, dans un prodigieux effet théâtral, s'avança subrepticement en direction du bureau présidentiel, sur lequel elle déposa, avec juste ce qu'il convenait de solennité, la partition de *La Vestale*, ajoutant mezza-voce : « Voici, Monsieur, - bref silence - le Tableau ! ». Elle eût pu glisser : « De la part de M^{me} Branchu » (car elle avait un faible pour elle), mais elle n'alla pas jusque là. Il va sans dire qu'à cet instant plus d'un resta interloqué...

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

BONNES FEUILLES

N° 15

2020

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

COMITÉ DE RÉDACTION
Gérard Condé, Anne Bongrain

BONNES FEUILLES

Sommaire

Tours et détours des biographes	Gérard CONDÉ	3
Un logis de Berlioz	Raymond ESCHOLIER	9
Les paradoxes de Berlioz	Camille SAINT-SAËNS	15

Tours et détours des biographies

« Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup » : la confidence de Berlioz, au seuil de la trentaine, dans une lettre à son ami Humbert Ferrand, a fait couler beaucoup d'encre ; surtout, elle a incité ses biographes – à commencer par Adolphe Boschot (longtemps le plus fiable car le mieux renseigné) – à faire de sa vie un roman, à l'instar implicite des *Mémoires* ou à prétendre s'en détourner. L'édition critique de Peter Bloom (Vrin, 2019) atteste pourtant que, si Berlioz choisit et agence ses souvenirs comme un général dispose ses troupes en ordre de bataille, il n'invente guère. Reste l'incertaine véracité de toute (auto)biographie, la pertinence relative des réminiscences, et l'improbable transcription du témoignage le plus fidèle.

Cela mérite réflexion, eu égard au contenu plus ou moins invérifiable des deux textes retenus pour les *Bonnes Feuilles* : l'un dont l'auteur puise dans son imagination pour présenter un Berlioz carabin inattendu ; l'autre où, du choix des souvenirs, résulte un portrait au rebours des idées reçues. S'agissant, dans les deux cas, d'une démonstration orientée, le romanesque délibéré conserve-t-il une légitimité face à l'autorité du témoignage direct ?

Pour répondre sans trancher ni déflorer ces bonnes feuilles, on soumettra à la question un épisode de la jeunesse de Berlioz aussi secondaire que révélateur : la visite impromptue que lui rendit, dans son pigeonnier de la rue Saint-Jacques, l'illustre académicien François Andrieux. Auditeur passionné, en Sorbonne, de son cours de littérature, le maître des lieux lui avait écrit pour lui demander... un livret d'opéra sans autre expérience des voix et de l'orchestre que l'effet des représentations auxquelles il avait pu assister. On lit au chapitre VII des *Mémoires* : « Ce fut M. Andrieux lui-même, qui eut la bonté de m'apporter sa lettre. Il causa longtemps avec moi, et me dit en me quittant : Ah moi aussi, j'ai été dans ma jeunesse un fougueux amateur de musique. J'étais enragé Piccinniste... et Gluckiste, donc. »

Dix ans après la mort de Berlioz, Daniel Bernard publia une *Correspondance inédite de Hector Berlioz* (Calmann Lévy, 1879) précédée d'une *Notice biographique* où l'événement se trouve éclairé par la transcription du témoignage d'un ami anonyme à qui Berlioz l'aurait souvent racontée :

Andrieux, sa lettre écrite, prit le parti de la porter au domicile de son correspondant inconnu. Il monte plusieurs étages, s'arrête devant une petite porte, à travers les fentes de laquelle s'échappe un parfum d'oignons brûlés ; il frappe ; un jeune homme vient lui ouvrir, maigre, anguleux, les cheveux roux et ébouriffés ; c'était Berlioz, en train de préparer une gibelotte pour son repas d'étudiant, et tenant à la main une casserole :

– Ah ! monsieur Andrieux, quel honneur pour moi !... Vous me surprenez dans une occupation... Si j'avais su !

– Allons donc, ne vous excusez pas. Votre gibelotte doit être excellente et je l'aurais bien partagée avec vous ; mais mon estomac ne va plus. Continuez, mon ami, ne laissez pas brûler votre dîner parce que vous recevez chez vous un académicien qui a fait des fables.

Andrieux s'assoit ; on commence à causer de bien des choses, de musique surtout. À cette époque, Berlioz était déjà un gluckiste féroce et intolérant :

– Hé ! Hé ! dit le vieux professeur en hochant la tête, j'aime Gluck, savez-vous ? Je l'aime à la folie.

– Vous aimez Gluck, monsieur ? s'écria Hector en se lançant vers son visiteur comme pour l'embrasser. Dans ce mouvement, il brandissait sa casserole aux dépens de ce qu'elle contenait.

– Oui, j'aime Gluck, répondit Andrieux, qui ne s'était pas aperçu du geste de son interlocuteur et qui, appuyé sur sa canne, poursuivait à demi-voix une conversation intérieure... J'aime bien Piccinni aussi.

– Ah ! dit Berlioz froidement, en reposant sa casserole.

Dans *La Jeunesse d'un Romantique, Hector Berlioz* (Plon, Paris, 1906), Adolphe Boschot développera et amènera ainsi l'événement :

[Andrieux] apporte sa lettre lui-même. Il monte plusieurs étages, s'arrête sur un palier qu'embaume une fumée d'oignons rousis à la poêle. Il frappe. Un jeune homme vient ouvrir, maigre, anguleux, le nez busqué et pointant vers le menton rasé, de petits yeux gris bleus, mais avec un regard vrillant, de légers favoris presque ras, mais de

longs cheveux roux, flasques, retombant de toutes parts comme une ombrelle déchiquetée : c'est Hector. D'une main il tient encore la poêle d'oignons. L'académicien se nomme ; Hector, aussitôt, de cacher cette fâcheuse poêle où les oignons continuent de siffler :

– « Ah ! monsieur Andrieux, quel honneur ! Vous me surprenez dans une occupation... »

– « Laissez donc ; je sais ce que c'est... Et elle sent très bon, votre cuisine. Je m'inviterais bien, mais l'estomac ne va plus... »

Andrieux s'assied. On parle musique, littérature et le malin auteur de ces *Étourdis* qui commencèrent d'avoir de la vogue sous Louis XVI s'amuse de cette jeunesse, de cet enthousiasme. Il a vu tant de choses, tant de grandes choses et qui ont changé la face du monde, tant de choses fugitives... Et voilà des jeunes gens, de petits provinciaux qui pensent avoir déjà tout découvert et savoir la vérité en toute chose...

– « Eh oui, j'aime Gluck, j'aime bien Gluck, disait l'auteur des *Étourdis*. »

– « Vous aimez Gluck s'écrie notre enragé gluckiste ; Ah ! vous aimez Gluck !! »

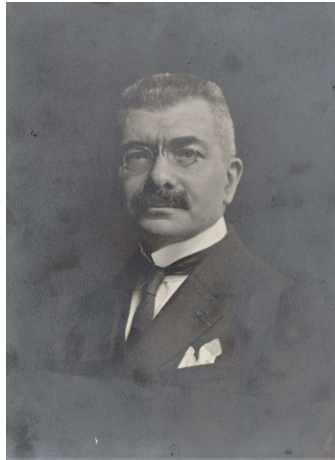
– « oui, oui, ... j'aime bien aussi Piccinni. »

L'entretien tomba.

Plus soucieux de sa chute que de probité historique, Boschot feint d'ignorer que Berlioz admirait *Didon*, « le chef d'œuvre de Piccinni » dont il détaillera les beautés dans une lettre à Édouard Rocher (ca 1824), et qu'il se présente dans ses *Mémoires* comme « enragé piccinniste ». En 1906, où l'on écrivait Piccinni avec un seul « n », le rapprochement sous-entendu avec Puccini, accusé unanimement (sauf par le public) de vulgarité, de facilité et de démagogie, était d'une évidence létale. À noter cependant que, tout en opposant Andrieux et Berlioz, Boschot les fait valoir l'un par l'autre : le vieillard a tout vu et en est revenu ; le génie en herbe ignore qu'il a tout à apprendre et tant à découvrir, jusqu'aux limites de son dieu, Gluck, qu'il dépassera.

Habile manipulateur, dont on peut se demander s'il aime pour elle-même ou pour sa docilité la marionnette singulière qu'il fait danser sous les yeux de ses lecteurs, Boschot nous présente dans les trois tomes de *La Vie d'un Romantique* un « Berlioz tel qu'il devrait

être » au fil d'un *roman d'apprentissage* : le héros idéal du Romantisme dont la vie se confond avec l'œuvre, homme d'action et de réflexion, musicien, poète, idéaliste et pragmatique. Le biographe, soucieux de donner un sens exemplaire à la vie d'artiste qu'il (re-) compose, n'hésite pas, chemin faisant, à disposer les petits cailloux récoltés sur les traces de Berlioz, dans l'ordre qui convient à son propos et à gauchir certaines des sources dont il dresse pourtant scrupuleusement la liste en tête de chaque chapitre.

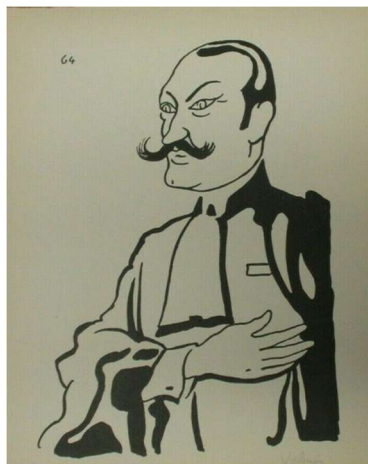


Adolphe Boschot (1930).

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

Boschot a été suivi par des compilateurs de moindre envergure et la bibliographie berliozienne est riche d'informations fantaisistes de troisième main. Dans le cas de ce quasi *épisode de la vie d'un artiste*, la source originale, orale, puis sa transcription, appelle à la vigilance. L'anecdote a été reprise par Théodore-Valensi, avocat et polygraphe prolifique aux moustaches exorbitantes, dans *Le Chevalier "Quand même" Berlioz* (Nice, 1955), premier volet d'un diptyque fervent où l'auteur interpelle inopinément son héros, ses amis et ses maîtres. Ainsi adresse-t-il à Hiller, cocufié par Hector, un vigoureux : « ô imprudent Ferdinand, pourquoi choisis-tu donc Hector comme confident, comme *postillon d'amour* selon ton expression

pittoresque ? Hector est inflammable, Hector est volcanique. Chanson de printemps dans un cœur de vingt ans, les messages de tendresse qu'il transmettait à Camille durent lui brûler les mains, puis les yeux, enfin le cœur ».



Maître Théodore Valensi.

Caricature anonyme

tirée de l'ouvrage de Jean Prunières, *Nos Maîtres !* (1928).

Diable, si Théodore-Valensi plaiderait avec ce panache il a dû sauver bien de têtes. Mais, pour singulier que cela paraisse de la part d'une plume aussi ardente, l'anecdote est rapportée dans sa première version en ne modifiant que « ne vous excusez pas » (devenu « ne vous confondez pas en excuses ») et la chute : « Ah ! dit Berlioz refroidi, tout en reposant sa casserole » remplace : « Ah ! dit Berlioz froidement en reposant sa casserole ». Preuve s'il en fallait que l'intégrité peut se cacher sous les fleurs de la fantaisie et que le sérieux n'est pas gage d'exactitude. Ainsi *Soixante ans de souvenirs* (1886) d'Ernest Legouvé, souvent cité à propos de Berlioz, ne devraient l'être qu'avec une prudence rigoureuse.

Ces *Bonnes feuilles* mettent en regard deux textes très différents. L'un, anecdotique, paru en 1930, dont on peut dire qu'il relève essentiellement de l'imagination de Raymond Escholier (1882-1970), l'autre de Camille Saint-Saëns (1835-1921), artistiquement et humainement lié à Berlioz de 1853 (?) à sa mort, en 1869 ; paru en 1890, il reste, avec ceux de Reyer, Heller et Gounod, l'un des plus émouvants témoignages de la complexité d'une personnalité aussi fascinante que désarmante.

Si la question est de savoir ce qu'un biographe veut faire de son personnage, il semble qu'Escholier vise à ajouter le jeune Berlioz à la poignée de figures pittoresques des *Scènes de la vie de bohème* (1851) d'Henry Murger ; il a lu Boschot, naturellement et, combinant son récit avec des emprunts aux *Mémoires*, condense et vulgarise avec peut-être l'idée que les années 20, dites « années folles », avaient quelques parentés avec la décennie qui précéda la Révolution de 1830. Une façon de présenter Berlioz enjambant les siècles, un pied dans le passé, l'autre dans le présent.

Le témoignage de Saint-Saëns, nourri de souvenirs personnels, est animé, lui aussi, du souci de dégager Berlioz du masque romantique sous lequel il s'est présenté dans ses *Mémoires*. À l'époque où paraît ce texte, l'engouement de l'élite du public qui, dans les années 1875-1890 découvrait en Berlioz le compositeur français dont les audaces pouvaient rivaliser avec celles de Wagner, avait faibli. Certes, *La Damnation de Faust* et l'ouverture du *Carnaval romain* étaient devenues populaires, *Roméo et Juliette* était donné au Conservatoire chaque saison, en janvier, quant à la *Fantastique* on n'y voyait encore qu'une œuvre étonnante mais immature. Tandis que César Franck, au sommet de sa carrière, vénéré par un cercle grossissant de disciples ardents, Berlioz haut-lieu, Berlioz restait un amateur de génie dépourvu de talent dont on pouvait faire, au mieux, le précurseur de Wagner et le fossoyeur de Gounod. Saint-Saëns voyait beaucoup plus loin et la grande sobriété de ce texte révélant Berlioz tel qu'on ne se le représente pas, ajoute à la force de conviction dont il émane.

Gérard CONDÉ

Un logis de Berlioz¹

71 rue Saint-Jacques
(104, rue Saint-Jacques)²

« Muet, étourdi, suffoqué,
anéanti... Ce soir, le chef-
d'œuvre de Gluck !... »

BERLIOZ

Libres ! libres ! crie joyeusement Hector, en jetant son chapeau en l'air et en le rattrapant dans une pirouette... Malvina, viens que je t'embrasse !

Malvina et Zélie passent de mains en mains. Riant aux larmes, les deux grisettes se débattent sous les pinçons, sous les bourrades, sous les baisers de toute cette jeunesse en folie.

– Carabins ! carabins ! On va faire une noce carabinée !

– Libres ! libres ! roucoule d'une voix de tyrolienne un jeune garçon timide, au profil de casse-noisettes, Humbert Ferrand, le Pylade de Berlioz. Hector, tu pourrais mettre en musique mon poème, les *Noces d'or d'Obéron et de Titania* !

– Libres ! libres ! ronchonne Alphonse Robert. Je ne vois pas qu'il y ait lieu de tant se réjouir. L'École de médecine fermée parce qu'il a plu à certains de nous d'engager les Savoyards et les chiffonniers à

1. Raymond Escholier, *Logis romantiques* (Éditions des horizons de France : Paris, 1930), p. 63-73. Nous nous sommes employés à identifier le détenteur des droits et nous efforcerons de rectifier toute omission que nous aurions involontairement commise.

2. Berlioz a habité au 104 rue Saint-Jacques avec Alphonse Robert à son arrivée à Paris fin octobre 1821 ; c'est là que se déroule cette anecdote imaginaire. L'immeuble ayant disparu, l'illustration qui orne cette histoire, représente le 71 rue Saint-Jacques, qui existe encore aujourd'hui, et où Berlioz demeura quelques mois à partir de la fin octobre 1822.

crier : « A bas les missionnaires ! A bas les millionnaires ! », et voilà nos examens retardés peut-être d'une année. Je la trouve amère !

– Zélie, ton turban m'affole ! Jette-le par-dessus les moulins !

Petit, mais la taille bien prise dans sa redingote *fumée de ruine*, Hector Berlioz agite sa tignasse rousse :

– Flamme d'enfer ! J'en sais qui seront contents de cette fermeture. Ce sont les macchabées qui vont chômer !

– Pouah ! protestent d'une seule voix les fillettes, tandis que la horde carabine emplit d'un long rire la rue Saint-Jacques.

– Hector, mieux vaut ne pas parler de corde dans la maison d'un pendu ! Arthur, Oscar et toi aussi, à qui la mort n'a jamais fait peur, Zélie, si vous aviez pu voir la frousse d'Hector, quand on a ouvert pour la première fois, devant lui, un macchabée... ! En trois secondes, mon Hector passa du rouge le plus vif au vert le plus éteint ; au bout de cinq secondes, notre héros prenait la fuite... « Bon sang ne peut mentir ! » dit le proverbe... Eh bien ! je vous réponds que le sang du papa Berlioz, médecin à la Côte-Saint-André, a bien menti ce jour-là.

– Comme je te comprends, Hector ! soupire la tendre Malvina. Je t'ai toujours trouvé sensible.

Mais le jeune étudiant bondit sur place :

– Calomnie ! Sentimental ! Fleur d'orange ou camomille ! Dites tout de suite qu'Hector Berlioz a ses vapeurs... C'est vrai, j'ai flanché le premier jour ; mais le lendemain, le fils Berlioz reprenait le scalpel, et aujourd'hui, il peut découper son homme aussi proprement qu'un poulet...

Robert capitule :

– C'est pourtant vrai ! Personne comme Berlioz pour faire une autopsie en musique. Se met-il à scier un crâne, vite il gazouille l'air de *Danaüs* : « *Jouissez du destin propice...* » Et si j'ouvre une cage thoracique, ce sacré Hector chante à tue-tête : « Descends dans le sein d'Amphitrite... »

Le toupet de Berlioz palpite comme une flamme :

– N'empêche, les amis, que je préfère l'Académie de musique à la Faculté de médecine, et M^{me} Branchu, la tragédie lyrique incarnée, à cette vieille momie de Dupuytren... Ce soir, mes amis, on reprend *Iphigénie en Aulide*... Tous à l'Opéra ! Prière de laisser vos bistouris au vestiaire.

Tempête de lazzis ; cyclones de rires ; et dans une tornade échevelée, scandée par les galops et les contredanses, tous les refrains du pays Latin ameutent les commères sur les pas de portes :

*On ira
A l'Opéra
Si le chat ne les mange...
On ira.
A l'Opéra,
Si le chat ne les mange,
Manger les rats !*

Vient à passer la calèche d'un pair de France ; toute la jeunesse est en rumeur ; les chevaux, solidement accrochés aux œillères, se cabrent.

– Que voulez-vous, jeunes gens ? questionne l'octogénaire, un peu inquiet.

– Criez : *Vive la liberté !*

– Je le veux bien, répond le pair de France, mais à la condition que vous me donnerez la liberté de passer.

La bonhomie de la réponse désarme les braillards. On laisse passer le vieil homme.

Encadré de ses fidèles, le cousin Alphonse Robert, et le doux et l'honnête Humbert Ferrand, disciple prédestiné, Berlioz s'est engouffré sous le porche d'une maison crasseuse.

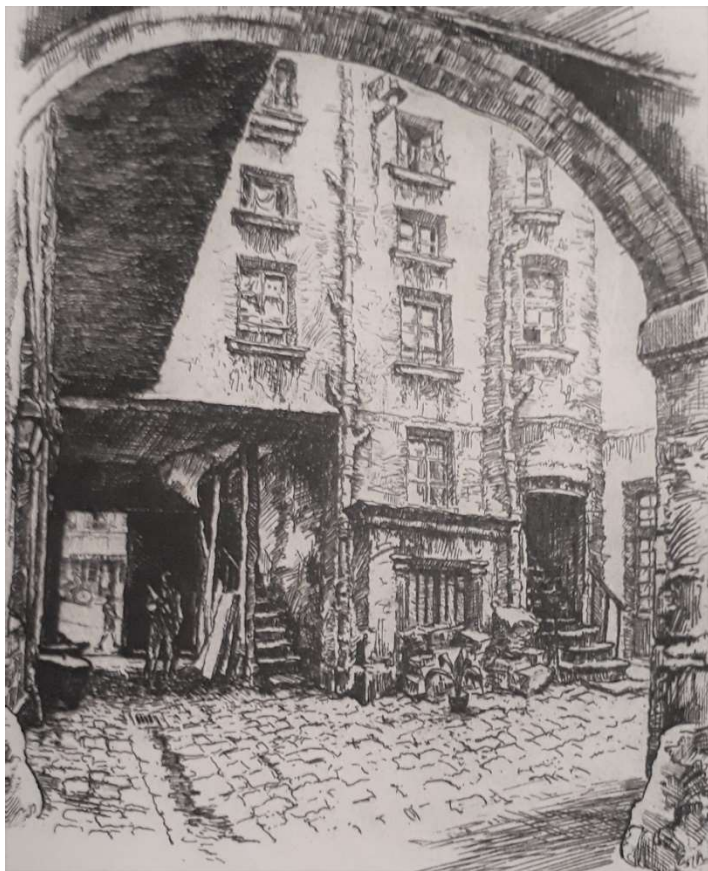
Deux cours à traverser, un escalier-échelle à gravir, et voilà nos étudiants chez eux. Dans sa cage chante le pinson de Jenny l'ouvrière.

– Au diable les anatomies, les écorchés, les macchabées ! tonitrué Hector, joignant le geste à la parole... Ferrand, chère Tyrolienne, prépare-nous un punch dont la flamme soit bien infernale..., et toi, Alphonse, passe-moi ma guitare..., que je tâche de retrouver ce motif des *Ombres heureuses* !

Tandis que flambe le rhum, une mélodie rêveuse s'égrène, d'une grâce incomparable : l'âme du jeune Berlioz retrouvant l'âme du chevalier Gluck.

Aux mansardes, dans l'encadrement des capucines et des volubilis, des minois frais fleurissent, s'épanouissent : toutes les grisettes du

104 de la rue Saint-Jacques, écoutent M. Hector jouer de la guitare en s'accompagnant d'une voix sourde.



Eau-forte de A. Székely de Doba.
Illustration tirée de l'ouvrage.

La flamme s'est éteinte que Berlioz joue encore. Les yeux mi-clos, il évoque les fantômes qui lui sont plus présents que des vivants : l'Estelle dont il est le Némorin, la Sylphide de Meylan, la Didon de l'*Énéide*, l'*Atala* de Chateaubriand : « *Levez-vous vite, orages désirés... !* »

– Berlioz a du génie, souffle Ferrand à l'oreille de Robert...

Et le gros cousin, troublé, répète à son tour :

– Oui, du génie !... Mais son père ne veut pas qu'il soit musicien ; hier encore, il lui a écrit : « Quitte la poursuite d'une chimère pour revenir à une carrière honorable et toute tracée... »

Dans le soir qui tombe, d'autres ombres s'élèvent, plus nobles encore, plus pures, les merveilleuses figures qui incantèrent le chevalier Gluck et que chaque jour, en fraude, découvre à la bibliothèque du Conservatoire le carabin Berlioz : *Orphée*, *Alceste*, *Iphigénie*... Les partitions, ces *tragédies lyriques*, il les sait par cœur ; à cause d'elles, il ne dort plus, il ne mange plus ; il ne boit plus !...

– Qu'as-tu, Hector ? questionne anxieusement Humbert Ferrand.

Mais lui ne répond pas... Son visage ruisselle de larmes...

Là-haut, dans leur cage, les pinsons se sont tus.

* *

*

A l'Opéra, aux dernières galeries, après le second acte d'*Iphigénie*... un petit groupe tout frémissant d'ardeur juvénile, écoute un jeune homme rouge, à bec d'aigle, aux favoris naissants, aux yeux enfoncés, à la chevelure en bataille. Il y a de la poudre et du salpêtre dans chacun de ses mots. Jusqu'à ses silences qui sont des retours de flamme. Les disciples sont là, bouche bée, recevant du maître le pain de vie ; plus tard, quand ils feront de la *clientèle*, gratteront du papier à leur ministère ou classeront des grosses à leur étude, ils se souviendront des discours frénétiques d'Hector Berlioz. Ce garçon fantasque, un peu dandy, vêtu toujours au goût du jour, est vraiment un chef d'émeute. Sous sa crinière fauve, gronde déjà l'orage romantique.

Ses paroles fulgurantes brûlent jusqu'au cœur l'honnête Ferrand, celui qui s'est donné et jamais ne se reprendra :

- Mes amis, écoutez ce Gluck : Un géant. On trouve tout dans ses tragédies lyriques : « Inspiration, haute raison, grandeur de style, abondance de pensées, connaissance profonde de l'art de dramatiser l'orchestre, expression toujours juste, naturelle et pittoresque, et, par-dessus tout, force immense qui épouvante l'imagination capable de l'apprécier. » Mais, enfer et damnation, vous avez entendu ce ballet des Scythes... Il n'y a pas de cymbales là-dessus. Qui donc se permet de corriger Gluck ?

A l'acte suivant, nouvelle fusée d'imprécations. Voici qu'on a supprimé les trombones du monologue d'Oreste :

- les trombones ne sont pas partis. C'est insupportable !

Au parterre, aux balcons, aux premières loges, on lève la tête vers ce petit bonhomme en fureur.

.

Le soir même dans sa chambrette d'étudiant, Berlioz, éperdu d'admiration, sent bouillonner en lui des flots d'harmonie ; et, tandis que le cousin Alphonse ronfle à poings fermés, le jeune homme s'assied à son bureau, prend une feuille blanche, saisit une plume et écrit : « Muet, étourdi, suffoqué, anéanti... Ce soir, le chef-d'œuvre de Gluck... »

Là-haut, à la mansarde de Jenny l'ouvrière, les pinsons reposent, mais une lumière veille.

Raymond ESCHOLIER

Hector Berlioz *

Un paradoxe fait homme, tel fut Berlioz.

S'il est une qualité qu'on ne peut refuser à ses œuvres, que ses adversaires les plus acharnés ne lui ont jamais contestée, c'est l'éclat, le coloris prodigieux de l'instrumentation. Quand on l'étudie en cherchant à se rendre compte des procédés de l'auteur, on marche d'étonnement en étonnement. Celui qui lit ses partitions sans les avoir entendues ne peut s'en faire aucune idée : les instruments paraissent disposés en dépit du sens commun ; il semblerait, pour employer l'argot du métier, que cela ne dût pas sonner ; et cela sonne merveilleusement. S'il y a peut-être, çà et là, des obscurités dans le style, il n'y en a pas dans l'orchestre ; la lumière l'inonde et s'y joue comme dans les facettes d'un diamant.

En cela, Berlioz était guidé par un instinct mystérieux, et ses procédés échappent à l'analyse, par la raison qu'il n'en avait pas.

Il l'avoue lui-même dans son *Traité d'Instrumentation*, quand après avoir décrit en détail tous les instruments, énuméré leurs ressources et leurs propriétés, il déclare que leur groupement est le secret du génie et qu'il est impossible de l'enseigner. Il allait trop loin : le monde est plein de musiciens qui sans le moindre génie, par des procédés sûrs et commodes, écrivent fort bien pour l'orchestre. Ce traité d'instrumentation est lui-même une œuvre hautement paradoxale. Il débute par un avant-propos de quelques lignes sans rapport avec le sujet, où l'auteur s'élève contre les musiciens qui abusent des modulations et ont du goût pour les dissonances, *comme certains animaux en ont pour les plantes piquantes, les arbustes épineux* (que dirait-il donc aujourd'hui !). Puis il aborde l'étude des

* Voir dans la *Lecture Rétrospective*, n° 6 (20 septembre 1890), p. 582, les Souvenirs de Berlioz sur la *Damnation de Faust*.

instruments de l'orchestre et mêle aux vérités les plus solides, aux conseils les plus précieux, des assertions étranges. Pour ne citer qu'un exemple : « La clarinette, dit-il, est peu propre à l'idylle. » Il ne voulait voir en elle qu'une voix propre à l'expression des sentiments héroïques. Mais la clarinette, très héroïque en effet, est aussi très bucolique ; il n'y a qu'à rappeler le parti qu'en a tiré Beethoven dans la *Symphonie pastorale*, pour en être convaincu. Le joli début agreste du *Prophète*, qui n'était pas encore né quand Berlioz écrivit son traité, est encore venu lui donner un démenti.

Les grandes œuvres de Berlioz, à l'époque où parut l'ouvrage dont nous parlons, étaient pour la plupart inédites ; on ne les exécutait nulle part. Ne s'avisa-t-il pas de donner comme exemples, pour ainsi dire à chaque page, des fragments de ces mêmes œuvres ! Que pouvaient-ils apprendre à des élèves qui n'avaient jamais l'occasion de les entendre ?

Eh bien, il en est de ce traité de Berlioz comme de son instrumentation : avec toutes ses bizarreries, il est merveilleux. C'est avec lui que toute ma génération s'est formée, et j'ose dire qu'elle a été bien formée. Il avait cette qualité inestimable d'enflammer l'imagination, de faire aimer l'art qu'il enseignait. Ce qu'il ne vous apprenait pas, il vous donnait la soif de l'apprendre, et l'on ne sait bien que ce qu'on a appris soi-même. Ces exemples, en apparence inutiles, faisaient rêver ; c'était une porte ouverte sur un monde nouveau, la vue lointaine et captivante de l'avenir, de la Terre-Promise. Une nomenclature plus exacte, avec des exemples sagement choisis, mais sèche et sans vie, eût-elle produit de meilleurs résultats ? Je ne le crois pas. On n'apprend pas l'art comme les mathématiques.

Le paradoxe et le génie éclatent à la fois dans *Roméo et Juliette*. Le plan de cette œuvre est inouï ; jamais rien de semblable n'avait été imaginé. Le prologue (retranché malheureusement trop souvent) et la dernière partie sont lyriques ; celle-ci même est dramatique, traitée en forme de finale d'opéra ; le reste est symphonique, avec de rares apparitions chorales reliant par un fil ténu la première partie à la dernière et donnant de l'unité à l'ensemble. Ni lyrique, ni dramatique, ni symphonique, un peu de tout cela : construction hétéroclite où la

symphonie prédomine, telle est cette œuvre immense. A un pareil défi au sens commun il ne pouvait y avoir qu'une excuse : faire un chef-d'œuvre, et Berlioz n'y a pas manqué. Tout y est neuf, personnel, sans rapport avec aucune œuvre antérieure, de cette originalité profonde qui décourage l'imitation. Le fameux scherzo, « la Reine Mab », vaut encore mieux que sa réputation ; c'est le miracle du fantastique léger et gracieux. Auprès de telles délicatesses, de telles transparences, les finesses de Mendelssohn dans *le Songe d'une nuit d'été* semblent épaisses. Cela tient à ce que l'insaisissable, l'impalpable ne sont pas seulement dans la sonorité, mais dans le style. Sous ce rapport, je ne vois que le chœur des génies d'*Obéron* qui puisse soutenir la comparaison.

Roméo et Juliette me semble être l'œuvre la plus caractéristique de Berlioz, celle qui a le plus de droits à la faveur du public. Jusqu'ici, le succès populaire, non seulement en France, mais dans le monde entier, est allé à *la Damnation de Faust* ; mais des œuvres aussi résistantes sont longues à dire leur dernier mot, et il ne faut pas désespérer de voir un jour *Roméo et Juliette* prendre la place victorieuse qui lui est due.

L'esprit paradoxal se retrouve dans le critique. Berlioz a été, sans conteste possible, le premier critique musical de son époque, en dépit de la singularité parfois inexplicable de ses jugements ; et pourtant la base même de la critique, l'érudition, la connaissance de l'histoire de l'art, lui manquait. Bien des gens prétendent qu'en art il ne faut pas raisonner ses impressions. C'est très possible, mais alors il faut se borner à prendre son plaisir où on le trouve et renoncer à juger quoi que ce soit. Un critique doit procéder autrement, faire la part du fort et du faible, ne pas exiger de Raphaël la palette de Rembrandt, des anciens peintres qui peignaient à l'œuf et à la détrempe les effets de la peinture à l'huile. Berlioz ne faisait la part de rien, que de la satisfaction ou de l'ennui qu'il avait éprouvé dans l'audition d'une œuvre. Le passé n'existait pas pour lui ; il ne comprenait pas les œuvres anciennes qu'il n'avait pu connaître que par la lecture. S'il a tant admiré Gluck et Spontini, c'est que dans sa jeunesse il avait vu représenter leurs œuvres à l'Opéra, interprétées par M^{me} Branchu, la dernière qui en ait conservé les traditions. Il disait pis que pendre de Lully, de la *Servante Maîtresse* de Pergolèse : « Voir reprendre cet

ouvrage, a-t-il dit ironiquement, assister à sa première représentation, serait un plaisir digne de l'Olympe ! »

J'ai toujours présents à la mémoire son étonnement et son ravissement à l'audition d'un chœur de Sébastien Bach, que je lui fis entendre un jour ; il n'en revenait pas que le grand Sébastien eût écrit des choses pareilles ; et il m'avoua qu'il l'avait toujours pris pour une sorte de colossal fort-en-thème, fabricant de fugues très savantes, mais dénué de charme et de poésie. A vrai dire, il ne le connaissait pas.

Et cependant, malgré tout cela et bien d'autres choses encore, il a été un critique de premier ordre, parce qu'il a montré ce phénomène unique au monde d'un homme de génie, à l'esprit délicat et pénétrant, aux sens extraordinairement raffinés, racontant sincèrement des impressions qui n'étaient altérées par aucune préoccupation extérieure. Les pages qu'il a écrites sur les symphonies de Beethoven, sur des opéras de Gluck, sont incomparables ; il faut toujours y revenir quand on veut rafraîchir son imagination, épurer son goût, se laver de toute cette poussière que l'ordinaire de la vie et de la musique met sur nos âmes d'artistes, qui ont tant à souffrir en ce monde.

On lui a reproché sa causticité. Ce n'était pas chez lui méchanceté, mais plutôt une sorte de gaminerie, une verve comique intarissable qu'il portait dans sa conversation et ne pouvait maîtriser. Je ne vois guère que Duprez sur qui cette verve se soit exercée avec quelque persistance dans des articles plus drolatiques que pernicioeux ; et franchement le grand ténor avait bien mérité d'être un peu criblé de flèches. N'a-t-il pas narré lui-même, dans ses *Mémoires*, comment il avait étranglé *Benvenuto Cellini*, et l'auteur pouvait-il lui en être bien reconnaissant ? Peut-être eût-il mieux soutenu l'ouvrage, si Berlioz eût employé pour l'y engager les arguments sonnants dont se servit Meyerbeer pour l'encourager à prolonger les représentations des *Huguenots*, comme le grand chanteur le raconte aussi dans le même livre, avec une inconscience et une candeur qui désarmeraient des tigres. On pourrait penser, d'après cela, que les *Huguenots* ne voguaient pas alors à pleine voiles et portés par un courant, comme de nos jours. Le public s'étonne parfois que les œuvres modernes s'installent si difficilement au répertoire de notre grand Opéra : cela

tient peut-être à ce que tous les compositeurs n'ont pas cent mille livres de rente. J'ai dit *peut-être*, je n'affirme rien.

Berlioz a été très malheureux par suite de son ingéniosité à se faire souffrir lui-même, à chercher l'impossible et à le vouloir malgré tout. Il avait cette idée très fausse, et malheureusement grâce à lui très répandue aujourd'hui dans le monde, que la volonté du compositeur ne doit pas compter avec les obstacles matériels. Il ne voulait pas comprendre qu'il n'en est pas du musicien comme du peintre, qui triture sur la toile, à son gré, des matières inertes, et que le musicien doit tenir compte de la fatigue des exécutants, de leur habileté plus ou moins grande ; et il demandait, dans sa jeunesse, à des orchestres bien inférieurs à ceux d'aujourd'hui, des efforts véritablement surhumains. S'il y a, dans toute musique neuve et originale qui devance son temps, des difficultés impossibles à éviter, il en est d'autres qu'on peut épargner aux exécutants, sans dommage pour l'œuvre ; mais Berlioz n'entrait pas dans ces détails. Je lui ai vu faire vingt, trente répétitions pour une seule œuvre, s'arrachant les cheveux, brisant les bâtons et les pupitres, sans arriver au résultat désiré. Les pauvres musiciens faisaient pourtant ce qu'ils pouvaient ; mais la tâche était au-dessus de leurs forces. Il a fallu qu'avec le temps nos orchestres devinssent plus habiles pour que cette musique arrivât enfin à l'oreille du public.

Deux choses avaient affligé sérieusement Berlioz : l'hostilité de l'Opéra, préférant aux *Troyens* le *Roméo* de Bellini, qui tomba à plat ; la froideur de la *Société des Concerts* à son égard. On en connaît la cause, depuis la publication du livre de M. Deldevez sur l'histoire de la Société ; c'est à l'influence de ses chefs qu'elle était due. Influence légitime d'ailleurs pour Deldevez, musicien sérieux et érudit, ayant tous les droits à une grande autorité. Peut-être ne comprenait-il bien que la musique classique, la seule qu'il eût profondément étudiée ; peut-être son antipathie pour la musique de Berlioz était-elle purement instinctive. C'était bien pis encore avec son prédécesseur Girard, musicien très inférieur à Deldevez, chef d'orchestre dont la direction beaucoup trop vantée avait introduit dans les exécutions une foule de mauvaises habitudes dont la direction suivante les a heureusement débarrassées. Une petite anecdote fera juger de la nature de son esprit, de la largeur de ses vues. Il me mande un jour qu'il désirait mettre au

programme une de mes œuvres, et me fait prier d'aller le voir. J'y cours, et j'apprends dès les premiers mots qu'il a changé d'idée ; à cela je n'avais rien à dire, étant alors un jeune blanc-bec sans importance. Girard profita de la circonstance pour me faire un cours de morale musicale et pour me dire, entre autres choses, qu'il ne fallait pas employer les trombones dans une symphonie : « Mais, lui répondis-je timidement, il me semble que Beethoven, dans la *Symphonie pastorale*, dans la *Symphonie en Ut mineur*... — Oui, me dit-il, c'est vrai ; *mais il aurait peut-être mieux fait de ne pas le faire.* » On comprend, avec de tels principes, ce qu'il devait penser de la *Symphonie fantastique*.

On sait que cet esprit rétrograde a tout à fait disparu de la rue Bergère, où Berlioz est maintenant en grand honneur, et que l'illustre Société a su entrer dans le courant moderne sans rien perdre de ses rares qualités.

La faveur du public commençait à venir à Berlioz dans les dernières années de sa vie, et *l'Enfance du Christ*, par sa simplicité et sa suavité, avait combattu victorieusement le préjugé qui ne voulait voir en lui qu'un faiseur de bruit, un organisateur de charivaris. Il n'est pas mort, comme on l'a dit, de l'injustice des hommes, mais d'une gastralgie causée par son obstination à ne suivre en rien les conseils des médecins, les règles d'une hygiène bien entendue. Je vis cela clairement, sans pouvoir y remédier, dans un voyage artistique que j'eus l'honneur de faire avec lui. « Il m'arrive une chose extraordinaire, me dit-il un matin : je ne souffre pas ! » Et il me confie ses douleurs, des crampes d'estomac continuelles, et la défense qui lui était faite de prendre aucun excitant, de s'écarter d'un régime prescrit, sous peine de souffrances atroces qui iraient toujours en s'aggravant. Or il ne suivait aucun régime et prenait tout ce qui lui faisait plaisir, sans s'inquiéter du lendemain. Le soir de ce jour, nous assistions à un banquet. Placé près de lui, je fis tout mon possible pour m'opposer au café, au Champagne, aux cigares de la Havane ; mais j'eus beau faire, et le lendemain le pauvre grand homme se tordait dans ses souffrances accoutumées.

En outre de ma grande admiration, j'avais pour lui une vive affection née de la bienveillance qu'il m'avait montrée et dont j'étais fier à juste titre, ainsi que des qualités privées que je lui avais découvertes, en opposition si parfaite avec la réputation qu'il avait dans le monde, où il passait pour orgueilleux, haineux et méchant. Il était bon, au contraire, bon jusqu'à la faiblesse, reconnaissant des moindres marques d'intérêt qu'on lui donnait, et d'une simplicité admirable qui donnait encore plus de prix à son esprit mordant et à ses saillies, parce qu'on n'y sentait jamais cette recherche de l'effet, ce désir d'éblouir les gens qui gâte souvent tant de bonnes choses.

On sera sans doute étonné d'apprendre d'où était venue, à l'origine, la réputation de méchanceté du grand artiste. On l'a poursuivi, dans un certain monde, d'une haine implacable, à cause d'un article sur Hérold, non signé, dont la paternité lui avait été attribuée. Or voici comment se terminait le feuilleton du *Journal des Débats*, le 15 mars 1869, au lendemain de la mort de Berlioz :

... Il faut pourtant que je vous dise... que c'est à tort si certains critiques ont reproché à Berlioz d'avoir mal parlé d'Hérold et du Pré aux Clercs. Ce n'est pas Berlioz, c'est un autre, un jeune homme ignorant et qui ne doutait de rien en ce temps-là, qui, dans un feuilleton misérable, a maltraité le chef-d'œuvre d'Hérold. Il s'en repentira toute sa vie. Or cet ignorant s'appelait (j'en ai honte !), il faut bien en convenir... monsieur

Jules JANIN.

Ainsi, Janin, qui vivait pour ainsi dire côte à côte avec Berlioz, car ils écrivaient chaque semaine, dans le même journal, l'un la critique dramatique et littéraire, l'autre la critique musicale, a attendu qu'il fût mort pour le disculper d'un méfait qui a pesé sur toute sa vie, et dont lui, Janin, était l'auteur ! Que dites-vous du procédé ? N'est-ce pas charmant, et Janin ne méritait-il pas sa réputation d'excellent homme ? Que voulez-vous ? Janin était gras et Berlioz était maigre ; il n'en fallait pas davantage pour que le premier passât pour bon et le second pour méchant. A quel sentiment le célèbre critique a-t-il obéi en publiant cette révélation tardive ? A un remords de conscience ? à un besoin d'étaler son crime au grand jour, pour en mieux jouir ?...

On a reproché à Berlioz son peu d'amour pour les hommes, avoué par lui dans ses *Mémoires* ; il est en cela de la famille d'Horace qui a dit : *Odi profanum vulgus* ; de La Fontaine qui a écrit :

Que j'ai toujours haï les pensers du vulgaire !

Avec sa nature supérieure, il ne pouvait aimer la vulgarité, la grossièreté, la férocité, l'égoïsme qui jouent un si grand rôle dans le monde et dont il avait été si souvent victime. On doit aimer l'humanité dont on fait partie, travailler si l'on peut à son amélioration, aider au progrès ; c'est ce que Berlioz, dans sa sphère d'activité, a fait autant que personne en ouvrant à l'art des voies nouvelles, en prêchant toute sa vie l'amour du beau et le culte des chefs-d'œuvre. On n'a rien de plus à lui demander : le reste n'est pas le fait d'un artiste, mais d'un saint.

C. SAINT-SAËNS

[*La Lecture*, Tome Treizième, n° 78, 25 septembre 1890, p. 604-611.]

Association nationale Hector Berlioz

Pour adhérer ou renouveler votre cotisation

→ EN LIGNE

via le site de l'association : **www.berlioz-anhb.com**

Cliquez sur **Entrez sur le site** puis **L'association** puis **Devenir membre**.

Vous pouvez alors vous inscrire et payer en ligne en cliquant sur le **lien associé à « ... régler votre cotisation en ligne par paiement sécurisé »**.

→ PAR VOIE POSTALE

en renvoyant le formulaire ci-dessous et votre chèque de cotisation au siège de l'association, maison natale de Berlioz :

Association nationale Hector Berlioz
69 rue de la République
B.P. 63
38261 LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ CEDEX

Formulaire d'adhésion à l'AnHB

Personne physique : ☐ M. / ☐ Mme

Personne morale : ☐ Société

Nom/Prénom :

Adresse :

Adresse électronique :

Tél. :

Cotisation (dont 60% sont déductibles fiscalement) :

☐ Étudiant, 15 € ;

☐ Sociétaire, 40 € ;

☐ Bienfaiteur, 60 € et plus : €

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