

LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 16

N° 44 – novembre 2021
ISSN 1760-9127

LÉLIO

Sommaire

<i>Sur la phrase de Debussy : « Berlioz fut toujours... »</i>	Michel FAYET	3
<i>L'Italie byronienne d'Hector Berlioz</i>	Jean PAVANS	11
<i>La lettre de Berlioz à sa sœur Nanci du 13 décembre 1821</i>	Sabine LE HIR	21
<i>Histoires de diligence</i>	Pascal BEYLS	38
<i>Berlioz, le baron de Monville et La Damnation de Faust</i>	Robert OFFROY	43
<i>Festival Berlioz 2021, un cru captivant</i>	Christian WASSELIN	55
<i>Profusion créative du galérien</i>	Klaus Heinrich KOHRS	63
<i>Une somme sur Régine Crespin</i>	Pierre-René SERNA	68
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	70

<i>À la rencontre de la « ferme Berlioz »</i>	Hervé PILAUD	83
<i>Berlioz est-il mort dans la misère ?</i>	Alain DURIAU	89
<i>Hommage à Monir Tayeb</i>	Pierre-René SERNA et Christian WASSELIN	90

Bonnes Feuilles n° 16

Les Troyens en 21...

... et ce qu'il en advint 5

<i>Le Figaro</i> , 9 juin 1921	Gabriel FAURÉ	13
<i>Comœdia</i> , 9 juin 1921	Louis LALOY	16
<i>Comœdia</i> , 9 juin 1921	RENÉ-JEAN	20
<i>Le Temps</i> , 13 juin 1921	Henri CHAPOT	23
<i>Écho de Paris</i> , 11 juin 1921	Adolphe BOSCHOT	25
<i>Journal des Débats</i> , 12 juin 1921	Adolphe JULLIEN	31
<i>Le Ménestrel</i> , 17 juin 1921	J.-H. MORENO	37

Vingt ans avant...

... la critique est un plat qui se mange froid Gérard CONDÉ 39

**Comment j'ai compris au fil du temps
la phrase de Debussy :**
**« Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux
qui ne connaissent pas très bien la musique »**

Combien de fois n'avons-nous pas entendu *cette phrase* ? Elle a sans doute largement desservi Berlioz auprès du grand public qui peut craindre, en exprimant son goût pour le compositeur, de dévoiler sa faible connaissance musicale. Ou mieux, qui veut afficher sa compétence en le détestant, car on rencontre encore de ces ennemis farouches de Berlioz ; on dirait qu'ils ont contre lui une haine tenace, un compte à régler.

Pour ce qui me concerne, j'ai découvert ce jugement de Debussy peu de temps après être devenu berliozien – je n'étais pas si jeune, j'avais quarante ans. Et n'ayant jamais, à cet âge, suivi le moindre cours de musique – c'était ainsi dans la filière technique –, bien qu'en étant très amateur, je me suis senti visé. Cela m'a contrarié, mais l'univers berliozien était là qui s'imposait à moi, quoi qu'en avait pu dire l'auteur de *Pelléas et Mélisande*.

C'est *La Damnation de Faust* qui m'a converti. Elle m'avait emporté par son expressivité extrême sur tous les registres des sentiments, ses couleurs étranges, toujours changeantes. Des qualités, en effet, qui ne sont pas propres à la musique.

Mais mon intérêt ne fit que croître pour cette *Damnatio*n au point que pendant dix ans je ne pouvais laisser passer un mois sans l'écouter – si je compte bien, cela fait déjà 120 fois. Serait-ce ce qu'on appelle une addiction ? J'en ai peur, et j'en ai été un peu gêné, comme honteux ! Mais qu'y faire ?

À chacune de ces multiples auditions, que j'espace nettement plus aujourd'hui, ce qui me rassure, j'en ai découvert de nouveaux aspects, de nouvelles pépites. Je n'ai pas tardé, par exemple, à apprécier la

succession généreuse des mélodies – dont certaines, assez rares heureusement, ne m'apparaissent pas, maintenant, des plus réussies, je dois l'admettre. Berlioz, lui-même n'a-t-il pas convenu qu'on pouvait ne pas avoir pour toutes le même goût ? Qu'on pense, cependant, à la ductilité de la ligne dans l'air « D'amour l'ardente flamme » ou à la force tellurique de l'« Invocation à la nature » qui suit, ou encore à combien d'autres airs dans ses autres œuvres ? *Les Nuits d'été* bien sûr, pour ne donner qu'un exemple. La pureté du dessin nous fascine. Et l'on comprend, au passage, l'attrance de Berlioz pour Ingres. Mais nous voici encore renvoyés au dessin qui n'est manifestement pas spécifique à la musique. Ainsi, par mon admiration pour sa peinture des sentiments, le choix de ses coloris et de ses lignes mélodiques, j'en restais effectivement à ce que peut goûter celui « qui ne connaît pas très bien la musique ». J'en restais, en quelque sorte, à l'appréciation de Lesueur sur son élève après l'exécution de sa messe : « Berlioz sera un grand peintre ». Ce qu'il a été, assurément au plus haut point, de sorte que Gautier a pu le comparer à Delacroix. Et, de mon point de vue, ses dons de peintre se manifestent de la façon la plus éclatante dans « Chasse royale et Orage » des *Troyens* ou dans la « Marche de pèlerins » d'*Harold en Italie*.

Mais à force d'écouter la musique de Berlioz, et grâce à quelques progrès – très modestes ! – sur la science musicale, glanés dans les conférences et mes lectures, j'ai enfin compris ce qui m'attirait le plus : le contrepoint.

On a coutume de vanter l'orchestration et l'instrumentation chez Berlioz. Les plus réfractaires, eux-mêmes, les lui concèdent, quoique, souvent, comme des qualités secondaires. Mais dans cette orchestration j'ai appris à remarquer ces vagues successives de thèmes qui viennent s'entremêler, disparaissent et renaissent, se bousculent sans qu'à aucun moment règne la confusion, y compris dans les climax. La clarté reste intacte. Un contrepoint tout personnel, qui ne se contente pas de la fugue qu'il raille (les « Amen » de *La Damnation* ou le chœur de Somarone de *Béatrice et Bénédict*) ou, à l'occasion, qu'il développe savamment dans la tradition. Entre l'orchestration et le contrepoint, je me demande parfois où, chez lui, s'arrête la première

et où commence le second. La combinaison des lignes mélodiques, nous surprend toujours. Il n'y a, me semble-t-il, que chez Mozart – en moins intense peut-être – qu'on trouve un semblable foisonnement d'idées qui se disputent tour à tour leurs éclosions. N'est-ce pas, d'ailleurs, à ces deux génies qu'on a pu reprocher « trop de notes » ?

Avec ce don qu'on pourrait croire inné du contrepoint (dont Berlioz prétend n'avoir rien appris chez Reicha, comme s'il le maîtrisait déjà avant d'entrer dans sa classe), on n'est plus dans le domaine de la peinture. On est vraiment dans l'une des parties les plus savantes de la musique. Ce contrepoint parle à l'esprit et sauve l'expressivité extrême de la trivialité où elle pourrait verser, pour l'amener à une altière tenue. Malgré mes faibles connaissances, je crois qu'on aborde là les sphères les plus hautes de la musique.

Cependant j'ai réalisé que la *phrase* de Debussy, du point de vue de la logique, ne signifie pas que ceux qui connaissent bien la musique ne peuvent admirer les œuvres de Berlioz ! Mais la logique est-elle si répandue ? Une erreur de logique peut donc faire croire le contraire. Nous allons voir, à l'opposé de cette possible erreur, qu'on peut être à la fois des plus férus en musique et déclarer son estime voire son admiration pour notre compositeur.

Très souvent, à propos de Berlioz, on fait appel aux critiques sévères et sans appel de certains de ses pairs. Toujours les mêmes, parmi lesquels on range, peut-être un peu vite, Debussy. Mais guère plus d'une dizaine. Et je suis surpris qu'on ne cite pas, en regard, la longue suite des grands musiciens qui l'ont admiré, avec parfois, il est vrai, quelques réserves. Quel est, au reste, le compositeur auquel on ne peut faire le moindre reproche ?

Commençons avec Paganini et son admiration accompagnée de son geste royal d'une belle somme sonnante. Sans doute, ne s'agit-il pas là d'une référence des plus savantes. Soit ! Mais continuons avec Gounod dont la relation à Berlioz fait penser à l'admiration assez complexée de Schubert pour Beethoven. Et poursuivons avec Franck, Brahms, et particulièrement Schumann malgré la déception que lui a causée sa rencontre avec le musicien français. Mendelssohn aussi, qui l'a bien reçu à Leipzig en dépit de son effarouchement devant les

extravagances berlioziennes à Rome. Et, bien sûr, Liszt, son ami le plus proche et tout dévoué. Continuons avec les Russes, dont, en particulier, Tchaïkovski malgré ses réserves tardives. Au sujet des Russes, enjambons un siècle pour dire, au passage, les ressemblances frappantes des sonorités, voire un peu plus, que je trouve dans le *Requiem* et la cantate *Alexandre Nevski* de Prokofiev dont j'ignore l'opinion sur Berlioz.

Pour revenir au XIX^e siècle, examinons le cas Wagner. On connaît la dette qu'il reconnaît devoir à *Roméo et Juliette* et à la *Symphonie funèbre et triomphale*. Il aurait, hélas, considéré *La Damnation* comme « un tissu de banalités », selon Boschot. Mais celui-ci a prétendu que ce jugement de Wagner aurait été porté alors que son auteur ne pouvait avoir entendu cette œuvre ni même lu sa partition. La chose n'est pas invraisemblable de la part de Wagner, mais est-il possible de la vérifier ? Je serais intéressé de connaître la réponse à cette question. Si ce détail est vrai, il s'inscrit dans la relation d'estime-rivalité des deux musiciens, qui explique aussi l'attitude peu glorieuse de Berlioz à l'occasion de l'échec de *Tannhäuser* à Paris. Il reste que l'article de Wagner dans *Le Ménestrel*, reproduit dans le site *Hector Berlioz* de Michel Austin et Monir Taieb, comporte, malgré tout, beaucoup d'admiration à côté de considérations empreintes d'un nationalisme proche du chauvinisme. Et il est assez amusant de constater dans cet article le jugement sur la légèreté incurable de la musique française à laquelle n'échappe pas Berlioz, alors que ce dernier, de son côté, dit de la musique italienne qu'il s'agit d'une « musique qui rit » ; un jugement débarrassé cependant de tout nationalisme ou, surtout, de chauvinisme (« chauvinisme : crétinisme », rappelons cette réaction de Berlioz aux Allemands qui ne supportaient pas la présence de la « Marche hongroise » étrangère à l'Allemagne dans *La Damnation*).

Mais, pour rester dans le monde germanique, poursuivons avec Mahler qui a souvent dirigé la musique de Berlioz, et Richard Strauss dont l'intérêt pour celui-ci était sans ambages.

Si l'on revient à la France, on trouve bien sûr Saint-Saëns ; l'avant-dernière livraison de *Lélio* nous l'a amplement rappelé. Puis le « groupe des six » dans lequel on donnera une place particulière à

Darius Milhaud, le plus « emberliozié ». On sait, ainsi, que Stravinski ne manquait pas d'apporter une photo du compositeur de la *Fantastique* lorsqu'il rencontrait Milhaud, tellement il le savait entiché. Je me suis, d'ailleurs, longtemps demandé ce que signifiait ce geste : admiration partagée ou ironie ? Malheureusement j'ai compris qu'il ne s'agissait assurément pas d'admiration. J'en ai été surpris et contrarié, ayant depuis ma jeunesse une forte attirance pour le compositeur russe.

On peut encore citer, chez les Français du XX^e siècle, Messiaen et Dutilleul qui ont fait partie du comité d'honneur de l'AnHB jusqu'à leur mort. Reste Boulez, un autre cas. Il nous a laissés pantois lorsqu'il a lâché quelques vilénies sur Berlioz à la fin de sa vie après l'avoir si souvent dirigé et enregistré. Curieux !

On pourrait, à l'occasion de ce rappel sur Boulez chef d'orchestre, ajouter tous ses collègues dans cette fonction. Mais après cette déjà longue liste de compositeurs favorables à des degrés divers, on n'en finirait pas. Dans la période contemporaine, je ne vois guère que Harnoncourt qui ait exprimé son aversion absolue pour Berlioz. Je m'en voudrais, cependant, de ne pas mentionner John Nelson qui classe le compositeur des « Troyens » tout de suite après Bach. Excusez du peu ! Comme il est aussi impossible de ne pas évoquer John Eliot Gardiner à l'affinité tendre pour notre musicien et, bien sûr Colin Davis, qui a ouvert la voie aux deux John précédents. Mais arrêtons là. Le nombre de « ceux qui connaissent bien la musique » et qui apprécient Berlioz plus ou moins intensément, est impressionnant. Au point que je me demande parfois s'il ne faudrait pas inverser *la phrase* de Debussy, en disant que « les contempteurs de Berlioz se recrutent principalement parmi ceux qui ne connaissent pas bien la musique ».

Revenons à Debussy. *Sa phrase* n'empêche donc pas, au moins, ceux qui connaissent la musique mieux que les autres d'apprécier Berlioz. Je ne fais là que rappeler ce point de logique. Or, au cours de mon initiation berlioziennne, j'ai eu vent des protestations de « Claude de France » contre la mise en scène à Monte-Carlo de *La Damnation*. Et, pendant un certain temps, j'ai ignoré le contexte dans lequel avaient été émises ces critiques. Elles m'ont, cependant, apparu

signifier que leur auteur devait avoir quelque considération pour cette œuvre. N’y avait-il donc pas une contradiction entre *la phrase* et sa défense de *La Damnation*, me suis-je dit, commettant, moi aussi, l’erreur de logique évoquée précédemment. Mais à supposer qu’on voie dans cet article une contradiction, Debussy ne serait pas le premier ni le seul à se contredire. Berlioz, lui-même, à propos de Haendel par exemple, a porté des jugements les plus opposés.

J’ai enfin pu lire l’article complet dans lequel *la phrase* était incluse –la partie consacrée à Berlioz dans *Monsieur Croche**. Et j’en suis aujourd’hui à me dire que Debussy pourrait éventuellement être rangé dans la longue liste (à la marge, sans doute !) de ceux qui connaissent bien la musique et qui ont quelque considération, voire plus pour Berlioz, comme *sa phrase* ne l’interdit pas !

Parmi un certain nombre de méchants coups de griffes de Debussy portés à la musique de Berlioz, on peut relever les passages suivants¹ :

M. Gunsburg [le metteur en scène] se charge de revoir et d’augmenter [la] **gloire** posthume [de Berlioz] en adaptant à la scène la Damnation de Faust.

Soulignons que Berlioz est considéré comme une gloire.

M. Gunzbourg continue [par sa mise en scène de *La Damnation de Faust*] cette regrettable coutume qui veut que les **chefs-d’œuvre** engendrent : les commentateurs, les adaptateurs, les tripatouilleurs...

Il semblerait donc que *La Damnation* soit un chef-d’œuvre.

[...] M. Jullien, dans un livre admirablement documenté, avait raconté pieusement le calvaire de cette gloire, et M. Fantin-Latour, rêvé lithographiquement d’après cette musique. D’ailleurs, par son souci de la couleur et de l’anecdote, Berlioz a été immédiatement adopté par les peintres ; on peut même dire sans ironie que Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissaient pas très bien la musique...

1. *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Gallimard 1971, p. 164 et 165.

Voilà la fameuse phrase. Mais on note qu'avant elle, il est de nouveau question de la gloire de Berlioz.

Et si, effectivement, les hommes de lettre et les peintres ont eu un fort penchant pour celui qui est au centre des préoccupations de *Lélio*, on peut aussi remarquer, *a contrario*, que dans ses *Mémoires*, Berlioz se plaint de la présence de ceux-ci dans le jury pour le prix de Rome.



Debussy face à l'un des « rêves lithographiques de Fantin-Latour ».

Debussy reconnaît, par ailleurs, *Les réelles beautés que contiennent les « Troyens »*, avec encore quelques réserves.

Enfin, dit-il :

C'est dans la musique purement symphonique (qu'il faut chercher Berlioz) ou bien dans cette *Enfance du Christ*, qui est peut-être son chef-d'œuvre, sans oublier la *Symphonie fantastique* et la musique pour *Roméo et Juliette*.

Voilà déjà une partie non négligeable du corpus berliozien sauvée ! Ah, cette *Enfance du Christ* ! Bien sûr, il s'agit d'un chef-d'œuvre. Nul ne le conteste, pas même Fauré. Le chœur final « Ô, mon âme ! »

est à lui seul une merveille absolue. Mais rappelons les mots de Berlioz : *les louanges à L'Enfance du Christ sont comme une offense à mes autres œuvres*.

En fait, le reproche essentiel que fait Debussy à Berlioz porte sur l'harmonie. Je me garderai bien d'en juger. Mais je me demande parfois, dans mon ignorance, si certains accords qui peuvent heurter (ces accords dont Reynaldo Hahn avait horreur), ne sont pas aussi, à côté du contrepoint, ce qui m'attire dans cette musique. J'aime ses aspérités. Quant au contrepoint de son devancier, Debussy n'en dit rien.

Ainsi, *la fameuse phrase* semble devoir être interprétée, au moins avec quelques nuances. Gérard Condé, avec qui j'ai eu un entretien cet été sur ce sujet avant *Les Troyens à Carthage* à La Côte-Saint-André, m'a révélé que, dans sa jeunesse, Debussy avait une haute estime pour Berlioz². Elle transparaît finalement encore assez bien dans l'article évoqué.

Michel FAYET

2. Voir Gérard Condé, *Lélio* n° 40, « Centenaire de Debussy », p. 20 plus particulièrement.

L'Italie byronienne d'Hector Berlioz

Berlioz fidèle à lui-même par fidélité à Byron

Ah ! Je suis aise de vous voir ! me dit-il.
Je suis allé vous entendre. Savez-vous
une chose ? c'est que vous êtes le Byron
de la Musique. Votre ouverture
des Francs-Juges, c'est un Childe Harold.
Hector Berlioz,
à Humbert Ferrand, 28 juin 1828.

C'est en mars 1812 que Byron, à l'âge de 24 ans, publie les deux premiers Chants de *Childe Harold's Pilgrimage*, inspirés d'un voyage de deux années qu'il a fait au Portugal, en Espagne, en Grèce, en Albanie, en Turquie. Il les qualifie du terme archaïque de « *romaunt* », roman, et c'est en effet une sorte de roman autobiographique d'initiation ou d'apprentissage, où l'auteur emploie l'artifice d'un alter ego, auquel il s'adresse, Childe Harold, Childe signifiant à peu près Jeune Chevalier.

Le Troisième Chant de *Childe Harold* paraît en 1816, et le Quatrième en 1818 : c'est celui qui se passe en Italie, à Venise, Florence, Rome, les Apennins, le Latium, et auquel Berlioz fera référence, en 1834, dans son *Harold en Italie*. Les traductions françaises de la totalité des quatre Chants ne tarderont pas, et elles seront nombreuses. La première, datant de 1819, est celle, en prose, d'Amédée Pichot. Berlioz, semble-t-il, a pris connaissance de celle, en alexandrins, de Lucile Thomas, parue en 1825.

Cependant, le texte original se présente sous la forme poétique d'une suite de stances spensériennes (huit pentamètres iambiques suivis d'un alexandrin, avec une règle stricte de rimes croisées). Là était la singularité, sinon la nouveauté, les comptes rendus de voyage étant un genre pratiqué depuis des siècles par des chroniqueurs

italiens, anglais, français. On pourrait même y classer les *Rêveries du promeneur solitaire*, parues en 1782, en songeant que Rousseau était une des plus ardentes admirations de Byron. Imaginons que Chateaubriand ait rédigé sous forme de dizains avec rimes croisées, selon le modèle fixé par les poètes de la Pléiade, son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, publié en 1811.

Le succès de *Childe Harold*, l'année suivante, est immédiat. « Je me suis réveillé un matin en découvrant que j'étais célèbre », constate alors son jeune auteur, déjà dans le collimateur de la société londonienne, il est vrai, en raison du scandale de ses mœurs. Les attaques suivent de près, contre les libertés peu académiques de son style, et contre la moralité, ou plus exactement l'immoralité de son héros. Il s'en agace tellement que, deux ans plus tard, pour la première édition de *The Corsair*, il rédige une longue dédicace au poète Thomas Moore où il déclare sa volonté de ne plus rien publier durant plusieurs années.

Puis-je ajouter quelques mots à propos d'un sujet sur lequel tous les hommes sont supposés être bavards, et aucun n'est agréable ? Sois-même. J'ai beaucoup écrit, et j'ai publié plus qu'il ne faut pour exiger un plus long silence que celui que je projette à présent ; mais, pour les quelques années à venir, mon intention est de ne plus m'offrir au jugement des dieux, des hommes ni des journaux. [...] Si je me suis égaré dans la triste vanité de me peindre à travers mes personnages, les portraits sont probablement ressemblants, puisqu'ils sont peu favorables ; sinon, ceux qui me connaissent ne s'y tromperont pas, et je ne me soucie guère de détromper ceux qui ne me connaissent pas. Je ne désire pas particulièrement que d'autres personnes que mes connaissances estiment que l'auteur vaut mieux que les créatures de son imagination. [...] Mais non, il me faut admettre que Childe Harold est un personnage très repoussant ; et quant à son identité, ceux qui s'y intéressent peuvent lui attribuer n'importe quel alias qui leur plaît.

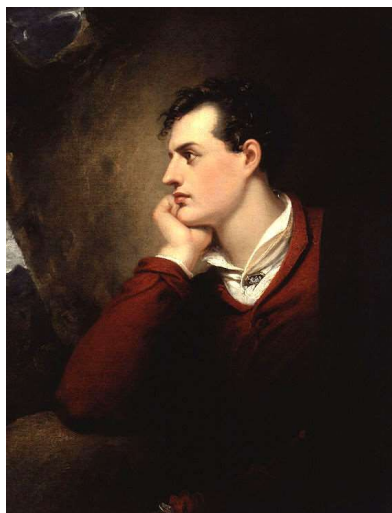
Seulement voilà. Le succès de librairie, en février 1814, de *The Corsair* est foudroyant. Il s'en vend, paraît-il, dix-mille exemplaires dès le premier jour. Byron supprime des éditions suivantes sa démission en forme de dédicace, et se trouve en quelque sorte contraint de publier régulièrement des chefs-d'œuvre qui vont avoir

un rapide retentissement dans toute l'Europe. Et ainsi, il complète de deux Chants *Childe Harold*.

Le Corsaire se compose de trois Chants en stances spensériennes. Le héros Conrad part à l'aventure dans les mers, contre ses adversaires musulmans. Il est aimé de la fidèle et passive Médora. Il est capturé par le sultan Seyd qui décide de le faire exécuter. Gulnare, favorite du harem, s'éprend de lui et, telle une héroïne cornélienne, elle tue son maître Seyd, soudoie les geôliers, pour délivrer le condamné à mort. Loin de lui en être reconnaissant, Conrad libéré ne voit plus en elle qu'une meurtrière, et la prend en horreur. Entre-temps, Médora se tue, n'en pouvant plus d'attendre le retour de son bien-aimé.



Hector Berlioz,
par Pierre Petit, 1863.



Lord Byron,
par Richard Westall, 1813.

Berlioz compose en 1844, en l'intitulant d'abord *La Tour de Nice*, une ouverture qu'il crée en 1845 comme *Le Corsaire rouge*, titre d'un roman à succès de l'Américain Fenimore Cooper, paru en France en 1827. Il ne lui donne son titre définitif de *Le Corsaire* qu'en 1854. En octobre 1848 était créé à Trieste *Il Corsaro* de Verdi, dont le livret en trois actes titre de Pave suit scrupuleusement le déroulement des trois

Chants du poème épique de Byron. Le tout premier texte de critique musicale que Berlioz ait fait paraître, en août 1823, n'ayant pas encore vingt ans, est adressé au quotidien *Le Corsaire*, fondé six mois plus tôt, en s'emparant sans doute de la célébrité du titre de Byron, ainsi que le fera trente ans plus tard Berlioz, pour mieux attirer l'attention du public sur sa foudroyante ouverture.

Harold en Italie, créé en novembre 1834, n'a pas davantage de lien avec la narration du Chant IV de *Childe Harold*, mais le titre est tout autre chose qu'une accroche publicitaire, car le chef-d'œuvre auquel il est attribué est une étonnante conversion musicale du génie de Byron, ou plus exactement, de ce que Berlioz a voulu de byronien dans son propre génie.

Trois ans plus tôt, son Prix de l'Académie l'a envoyé à Rome. Il reste un an et demi en Italie, avec l'épisode cocasse de la fuite qui se veut vengeresse et meurtrière contre la traîtresse Camille Moke et sa maquerelle de mère. Mais il s'arrête à Nice, reprend le goût de vivre et c'est sans doute une raison de son premier titre de *La Tour de Nice*.

De retour à Paris, il publie dans *L'Europe littéraire* du 8 mai 1833, sous le titre de *Journal d'un enthousiaste*, un long article où il évoque ses souvenirs de Rome.

Saint-Pierre me faisait aussi toujours éprouver un frisson d'admiration. C'est si grand, si noble, si beau, si majestueusement calme !!! J'aimais à y passer la journée pendant les intolérables chaleurs de l'été. Je portais avec moi un volume de Byron, et m'établissant commodément dans un confessionnal, jouissant d'une fraîche atmosphère, d'un silence religieux interrompu seulement à de longs intervalles par l'harmonieux murmure des deux fontaines de la grande place de Saint-Pierre, que des bouffées de vent apportaient jusqu'à mon oreille, je devorais à loisir cette ardente poésie ; je suivais sur les ondes les courses aventureuses du *Corsaire* ; j'adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux, composé bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme. Parfois quittant mon livre pour réfléchir, je promenaï mes regards autour de moi, mes yeux, attirés par la lumière, se levaient vers la sublime coupole de Michel-Ange : quelle brusque transition d'idées !!! Des

cris de rage des pirates, de leurs orgies sanglantes, je passais tout à coup au concert des séraphins, à la paix de la vertu, à la quiétude infinie du ciel..... Puis ma pensée, abaissant son vol, se plaisait à chercher sur le parvis du temple la trace des pas du noble poète..... — Il a dû venir contempler ce groupe de Canova, me disais-je ; ses pieds ont foulé ce marbre, ses mains se sont promenées sur les contours de ce bronze, il a respiré cet air, ces échos ont répété ses paroles... paroles de tendresse et d'amour peut-être..... Eh oui ! ne peut-il pas être venu visiter le monument avec son amie madame Guiccioli ?..... femme admirable et rare dont il a été si complètement compris, si profondément aimé !!! — Aimé !..... compris !..... poète !..... libre !... riche !... Il a été tout cela, lui !... — Et le confessionnal retentissait d'un grincement de dents à faire frémir les damnés.

« *Madame Guiccioli ?..... femme admirable et rare dont il a été si complètement compris, si profondément aimé !!!* » Ce n'est pas tout à fait la réalité de Teresa Gamba, mariée à 17 ans au comte Guiccioli, qui en a 57. Deux ans plus tard, elle s'enfuit à Ravenne avec Byron, âgé alors de 31 ans. Ce ne sera pas non plus, pour Berlioz, la réalité d'Harriet Smithson, ni, hélas, de Marie Recio. Mais retenons la justesse de « *j'adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux, composé bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme* », ce qui est, en termes concis, une définition pénétrante du caractère de Byron, reflété dans le caractère de Berlioz soi-même, si on lui accorde de s'adorer *profondément*. Sans doute n'a-t-il pas en lui-même de composante féminine suffisamment puissante pour qu'une « femme admirable et rare » se sente en empathie avec lui. La composante féminine est déterminante dans le caractère de Byron. Plutôt que conquérant avec Médora et Gulnare, le corsaire Conrad est soumis à leur amour.

Berlioz évoque donc Saint-Pierre de Rome. Voici les évocations correspondantes du Chant IV de *Childe Harold*, dans ma toute récente traduction (ce qui est une occasion pour moi de préciser que ma solution pour transcrire les stances spensériennes a été d'employer huit dodécasyllabes suivis de deux octosyllabes, non rimés, les règles de la rime en français égarant le traducteur d'anglais, langue sonore bien plus souple en ce domaine, dans des artifices cocasses).

155

Entre : la grandeur ne t'écrase pas. Pourquoi ?
 Elle n'a pas besoin de s'amoindrir pour toi ;
 Ton âme, exaltée par le génie de ces lieux,
 Devient gigantesque, ne pouvant se sentir
 À l'aise que dans un écrin à la mesure
 De tes espoirs d'immortalité ; puis un jour,
 Si tu en es jugé digne, tu oseras
 Regarder bien en face ton Dieu, ainsi que
 Tu regardes bien en face
 Son Saint des Saints en cet instant.



Intérieur de Saint-Pierre à Rome,
 par Giovanni Paolo Panini, après 1754.

156

Tu avances ; mais, trompé par l'immensité
 De son élégance, tu as l'impression qu'elle grandit
 Comme ces sommets alpins qui semblent plus hauts
 Quand on les escalade ; c'est son harmonie
 Qui se déploie telle une musique plus riche
 De marbres, de dorures, de flammes, d'autels,

De statues, de tableaux, de l'énorme coupole
Qui défie dans les airs les plus grands édifices,
Comme appartenant aux nuages,
Mais fermement plantée en terre.

Quant à « la haine de l'espèce », elle ne s'applique qu'à certaines espèces d'êtres humains, les moralisateurs et les académiques pour Byron, les académiques seuls pour Berlioz, dont l'austérité des mœurs ne faisait pas une proie pour les promoteurs de scandale et les moralisateurs.

Tous deux se rejoignent toutefois dans certaines de leurs imprécations contre les censeurs de leur génie. Ainsi, Berlioz dans *Lélio* :

Mais les plus cruels ennemis du génie ne sont pas ceux auxquels la nature a refusé le sentiment du vrai et du beau ; pour ceux-là même, avec le temps, la lumière se fait quelquefois ! Non, ce sont ces tristes habitants du temple de la routine, prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves, s'il leur était donné d'en avoir jamais ; ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec les rivages de leur île ; ces vieux libertins de tout âge qui ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir, n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une plus noble mission ; et surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent *corrections* et *perfectionnements*, pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût*. Malédiction sur eux ! ils font à l'art un ridicule outrage ! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues, et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavanent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or.

... ou dans la première conclusion des *Mémoires* :

Je finis... en remerciant avec effusion la sainte Allemagne où le culte de l'art s'est conservé pur ; et toi généreuse Angleterre ; et toi Russie qui m'as sauvé ; et vous mes bons amis de France ; et vous cœurs et esprits élevés de toutes les nations que j'ai connus. Ce fut pour moi un bonheur de vous connaître ; je garde et je garderai fidèlement de nos relations le plus cher souvenir. Quant à vous,

maniaques, dogues et taureaux stupides, quant à vous mes *Guildenstern*, mes *Rosencrantz* mes *Iago*, mes petits *Osrick*, serpents et insectes de toute espèce, *farewell, my... friends* ; je vous méprise, et j'espère bien ne pas mourir sans vous avoir oubliés.

... à comparer avec Byron dans le Chant IV de *Childe Harold*, où il déclare que la plus grande expression de son mépris, de sa malédiction, à l'égard de ses ennemis sera de leur pardonner :

134

Si ma voix se brise, ce n'est pas sous le coup
De mes souffrances ; qu'il se montre donc,
Celui qui m'a vu courber le front, ou avoir
L'esprit affaibli par les tourments ; car je vais
Inscrire dans cette page mon souvenir ;
Mes paroles ne se perdront pas dans les airs,
Même quand je serai cendres ; le Temps saura
Assouvir les fermes prédictions de ces vers,
En écrasant certaines têtes Du poids de ma malédiction.

135

Cette malédiction sera le Pardon. Terre,
Ô ma mère, écoute-moi ! Regarde bien, Ciel !
N'ai-je pas dû lutter contre le sort, subir
Des choses qu'il faudrait oublier ? N'a-t-on pas
Séché mon esprit, déchiré mon cœur, sapé
Mes espoirs, souillé mon nom, calomnié mon être
Auprès de la vie de ma vie ? Si je n'ai pas
Commis d'acte désespéré, c'est parce que
Je ne suis pas fait de l'argile
Qui pourrit l'esprit des médiocres.

136

Des violents affronts jusqu'aux perfidies mesquines,
J'ai vu ce que peut faire la nature humaine.
Du rugissement de l'aversion écumante,
Jusqu'aux susurrements de quelques misérables,
Au venin subtil d'une bande de reptiles
À face de Janus, dont les yeux éloquents
Ont appris à mentir et à sembler sincères,
Tandis qu'un soupir ou un haussement d'épaules
Signale au nigaud bienheureux Leur muette duplicité.

137

Or j'ai vécu, et n'ai pas vécu en vain ;
Mon esprit peut perdre sa force, mon sang sa flamme,
Et mon corps périr même en domptant la douleur ;
Mais j'ai en moi quelque chose qui trompera
Le Temps, en respirant quand j'aurai expiré ;
Quelque chose d'immatériel et d'imprévu,
Tel l'écho d'une lyre qu'on n'entendait plus,
S'insinuera dans les cervelles ramollies,
Et remuera les cœurs de pierre
D'un ultime remords d'amour.

Berlioz rapporte dans ses *Mémoires* les circonstances de la composition de *Harold en Italie*. Paganini lui propose d'écrire une pièce pour un stradivarius alto qu'il possède. Il est déçu par les premières esquisses. « Ce n'est pas cela ! je me tais trop longtemps là-dedans ; il faut que je joue toujours. » À quoi Berlioz lui répond : « C'est un *concerto d'alto* que vous voulez, et vous seul, en ce cas, pouvez bien écrire pour vous. » Et il se sent libre alors de composer à sa guise, comme de toute façon il le fait toujours.

J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre ; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du *Childe-Harold* de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie*. Ainsi que dans la *Symphonie fantastique*, un thème principal (le premier chant de l'alto), se reproduit dans l'œuvre entière ; mais avec cette différence que le thème de la *Symphonie fantastique*, l'idée fixe, s'interpose obstinément comme une idée passionnée épisodique au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'Harold se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement.

Même si aucune des scènes de *Harold en Italie* ne figure dans la Chant IV de *Childe Harold*, la fidélité est profonde, car le héros de Byron, tel l'alto de Berlioz, est une figure intermittente qui s'efface la

plupart du temps devant les descriptions poétiques, et ne s'y mêle qu'à l'occasion (occasion souvent d'une passade amoureuse).

Cependant, la plus profonde fidélité est naturellement à l'égard de soi-même, Berlioz. On lit dans les *Mémoires* qu'il a composé durant son séjour à Rome : « une *ouverture de Rob-Roy*, longue et diffuse, exécutée à Paris un an après, fort mal reçue du public, et que je brûlai le même jour en sortant du concert. » *Rob Roy* est le titre d'un roman alors célèbre de Walter Scott, dont la traduction française était parue en 1818. La partition de cette ouverture « longue et diffuse » a si peu été brûlée, qu'on l'exécute régulièrement de nos jours. Elle est inférieure peut-être à l'ouverture du *Corsaire*, mais elle est fatalement tissée d'idées intimes et obstinées.

Ainsi, dans *Harold*, le « thème principal (le premier chant de l'*alto*) » qui « se reproduit dans l'œuvre entière » est emprunté quasi textuellement à cette ouverture de *Rob-Roy*, composée trois ans plus tôt. Il était à l'origine confié au hautbois, chargé d'évoquer la solitude contemplative devant la Nature. Les circonstances de la demande de Paganini ont donc fait qu'il soit transposé à l'*alto*, et que le brigand écossais Rob Roy soit transposé en l'aristocrate londonien débauché Childe Harold. Ce thème était supposé avoir un caractère écossais. Mais, après tout, Catherine Gordon de Gight, mère de Byron, était issue d'une famille de l'Aberdeenshire, qui prétendait descendre des Stuarts. Par conséquent, il n'y a pas d'incohérence à ce que le chant intime d'Harold vagabondant en Italie soit écossais. D'ailleurs, y a-t-il jamais eu de l'incohérence dans l'obstination du génie de Berlioz ?

Jean PAVANS

Conférence donnée lors du douzième Festival Berlioz de La Côte-Saint-André, le 19 août 2021, en annonce du concert du soir, « Berlioz en Italie », comportant l'ouverture du Corsaire, la cantate Herminie, et Harold en Italie, par l'Orchestre national des Pays de la Loire, sous la direction de Pascal Rophé, avec la cantatrice Sophie Koch et l'altiste Sindy Mohamed.

La lettre de Berlioz à sa sœur Nanci du 13 décembre 1821

*A moins de m'évanouir
je ne pouvois pas éprouver
une impression plus grande.*

L'automne 2021 marque exactement les deux cents ans des débuts de Berlioz dans la capitale. Âgé de presque dix-huit ans, Berlioz arrive à Paris avec son cousin Alphonse Robert, au début du mois de novembre 1821, pour suivre, selon la volonté paternelle, des études à la faculté de médecine. Installés tous deux au 104, rue Saint-Jacques chez un certain Drouault, les deux cousins assistent à partir du 5 novembre, date du début des cours, aux différents enseignements obligatoires du premier semestre : ceux d'anatomie et de physiologie donnés respectivement tous les jours, hors dimanches et fêtes, par Pierre-Augustin Béchard et François Chaussier¹. En plus de ces cours, comme Berlioz le relate dans les *Mémoires*, ils décident de suivre ceux de physique et de chimie dispensés par Louis-Joseph Gay-Lussac et Louis-Jacques Thénard au Jardin du Roi. Bientôt entraîné par Alphonse Robert qui a acheté un cadavre, Berlioz découvre l'univers répugnant de l'amphithéâtre de la Pitié où les carabins de la capitale se retrouvent pour disséquer leur sujet. Après avoir éprouvé le plus profond dégoût, Berlioz relate dans les *Mémoires* s'être accoutumé bientôt à cet univers morbide, réconforté par sa découverte de l'Opéra, univers fantastique pour lequel il éprouve une fascination immédiate.

Outre les *Mémoires* qui offrent un récit chronologiquement confus des débuts de Berlioz dans la capitale, il ne subsiste qu'une lettre de

1. Voir à ce sujet Sabine Le Hir, « Berlioz étudiant en médecine », Actes, à paraître, du colloque *Berlioz à Paris*, 10-11-12 décembre 2019, organisé par Cécile Reynaud.

cette époque, celle adressée à sa sœur Nanci le 13 décembre 1821. En plus de nous apprendre d'autres détails de son quotidien d'étudiant à Paris, cette longue lettre reflète déjà le dilemme de Berlioz partagé entre la peur de décevoir son père et la passion toujours plus profonde qu'il éprouve pour la musique.

Avant de nous livrer à un commentaire de cette missive, nous en proposons une nouvelle transcription, après celle de 1904 de Julien Tiersot, le seul jusqu'à présent à avoir pu consulter le manuscrit, à l'époque dans la collection Reboul, et dont une photocopie se trouve aujourd'hui dans les archives de la *Correspondance générale*². Cette transcription, que nous choisissons d'effectuer de manière littérale, nous permet de rectifier un certain nombre d'erreurs de lecture qui avaient été commises.

Paris ce 13 Décembre 1821

J'ai bien attendu, ma chere sœur, de répondre a ta charmante lettre, mais tu sais que j'ai été obligé d'ecrire a papa la semaine dernière, et celle-ci j'ai ecrit a mes oncles Félix et Auguste et au grand papa ; en outre visites sur visites tous les dimanches.

Tu commence ta lettre par me preter sur ton caractère une opinion que je n'ai certainement pas, non ma chere Nanci je ne t'ai jamais cru froide ni indifférente pour moi ; quoique tu sois peu démonstrative, je ne t'ai pas jugé telle, et quand cela seroit³ ta lettre auroit suffi pour me désabuser.

Tu me demandes quels sont mes plaisirs et mes peines ; pour celles-ci je te répondrai avec La Fontaine : « L'absence est le plus grand des maux », mais il s'en joint encor d'autres causées tantôt par

2. À l'époque de la parution en 1972 du premier volume de la *Correspondance générale* (CG), Pierre Citron n'avait pas pu consulter le manuscrit ; le texte de la lettre est la reproduction de la transcription de Julien Tiersot, *Les Années romantiques. Correspondance de Berlioz (1819-1842)*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, p. 3-7. Nous remercions vivement Peter Bloom de nous avoir communiqué cette photocopie (4 p.) qui se trouve dans les archives de la CG.

3. Berlioz emploie la forme des verbes utilisées au XVIII^e siècle.

une étude dégoûtante, tantôt par le découragement que j'éprouve souvent lorsqu'après un travail opiniâtre je réfléchis que je ne sais rien et que j'ai tout à apprendre que peut-être papa ne sera pas content de moi, que peut-être..... que sais-je moi je ne finirais pas si je voulois te peindre toutes les idées tristes qui m'accablent.

Mes plaisirs même qui sont en petit nombre se réduisent toujours à faire frémir ou pleurer. Les seuls que j'aie encor connu jusqu'ici, c'est le cours d'Histoire de M^r Lacretelle et le grand opéra. A cause du nom de *cours* tu ne te fais peut être pas d'idée qu'il y ait du plaisir là, cependant tu te trompes ; cet homme parle comme un Dieu ; le premier jour ou je l'entendis il nous fit a tous une impression je puis dire cruelle en racontant l'assassinat de Henri quatre ; puis après avoir affligé le commencement du règne de Louis 13 quel plaisir ne me fit-il pas éprouver quand il vint offrir le contraste de la tranquillité de Sulli dans sa retraite déplorant en secret les malheurs de sa patrie ; Il me sembla voir Sulli lui-même, tellement il avoit de dignité en racontant que ce digne ami de Henri 4 appelé à la Cour de Louis 13 et s'y étant présenté avec un Habit fait à l'ancienne mode, excita les ris et les sarcasmes des courtisans du jeune Roi. Lor Sulli s'approcha du trône et jettant un regard de mépris sur ces misérables qui se mocquoient de lui : « Sire, dit-il, quand le roi vôtre père (d'Honorable mémoire)⁴ me faisoit l'honneur de m'appeler à sa cour il avoit soin avant de m'introduire de faire retirer les *bouffons* et les *baladins* ».

Voilà sur quel ton se fait toujours ce cours ; je t'assure que c'est un grand plaisir que d'y assister, mais je ne le puis presque jamais.

Pour L'opéra à présent c'est autre chose, je ne crois pas qu'il me soit possible de t'en donner la moindre d'Idée. A moins de m'évanouir je ne pouvois pas éprouver une impression plus grande, quand j'ai vu jouer Iphigénie en Tauride, le chef d'œuvre de Gluck. Figure-toi d'abord un orchestre de 80 musiciens qui exécutent avec un tel ensemble qu'on diroit que c'est un seul instrument ; L'opéra commence : on voit au loin une plaine immense (oh l'Illusion est parfaite) et plus loin encor ou apparait la mer, un orage est annoncé par l'orchestre, on voit des nuages noirs descendre lentement et couvrir toute la plaine, le Théâtre n'est éclairé que par la lueur

4. Berlioz a réécrit ces mots en dessous : « père (d'honorable mémoire [J]) ».

tremblante des éclairs qui fendent les nuages, mais avec une vérité et une perfection qu'il faut voir pour croire ; C'est un moment de silence aucun acteur ne paroît. L'orchestre murmure sourdement, il semble qu'on entend souffler⁵ les vents (comme tu as certainement remarqué l'hiver quand on est seul qu'on entend siffler la Bise) eh bien c'est ça parfaitement ; insensiblement le trouble croît, l'orage éclate, et on voit arriver Oreste et Pylade enchainés, et amenés par les barbares de la Tauride, qui chantent cet horrible chœur : « Il faut du sang pour venger nos crimes ». On n'y tient plus, je défie l'être le plus insensible de n'être pas profondément ému en voyant ces deux malheureux se disputant la mort comme le plus grand bien ; et lorsqu'enfin c'est d'Oreste qu'elle est à portée, eh bien c'est sa sœur c'est Iphigénie la prêtresse de Diane qui doit égorger son frère ! C'est épouvantable, vois-tu, je ne pourrais jamais te décrire, seulement de manière à approcher un peu de la vérité, le sentiment d'horreur qu'on éprouve quand Oreste accablé ~~de~~ tombe en disant : « le calme rentre dans mon cœur » ; il est assoupi, et on voit l'ombre de sa mère qu'il a égorgé rodant autour de lui avec divers spectres qui tiennent dans leurs mains deux torches infernales qu'ils agitent autour de lui ; Et l'orchestre dans tout accuse aussi ce traître. Si tu entendais comme toutes les situations sont peintes par lui, surtout quand Oreste paroît calme ; eh bien les violons font une tenue qui annonce la tranquillité, très piano mais audessous on entend murmurer les Basses, comme le remors qui malgré son apparent calme se fait encor entendre au fond du cœur du parricide.

Mais je m'oublie ; Adieu ma chère sœur pardonne moi ces digressions, et crois toujours que ton frère t'aime de tout son cœur.

Hector Berlioz

Embrasse bien pour moi tout le monde.

[Enveloppe :]

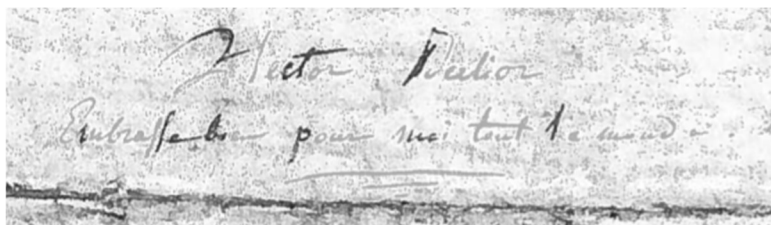
A Mademoiselle

Mademoiselle Nanci Berlioz

à La Côte St André

Dept de L'Isère

5. Berlioz avait écrit siffler, mot qu'il a transformé en souffler : était-ce pour éviter la répétition du mot dans la phrase ?



Cette lettre marque le début de la correspondance de Berlioz et de sa sœur Nanci, correspondance soutenue, bien que nombre de lettres aient disparu de part et d'autre surtout les premières années, et qui durera jusqu'à la mort de celle-ci le 4 mai 1850. Répondant à sa sœur qui lui avait adressé une lettre (perdue), probablement vers la mi-novembre, Berlioz lui fait part de son emploi du temps chargé qui l'a empêché de lui écrire plus tôt. Sans doute peu enclin à prendre la plume pour donner de ses nouvelles, comme le déplore Félix Marmion, qui, dans sa lettre du 18 décembre 1821 à Nanci, se plaint de « ce beaucoup trop indifférent Hector qui [lui] a seulement écrit il y a huit jours ⁶ », Berlioz, pressé par son père, sans doute inquiet, envoie plusieurs missives à différents membres de sa famille (toutes ces lettres sont perdues). Entre le 3 et le 9 décembre, il répond au docteur Berlioz, puis écrit à ses oncles, Félix Marmion, vers le 10 décembre, et Auguste Berlioz, entre le 10 et le 12 décembre, date vers laquelle il adresse également une lettre à son grand-père Nicolas Marmion. À cette correspondance soudainement chargée, s'ajoutent les visites que, probablement sur la recommandation de ses parents, il s'applique à faire tous les dimanches ; Berlioz se rend notamment chez Camille Teisseire, député de l'Isère de 1820 à 1824, et sa femme, Marine Périer, qui demeurent 30, rue Neuve-Saint-Augustin, ainsi que chez la famille Prud'homme ⁷.

6. *CG IX*, p. 50 (datée par erreur du 18 décembre 1825) et Pascal Beyls, *Félix Marmion, oncle de Berlioz*, Grenoble, chez l'auteur, 2017, p. 237.

7. Voir lettre du 20 février 1822 à Nanci, *CG I*, p. 37 ; lettre à Victor Berlioz, [août ou septembre 1824]. Nous préparons un article sur cette famille Prud'homme que nous avons pu identifier.



Camille Teisseire et sa femme Marine Périer,
par Jean-Baptiste-François Desoria.
Musée de la Révolution française, Vizille.

Invité par sa sœur à lui faire part de ses plaisirs et ses peines, Berlioz lui ouvre son cœur et exprime sa répugnance pour la médecine, qu'il n'hésite pas à qualifier d'« étude dégoûtante ». À cette époque, il vient de découvrir l'amphithéâtre de la Pitié et a commencé à assister aux leçons particulières d'anatomie qu'y dispense Jean-Zuléma Amussat depuis 1820⁸. Malgré le « travail opiniâtre » qu'il fournit pour ne pas décevoir son père, Berlioz se sent peu enclin à étudier cette science aride dont il se rend compte qu'il a encore tout à apprendre. Éprouvant davantage de goût pour les études littéraires, Berlioz, malgré son emploi du temps chargé, assiste au cours de littérature de François Andrieux donné au Collège de France, cours qu'il suit assidûment surtout à partir de novembre 1822, date à partir de laquelle la fermeture de la faculté de médecine par ordonnance royale du 21 novembre lui laisse davantage de temps. De plus, comme il le

8. Amussat allait devenir aide d'anatomie à la Faculté à la fin du mois de décembre 1821.

révèle dans cette lettre, Berlioz se rend parfois au cours d'histoire de Charles de Lacretelle, cours donné à la faculté de lettres, rue Saint-Jacques, à l'ancien collège du Plessis, les mardis et samedis à dix heures ⁹. En cette année scolaire, Lacretelle, occupant la chaire d'histoire ancienne depuis 1812, avait obtenu l'autorisation spéciale du Conseil royal de l'Instruction publique de consacrer son cours aux règnes de Louis XIII et de Louis XIV et d'empiéter ainsi sur la matière de son collègue François Guizot, chargé d'enseigner l'histoire moderne.

Enthousiasmé par la manière dont Lacretelle dispense son cours – « cet homme parle comme un Dieu » – Berlioz insiste auprès de sa sœur sur l'« impression cruelle » que lui fit le récit de l'assassinat de Henri IV, évoque la peinture « sous des couleurs aussi vives [d]es désordres et [d]es troubles qui affligent les commencement du règne de Louis XIII », et le « plaisir » que Lacretelle lui fit éprouver « quand il vint offrir le contraste de la tranquillité de Sully dans sa retraite » ; il lui sembla alors voir Sully lui-même tant le professeur « avait de dignité ». Ancien avocat à Nancy, puis journaliste pendant la Révolution, Lacretelle était en effet connu pour son éloquence, sa verve et ses improvisations brillantes. Appelé en 1809 à la suppléance du cours d'histoire dont Pierre-Charles Levesque était le titulaire, il fut chargé par ce dernier de lire des « rédactions » préparées d'avance, mais, très vite, Lacretelle, « frappé de la froideur de ces leçons dans lesquelles le débit de l'orateur était gêné par les embarras de la lecture », tenta une innovation audacieuse qui connut très vite un immense succès. « Se débarrassant de l'entrave des cahiers, il entra dans la voie de l'improvisation, développant largement son sujet, reposant l'attention par des digressions bien ménagées, mêlant avec art à ses récits d'éloquentes considérations sur la littérature et la philosophie ¹⁰ ».

9. *Tablettes universelles*, octobre 1821, p. 79.

10. Léonce Le Normand, « Notice biographique. Charles de Lacretelle », *Annales de l'Académie de Mâcon*, Mâcon, Émile Protat, 1855, tome 3, p. 279.



Charles de Lacretelle, anonyme.

Le succès des leçons de Lacretelle, que celui-ci dispensa jusqu'à la révolution de 1848, ayant alors atteint l'âge vénérable de 82 ans, ne se démentit jamais. Ses élèves aimaient en lui « une érudition consciencieuse, un jugement ferme et sûr, une élocution correcte et entraînant » ; son âge et sa haute position lui accordaient l'avantage de pouvoir mêler à ses leçons d'histoire « des préceptes de saine morale et de sage philosophie ¹¹ ». Tout comme Berlioz, le futur directeur de l'Opéra, Louis-Désiré Véron, vers la même époque, put admirer le talent oratoire de Lacretelle qui, au début de l'année 1821, avait été appelé à donner des cours à la Société des bonnes lettres ; là, il « montait souvent à la tribune [...], y improvisait » et « lorsqu'un professeur était empêché de son cours » était prié « d'improviser quelque chose » : « les idées, l'expression heureuse, le mot juste, lui

11. *Ibid.*, p. 284.

venaient, et alors on ne lui ménageait pas les applaudissements ¹² ». De même, quelques années plus tard, en 1830, Eugène Casalis, futur missionnaire, venu étudier à Paris, raconte à son ami Joseph Nogaret le déroulement du cours de Lacretelle auquel il assiste ; comme Berlioz, il est fasciné par la verve du maître qui, chaque fois, obtient énormément de succès :

Le nom de Lacretelle t'aura sans doute frappé. Ce [professeur] donne une leçon par semaine à la Sorbonne et son cours est très suivi. Il fait pour ainsi dire la philosophie de l'histoire ancienne dont il compare les principaux faits avec ceux de l'histoire moderne. Il parle avec beaucoup d'éloquence, aussi l'admiration est-elle quelque fois à son comble (du moins dans la 1^{ère} séance), on ne se contente point alors de battre des mains, mais les cris des bravos ! très bien, très bien [,] interrompent souvent l'orateur, et retentissent dans l'assemblée ¹³.

Dans cette lettre à sa sœur, Berlioz évoque la peinture faite par Lacretelle de la « tranquillité de Sully dans sa retraite et transcrit l'anecdote que celui-ci leur a relaté concernant la venue de l'ancien ministre d'Henri IV à la Cour de Louis XIII. Cette anecdote, qui fait part des « ris » et « sarcasmes » des courtisans, provoqués par l'habit à « l'ancienne mode » de Sully, et de la déclaration que celui-ci, arrivé devant le trône, fit à Louis XIII, semble en fait avoir été rapportée pour la première fois par Voltaire dans les commentaires qu'il a joints à la première édition de son épopée *La Ligue ou Henry Le Grand* (1723), récit poétique des guerres de religion. Au début du poème, dans le premier chant, alors qu'Henri III, allié à Henri de Bourbon, roi de Navarre, envoie celui-ci demander secours à la reine Élisabeth d'Angleterre, Voltaire introduit le personnage de Sully, fidèle serviteur du futur Henri IV, auquel il consacre les sept vers suivants :

12. Louis-Désiré Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, tome 1, p. 240-241.

13. *Une amitié protestante : lettres d'Eugène Casalis à Joseph Nogaret (1830-1888)*, annoté et présenté par Hélène Lanusse-Cazalé, Pau, Éditions Cairn, 2014, p. 62.

De tous ces favoris Sulli seul l'accompagne
 Sulli qui dans la guerre et dans la paix fameux,
 Intrépide, soldat, courtisan vertueux,
 Dans les plus grands emplois signalant sa prudence,
 Sert également et son Maître et la France,
 Heureux si mieux instruit de la divine loi,
 Il eut fait pour son Dieu ce qu'il fit pour son Roi ¹⁴.

En effet, dans son commentaire du premier vers, Voltaire ajoute un long paragraphe dans lequel il offre des considérations historiques sur le ministre préféré d'Henri IV ; évoquant la disgrâce de Sully à l'avènement de Louis XIII, il rapporte précisément l'anecdote consignée par Berlioz, anecdote qu'il tenait sans doute de Maximilien-Henri de Béthune cinquième duc de Sully, son ami, chez lequel il séjourna à plusieurs reprises, notamment en 1716 et 1719 :

[Sully] étoit très-brave homme de Guerre, et encore meilleur Ministre ; incapable de tromper le Roi et d'être trompé par les Financiers, il étoit inflexible pour les Courtisans dont l'avidité est insatiable, et qui trouvoient en lui une rigueur conforme à l'humeur oeconome de Henri IV. Ils l'apelloient le Négatif, et on disoit que le mot de ouï n'étoit jamais dans sa bouche, avec cette vertu sévère, il ne plut qu'à son Maître, et le moment de la mort de Henri IV fut celui de sa disgrâce. Le roi Louis XIII le fit revenir à la Cour quelques années après, pour lui demander ses avis, il y vint, quoiqu'avec répugnance ; les jeunes Courtisans qui gouvernoient Louis XIII voulurent selon l'usage donner des ridicules à ce vieux ministre, qui reparoissoit dans une jeune Cour avec des habits et des airs passés de mode il y avoit long-temps. Le duc de Sully, qui s'en aperçut, dit au roi : « Sire, quand le roi votre père, de glorieuse mémoire, me faisoit l'honneur de me consulter, nous ne commençons à parler d'affaires qu'au préalable on n'eut fait passer dans l'antichambre les baladins et les boufons de la Cour ¹⁵ ».

En 1728, dans la seconde édition de cette épopée, parue à Londres sous le titre de *La Henriade*, Voltaire a supprimé ces différents

14. Voltaire, *La Ligue ou Henry Le Grand*, Genève, Jean Mokpap, 1723, p. 6-7.

15. *Ibid.*, p. 173-174.

commentaires. Par la suite, cette anecdote sera reprise par l'abbé Pierre-Mathurin de L'Écluse des Loges dans l'édition qu'il fit des *Mémoires* de Sully (*Oeconomies royales*), adaptation très libre du texte original auquel il ajouta un supplément sur les dernières années de la vie du personnage, supplément dans lequel il raconte cette anecdote sous une forme un peu différente et moins piquante, ajoutant que le roi Louis XIII fit aussitôt sortir les courtisans :

On sçait ce qui lui arriva un jour à la Cour, où Louis XIII l'avoit mandé. « Je vous ai fait venir, Monsieur de Sully, lui dit ce jeune Prince, comme étant l'homme de confiance du feu Roi mon Père, et un de ses principaux Ministres pour vous demander avis et m'entretenir avec vous, sur les importantes affaires que j'ai à-présent ». Le Duc de Sully, qui ne voyoit autour du Roi que de jeunes Courtisans, qui rioient entr'eux, et qui, pour faire leur Cour au Connétable de Luynes, tournoient en ridicule son habillement, son maintien grave et toutes ses manières, fit cette réponse : « Sire, je suis trop vieux, pour changer d'habitude sur rien : Quand le feu Roi votre Père, de glorieuse mémoire, me faisoit l'honneur de m'appeller auprès de sa personne, pour s'entretenir avec moi sur ses grandes et importantes affaires ; au préalable, il faisoit sortir les bouffons. » Le jeune Roi parut approuver cette liberté : il fit retirer tout le monde, et demeura seul avec M. de Sully ¹⁶.

Intriguée par le récit de ces leçons d'histoire, Nanci se procure le cours de Lacroix, sans doute par l'intermédiaire de son frère ; ce cours, alors publié dans le *Journal des cours publics de jurisprudence, histoire et belles-lettres*, sera réuni en deux volumes pour les années 1820-1822 sous les titres de : *Préceptes moraux à puiser dans l'étude de l'histoire* et *Tableau historique et critique du règne de Louis XIII*. C'est ainsi que dans son *Journal*, à la date des 10 et 18 février 1822, Nanci consigne avoir entrepris la lecture de ces cours et les trouver « forts bien écrits et forts amusants ¹⁷ ».

16. *Mémoires de Maximilien de Béthune, duc de Sully, principal ministre de Henry Le Grand*, mis en ordre, avec des Remarques, par M. L. D. L. D. L. [l'abbé Pierre-Mathurin de L'Écluse des Loges], Londres, s. n., 1745, tome III, p. 364.

17. Cité dans la note 3, *CG I*, p. 37-38.

Pour Berlioz, outre les cours de Lacretelle, parmi les « plaisirs » de Paris figure en toute première place l'Opéra : « A moins de m'évanouir je ne pouvois pas éprouver une impression plus grande ». Cette fascination pour l'Opéra, dont il a fait également part à son oncle Félix Marmion, suscitera l'étonnement de ce dernier, qui dans sa lettre à Nanci du 18 décembre, s'étonnera de ce que Berlioz « n'ait pas mis les *Bouffes* au-dessus de tout ¹⁸ ».

Suite à l'assassinat du duc de Berry le 13 février 1820 à l'Opéra, rue de Richelieu, une nouvelle salle avait été construite au 12 de la rue Le Peletier, selon les plans de l'architecte François Debret, et venait d'être inaugurée le 16 août 1821 avec la représentation des *Bayadères* de Charles-Simon Catel. La direction de l'Académie royale de musique, jusque-là confiée à Giovanni Battista Viotti, avait été conférée à François Habeneck depuis le 1^{er} décembre 1821.

Si l'on en croit la chronologie exposée dans les *Mémoires*, Berlioz aurait découvert l'Opéra peu de jours après son arrivée dans la capitale ; il aurait assisté tout d'abord à la représentation des *Danaïdes* d'Antonio Salieri, puis, « la semaine suivante », à celle de *Stratonice* de Méhul, avant d'entendre *Iphigénie en Tauride* de Gluck dont il est question dans cette lettre¹⁹. D'après ces éléments, il est possible de reconstituer le calendrier précis de ses soirées à l'Opéra. Berlioz aurait assisté à la représentation des *Danaïdes* du lundi 5 novembre (début des cours à la faculté de médecine) ou plus vraisemblablement à celle du vendredi 9 novembre, puis à celle de *Stratonice* de Méhul, du dimanche 18 novembre, au bénéfice de Michel Nitot dit Dufresne (1759-1828), et enfin à celle d'*Iphigénie en Tauride* du lundi 26 novembre, seule exécution qui eut lieu avant le 13 décembre ²⁰.

18. CG IX, p. 50 et Pascal Beyls, *Félix Marmion, oncle de Berlioz*, op. cit., p. 238.

19. Berlioz, *Mémoires*, éd. Peter Bloom, Paris, Vrin, 2019, p. 155-158.

20. Il y en avait eu une le 2 novembre 1821, mais Berlioz n'était sans doute pas encore arrivé à Paris.



*L'Opéra, salle Le Peletier vers 1821-1822,
par Jules Courvoisier.*

Suivi des *Pages du duc de Vendôme*, ballet-pantomime en un acte de Jean-Pierre Aumer et d'Adalbert Gyrowetz, *Iphigénie en Tauride*, opéra en quatre actes, est interprété par Henri-Bernard Dabadie dans le rôle d'Oreste ; Zulmée Leroux dans celui d'Iphigénie ; Jean-François Lafeuillade dans celui de Pylade ; Louise-Joséphine-Émilie Lebrun, née Percilliée, dans celui de Diane ; Louis-Étienne Dérivis dans celui de Thoas et Jean-Blaise Martin dans celui d'un Scythe. Contrairement à ce qui a pu être avancé parfois, Berlioz n'entendra pas ce 26 novembre le tout jeune Adolphe Nourrit qui avait fait ses débuts à l'Opéra deux mois auparavant, le 10 septembre 1821, dans le rôle de Pylade lors de la reprise de cette œuvre.

L'« illusion parfaite » des décors émerveille Berlioz ; il est impressionné par cette « plaine immense » au fond de laquelle « on aperçoit la mer », par les « nuages noirs » qui descendent lentement et par la « vérité » et la « perfection » de la « lueur tremblante des éclairs qui fendent les nuages ». Le critique musical du *Journal des Débats*,

Pierre Duviquet, est également séduit par les décors ; dans son compte rendu de la reprise d'*Iphigénie en Tauride* le 10 septembre 1821, il évoque la teinte « sombre et terrible » des nuages et admire la plus grande vraisemblance des décors, rafraîchis et transformés par Pierre-Luc-Charles Cicéri et Louis-Jacques Daguerre²¹ :

Déjà les décorations ont repris de l'éclat et [de] la vigueur ; le pinceau a ravivé les teintes brumeuses du ciel de la Tauride, a donné aux nuages précurseurs de la foudre une couleur sombre et terrible, et en a fait disparaître la pâle et insipide uniformité ; les cachots de Thoas n'offrent plus aux malheureux prisonniers ces larges issues, ces brèches à contre-sens par où ils auraient pu s'évader ; et Diane reçoit dans un temple magnifique, trop magnifique peut-être pour l'époque et pour le climat, les hommages de ses farouches adorateurs²².

Outre les décors, Berlioz est avant tout enchanté par l'orchestre qui exécute « avec un tel ensemble qu'on diroit que c'est un seul instrument ». L'orchestre de l'Opéra, dirigé depuis 1817 par Rodolphe Kreutzer, est alors composé non pas de « 80 musiciens », mais de 70 : 12 premiers violons, 12 seconds violons, 7 altos, 8 violoncelles, 7 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes, 4 bassons, 5 cors, 3 trombones, 2 trompettes, 2 harpes et un timbalier²³. Dans la description parfois confuse qu'il donne du déroulement de l'opéra de Gluck, Berlioz est d'abord frappé par l'« horrible chœur » du peuple de la Tauride à l'Acte I, scènes 4 et 6, « Il faut du sang pour venger nos crimes ». Ce chœur, dont il cite le premier vers en le déformant, se compose en réalité des paroles suivantes :

Il nous falloit du sang pour expier nos crimes ;
Les captifs sont aux fers et les autels sont prêts ;
Les dieux nous ont eux-mêmes amené les victimes ;

21. Mathias Auclair, « L'Atelier des décors de l'Opéra (1803-1822), *Revue de la BnF*, 2011/1, n°37, p. 11.

22. Pierre Duviquet, « Académie royale de musique », *Journal des Débats*, 12 septembre 1821.

23. *Indicateur des spectacles pour 1821*, Paris, C. Painparré, 1821, p. 9 et s.

Que la reconnaissance égale les bienfaits !
Sous le couteau sacré que leur sang rejaillisse,
Que leur aspect impur n'infecte plus ces lieux ;
Offrons leur sang en sacrifice,
C'est un encens digne des Dieux.

« Fortement ému » par l'apparition à la scène 5 d'Oreste et de Pylade enchaînés qui, au début de l'acte II (scènes 1 et 2), « se disput[e]nt la mort », il est vivement impressionné par le côté « épouvantable » de cette tragédie dans laquelle Iphigénie, « la prêtresse de Diane », doit égorger son frère Oreste dont la mort est maintenant « à portée » (acte III, scène 2). Mais plus encore, Berlioz est surtout admiratif de la manière dont Gluck emploie l'orchestre pour peindre les situations : ce dernier, sorte de personnage à part entière, annonce ou dément ce qui se passe sur scène. Ainsi, il relève au début de l'œuvre, dans l'ouverture, que l'orchestre « murmure sourdement » pour annoncer l'orage qui va éclater. De même, il est vivement frappé, à la scène 3 de l'acte II, « Le calme rentre dans mon cœur », par la manière dont l'orchestre contredit l'attitude d'Oreste sur scène ; alors qu'Oreste paraît calme et que les violons font entendre une tenue qui annonce cette tranquillité, les basses, au contraire, murmurent « comme le remord », bien présent au fond du cœur du parricide Oreste. Par la suite, Berlioz évoquera à plusieurs reprises cette scène de l'opéra de Gluck, notamment lors de la visite que Ferdinand Braun et Georges Kastner rendront au compositeur en décembre 1839 ²⁴ :

Pensez donc, continua-t-il, comme s'il cherchait à appuyer son propos par une preuve, pensez donc un instant à ce morceau où Oreste commence par cette phrase : « *Ins Herz kehrt Ruhe nur zurück* » (« Le calme rentre dans mon cœur »). Tout ici, la poésie et la musique, les sons et les sentiments, ne correspondent-ils pas alors à la situation ? Le trouble du meurtrier dissimulé sous un calme apparent ne se manifeste-t-il pas devant nous avec une réalité saisissante ? Les violons font entendre une sorte de musique syncopée ; les basses leur

24. Voir Pascal Beyls, « Une visite chez Berlioz de Ferdinand Braun », *Bulletin de liaison* n° 54, p. 16, note 16.

répondent par des sons sourds, à leur rythme propre ; au début, de deux mesures en deux mesures, puis de trois en trois ; cette musique ne semble-t-elle pas, çà et là, prendre l'accent d'un soupir et d'une plainte ? De temps à autre, les altos murmurent un grondement violent et sinistre, et ces rôles signifient que, depuis longtemps déjà, les remords ne laissent pas Oreste en paix et le tourmentent jusque dans son sommeil²⁵.



Christoph Willibald Gluck,
par Joseph Siffred Duplessis (1775).

La découverte de Gluck s'avèrera déterminante pour Berlioz : adolescent, il consulte les fragments d'*Orphée* présents dans la bibliothèque de son père et lit la notice consacrée au maître dans la

25. Ferdinand Braun, « Ein Besuch bei Hector Berlioz », *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissen-schaft*, 30 janvier 1840 (Nous traduisons).

Biographie universelle de Michaud²⁶ à laquelle était abonnée le docteur Berlioz, notice qui le fait palpiter d'un « ardent désir d'entendre toutes ces merveilles », en particulier « la description de l'orage d'*Iphigénie*, celle des danses des Scythes, la dissertation sur le sommeil d'Oreste²⁷ ». Dès juin 1822, s'étant mis à fréquenter la bibliothèque du Conservatoire, il consulte les partitions de Gluck, les copie, les apprend par cœur et éprouve une telle fascination qu'elles lui font « perdre le sommeil, oublier, le boire et le manger » jusqu'à en éprouver le délire.

C'est ainsi qu'un jour, à une autre représentation d'*Iphigénie en Tauride*, peut-être le 25 novembre 1822 alors que la Faculté de médecine était fermée depuis trois jours, Berlioz jurera en sortant de l'Opéra que « malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, [il] serai[t] musicien²⁸ » !

Sabine LE HIR

26. François-Henri-Stanislas de l'Aulnaye, « Gluck », *Biographie universelle*, Paris, Michaud frères, 1816, vol. 17, p. 517-523.

27. Berlioz, « Iphigénie en Tauride », *Gazette musicale de Paris*, 9 novembre 1834 (*Critique musicale*, volume 1, p. 442).

28. Berlioz, *Mémoires*, op. cit., p.158.

Histoires de diligence

Seul moyen de communication, la diligence permettait d'aller de La Côte-Saint-André à Grenoble, Lyon ou Vienne. Quand Berlioz se rendit à Paris à la fin d'octobre 1821, il avait pris la diligence au relais de La Frette, petit village à une dizaine de kilomètres à l'est de La Côte-Saint-André et sur la ligne Grenoble-Lyon. Berlioz se rendit ainsi d'abord à Lyon puis ensuite à la capitale.

À La Côte-Saint-André un relais de poste existait, desservant la ligne Grenoble-Vienne. Il se trouvait au 47, rue de la République, près de la maison des Berlioz.



L'ancien relais de diligence de La Côte-Saint-André.

Photographie de l'auteur.

L'entrée du relais se situe dans le bâtiment, maintenant occupé à gauche par un salon de coiffure et à droite par un fleuriste. À l'arrière du bâtiment existe toujours le hangar où se trouvaient les chevaux. Le relais possédait aussi un hôtel : l'hôtel du *Cheval blanc* qui accueillait les voyageurs pour la nuit et qui se disait : « auberge où

l'on dîne à pied ou à cheval. » Dans ce relais on changeait les chevaux, cela procurait du travail aux postillons, aux aubergistes et aux artisans comme les bourreliers, les charrons et les maréchaux. C'est là qu'en juin 1832, la mère de Berlioz envoya son fils porter une lettre pour une dame, Estelle Fornier. Berlioz a raconté l'épisode dans ses *Mémoires* :

Tiens, me dit-elle, peu de jours après mon retour de Rome, voilà une lettre qu'on m'a chargée de faire tenir à une dame qui doit passer ici tout à l'heure dans la diligence de Vienne. Va au bureau du courrier, pendant qu'on changera de chevaux, tu demanderas madame F***** et tu lui remettras la lettre. Regarde bien cette dame, je parie que tu la reconnaîtras, quoique tu ne l'aies pas vue depuis dix-sept ans. » Je vais, sans me douter de ce que cela voulait dire, à la station de la diligence. A son arrivée, je m'approche la lettre à la main, demandant madame F*****.

« C'est moi, monsieur ! » me dit une voix.

C'est elle ! me dit un coup sourd qui retentit dans ma poitrine. Estelle !... encore belle !... Estelle !... la nymphe, l'hamadryade du Saint-Eynard, des vertes collines de Meylan ! C'est son port de tête, sa splendide chevelure, et son sourire éblouissant !... mais les petits brodequins roses, hélas ! où étaient-ils ?... On prit la lettre. Me reconnut-on ? je ne sais. La voiture repartit ; je rentrai tout vibrant de la commotion¹.

Berlioz continua d'utiliser la diligence en Italie et en Allemagne. La première fois qu'il prit le chemin de fer fut probablement le voyage qu'il fit de Paris à Rouen pour conduire son fils au collège royal. C'était en 1844, la ligne Paris-Rouen avait été ouverte au public en mai 1843 et les deux villes étaient alors reliées en moins de 4 heures.

La diligence n'était pas vraiment un moyen de transport confortable et la promiscuité dans les diligences devait être désagréable. Ainsi en témoigne un ami de Berlioz, Casimir Faure, dans une lettre :

1. Berlioz. *Mémoires*. Chapitre III.

Je n'ai jamais beaucoup aimé le genre descriptif, aussi supprimerai-je les détails de mon voyage. Ce serait d'ailleurs une de ces relations banales de diligences où viendraient se grouper, comme à l'ordinaire, des nourrices avec des marmots faisant pipi et le reste, des militaires aux moustaches cirées et au regard agaçant, de gros hommes ayant toujours des vessies pleines ; il n'y manquerait que la grisette, personnage obligé dans un tableau complet, et que la vérité historique ne me permettrait pas d'encadrer dans le mien ².

En 1839, c'est au tour de la sœur de Berlioz, Adèle, de se plaindre. Adèle venait de passer les fêtes de la fin de l'année 1838 chez sa sœur Nancy à Grenoble. Accompagnée de son père et de la servante Netty, elle va rentrer en diligence à La Côte avec un arrêt à Moirans. Elle racontera à Nancy son voyage :

Quel voyage, ma chère Nancy !...

J'en suis encore abîmée. Rien n'y a manqué pour me donner *tout l'agrément* possible. Tu sais comme nous étions entassés ! J'avais pour voisine une femme qui sentait du nez à faire renverser, je ne pouvais ouvrir la portière la plus proche à cause de mon père, aussi à peine la diligence eût-elle fait trente pas que je me sentis suffoquer. Si j'avais pu encore vous voir, je vous aurais fait signe de m'emmener. L'odeur et la chaleur me portait à la tête. Vous étiez déjà loin... Je retombai dans mon trou infect. Monique me dit devenir pâle comme la mort, je me trouvais mal. J'avais un flacon d'eau de Cologne, elle me le fit sentir, je me ranimai un peu. Arrivée à la Porte de France je me sentais si fatiguée que je fus sur le point de descendre et de retourner seule chez toi. Mais comment faire comprendre *pourquoi* à mon père quand on a le cœur sur les lèvres, l'idée de *nier* des explications n'est pas tolérable... Puis la crainte *qu'on* a eût prit mon retour pour une espèce d'*ennui* m'arrêta. Je me résignai à poursuivre. J'allai ainsi jusqu'à Moirans. Là, le coupé était libre, mais mon père ne voulut jamais se déranger. Je ne voulais pas le laisser seul. Que faire ? Je marchai une heure pour aspirer un peu d'air pur puis je montai dans le coupé. Il n'y avait personne. Là, nouvel inconvénient : le vasistas de droite ne fermait pas et l'autre

2. Lettre de Casimir Faure à sa femme. 21 décembre 1835. Coll. particulière.

était fendu. Je sentais un courant d'air terrible, cependant au risque de prendre un rhume ou un coup d'air je préférais cela à l'infection. Mais c'était encore trop beau pour moi. A Rives le conducteur me déclara qu'il allait me donner trois compagnons. Ne voulant pas rester seule avec eux il me fallut reprendre ma première place d'intérieur où l'on nous *bourra* encore un gros *cochon* de plus qui me prit les jambes comme dans un étau de fer. Impossible de faire un mouvement et pour moi c'est un supplice en voiture. J'étais exaspérée, figure-toi, ma chère, comme j'étais bien. Mon vis-à-vis soufflait comme un tonnerre et à côté de Monique un quidam *chantait la folle* à plein gosier...³ A la mi-plaine, n'y tenant plus, prenant mal au cœur, je voulais descendre et venir à pied. Mon père crut que je *rêvais* !... A la Frette je me mis à pleurer. Cela me soulagea un peu les nerfs. Enfin j'arrivai ici à onze heures à moitié morte et dans un état d'irritation que tu peux comprendre. Mon cœur se serra bien douloureusement en rentrant dans cette maison froide et lugubre où personne ne nous attendait que Marie et Brillat !... Je ne pus avaler qu'un peu de bouillon et vite je vins me coucher.

Mon père, lui, trouve tout bien, il ne s'était pas douté le moins du monde de ce que j'avais souffert. Il court depuis le matin, il y a ici de la neige. On ne peut rien faire à la campagne absolument mais je vois que mon père prend position et s'installe d'une manière effrayante. Je vois venir que nous sommes ici pour longtemps, je ne dirai rien... Je me défigure en mordant les barreaux de ma cage.⁴

[...] Je vais geler, la maison est humide et froide, le salon n'est pas tenable. Je fais le feu dans ma chambre et je t'écris sur mes genoux.⁵

3. Il est possible que l'air chanté par le « quidam » soit celui de *La Folle de la Bérésina*, vaudeville à la mode, de Marie-Emmanuel Théaulon, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 3 août 1835.

4. On ne peut que constater ce que pouvait endurer Adèle. Alain Reynaud commenta ainsi : « Quelle force dans la métaphore ! C'est du Brontë ! L'espèce d'automutilation allégorique qu'elle s'inflige là est proprement terrifiante. Qu'y a-t-il de pire en effet, pour une femme, que l'altération des traits du visage ? »

5. Lettre d'Adèle à Nancy. 4 janvier 1839. Collection Reboul-Berlioz.

Le docteur Berlioz a dû quand même se rendre compte de ce voyage pénible, car le 2 août de la même année, il en rappellera le souvenir :

Adèle partit donc après vous et ne fut nullement gênée par ses compagnons de voyage⁶.

Pascal BEYLS

6. Lettre du docteur Berlioz à Nancy. 2 août 1839. Collection Reboul-Berlioz.

Berlioz, le baron de Monville et *La Damnation de Faust*

Dans la partie rédigée en 1854 de ses *Mémoires*, Berlioz évoque un séjour effectué en juin 1846 chez le baron de Monville ¹ :

De retour en France, étant allé passer quelques jours près de Rouen, à la campagne de M. le baron de Montville [*sic*], j'y composai le grand trio :

Ange adoré dont la céleste image².

Le reste a été écrit à Paris, mais toujours à l'improviste, chez moi, au café, au jardin des Tuileries, et jusque sur une borne du boulevard du Temple. Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir, et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu. Quand enfin l'esquisse entière de la partition fut tracée, je me mis à retravailler le tout, à en polir les diverses parties, à les unir, à les fondre ensemble avec tout l'acharnement et toute la patience dont je suis capable, et à terminer l'instrumentation qui n'était qu'indiquée çà et là. Je regarde cet ouvrage comme l'un des meilleurs que j'aie produits ; le public jusqu'à présent paraît être de cet avis.

Contrairement à ce qu'écrivit Adolphe Boschot³, et ce que mentionna également *L'Illustration* à l'occasion du centième anniversaire de *La Damnation de Faust*⁴, l'ami de Berlioz n'a jamais été duc.

La famille Boissel de Monville, aujourd'hui éteinte, était originaire de Normandie.

Thomas Boissel (1763-1832), père de l'ami de Berlioz, fut reçu conseiller au Parlement de Paris en 1785. Afin d'échapper aux poursuites dont il fut menacé sous la Révolution, il chercha un emploi comme ingénieur, sous le simple nom de Boissel. Il en profita pour

1. *Mémoires*, éd. Peter Bloom, Vrin, 2019, chap. LIV, p. 703.

2. Troisième partie de *La Damnation de Faust*, scène XIII.

3. Adolphe Boschot, *Hector Berlioz, une vie romantique*, Plon, 1942, p. 195.

4. *L'Illustration* du 14 décembre 1946, n° 63, p. 681.

étudier la mécanique, inventa plusieurs machines utilitaires, comme la faux à couper le blé, et perfectionna les moulins à vent. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Voyage pittoresque et navigation exécutée sur une partie du Rhône non navigable* (1795), *Description des Atomes* (1813) et *De la Législation sur les cours d'eau* (1817).

Sous le Consulat, il se rendit en Normandie avec sa famille et s'engagea peu après dans la légion de la garde nationale de la Seine-Inférieure pour la défense des côtes⁵.

Maire de Monville, commune située au nord de Rouen, de 1808 à 1831, Thomas Boissel reçut le titre de baron d'Empire en 1810, fut élevé à la dignité de pair de France en 1815 et fut confirmé en 1817 dans la possession de son titre de baron avec institution d'un majorat important de plus de 300 hectares dont faisait partie le château de Monville où Berlioz a été reçu.

Il laissa un fils, Hippolyte, baron de Monville, né en 1794 au n° 7 de la rue Las Cases à Paris, ami des sciences, de l'industrie et des arts, allié à l'illustre famille Montebello par son mariage en 1825 avec la fille du maréchal Lannes, célèbre dans le monde pour sa beauté⁶. Il fut le dernier représentant mâle de sa famille, n'ayant eu de son mariage qu'une fille, Marie Boissel, mariée en 1843 au marquis de la Roche-Aymon⁷. Celle-ci décèda en 1911.

La ville de Monville a gardé mémoire du séjour que Berlioz effectua en juillet 1846, et de la famille Boissel de Monville : en 1886, le sculpteur Alfred Lenoir a réalisé pour la mairie une statue de Berlioz à son pupitre, et dans la salle du conseil municipal a été conservé le drapeau de la garde nationale (1789) dont le motif central avait été peint par la baronne de Monville⁸.

5. Archives du Sénat, extrait du *Dictionnaire des parlementaires français* Robert et Cougny (1889-1891).

6. *Journal de Rouen* n° 107 du 16 avril 1832.

7. *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIX^e siècle*, C. d'Est-Ange, 1907, tome cinquième, p. 124-125.

8. Trois thèmes y sont évoqués : la Révolution, la République et la Royauté. Ce drapeau a figuré à l'Exposition universelle de 1889 (*Le Patrimoine des communes de la Seine-Maritime*, tome 1, Flohic Éditions, 1997, p. 290).

Le baron de Monville est cité une seule fois dans les *Mémoires* de Berlioz, mais il existe une correspondance antérieure datée du 29 juin 1846, qui relate de manière plus détaillée le séjour de Berlioz dans la campagne du baron de Monville, qui eut lieu entre le 21 et le 25 juin.

Cette lettre est adressée à sa sœur Nanci⁹.

A peine de retour je suis parti pour Rouen où je suis allé voir Louis qui vient de faire sa première Communion ; il est bien formé et bien raisonnable, le proviseur est extrêmement satisfait de lui et m'en a fait les plus grands éloges quoiqu'il n'apprenne pas très rapidement. Nous avons dîné ensemble, je lui ai apporté quelques petits cadeaux de Paris et de Prague qui l'ont ravi. De là je suis allé passer quatre jours au château de Monville (tu sais le village de la fameuse trombe de l'an dernier) où M. de Monville m'avait invité à venir ; j'y ai travaillé malgré les distractions que devaient naturellement me donner un si ravissant paysage. La *Damnation de Faust* avance, mais c'est une immense partition et j'aurai fini bien juste pour le mois de novembre époque où je dois la faire exécuter. Ce n'est pas ce que tu crois, il n'y a qu'une scène infernale à la fin, le dénouement au contraire se fait dans le ciel. Si tu ne me crois je vais te dire le chœur final, ce sera une occasion de te faire admirer mes vers dont tu n'as jamais eu le bonheur de voir le moindre échantillon et dont le besoin se faisait de plus en plus sentir :

*Chœur d'anges*¹⁰ :

Eh bien non, je réserve mes vers pour une autre occasion.

Dans cette lettre du 29 juin 1846, antérieure à ses *Mémoires*, Berlioz évoque des événements qui ne sont pas liés à *La Damnation de Faust*.

1) **La communion de Louis** (1834-1867), fils unique du compositeur, se rattache à sa vie personnelle.

Alors qu'il est tout jeune, Louis assiste à la séparation de ses parents.

9. *Correspondance générale (CG)*, tome III, lettre n° 1045, p. 347.

10. Quatrième partie de *La Damnation de Faust*, scène 20.

Le 21 février 1836, c'est-à-dire moins de trois ans après son mariage avec Harriet Smithson, Berlioz écrivit cette lettre à sa sœur Nanci¹¹ :

Pour moi, voilà en quatre mots ma vie : je suis très heureux d'avoir la meilleure et la plus aimée femme du monde, mais je souffre beaucoup de toutes les privations que je lui vois subir sans se plaindre, de son isolement et surtout de la perte de son immense talent (son inaction forcée la tue). Il n'y a plus de haut drame en Angleterre, l'art y est mourant. Ici le théâtre anglais est mort et toutes les tentatives seraient inutiles pour le ressusciter. Elle a dans son fils une consolation toujours présente ; mais elle ne prend pas assez son parti sur les travaux que je suis forcé de faire à la maison et dehors, et qui m'obligent à la laisser seule. Les domestiques la tourmentent. Elle ne va pas à Paris une fois tous les trois mois¹².

On connaît la suite : l'état de santé d'Harriet est loin de s'améliorer ; elle sombre progressivement dans la dépression et l'alcoolisme ; gravement malade, elle est incapable de s'occuper de Louis qui, à l'âge de 9 ans, entre au collège royal de Rouen (lycée Corneille). Il y sera pensionnaire de 1844 à 1850. Pascal Beyls lui a consacré une biographie très documentée¹³, dans laquelle il rappelle que Berlioz savait qu'il pouvait compter sur deux amis à Rouen pour faire sortir Louis du collège : le baron de Monville et Amédée Méreaux, compositeur et pianiste fixé à Rouen depuis 1835.

L'ouverture au public de la ligne de chemin de fer Paris-Rouen en mai 1843 fut sans doute aussi un élément déterminant dans le choix du collège royal où Louis n'achèvera cependant pas sa scolarité.

D'après le témoignage d'un contemporain de Louis, l'ambiance y est assez glauque.

[...] De ma place, j'étudie les mœurs des corbeaux, hôtes habitués des trous de la chapelle ; les croassements de ces tristes bêtes, la voix

11. *CG II*, lettre n° 464, p. 288.

12. Berlioz et Harriet vivaient à l'époque dans une petite maison située 10, rue Saint-Denis à Montmartre.

13. Pascal Beyls, *Louis Berlioz, fils de Berlioz*, 2014.

du maître d'étude, le micmac de la cuisine en bas, les chats qui miaulaient dans l'escalier, tout ça forme autour de moi une espèce de cauchemar, où sombre la majesté du roi de Suède, où s'aigrit ma volonté, où s'abâtardit mon intelligence...

Une vie de chien que cette vie de lycée !¹⁴

Comment s'étonner de la réaction de Louis qui ne devait pas être le meilleur élève de sa classe en orthographe ?

Tu ne peut consentir à me faire changé de collègue et bien moi je ne peut consentir à y rester [...] ¹⁵

Enfant sensible, Louis se plaignait fréquemment du peu d'intérêt que lui témoignait son père, partagé entre deux ménages : celui d'Harriet et celui de Marie Recio. Cependant Berlioz est toujours resté très attaché à Louis depuis son enfance malgré les remontrances sur son manque de travail et ses dépenses exorbitantes. Il restera constamment à ses côtés pour guider sa vocation de marin.

Novice à seize ans sur un trois-mâts, Louis passa dans la Marine nationale, puis aux Messageries maritimes et à la Compagnie générale transatlantique. À trente ans, il était devenu un grand capitaine. Emporté par la fièvre jaune, il décèdera à la Havane en juin 1867.

Mon cher Humbert,

Une douleur terrible vient de me frapper, mon pauvre fils capitaine d'un grand navire à trente-trois ans vient de mourir à La Havane ¹⁶.

En mer, Louis lui avait écrit cette lettre poignante deux ans plus tôt :

Je souffre en ce moment, je souffre horriblement, cependant j'aime ma souffrance ; je sens à mesure que je t'écis, un ballon gonfler dans ma poitrine, rien ne sort que des larmes.....

[...] Est-il possible que je puisse t'aimer davantage ! Je le crains, je le souhaite.

14. Pascal Beyls, *Louis Berlioz*..., p. 47.

15. *CG* III, lettre n° 1130, du 11 octobre 1847, de Louis Berlioz à son père, p. 454. L'orthographe originale est respectée.

16. *CG* VII, lettre n° 3252, du 30 juin 1867, à Humbert Ferrand, p. 567.

[...] Comme le Christ mais plus sévèrement, tu as rudement flagellé les vendeurs du temple, moins heureux que lui tu n'as pu en chasser que bien peu, mais un jour viendra où justice te sera rendue, alors on dira : « C'était un homme, on ne reverra pas son pareil. »¹⁷

2) La « **fameuse trombe** » que cite Berlioz dans sa lettre adressée à Nanci est celle qui s'est abattue dans la vallée du Cailly le 19 août 1845.

Ce fut l'une des tornades les plus meurtrières jamais recensées, classée au niveau 5 sur l'échelle de Fujita.

À la suite d'un orage qui avait éclaté à Rouen, la trombe se forma en remontant la vallée du Cailly et détruisit usines, bâtiments et maisons à Malaunay et à Monville. On retira des décombres 70 morts et 170 blessés travaillant dans les filatures de Malaunay et de Monville, jetant dans la misère plus de deux cents familles.

Selon les descriptions de l'époque :

Des ouvriers furent lancés au-dehors par-dessus des haies et des clôtures... Des solives, des planches furent soulevées et emportées jusqu'à 25 et 38 kilomètres de là ! Jusque près de Dieppe¹⁸.

D'éminents savants accoururent pour étudier les terribles effets de cette catastrophe.

Dans une maison dont les fenêtres étaient ouvertes au moment où l'on était à table, l'ouragan a fait voler dans l'air les plats et les assiettes et une poêle à frire est allée percer de sa queue le plafond¹⁹.

La charité publique s'organisa rapidement. Parmi les donateurs, on compte notamment les peintres Horace Vernet et Eugène Delacroix.

Le baron de Monville fut lui-même une victime de cette trombe qui entraînera sa ruine. Le 12 janvier 1846, il n'était plus maire de Monville, ce qui mettait un terme à 37 ans de magistrature exercée dans cette commune par la famille Boissel, père et fils. Le 15 juillet, ce grand collectionneur de plantes exotiques, dont les serres de

17. *Ibid.*, lettre n° 3003 du 29 avril 1865, p. 254.

18. Alain Poulain, *Montville, son histoire*, Mairie de Montville, 1988.

19. *Journal de Rouen* du 27 août 1845 : « Désastre de Monville et de Malaunay ».

Monville ont été soufflées par la trombe de 1845, mettait en vente publique sa collection rare de cactus : le *gymnocalycium monvillei* porte son nom.

Il vendra en 1846 les biens qu'il possédait²⁰ et se retirera à Paris où il décèdera en 1863.

L'introduction des *Mémoires* de l'ouvrier peintre François Leblanc, adjoint au maire de Monville en 1848, insiste sur le fait que le baron de Monville était aimé des ouvriers et des bourgeois²¹ et que sa débâcle, en 1846, et son départ, « avaient livré la mairie à la bourgeoisie orléaniste. Une tradition qui, depuis 1789, avait perpétué dans la famille Boissel de Monville la première magistrature communale, était interrompue ». Dès lors, son nom n'apparaît plus dans la correspondance de Berlioz, sauf dans une lettre qu'il adressa de Londres le 26 mai 1848 à son ancien camarade Louis-Joseph Duc :

Je t'assure que je regrette bien souvent nos charmantes causeries sans gêne et sans prétentions, le soir, chez Mme Vanderkelle, et l'esprit si fin et les observations si pleines de goût dont les assaisonne M. de Montville²².

3) Le « **si ravissant paysage** » par lequel Berlioz se laisse distraire est celui de la vallée du Cailly telle qu'on pouvait l'apercevoir du château de Monville : la rivière, des vergers, des prairies et des herbages s'étendant à l'infini, du taillis, des bouquets d'arbres, des herbes sauvages, mille plantes qui croissent sur les fossés autant vers Eslettes que vers Malaunay où mon arrière-grand-père paternel Henri Offroy construisit une filature au XIX^e siècle en limite des anciennes terres de Monville.

Parsemés, dans ce paysage romantique qui a distraît Berlioz, des filatures hydrauliques, des tissages mécaniques, des fourneaux à chaux

20. *Journal de Rouen* du 30 juin 1846, « Vente par adjudication des biens immeubles patrimoniaux dépendant de la terre de Monville ».

21. *Mémoires de l'ouvrier François Leblanc, adjoint au maire de Monville en 1848*, Ed. Cornely et C^{ie} éditeurs, 1907-1908, introduction, p. 2.

22. *CG III*, lettre n^o 1200, p. 548.

et à briques, des moulins à blé, à huile ou à papier, des ateliers de teinturerie étaient témoins d'une activité industrielle déjà en plein essor.

Ce paysage n'existe plus, mais il a néanmoins bercé toute mon enfance jusqu'en 1974, date à laquelle ma famille a quitté la commune de Malaunay dont une rue porte encore le nom.

4) Le « Chœur d'anges »

Dans sa correspondance puis dans ses *Mémoires*, Berlioz cite deux passages très distincts de *La Damnation de Faust* qui évoque son séjour dans la campagne du baron de Monville.

Le « chœur d'anges », appelé « chœur d'esprits célestes » sur le manuscrit, est le final de la quatrième partie de *La Damnation de Faust* et « Ange adoré dont la céleste image » relève de la troisième partie.

Les vers ont été écrits par Berlioz ; ce sont ceux qu'il ne voulait pas dévoiler à sa sœur Nanci dans sa lettre du 29 juin 1846.

Ils s'enchaînent sans discontinuité à partir de la page 131 du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, annotée au crayon par Berlioz.

Laus ! Laus ! Hosanna ! Hosanna !
Elle a beaucoup aimé, Seigneur !
(*Une voix seule derrière la scène*)

Margarita.

(*Tutti soprani*)

Remonte au ciel, âme naïve
que l'amour égara ;
viens revêtir ta beauté primitive
qu'une erreur altéra.
Viens, les vierges divines,
tes sœurs les Séraphines,
sauront tarir les pleurs
que t'arrachent encor
les terrestres douleurs.
Conserve l'espérance
et souris au bonheur.
Margarita, viens, viens, viens, viens.

La Damnation de Faust, Quatrième partie, p. 131.
Source Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

On notera à ce propos l'observation de David Cairns dans sa biographie de Berlioz²³ : « Berlioz en tournée, séparé de son librettiste, écrivait les vers à mesure que les idées musicales se présentaient. »

Il le précise dans ses *Mémoires* :

À Prague, je me levai au milieu de la nuit pour écrire un chant que je tremblais d'oublier, le chœur d'anges de l'*Apothéose de*

23. David Cairns, *Hector Berlioz*, trad. Dennis Collins, tome 2, Fayard, 2002, p. 383.

Marguerite [...]. À Breslau, j'ai fait les paroles et la musique de la chanson latine des étudiants ²⁴.

Dès lors, il ne faut pas exclure l'idée que, dans la campagne du baron de Monville, Berlioz ait non seulement composé « Ange adoré dont la céleste image » suivi du trio et du chœur (partiellement ou en totalité ?), mais aussi poursuivi son travail de Prague sur le « Chœur d'anges », sinon il ne l'aurait pas évoqué dans sa lettre à sa sœur avec une telle précision.

Ce chœur d'anges du final de *La Damnation* n'est-il pas l'une des pages les plus sublimes de toute la musique de Berlioz ?

Quant au grand trio « Ange adoré dont la céleste image » que cite Berlioz dans ses *Mémoires*, il s'agit en fait d'un duo et il est souvent difficile de s'y retrouver en feuilletant les livrets discographiques de *La Damnation de Faust*, comme le montrent ces quelques exemples :

(Igor Markevitch, Deutsche Gramophon 1959)

Scène 13 : Duo, « Ange adoré dont la céleste image »

Scène 14 : Trio et chœur.

(Charles Munch, RCA 1954)

Scène 13 : Duo.

Scène 14 : aucune mention du trio et du chœur.

(Sir Colin Davis, Philips, 1973)

Scène 13 : Trio et chœur (Duo).

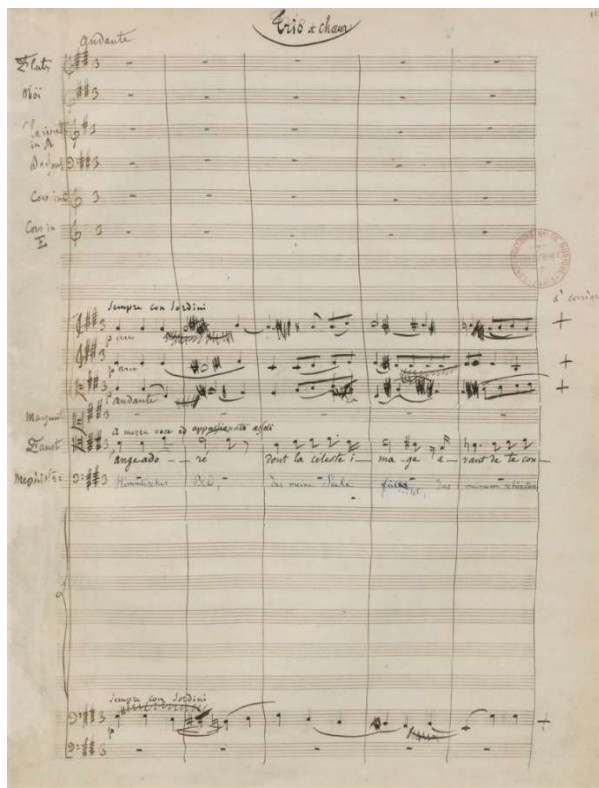
Le duo commence à la scène 13, le trio et le chœur sont dans la scène 14.

On y perd son latin !

À la page 128 de la troisième partie du manuscrit de *La Damnation*, le morceau est intitulé « Trio et chœur ». Berlioz a confirmé à l'encre noire le mot *Trio* initialement écrit au crayon.

Les numéros des scènes (13 ou 14) ne figurent pas sur le manuscrit, les liaisons initialement indiquées sur les parties des premiers, seconds violons et altos ont été raturées, et dans la marge, trois croix au crayon sont précédées de « à corriger ».

²⁴ *Mémoires*, éd. cit., chap. LIV, p.703.



La Damnation de Faust, Troisième partie, p. 128.

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

On peut noter que, peu avant son séjour à Monville, un imprévu avait retardé Berlioz.

Je suis très occupé de *Faust*, cependant je viens d'être forcé de m'interrompre pour écrire plusieurs feuillets et une *Cantate* que je vais diriger à Lille à la fête de l'inauguration du chemin de fer du Nord ²⁵.

Cette cantate, plus connue sous le nom du *Chant des chemins de fer*, vibrant hommage à l'ouvrier, au monde du travail, à l'industrie en

25. CG III, lettre du 8 juin 1846 à Wilhelm Ambros, p. 345.

plein essor, sera exécutée le 14 juin 1846 à l'Hôtel de ville de Lille le jour de l'inauguration de la ligne de chemin de fer Paris-Lille.

Berlioz a achevé la composition de *La Damnation de Faust* le 19 octobre 1846. Cette date est notée à deux reprises de sa main sur le manuscrit.

En 1854, après son échec à l'Institut, Berlioz est revenu en Normandie, non plus à Monville mais au bord de mer à Saint-Valery-en-Caux. « J'aurais bien des choses à raconter de cette excursion en Normandie », écrira-t-il dans *Les Grotesques de la musique*²⁶, « je me bornerai au récit du naufrage d'un petit lougre qui, commandé par un joueur de clarinette de Rouen, est venu échouer à deux lieues du port de Saint-Valery. Chose étonnante ! ».

Cette fois-ci, c'est le Berlioz écrivain qui s'exprime, celui-là même que Flaubert appréciait²⁷ :

La lecture de la *Correspondance inédite* de Berlioz m'a remonté. *Lis-la*, je t'en prie. Voilà un homme ! & un vrai artiste ! Quelle haine de la médiocrité ! Quelles belles colères contre l'infâme bourgeois ! Quel mépris de On ! Cela vous enfonce les lettres de Balzac de 36 mille coudées ! Je ne m'étonne plus de la sympathie que nous avions l'un pr l'autre. Que ne l'ai-je mieux connu ! Je l'aurais adoré !

Mais ceci est une autre histoire...

Robert OFFROY

26. « Lamentations de Jérémie », Gründ, 1969, p. 125).

27. Lettre de Flaubert du 16 avril 1879 à sa nièce Caroline, Édition électronique de la correspondance de Flaubert, éd. Yvan Leclerc et Danielle Girard, 2017, © Laboratoire Cérédi, Université Normandie Rouen : <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=13248&mot=caroline&action=M>

Festival Berlioz 2021, un cru captivant

Des réussites éblouissantes, deux soirées déconcertantes, des récitals imaginés avec à propos : l'édition 2021 du Festival de La Côte-Saint-André n'a pas failli à sa promesse d'abondance.

Un festival, c'est idéalement la rencontre d'un lieu et d'une idée. Certains conjuguent l'un et l'autre, comme le Festival de Bayreuth, tout entier voué à la gloire de Wagner. Salzbourg célèbre notamment Mozart mais, malgré le charme de la ville, ne dispose pas d'une salle ou d'un théâtre à la hauteur de son prestige. Le site de La Chaise-Dieu est sublime et l'abbatiale est un bâtiment liturgique à l'acoustique exemplaire (ce qui est rare), mais la promesse du festival reste généraliste.

À cet égard, le festival qui a lieu en août à La Côte-Saint-André se rapprocherait le plus de Salzbourg, toutes choses égales par ailleurs : on célèbre l'enfant du pays sans exclusive, mais la ville ne possède pas de lieu dont l'acoustique serait incontestable. On a renoncé depuis bien des années à donner des concerts sous les halles en bois, et la cour du château Louis XI, même améliorée d'année en année, reste une solution par défaut. C'est là pourtant que se donnent les grands concerts du soir, qui réunissent les plus vastes effectifs.

Des Troyens à bon port

Cette cour, il faut l'appivoiser. C'est ce que sait faire François-Xavier Roth. Le Jeune Orchestre européen Hector Berlioz, constitué de musiciens à l'aube de leur carrière, encadrés par des membres de l'ensemble Les Siècles, est l'une des initiatives les plus heureuses de Bruno Messina, directeur du festival. Nous nous en sommes une fois de plus rendu compte cet été à la faveur des *Troyens à Carthage*. Il a fallu attendre deux ans en effet pour que les Troyens partis de leur ville en 2019 en flamme abordent aux rives de Carthage. Donner *Les*

Troyens à Carthage, même si la division de l'opéra de Berlioz en deux épisodes peut frustrer, a permis de faire entendre un épisode méconnu, conçu *in extremis* par Berlioz en 1863, lorsqu'il fut décidé de ne pas représenter *La Prise de Troie*. Cet épisode est constitué d'un lamento orchestral, qui a fait l'objet de plusieurs enregistrements sous le titre « Prélude aux Troyens à Carthage », et d'un prologue qui n'a sans doute jamais été joué depuis 1863. Ce prologue fait intervenir un récitant qui résume l'épisode du cheval de Troie, cependant que l'orchestre et le chœur, après quelques phrases de harpe isolées, font entendre, légèrement modifiée, la Marche troyenne telle qu'on l'entend dans *La Prise de Troie*.



Le Jeune Orchestre européen Hector Berlioz, le Chœur de l'Orchestre de Paris et le Chœur du Forum national de la musique de Wrocław sous la direction de François-Xavier Roth dans Les Troyens à Carthage.

© Bruno Moussier.

Le même orchestre et le même chef, même à deux ans de distance, c'était bien sûr l'assurance de la fidélité : à l'utilisation imaginative du lieu, à la conception d'ensemble et à la partition de Berlioz. Les cordes ductiles, les effets cuivrés dans les cors, les saxhorns dans les lointains

au moment de la Chasse royale, les percussions à la fête, voilà qui nous comble. Quant à la distribution, elle reprend en partie celle de *La Prise de Troie*, avec notamment une Isabelle Druet idéale d'engagement dramatique et de diction, qui renouvelle l'exploit de sa Cassandra de 2019. Bonne nouvelle : elle sera de nouveau Cassandra, à l'automne 2022, cette fois à Cologne, toujours sous la direction de François-Xavier Roth.

Un mot sur le chœur, tout aussi ardent et entraîné, qui réunit celui de l'Orchestre de Paris et le Chœur du Forum national de la musique de Wrocław, lequel connaît bien Berlioz pour avoir participé à l'enregistrement du *Requiem* sous la direction de Paul McCreeh. Berlioz a indiqué qu'un chœur surnuméraire figurant le peuple peut être invité au moment de l'hymne « Gloire à Didon » ; ici, c'est le chœur qui chante cet hymne, sans chanteur supplémentaire, et donne la réplique à un ensemble de quelques voix : l'effet de masse est produit en creux.

Une Enfance idéale, un Épisode parmi d'autres

N'est pas François-Xavier Roth qui veut. Pour un John Nelson qui, à la faveur de sa première venue à La Côte-Saint-André, maîtrise d'instinct la cour du château et nous offre une *Enfance du Christ* idéale de tendresse et de lyrisme, voici venir Jérémie Rhorer qui dirige la *Symphonie fantastique* à la tête de son Cercle de l'harmonie. Certes, les couleurs sont au rendez-vous car nous sommes là en compagnie d'instruments historiques, mais l'esprit n'y est pas tout à fait.

Avec *Lélio*, donné lors de la même soirée (apprécions qu'on nous propose les deux volets de l'*Épisode de la vie d'un artiste*), les causes d'enthousiasme et de frustration s'éparpillent. Éric Génovèse, qui était le rapsode la veille dans le Prologue des *Troyens à Carthage*, est un récitant sobre, mais pourrait donner davantage de lui-même. À quand un William Mesguich, avec bien sûr un orchestre et un chœur enthousiasmants ? Le chœur, précisément, c'est ici celui du Conservatoire Darius Milhaud d'Aix-en-Provence, qui manque de tout : de volume, de dynamique, de sens dramatique. Rendez-nous le

National Youth Choir of Scotland et ses garçons turbulents qui, tels des pirates, descendent de leurs gradins pour nous chanter la Chanson des brigands sur l'avant-scène¹ ! Côté solistes, Mathias Vidal aborde avec précipitation la Ballade du pêcheur alors qu'elle est chantée par Horatio, décrit comme un « poète insoucieux des passions cruelles » ; plus élégiaque, le Chant de bonheur lui convient mieux.



*Cyrille Dubois et l'Orchestre national de Lyon
dans L'Enfance du Christ.*

© Bruno Moussier.

Vincent Le Texier est le Capitaine de brigands de ce *Lélio* ; c'est lui aussi qui incarne à la fois Hérode et le Père de famille dans *L'Enfance du Christ* que nous avons citée et qui est servie, outre la

1. Il s'agit là du souvenir d'un *Épisode de la vie d'un artiste* (la *Fantastique* et *Lélio*) particulièrement réussi, dirigé par François-Xavier Roth en 2019 à la Philharmonie de Paris. Les mêmes jeunes Écossais, dans le même esprit chahuteur (mais irréprochable musicalement), avaient mis de l'ambiance dans le Chœur d'étudiants de la *Damnation* en 2017, à La Côte-Saint-André, sous la direction de Gardiner.

direction limpide et ardente de Nelson, par un Chœur vibrant (le Chœur Spirito augmenté du Jeune Chœur symphonique) et un ensemble de chanteurs qui méritent tous les éloges, à commencer par Cyrille Dubois, dont la sensibilité, le sens du drame (eh oui, le Récitant peut ne pas se contenter d'être un narrateur indifférent !) et font merveille.

Gergiev, incompréhensiblement

Par contraste, quelle désillusion avec les deux concerts dirigés par Valery Gergiev qui, malgré son *Roméo* de 2019, n'a pas su prendre la mesure de la cour du château Louis XI. L'ensemble formé par sa *Damnation* et son *Requiem*, c'est un peu le trou noir de l'édition 2021 du festival. Certes, les conditions dans lesquelles l'équipe du Mariinsky (orchestre, chœur et solistes) est arrivée de Saint-Petersbourg ont tenu de l'épopée, pandémie oblige. Mais tout de même ! Nous offrir une *Damnation* aux couleurs aussi blêmes, aux tempos aussi distendus, à la dynamique aussi amollie, restera une grande énigme. Le chef doit « sentir comme moi », écrit Berlioz dans ses *Mémoires* ; nous étions là loin du compte. Et puis, comment supporter la prestation de trois chanteurs, plus qu'honorables *dans leur genre*, mais qui se contentent de chanter avec emphase, au premier degré, avec des gestes stéréotypés, quand on a entendu une Isabelle Brunet d'une incroyable intelligence musicale et dramatique ? (Portons un jugement plus nuancé sur Ildar Abdrazakov, Méphistophélès débonnaire, et n'oublions pas le Brander malicieux d'Andrey Serov.) Certes, il faut comparer ce qui est comparable, et il est appréciable qu'un théâtre comme le Mariinsky puisse offrir une *Damnation de Faust* clef en main. Mais il est difficile, pour nous en tenir aux voix, de nous contenter du *son* alors que le drame intérieur et le sens du mot ne sont pas au rendez-vous.

Le cas du *Requiem* est aussi douloureux, mais pour d'autres raisons. Là encore, covid fait loi, et Valery Gergiev n'a pas pu emmener avec lui l'effectif choral et instrumental prévu par Berlioz. Quatre malheureuses contrebasses, trois bassons (au lieu de huit), quatre timbaliers (au lieu de dix s'activant sur huit paires de

timbales !) ne peuvent donner qu'une idée atrophiée de l'œuvre. On déplorera aussi que n'ait pas été respectée la répartition spatiale des ensembles de cuivres prévue par le compositeur : ici, quatre cors, quatre trompettes, quatre trombones et deux tubas (maigre moisson !) sont parqués tous ensemble, au fond de la scène côté cour, devant les percussions. C'est à peine si trois instrumentistes se déplacent pour jouer en coulisse le Tuba mirum ! Gergiev, par ailleurs, enchaîne les mouvements sans nous laisser le temps de respirer, fait quand même une pause à la fin du Lacrymosa (dont il ne respecte pas le diminuendo final), ajoute un roulement de timbales intempestif dans le même Lacrymosa, altère les nuances dans le dernier accord de l'Agnus dei, bref, nous livre un *Requiem* bancal.

Voilà bien un chef imprévisible, dont les dévêdés des *Troyens* (Unitel) et de *Benvenuto* (Naxos) témoignent des bons et des mauvais jours.

D'autres rendez-vous

Le Festival Berlioz, c'était aussi cette année une soirée dans la chapelle de la Fondation des apprentis d'Auteuil à la faveur d'un spectacle inspiré du *Château des cœurs*, drame farfelu de Flaubert, Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy excellemment interprété par deux comédiens (Isabelle Monier-Esquis et Nicolas Gaudart), trois musiciens (la flûtiste Juliette Renard, la violoniste Rozarta Luka et le guitariste Antoine Fougeray) et quatre chanteurs (Cécile Achille, Julie Robard-Gendre, Sébastien Droy et Ronan Debois), aussi fins musiciens qu'ils sont comédiens très à l'aise. Car le texte est ici agrémenté d'extraits d'œuvres de Berlioz (la *Damnation*, *Béatrice*, *Cléopâtre*, *Tristia*, *Le Ballet des ombres*, *Les Champs*, etc.) arrangés avec habileté par Félix Roth. On ne résumera pas ici l'intrigue du *Château des cœurs*, qui met aux prises les fées, les gnomes et les humains ; on dira simplement qu'elle permet à Flaubert d'imaginer une ville imaginaire bourgeoise, qui vit dans l'adoration du pot-au-feu : Euphonia à l'envers !

Un mot également sur les concerts donnés à 17 heures dans l'église Saint-André. Aline Piboule en était l'un des l'invités. Le premier de

ses récitals faisait référence à Flaubert et permit de découvrir des extraits des *Femmes de légende* de Mel Bonis (dont une *Ophélie* miroitante, contemporaine de l'*Ondine* de Ravel) et les splendides *Sillages* de Louis Aubert. Le deuxième était l'occasion d'entendre des pages de Chopin et de Liszt, ainsi que *Darknesse Visible* de Thomas Adès, d'après Dowland. Le troisième, plus étonnant, révéla les stupéfiants *Clairs de lune* d'Abel Decaux. Né l'année de la mort de Berlioz, décédé en 1943, Abel Decaux fut organiste et transcripteur, et a laissé très peu de compositions ; mais ses *Clairs de lune* (écrits de 1900 à 1907), à la tonalité aléatoire, plein d'agréats et d'accords insolites, évoquent un monde inquiétant, d'un romantisme convulsif.



Aline Piboule à l'église Saint-André.

© Bruno Moussier.

Deux récitals avec voix étoffaient cet ensemble de rendez-vous. Le premier, donné par le duo Phidylé (le baryton Emmanuel Cury et la pianiste Sandra Chamoux), a permis d'entendre un ensemble de mélodies de Duparc (qui n'a pas écrit que *L'Invitation au voyage* !) : Emmanuel Cury aborde avec humilité le poignant *Au pays où se fait*

la guerre, l'exaltée *Phidylé* et le violent *Testament*, ne s'égare pas dans *La Vague et la Cloche*, et nous rappelle que le *Lamento* de Duparc reprend le poème de Gautier qu'utilisa Berlioz dans *Au cimetière*.

La voix de Vincent Le Texier est plus proche de la tessiture de basse. Avec la pianiste Ancuza Aprodu, il inscrit à son programme des mélodies inspirées par l'Orient fabuleux qui est celui aussi bien de *Salammbô* que des *Orientales*. L'accompagnement allègre de la *Sérénade de Zanetto* et surtout le frémissant *Improvisateur, souvenir du Trastevere* révèlent un Massenet bien plus incisif que ses opéras laisseraient imaginer. De même, on peut trouver Saint-Saëns plus prodigue qu'inventif, mais son *Tournoiement (songe d'opium)* a belle allure, et *La Splendeur vide* est interprétée ici avec de poignants déchirements.

On recommandera enfin au voyageur en quête d'Orient et qui se trouverait en Isère dans les semaines qui viennent, de faire halte au musée Berlioz : l'exposition « Les Orientales de Berlioz » s'y tient jusqu'au 31 décembre.

Christian WASSELIN

Profusion créative du galérien : comment Hector Berlioz en tant que critique musical a inventé son programme compositionnel¹

Son livre se composera de « Nouvelles, Historiettes, Contes, Romans, coups de fouet, critiques et discussions ». C'est avec ce programme séduisant dans sa diversité qu'Hector Berlioz, en 1852, essaie de convaincre un éditeur de publier ses *Soirées de l'Orchestre*, sélection de ses feuilletons parus en particulier dans le *Journal des Débats*, quotidien orléaniste, et dans la *Revue et Gazette musicale* – sélection dans l'esprit et sur le modèle des *Frères de Saint-Sérapion* (*Serapionsbrüder*) d'E.T.A. Hoffmann. Un premier choix avait été opéré en 1844 et deux autres suivront en 1859 et en 1862, chacun dans un mode spécifique : l'enthousiasme, la polémique, le grotesque et l'élégie.

Entre 1968 et 1972, vers l'époque du centenaire de la mort du compositeur, du critique et de l'écrivain, Léon Guichard réalise une édition critique magistrale des recueils de 1852, 1859 et 1862, sous le titre général de *Hector Berlioz. Œuvres littéraires. Edition du centenaire*, fondement d'une édition des écrits de Berlioz. L'édition critique en 10 gros volumes de l'ensemble des 940 textes – édition qui vient de s'achever près d'un demi-siècle après celle de Guichard – s'ouvre en 1823 avec les vives polémiques du jeune homme de 19 ans contre les amateurs de Rossini, les « *dilettanti* » de la Restauration ainsi qu'avec des textes sur Gluck et Beethoven et se termine en 1863 avec la critique des *Pêcheurs de Perles* de Bizet.

1. Article paru dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* n° 202 du 1^{er} septembre 2021, sous le titre « *Umdautender Schaffensrausch im Galeerendienst : wie Hector Berlioz als Musikkritiker sein kompositorisches Programm erfand* », p. 3.

Ces quarante années de travaux forcés en tant que critique musical lui ont néanmoins offert l'opportunité de développer le programme esthétique d'une musique instrumentale expressive en jouant avec virtuosité sur les différents types de textes, programme pour lequel il est hors de propos de parler de notions extra-musicales et d'antagonisme entre musique à programme et musique absolue. Berlioz définit pour la première fois ce programme en 1830 dans son manifeste « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », manifeste dans lequel il revendique un « genre instrumental expressif » issu de l'opéra : « C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression ; son langage devient alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur *les êtres doués d'imagination* ». Ce paradoxe du « vague » produisant un plus grand effet offre quelque chose de plus que ce concept de « formes sonores en mouvement » (défini plus tard par Eduard Hanslick), c'est-à-dire la forme la plus élevée d'une musique fondée exclusivement sur l'« expression des passions et des sentiments », à condition qu'elle trouve sa source dans un sujet dramatique, théâtral.

Berlioz exprime pour la dernière fois ce concept le 13 janvier 1863 – à un endroit bien caché – dans sa critique de l'opéra-comique *Ondine*, critique à présent disponible dans le dernier volume de la *Critique musicale*. Les innombrables critiques d'opéras-comiques, genre le plus plat des opéras parisiens, sont l'occasion pour Berlioz, rivalisant de verve avec Théophile Gautier ou Jules Janin, qui, comme lui, se plaignent de cette corvée, de faire quantité de jeux de mots brillants, d'allusions et de digressions surprenantes qui finissent par rendre incernable l'objet principal du compte rendu. Mais à la différence de ses collègues critiques, Berlioz apporte souvent à ses digressions la dimension élégiaque du souvenir, sorte d'échappée par moment vers l'art « véritable » comme s'il avait besoin d'une ancre solide pour survivre dans ce marécage de futilités. Les deux tiers de la critique d'*Ondine* sont consacrés à ces sortes de digressions rétrospectives.

La première traite des moments de bonheur que procure l'exécution réussie d'une grande œuvre symphonique. Un adagio succède à une

section pleine de fougue qui subjugue progressivement le public : « L'orchestre [...] se transforme, 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.



*« Des critiques bruyantes, des éloges encore plus bruyants,
même sur ses propres œuvres :
Hector Berlioz peint par Alphonse Legros ».*

Et Berlioz cite dans la langue originale huit vers du dialogue des protagonistes dans la deuxième scène de l'acte II de *Roméo et Juliette*. De qui parle-t-il ? De lui-même, de sa symphonie dramatique *Roméo et Juliette* en 1847 à Saint-Petersbourg, événement clef qu'il a souvent évoqué en ces termes : « comme ils l'ont chanté ! »

Mais que « chante » véritablement l'orchestre ? Que signifie « traduire » une scène de théâtre dans la langue de l'orchestre ainsi que le compositeur a utilisé le terme à plusieurs reprises ? Il y a 30 ans, l'éminent chercheur berliozien, Ian Kemp, a perturbé une musicologie académique fixée sur une théorie normative des formes. Préoccupé d'établir une reconstruction scénique de ce mouvement, il

a suivi linéairement les hésitations du premier échange entre les protagonistes et du dialogue presque infini dans les jardins de Vérone. Qu'en est-il de « la pensée formelle » symphonique en tant que correspondance équilibrée entre les diverses sections dans une conception autonome que l'on peut également appeler « logique musicale » ? Cette section a été divisée en trois parties, mais les proportions ne sont pas du tout égales : la double exposition des deux thèmes fortement distincts est suivie d'un court intermède, lui-même suivi d'une longue partie de variations.

Les études françaises et allemandes ont presque simultanément montré que l'adagio de la neuvième symphonie de Beethoven a plus ou moins servi de modèle structurel à cette section. Chez Beethoven, nous avons une longue partie composée de variations successives tandis que chez Berlioz, nous avons des tentatives de dialogue amoureux sans cesse renouvelées. Lorsqu'on s'est interrogé sur la logique structurelle de cette partie et sur l'idée poétique qui en résulte, il a déjà été suggéré qu'il s'agissait des déclarations d'amour précipitées de Juliette se pensant encore seule, aveux qu'il faut sans cesse modifier, réaffirmer et reprendre dans le dialogue avec Roméo. Cette section sort ainsi des proportions habituelles, mais à la différence de Beethoven, cela est parfaitement justifié d'un point de vue poétique chez Berlioz. Cette idée est précisément explicitée par le compositeur en 1863 dans la recension de *L'Ondine* avec sa citation de Shakespeare sur l'amour de Juliette qui est sans limites, comme la mer, car plus elle donne plus elle reçoit. La symphonie *Roméo et Juliette* qui dans l'ensemble prend modèle sur Beethoven apparaît comme un exemple du « genre instrumental expressif » sans cesse appelé à redéfinir sa forme.

Ce grand projet éditorial est achevé avec la parution du dernier volume. Au cours des décennies, la qualité des explications et des commentaires, qui ne s'est jamais démentie, n'a cessé de croître : les éditeurs vont jusqu'à expliciter certaines figures de style ainsi que les allusions fréquentes à un canon éducatif oublié pas seulement en Allemagne, mais, hélas, également en France depuis longtemps. Ce projet d'édition a été fondé par une équipe franco-canadienne (Yves Gérard, H. Robert Cohen), qui a mené des recherches sur ces textes

pendant plusieurs années, ce jusqu'en 1996 date de la parution du premier volume. Puis le projet s'est poursuivi en France, a survécu à un changement d'éditeur (de Buchet/Chastel à la Société française de musicologie) et a été mené en particulier par deux chercheuses de la première heure, Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, qui en sont rapidement devenues les responsables éditoriales qui ont mené à bien cet important projet avec beaucoup de succès.

Klaus Heinrich KOHRS
(traduction de Sabine LE HIR)

Une somme sur Régine Crespin

*Régine Crespin, la vie et le chant d'une femme*¹, ouvrage de 636 pages (!), dit tout ou quasiment tout sur la plus célèbre des cantatrices françaises du XX^e siècle. Une somme, une mine, un monument, regorgeant d'informations les plus détaillées. Un ouvrage définitif sur le sujet en quelque sorte. L'auteur, Jérôme Pesqué, originaire de Nîmes, est d'une famille qui fut proche de celle de Crespin, qui elle-même avait passé ses premières années à Nîmes et y avait fait ses premières armes (de 1932 à 1947, bien que née à Marseille).



1. Jérôme Pesqué, *Régine Crespin, la vie et le chant d'une femme*, Paris, AFNIL, 2021, 636 pages, 19 €.

Par la suite, l'auteur devait assister à la fin de sa carrière éblouissante, notamment comme musicographe et rédacteur en chef du site odb-opera.com. Ce livre est ainsi le résultat d'un long parcours, mais aussi d'une étude et de recherches approfondies. Biographie fouillée, large entretien avec la chanteuse (réalisé à Nîmes lors de l'hommage de la ville), chronologie minutieuse, différents témoignages, discographie, bibliographie, abécédaire... rien ne manque pour qui serait tenté de glaner des informations sur celle que l'on a surnommée « la Lionne ». Elle-même avait publié ses mémoires, en deux volumes, *La Vie et l'amour d'une femme* (1982) et *À la scène, à la ville* (1997), mais ce nouvel ouvrage constitue désormais la ressource la plus détaillée concernant le personnage et sa carrière.

Régine Crespin (1927-2007) aura marqué comme on sait l'interprétation de Berlioz, dans le rôle de Marguerite de *la Damnation de Faust* (28 ou 29 fois), et dans *les Troyens*, Didon par 39 fois (non moins !) et Cassandre 17 fois, dont elle laissera le témoignage au disque, avec trois *Damnations* et deux versions des *Troyens*, une captée du Teatro Colón de Buenos Aires (Malibran) et l'autre officielle en studio mais en extraits (Emi). Cette dernière version sous la direction de Georges Prêtre n'était cependant pas exempte de quelques libertés que prenait la diva. Ce fut aussi elle qui lança *les Nuits d'été* (bien que d'autres chanteuses l'aient précédée au disque, de peu toutefois, comme Eleanor Steber ou Victoria de Los Angeles), devenues depuis le succès de son disque (en 1963 sous la direction d'Ernest Ansermet) un fleuron obligé de toutes les sopranos et l'œuvre de Berlioz la plus jouée avec la *Symphonie fantastique*. En prenant ici aussi des libertés, puisque l'on sait que Berlioz avait destiné son cycle à différentes tessitures (en particulier dans sa version orchestrée). Mais c'est ainsi que Berlioz lui-même n'avait jamais donné ni entendu *les Nuits d'été* dans leur totalité. Symboliquement, et en manière presque de manifeste, la couverture du livre présente une photographie de Régine Crespin, prise à l'Opéra Garnier de Paris en novembre 1961 lors des représentations des *Troyens* !

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

ÉCRITS

Hector Berlioz, *Le Chef d'orchestre*. Paris, Books on Demand, 2021, 28 p. € 16

Hector Berlioz, *Les Musiciens et la Musique*. Paris, Books on Demand, 2021, 156 p. € 17

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES SPÉCIFIQUES

Akihiko Betchaku, « Hector Berlioz et la chanson populaire italienne ». Dans : *Passages France-Italie, de Dante à Chateaubriand*. Actes du colloque organisé le 17 mai 2019 à l'Université Paul Valéry-Montpellier par Christian Belin et Nicolas Garroté. [<https://corsofrancia.hypotheses.org/541>]

Małgorzata Gamrat, « À la recherche de soi-même (par intermédiaire des créatures infernales) : Hector Berlioz et « La ronde du sabbat » de Victor Hugo ». Dans : Anna Kaczmarek-Wiśniewska (éd.), *Animal(ité). Études dix-neuviémistes*. Berlin, Peter Lang, 2021, 162 p. Coll. « Études de linguistique, littérature et arts », 52. € 49,95

Dante Gubala, *Italian Artist Benvenuto Cellini: Story About The Talent Of Benvenuto Cellini: Story About Opera Semiseria Benvenuto Cellini*. Independently Published, 2021, 392 p. \$14.99

Klaus Heinrich Kohrs, « “Elle parle! ... ô merveille!” Hector Berlioz und das *genre instrumental expressif* », p. 260-286. Dans : Jürgen Stolzenberg (Hg.), *Ausdruck in der Musik : Theorien und Formationen*. München, edition text + kritik, 2021, 624 p. € 69

Bianca Schumann, « “... so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Komponisten an...” Robert Schumann und die Wiener Rezeption von Hector Berlioz’ “Symphonie fantastique” », *Die Musikforschung*, 2020 (4), p. 355-367.

III. DIVERS

Paul Abdullah, « Alban Ramaut and Emmanuel Reibel, eds., Hector Berlioz 1869–2019: 150 ans de passions (Éditions Aedam Musicae, 2019), 351 p. € 30 », *Nineteenth-Century Music Review*, 2021, p. 1-5.

« Affirmation du paradigme positif de prose chantée, ou la tentation de la liberté de Berlioz à Gounod ». In : Michel Gribenski, *Le Chant de la prose. Généalogie de l’opéra en prose française (1659-1902)*. Hildesheim, Olms, 2020, 595 p. Coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen », 48. € 98

Vincent Agrech, « Le premier concert », *Notations*, 2021 (1), p. 25-26.
[Contient : Concert inaugural de l’Orchestre de Paris, le 14 novembre 1967.]

Staffan Albinsson, « Avoiding silent opera: the ‘grand’ performing right at work in nineteenth century Paris », *European Journal of Law and Economics*, 2021 (1), p. 183-200.

Peter Bloom, « The French Connection: Wagner and the Opéra », *Archiv für Musikwissenschaft*, 2021 (1), p. 11-21.
[Contient : Traduction libre du feuilleton du *Journal des débats* du 12 septembre 1843.]

Éric Bordas, Pierre Glaudes et Nicole Mozet (dir.), *Dictionnaire Balzac*. Paris, Classiques Garnier, 2021, 2 vol., 1558 p. Coll. « Dictionnaires et synthèses », 21. € 69
[Contient : Entrée « Berlioz », p. 156.]

Mario Bortolotto, « Malinconia e Lustrini : Ronconi e La Regia d’Opera ». In : Roberta Carlotto e Oliviero Ponte Di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*. Macerata, Quodlibet, 2021, p. 115-122. Coll. « Quodlibet Studio. Musica E Spettacolo ». € 20,90
[Contient : *Les Troyens*, Milan, 1982. *La Damnation de Faust*, Turin, Milan, Paris, 1993-1995.]

Christophe Charle, « La constitution d'un canon de l'opéra en Europe au XIX^e siècle », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 8 | 2021.
[<http://journals.openedition.org/bssg/648>]

Laurent Chenaux, *Les Chanteurs montagnards de Bigorre : Anthropologie d'une tradition orphéonique en Pays d'Oc*. Paris, Classiques Garnier, 2021, 638 p. Coll. « Musicologie », 13. € 69
[Contient : Berlioz, passim.]

Stefaan E. Cuypers, « Opera as Liberal Education », *The Journal of Aesthetic Education*, 2021 (55/1), p. 13-34.

Jean-Michel Déprats, *Shakespeare*. 2^e édition mise à jour. Paris, Presses universitaires de France, 2021, 126 p. Coll. « Que sais-je ? », 4033. € 9
[Contient : « Shakespeare après Shakespeare : interprétations, adaptations, réécritures », p. 76-104.]

Ingrid Heseckamp-Gieselmann, *Das Bild von ›Africa‹ in der augusteischen Dichtung : Poetische Konstruktionen eines geographischen Raumes (Vergil, ›Aeneis‹ – Horaz – Properz)*. Berlin, De Gruyter, 2021, 264 p. Coll. « Göttinger Forum für Altertumswissenschaft. Beihefte N.F. », 11. € 109,95
[Contient : Afrika – eine literarische Landschaft als Bühne in Vergils *Aeneis*, p. 33-130.]

Amanda Hodes, « Maria Callas Interviews Harriet Smithson Berlioz », *West Branch*, 2021 (97).

Nicholas Kenyon, *The Life of Music: New Adventures in the Western Classical Tradition*. New Haven, Yale University Press, 2021, 360 p. \$27.50

Pierre Kerszberg, *Les Trajets intérieurs de la musique*. Paris, Classiques Garnier, 2021, 264 p. Coll. « Philosophies contemporaines », 20. € 36
[Contient : Berlioz, passim.]

Polina Kosmadaki, « « Au profit des Grecs », Paris, 1826 : l'éclosion romantique à l'exposition philhellène », p. 72-85. In : *Paris-Athènes. Naissance de la Grèce moderne 1675-1919*. Paris, Louvre éditions / Hazan, 490 p. € 39

Julia Kursell, « Hearing in the Music of Hector Berlioz », p. 109-133. In : David Trippett and Benjamin Walton (ed.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021, XV+381 p. € 32,45

Ralph Locke, « Discovering Berlioz: Essays, Reviews, Talks », *American Record Guide*, 2021 (5), p. 199.

Ralph Locke, « How Reliable Are Nineteenth-Century Reviews of Concerts and Operas?: Félicien David's *Le Désert* and His Grand Opéra *Herculanum* », *Nineteenth-Century Music Review*, 2021, p. 1-17.

Ralph P. Locke, « *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même*, edited by Peter Bloom », *Journal of the American Musicological Society*, 2021 (1), p. 161-165.

Hugh Macdonald, *Bizet in Italy: Letters and Journals, 1857-1860*. Martlesham, The Boydell Press, 2021, 282 p. £45.00/\$90.00

« Mais qu'est-ce que la mégalomanie ? », *Question(s) de management*, 34/4 (2021), p. 79-89.

Michael Matter, « Mit der Ouvertüre ins Haus fallen? Zu den Opera 1 von Hector Berlioz und Niels W. Gade », *Musiktheorie Heft*, 2021 (2). Opus 1. Komponisten und ihr Weg in die Öffentlichkeit. € 26,80

Ken Meltzer, « Spontini: Fernand Cortez », *Fanfare*, 2021 (3), p. 390-391.

James F. Penrose, « Full of insight, full of fun. On *Critique musicale*, volume 10, by Hector Berlioz », *The New Criterion*, 2021 (10), p. 13.

Emmanuel Reibel, « Peter Bloom, ed., *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865, et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, écrits par lui-même* (Paris : J. Vrin, 2019). 909 pp. 49,00€ », *Nineteenth-Century Music Review*, 2021 (2), p. 320-323.

Jean-Marie Rens, « Du silence au bruit : un enjeu esthétique dans la musique d'aujourd'hui ? », p. 911-922, *Revue française de psychanalyse*, 2021 (85).

Cécile Reynaud, « 'Quelle belle chose que la poste !' Hector Berlioz (1803-1869) et l'écriture épistolaire », *Épistolaire*. Revue de l'A.I.R.E., 47. € 29

Joseph Rio, *Auguste Brizeux 1803-1858. Inventeur de la Bretagne ?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, 264 p. Coll. « Bretagne Références ». € 20

Romain Rolland, Œuvres complètes. Tome VIII. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, Classiques Garnier, 2021, 276 p. Coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 31. € 29

[Contient : Berlioz, p. 35-78. *Mémoires* de Berlioz (1896-1897), p. 259-260.]

Sean Rose, « Jean-Luc Martinez (dir.) et Débora Guillon, *Paris-Athènes. Naissance de la Grèce moderne. 1675-1919* (catalogue), Louvre éditions – Hazan, 2021, 490 pages, 39 €. », *Études*, 2021 (10), p. 103-106.

Lise Sabourin, « Paris romantique 1815-1848 », *Studi Francesi*, 2021 (193), p. 223-224.

Lise Sabourin, « THEOPHILE GAUTIER, *Critique théâtrale*, t. XII mai 1854-août 1855 », *Studi Francesi*, 2021 (193), p. 231.

Harvey Sachs, *Ten Masterpieces of Music*. New York, Liveright Publishing Corporation, 2021, 384 p. \$29.95

[Contient : A Monument Reimagined ; Hector Berlioz : *La Damnation de Faust* : Légende dramatique, Op. 24 (1846).]

Woodrow Steinken, « *Richard Wagner in Paris: Translation, Identity, Modernity*. By Jeremy Coleman. Woodbridge, Suffolk: Boydell, 2019 », *Notes*, 2021 (1), p. 64-66.

Benedict Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021, XXXII+370 p. Coll. « Cambridge Companions to Music ». £22.99

[Contient : Dana Gooley, *Romanticism and Performance*, p. 311-324.]

***The Berlioz Society Bulletin*, 2021, 213.**

[Contient : *Editorial*, p. 2 ; Julian Rushton, *The Salvation of Faust*, p. 3-18 ; David Cairns, *At the Musée Berlioz*, p. 19-24 ; Gunther Braam, *A new photograph of Berlioz*, p. 25-27 ; Ian Kemp, *Roméo et Juliette: radical fusion of the dramatic and the symphonic*, p. 28-33 ; Peter Bloom, *Berlioz's Last Laugh*, p. 34-42 ; David Cairns, *Berlioz and Virgil*, p. 43-50 ; David Curran, *Steven Vande Moortele*, *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner (Cambridge University Press, 2017)*, p. 51-55 ; David Cairns, *The bi-centenary: a retrospect*, p. 56-58 ; Christopher Follett, *Napoleon, the Greek War of Independence, and Berlioz*, p. 59-61 ; *The Festival Berlioz in La Côte Saint-André 2021*, p. 62-63 ; David Cairns, *Miscellany*, p. 64.]

Chris Walton, « Berlioz the Catalyst? », p. 192-199. In : ***Richard Wagner's Essays on Conducting***. A New Translation with Critical Commentary. Rochester, University of Rochester Press, 2021, 306 p. \$29.95/£25.00

Aleksandra Wojda, « Vers une écriture de l'humeur inquiète : le *Voyage musical en Allemagne et en Italie* de Berlioz », p. 165-179. In : Malgorzata Sokolowicz et Izabella Zatorska (dir.), ***Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles***. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [Presses de l'Université de Varsovie], 2021, 203 p. Prix non indiqué

Lesley A. Wright, « Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyer's Reviews of Bizet in the *Journal des débats* », ***Nineteenth-Century Music Review***, 2021, p. 1-18.

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Robert Adelson, ***Erard: A passion for the Piano***. New York, Oxford University Press, 2021, 264 p. £47.99

Theodor W. Adorno, ***Beethoven : philosophie de la musique***. Édition de Rolf Tiedemann. Préface de Jacques-Olivier Bégot. Traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, avec le concours de Jacques-Olivier Bégot. Paris, Rue d'Ulm, 2021, 384 p. Coll. « *Æsthetica* ». € 32

Romain Benini, ***Filles du peuple ? : pour une stylistique de la chanson au XIX^e siècle***. Lyon, ENS éditions, 2021, 435 p. Coll. « Signes ». € 30

Cahiers Saint-Saëns, 2 (2021). € 15

[Contient : Michael Stegemann, *Éditorial*. Sabina T. Ratner, Michael Stegemann, *Hommage à Yves Gérard*. Yves Gérard, *Saint-Saëns, cinquante ans après*. Études et travaux : Saint-Saëns et le piano. Fabien Guilloux & Marie-Gabrielle Soret, *Camille Saint-Saëns élève de Camille Stamaty* ; Jean-Claude Battault, *Le piano Ignace Pleyel & C^{ie} du Musée de Dieppe* ; Catherine Massip, *Camille Saint-Saëns interprète : le répertoire pour piano* ; Daniel M. Fallon, *The Genesis of Saint-Saëns' Piano Concerto No. 4* ; Isidor Philipp, *Saint-Saëns pianiste et pédagogue*. Notes et documents : Camille Saint-Saëns, *Les courses de taureaux* ; Christina M. Stahl, *Cherche et tu trouveras! Chasse au trésor à Dieppe – et à Paris (suite)*. Bibliographies et discographies : Patrick Glandaz, *Lettres et manuscrits. Ventes 2020-2021* ; Michael Stegemann, *Discographie critique*.]

Céline Carencio, Anne Damon-Guillot, Jean-Christophe Branger et Pierre Fargeton (dir.), ***Une Musicologie entre textes et arts : hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut***. Paris, Hermann, 2021, 286 p. € 32

Jérôme Chaty, ***Métier et Mérite chez Giuseppe Foppa librettiste vénitien (1760-1845) : enquête sur les secrets d'une réussite***. Paris, L'Harmattan, 2021, 552 p. Coll. « Musiques en question(S) ». € 45

Joanne Cormac, ***Liszt in Context***. Cambridge, Cambridge University Press, 2021, Coll. « Composers in Context ». £84.99

Maria Encina Cortizo and Michela Niccolai (ed.), ***Singing Speech and Speaking Melodies: Minor Forms of Musical Theatre in the 18th and 19th Century***. Turnhout, Brepols, 2021 Coll. « Speculum Musicae », 43. € 135

Ningfei Duan, « La musique absolue et sa traduction dans *Consuelo* de George Sand », p. 33-47. In : Gaëlle Loisel et Fanny Platelle (dir.), ***Traduction et Transmédialité (XIX^e-XX^e siècles)***. Paris, Lettres modernes Minard, 2021, 233 p. Coll. « Carrefour des lettres modernes », 12. € 28

Nicolas Dufetel (éd.), ***La Musique religieuse en France au XIX^e siècle : le sentiment religieux entre profane et sacré (1830-1914)***. Turnhout, Brepols Publishers, 2021, 300 p. Coll. « Speculum Musicae », 45. € 125

Katharine Ellis, « Reading with Provincial Eyes: the French Musical Press beyond the Capital », *Journal of Music Criticism*, 2021 (5).

Giulia Giovani, *Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, X+379 p. Coll. « Studi e Saggi ». € 38

Gounod, *Roméo et Juliette*. Paris, Éditions Premières Loges, 2021, 112 p. « L'Avant-scène Opéra », 324. € 28

Adalyat Issiyeva, *Representing Russia's Orient: From Ethnography to Art Song*. Oxford, Oxford University Press, 2021, 432 p. Coll. « AMS Studies in Music ». £35.99

[Contient : Balakirev, His Orient, and the Five.]

Jochen Lebelt, « Robert Schumann als Redakteur. Eine Zeitschrift zur Verteidigung der Zeitgenössischen Kunst gegen ihre Kritiker », *Neue Zeitschrift für Musik*, 2021 (2), p. 32-35.

Robert Ignatius Letellier, Nicholas Lester Fuller, *Fromental Halévy and His Operas, 1799-1841*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, 684 p. £95.99

Robert Ignatius Letellier, Nicholas Lester Fuller, *Fromental Halévy and His Operas, 1842-1862*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, 754 p. £95.99

Lara Popic, « Quand les objets s'animent. Les instruments de musique chez George Sand », p. 135-153. In : Pascale Auraix-Jonchière, Brigitte Diaz et Catherine Masson (dir.), *George Sand et le Monde des objets*. Paris, Classiques Garnier, 2021, 510 p. Coll. « Rencontres », 504. € 38

Romain Rolland, Œuvres complètes. Tome VI. Biographies musicales : *Vie de Beethoven - Haendel*. Paris, Classiques Garnier, 2021, 316 p. Coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 32. € 29

[Contient : Berlioz, passim.]

Gilles Saint Arroman, *Écrits de Vincent d'Indy*. Vol. 2 : 1904-1918. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2021, 708 p. € 45

Camille Saint-Saëns, *Merdiflor et Cacahouette*. Rochefort, Les petites allées, 2021, 32 p. € 9

[Parodie irrespectueuse et hilarante de *Pelléas et Mélisande*.]

B. CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Jean-Philippe Biojout, *Léo Delibes*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2021, 176 p. Coll. « Horizons », 85. € 20

Laure Dautriche, *Paganini : le violoniste du diable*. Paris, Tallandier, 2021, 304 p. € 20,90

Jean-François Monnard, *Markevitch, musicien cosmopolite*. Gollion, Infolio, 2021, 61 p. Coll. « Presto ». € 10

Jean-Michel Nectoux, Achille Davy-Rigaux et Catherine Massip, « En souvenir d'Yves Gérard (1932-2020) », *Revue de musicologie*, 2021 (107/1), p. 95-110.

Jérôme Pesqué, *Régine Crespin : La vie et le chant d'une femme*. Paris, AFNIL, 2021, 642 p. € 19

V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

« 1830. Révolutions et liberté », *L'Histoire*, 484 (juin 2021), p. 31-57.
[Contient : Hervé Robert, Le coup de force constitutionnel.]

Jonathan Beecher, *Writers and Revolution: Intellectuals and the French Revolution of 1848*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 494 p. £29.99

[Contient : George Sand, p. 81-122. Marie d'Agoult, p. 123-166. Victor Hugo, p. 167-202. Flaubert, p. 365-404.]

Comtesse de Boigne, *Mémoires : récits d'une tante*. Tome II. De 1820 à 1848. Paris, Mercure de France, 2021, 720 p. Coll. « Le Temps retrouvé ». € 13

Pierre Bonneau, *La Légende napoléonienne vue par les écrivains romantiques britanniques (1796-1815)*. Paris, L'Harmattan, 2021, 208 p. Coll. « Historiques ». € 21,50

Claude Brulant, *L'Empereur et le Photographe. Essai sur l'usage de la photographie au Second Empire*. Paris, Éditions SPM, 2021, 364 p. € 37
[Contient : Les Expositions universelles, p. 120-124. L'accès à l'art facilité par la photographie, p. 329-337.]

Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : centenaire d'un maître français. Vichy, Musée de l'Opéra de Vichy, 2021, 119 p. € 15

Guillaume Cousin, **La Revue de Paris (1829-1834) : un « panthéon où sont admis tous les cultes »**. Paris, Honoré Champion, 2021, 694 p. Coll. « Romantisme modernité », 197. € 85
[Contient : Louis-Désiré Véron, p. 31-49. La révolution de 1830 dans la *Revue de Paris*, p. 145-155.]

Raphaël Dargent, **Marie-Amélie : la dernière reine.** Paris, Tallandier, 2021, 494 p. € 24,90

Alexandre Dumas, **Correspondance.** Tome V. Édition de Claude Schopp. Paris, Classiques Garnier, 2021, 804 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 49. € 59

Olivier Faure, **Contre les déserts médicaux : les officiers de santé en France dans le premier XIX^e siècle.** Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020, 280 p. Coll. « Perspectives historiques ». € 24

Ferdinand Philippe d'Orléans (1810-1842) : images d'un prince idéal. Montauban, Musée Ingres Bourdelle ; Paris, Le Passage, 2021, 399 p. € 39

Gustave Flaubert, Ivan Tourgueniev, « **Je n'ai pas les nerfs assez robustes pour vivre dans ce monde-là !** » : **correspondance.** Préface de Frank Lanot. Paris, Le Passeur éditeur, 2021, 299 p. Coll. « Le Passeur poche ». € 8.50

Edmond et Jules de Goncourt, **Journal.** Choix et édition de Jean-Louis Cabanès. Paris, Gallimard, 2021, 896 p. Coll. « Folio classique », 7000. € 13,50

Edmond et Jules de Goncourt, **Journal des Goncourt.** Tome V : 1869-1871. Édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès. Texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès. Paris, Honoré Champion, 2021, 758 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 122. € 98

Alphonse de Lamartine, **Sur la politique rationnelle.** Texte établi et présenté par Romain Jalabert. Paris, Classiques Garnier, 2021, 162 p. Coll. « Société des Textes Français Modernes », 263. € 25

Thierry Lentz et François Lagrange (dir.), « **Le plus puissant souffle de vie...** ». **La mort de Napoléon (1821-2021)**. Paris, CNRS éditions, 2021, 304 p. € 25

[Contient : Hervé Robert, Le retour des Cendres. Le coup d'éclat napoléonien du roi des Français.]

Marie Mennessier-Nodier, **Correspondance**. Tome III. Lettres à Marie. Édition de Jacques Geoffroy. Paris, Classiques Garnier, 2021, 407 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 46. € 39

Charles Nodier, **Feuilletons du Journal des Débats et autres écrits critiques (1800-1823)**. Édition de Jacques-Remi Dahan. Paris, Classiques Garnier, 2021, 2 vol., 2236 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 90. € 75

Erwan Pointeau Lagadec, **Le Club des hachichins. Du mythe à la réalité**. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, 112 p. Coll. « Addictions : Plaisir, Passion, Possession ». € 13,90

Jean-Claude Yon, **Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle**. Nouvelle édition revue et augmentée. Malakoff, Armand Colin, 2021, 392 p. Coll. « Mnémosya ». € 25,90

VI. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Charles Baudelaire, **Salon de 1846**. Précédé de « Baudelaire peintre », par Jean-Christophe Bailly. Paris, La Fabrique Éditions, 2021, 233 p. € 15

Bernard Degout, Gennaro Toscano et Corinne Le Bitouzé (dir.), **L'Archéologue, le Peintre et l'Écrivain : Millin, Catel et Custine au royaume de Naples en 1812**. Domaine départemental de la Vallée-aux-Loups – Maison de Chateaubriand ; Paris, Lienart, 2021, 144 p. Coll. « Arts et spectacles ». € 19

Giorgio Morandi : la collection Magnani-Rocca. Paris, In fine ; Musée de Grenoble, 2020, 255 p. € 28

Grenoble et ses Artistes au XIX^e siècle. Gand, Snoeck ; Musée de Grenoble, 2020, 264 p. € 29

Christine Peltre, *Vers l'Orient : géographies d'un désir*. Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2021, 144 p. € 20

Gaëtan Picon, *Ingres*. Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2021, 160 p. Coll. « Studiolo ». € 7,50

Margot Renard, Camille Noûs, « Le retour des révolutionnaires dans *Les vainqueurs de la Bastille* de Paul Delaroche (1830-1838) », *Dix-huitième siècle*, 53 (2021), p. 161-176.

Gisèle Séginger, *L'Orient de Flaubert en images*. Paris, Citadelles & Mazenod, 2021, 222 p. € 69

Un Duel romantique : Le Giaour de Lord Byron par Delacroix. Paris, Louvre Éditions ; Le Passage, 2020, 176 p. € 29

Ylya Répine 1844-1930. Peindre l'âme russe. Paris, Paris-musées, 2021, 260 p. € 42

VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

William Blake, *Chants d'Innocence et d'Expérience*. Traduit par Marie-Louise Soupault et Philippe Soupault. Préface de Jean-Yves Masson. Paris, Les Belles Lettres, 2021, 134 p. € 21

[Contient : 55 reproductions couleur des gravures de William Blake.]

Victoire Feuillebois, *Portraits de l'écrivain romantique en conteur nocturne*. Paris, Classiques Garnier, 2021, 435 p. Coll. « Perspectives comparatistes », 101. € 48

Gustave Flaubert, *Salammbô*. Édition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs. Paris, L.G.F - Le livre de poche, 2021, 541 p. Coll. « Le livre de poche », 32054. € 6,90

James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*. Traduction et édition critique par Samuel Baudry. Paris, Classiques Garnier, 2021, 497 p. Coll. « Classiques jaunes », 641. € 15

George Sand, **Œuvres complètes. Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments** 1841-1851. *Mouney-Robin* (1841). *Carl* (1843). *Histoire du véritable Gribouille* (1851). Paris, Honoré Champion, 2021, 234 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 225. € 48

Madame de Staël, ***De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales***. Édition d'Axel Blaeschke. Paris, Classiques Garnier, 2021, CXXI-627 p. Coll. « Classiques jaunes », 617. € 19

Marta Sukiennicka, ***Éloquences romantiques : les années de l'Arsenal (1824-1834)***. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020, 268 p. Coll. « Seria Filologia Romańska », 79. Prix non indiqué

Alfred de Vigny, **Œuvres poétiques**. Édition de Jacques-Philippe Saint-Gérard. Paris, Flammarion, 2021, 448 p. Coll. « Garnier-Flammarion », 306. € 9

Geneviève Winter, Le « voyage en Italie » de Chateaubriand à Hippolyte Taine 1803-1866, p. 173-196. In : Romain Vignest (dir.), ***Italie-France : littératures croisées***. Paris, Classiques Garnier, 2021, 322 p. Coll. « Rencontres », 496. € 36

Alain REYNAUD

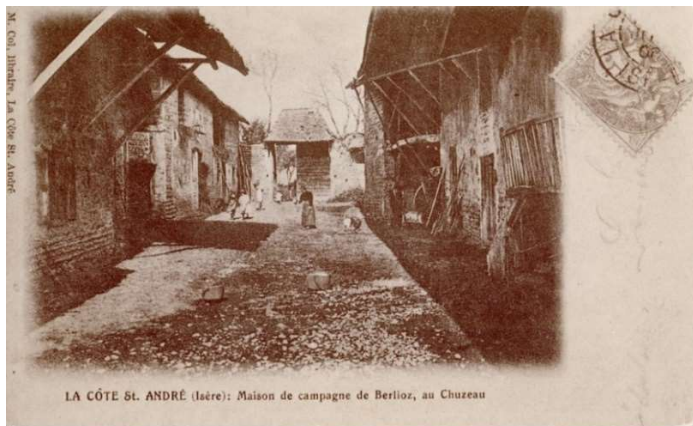
À la rencontre de la « ferme Berlioz »

Au cours d'une promenade qui avait mené mes pas sur les contreforts du village de La Côte-Saint-André, je l'avais vue. Je l'avais vue discrète, un peu assoupie dans sa robe de fleurs où elle somnolait là sur le bord du chemin. Le temps qui avait buriné son visage n'avait pu effacer la beauté dont elle avait été parée. Elle goûtait là, parmi le chant des oiseaux, les premiers rayons de ce soleil de printemps. Le bruissement des feuilles d'un chêne au tronc nouveau m'invita à prendre un repos bien mérité parmi cette nature qui s'offrait à mes yeux. Prenant soin de ne pas troubler la sieste de l'inconnue, je m'assis sur le bord du chemin qui baignait dans un halo de quiétude. Telle un écrin, la prairie qui nous accueillait vibrait de milles bruits d'insectes et une constellation de fleurs des champs luisait en son sein telle une voie lactée dont les couleurs semblaient rivaliser entre elles.

Une brise légère anima le paysage, donnant vie à la prairie. Chaque herbe, chaque fleur se mit à onduler dans un balai harmonieux. Un chœur d'arbres se mit à chanter une douce pastorale qui éveilla avec une infinie délicatesse la bâtisse qui m'avait conduit à ce repos ombragé. Peu à peu, elle sortait de son long sommeil, dans sa grande cour intérieure aucun chien n'aboyait, seul un volet semblait claquer avec retenue n'osant troubler l'endormissement de la belle.

Attiré par cette mesure silencieuse et solitaire, je me frayais un passage parmi cette végétation luxuriante qui protégeait son entrée des indiscrets. Les premiers branchages écartés je me retrouvai face à un portail immense qui se dressait là. Jadis cerbère, il n'était plus qu'un fébrile rempart rongé par le lierre au-dessus duquel trône un porche aux tuiles élimées. Par un trou ménagé dans le haut mur de clôture, je glissais un œil et de la pénombre qui m'entourait je découvrais la cour intérieure qu'encadraient deux longs corps de ferme semblant s'observer depuis la nuit des temps dans un doux silence. Comme happé par cette beauté silencieuse, je franchis le mur. Plus qu'un mur j'avais franchi un espace-temps et me retrouvais dans sa grande cour

que l'oubli avait figé dans le passé. Un passé que chacun des banchés de pisé de ces murs baignés de soleil me susurrail avec modestie.



Carte postale, vers 1900.

C'est effectivement avec une modestie non dénuée de fierté qu'elle me conta son histoire. Telle que je la voyais, avec ses murs érodés par le temps dont certains trop éprouvés par les intempéries avaient cédé ; elle avait été la ferme de l'une des plus importantes familles de la région. La famille d'un des plus grands compositeurs de musique française. Et oui, cette ferme plongée dans l'oubli avait été l'écrin champêtre du jeune Hector Berlioz. Elle fut la propriété de son riche aïeul qui l'offrit en dot de mariage à ses parents. Elle m'expliqua avec un certain regret que la famille n'habitait pas là, qu'elle était pour eux une source de revenu comme bien d'autres mais avait la fierté d'être celle que la famille préférait rejoindre pour s'écarter des turpitudes du centre-ville où elle résidait. La bâtisse guida mes pas jusqu'à un escalier qui s'élançait le long de la façade du bâtiment sud. Ces marches de chêne bien qu'abritées par une importante dépassée de toiture étaient érodées par les pluies et les pas des ouvriers agricoles. Mais pas seulement eux. Cet escalier avait été érigé à la demande de M. Berlioz père pour son épouse afin qu'elle puisse accéder à une magnanerie aménagée dans une salle au bout de la bâtisse. L'élevage

des vers à soie était une de ses passions à laquelle elle se livrait avec ferveur dans ces lieux. Dans cette pièce que deux imposantes fenêtres à petits carreaux nourrissaient d'une abondante lumière, Mme Berlioz élevait ses vers à soie, oubliant ainsi les tracasseries familiales d'un fils qui se refusait à la médecine s'obstinant à vouloir être un musicien, en un mot un saltimbanque. Voilà pourquoi elle aimait se réfugier dans ces lieux. Elle nourrissait ces vers à soie avec les feuilles de mûriers achetés aux villageois. Leurs précieux cocons étaient vendus aux soieries lyonnaises, après les avoir fait sécher sur des nattes d'osier tressées à l'étage d'une pièce installée dans l'aile nord.



Une porte d'entrée, bâtiment nord.

M. Berlioz trouvait également en cette ferme un lieu de quiétude où il pouvait s'adonner à ses passions qu'il pratiquait avec la rigueur du médecin qu'il était. Agronome dans l'âme il aimait gérer les cultures de la ferme et y réaliser du vin. Ces deux inclinations firent de lui le principal « architecte » des modifications que la bâtisse m'incita à découvrir. Sous le grand escalier où je me trouvais, je découvris une immense porte de bois grisée dont les clous rouillés maintenaient avec difficulté les planches disjointes. Une fois mon œil

plaque à la porte, et acclimaté à l'obscurité, je découvris le ténérieu aménagé sous la magnanerie de son épouse. Foudre, tonneaux, pressoir s'entassaient là, dans l'obscurité silencieuse que seule éclairait une raie de lumière poussiéreuse. Je ressentis alors l'enivrement des grands jours où le raisin cultivé sur des terres familiales du coteau était amené à la ferme par les paysans afin d'y être vinifié. Ces grappes gorgées de soleil allaient être, sous l'œil expert de M. Berlioz, transformées en « candive », vin que son fils Hector se fera livrer à Paris afin de retrouver les arômes et parfums de son village natal. Adaptant constamment l'architecture des bâtiments aux besoins de l'exploitation, il réhaussa les murs du bâtiment nord, laissant ainsi de discrètes cicatrices de cette opération sur les façades du bâtiment.

Poursuivant ma vagabonde découverte, je traverse le bâtiment nord pour déboucher dans un champ de vignes ceint de murs. Ce clos achevé par M. Berlioz délimitant un espace d'intimité, isolé du monde par ses hauts murs constituant un écrin de nature où se répandait le chant des oiseaux. Les pieds de vignes, qui assistaient à cette chorale champêtre, ont été plantés bien après qu'Hector ait vendu la ferme suite à l'héritage de ses parents. M. Berlioz père en avait fait un lieu de cultures prenant scrupuleusement note de la production année après année dans son livre de raison.

Une brise légère fit courir un bref bruit métallique strident. Tournant le regard, à travers le dru feuillage d'un cerisier, je découvris une girouette au sommet du pavillon de vigne dont le toit de tuiles plates tendues vers le ciel semblait régner sur ce clos et les vignes simples sujets autour de lui. Je sus plus tard par des villageois qu'il fut surnommé le pavillon de la malédiction car, bien que construit quelques années après l'événement, c'était sur son emplacement, dit-on, que Mme Berlioz vint se réfugier après avoir maudit son fils en raison de son obstination à devenir musicien. Elle n'entendra jamais sa musique, ignorant son succès dans le monde.

Ce pavillon si ravissant, érigé là sur les lieux de ce drame comme une stèle à l'épithaphe effacé, révèle une beauté romantique à l'image de la musique du compositeur.



Le pavillon.

Hébété par tant de beauté, je repassais le rempart végétal de la bâtisse. J'avais à la fois le cœur léger et apaisé par la quiétude du lieu mais aussi lourd de peine de voir un lieu si chargé d'histoire sombrer dans l'oubli. Je me retournais vers la bâtisse et comme pour répondre à son appel, je lui promis de mettre tout en œuvre pour revenir la sortir de l'oubli et lui redonner sa jeunesse d'antan, mais ça, c'est une nouvelle aventure qui débute.

Hervé PILAUD

C'est pendant l'hiver 2019 que nous décidons, Karine et moi, de racheter la ferme qui se trouvait dans un piteux état. Les bâtiments, le terrain et le clos étaient classés au titre des Monuments Historiques depuis 2003. Nous commençons par beaucoup de défrichage et de nettoyage. Avec l'aide des institutions nationales, régionales et départementales, nous avons pu réaliser la réfection des 1 000 m² de toiture, la reprise des murs pisés abîmés et du magnifique porche d'entrée de la cour. Aujourd'hui la ferme est sauvée et nous projetons de lui redonner une activité.

Cet été, nous avons accueilli avec beaucoup de plaisir des membres de l'Association nationale Hector Berlioz. Nous avons pu échanger et partager leur passion pour Berlioz et sa musique. Ce fut un moment très riche pour nous et, surtout, cela nous donne du courage pour continuer à préserver et à faire revivre la ferme du Chuzeau dite « ferme Berlioz ». Nous tenons à remercier l'Association et ses membres pour leur soutien et leurs dons.



Le porche d'entrée restauré.

Berlioz est-il mort dans la misère ?

Dans une émission télévisée consacrée à de nouvelles publications historiques que je suivais avec intérêt cet été, je n'ai pas pu m'empêcher de sursauter lorsque fut proférée cette sentence qu'on pourrait appeler une erreur grossière : « Berlioz est mort dans la misère. » Selon l'humeur du jour, les Berlioziens s'indigneront, d'autres préféreront en rire. Rappelons que Berlioz était suffisamment aisé pour s'offrir les services d'une domestique nommée.... Schumann¹, qu'à son décès, il laissa une succession « largement bénéficiaire », et que non seulement il « ne termina pas sa vie dans le dénuement », mais qu'il était « membre de la bonne classe moyenne »².

Alain DURIAU

1. Caroline Scheuer épouse de Pierre Guillaume Schumann. Ils habitaient dans la « chambre de bonne » de l'appartement qu'occupait Berlioz 4, rue de Calais.

2. Peter Bloom et Hervé Robert, « A propos de la vie matérielle et de la condition sociale d'Hector Berlioz : l'apport des actes authentiques », in *Cahier Berlioz* n° 2, 1995, p. 17 et 18.

Au revoir Monir

À la toute fin juillet, disparaissait subitement Monir Tayeb. Une grande perte aussi bien pour la personnalité brillante et éminente que fut Monir dans sa mission en faveur de Berlioz que pour sa personne des plus attachantes. Elle fut avec son époux, Michel Austin, la créatrice et l'animatrice du site hberlioz.com (site en anglais et en français) depuis 1997, et au départ sur sa propre suggestion. Un site remarquable, fouillé et unique, qui en peu de temps a fait référence pour ce qui concerne tout type d'information directe sur le compositeur.

Les deux époux furent adhérents de notre AnHB, puis en devinrent (comme il se devait) membres d'honneur. J'avais connu personnellement Monir Tayeb, à partir de 2003 (année marquante) à Paris, comme Christian Wasselin. Et nous l'avions souvent rencontrée par la suite en compagnie de Michel Austin, à différentes reprises à Paris, à Londres ou lors de manifestations berliozistes, profitant parfois de l'occasion pour des déjeûners amicaux et des échanges passionnés (en français, langue que tous deux pratiquaient aisément, bien que britanniques). Nous étions restés en constante relation. Ils vivaient en Écosse, d'où ils alimentaient régulièrement leur site, devenu un recours absolu de la toile internet internationale concernant Berlioz. À l'occasion de leur remise de la médaille d'honneur par la Berlioz Society de Londres en 2014, David Cairns avait pu déclarer : « Personne n'a plus fait pour Berlioz que Monir et Michel. Le magnifique site encyclopédique hberlioz.com qu'ils ont créé, maintenu et constamment mis à jour, est sans doute inégalé et certainement non surpassé par aucune autre entreprise consacrée à un grand artiste. »

Monir resplendissait de passion mais aussi de savoir, en sus d'un caractère avenant toujours sympathique. Son œuvre, mais aussi son souvenir amical, resteront dans nos mémoires.

Pierre-René SERNA

Farewell Monir !

Ils étaient deux à administrer l'incomparable site hberlioz.com. Monir Tayeb partie pour d'autres cieux, Michel Austin reste seul à entretenir le monument qu'ils ont édifié ensemble, pied à pied, pendant près d'un quart de siècle.

C'était le 18 juillet 1997. Ce jour-là, pour le simple amour de Berlioz et de sa musique, et sans le soutien d'aucune institution d'aucun pays, deux universitaires écossais se lançaient dans la confection d'un site qui allait, au fil des ans, devenir la bible numérique des berlioziens du monde entier. Installés à St Andrews, en Écosse, non loin d'une petite côte (ce qui ne s'invente pas), Monir Tayeb et Michel Austin se sont rencontrés en 1989 à la Waverley Station d'Édimbourg (ce qui ne s'invente pas non plus !) et ont consacré une partie de leur vie à Berlioz avec une minutie et un enthousiasme inentamés. Mais Monir s'est éteinte le 30 juillet dernier, à l'âge de soixante-quinze ans. Ceux qui l'ont connue garderont l'image d'une petite femme vive, ébouriffée, qui cachait une érudition considérable derrière ses yeux rieurs. Moins à l'aise en français que Michel, Monir était tout comme lui d'un tempérament exigeant et passionné. Elle avait tout d'un savant venu de Perse dissimulant sa science sous la gentillesse de son sourire et la constance de son humeur : née en 1946 en Iran, elle s'était installée en 1976 pour y poursuivre sa carrière universitaire. C'est là qu'elle a découvert Berlioz en lisant d'abord les *Mémoires* dans une traduction anglaise avant d'apprendre le français pour se griser du texte original et de se passionner pour la musique de Berlioz. Singulier parcours ! Michel, de mère française et de père australien, reste aujourd'hui seul pour entretenir sa mémoire et celle de Berlioz, leur passion commune.

Monir et Michel se rendaient de temps à autre en France afin d'y écouter la musique de leur musicien chéri. Ils sont venus à La Côte-Saint-André une première fois en 1998, puis y sont revenus afin de

discuter de l'avenir de leurs collections berlioziennes, constituées notamment de lettres, et de leur grande œuvre : le site hberlioz.com. Car une pareille initiative est destinée à vivre, à s'enrichir et à proliférer sans fin, à condition bien sûr que s'en charge un maître d'œuvre, même si, telles quelles, les nombreuses pages qui le composent sont d'une érudition vertigineuse. En l'état, ce site vaut cent fois plus et cent fois mieux que nombre de compilations de troisième main.

L'auteur de ces lignes se souvient d'une *Enfance du Christ* dirigée par John Nelson à Notre-Dame-de-Paris, il y a quelques années. Ce soir-là, nous étions quelques amis berlioziens, dont le fidèle Pierre-René Serna, à nous féliciter de la beauté de l'interprétation de Nelson ; Monir et Michel étaient parmi nous. Pour bien finir cette soirée et réjouir nos hôtes écossais, décision fut prise d'aller dîner. Quel restaurant trouver à Paris, digne de *L'Enfance du Christ* ? Mais *Chez Polidor* bien sûr, rue Monsieur-le-Prince ! La malice qui crépita ce soir-là dans l'œil de Monir, à la vue de l'enseigne du restaurant, valait toutes les approbations.

En concevant le site hberlioz.com, Monir et Michel ont rédigé une encyclopédie numérique de l'œuvre et de la vie de Berlioz. Les historiens leur sauront toujours gré de ce travail enthousiasmant, les amoureux de Berlioz savent qu'ils ne sont pas seuls. Adieu Monir ! Berlioz t'inspira, tu l'as aimé, tu l'as chanté à ta manière ; ta tâche est accomplie.

Christian WASSELIN

Lire un entretien avec Monir et Michel :

<https://van-magazine.com/mag/the-berlioziens/>

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

BONNES FEUILLES

N° 16

2021

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

COMITÉ DE RÉDACTION
Anne Bongrain, Gérard Condé

BONNES FEUILLES

Sommaire

Les Troyens en 21...		
... et ce qu'il en advint		5
<i>Le Figaro</i> , 9 juin 1921	Gabriel FAURÉ	13
<i>Comædia</i> , 9 juin 1921	Louis LALOY	16
<i>Comædia</i> , 9 juin 1921	RENÉ-JEAN	20
<i>Le Temps</i> , 13 juin 1921	Henri CHAPOT	23
<i>Écho de Paris</i> , 11 juin 1921	Adolphe BOSCHOT	25
<i>Journal des Débats</i> , 12 juin 1921	Adolphe JULLIEN	31
<i>Le Ménestrel</i> , 17 juin 1921	J.-H. MORENO	37
Vingt ans avant...		
... la critique est un plat qui se mange froid	Gérard CONDÉ	39

Les *Troyens* en 21... et ce qu'il en advint

La place éminente acquise par *Les Troyens* depuis les années soixante-dix nous fait considérer leur admission au Palais Garnier, le 8 juin 1921, comme une étape importante vers leur consécration. Il en allait tout autrement à l'époque où la décision du directeur de l'Opéra de Paris, Jacques Rouché, de porter à la scène une œuvre naufragée évoquait plutôt le renflouement des trésors d'une épave dont la place semblait prête au musée tant il paraissait improbable de lui voir reprendre la mer. D'où le parti pris de préserver le vaisseau du risque de couler à pic dans des eaux plus profondes, en ne s'aventurant guère au-delà des pages dont le succès, acquis au concert, semblait de bon augure.

L'avenir de cette tentative de réhabilitation dut sembler assez incertain pour que Louis Laloy, alors Secrétaire général de l'Opéra, n'en fasse pas mention dans le vaste ouvrage *Cinquante ans de musique Française, 1874-1925* paru en 1926. Le compte rendu qu'il rédigea pour *Comœdia* du 9 juin tout positif qu'il soit, en témoigne (voir p. 16). L'allusion conclusive à l'engouement du public pour le jazz et les patronymes venus du froid semble écrite sous le choc de la création, trois soirs avant *Les Troyens*, de *L'Homme et son désir* de Darius Milhaud par les Ballets suédois, au Théâtre des Champs-Élysées dans les décors et costumes radicalement stylisés d'Audrey Parr, qui avait autrement secoué l'attention en divisant l'opinion.

La résurrection des *Troyens*, dans ce contexte, semblait relever de l'acquiescement d'une vieille dette. Peut-être à cause de cela, les traces de l'aspect visuel de cette production semblent rares en dehors des archives de l'Opéra. La recension sensible de René-Jean dans *Comœdia* (voir p. 20) offre un témoignage d'autant plus précieux que l'auteur des décors et des costumes, le peintre René Piot (1864-1934),

collaborateur régulier de Jacques Rouché, conçut aussi la mise en scène¹.

Mais Piot fit plus encore. Quand Rouché, qui avait envisagé, dès sa nomination en 1914, de présenter *Les Troyens* dans leur intégralité, douta des ressources de l'Opéra comme de la curiosité du public, René Piot ne mâcha pas ses mots : « Je crois que vous avez tort de ne pas faire l'ensemble quitte à le jouer pendant quelques représentations de grand gala de luxe, comme *Parsifal*, et à les séparer ensuite pour les représentations ordinaires. Faites-vous lire musicalement les deux partitions d'un bout à l'autre du même coup : vous verrez que toute l'éloquence vient de cette opposition entre l'opacité terrible du drame troyen de la première partie et la clarté aérienne de la seconde partie. La grande originalité de votre idée tient entièrement à la représentation totale de l'œuvre ».

Pour réduire la durée du spectacle (qui ne devait pas excéder 4 h 15), Piot proposait de limiter les décors à des toiles de fond, en supprimant les constructions longues à déplacer ; pas d'entractes non plus, suggestion plus utopique qui ne tenait pas compte du besoin de repos des interprètes.

Travaillant aux *Troyens* dès 1914, René Piot passa, pour s'imprégner d'antique, « un temps très long dans les bibliothèques à relever des calques de vases grecs », puis chez Ruppert, « un mois consécutif à me draper puis à me faire draper, car je n'ai pas inventé ma connaissance de la draperie » ; il courut aussi les teinturiers, aux quatre coins de Paris, tant il était attaché à la qualité des couleurs et à leur succession, s'inquiétant, par exemple, de la menace d'une rupture chromatique : « Tenez-vous, dans le ballet des *Troyens* à couper les danses nubienues ? J'en aurais besoin pour une rentrée de pourpre, bleu sombre et noir après toute la symphonie des jaunes et orangés de

1. La volumineuse correspondance entre René Piot et Jacques Rouché conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, forme le socle de la contribution de Martine Kahane, *René Piot et la première intégrale des « Troyens » à l'Opéra de Paris*, publié en mars 1990 dans le programme de salle des *Troyens*, spectacle inaugural de l'Opéra Bastille (pp. 132 à 143). Les citations suivantes sont empruntées à cet article fondamental.

la première partie du ballet. Je vous montrerai sur la partition comme je conçois ces différentes entrées ».



René Piot, esquisses de costumes pour Les Troyens.
Collection particulière.

Entre 1914 et 1921, Piot eut tout loisir de réfléchir en profondeur sur une représentation de l'Antique qui, loin du souci archéologique, doit correspondre à la sensibilité de l'époque, nécessairement différente de celle qu'avait Berlioz :

Je crois que pour émouvoir, dans *les Troyens*, et pour être en relation directe avec la volonté de Berlioz, il ne faut pas tenir compte absolument de l'idée plastique de Berlioz car alors il faudrait faire du Tony Johannot, mais penser à son influence *Virgilienne*.

Il faut éviter les erreurs de goût de Bakst cherchant des reconstructions mycénienes, mais rendre une période d'antique transitoire telle que pouvait la concevoir l'époque virgilienne. Dans *les Troyens*, une chose domine tout, l'influence des chœurs : sûrement Berlioz a voulu essayer de rendre l'importance des chœurs de la tragédie antique. C'est donc avant tout la mise en scène des chœurs qu'il faut régler et c'est la clé de toute la mise en scène. Si nous

arrivons à déterminer les mouvements plastiques de foule qui aient de l'expression et qui suivent les mouvements musicaux par des oppositions de groupes heurtés ou processionnels, nous tiendrons le bon bout.

René Piot convainquit sans peine Rouché de se passer des metteurs en scène attitrés. Mais, comme il ne pouvait apparaître dans ce rôle, il rédigea un volumineux livret de mise en scène à l'usage de Rouché :

J'ai voulu régler tous les mouvements [...] des chœurs et des personnages de façon qu'il se coordonnent tous et qu'il y ait une telle unité que depuis le commencement jusqu'à la fin, chaque mouvement découle du mouvement précédent avec une logique absolue [...] J'ai noté chaque mouvement principal du chœur en renvoyant à la page de la partition. Chacun est marqué en plan avec des crayons de couleur et j'ai ajouté un dessin de chaque décor. De cette façon vous pourrez travailler seul, devant la partition, ma mise en scène. Quand vous l'aurez étudiée nous discuterons les parties qui ne vous conviennent pas.

L'engagement dramatique que Piot attendait des interprètes l'amena à contester âprement certains choix de Rouché :

Voulez-vous [engager] définitivement [Lucy] Isnardon, car la Cassandre est un rôle très important, c'est sur elle que repose tout le second tableau et si elle continue à être aussi nulle de voix et de plastique, c'est vraiment ennuyeux [...] Isnardon est absolument insuffisante dans Cassandre. Elle est petite, sans style et maladroite. Elle avait été désignée comme doublure de [Jeanne] Hatto, elle ne sera jamais qu'une doublure. Elle fait n'importe quoi. Et [Germaine] Lubin ferait bien mieux. Même si elle n'arrive pas au dramatique que je voudrais, sa beauté est toujours une expression à elle seule et comme voix et style vocal il n'y a pas de comparaison.

Piot sera plus cruel encore quand il découvrit Josefa Gozatégui : « Mon dieu ! Qu'elle est laide votre Didon ! Et mal faite ! Les jockeys arrivent à perdre 20 livres en 15 jours. M'autorisez-vous à lui conseiller de faire des pas de gymnastique au bois avec des couvertures de laine, car il faut qu'elle me perde au moins 5 kilos jusqu'à la première ». Mais, après la première, Piot se déchaînera

contre la cantatrice qui avait ajouté des bijoux à son costume : « Dans quelle forêt vierge avez-vous déniché ce cacatoès qui singe Didon et sur quelle Côte-d'Ivoire a-t-elle ramassé ces verroteries de chef cannibale dont elle affuble mon costume ? [...] D'autant que ce bleu et cet acier tuent l'harmonie rouge et or du costume ».

Tout en restant indulgente, la critique fut sans doute plus incommodée par les insuffisances de la distribution que sensible à ce que cette production devait aux soins de René Piot dont les décors et costumes font l'objet d'éloges convenus. Ses raffinements étaient-ils d'un autre âge ? Si, en 1919, le succès de sa *Tragédie de Salomé* pouvait se confondre avec celui d'Ida Rubinstein, en 1921 l'Art Déco et le jazz avaient ébranlé les normes de la perception. Darius Milhaud, qui proclama toujours son indéfectible admiration pour Berlioz, était-il présent le 9 juin ? Son nom n'apparaît pas dans le relevé des compositeurs célèbres qui y assistaient (la plupart comme critiques...) : Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Alfred Bruneau, André Messager, Charles-Marie Widor, Reynaldo Hahn, Gabriel Pierné, Claude Terrasse... Absents ou pas vus (?) Charpentier, Dukas, d'Indy, Rabaud, Ravel, Roussel, Schmitt.



L'homme et son désir, de Darius Milhaud.
Décor et costumes d'Audrey Parr, 1921.

Le ban et l'arrière ban de la critique était au rendez-vous. Avec à sa tête, on peut le dire, Adolphe Boschot, auteur de la première biographie exhaustive de Berlioz, qui fut le garant et, peut-être, l'initiateur de l'entreprise, ne manqua pas d'en rendre compte dans *L'Écho de Paris* de façon aussi retenue qu'élogieuse et, surtout, livrant de précieuses informations sur ce que le travail des répétitions lui avait dévoilé (voir p. 25). L'éloge appuyé d'Édouard Colonne, à qui *La Damnation de Faust* devrait sa popularité est peut-être, comme on le verra en conclusion, une réponse à Adolphe Jullien qui (vingt ans plus tôt) avait attribué l'autorisation accordée par les héritiers à Raoul Gunsbourg de transformer en opéra l'ouvrage que Berlioz avait conçu pour le concert, à l'appât des droits d'auteurs, infiniment supérieurs dès lors qu'il s'agit d'un spectacle.

La note sur les droits d'auteur engendrés par les représentations des *Troyens* à l'Opéra (p. 41), grâce à la prise en compte des années de guerre, n'est pas dénuée de malice, pas plus que la sévérité de la critique d'Adolphe Jullien ne semble étrangère à ce vieux contentieux (p. 31). L'article du *Ménestrel* (p. 37) est plus neutre, signé qu'il est d'Henri Moreno (alias Henri Heugel), l'éditeur fortuné de Massenet, qui ne devait rien à l'Opéra auquel *Thaïs* assurait toujours de belles recettes ; il pouvait espérer néanmoins la reprise d'*Ariane*, du *Cid* et l'entrée d'autres ouvrages créés à l'Opéra-Comique, comme *Esclarmonde*. Toutes choses qui viendront en leur temps...

Mais, à tout seigneur tout honneur : l'année 1921 ayant vu paraître *Les Troyens* à Paris et disparaître Saint-Saëns à Alger, priorité sera donnée au compte rendu de Fauré (p. 9), le dernier publié dans *Le Figaro* à qui, depuis le 2 mars 1903, il livrait, avec une irrégularité toute artistique, des articles où une bienveillance – exercée à bon escient – l'emportait sur le souci de rendre ces arrêts implacables qui assurent au critique un semblant de respectabilité. Aussi peut-on s'étonner de la chute d'un article du 21 novembre 1904 où l'éloge de la *Faust symphonie* de Liszt (« qui, pour sa hardie conception, n'a point de modèle dans le passé, pour sa réalisation puissante et si personnelle, pour les extraordinaires inventions d'un Finale qui semble écrit en traits de feu, de même que pour la beauté et le charme pur que dégage le délicieux épisode de « Gretchen », cette page unique

dans toute la musique moderne») était suivi d'un trait cinglant : « Le concert avait débuté par l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, ouverture conclusion aux thèmes médiocres, de forme baroque et de sonorité vulgaire, que le public a, d'ailleurs, froidement accueillie. »

Cette condamnation sans appel valut à Fauré une volée de bois vert de la part de son vieil ami Saint-Saëns² :

Milan, 24 novembre 1904.

Mon cher Gabriel,

Tu n'aimes pas Berlioz, il n'y a rien à faire à cela ; mais tu l'exprimes d'une façon violente qui peut te faire du tort et c'est pour cela que je me permets encore de t'en parler. Tu dois avoir la juste prétention de faire de la haute critique, de t'élever au-dessus du vulgaire en ce genre comme tu l'es dans d'autres. Or, pour faire de la haute critique il faut savoir *apprécier ce qu'on n'aime pas*. Haendel trouvait Gluck moins musicien que son cuisinier : il ne voyait que ce que son insuffisance d'écriture, il ne voyait ni sa couleur, ni sa puissance dramatique. Ce n'est pas ainsi qu'un critique doit juger.

Les défauts de Berlioz crèvent les yeux ; il les rachète par la grandeur du caractère, par la personnalité, par l'étonnante création de l'instrumentation moderne. Voilà ce qu'il ne faut jamais oublier. Est-ce qu'on parle jamais des vulgarités, des platitudes qu'il y a dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin* ? L'*Ouverture de Benvenuto* n'est pas des plus agréables, et l'auteur lui-même ne l'a pas trouvée suffisante, puisqu'il en a écrit une autre, bien supérieure [le *Carnaval romain*]. Mais il me semble que le thème du cardinal n'est pas si vulgaire.

Quoi qu'il en soit, cette *Ouverture* a un mérite, celui de nous montrer dans la péroration un procédé que Wagner s'est approprié depuis : un chant exécuté par les trombones à l'unisson et accompagné d'un trait persistant des violons. Cela mérite qu'on en parle avec une certaine déférence.

2. Gabriel Fauré, *Correspondance suivie de Lettres à Madame H.* recueillies, présentées et annotées par Jean-Michel Nectoux, Fayard, 2014, p. 306-307.

Enfin, s'il faut tout dire, nous n'avons pas tant de grands compositeurs ; laissons aux autres le soin de les débiter. Ils n'ont garde de débiter les leurs : ils ne parlent jamais que de leurs qualités.

Dixi. Pardonne-moi mes soins tyranniques, fruit amer de mon incroyable affection et présente à ta famille mes plus tendres souvenirs.

C. Saint-Saëns

Réponse de Fauré³:

Paris 7 décembre 1904.

Cher Camille,

Je te demande pardon de n'avoir pas encore répondu à ta lettre de Milan et de n'avoir de ne t'avoir pas remercié pour les bons avis qu'elle contenait et dont tu peux être assuré que je tiendrai grand compte. Seulement c'est bien agaçant d'entendre dire partout et à propos de tout : « le talent est inutile, le génie suffit. Voyez Berlioz, voyez Rodin, voyez Puvis de Chavannes ! » Et bon nombre de nos jeunes musiciens, convaincus qu'ils ont du génie, nous envoient promener quand nous les engageons d'essayer d'acquérir du talent.

Je ne parle même pas de cette admiration bête de beaucoup de gens pour *n'importe quoi* de Berlioz.

On peut imaginer qu'au lendemain de l'entrée des *Troyens* au répertoire de l'Opéra de Paris en 1921, Saint-Saëns eut, en ouvrant *Le Figaro*, le plaisir de constater que son cher Gabriel n'avait pas oublié la leçon. Sommé de rendre son article avant minuit pour paraître le lendemain, on a tout lieu de croire que Fauré l'avait rédigé, en majeure partie, avant d'assister à la représentation, en feuilletant le piano-chant. En témoigne la mention : « Il est d'ailleurs impossible de parcourir la partition des *Troyens* sans s'arrêter longuement... » (etc.) Et cette partition, Fauré la connaissait assez pour y faire allusion dans une lettre à son fils le 17 août 1906 : « Tu trouveras dans la partition des *Troyens* de Berlioz, un exemple semblable dans un air de danse également ».

3. *Ibid.*, p. 307-308.

Le Figaro, 9 juin 1921A l'Opéra. *Les Troyens*.

On sait que vers 1861, Berlioz et Wagner se sont trouvés en compétition pour obtenir de l'Opéra, l'un, la représentation des *Troyens*, l'autre, celle du *Tannhäuser*, et l'on sait aussi que l'influence de la princesse de Metternich fit pencher la balance en faveur de Wagner. L'échec mémorable du *Tannhäuser*, qu'on eut le tort d'imputer uniquement à l'incompréhension du public, ne pouvait cependant encourager l'Opéra à courir de nouveaux risques avec les *Troyens*. C'est donc au Théâtre-Lyrique, dirigé alors par Léon Carvalho, qu'en 1863 l'œuvre de Berlioz parut enfin aux lueurs de la rampe ; faibles lueurs, si l'on en croit ce qui a été rapporté d'une interprétation de valeur très inégale dans son ensemble et d'une mise au point insuffisante. Au bout d'un mois à peine, les recettes n'ayant pas correspondu aux nécessités d'un théâtre qui, vivant presque exclusivement de nouveautés, vivait difficilement, les *Troyens* quittèrent l'affiche. Une reprise sans grand éclat, suivie de quelques représentations seulement, eut lieu beaucoup plus tard [à l'Opéra-Comique, en 1892] après quoi, sauf de fragmentaires et peu fréquentes exécutions au concert, les *Troyens* ne connurent plus d'autre destinée que l'oubli. Puisse l'initiative dont s'honore aujourd'hui M. Rouché être décisive, puisse l'une des œuvres capitales de la musique dramatique prendre définitivement sa place au répertoire de l'Opéra, théâtre qui se doit de rester le plus possible national.

Issue d'un cerveau et d'un cœur où toute chose prenait une forme excessive, l'œuvre de Berlioz dans sa totalité me semble devoir être considérée – proportions gardées – de la façon dont Georges Clemenceau a dit qu'il fallait considérer la Révolution française comme un *bloc*. Peu important les imperfections, les maladroites, les turbulences qu'on y rencontre et qu'une éducation musicale plus affinée peut rendre sensibles au public d'aujourd'hui : elle n'en possédera pas moins par la force, la hardiesse, la générosité de la pensée, par l'ardeur du sentiment, une puissance persuasive à laquelle il n'est pas possible de ne pas se soumettre aveuglément. On peut être réfractaire à la musique de Berlioz : on ne peut pas l'aimer à demi.

Dans chacune des deux parties qui réunit la représentation des *Troyens* se retrouvent la plupart des traits caractéristiques du génie de Berlioz ; mais cette fois – et particulièrement dans les *Troyens à Carthage* – ils semblent s’être entourés d’une atmosphère d’apaisement, de grandeur, de beauté sereine telle que devait la créer dans cette âme de poète le contact de l’Antiquité grecque. Ici la simplicité, la franchise des lignes mélodiques et l’harmonie qui les soutient résultent certainement d’une inspiration directe, aisée. Il est d’ailleurs impossible de parcourir la partition des *Troyens* sans s’arrêter longuement sur ces pages divines : le Quintette, le Septuor, le duo de Didon et d’Enée, le nostalgique chant du matelot : tout, de la première note jusqu’à la dernière, y est pure musique, et c’était déjà de la musique *méditerranéenne* longtemps avant que Nietzsche ait qualifié ainsi certaine musique de notre pays.

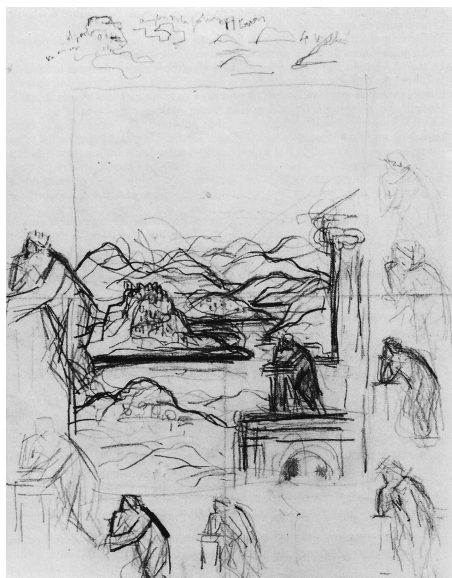
Dans son ensemble, l’interprétation des *Troyens* est remarquable. On doit en féliciter M. Philippe Gaubert qui, chargé de diriger les études des rôles, des chœurs et de l’orchestre, a apporté à ce soin mieux que ses belles qualités de chef d’orchestre, son intelligence de parfait musicien. Et comme tout chef d’orchestre est présumé musicien instruit et sensible, cette mesure, adoptée à l’Opéra, devrait être appliquée dans tous les théâtres lyriques ; elle seule représente le moyen d’assurer à toute interprétation une unité et une physionomie totales.

Les accents tragiques de Cassandre sont noblement et vaillamment traduits par Mme Isnardon dont le succès a été considérable. Le rôle d’Asagne est délicieusement chanté par Mlle Jeanne Laval, et Mme Arné se montre très satisfaisante dans le personnage d’Anna. Mme Cozatégui représente la Reine de Carthage. Cette artiste possède une belle et ample voix, mais s’en sert un peu mollement. Il ne me semble pas qu’elle ait absolument compris le haut caractère du rôle qui lui a été confié. De M. Frantz [*sic*], je suis heureux de pouvoir faire les plus grands éloges ; son interprétation du rôle d’Enée, où sa magnifique voix se donne si généreusement, est celle d’un véritable et grand artiste. Et puis n’avons-nous pas à lui savons gré de rester fidèlement à son poste malgré l’attrait des provinces et des Amériques par lequel, au grand détriment de nos troupes lyriques, tant d’autres se

laissent séduire ? Des félicitations hautement méritées sont dues également à Mme Rouard, M. Narçon. MM. Dutrex, Soria, Ezanno, Mahieux ne sauraient non plus être oubliés.

A part les « terrains vagues » aux alentours de Troie et le carrefour forestier où se déroule la fantasmagorie de la chasse royale, tous les décors, dessinés par M. Piot et exécutés par M. Mouveau, sont fort beaux. Quelques-uns même sont d'une lumière que l'Opéra, en ces derniers temps, semblait avoir à tout jamais bannie. Des costumes charmants ajoutent, eux aussi, une jolie clarté au spectacle. D'agréables ballets – un entre autre, de caractère exotique, et exquis par sa musique, – une mise en scène satisfaisante complètent [sic] les éléments d'une très belle soirée, glorieuse pour la mémoire de l'un de nos plus grands musiciens, glorieuse aussi pour l'Opéra ».

Gabriel FAURÉ



René Piot, esquisse.
Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Comœdia, 9 juin 1921

Au Théâtre de l'Opéra : *Les Troyens*.

Le rêve de Berlioz est accompli : l'Opéra vient de représenter les *Troyens*. La beauté, ou plutôt les beautés de l'œuvre ont vaincu le préjugé qui cinquante ans après sa mort s'acharnait encore contre le grand musicien et prétendait l'écarter du théâtre à cause de sa renommée de symphoniste. Rameau, en son temps, fut combattu par les mêmes adversaires : mais Rameau avait des protecteurs qui surent l'imposer.

De son vivant, Berlioz n'avait pu entendre qu'une partie des *Troyens*, composée des trois derniers actes, et encore sur une scène secondaire. Depuis lors l'usage avait prévalu de couper l'ouvrage en deux parties dont on jouait l'une ou l'autre, sous les titres de *la Prise de Troie* et des *Troyens à Carthage*. Pour la première fois, on a entendu mardi soir, à Paris, l'œuvre dans sa suite naturelle qui explique par la chute de la cité l'exil d'Enée et la mission de fonder en Italie un nouvel empire, qui le contraindra à un si douloureux abandon. Dès la fin du premier tableau, le succès se dessinait, grâce à la mélodie de Chorèbe, dont M. Rouard a si bien rendu l'héroïque tendresse. Et déjà plus d'un auditeur, livré à des impressions dont il n'attendait pas cette force ni cette grandeur, pouvait dire, à peu près comme Mme de Sévigné disait de Corneille : « Vive donc notre vieux Berlioz, il a des accents qui transportent ! »

Je n'instituerai pas ici un parallèle en règle entre Corneille et Berlioz, ni même entre Berlioz et Rameau. Comment ne pas sentir cependant que ce sont là des esprits de la même lignée ? Pas davantage je n'humilierai Wagner devant Berlioz : ce sont deux puissants dieux. Mais il est des endroits où le musicien français bien moins riche de musique que son heureux rival, reprend son avantage par la qualité, et on peut dire que chez lui la noblesse est native ; celle de Wagner est acquise, et chèrement acquise, au prix de beaucoup d'efforts, de méditations et de macérations. Et Wagner parvient à de plus hauts sommets ; il y parvient cependant. Berlioz se pose d'un bond sur les cimes qu'il aime ; et c'est pourquoi, en quelques notes, il nous y élève avec lui.

L'œuvre est inégale, je n'en disconviens pas. Elle devait l'être, puisqu'elle se compose d'une suite de morceaux, chacun traité à part, et dans le style approprié à la situation. C'est cette inégalité même qui a permis, comme l'a si bien montré M. Boschot, d'éliminer sans dommage quelques parties de transition. Après le tableau de la plaine de Troie, qui termine cet air de Chorèbe, celui de la Citadelle nous ouvre de vastes perspectives, où des fanfares et des chœurs se renvoient une marche triomphale, annonçant le joyeux cortège qui accompagne le duo funeste des Grecs, le cheval de bois dont la tête apparaîtra au-dessus des remparts. C'est là un tableau à grand spectacle où l'on pourrait accuser Berlioz d'avoir envié Meyerbeer, s'il n'avait témoigné lui-même en d'autres ouvrages, par exemple en son *Requiem*, d'un goût bien personnel pour les gigantesques ensembles et la mise en scène de l'orchestre qui fait de la musique même un drame avec ses personnages distincts, qui se renvoient de l'un à l'autre un motif ou sa réponse. Ici le motif est d'un éclat assez brutal, et ne vaut que par la distribution qui en est faite, et que rend visible, à l'Opéra, la successive entrée de ces divers cortèges, puis, après un moment d'effroi, leur progression en masse serrée, sous le scintillement pâle des torches. Cependant ce tableau d'allégresse téméraire a été interrompu par une scène où Berlioz retrouve sa plus haute inspiration, car il montre, sans paroles, le deuil muet d'Andromaque, et Mlle Daunt, par ses gestes pathétiques et fiers, a pleinement justifié le silence du chœur et son respectueux murmure.

Les chœurs ont ici, comme dans tout l'ouvrage, un rôle très important, aussi bien pour la musique que pour le drame, et ils ont montré une docilité, une précision, un sentiment qui seront pour beaucoup dans le succès des *Troyens*. Ainsi, au quatrième tableau, ce sont des choristes qui viennent, quatre par quatre, avant le récit charmant d'Ascagne, saluer la reine Didon, de manière à détacher sur le ciel rosé leurs silhouettes noires, pareilles à celles qu'on voit sur les vases grecs d'ancien style. Ce sont les chœurs aussi qui s'unissent aux voix des artistes, dans le nocturne tout frémissant de larmes contenues qui précède, au sixième tableau le duo d'Enée et de Didon. Ce sont eux qui achèvent le drame sur ce chant funèbre, quand Didon offre elle-même sa triste vie sur le bûcher expiatoire.

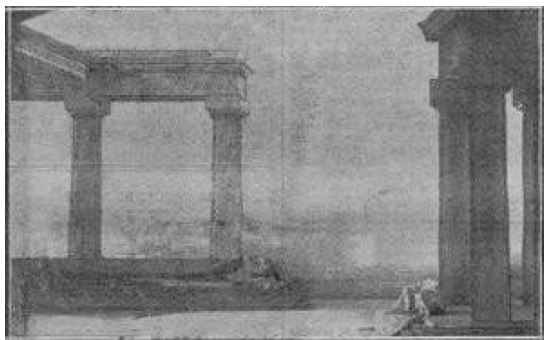
Mais les artistes ne sont pas pour cela sacrifiés : chacun d'eux tour à tour exprime sa pensée en des airs où Berlioz a manifestement pris Gluck pour modèle, mais par bonheur n'a pas imité sa molle ampleur ni sa force sans éclat. Ainsi les deux airs d'Enée, lorsqu'il se résout au départ, et celui de Didon, à la nouvelle qui la désespère ; ainsi encore la cantilène de l'ombre d'Hector, descendant par degrés, suivie de l'orchestre étouffé dans la nuit, comme un fantôme surgi qui regagne sa tombe, dans une de ces impressions de songe que Berlioz seul a su donner par la musique. L'orchestre, volontairement retenu quand il doit laisser entendre le chant, a pourtant des touches vibrantes ; et tout son coloris se déploie dans les symphonies comme celle de la chasse et de l'orage, merveilleuse évocation d'une nature émue, traversée de visions magiques et baignée d'une agreste fraîcheur.

Ce tableau a été mis à la scène. Berlioz le voulait bien ainsi ; et s'il y avait renoncé en 1863, c'est que les procédés scéniques de son temps ne se prêtaient pas à la traduction visuelle d'un tel rêve. Depuis une vingtaine d'années, la mise en scène est devenue un art, dont on trouvera les principes exposés de la façon la plus claire et la plus judicieuse dans le livre de M. J. Rouché sur *l'Art théâtral moderne*. Berlioz a longtemps attendu : il bénéficie aujourd'hui du progrès accompli. Chacun des épisodes de son drame a été projeté sur les plans de la scène comme un tableau animé dont les lignes, les couleurs et les volumes sont conçus en vue des groupes et des mouvements prescrits par la marche de l'action, cadencés par le rythme de la musique. Le spectacle ainsi ordonné, loin de divertir l'attention, comme c'était le cas jadis, sur quelque détail de costume ou quelque artifice de perspective, la concentre sur l'œuvre qu'il ne cesse de suivre en son développement progressif. Après *Castor et Pollux*, et peut-être avec un succès plus complet encore, parce que la composition est d'un style plus soutenu, *les Troyens* justifient ce système de décoration scénique, dont les applications peuvent être aussi variées que les œuvres mêmes, selon qu'elles s'approchent davantage de l'histoire, de la légende, de la vie réelle ou du monde surnaturel. Des tableaux tels que ceux de la citadelle avec sa ville que le soleil couchant incendie, ou de la forêt dans les gorges ombreuses, ou du port avec sa jetée rectiligne et ses grandes voiles prêtes au départ, ou du bûcher entre le double et funèbre

alignement des prêtres en robe de deuil et des cyprès des cimetières, font à la musique de Berlioz l'accompagnement romantique qu'elle comporte et qu'elle appelle.

Il faut être raisonnable : on ne peut demander à la partie grossière du public, devant des spectacles d'un goût aussi élevé, la frénésie dont l'agite un orchestre nègre. Est-il pourtant exagéré de solliciter de nos compatriotes quelque indulgence pour les noms français de Berlioz, de M. Piot et de quelques autres ? L'Opéra devra-t-il changer son affiche, et annoncer *les Troyens* de Berliozski, dans les décors de M. Piokst⁴ ?

Louis LALOY



Les Troyens, Quatrième Tableau (décor de René Piot).
Photo Henri Manuel, *Comœdia*, 9 juin 1921.

***Comœdia*, 9 juin 1921**

La Mise en scène et les Décors.

C'est un éblouissement de couleurs, dans les nombreux tableaux qui se succèdent sans que la mémoire ait d'autre possibilité que celle d'un rapide enregistrement et puisse prétendre à une analyse critique.

4. Cette allusion aux noms de Stravinski et Bakst est le reflet de l'estime et l'amitié que Laloy éprouvait pour eux.

A la symphonie musicale sa juxtapose une symphonie de couleurs volontairement orchestrées, où les thèmes reviennent, réapparaissent, s'imposent et suivent l'action, s'inscrivent avec une netteté que l'on peut trouver trop précise peut-être en certaines visions, toujours contées et décrites, alors qu'on les voudrait suggérées, mais qui sont traitées avec force et avec talent. On a ici la suite logique des décors qui nous avaient valu naguère, au Théâtre des Arts, *Le Chagrin dans le Palais de Han*. La collaboration de M. René Piot avec M. Jacques Rouché aboutit une fois encore à un magnifique spectacle, mais il faut envier ceux qui sont suffisamment doués pour suivre à la fois, sans en rien perdre, les beautés du drame sonore et celles du drame plastique ! Ce dernier est conçu avec un luxe de détails qu'il est rare de rencontrer et qui soigneusement réglés, tant dans les costumes que dans la mise en scène, concourent à l'unité de l'ensemble, sans jamais lui nuire. La Troie qui nous est montrée, le monde qui nous est décrit, sont bien ceux de la légende, ceux qu'ont créés les poètes antiques, et qui sont venus à nous à travers les visions des peintres de tous temps qui aimèrent et connurent l'Orient. Récits et tableaux se juxtaposent ici en quelque sorte dans un rapide passage où Troyens et Carthaginois, somptueux, élégants, brillants, chamarrés d'or, sont fils de l'imagination sur la trame forte de la poésie.

La symphonie colorée, débute et se termine [sur] une même dominante bleue donnant ainsi semblable couleur à son aube et à son crépuscule, formant les deux côtés d'un cadre où le récit se déroule. Mais, tandis qu'au premier acte, le paysage, modulé dans certaines parties comme un tableau de Cézanne, est parcouru par des personnages dont les costumes apportent une note tragique, préparant et annonçant le tragique du récit, la dernière scène, celle du bûcher dressé sur un ciel orangé, dans une allée ouverte entre deux masses de cyprès bleus, est, à son point culminant, appuyée de deux groupes blancs, situés à droite et à gauche, pour terminer l'action dans une sorte de sérénité devant la mort et l'abandon.

La Troie légendaire nous est montrée au deuxième acte. La citadelle est entourée de murailles crénelées, comme une ville du Moyen-âge. Elle apparaît rouge et hallucinante, sous un ciel de couchant parsemé de nuages noirs, décor tragique devant lequel va se

débattre le destin des Grecs. La foule, noire et verte, forme à la base une masse rectiligne, mobile et souple, devant quoi viennent évoluer en admirables groupes plastiques Priam, Hécube, Ascagne et Andromaque, puis Cassandre, tout de rouge drapée qui finit par demeurer solitaire au pied de l'autel central, alors que la nuit tombe. Et puis la foule accourt à nouveau en une procession aux lumières, tandis que, du ravin qui contourne les fossés, émerge la tête colossale du cheval qui porte en ses flancs les vainqueurs futurs. Cassandre, une fois encore délaissée, resta seule, sa robe vibre sur le bleu du clair de lune, et affirme le point culminant d'une progression angoissante que la couleur a créée parallèlement à la musique, et qui s'étend en amplitude, lorsque, dans la nuit de son palais, Enée reçoit de l'ombre d'Hector la révélation de son destin.

Voici venir enfin les décors de joie. Carthage après Troie, Didon avide des toutes les jouissances de la vie, après Cassandre la désespérée. La mer, harmonie rose et or, un coin de la ville toute claire, forment le fond de la scène. Au premier plan, parmi les colonnes, est la foule, vêtue de couleurs chatoyantes, où passent des types entrevus naguère par ces autres admirateurs du monde oriental qu'étaient les premiers peintres vénitiens. Là vient Didon, vêtue d'or ruisselant sur la pourpre, et sa sœur, dont le manteau bleu semble incrusté de métal. Enée, lorsqu'il apparaît, semble, lui aussi, tout de métal précieux. Et cet étincellement, cette foule multicolore que fait vibrer le passage de quelques hoplites noirs, forment l'acte de clarté joyeuse auquel répondra comme un écho le jardin rose de Didon, après qu'aura passé le cinquième acte, celui de l'orage et de la chasse, avec la fantasmagorie de danses échevelées.

Ce jardin, dont les arbres roses de leurs fleurs printanières moutonnent vers la mer, s'étend derrière la terrasse où, dans un autre style, Didon et sa cour regardent les danseuses jaunes, orangé et pourpre vineux, souples et frêles, toutes coiffées de vert, qui évoluent et disparaissent, laissant, dans le crépuscule clair, Enée et Didon, seuls, chanter la « nuit d'extase », alors que la lune dans le ciel rose éclaire un site à la fois argenté et doré.

Puis c'est à nouveau un décor grave : un coin du port. Derrière la jetée, les voiles, disposées à droite et à gauche, découpent un cercle

sur la grandiose âpreté du ciel. C'est là que de successives apparitions viennent rappeler à Enée son destin et cette Italie qui l'appelle, là qu'Enée se décide à partir. A l'acte suivant, Didon en manteau bleu, devant une mer d'or, implacablement calme, apprend le départ de son dernier époux et ses lamentations se déroulent devant un ciel de plus en plus lumineux et enveloppant, avant le dernier tableau, cette harmonie bleue où, sur le bûcher préparé, Didon vient sacrifier ses rêves et sa vie.



René Piot, esquisse (encre et aquarelle).

Telles sont, légèrement résumées et dans leurs grandes lignes, les scènes diverses de cette orgie de couleur, où M. René Piot unit un romantisme tumultueux des nuances à une précision volontaire des objets et des détails. Je ne sais si la formule de décors que cet artiste a fait sien et fait triompher ici peut convenir à tous les peintres. Je crois plutôt qu'il faut le grand talent de M. René Piot pour en tirer pareils effets et qu'une évocation moins directe, une suggestion moins précise, quoiqu'aussi nuancées, pourraient aussi accompagner heureusement un sujet musical. Mais cette union de la couleur avec le

sujet, ce rythme colorié, ce rappel des teintes qui fait de chaque tableau le chapitre d'un livre sur un même sujet où l'humanité aime à reconnaître un reflet d'elle-même, ajoute incontestablement à notre sensibilité et enrichit notre vision d'instructifs souvenirs.

Il serait amusant d'étudier chaque costume, de rechercher sa filiation. Telle silhouette de femme au premier acte avec sa tunique blanche de lin fin s'apparente nettement aux figures royales des portails de Chartres. L'Orient carthaginois des *Troyens* appelle le souvenir des miniatures persanes autant que celui des tableaux des Bellini et de Carpaccio, qui, avec les dessins et ornements grecs, furent sans doute mis à profit. Une connaissance profonde et large des œuvres antérieures est ici au service de la fantaisie et de la science décorative, pour un ensemble dont chacun, j'imagine, saura gré à M. Rouché.

RENÉ-JEAN

Le Temps, 13 juin 2021

Théâtres. – Opéra « Les Troyens »

Au lendemain de la première représentation des *Troyens*, M. J. Rouché, directeur de l'Opéra, a reçu de M. Henri Chapot⁵, petit-neveu d'Hector Berlioz et mandataire de la famille du grand musicien, la lettre suivante :

Paris, 11 juin 1921.

Monsieur le directeur,

Ce fut la grande gloire d'Edouard Colonne d'avoir, le premier, popularisé *la Damnation de Faust*. C'est aujourd'hui la vôtre d'avoir monté *les Troyens*, en rendant à l'œuvre toute sa majestueuse unité. N'en représenter qu'une partie, comme autrefois, c'est l'amoindrir et traiter l'autre partie en défunte. Solution déplorable, que Berlioz a

5. Comme son frère cadet Victor Chapot, dont on peut lire une « notice sur la vie et les travaux » dans le *Bulletin de liaison* n° 54 de l'AnHB (p. 55-63), Henri Chapot (1870-1943) était le petit-fils d'Adèle Suat, née Berlioz.

subie désespéré et sans même y gagner l'exécution intégrale des *Troyens à Carthage*.

Mais alors quelques suppressions sont nécessaires ; à d'autres œuvres, des plus grands maîtres, les conditions du moment ont déjà imposé pareil sacrifice. Les coupures actuelles sont-elles définitives ? C'est probable, pour la plupart ; en tout cas, elles ne mutilent pas l'ouvrage et elles ont permis sa résurrection.

Nous ne serons pas seuls à vous féliciter ; mais nous pouvons mieux que personne applaudir à votre généreuse initiative, sachant par tradition de famille l'affection de Berlioz pour sa dernière œuvre, qu'Edouard Colonne plaçait au moins aussi haut que *la Damnation*, sauvée par lui de l'oubli.

A ces *Troyens*, à cette œuvre virgilienne, où bouillonne notre génie latin et où passent les effluves de la Méditerranée, vous avez libéralement offert toutes les ressources de notre Académie nationale. Les costumes somptueux et les décors éblouissants de M. Piot, si bien exécutés par M. Mouveau, l'encadrent avec éclat.

Vos éminents collaborateurs ont apporté à la tâche une conviction ardente, celle même qui vous animait : M. Philippe Gaubert a bien été, comme nous l'espérions tous, l'interprète enthousiaste, fidèle et religieux de la pensée du maître. L'orchestre et les chœurs ont suivi brillamment l'impulsion de leurs chefs.

Mme Gozatégui a dignement exprimé, avec une rare sobriété de jeu, tour à tour l'ardente passion et la douleur tragique de la reine Didon.

Mme Isnardon incarna noblement l'« héroïque » fille de Troie, cette prophétesse inspirée que Berlioz eut le désespoir de n'entendre jamais.

M. Franz évoqua l'âme même d'Enée : ce fut, hier, le cri unanime.

Nous rendons pleinement hommage à l'élégance, à la flamme et à la voix mélodieuse de M. Rouard ; à la fine distinction de Mlle Arné et de Mlle Laval ; à la mélancolie touchante de M. Dutreix ; aux graves accents de M. Narçon et à la mimique expressive de Mlle Daunt, émouvante Andromaque.

De cordiales félicitations sont dues à MM. Soria, Ezanno et Mahieux.

Les applaudissements enthousiastes qui ont accueilli les deux ingénieuses et brillantes chorégraphies des 5^e et 6^e tableaux constituent l'éloge le plus mérité, autant pour M. Staats et Mlle Pasmanik, qui les ont réglées, que pour la remarquable interprétation qui groupe autour de Mlle Johnsson et Schwarz tout le corps de ballet de l'Opéra.

Quant à M. le régisseur général Merle-Forest, depuis Bruxelles et Nîmes, nous n'avons plus de mots nouveaux pour le complimenter.

À tous, monsieur le directeur, je vous prie d'exprimer la gratitude émue de la famille du maître, sans oublier votre collaborateur M. Adolphe Boschot, dont le concours dévoué, savant et discret a reçu hier l'approbation unanime.

Vous voudrez bien agréer, vous-même, l'hommage de notre très vive reconnaissance pour le succès de vos efforts généreux et pour la grandeur de la tâche accomplie.

J'y joins l'assurance personnelle de tout mon dévouement.

H. CHAPOT

***L'Echo de Paris*, 11 juin 1921**

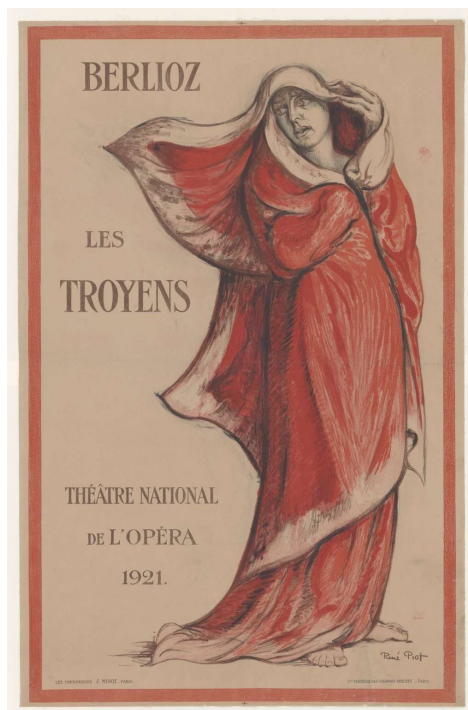
A l'Opéra. *Les Troyens*, poème et musique de Berlioz.

Chacun se plaît à rehausser son origine. Jadis, les peuples et les monarques aimaient les récits ou les poèmes qui les faisaient descendre des peuples fort anciens et même des dieux. Ronsard rima la *Franciade* pour rattacher les rois francs à Francus, fils d'Hector. Il imitait le dessein de l'*Enéide*, car Virgile s'est efforcé de rattacher la grandeur romaine et la puissance d'Auguste aux héros de la guerre de Troie. Virgile écrivit néanmoins un poème dont la gloire est universelle et dure encore après vingt siècles.

Le sujet de l'*Enéide* fut repris par Berlioz dans les *Troyens*.

Quand le drame commence, les Grecs viennent d'abandonner le siège de Troie, - ou du moins de feindre une retraite. Avant de mettre à la voile, ils ont construit sur la plage un immense cheval de bois, afin de se rendre les dieux favorables, assurent-ils. Mais c'est là une ruse de guerre : le cheval est plein de soldats.

Le peuple troyen, après dix ans de lutte, se répand hors des murs. Il croit (comme tant d'autres peuples dès un armistice) que la guerre est complètement finie. Une femme, Cassandre, qui prévoit l'avenir, est tenue pour folle. Ses imprécations ne peuvent empêcher les Troyens d'introduire le cheval dans la ville : la nuit même, Troie est incendiée par les Grecs.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Berlioz. Les Troyens. Théâtre National de l'Opéra :
[affiche] / lithographie de Pieau René [René Piot], 1921.

Dans ce désastre, un chef troyen, Enée, reçoit la mission de sauver les images des dieux et de fonder au loin une nouvelle patrie.

Après de longues épreuves, il aborde Carthage, où règne Didon. Il combat pour elle et repousse les puissants voisins qui la menaçaient.

Reconnaissante, elle voudrait garder pour son peuple un chef si glorieux. Entraînée par Vénus, elle ne reste pas insensible à la valeur d'Enée et fait tout pour le retenir.

Enée, malgré un moment de faiblesse, ne peut oublier la mission que lui rappellent les voix des spectres. Il part. Il faut qu'il cherche l'Italie, où les Troyens errants seront les fondateurs de la grandeur romaine : tel est l'ordre du destin.

Didon, abandonnée, sacrifiée aux desseins de Vénus, n'a plus qu'à mourir.

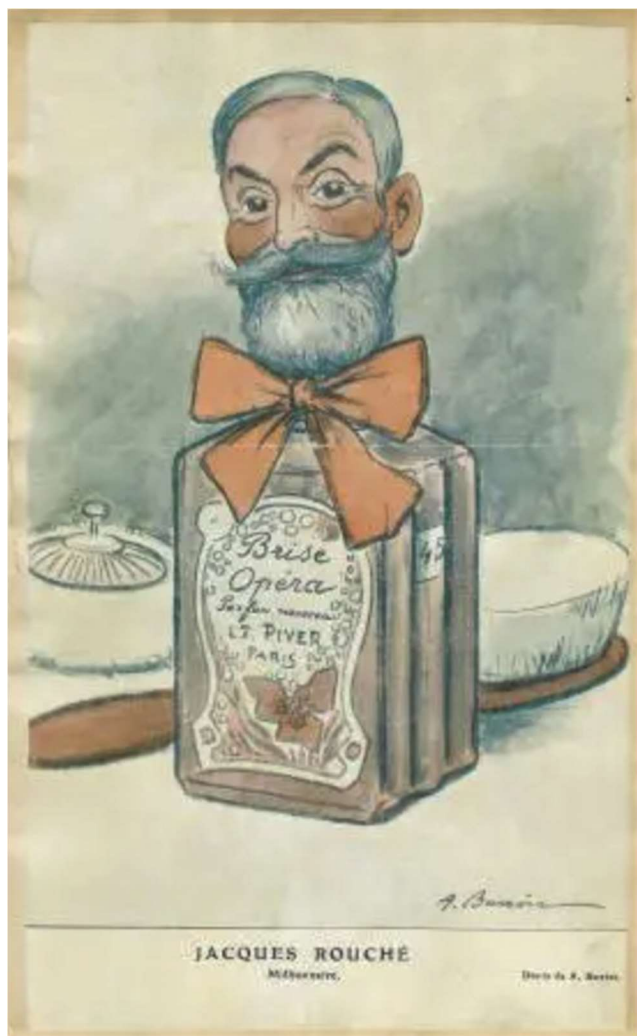
* *

Sur ce sujet, Berlioz écrivit une vaste partition. Il l'entreprit à cinquante-deux ans, après le succès de *l'Enfance du Christ*, et il sut y mettre un long et constant effort. Il se proposait un double dessein, et le réalisa : d'une part, atteindre à la vérité et à la noblesse d'expression qu'il admirait chez Gluck ; d'autre part, moderniser, dramatiser un tel style en le faisant bénéficier des ressources récentes dont il était lui-même, avec Beethoven et Weber, l'un des inventeurs. Aussi cette partition offre une fusion de l'élément classique et de l'élément romantique.

Dans *l'Echo de Paris*, lundi dernier, nous avons montré les difficultés que rencontra Berlioz quand il voulut donner cette œuvre au théâtre. L'Opéra Impérial refusa obstinément de l'accueillir, et le malheureux compositeur fut obligé, avec désespoir, de la morceler en deux parties. De son vivant, une seule fut jouée, méconnaissable.

L'Opéra vient enfin de revenir au plan primitif, et de rendre à l'œuvre sa grandeur et son unité. Il l'a fait, comme nous l'avons dit, en se conformant aux indications mêmes de l'auteur, et en s'inspirant du plus sincère désir de sauver des pages admirables, applaudies au concert, et qui doivent l'être aussi au théâtre.

Nous ne pouvons qu'enregistrer l'accueil chaleureux qui fut fait à cette tentative. Les chœurs, la marche troyenne, le cortège et les danses qui entourent le formidable cheval lorsqu'il est traîné dans la ville, sont d'émouvants témoignages de la grandeur épique à laquelle peut atteindre le génie de Berlioz.

Jacques Rouché

JACQUES ROUCHÉ
Métallurgiste

Dessiné de A. Bouché

Du temps où l'Opéra de Paris concédait deux places aux critiques et *Le Monde* un taxi pour rentrer de nuit, j'avais offert à Roger Delage (qui connaissait tout en musique, Chabrier comme le reste), de profiter de cette double occasion, m'octroyant, en retour, celle de l'écouter parler peinture, littérature, chorégraphie... Sortant du Palais Garnier, la conversation tourna sur le plus illustre de ses directeurs, Jacques Rouché (1862-1957), polytechnicien qu'un héritage avait mis à la tête de la florissante industrie des parfums Piver. De *Castor et Pollux* à *L'Enfant et les sortilèges*, de *Padmâvati* de Roussel à *Œdipe* d'Enesco, de *Médée* de Milhaud au *Marchand de Venise* de Hahn, outre l'entrée des *Troyens*, Jacques Rouché fit souffler sur l'Opéra de Paris, de 1914 à 1945, un vent fécond et prestigieux. Roger Delage n'en avait guère été le témoin, mais c'est tout comme ; cela le faisait rêver, il haussait la voix : « Te rends-tu compte : 22 millions de franc-or ? Jacques Rouché a employé sa fortune personnelle pour combler le déficit de l'Opéra... 22 millions ! »

Rue de Rome, le feu passe au rouge et la dame qui conduisait se retourne : « Excusez-moi, messieurs, sans indiscrétion, c'est bien de Rouché, le parfumeur que vous causez ? » Étonnement partagé sur la banquette arrière : « Ah ! madame, vous connaissez ? » « Moi non, mais ma mère » « Votre mère... », « Elle travaillait chez Piver... » « Oui, les fameux parfums, toute une époque ! renchérit Delage, de plus en plus lyrique, quel mécène avisé ! » « Eh bien moi je peux vous dire qu'il était moins généreux avec ses ouvrières. Ah non ! Ça ne rigolait pas à l'usine ! ».

Le brusque coup d'accélérateur, au feu vert, mit un terme à cette séance de socio-musicologie impromptue. « Bien sûr, souffla Delage un peu décontenancé en quittant le taxi-école, elle a sans doute raison... Nous autres, nous ne voyons jamais qu'un côté des choses ».

G. C.

A chaque instant, on retrouve des pages, justement célèbres, et qui se sont déjà conquis l'admiration de tous les musiciens. Mais on comprend mieux leur valeur en les voyant, enfin, parmi le vaste ensemble où elles prennent leur vie véritable.

* *

L'exécution mérite de sincères éloges. A force de probité artistique, elle surmonte presque toutes les difficultés. Et celles-ci, dont le public ne se rend pas assez compte, sont considérables. Pour les chanteurs, tels rôles sont écrasants et demandent des qualités différentes, opposées et qui s'excluent le plus souvent. Tour à tour, il faut passer de la noblesse du récitatif gluckiste à la grâce souple du *bel canto*. Tel passage exige l'éclat, la puissance dramatique ; tel autre le charme, l'enveloppement de la demi-teinte. Ici, il faut de la fougue, de la passion, du bondissement ; – là, de la sérénité, une attitude sculpturale où la gravité de l'antique s'unit pourtant à une expression toute moderne de la rêverie et de la tendresse : ainsi l'enseigne la *Stratonice* d'Ingres, si troublante, malgré les plis tranquilles de ses voiles et qui passe, pleine de pensées, en baissant les yeux.

M. Franz prête à Enée sa voix magnifique ; M^{me} Gozatégui, dans le rôle de Didon, pose bien le chant, articule nettement et fait valoir un beau timbre ; M^{me} Lucy Isnardon, en Cassandre, montre le souci et l'intelligence de l'expression dramatique. M. Rouard chante le rôle de Chorèbe avec un style, un charme et une autorité tout à fait remarquables. Il faut féliciter aussi Mme Arné, MM. Dutreix, Ernst et Narçon, sans oublier Mlle Jane Laval, au timbre si pur. Les décors et les costumes font une puissance symphonie de couleurs, due à M. René Piot. Jadis on concevait l'Antiquité à travers Poussin ou David. De nos jours, on s'écarte de ces partis pris, qui rappellent les simplifications de la sculpture ou la grisaille des bas-reliefs. La richesse asiatique du coloris semble toute naturelle dans la primitive Troade et dans la somptueuse Carthage. - Parmi les neuf tableaux, chacun a son caractère et sa tonalité propres.

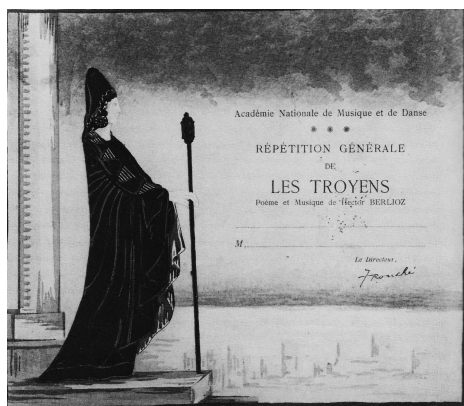
Le divertissement, réglé par M. Staats, groupe avec harmonie tout le corps de ballet autour de Mlle Johnson [*sic*] et de Mlle Schwarz, qui semblent de sveltes figurines détachées d'une fresque pompéienne. Dans la *Chasse royale*, si difficile à mettre en scène, Mlle Pasmanik a

fait preuve d'une intelligence à la fois plastique et musicale ; les danses et les attitudes semblent la musique même, rendue visible dans l'espace.

L'orchestre, sous la remarquable direction de M. Gaubert, donne, de toute l'œuvre, une traduction fidèle et vivante.

Grâce au tenace et heureux effort de M. Rouché, voilà donc une grande œuvre française, après soixante ans d'attente, qui entre enfin, dans sa grandeur et dans son unité, au répertoire de l'Opéra.

Adolphe BOSCHOT



Carton d'invitation pour la générale des *Troyens*.
Bibliothèque-musée de l'Opéra.

***Journal des Débats*, 12 juin 1921**

À l'Opéra : « Les Troyens », de Berlioz.

Berlioz, s'il vivait encore, aurait-il été satisfait de la reprise que l'Opéra vient d'effectuer de ses chers *Troyens* en réunissant dans une même soirée les deux parties de la *Prise de Troie* et des *Troyens à Carthage* qui, jusqu'alors, n'avaient été offertes au public que séparément : *les Troyens à Carthage*, du vivant même de l'auteur, au

Théâtre-Lyrique en 1863, puis à l'Opéra-Comique en 1892 ; *la Prise de Troie* à l'Académie de musique en 1899 ? Oui et non. Oui, il se serait réjoui de voir *les Troyens* remplir une seule soirée, ainsi qu'il l'avait toujours désiré en spécifiant même, montre en main, que cette représentation intégrale ne devait pas durer plus longtemps que celle des *Huguenots* ; mais comme il y a loin de la coupe aux lèvres, autrement dit de chiffres jetés sur le papier aux possibilités scéniques, il aurait cruellement souffert de voir les nombreuses et très larges coupures qu'on s'est cru en droit de faire tout le long de l'ouvrage afin d'arriver à ce résultat. Ce n'est plus à vraiment parler qu'une sélection, qu'un diminutif très décousu des *Troyens*. Mais comme, je le répète, il était impossible de procéder autrement du moment qu'on voulait ne pas excéder les bornes d'un spectacle ordinaire, c'est toujours la même question qui se pose, à savoir s'il valait mieux représenter ainsi *les Troyens* au prix de sacrifices considérables ou s'il n'était pas préférable de continuer à les jouer en deux parties, séparément : libre à chacun de répondre selon son goût.

Les Troyens occupent dans la carrière et dans la série des œuvres de Berlioz une place égale à celle de la *Symphonie fantastique* et de la *Damnation de Faust* : ces créations capitales peuvent servir à déterminer, à quinze ans d'intervalle, ou peu s'en faut, l'une de l'autre, les tendances et l'idéal de Berlioz aux diverses périodes de sa vie artistique. Et *les Troyens*, en particulier, sont l'œuvre capitale à laquelle il devait forcément aboutir lorsque l'âge eut calmé chez lui les effervescences de la jeunesse et les bouillonnements de l'âge mûr. Je crois l'avoir déjà dit et redit : C'est de *l'Enfance du Christ*, soit de 1854, huit ans après *la Damnation de Faust*, que date cette évolution, accusée de toute évidence par son opéra de demi-caractère, *Béatrice et Bénédicte*, représenté avant mais composé après *les Troyens*, évolution tout instinctive et qui n'avait nullement pour but, comme on l'a dit, de réagir contre les opéras de Richard Wagner qu'il ne connaissait guère et redoutait fort peu lorsqu'il écrivit *l'Enfance du Christ* et même *les Troyens*, évolution qui se produisit inconsciemment sans doute en sa façon de concevoir la musique – car ces transformations progressives, ces apparences de retour en arrière sur la fin de la vie ne sont pas rares chez les artistes – et le fit revenir

autant qu'il pouvait le faire au culte presque exclusif de Gluck et de Spontini. Mais quand on parle d'évolution classique avec Berlioz, il faut s'entendre. Il est bien clair que lorsqu'il écrivait les admirables airs de Cassandre ou de Didon, le tour de l'inspiration et la coupe de l'air procèdent directement de Gluck ; mais il renforçait ces éléments et se les appropriait en quelque sorte par une orchestration beaucoup plus riche et fournie qu'il n'était permis à l'auteur d'*Alceste*. En un mot, c'est seulement par la phrase vocale que Berlioz se fait le disciple de Gluck ; pour tout ce qui tient à l'orchestre, il demeure toujours le grand coloriste, imbu des œuvres de Weber et de Beethoven.

Maintenant, cette œuvre admirable, aussi frappante par l'élévation de la pensée et la grandeur de la conception que par la pureté, le charme, l'expression de l'idée mélodique et la richesse de l'orchestre, est-elle absolument conforme à l'idéal que nous avons actuellement du drame lyrique ? Assurément non ; cette division très nette en airs, chœurs, duos et ensembles nous paraît dater à présent, et l'auteur, qui n'innova jamais dans ce sens, qui aurait réagi plutôt contre la forme préconisée par Richard Wagner et qui fut toujours très respectueux des coupes anciennes uniquement dans la musique dramatique, écrit de ci de là telle phrase un peu trop ornée, répète à satiété les paroles, fait recommencer ses chœurs avec une insouciance bien propre à exaspérer les wagnériens exclusifs ou les intransigeants de la jeune école aux yeux desquels la forme et l'« écriture » des opéras sont choses primordiales. Mais il faut prendre l'ouvrage de Berlioz pour ce que celui-ci a voulu faire : une tragédie antique à la Gluck, et si l'on peut regretter qu'il ait manqué d'initiative et de hardiesse en ce qui concerne le plan même et les formes vocales de son œuvre, lui si hardi au contraire en dehors du théâtre, il faut reconnaître aussi que la chaleur, la tendresse et la passion qui règnent d'un bout à l'autre des *Troyens*, que la beauté de la déclamation et l'exquise pureté des mélodies, que ce merveilleux commentaire instrumental effacent complètement l'imperfection du plan général. Toute coupe conventionnelle disparaît aux yeux de l'auditeur qui se laisse gagner aux pathétiques invocations de la prophétesse Cassandre, aux accents héroïques et tendres du pieux Enée, aux délicieuses ou lamentables effusions de la reine Didon.

Ces réflexions générales s'appliquent aux *Troyens*, vus d'ensemble, car ce serait raffiner contre toute vraisemblance, en dépit des dates et des faits – comme l'ont fait ceux qui voulaient se singulariser à tout prix – que d'affirmer que Berlioz a montré plus d'égalité de style et d'unité d'inspiration dans *la Prise de Troie* que dans *les Troyens à Carthage*. Outre que cette subdivision en deux parties fut purement le fait du hasard, Berlioz n'a jamais subi, pour *les Troyens à Carthage*, les caprices d'un « intelligent directeur » ou de chanteurs exigeants, car sa partition ayant été gravée pour lui-même avant que d'être représentée, il est facile de se convaincre qu'il n'y changea absolument rien pour l'adapter à la scène. Toutes les coupures franches qu'on y pratiqua de jour en jour, à l'origine, et qui ne subsistèrent pas toutes lors de la reprise de 1892, pouvaient bien déparer l'ouvrage entier, tout autant que celles qu'on y pratique aujourd'hui, mais elles n'en modifiaient pas le style, l'auteur ayant proclamé lui-même qu'il n'eut jamais à y glisser la moindre addition pour répondre au désir des interprètes ou du directeur. S'il y avait une distinction à établir entre les deux parties factices des *Troyens*, aujourd'hui ressoudées ensemble, elle serait à l'avantage de la seconde, autrement dit des *Troyens à Carthage*, et cela uniquement parce qu'il s'y trouve, en raison du poème même, plus de scènes lumineuses où l'inspiration du compositeur devait le mieux s'épanouir et sa double admiration pour Virgile et pour Shakespeare le mieux se combiner.



Les Troyens, Sixième Tableau (décor de René Piot).

Photo Henri Manuel, *Comœdia*, 9 juin 1921.

Qu'il y ait déjà dans les premiers actes des pages d'une haute valeur, c'est incontestable, et ce sont, bien entendu, celles qu'on a conservées à l'Opéra : le récit et l'air de Cassandre tout d'abord, de préférence même au duo de la prophétesse avec Corèbe [*sic*], où le délire de Cassandre est si bien mis en opposition avec la tendresse si calme de Corèbe, malgré un assez fâcheux allegro à deux voix, à la tierce, qui ne va pas sans nous surprendre. Quelle admirable scène, en revanche, que celle où la veuve d'Hector présente son fils Astyanax au vieux Priam, qui le bénit ! Quelle émotion se dégage de cet épisode où la clarinette solo chante une longue mélodie sur laquelle le chœur plaque de brèves et douloureuses exclamations ! Combien elle est préférable au grand octuor avec chœur qui suit l'impétueuse entrée d'Enée, un excellent morceau de facture à coup sûr et qui tenait fort au cœur de Berlioz, mais qui ne s'explique guère en un pareil moment de trouble et d'affolement général ! De la marche et des chants de triomphe qui accompagnent l'entrée du cheval de bois dans la ville de Troie, tout a été dit, mais n'est-il pas juste d'insister sur l'apparition d'Hector à Enée, où la voix du spectre descend lentement par demi-tons, tandis que les sons bouchés du cor jettent sur la scène entière une teinte des plus sombres ? Voilà pour ce qui reste, à juste titre, de *la Prise de Troie*, mais combien de pages supérieures n'y avait-il pas à glaner dans *les Troyens à Carthage*, depuis le superbe air d'entrée de Didon ou du charmant duo avec sa sœur Anna jusqu'à la vive intervention d'Enée, jusqu'à ce magnifique tableau symphonique : *Chasse royale et orage*, que les concerts ont depuis longtemps relevé de l'inqualifiable accueil qu'on lui avait fait à l'origine. Et voilà que cette tragédie lyrique atteint aux sommets avec le quintette, le septuor et le duo d'amour dont tous les amateurs ont fait maintes fois leurs délices avec la grande scène du départ d'Enée, d'un mouvement irrésistible, où se détache le bel air « Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux », enfin avec l'admirable monologue de Didon décidée à mourir pour échapper à la double torture des regrets et des remords : quelle série !

Même avec toute l'indulgence possible et quoi qu'on en ait pu dire ailleurs, comment ne pas constater de très regrettables inégalités dans l'interprétation des *Troyens* que l'Opéra vient de nous offrir ? Les

chœurs, c'est une justice à leur rendre, sonnent à souhait, ce qui est essentiel, dans les chants de fête ou les chants de guerre ; il faut louer aussi Mme Isnardon, qui a montré dans *Cassandra* une ardeur singulière avec assez d'éclat vocal, et M. Rouart [*sic*], dont la jolie voix de baryton s'accommodait on ne peut mieux aux douces cantilènes de Corèbe, sans oublier M. Narçon, qui a bien représenté l'ombre d'Hector, ni même Mlle Arné et le ténor Dutreix, acceptables dans la sœur Anne et le jeune matelot Hylas ; mais ici je m'arrête. Mlle Daunt, chargée du rôle muet d'Andromaque, le tient sans noblesse, avec trop de gestes et de prostrations. M. Franz, dont le magnifique organe fait merveille dans la scène du départ ordonné par un Mercure qu'on n'a ni vu ni entendu, donne beaucoup trop de son dans les morceaux de tendresse et de charme ; Mme Gozatégui ne prête à Didon ni la voix, ni l'accent ni la force tragique indispensables et l'un et l'autre, au lieu de le soupirer en caressant la note, ont chanté leur merveilleux duo d'amour avec des éclats de voix et dans un mouvement que je m'étonne que le chef d'orchestre, M. Philippe Gaubert, n'ait pas essayé de modérer. Il m'en faut dire autant du délicieux quintette et de l'incomparable septuor, exécutés beaucoup trop fort, de telle façon qu'il ne restait plus trace de la poésie enchanteresse qui doit se dégager de ces pages vraiment géniales et qui les faisait applaudir et redemander dès l'origine, quoique le public de ce temps-là, pris en masse, fût assez mal disposé pour Berlioz.

Mais, afin de réagir contre une aussi fâcheuse impression, ne conviendrait-il pas de rappeler ce qu'Albéric Magnard, revenant de Carlsruhe où il avait entendu *les Troyens*, chantés pour la première fois en entier sous la direction de Félix Motte [*sic*], écrivait au *Figaro*, en 1890, sans que personne alors, à commencer par son père, y fût de son avis : « *Les Troyens* m'apparaissent comme le chef-d'œuvre de l'art lyrique français en notre siècle » ?

Adolphe JULLIEN

***Le Ménestrel*, 17 juin 1921**

Opéra. – *Les Troyens*, opéra en cinq actes et neuf tableaux, d'Hector Berlioz (représenté pour la première fois sur la scène de l'Opéra en juin 1921).

Il y a quelques jours, – dans l'*Écho de Paris* du 6 juin, – M. Adolphe Boschot, le si intéressant historiographe de Berlioz, disait à propos de cette œuvre tant oubliée : « Non, elle n'est pas morte. Pour vivre encore, elle contient assez de pages où palpite l'âme de Berlioz... des pages qui ne peuvent mourir : l'âme d'un poète leur a donné un pouvoir d'émotion, un enchantement et une beauté qu'on ne retrouve dans aucune autre musique ; le propre du génie, c'est d'être le seul à faire ce qu'il fait. » En dehors des musiciens de profession, qui avaient pu l'étudier au point de vue technique, les hommes de ma génération ignoraient presque tout de cette œuvre dernière d'un génie dont ils admiraient la puissante richesse d'inspiration, mais dont ils ne pouvaient ne pas remarquer les faiblesses et les maladroites déconcertantes ; et ils attendaient avec une certaine inquiétude cette représentation intégrale – ou presque intégrale – des *Troyens*. Sur cette légitime inquiétude Berlioz a remporté une grande victoire. Non pas que, dans les neuf tableaux que nous a présentés l'Opéra, tout soit d'une égale beauté et d'une inspiration partout aussi neuve ; mais il y a là des pages d'une telle sublimité et d'une ampleur telle, qu'il faudrait avoir beaucoup d'entêtement ou de parti pris de chapelle pour ne pas leur rendre l'hommage qui leur est dû. Je me place à un point de vue purement artistique et musical et ne suis pas de ceux qui admirent l'œuvre berliozienne parce qu'elle représente pour eux une « épopée latine » qu'il s'agit d'opposer aux épopées germano-scandinaves. (Soit dit entre parenthèses, je ne vois pas du tout ce que le génie de la France gagnerait à la création d'une épopée « latine », quelque supérieure qu'elle pût être à la déplorable *Franciade* du grand Ronsard ; une épopée « celtique » me semblerait lui devoir convenir mieux.) L'œuvre de Berlioz se suffit à elle-même et n'a que faire de je ne sais quelle bienveillante indulgence née de l'orgueil national. La divine lamentation muette d'Andromaque au tombeau d'Hector ; l'admirable interlude symphonique de la « Chasse royale », dont l'orchestration semble un éblouissement vermeil ; le quintette, puis le

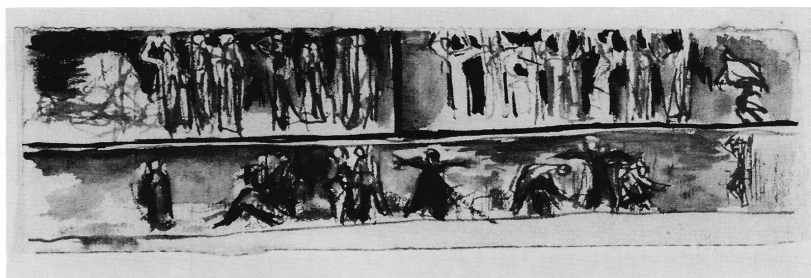
chœur dans les jardins de Didon, – ce chœur aux limpides sonorités que rythme si étrangement un bruit voilé de grosse caisse, comme un gong résonnant au seuil de l’infini ; – le duo idéalement suave qui suit ; la scène du port, si puissamment conduite ; enfin, sur le bûcher, les adieux de Didon à la vie, – voilà plus qu’il n’en faut pour faire des *Troyens* un des grandioses sommets de la musique dramatique. Musique riche, aux teintes de soleil couchant, et qui met un ton d’or rose dans la pâle et pure beauté du poème virgilien. Il faut remercier chaleureusement M. Jacques Rouché d’avoir donné à ces magnifiques tableaux des cadres à peu près dignes d’eux. Les décors, dus à M. René Piot, combinent des couleurs presque toujours très crues de manière souvent heureuse ; « les jardins de Didon » étonnent un peu par leur bizarre perspective, mais, éclairés d’un doux soleil norvégien, ils sont d’un blond cendré qui caresse agréablement la prunelle. J’ai moins aimé le géant cheval de bois, dont l’énorme tête, visible au-dessus des remparts, rappelle ces têtes de sanglier qui ornent la devanture des boucheries, ou bien encore un des « cavaliers » de quelque immense jeu d’échecs ; puis les torches auraient pu peut-être ressembler moins à des cierges aux mains de gens en chemise de nuit. Mais ce sont là des détails⁶ qui ne doivent pas nous cacher l’excellence générale de la mise en scène. Nous avons admiré la réalisation de la « Chasse royale », due à l’art dalcrozien de M^{lle} Pasmanik, tout en nous demandant si cette réalisation, quelque parfaite qu’elle fût, était absolument nécessaire.

Enfin, l’interprétation. M. Franz, irrésistible Énée, a bien la voix chaude et vibrante qu’il sied à un fils de Vénus de posséder ; n’a-t-elle pas la souplesse et l’éclat de la cythérée chevelure ? M^{me} Gozatégui a fait preuve de qualités certaines dans le rôle de Didon ; mais on lui voudrait une plus grande autorité. M. Rouard met sa magnifique voix généreuse au service d’un personnage épisodique qui ne survit pas à la ruine de Troie ; et M^{me} Lucy Isnardon est une Cassandre émouvante. Citons, dans les rôles secondaires, M^{mes} Arné et Jeanne Laval, MM. Dutreix et Narçon.

6. Autre détail : pourquoi tant de « Rasurel » aux bras frileux des guerriers ?

M. Philippe Gaubert, pour la façon magistrale avec laquelle il a dirigé cette partition complexe, mérite les plus vifs éloges : tenant en main tous les artistes, vivant autant sur la scène que dans son orchestre, jamais il ne nous a semblé mieux en possession de tous ses moyens. Et c'est pour lui, comme pour Berlioz, un inoubliable succès⁷.

J.-H. MORENO



René Piot, esquisse pour *Les Troyens*.
Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Vingt ans avant... la critique est un plat qui se mange froid

La critique la plus sévère des représentations des *Troyens* est signée, paradoxalement, d'un admirateur inconditionnel de Berlioz, Adolphe Jullien. Sans contester le bien-fondé de son intransigeance, il est permis de déceler dans l'animosité sensible de ses propos, une origine lointaine : la conclusion de son feuilleton du 13 avril 1902 dans

7. Pour l'historique de la partition des *Troyens*, les lecteurs du *Ménestrel* pourront se reporter à la conférence de M. Boschot, *Berlioz et la musique dramatique*, publiée dans les numéros des 12 et 26 novembre 1920, et encore à l'article de M. Raymond Bouyer, intitulé *A propos des « Troyens »*, dans le numéro du 13 février de la même année.

le *Journal des Débats* qui égratignait les représentations monégasques de *La Damnation de Faust* intitulée *Les malheurs posthumes de Berlioz*, source d'une querelle assez vaine avec Henri Chapot, petit neveu de Berlioz.

Et là-bas, sur la Côte d'Azur, en face de la mer éternellement bleue qui ne saurait rougir, il se donne tous les ans, il vient de se donner encore cette année-ci de très fâcheuses exécutions de *la Damnation de Faust*, où le chef-d'œuvre de Berlioz, mis en pièce et en pièces par un imprésario plein d'audace, est représenté sur un théâtre avec une mise en scène et des décors de féerie, avec des chevaux de bois mécaniques et des diableries de clowns, avec des inventions, additions et raccords qui auraient fait tomber Berlioz en chaud mal. Et quand on pense que celui qui commet une telle profanation ose bien dire qu'il exauce un désir secret du pauvre grand homme ; quand on pense que les ayants droit du maître, héritier ou éditeurs, donnent leur approbation, par amour de lucre, à de pareilles mascarades ; quand on pense que des gens, de ceux qui font profession d'admirer Berlioz, ne s'insurgent pas et se pâment presque, la soif de l'or y aidant, devant ce spectacle tout à fait digne d'un public des joueurs, de « rastas » et de... promeneuses !

Allons, bien décidément, il est d'autres barbares, et de plus redoutables, que ceux qui se peut se voir à l'Opéra de Paris.

Concluant par un clin d'œil à l'opéra de Saint-Saëns, *Les Barbares*, ce feuilleton mentionnait, à propos de la reprise des représentations de *Siegfried* : « M^{me} Wagner et son fils pourront encaisser sans nul remords les sommes que leur versera pour *Siegfried* le premier de nos théâtres nationaux ». Car pour Jullien, comme pour d'Indy et nombre d'esprits contemporains, généralement bien nantis, L'Art et le Profit étaient incompatibles.

Dès le lendemain, Henri Chapot adressait un rectificatif dans le *Journal des débats* du 19 avril 1902 :

M. Adolphe Jullien est libre de redire, même hors de saison, ce qu'il pense de l'adaptation scénique de *la Damnation de Faust*, qu'il n'a d'ailleurs pas vue, je crois. Mais il n'a pas le droit de porter sur les héritiers du « pauvre grand homme », comme il l'appelle, un jugement basé sur des sentiments qu'il leur prête et qu'il ne saurait prouver. En

tous cas, les termes de son appréciation sont tels qu'on pourrait se demander si elle n'est pas dictée par la complaisance, pour ne pas dire plus.

Réponse d'Adolphe Jullien :

M. Chapot, neveu par alliance de Berlioz, s'élève avec une vivacité que je comprends – aménités mises à part – contre une pensée qui est venue à beaucoup de personnes, à savoir que c'était par raisons d'intérêt que lui-même et ses cohéritiers avaient autorisé les audacieuses représentations de *la Damnation de Faust* en opéra féerie à Monte-Carlo.

Certes, je suis heureux de découvrir qu'il n'en est rien. Mais combien j'aurais été plus heureux d'apprendre (M. Chapot ne dit rien de tel) que les héritiers de Berlioz se refusaient à tirer le moindre profit d'une aussi étrange mascarade et qu'ils l'avaient toléré à regret, s'ils s'étaient sentis incapables de l'empêcher !

Car la chose grave, en pareil cas, ce n'est pas de céder, pour une raison ou pour une autre. C'est tout simplement de céder et de laisser travestir n'importe comment et par n'importe par qui les créations de génie dont le hasard nous a rendus détenteurs. Là-dessus, il ne peut y avoir qu'un avis et toutes les belles déclarations de M. Chapot et de ses cohéritiers n'y changeront rien. Pauvre Berlioz !

Ad. J.

Une mise au point d'Henri Chapot (publiée dans les *Débats* du 22 avril), fera monter la tension d'un cran, tension encore sensible dans le compte-rendu des *Troyens* dix-neuf ans plus tard :

Paris, 18 avril,

Monsieur le directeur,

Je suis obligé de relever une erreur matérielle dans la réplique de M. Adolphe Jullien à ma lettre du 14 avril. Il me qualifie de « neveu par alliance » d'Hector Berlioz ; j'ai le regret de lui dire qu'il se trompe. Mais là n'est pas sa plus grave erreur. Il a oublié une deuxième fois, dans sa réponse comme dans son article, que la question d'art seul lui appartient.

ECHOS

C'est la loi.

Les Troyens et le domaine public.

On sait que la propriété littéraire et artistique ne dure en France que cinquante ans après le décès de l'auteur, et, ce temps écoulé, tombe dans le Domaine public, où chacun peut puiser sans payer aucun droit.

Berlioz étant mort le 8 mars 1869, son œuvre allait tomber dans le domaine public le 8 mars 1919, lorsque le 5 février 1919 — il était temps — fut votée, sur la proposition de M. Léon Bérard, une loi qui prorogeait les droits des héritiers « d'un temps égal à celui qui devait s'écouler entre le 2 août 1914 et la fin de l'année qui suivrait le jour de la signature du traité de paix ».

Et voilà pourquoi les héritiers de Berlioz toucheront des droits sur les représentations des *Troyens*, à l'Opéra jusqu'en 1925, droits qui, avec le succès — et le pourcentage — actuels, dépasseront en deux ou trois soirées ceux qu'a touchés le génial compositeur pendant les vingt et une représentations de 1863.

Le Figaro, 13 juin 1921.

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

En revanche, dans ce dernier ordre d'idée, il peut tout se permettre, même de juger ce qu'il n'a pas vu, car en cela il ne fait de tort qu'à lui-même. Veuillez agréer Monsieur le directeur, avec mes remerciements pour l'insertion de ces lignes, qui ferme de mon côté un débat que je n'ai pas provoqué, l'assurance de mes sentiments distingués.

H. Chapot

Réponse de Jullien :

Je suis obligé de signaler une erreur matérielle, ou plutôt une obscurité volontaire, dans les lettres de M. Chapot. Car, enfin quel est-il ? Si c'est lui qui a épousé Mlle Suat, fille d'Adèle Berlioz et nièce du grand compositeur, il est bien neveu par alliance de Berlioz ; s'il est le fils de M. et Mme Chapot, née Suat, il est non pas neveu comme il le disait dans sa première lettre, mais petit-neveu de Berlioz. L'erreur, en tout cas, provient de sa faute. En signant de la sorte, il ne fait de tort qu'à lui-même.

Quant à la permission qu'il veut bien m'octroyer de juger les transformations très désintéressées, je le sais, qu'il lui plairait de laisser subir aux œuvres du maître, il peut être assuré que j'en userai largement dans l'avenir, comme je l'ai fait dans le passé, avant même qu'il m'en eût donné licence. Et ce sera dès que j'aurai un moment de loisirs, pour lui être agréable, en étendant la question et en ne parlant plus seulement de Berlioz.

Mais qu'il se rassure : toutes mes observations n'empêcheront pas l'« opéra » de *la Damnation de Faust* de se jouer encore à Monte-Carlo.

Ad. J.

Association nationale Hector Berlioz

Pour adhérer

→ 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 COTE ST ANDRE CEDEX

Formulaire d'adhésion à l'AnHB

Personne physique : ☐ M. / ☐ Mme

Personne morale : ☐ Société

Nom/Prénom :

Adresse :

Adresse électronique :

Tél. :

Cotisation :

☐ Étudiant, 15 € ; ☐ Sociétaire, 40 € ; ☐ Bienfaiteur, 60 € et plus : ... €
(dont 60% sont déductibles fiscalement)

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

