



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 17

N° 45 – novembre 2022
ISSN 1760-9127

LÉLIO

Sommaire

<i>Le mot du président</i>		3
<i>Berlioz et Molière</i>	Gérard CONDÉ	7
<i>Hector Berlioz, et nous, et nous et nous...</i>		
<i>Chronique côtoise</i>	Michelle BERGER	21
<i>Le temps de Berlioz</i>	Joël-Marie FAUQUET	27
<i>Berlioz vu par Benjamin Roubaud</i>	Pierre QUIBLIER et Jean-Paul ROUBAUD	33
<i>À propos du legs Hugel</i>	Christian WASSELIN	56
<i>Un poème à Berlioz</i>	Pascal BEYLS	61
<i>La magie du Dies iræ</i>	Pascal BEYLS	67
<i>Festival Berlioz 2022</i>		
<i>Les pépites de la première semaine</i>	Louis-Paul LEPAUMIER	69
<i>L'évasion comme solution</i>	Christian WASSELIN	74
<i>Derniers jours et éclectisme</i>	Pierre-René SERNA	79

Les Troyens à Cologne		
<i>Nuit d'ivresse ou d'ébriété ?</i>	Christian WASSELIN	85
<i>Autres impressions</i>	Pierre-René SERNA	89
Roméo et Juliette à Washington	Irène WILLMAY	91
Discographie	Louis-Paul LEPAUMIER	94
Plumes au vent	Bruno FRAITAG	97
	Michel FAYET	98
Ils nous ont quittés		
<i>Jean Gueirard</i>	Patrick BARRUEL-BRUSSIN	102
<i>Michèle Carrier</i>	Élisabeth et Michel PUAUD	103

Bonnes Feuilles n° 17

Berlioz. Souvenirs intimes	BOURGAULT-DUCOUDRAY	5
Le Traité de Berlioz à la Bibliothèque de Grenoble	Robert TISSOT	15

Le mot du président

L'histoire de la musique est riche de partitions dont la popularité ne doit rien au talent de l'auteur déclaré. De l'*Ave Maria* d'Arcadelt (de Louis Dietsch, en réalité) au *Concerto Adélaïde* (de Marius Casadesus) signé Mozart, de *L'Adieu des bergers* de Pierre Ducreé (alias Berlioz) à l'*Adagio* d'Albinoni (engrossé par Jean Witold), du *Quatuor-Sérénade* de Haydn à l'*Adagio* pour clarinette de Baermann, attribué à Wagner...

On ne prête qu'aux riches et c'est sans doute à cause du succès persistant (au-delà d'une mort pathétique, à 26 ans) de *La serva padrona* et du *Stabat Mater* que Pergolèse fut crédité, non seulement de douze sonates et trois ouvrages lyriques dont il n'écrivit pas une note, mais encore du *Magnificat* de Durante et d'un intermezzo de Hasse.

Mais le cas le plus savoureux reste la *Messe pour le sacre des rois de France* créée à Saint-Roch en 1950 sous la direction du Révérend Père Émile Martin de l'Oratoire. Attribuée à Étienne Moulinié (1599-1669) elle séduisit autant qu'elle intrigua par le panachage de styles allant du XII^e au XVIII^e siècle.

Fin limier, Félix Raugel, vice-président de la Société française de musicologie, somma le R. P. Émile Martin de l'Oratoire de venir éclairer la docte assemblée (dont il était membre) sur l'origine d'une partition qui, dès les fanfares de cuivres initiales (exigeant des instruments modernes à pistons) présentait tous les signes de l'imposture.

Le R. P. Martin (de l'Oratoire) se désista au motif qu'il préférerait « laisser à ses confrères le plaisir de la découverte », ajoutant pieusement que, s'il révélait ses sources, « on verrait s'abattre sur ces maigres fragments une nuée de musicologues qui, chacun à sa manière, reconstitueraient une messe du sacre fantaisiste ».

Maintes fois exécutée en son temps, notamment au festival d'Aix-en-Provence et en la basilique Saint-Denis, enregistrée et radiodiffusée, cette messe du Père Émile ne méritait ni cet excès

d'honneur ni cette indignité : post-moderne avant l'heure, elle venait en son temps. Reflet de l'après-guerre où le besoin de nouveauté se satisfaisait davantage de la découverte de Vivaldi, Charpentier et Telemann que des innovations de ce qu'on commençait à appeler la *musique contemporaine*.

La distinction entre le pastiche et l'apocryphe est subtile. Le pastiche naît à la fin du XVIII^e siècle quand Mozart emprunte à Bach pour solenniser *La Flûte enchantée* ou quand Grétry, en quête d'une couleur gothique pour *Richard Cœur de lion*, invente le style rétrospectif. Quant à la légitimité du pastiche, l'interprétation par Menuhin du *Concerto Adélaïde* n'est-elle pas plus digne d'emprunter le nom de Mozart qu'une exécution insipide de son cinquième concerto ? L'apocryphisme est la rançon des tentatives de noter la musique : la transmission de la lettre s'est faite au détriment de la préservation de l'esprit. La transcription exacte d'une interprétation digne de ce nom d'une partition fidèle au manuscrit, désespérerait l'éditeur convaincu d'avoir rendu à l'œuvre son authenticité. Certaines de ces interprétations *apocryphes*, aussi libres qu'inspirées pourraient être éditées : Bach-Gould, Chopin-Lang-Lang, Liszt-Horowitz, comme naguère, Bach-Czerny, Chopin-Cortot.

En peinture c'est une autre affaire, tant la différence de cote entre l'authentique et le faux, si inspiré soit-il, est vertigineuse. Gérôme s'était fait une spécialité de tableaux déclinables en vignette, gravures etc. Comme les airs d'opéras dont les arrangements faisaient la fortune des éditeurs.

Et l'écrit ? Fixé (comme la peinture) au point de l'emporter indûment sur l'oral, soumis (comme la musique) à l'interprétation, il joue à cache-cache avec le vrai. Sans remonter aux Évangélistes, on citera les poèmes d'Ossian, qui n'auraient pas enchanté deux générations si Macpherson les avait publiés sous son nom ; *La Vie devant soi* qui valut à Romain Gary de rempiler au Goncourt sous le pseudonyme d'Émile Ajar ; ou Cervantes qui, pour étayer quelques extravagances, prétendait tenir le récit des aventures de Don Quichotte du témoignage douteux de Cid Hamet Ben Engeli.

Mais, en cette année du 400^e anniversaire de Molière, on ne manquera pas d'évoquer la question posée par Pierre Louÿs en 1919 (et reprise avec les armes de l'analyse lexicale par ordinateur) de la part de Molière dans l'écriture de ses comédies en vers dont Pierre Corneille serait l'auteur principal. De nouvelles analyses ont tranché en faveur du seul Molière, dont ne subsiste pourtant aucun manuscrit !



Jean-Léon Gérôme : *Molière et Corneille* (1873).

Mais quelle importance ? Continuer ou renoncer à appeler le français « la langue de Molière » ? Il ne l'est plus depuis longtemps... Consensus, donc, à l'instar du fauteuil exposé, devant le Français, qui n'est que la copie – dûment vieillie – d'une ancienne copie agrandie de celui où l'immortel Poquelin se serait effondré...

Le *vrai*, en art, ne serait peut-être qu'un faux *faux*.

Gérard CONDÉ



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Molière, d'après le tableau de Jérôme (voir p. 5).

Berlioz et Molière

*« J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français
Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès.
Ce n'était que Molière et nous savons du reste,
Que ce grand maladroït, qui fit un jour Alceste,
Ignore le bel art de chatouiller l'esprit. ¹ »*

Byronien avant la lettre, l'Homme aux rubans verts devait bien être le seul héros de Molière qui trouvât grâce, par contresens, aux yeux des Romantiques. On peut donc s'étonner que Berlioz qui, comme compositeur et comme critique, prônait le libre arbitre et l'originalité se soit montré, dans ses feuilletons, si ostensiblement imprégné d'un théâtre où les lieux communs de la sagesse des nations ont force de loi².

Le paradoxe n'est qu'apparent : Berlioz avait ses raisons. Harpagon, Alceste, Jourdain ou Argan sont affligés du mal le plus risible qui soit : la perte du sens commun. Une infirmité qui les coupe du monde. Berlioz, au contraire, n'aspire qu'à s'y conformer, c'est là sa folie, car son goût pour l'inouï l'a vite rendu suspect et il a tout lieu de craindre de voir sa caricature appelée à compléter la galerie des excentriques croqués par Molière. Il entretient donc un contre-feu : pour se présenter dans ses articles comme un novateur nourri du passé, il saupoudre de références aux auteurs du Grand Siècle son apologie des tendances opposées.

Vers adorables

Berlioz était familier des comédies majeures de Molière. Il avait dû les lire, enfant, à La Côte-Saint-André. Une fois à Paris, il n'a guère

1. Alfred de Musset, *Une soirée perdue*.

2. Source vive de cet article, les feuilletons ont été réunis et richement annotés par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï dans les dix volumes de la *Critique musicale (CM)*, volumes 1 à 6, Buchet/Chastel (1996-2013) ; volumes 7 à 10, Société française de musicologie (2013-2020).

laissé de témoignages d'être allé les voir jouer au Théâtre-Français. On sait au moins qu'il assista, le 21 août 1862, à une reprise de *Psyché* ; il en vanta les chœurs nouveaux dus à Jules Cohen³ et confia à Pauline Viardot : « Il y a des scènes divinement belles, et je ne sais ce qu'il faut le plus adorer des vers de Molière ou de ceux de Corneille⁴. » L'année précédente, en revanche, l'exhumation de la musique de scène originale de *M. de Pourceaugnac* lui servit d'argument pour dénier toute spécificité tragique à la musique de Lully : « [...] si l'on veut avoir aujourd'hui une idée assez juste du style musical de Lulli, on le peut en écoutant au Théâtre-Français les morceaux qu'il écrivit pour les comédies de Molière, et sa musique d'*Alceste* a la couleur, le ton et toutes les allures de celle de *M. de Pourceaugnac*.⁵ »

L'Illustre railleur

Ce n'est guère qu'à la faveur du compte rendu elliptique des *Fourberies de Marinette* (de Jules Creste, à l'Opéra-Comique)⁶ d'après celles de Scapin, que Berlioz, contraint de tirer à la ligne, consacra trois des six colonnes de son feuilleton à Poquelin de Molière, comme il le nomme respectueusement. « Il était moqueur, oh ! mais, moqueur, comme nul ne le fut avant ni après lui. Il se moquait de tous, sinon de tout [...] Les musiciens seuls ont échappé, je ne sais comment, à son infatigable raillerie. » Obséquieux, prosaïque et cupide, le Maître de musique du *Bourgeois gentilhomme* n'est pourtant pas flatté, mais la première scène de la comédie-ballet est un hors-d'œuvre.

Après avoir évoqué une ancienne faute de gravure (*L'Avarre*) sur la statue de « l'illustre railleur [faute] qui produisit dans le temps une assez vive sensation parmi les épiciers savants de la rue Richelieu », il en vient sans s'y attarder aux opéras que Molière inspira (*Psyché* à Ambroise Thomas, *Le Médecin malgré lui* à Gounod) pour conclure,

3. Les *Débats*, 20 octobre 1862, *CM X*, p. 452.

4. *Correspondance générale (CG)*, tome VI, p. 341.

5. Les *Débats*, 12 octobre 1861, *CM X*, p. 266.

6. Les *Débats*, 19 juin 1858, *CM IX*, p. 541.

après avoir accordé une demi-phrase aimable au dernier venu : « De tous les musiciens qui devaient de la reconnaissance à Molière, Mozart fut évidemment le plus ingrat. » En un mot, *Don Giovanni* n'a pas rendu à *Don Juan* le peu qu'il lui devait et, pis encore, l'a recouvert de son ombre.



La fontaine Molière, à l'angle des rues Molière et Richelieu, à Paris.

Comme, par ailleurs, la raillerie n'a pas les faveurs de Berlioz, maître de l'ironie (on vient de le voir), plutôt que d'attribuer à un culte de Molière les citations dont il émaille ses feuilletons, on suggérera qu'elles lui offraient d'abord la certitude de faire mouche à tout coup et d'entretenir une connivence fructueuse avec les lecteurs ouverts ou rétifs à ses convictions romantiques.

Sans bottes ?

Faut-il rappeler qu'il dut son entrée au prestigieux *Journal des débats* à une nouvelle fantasque (*Rubini à Calais*) dont le calembour initial à double détente « Un pauvre diable d'Italien, sans argent, sans

crédit, *sans bottes* » associant *L'Avare* (« sans dot ? ») et *Robert Macaire* (grand succès de Frédérick Lemaître, où il était beaucoup question de bottes) plut tellement aux Bertin (père et fils), qu'ils le reproduisirent pour en régaler les graves lecteurs de leur quotidien⁷.



Louis-François Bertin, dit Bertin l'Aîné (1832), Ingres.
Musée du Louvre.

Comme il en appelle régulièrement à l'arbitrage de Molière, Berlioz ne manque pas les occasions de lustrer sa statue de sa caution. Il le nomme toujours, aux côtés de Shakespeare, Goethe, Corneille et Hugo quand il évoque les grands auteurs dramatiques, voire dans le cercle plus large des créateurs de génie. Mais parfois seul. Ainsi, à propos de l'anniversaire de Haendel et des somptueux Jubilés de Shakespeare en Angleterre, il demande : « Qu'a-t-on fait de semblable pour Molière⁸ ? »

7. *Gazette musicale de Paris* du 5 octobre 1834, les *Débats* du 10 octobre, *CM I*, p. 393.

8. *Le Rénovateur*, 23 février 1834, *CM I*, p. 178.

La double insulte

Apprenant que la *Symphonie héroïque* venait d'être sifflée à Bordeaux, Berlioz en dénonce l'inanité au même titre que l'insuccès du *Mariage de Figaro* à l'Odéon et ajoute, pour corroborer cette double insulte au génie : « Il est vrai que *Le Bourgeois gentilhomme* eut également cet honneur le lendemain [...] Molière méritait bien sa part de gloire comme Mozart.⁹ »

À cette conjonction un peu rhétorique entre Molière et Mozart, on préférera de loin l'argumentation de Berlioz pour défendre et justifier l'interprétation originale de Leporello par Levasseur qui endossa le rôle quand *Don Juan* entra au répertoire de l'Opéra de Paris : « Au lieu du bouffe Santini que nous applaudissions en riant de si bon cœur au Théâtre-Italien, il nous donne un valet sentencieux de Molière, morigénant son maître et dissertant sur la vertu¹⁰. » Levasseur, créateur de Bertram, n'avait sans doute pas la voix du rôle tel qu'on le conçoit d'ordinaire.

Molière dans les lettres

Relever toutes les allusions de Berlioz à Molière semble, *a priori*, un travail de bénédictin. Est-ce biaiser que de limiter cette investigation à un survol des écrits qu'il publia de son vivant sans égards pour sa correspondance ? Nullement, car les citations, courantes dans les feuilletons – une centaine sur plus de 900 articles – se révèlent fort rares dans ses lettres, sinon les dernières... quand il ne feuilletonise plus.

La première allusion à Molière est tardive : un billet du 24 décembre 1838, remerciant Janin d'avoir rappelé, dans un article,

9. *Le Rénovateur*, 8 juin 1834, *CM I*, p. 271. *Le Bourgeois gentilhomme* avait été donné à l'Opéra le 11 décembre 1826 lors d'une interminable soirée à bénéfice pour Nourrit. *Le Mariage de Figaro* (traduit en français par Castil-Blaze) avait paru sur la scène de l'Odéon le 23 juillet 1826 ; les chanteurs italiens, piètres comédiens, souffraient de la comparaison avec les acteurs du Théâtre-Français, d'où l'accueil réservé du public que le compte rendu de Castil-Blaze, dans les *Débats* du lendemain, attribue au respect...

10. *Le Rénovateur*, 16 mars 1834, *CM I*, p. 195.

le don généreux de Paganini en sa faveur. « Votre phrase restera comme celles de Molière sont restées ; non à cause de moi, mais à cause de lui et de vous. » La seconde figure dans une lettre à Liszt (justement destinée à la publication) du 6 août 1839 : « Si Mozart revenait au monde, il dirait, peut-être comme ce président dont parle Molière, qui ne veut pas qu'on le *joue*¹¹. »

En tout état de cause, La Fontaine, aussi présent que Molière dans les feuillets, est moins rare dans la correspondance. Le nom de Molière est, en outre, quasi absent des *Mémoires*¹² qui empruntent pourtant largement aux feuillets.

Au fil des feuillets

L'éventail des citations, riche d'une bonne centaine d'entrées est d'une diversité remarquable. Elles font parfois si intimement corps avec le propos qu'elles échappent au repérage. Berlioz se fie à son excellente mémoire. En témoignent les rares inexactitudes, peut-être délibérées... Ainsi l'invocation du *Sonnet* d'Oronte dans *Le Misanthrope* (« Belle Philis on désespère, alors qu'on espère toujours ») devenue sous sa plume : « On ne désespère pas alors qu'on espère toujours¹³ ».

Bien sûr, il faut compter avec la syntaxe lors de l'intégration de la citation. Ainsi, à propos du ténor Marié qui « fait subir fréquemment [à ses rôles] d'assez graves altérations » à l'instar de Duprez, son aîné qui « a beaucoup modifié tous ses rôles » Berlioz estropie l'alexandrin : « Quand sur quelqu'un l'on [sur une personne on] prétend se régler, / C'est par les beaux côtés qu'il lui faut

11. « *Tartuffe* ne sera pas joué : Monsieur le premier président ne veut pas qu'on le joue » aurait dit malicieusement Molière pour expliquer le veto du Président Lamoignon.

12. Comme citation on ne relèvera guère, au chapitre XLIII, que l'emprunt aux *Femmes savantes* (« les exemples fameux ne me manqueraient pas ») repris des Souvenirs d'Italie parus dans *Le Rénovateur* du 25 mai 1834, *CM I*, p. 243.

13. *Les Débats*, 20 mars 1863. [Vol. X. p. 521] Gauchissement voulu ou lapsus calami ? La citation était exacte dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 30 octobre 1836, *CM II*, p. 578.

ressembler¹⁴ ». Citation reprise plus tard en douze syllabes (avec un autre début, aussi apocryphe : « Mais lorsque sur quelqu'un ») à propos de Manéra qui, comme Habeneck, exclut les contrebasses du *Scherzo* de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven¹⁵ ou de la tenue disgracieuse du violoniste Ernst qui aurait tort de se réclamer de Paganini¹⁶.



Molière lisant sa comédie du Tartuffe chez Ninon de Lenclos,
Nicolas André Monsiau.

On ne comptera pas parmi les citations estropiées les formules de *Tartuffe* passées en proverbe : « Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme » que Berlioz, selon l'usage, approprie au contexte : « car pour être claqueur on n'en est pas moins homme »¹⁷. Ou « pour être musicien, on n'en est pas moins homme » à propos du temps que

14. *Les Débats*, 21 juin 1840, *CM IV*, p. 450.

15. *Revue et gazette musicale de Paris*, 28 janvier 1849, *CM VII*, p. 26.

16. *Le Rénovateur*, 5 janvier 1835, *CM II*, p. 2.

17. *Les Débats*, 4 avril 1849, *CM VII*, p. 97.

lui fit perdre, comme compositeur, son séjour à la villa Médicis qu'il évoque cependant avec chaleur¹⁸.

Les rendez-vous bourgeois

Le feuilleton, à l'instar du salon bourgeois dont il procède, est le rendez-vous hebdomadaire, d'un maître à penser avec un public mélomane qui l'écoute en silence. De près ou à travers les portes entrebâillées, car les journaux sont encore chers, surtout les *Débats* qui comptent plus de lecteurs de seconde main que d'abonnés.

Comme il sied en bonne compagnie, l'allusion culturelle doit être limpide et ne jaillir qu'à intervalles espacés, de préférence, comme à l'improviste. Ainsi, pour réveiller l'attention du lecteur en proie aux vertus somnifères du résumé d'un livret, Berlioz déraile sur un mot : « Arrivent les chevaux et le pompeux *carrosse où tant d'or se relève en bosse*¹⁹ ». Ou encore : « Pendant une de ses absences, cette Marquise, *dont les beaux yeux d'amour mourir me font*, vient dans l'atelier de l'orfèvre pour y acheter une parure²⁰. »

Cette référence à un ouvrage familier peut se doubler d'un second degré par le changement nécessaire ou ludique d'un mot, supposé connu. Tel l'emprunt aux *Femmes savantes* pour ridiculiser l'attachement de l'Institut au concours de Rome malgré l'état de ruine où il se trouve : « Masure si l'on veut ; ma mesure m'est chère²¹. »

Le Prix de rhum

Amener le lecteur à rétablir (sans peine) le mot original est une façon sûre de s'assurer sa complicité. Complicité nécessaire, justement quand, s'attaquant au vénérable phénix de l'académisme, il foudroie les vers du vicomte de Pastoret pour la cantate du concours de 1833, enfilade de préciosités dont l'acmé, kaléidoscope de termes interchangeables (« L'amour comme la mort a besoin d'indulgence »)

18. *Le Rénovateur*, 12 juillet 1835, *CM II*, p. 204.

19. *Les Débats*, 30 septembre 1851, *CM VII*, p. 76.

20. *Les Débats*, 27 février 1862, *CM X*, p. 386.

21. *Revue et gazette musicale de Paris*, 19 juin 1836, *CM II*, p. 477.

lui rappelle : « Belle marquise, mourir vos beaux yeux d'amour me font²². »

L'inconsistance de l'étape suivante, celle des délibérations des jurés du Prix de Rome, est suggérée d'emblée par un clin d'œil à *L'Amour médecin* où, après avoir disputé des moyens – comme M. Tomès sur sa mule et M. Des Fonandrès [Berlioz écrit Macroton] sur son cheval – on en vient, aussi accessoirement à la fin, digne prolongement du prologue puisque chacun renchérit sur les mérites de son favori²³.

Les Anciens et les Modernes

Même si le fils du docteur Berlioz se trompe en créditant Aristote du *Chapitre des chapeaux*, que Sganarelle attribue à meilleur escient à Hippocrate²⁴, il est au fait de l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes qui divise l'art médical. Rien de plus naturel, pour lui, que d'établir un parallèle pour discréditer la frilosité cynique de l'enseignement de l'art musical qui doit juste préparer à l'épreuve du Prix de Rome : « Le malade dût-il en crever, nous ne démordrions pas d'un iota *des ordonnances des anciens* », paraphrase d'une réplique d'apothicaire dans *M. de Pourceaugnac*²⁵. Paradoxalement, quand, trente ans plus tard, Berlioz voudra pointer du doigt certaines licences dont Offenbach a émaillé *Barkouf*, il fera revenir le même apothicaire pour les présenter comme une purge salutaire (« Un petit clystère »), voire comme un fortifiant au goût du jour : « Prenez, Monsieur, il est bénin ! Il est bénin ! »²⁶.

Guenille et Guenille

Pour évoquer les maux, moins épidermiques mais touchant à la mise en péril de ses convictions profondes que lui fait endurer *La*

22. *Gazette musicale de Paris*, 2 février 1834, *CM I*, p. 165.

23. *L'Europe littéraire*, 12 juin 1833, *CM I*, p. 101.

24. *Les Débats*, 3 mai 1856, *CM IX*, p. 38.

25. *Revue européenne*, 15 mars 1832, *CM I*, p. 81. Repris dans les *Débats* du 18 avril 1835, *CM II*, p. 121.

26. *Les Débats*, 2-3 janvier 1861, *CM X*, p. 135.

Musique de l'avenir, Berlioz cherchera protection et légitimation auprès des *Femmes savantes* : « *Guenille si l'on veut ; ma guenille m'est chère*²⁷. » C'est, curieusement (?), l'une de ses locutions favorites, avec cette précision qu'il l'emploie toujours dans des sens différents, voire opposés. Ainsi, une vingtaine d'années plus tôt, à propos du physique agréable du jeune ténor Mario : « Si quelques-uns traitent le corps de guenille, tant d'autres disent comme le bonhomme de Molière : *Guenille si l'on veut ; ma guenille m'est chère* ! En somme, Mario est bon à voir autant qu'à entendre²⁸. »



Dessin préparatoire de Grandville pour
Le Médecin malgré lui (vers 1834-1838).
Paris Musées. Musée Carnavalet.

Si les citations n'ont d'autre sens que celui éphémère dont les drape le contexte où elles paraissent, n'est-ce pas malice de mettre dans la bouche d'Alphonse Royer – juste soucieux de satisfaire le goût

27. *Les Débats*, 9 février 1860, *CM X*, p. 10.

28. *Les Débats*, 28 mai 1839, *CM IV*, p. 101.

routinier des abonnés de l'Opéra – le vœu de Sganarelle (au début du *Médecin malgré lui*) : « Quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit soulé dans ma maison²⁹ » ? N'est-ce pas suggérer que le directeur de la Grande Boutique est du même bois, sinon du même tonneau ? *Soulé* étant entendu au sens vieilli de *repu*, Berlioz (pour éviter la confusion ?) écrit « enthousiasmé ».

Alla breve

Toute citation, pour éclairer sans rompre le fil, se doit d'être brève. Mais toutes n'ont pas la fulgurance du trait d'Alceste : « Le temps ne fait rien à l'affaire³⁰. »

Aussi Berlioz adopte-t-il les contractions consacrées. Ainsi « Le Ciel défend, de vrai, certains contentements / Mais on trouve avec lui des accommodements » (*Tartuffe*) devenu communément : « Il est avec le Ciel des accommodements » ; selon l'usage, il troquera « le Ciel » pour « la vérité », « les rois », « la loi » etc.³¹

Berlioz doit procéder parfois à des raccourcis de son cru qui, par l'effet de synthèse, peuvent faire sourdre une grivoiserie latente : Dans *L'École des femmes*, Molière fait dire à Alain : « La femme est en effet le potage de l'homme / Et quand un homme voit d'autres hommes parfois, / Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts, / Il en montre aussitôt une colère extrême » que Berlioz contracte : « Il serait tout prêt à casser les reins du Comte s'il le surprenait venant, comme dit Molière, tremper les doigts dans son potage³². »

Maître du raccourci saisissant, Berlioz sait aussi jouer du comique de répétition en digne disciple de Molière. À l'occasion, même, il s'en inspire et, laissant au lecteur le plaisir subsidiaire de deviner le modèle, emprunte à *Dom Juan* : « Je te dis toujou la même chose, parce que c'est toujou la même chose, si ce n'était pas toujou la même chose je

29. Les *Débats*, 8 octobre 1859, *CM IX*, p. 545.

30. *Revue et gazette musicale de Paris*, 7 février 1836, *CM II*, p. 399.

31. Les *Débats*, 16 septembre 1851, *CM VII*, p. 558. *Le Rénovateur*, 31 août 1834, *CM I*, p. 374. *Revue et gazette musicale de Paris*, 31 janvier 1836, *CM II*, p. 391.

32. Les *Débats*, 3 juillet 1861, *CM X*, p. 226.

ne te dirais pas toujou la même chose » qui deviendra : « Je joue toujours *La Dame blanche*, parce qu'il y a un public qui paie toujours pour voir *La Dame blanche* ; si l'on ne payait pas toujours pour voir *La Dame blanche* je ne jouerais pas toujours *La Dame blanche* ; et je jouerai toujours *La Dame blanche*, tant qu'on fera de l'argent avec *La Dame blanche* ». L'effet comique de cette surenchère est assuré par le fait qu'elle couronne le crescendo de cinq mentions, de plus en plus appuyées de ce pilier de l'Opéra-Comique³³.

La Dame blanche est alors un monument intouchable. Dans ses feuilletons, Berlioz vise moins, au fond, à rendre compte des représentations ou des concerts auxquels il a assisté – pensum, bien souvent, qui occupe les trois quarts de l'espace – qu'à exprimer des convictions artistiques qui ne s'accordent pas avec celles de ses lecteurs.

Comme la direction de la salle Favart était alors confiée conjointement à Adolphe de Leuven et Eugène Ritt, Berlioz ne fustigeait que le culte de l'ouvrage de Boieldieu, un compositeur envers lequel il s'est toujours montré sévère.

Viser sans blesser

Toujours, comme dans un salon, il faut guerroyer sans blesser, à fleuret moucheté. En prenant des personnages de Molière comme exemples de manque de goût ou de sens critique, Berlioz vise large en risquant au pire d'égratigner les rares lecteurs qui se reconnaîtraient dans ces baudruches. À propos des réécritures ampoulées des poètes classiques par les librettistes, il se réfère au *Misanthrope* : « Ah ! Ceci est admirable, diront encore nos Philintes³⁴. »

Il trouvera, dans *Les Précieuses ridicules* la dénonciation de « ces terribles enthousiastes de mauvaise foi, qui trouvent tout sublime devant que les chandelles soient allumées³⁵ » et de quoi pointer du doigt la vogue, illégitime à son goût, des *Prétendus* de Lemoyne : « Ouvrage bâtard, modèle de style rococo, poudré, brodé, galonné, qui

33. Les *Débats*, 14 mai 1863, *CM X*, p. 526.

34. Les *Débats*, 11 septembre 1861, *CM X*, p. 246.

35. Les *Débats*, 17 novembre 1849 et 27 août 1850, *CM VII*, p. 218 et 329.

semble avoir été écrit exclusivement pour les vicomtes de Jodelet et les marquis de Mascarille »³⁶.

Paraphrase

Comme pour justifier l'âpreté avec laquelle, sans nommer personne, il fustige les jeunes gens qui, un beau matin, se disent artistes sans avoir étudié, il se met, en quelque sorte dans la peau d'Alceste en paraphrasant un vers du *Misanthrope* (« Je viens [...] vous montrer un sonnet que j'ai fait depuis peu ») : « Si un conseiller pousse la franchise jusqu'à la brutalité et dit sa véritable opinion sur les spécimens que le passionné veut donner de ses talents, la scène d'Oronte du *Misanthrope* recommence. 'J'ai fait une romance qui fut entendue il y a deux ans dans le salon de Mme la comtesse*** avec le plus grand succès ; je chante certes avec âme, avec passion, et mon style de chant est excellent ; mon neveu, à m'entendre, pleure d'attendrissement' »³⁷.

En ajoutant une phrase superflue pour la démonstration : « M^{me} V...[iardot], une grande musicienne, ne peut, en m'écoutant, s'empêcher de rire, tant ma voix surexcite sa sensibilité nerveuse », Berlioz qui, à la même époque, joue de l'autodérision dans *Béatrice et Bénédict*, ferait-il allusion à l'effet de sa propre voix sur sa chère amie Pauline lorsqu'il voulait lui montrer de quelle façon il entendait qu'elle chantât Gluck ?

Un peu plus haut, dans le même texte, une phrase va dans le même sens : « Un individu se lève un beau matin, l'air triste, préoccupé, égaré [...]. Le malade est en proie à une idée fixe, d'autant plus tenace qu'elle est absurde. [Il] veut être compositeur, il faut qu'il fasse des *opéras* ». Ne dirait-on pas que Berlioz, revenu alors (en 1862) de ses illusions juvéniles, quand il ambitionnait l'immortalité, tente de s'en consoler voire de s'en absoudre par l'aveu et l'exhortation : « On ne fait rien en musique, rien de bon, rien de médiocre même, sans beaucoup d'études. »

36. *Gazette musicale de Paris*, 3 août 1834, *CM I*, p. 349.

37. *Les Débats*, 28 janvier 1862, *CM X*, p. 373.

Pour que le mystère s'épaississe

On hésite à trancher tant Berlioz excelle à brouiller les pistes. Ainsi quand il prévient les lecteurs du *Rénovateur* qu'il invite, par antiphrase, à son prochain concert : « Je vous dirai tout net que ma musique est un tissu d'extravagances et d'absurdités comme on n'en fait pas même à Charenton [...]. Le marquis de Mascarille n'écrivait, disait-il, que pour se dérober aux persécutions des libraires ; je ne donne des concerts que pour faire gagner quelque argent aux copistes, aux imprimeurs, aux gendarmes, aux afficheurs, au lampiste, au marchand de bois, aux ouvreuses et à ce pauvre fermier du droit des pauvres qui prend le quart de la recette brute quand on ne va pas d'avance s'arranger à l'amiable avec lui³⁸. »

Trois personnages en un, si l'on veut : le Jeune France qui feint de railler ses propres audaces, le feuilletoniste-perruque qui trouve dans *Les Précieuses ridicules* de quoi rhabiller pour l'hiver son petit-neveu romantique, enfin l'entrepreneur de spectacles, dans la force de l'âge qui, en bon bourgeois, ne craint pas de parler argent – un sou est un sou – usant du comique d'accumulation pour contester le droit des pauvres. Crescendo magistral, digne de Molière.

Gérard CONDÉ

38. *Le Rénovateur*, 2-3 novembre 1834, *CM I*, p. 440.

Hector Berlioz, et nous, et nous et nous...

Chronique côtoise

« Je suis né le 11 décembre 1803, à La Côte Saint-André, très petite ville de France, située dans le département de l'Isère, entre Vienne, Grenoble et Lyon... »

La Côte Saint-André, son nom l'indique, est bâtie sur le versant d'une colline, et domine une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse, encore augmentée par la ceinture de montagnes qui la borne au sud et à l'est, et derrière laquelle se dressent au loin, chargés de glaciers, les pics gigantesques des Alpes. »

À la date près, j'aurais pu écrire ces lignes. J'ai vécu ma jeunesse dans les mêmes lieux, dont toute la famille de mon père est originaire. Lorsque je suis moi-même arrivée à La Côte, j'avais cinq ans et la guerre venait de se terminer. La « très petite ville » ne devait pas être très différente de celle que Berlioz avait connue. Les filles de ma génération se rappellent les rues pavées de galets, entre lesquels se coïnaient nos talons aiguilles. Sur ces mêmes pavés, galets roulés par le glacier quaternaire, coupés en deux par un coup de marteau bien ajusté et fichés dans l'argile de la colline, le jeune Hector avait couru rejoindre ses amis, accompagné sa mère au marché sous les halles, s'était faufilé dans les *trines*, passages étroits entre deux maisons, où nous aussi, bien des décennies plus tard, nous avons joué à disparaître. Peu de voitures, dans les rues de mon enfance, mais encore beaucoup de charrettes tirées par des chevaux. Le crottin qu'ils laissaient dans leur sillage était soigneusement ramassé par les riverains qui s'en servaient dans leurs jardins.

Car la caractéristique des deux rues principales, c'est que derrière les façades alignées s'étendent des jardins clos. Dans cette petite ville commerçante et bourgeoise, tous les enfants ont connu pour leurs ébats un environnement d'herbe, d'arbres et de fleurs. Les enfants Berlioz ont vu comme moi sous leurs fenêtres et sous leurs yeux se

dérouler les saisons, entendu les oiseaux chanter, guetté, l'été, les vers luisants dans les herbes folles, déchiffré les arabesques glacées que le givre, l'hiver, dessinait sur les vitres de leurs chambres. Le jardin de la maison natale a changé au cours des années. Mais pendant la guerre de 14, le hasard a fait que ma mère – elle avait alors quatre ou cinq ans – a habité dans une partie de cette maison le temps de courtes vacances. Elle se souvenait d'avoir joué sur le balcon de bois, et d'un seringat dont l'odeur pénétrante avait si bien pénétré son cœur qu'elle en parlait encore à la fin de sa vie !



La maison natale de Berlioz en 2003.
© Musée Hector-Berlioz.

La première fois que je suis venue au Musée, c'est sous la conduite du professeur de musique de l'établissement privé où j'étais élève. J'avais entre 11 et 13 ans. Je connaissais la musique de Berlioz grâce à un vieux phono dont il fallait souvent remonter la manivelle, que nous écoutions sur le perron de l'école au début du mois de juillet. Les vacances ne commençaient qu'après le 14, mais nous n'avions presque

plus de cours. On nous installait dehors, avec un ouvrage de dames qui occupait nos doigts et canalisait nos énergies. On nous racontait la jeunesse côtoise de Berlioz, en insistant sur la malédiction maternelle que les bonnes sœurs trouvaient, à l'évidence, bien méritée ! Puis sur le phono on mettait un disque : *Le Carnaval romain*, la Marche hongroise, des bouts de la *Fantastique*, la *Damnation* débitée en tranches de quelques minutes. J'écoutais avec extase les disques qui grésillaient. Enfin, on nous emmena au Musée. Nous sommes entrées comme dans un sanctuaire. On visitait peu de salles, à cette époque, essentiellement celles du premier étage. La petite pièce carrée qui donne sur le palier, face à la cuisine, était encore baptisée « cabinet du Docteur Berlioz ». Elle est devenue « salle à manger familiale ».



Cabinet du Docteur Berlioz, 1942.
Collection privée.

Impressionnées par les portraits de famille, nous n'osions parler à voix haute. On nous montra le livre du Docteur sur l'acuponcture, dont nous apprenions l'existence par la même occasion. La chambre natale nous remplit de respect. Enfin, dans le grand salon, nous nous sommes groupées autour du piano, et le professeur de musique, par permission spéciale, souleva le couvercle et plaqua les accords de la Marche hongroise. Du Berlioz, chez Berlioz ! Je n'en pouvais plus. J'écoutais passionnément les flots de notes qui me dégringolaient droit sur le cœur.

La deuxième visite eut lieu quelques années après, je devais avoir seize ou dix-sept ans. Je chantais dans la chorale paroissiale. L'abbé qui la dirigeait servait, à l'occasion, d'animateur culturel. Il nous emmena écouter Berlioz dans ses murs, cette fois sur un électrophone plus performant que le phono de mon enfance. Nous étions dans le grand salon, assis par terre, et nous avons écouté le duo d'amour de *Roméo et Juliette*, chanté par les seuls violons. Ma mère s'était moquée des paroles du même duo, chez Gounod, et je rendis grâce à la musique de si bien dire les sentiments, sans l'intermédiaire des mots.

Auparavant, sur mon propre Teppaz, j'avais tant passé la *Symphonie fantastique* dirigée par Charles Munch, que je la savais par cœur. Les disques se rayaient facilement, le saphir retombait parfois brutalement sur les sillons et y creusait un irréparable trou, si bien que l'on devait pousser le bras d'un doigt léger lorsqu'il arrivait au passage abîmé si l'on voulait qu'il continue sa course. Mais c'était toujours la même ferveur d'écoute, la même impression d'accéder à un monde merveilleux, valorisant, qui désormais ne pouvait que faire définitivement partie de ma vie.

Alors, une des pharmacies du pays était encore tenue par des descendants d'Antoine Charbonnel, qui pendant quelque temps partagea le logis de Berlioz à Paris. Ma belle-mère, en 1935, avait été bonne à tout faire chez ses descendants. Elle avait donc assisté, presque de l'intérieur, à la création du Musée dont les murs étaient quasi vides, et qu'on avait meublé avec des éléments, certes de la bonne époque, mais qu'Hector n'avait jamais vus chez lui !

Les *Mémoires* nous renseignent sur la vie des deux compatriotes exilés dans la capitale.

[...] je fis la rencontre d'un étudiant en pharmacie, mon compatriote, Antoine Charbonnel [...] Nous louâmes deux petites chambres dans la rue de la Harpe. Antoine, qui avait l'habitude de manier fourneaux et cornues, s'établit notre cuisinier en chef, et fit de moi un simple marmiton. Tous les matins nous allions au marché acheter nos provisions, qu'à la grande confusion de mon camarade, j'apportais bravement au logis sous mon bras, sans prendre la peine d'en dérober la vue aux passants. Il y eut même un jour entre nous, à ce sujet, une véritable querelle. O pharmaceutique amour-propre !

[...] Antoine, qui était adroit comme un singe [...] fabriquait dans ses moments perdus une foule de petits ustensiles agréables et utiles. Avec des bûches de notre bois, il nous fit deux paires de galoches très bien conditionnées ; il en vint même, pour varier la monotonie un peu spartiate de notre ordinaire, à faire un filet et des appeaux, avec lesquels, quand le printemps fut venu, il alla prendre des cailles dans la plaine de Montrouge.

Des galoches, j'en ai également porté pendant la guerre, et l'artisan qui les fabriquait alors habitait la même rue que la maison Berlioz. C'est certainement en voyant le prédécesseur exercer son art que Charbonnel était devenu si adroit. Quant au filet et aux appeaux, c'est également dans la plaine de la Bièvre « vaste... riche, dorée, verdoyante » qu'il avait dû placer les premiers.

Tout cela pour dire que nous autres, cotois, avons une façon bien particulière de lire les souvenirs de jeunesse de Berlioz. Les lieux n'ont guère changé de structure, et La Côte garde son plan médiéval du XIII^e siècle, au moins dans le centre. Quant aux mentalités, ce qui se fait ou ne se fait pas, il me reste assez de souvenirs de l'immédiat après-guerre pour ne pas avoir oublié ce qu'il en était alors, assez semblable à ce que Berlioz en raconte.

Je terminerai par un détail cher à mon cœur. Au mois de mai, les lundi, mardi et mercredi précédant l'Ascension, l'Église fête les Rogations, pendant lesquels on prie pour les récoltes. Tôt le matin, avant le travail ou l'école, nous allions en procession dans les environs

immédiats du bourg en chantant les litanies des saints. Il faisait beau, l'air était vif, et c'était un grand plaisir d'aller, de reposoir en reposoir, chaque jour sur un circuit différent. Or je suis certaine qu'avec sa pieuse mère, Hector a dû faire la même expérience. On en trouve la trace évidente dans la *Damnation*, lors de la course finale vers l'enfer, quand les deux cavaliers, Faust et Méphisto, bousculent une procession... chantant les litanies des saints.

Plus tard, bien plus tard, la musique de Berlioz fut donnée à La Côte à travers différents festivals dont l'actuel est le descendant. Mais cela est une autre histoire...

Et lorsque je viens parfois m'asseoir dans le calme jardin du Musée, devant le grand portail et en face du balcon de bois, je veille sur deux charmantes ombres d'enfants : un petit Hector vif et roux, et une frêle Cécile aux grands yeux, ma mère, qui fut ma première initiatrice à l'histoire côtoise du futur musicien.

Michelle BERGER
Août 2022

Le temps de Berlioz¹

Berlioz dans le temps, c'est aussi Berlioz dans le temps de son biographe, ainsi que Peter Bloom le rappelle dans le « Prologue » de son livre en évoquant avec humilité et non sans humour, les étapes de sa longue quête de Berlioz. Treize chapitres traitent sous des angles divers des aspects de la personnalité, de l'activité, de la renommée du musicien-écrivain au talent hors norme qui connaîtra la gloire avant de connaître le succès. Sont scrutés ses préférences littéraires, les moyens qu'il utilise pour parvenir à réaliser ses ambitions artistiques, son comportement affectif, les diverses influences qu'il reçoit de ses prédécesseurs ou les relations qu'il entretient avec ses contemporains.

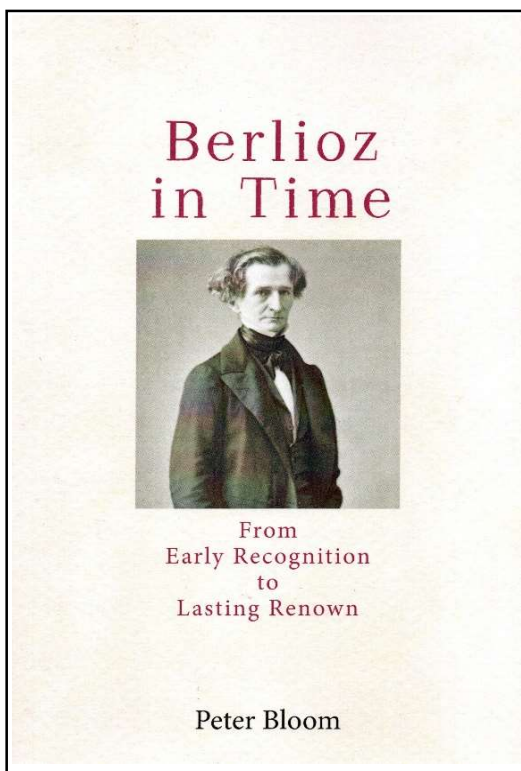
Dans l'« Épilogue », Peter Bloom met en perspective le cas Berlioz, non sans rendre hommage aux musicographes qui ont entrepris de restituer l'artiste « tel qu'en lui-même », les Julien Tiersot, Adolphe Boschot, Jacques Barzun, David Cairns – le doyen actuel des biographes – et autres. « Vivre en Berlioz » c'est, pour le chercheur, appliquer un principe de solidarité confraternelle qui perpétue en quelque sorte le culte de l'amitié dont le musicien a été sa vie durant un pratiquant fidèle.

Un choix d'illustrations bien contextualisées, la priorité étant accordée à Eugène Delacroix pour des raisons sur lesquelles je reviendrai, vient à l'appui de plusieurs chapitres. On regrettera que la reproduction des première et dernière page du rapport rédigé par Berlioz et adressé au ministre de l'Intérieur², soit microscopique donc illisible. Une bibliographie, deux index, l'un des noms et des œuvres cités, l'autre des œuvres de Berlioz, s'offrent à la consultation.

1. Peter Bloom, *Berlioz in Time. Early Recognition to Lasting Renown*, coll. Eastman Studies in Music, Rochester, University of Rochester Press, 2022, 352 p.

2. Archives nationales de France, F² 1282, p. 157.

Le titre du livre dit assez que la conception de celui-ci est liée à la notion de temps. Le temps de Berlioz, « de la reconnaissance précoce à la renommée durable », est celui dans lequel s'inscrit une trajectoire créative imprévisible. En fonction de quoi Peter Bloom a choisi le classement des chapitres dans un ordre qui tient compte librement de la chronologie des œuvres et des événements plutôt que la périodisation tripartite modélisée d'après l'évolution du style de Beethoven.



L'importance donnée à la temporalité se révèle dès le premier chapitre consacré à « Berlioz dans l'année de la *Symphonie fantastique* ». L'auteur jette un nouveau regard sur les activités musicales auxquelles le jeune musicien s'est livré avant et pendant la gestation de l'œuvre, puis sur les démarches qu'il a entreprises afin de

la faire jouer. Pour imposer ce manifeste qui s'intitule *Épisode de la vie d'un artiste*, Berlioz fait l'expérience de la lutte que doit soutenir un compositeur né tout armé, qui commence là où Beethoven finit, qui n'imité personne et que personne n'imitera.

Peter Bloom déploie des qualités de comparatiste à propos d'un autre manifeste, pictural celui-là, *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, « lue par certains comme une glorification de la révolution de 1830, et par d'autres comme une condamnation » d'un désordre voulu réformateur. C'est ici le lieu de dire que le mot « politique » oriente de la façon la plus ferme et la plus positive la démarche de Peter Bloom historien. Rappelons qu'il a été le premier, en ce qui concerne Berlioz, à tenir compte du rôle essentiel que la politique a joué dans le déroulement de la carrière du musicien. À ce titre on peut lui pardonner de se répéter. Dans le Prologue, il pose en principe que « l'histoire de la musique ne peut être articulée de manière significative sans référence aux questions politiques et sociales qui ont pesé sur ceux qui l'ont faite, et qui ont activement occupé leur esprit et leurs efforts artistiques [...] » puis, à propos de la position de Delacroix privilégié par le pouvoir, il écrit que « la vie et l'œuvre de l'artiste ne peuvent être correctement interprétées qu'à la lumière de l'histoire politique de son temps ». *Bis repetita*, soit. Mais on ne peut qu'approuver sans réserve ce redoublement et ce, d'autant plus que la musicologie française a mis longtemps à intégrer la dimension politique des faits musicaux dans ses méthodes de recherche. Les chapitres consacrés à la *Symphonie fantastique*, au Théâtre-Italien, à la *Symphonie militaire* et aux *Troyens* doivent leur originalité à la prise en compte déterminante de cet élément d'analyse.

Le rapprochement effectué par Peter Bloom entre Berlioz et Delacroix s'avère étroit en raison du choix fait par les deux artistes du même sujet d'inspiration, *La Mort d'Ophélie*. Le chapitre est ordonné autour d'une lettre de Berlioz à Delacroix maintes fois reproduite mais dont l'authenticité est mise en doute par l'absence de l'autographe. Pour résoudre l'énigme qui montre Berlioz en pêcheur à la ligne, l'auteur tisse une trame de correspondances, de comparaisons, d'indices finement recoupés. Une table inédite des « Rencontres de l'Académie des beaux-arts en présence d'Eugène Delacroix » (p. 136)

fournit la chronologie des probabilités de contact entre les deux académiciens, et l'échange qu'ils ont pu avoir au sujet de la rédaction d'un *Dictionnaire des beaux-arts*.

On l'aura compris : un seul détail factuel, une seule singularité terminologique suffisent à Peter Bloom pour bâtir un commentaire musicologique qui évolue avec logique vers d'autres disciplines comme l'histoire culturelle et l'histoire de l'art. À propos de la *Symphonie fantastique* par exemple, il s'agit de l'insertion du *Dies iræ* dans le final « Songe d'une nuit du sabbat ». Ce geste compositionnel frappant, Bloom le relie au contexte idéologique dans lequel, autour de 1830, la question religieuse est débattue. En profanant le thème de la prose des morts, Berlioz, catholique réfractaire, commet une *provocation* qu'il juge nécessaire à la vérité de sa musique. Cette provocation devient un procédé esthétique qui accentue le sens d'une narration exclusivement instrumentale. Berlioz affirme ainsi sa modernité. Car il devance les représentants de l'avant-garde du ^{xx}e siècle qui reconnaîtront eux aussi, dans la provocation, un signe de désobéissance aux règles consacrées, un défi aux limites qu'ils entendent transgresser.

Revenons à la structure du livre pour constater qu'elle coordonne des articles publiés à diverses époques. On en trouvera les références bibliographiques page XXI. Toutefois, l'ensemble de ces publications n'est pas l'objet d'une réimpression pure et simple. Chercheur inlassable, Peter Bloom à qui l'on doit, entre autres, une biographie (*The Life of Berlioz*, 1998), une édition critique définitive des *Mémoires* (2019), et la récente mise en chantier d'une édition informatique de la correspondance berliozienne révisée et augmentée, n'a cessé d'amender ses textes. Il les a soumis à une réflexion critique exigeante qui l'a conduit à modifier leur forme, à les relier de façon appropriée, à les enrichir d'éléments factuels nouveaux, à en approfondir la substance originelle avec des vues personnelles qui doivent leur justesse à l'érudition autant qu'à cette intuition particulière que crée l'osmose entre le chercheur et l'objet de sa recherche.

Presque tous les textes ont la même densité qui rend la lecture captivante. Après le « temps » de la *Fantastique* déjà évoqué, Peter

Bloom s'intéresse au rapport de Berlioz avec les traducteurs, de Scott à Shakespeare, rapport sur lequel l'action du temps exerce une influence assimilatrice fertile. D'autre part, la lecture de ce chapitre est l'occasion de s'aviser qu'un musicien entend non pas la « musique » de la langue originale du texte mais celle qui résulte de la transposition linguistique opérée par le traducteur.

Une notion adoptée il y a déjà quelques années par les historiens de l'art, à savoir celle d'« anachronisme volontaire et contrôlé » due à Nicole Loraux et reprise par Georges Didi-Huberman, permet à Peter Bloom d'échapper à la critique lorsqu'il choisit d'étudier sous l'angle du féminisme la relation du jeune Liszt avec Berlioz dans la période où celui-ci est amoureux d'Harriet Smithson. Écrire ce nom, c'est lever le rideau sur un monde avec lequel Berlioz a entretenu longtemps des rapports complexes et souvent tendus, celui du théâtre. Le chapitre qui décrit en détail la tentative rénovatrice effectuée par le musicien de diriger le Théâtre-Italien nous le rappelle, en mettant en lumière un épisode de la vie du musicien la plupart du temps négligé. La voix, le chant, exercent dans l'univers sonore du compositeur un pouvoir qui n'est plus à dire. Peter Bloom apporte des éléments nouveaux qui montrent l'incidence que la relation naissante de Berlioz avec la cantatrice Marie Recio a eue sur la genèse et l'achèvement du cycle des *Nuits d'été*.

Les rapports de Berlioz avec l'Allemagne nourrissent deux chapitres, l'un révélant l'existence d'un document peu connu dans lequel Berlioz annonce son intention de faire connaître sa musique dans la patrie de Goethe et de Beethoven ; l'autre, jetant une lumière nouvelle sur les échanges qu'il a eus avec Wagner. Cependant, c'est surtout la figure obsessive de Shakespeare qui soutient la créativité de Berlioz. Non seulement le grand Will provoque l'ultime sursaut créateur qui donne naissance à *Béatrice et Bénédict*, mais encore c'est la fameuse interrogation existentielle d'Hamlet, « Être ou ne pas être », qui décide Berlioz à être son propre biographe. Shakespeare a le dernier mot.

Comme son maître Jacques Barzun, Peter Bloom pense que l'œuvre de Berlioz est « manifestement unique » car elle ramène obligatoirement celui qui la fréquente vers la question essentielle, qui

reste ouverte, à savoir celle de « la nature des rapports entre l’homme et la musique, entre la vie et l’art ». Néanmoins si attaché qu’il soit à Berlioz, Bloom sait raison garder vis-à-vis de lui. Il ne dissimule pas les défauts de cette personnalité ardente et n’oublie jamais qu’elle est faite de contradictions. Ne voit-on pas Berlioz, critique virulent des institutions françaises consacrées à la musique, rechercher par un besoin de reconnaissance les honneurs officiels, au point de verser dans l’opportunisme ? Ne le voit-on pas, envahi dans la pente de l’âge par l’amertume que lui causent échecs et deuils, trouver de meilleur palliatif que le retour illusoire au « vert paradis des amours enfantines », une recherche du temps perdu qui le pousse à renouer avec son premier amour, Estelle Fournier presque septuagénaire ? Progressiste avéré en fait de science et de technique en vue du bien de l’humanité, ne le voit-on pas régresser quand, avec enthousiasme, il crie au « chef-d’œuvre » devant le coup d’État de 1851 (quelque 90 tués et 27 000 arrestations !), et pardonne à Napoléon III d’être un « barbare en fait d’art » à partir du moment où celui-ci sauve la France du « choléra républicain » ? Berlioz, engagé dans la conquête du pouvoir absolu de la musique, est aussi révolutionnaire en son art qu’il est réactionnaire en politique. Ressurgit alors sous la plume de Peter Bloom, raisonnablement évoqué, ce serpent de mer qu’est désormais la panthéonisation d’Hector, enjeu politique s’il en est. Il est vrai que Berlioz savait que, même après la mort, être discuté, c’est être actuel.

Il serait inéquitable de conclure la recension de ce livre « multiple » sans dire l’affinité profonde que Peter Bloom, en grande partie grâce à Berlioz, entretient depuis longtemps avec la France, sa langue, sa musique, sa littérature, sa gastronomie – autant que Berlioz, il apprécie le gratin dauphinois et fait de ce goût une des marques identitaires de la citoyenneté française qu’il a été si heureux d’obtenir. À ce titre, la publication d’une traduction de *Berlioz in Time* lui rendrait un juste hommage.

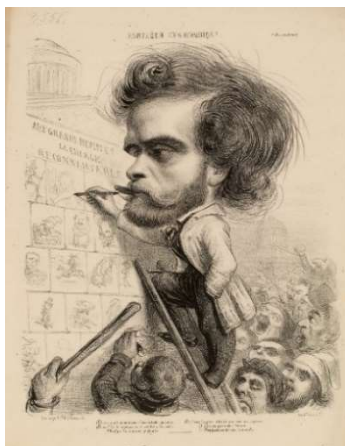
Joël-Marie FAUQUET

Hector Berlioz vu par le dessinateur-caricaturiste Benjamin Roubaud

Benjamin Roubaud, dit Benjamin (1811-1847), fut, sous Louis-Philippe, l'un des principaux dessinateurs-caricaturistes, témoins de l'époque romantique et de sa vie artistique intense. Spectateur assidu de cette vie, il en dessina les grandes figures et les événements marquants.



Portrait par Auguste Goy,
vers 1840.
Collection privée.



Autoportrait tiré du *Panthéon
charivarique* (1842).
Paris Musées. Musée Carnavalet.

C'est ainsi qu'il créa son *Panthéon charivarique* (1838-1842)¹ contenant une centaine de portraits-charges des célébrités du monde de la littérature et des arts, assortis de petits textes rimés humoristiques

1. Publié dessin après dessin dans *Le Charivari* du 18 février 1838 au 6 juin 1842, puis édité sous forme d'un album en 1842 (en ligne sur Gallica).

de sa composition. Il y fit une place de choix aux grands musiciens de l'époque comme Rossini, Donizetti, Auber, ou Adam.



Gioachino Rossini, Panthéon charivarique, 1839.

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

Ci-dessus, le portrait charge de Rossini du Panthéon. Tournant le dos à la façade de l'Opéra, il s'en éloigne, un « sac de rentes » sous le bras droit, une partition dépassant de la poche gauche de son manteau, titrée « musique facile ». Le quatrain sous le dessin déplore sa retraite prématurée de la vie musicale :

Rare et fécond génie au renom populaire,
Entre tous Rossini brille au rang le plus haut.
La critique aujourd'hui ne lui sait qu'un défaut :
C'est celui de ne plus rien faire.

Cependant, Benjamin n'ouvrit pas les portes de son Panthéon à Berlioz. Il est vrai que dans les années 1830-1840, Berlioz, tout en ayant atteint la célébrité, était en butte à l'incompréhension et décrié par une partie des critiques et de la presse de l'époque.

C'est sans doute également cette défaveur qui ne lui permit pas de figurer dans *La Galerie de la presse et des beaux-arts* (1839-1841), ouvrage de référence, contenant 147 portraits « sérieux » des célébrités du monde artistique de l'époque, dont des compositeurs comme Adam, Auber, Cherubini, Donizetti, Meyerbeer, Rossini.....

Spectateur assidu du monde du spectacle et des arts, Benjamin ne pouvait méconnaître Berlioz, et s'il ne le « panthéonisa » pas, il le représenta dans trois caricatures lithographiées parues dans la presse de l'époque.

Nous trouvons, fin 1838, deux lithographies mettant Berlioz en scène, avec la planche « Grand Opéra de Berlioz-Benvenuto Cellini », parue dans la revue *La Caricature provisoire*, n° 1, du 1^{er} novembre 1838 et celle du « Mariage de Figaro », publiée dans la même revue, le 18 novembre 1838. Plus tard, le 18 janvier 1845, Benjamin refit apparaître Berlioz dans une planche de sa série des *Arabes à Paris*, diffusée par *Le Charivari*.

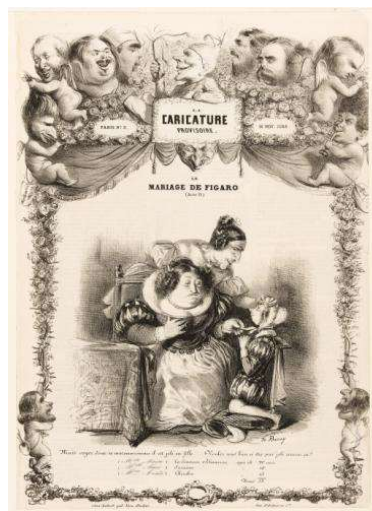
Ces trois planches ont été commentées de manière détaillée par Gunther Braam², dans son ouvrage *The Portraits of Hector Berlioz* (2003). Nos recherches sur l'œuvre de Benjamin Roubaud³ nous permettent de prolonger le travail de l'éminent spécialiste de l'iconographie de Berlioz.

2. Respectivement, aux numéros 10 (et subdivisions a, b, c), 11, 12, 12 a et 21 de l'ouvrage.

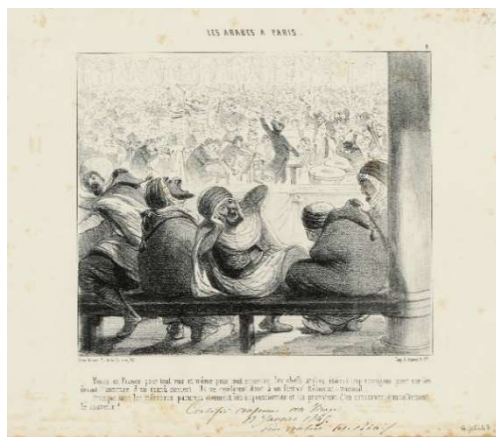
3. Voir l'ouvrage *Benjamin Roubaud (1811-1847), dessinateur, caricaturiste, peintre. Un artiste roquevairois méconnu*, par Pierre Quiblier et Jean-Paul Roubaud, Editions 7, 2020.



Le Grand Opéra de Berlioz, 1838.
Musée Berlioz. Département de l'Isère.



Le Mariage de Figaro, 1838.
Paris Musées. Maison de Balzac.



Les Arabes à Paris, janvier 1845.
Paris Musées. Musée Carnavalet.

Seule la planche du Grand Opéra est attribuée officiellement à Benjamin, mais nous avons pu établir de manière formelle qu'il est aussi l'auteur des deux autres. Avec ces trois planches à son actif, il est l'un des caricaturistes qui aura le plus représenté Berlioz⁴.

1. Le Grand Opéra de Berlioz, Benvenuto Cellini.

La Caricature provisoire du 1^{er} novembre 1838.



Musée Hector-Berlioz. Département de l'Isère.

4. Suite à l'intervention des auteurs de cet article auprès de la Bibliothèque nationale de France, la planche du *Mariage de Figaro* et celle du *Concert de Berlioz* de la série des Arabes à Paris viennent d'être attribuées à Benjamin Roubaud.

Ci-après, la légende placée sous l'estrade, qui doit sans doute figurer l'annonce verbale du spectacle :



Le 10 septembre 1838, la représentation de l'opéra de Berlioz *Benvenuto Cellini* ne reçoit qu'un accueil mitigé⁵. Ce relatif échec est souligné assez cruellement dans la caricature de Benjamin qui résume les critiques faites à cette œuvre du grand compositeur, critiques reprises dans l'article de *La Caricature provisoire*, signé par Louis Huart, commentant le dessin.

Rebaptisé *Malvenuto Cellini*, l'opéra est ramené à une parade de rue, c'est-à-dire une présentation burlesque faite à la porte d'un théâtre, sur des tréteaux, pour engager le public à venir assister au spectacle. Ce genre, apparu au XVIII^e siècle, était encore très prisé à l'époque.

Les parades constituaient de petits spectacles, parfois non dépourvus de qualité, comme ceux donnés, boulevard du Temple à Paris, par les fameux comédiens Bobèche et Galimafré, auxquels des lettrés, tels Charles Nodier, ne dédaignaient pas d'assister⁶.

5. Même si la majorité des comptes rendus est loin d'être négative.

6. Voir le catalogue de l'exposition « Paris romantique », Paris Musées, 2019, page 421.



La Parade de Bobèche et de Galimafré.
Paris Musées. Musée Carnavalet.

Le tableau de Jean Roller, peint vers 1820, reproduit ci-dessus, nous montre *La Parade de Bobèche et de Galimafré, boulevard du Temple à Paris*. Comme on le voit, la parade est donnée sur une estrade installée devant la salle de spectacle. Sur la lithographie de Benjamin on aperçoit bien l'estrade posée sur des tréteaux avec, sur le côté gauche, une échelle permettant d'y accéder, et, sur le devant, un garde-corps destiné à éviter les chutes.

Dans le commentaire de la planche de Benjamin donné par Louis Huart dans le même numéro de *La Caricature provisoire*, ce dernier parle aussi de « parade magnifique au théâtre de l'Opéra ».

Cette figuration de l'opéra de Berlioz, sous forme de parade, affiche clairement que l'œuvre n'est même pas digne d'être jouée dans une salle de spectacle, mais relève d'un spectacle de rue burlesque, d'où le texte de la légende : « *avec pasquinades littéraires* » qui vise le livret et « *arlequinades musicales* », la musique, seule l'ouverture obtenant un réel succès.

Bien que non signée, la planche du « Grand Opéra » est formellement attribuée à Benjamin dans le numéro même de *La Caricature provisoire* où elle est publiée (page 4) et il en sera de même dans les annonces suivantes.

Le retraitage de la planche du « Grand Opéra » de Berlioz dans l'*Album théâtral*

La planche du « Grand Opéra » est également connue dans une version postérieure (1842), portant dans la partie supérieure le titre « Album théâtral, n° 6 ».



Planche du « Grand Opéra », en version « Album théâtral », n° 6, 1842 (détail).
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Ce nouveau tirage est annoncé dans *Le Charivari* du 31 mars 1842, plus précisément dans un supplément de 4 pages relatif aux publications de Beauger et C^{ie} qui mentionne un « Album théâtral », à 7 planches, vendues à l'unité, à 50 centimes.

ALBUM THÉÂTRAL.	
<i>Le Mariage de Figaro</i> , par Benjamin	50 c.
<i>Les Romantiques Chassés du Temple</i> , par Benjamin..	50
<i>Marie Rémond</i> , par Gavarni	50
<i>Physiologie du Claqueur</i> , par Benjamin.....	50
<i>Le Plastron</i> , par Gavarni.....	50
<i>Grand-Opéra (Benvenuto Cellini)</i>	50
<i>Arnal dans Passé Minuit</i>	50
ACTUALITÉS.	

Catalogue Beauger, 1842.
Bibliothèque de l'Université d'Heidelberg.

On y trouve 4 planches par Benjamin : *Le Mariage de Figaro*, *Les Romantiques chassés du Temple*, *Physiologie du claqueur* et *Grand-Opéra (Benvenuto Cellini)*. Il est complété par deux planches de Gavarni, *Marie Rémond* et *Le Plastron*, et une de Daumier, *Arnal dans Passé minuit*.

Les planches de cet album, tirées sur blanc, sont au format de 34 x 26 cm environ, l'image est de format variable. Le titre « Album théâtral » figure en haut au centre de la planche. Un numéro, de 1 à 7, est porté en haut à droite de chaque planche.

2. Le Mariage de Figaro.

Cette planche, au dessin très travaillé, comporte trois parties distinctes : le bandeau supérieur, un entourage formé de branches épineuses de rosiers, et au centre, la scène, dite du fauteuil, du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, jouée par trois illustres demoiselles de la Comédie-Française : Mlle Mante, la comtesse Almaviva, Mlle Mars, Suzanne, Mlle Anaïs, Chérubin. Cette caricature est signée « de Barry », pseudonyme sur lequel nous revenons plus bas.

Dans le bandeau supérieur, au milieu des roses, figurent sous forme d'angelots, les génies reconnus de la littérature et des arts, de gauche à droite, Berlioz, Rossini, Balzac, Janin, Philipon, Delacroix, Soulié, Hugo et Dumas.



Paris Musées. Maison de Balzac.

On note sur le dessin de Benjamin que Rossini, hilare, tire les cheveux de Berlioz, évocation sans doute d'une certaine incompréhension musicale entre les deux protagonistes et aussi de la manière ironique dont Rossini traitait, semble-t-il, Berlioz.

On relève également que Benjamin a accroché à l'épaule droite de Berlioz un sac sur lequel est écrit « musique humanitaire ». Cette formule énigmatique est une allusion possible aux sympathies de ce dernier – à une certaine époque – pour le mouvement saint-simonien, ou vise le caractère réformateur de sa musique inspirée par l'idée de bien universel⁷.

Dans cette composition, Berlioz n'est pas malmené outre mesure. Placé au rang des coryphées de la littérature et des arts, au même titre que Rossini, Balzac, Hugo, Dumas..., il est représenté d'une manière, qui, pour être caricaturale, n'en est pas moins plaisante et malicieuse. Il figure en compagnie de grands du Romantisme qui le soutiennent comme Janin, Hugo, Dumas, ou Balzac. Dans le commentaire de la revue accompagnant le dessin, Charles Philippon évoque « des génies bien portants, bien heureux, bien arrivés au faite de la gloire où tout n'est plus pour eux que succès, roses, honneurs et profits ».

Au pied de l'entourage, formé d'une guirlande épineuse de rosiers, on voit, se hissant vers la gloire, les génies inconnus : Benjamin à gauche, avec ses pinceaux et sa palette, et à droite, Albéric Second, jeune auteur et journaliste de talent.

Venons-en maintenant à la signature de la planche sous le pseudonyme de « de Barry ».

7. Cette allusion est crédible, car, comme il l'a démontré au travers de son Panthéon charivarique, Benjamin connaissait bien la personnalité de ses modèles. Dans le *Bulletin de liaison* n° 52 de l'AnHB (janvier 2018), p. 19, Patrick Métrope a développé au travers de son article sur Berlioz et la politique, « le saint-simonisme profond de Berlioz comme clef de ses choix politiques majeurs ».

Hormis une autre planche intitulée *Les Romantiques chassés du Temple* (1838), aucune autre œuvre signée de « de Barry » n'a été répertoriée. Ce dernier est inconnu des ouvrages de référence sur la caricature du XIX^e siècle comme ceux de Béraldi, de Dayot, de Grand-Carteret, de Champfleury...

Comme nous l'avons mentionné plus haut, à propos de l'Album théâtral, dans son numéro du 31 mars 1842, le journal *Le Charivari* restitue la paternité de ces deux planches à Benjamin, dans le supplément de 4 pages consacré aux publications de Beauger et C^{ie}, éditeurs.

Un autre tirage de la planche du « Mariage de Figaro », détenu à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, en ligne sur Gallica, porte une signature qui est donnée à la rubrique « informations détaillées » du site pour « Nimcy », mais qui, en y regardant mieux, est « Nimaj », c'est-à-dire les 5 dernières lettres de « Benjamin » lues à rebours.



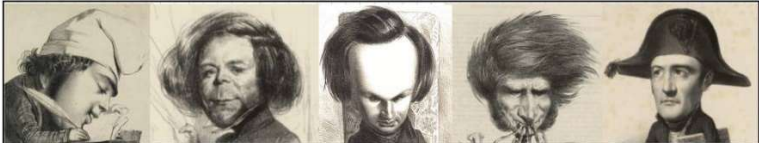
Le Mariage de Figaro, signé « Nimaj ».

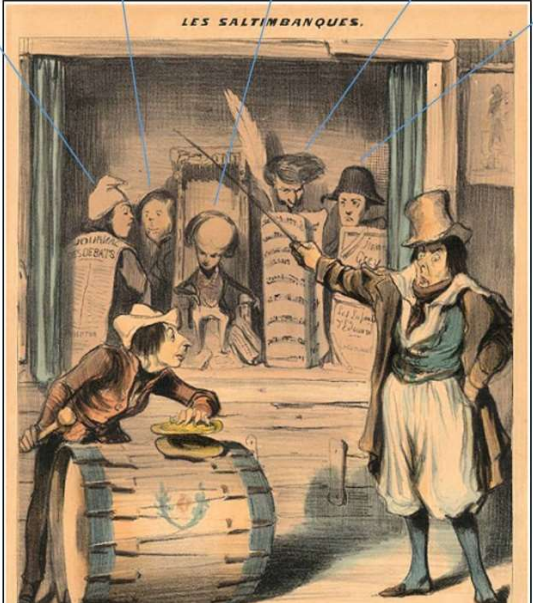
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Le portrait de Berlioz par Benjamin dans la planche du « Mariage de Figaro » sera repris par Daumier, le 30 avril 1839, dans sa lithographie « Les Saltimbanques » publiée par la revue *La Caricature provisoire*.

Panthéon charivarique de Benjamin

 Jules Janin	 David d'Angers	 Paul Delaroche
La plus forte tête romantique  Victor Hugo	Le Grand Opéra de Berlioz  Hector Berlioz	





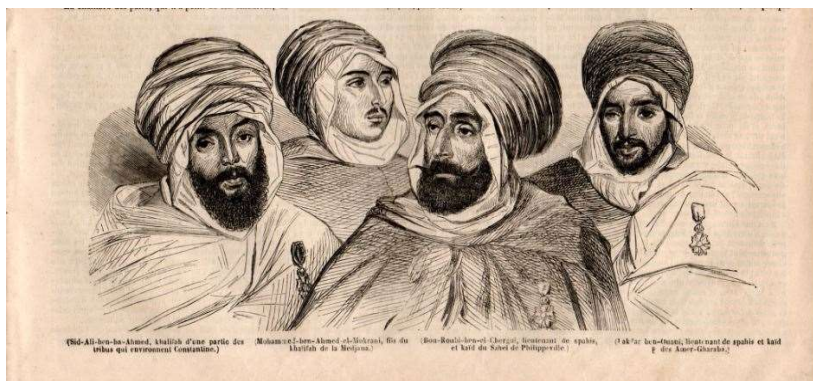
Les portraits-charges de Benjamin repris par Daumier dans *Les Saltimbanques*.
Création de Pierre Quiblier.

Comme on le voit sur le rapprochement d'images ci-dessus, composé par Pierre Quiblier, outre celui de Berlioz, Daumier a « plagié » les portraits de Janin, David d'Angers et Delaroche dessinés par Benjamin pour le Panthéon charivarique et celui de Hugo, également par Benjamin, publié dans *Le Charivari*, le 12 octobre 1836, avec comme légende « M. V.H., la plus forte tête romantique ». Sans doute nos deux dessinateurs étaient-ils bons camarades !

On retrouve, en effet, sur le dessin de Daumier, Jules Janin et son fameux bonnet de nuit, David d'Angers vu de trois-quarts face, le peintre Delaroche coiffé du bicorne des fossoyeurs et enfin Victor Hugo, assis dans son fauteuil.

3. Les Arabes à Paris, planche n° 4 de la série, *Le Charivari* du 18 janvier 1845.

À la demande du duc d'Aumale, fils de Louis-Philippe, huit chefs arabes de tribus ralliées à la France dans le combat pour la conquête de l'Algérie, furent invités en France, pour visiter la capitale, de mi-novembre 1844 à fin janvier 1845.



« Les Chefs arabes ».

L'Illustration, 21 décembre 1844. Collection privée.

Sur ce beau dessin, ci-dessus, paru dans la revue *L'Illustration* du 21 décembre 1844, nous voyons quatre des huit chefs arabes, trois d'entre eux étant décorés de la Légion d'honneur.

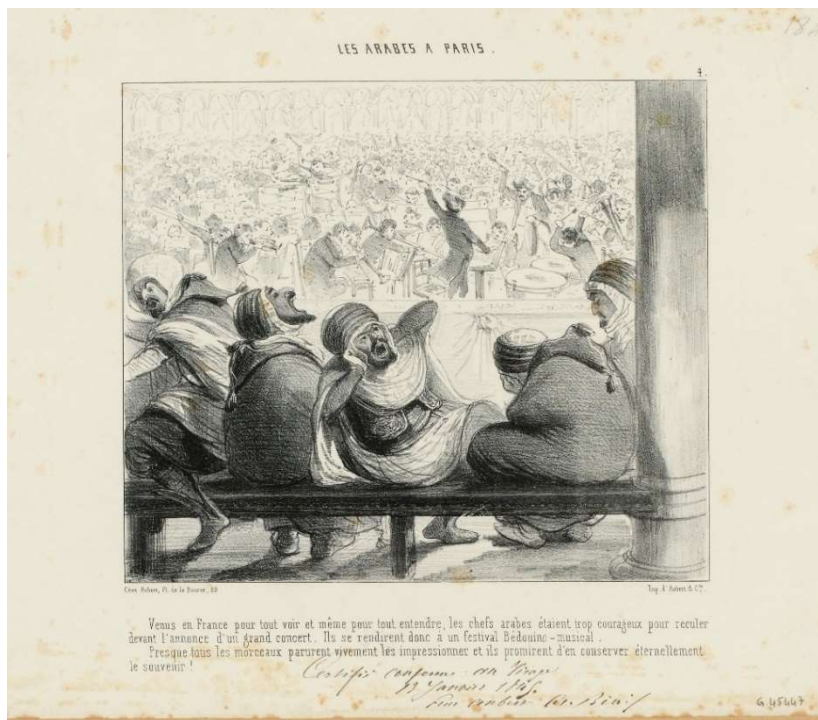
À Paris, les chefs arabes furent l'objet de toutes les attentions et de la curiosité publique, et leurs diverses visites dans la capitale furent largement commentées par la presse, de manière élogieuse, car placés dans des situations, pour eux, inattendues et déroutantes, ils se comportèrent avec aplomb et dignité. Leur apparence physique, leur élégance, furent également louées, particulièrement par Théophile Gautier.

Le journal *Le Charivari* ne manqua pas de commenter la visite de ces hôtes orientaux et annonça dans son numéro du 19 décembre 1844, une mémorable série de lithographies, confiée à Benjamin, pour illustrer leurs impressions de voyage. Cette attribution était naturelle, Benjamin ayant longuement séjourné en Algérie depuis 1842. Il dessina donc une série de six caricatures, assorties de légendes humoristiques, intitulée *Les Arabes à Paris*.



Annonce de la série
des « Arabes à Paris ». *Le Charivari*,
19 décembre 1844.
Source gallica.bnf.fr /
Bibliothèque nationale
de France.

C'est dans la quatrième planche de cette série publiée dans le journal en janvier-février 1845, que Benjamin fit apparaître Berlioz.



*Les Arabes à Paris, n° 4. Concert Berlioz.
Paris Musées. Musée Carnavalet.*

Légende :

Venus en France pour tout voir et même pour tout entendre, les chefs arabes étaient trop courageux pour reculer devant l'annonce d'un grand concert. Ils se rendirent donc à un festival Bédouino-musical.

Presque tous les morceaux parurent vivement les impressionner et ils promirent d'en conserver éternellement le souvenir !

Cette planche nous montre les chefs arabes assistant au grand concert de Berlioz du 19 janvier 1845, au Cirque-Olympique des Champs-Élysées. On devine, sur le dessin, l'architecture métallique de ce vaste bâtiment, avec au fond, l'esquisse des arcades supportant la coupole et en premier plan une fine colonne en métal et un banc de bois.

Par ce dessin, paru la veille du concert dans *Le Charivari* du 18 janvier⁸, Benjamin égratigne à nouveau Berlioz, plutôt de manière indirecte, la caricature faisant partie, rappelons-le, d'une série destinée à illustrer les impressions des chefs arabes en présence de situations inédites pour eux.

Cinq des huit chefs arabes sont représentés dans leurs tenues traditionnelles, assis sur un banc, face à un grand orchestre en effervescence, dirigé manifestement par Berlioz. Ce dernier est montré de dos, en silhouette, mais reconnaissable à son ample chevelure. Sur la droite du dessin, deux des chefs arabes paraissent abasourdis par « le bruit musical », celui du centre se bouche les oreilles en criant d'effroi, son voisin hurle de douleur et tout à gauche, le dernier se lève pour s'enfuir.

Dans son ouvrage *Une vie romantique : Hector Berlioz* (1919), Adolphe Boschot après avoir rappelé les articles de presse de Jules Janin favorables à Berlioz, écrit, dans un style imagé, à propos du concert (p. 225) :

Les satiriques aussi lançaient leur note — Et la veille même (18), *Le Charivari*, avec des goguenarderies barbelées d'épigrammes, publiait une lithographie représentant le concert : au premier plan, des chefs arabes « venus en France pour tout voir et tout entendre » se tordaient de douleur dans leurs burnous, se bouchant les oreilles et ouvrant des bouches d'étranglés ; dans le fond, parmi un orchestre de trompettes et de cymbales, la maigre silhouette de Berlioz se dressait

8. On relève que la planche de Benjamin a été publiée le 18 janvier 1845, veille du concert de Berlioz au Cirque-Olympique et a été présentée au dépôt légal dès le 13 janvier 1845, comme l'atteste la mention manuscrite portée au bas de l'exemplaire détenu par Paris Musées.

cambrant la taille, les basques de l'habit et la crinière soulevés par un vent de tempête.

La caricature de Benjamin, tout en reprenant la critique récurrente du concert bruyant, en accentue le côté comique en illustrant l'effet « dévastateur » qu'il peut produire pour des « oreilles orientales » accoutumées à des musiques plus feutrées.

Comme le pressentait Benjamin, le concert dut être assez bruyant. On lit, sur ce point, dans la revue *L'Illustration* du 25 janvier 1845, à la rubrique « Chronique musicale », à propos de l'exécution du *Dies iræ* :

Au *tuba mirum*, l'explosion successive des trompettes et trombones placés aux quatre points cardinaux... de l'orchestre fit trembler la salle sur ses larges fondements ; elle ne s'est pas écroulée, cependant, et cela fait honneur à l'architecte qui l'a bâtie.

Malgré tout, il demeure un fort doute sur la présence des chefs arabes au concert du Cirque-Olympique, le 19 janvier 1845, notamment la presse de l'époque n'en fait pas état, alors que toutes les visites des chefs arabes en divers lieux de Paris, et dans les circonstances les plus diverses, furent amplement commentées.

En particulier, sous la plume de Théophile Gautier, qui décrit, de manière dithyrambique, leur présence au concert du Théâtre-Italien, le 19 décembre 1844, où fut donnée la symphonie de Félicien David *Le Désert*⁹. Mais, en rendant compte du concert du 19 janvier, dans le journal *La Presse* du 20 janvier, le même Théophile Gautier n'évoque nullement la présence des chefs arabes.

Seul indice de leur éventuelle présence, une gravure anonyme de la revue *L'Illustration* du 25 janvier 1845¹⁰, précitée, nous montre un personnage arabe debout, à gauche du dessin, mais ce personnage arabe n'est pas avec ses compagnons de voyage.

9. Journal *La Presse* du 6 janvier 1845, à la rubrique « Théâtres ».

10. Cette planche est commentée par Gunther Braam dans son ouvrage *The Portraits of Hector Berlioz* (2003), au numéro 22.

Par ailleurs, le texte de la « Chronique musicale », sous le dessin, ne mentionne pas la présence des chefs arabes.

On note, enfin, dans la légende de la planche de Benjamin, l'expression « festival Bédouino-musical », expression *a priori* surprenante, aucune œuvre d'inspiration orientale n'étant jouée lors du concert.



*Concert donné par M. Berlioz
dans la salle du Cirque-Olympique aux Champs-Élysées.
Collection privée.*

Toutefois, Benjamin a pu être abusé par le fait que selon la revue *Le Ménestrel*, du 19 janvier 1845, annonçant le programme du concert du jour même : « Le succès menace d'être colossal ; aussi croyait-on un moment que l'on y exécuterait du Félicien David ; mais c'était une fausse alerte ». Cette indication n'est pas surprenante car on sait, en effet, que Berlioz souhaitait mettre *Le Désert* au programme de l'un de ses concerts au Cirque-Olympique.

Cela étant, la lithographie de Benjamin est une œuvre artistique et imaginative et ce dernier a pu s'inspirer des deux concerts, celui de Félicien David et celui de Berlioz, qui se sont succédé de manière rapprochée, pour donner plus de relief à sa composition.

4. Quelle était vraiment l'opinion de Benjamin sur Hector Berlioz ?

De cette courte étude on peut conclure que Benjamin avait une vision dédoublée de Berlioz, à l'unisson de celle de l'époque : Berlioz lui apparaît comme un « génie dérangent ».

Benjamin place Berlioz au niveau des grandes figures artistiques du moment au même titre que Hugo, Dumas, Balzac, Delacroix, comme le fait d'ailleurs son contemporain, Daumier, dans la planche *Les Saltimbanques*.

Dans le même temps, il critique de manière humoristique (goguenarde, dirait Boschot), le côté troublant et iconoclaste de sa musique. Il n'épargne pas, non plus, le personnage dont il accentue quelques traits physiques, notamment le nez saillant et la chevelure ébouriffée, et dont il pointe certaines excentricités.

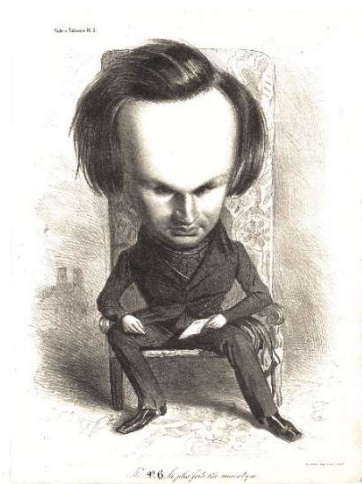
Même si cette critique nourrie vise bien le compositeur et le personnage, il faut considérer qu'elle est aussi inhérente au genre du portrait-charge qui accentue les travers et les défauts physiques des personnages représentés. À ce titre, Berlioz est malmené comme la plupart des cent célébrités figurant dans le Panthéon charivarique de Benjamin.

Rappelons également, qu'à cette époque, la querelle entre l'école classique et les romantiques n'est pas éteinte et que Berlioz, pris comme une des figures marquantes du mouvement romantique, ou agrégé à ce mouvement en « qualité d'artiste-trublion », subit des

attaques au même titre que Victor Hugo, Alexandre Dumas, ou Eugène Delacroix¹¹.

Faisons, en effet, une comparaison avec Victor Hugo.

Dès 1836, Benjamin le représente avec un front immense et l'intronise ironiquement comme « La plus forte tête romantique » dans un dessin paru dans *Le Charivari* du 12 octobre.



Mr. V.H., la plus forte tête romantique.
Collection privée.

Puis, il nous le montre chassé du Théâtre-Français (avec Dumas et Gautier) par la tragédienne Rachel, dans la caricature intitulée « Les Romantiques chassés du Temple » (*La Caricature provisoire* du 8 décembre 1838).

11. Dans son ouvrage sur la vie romantique d'Hector Berlioz, Adolphe Boschot cite le propos de Théophile Gautier : « Hector Berlioz nous paraît former avec Victor Hugo et Eugène Delacroix la trilogie de l'art romantique ».



*Les
Romantiques
chassés du
Temple.
Paris Musées.
Maison de
Victor Hugo.*



Panthéon
charivarique, 1841.
Paris Musées,
Maison de V. Hugo,
Guernesey.

Nous le voyons aussi dans la célèbre lithographie du Panthéon charivarique (*Le Charivari* du 10 décembre 1841), parvenu au faite de la gloire.

Assis sur ses œuvres, devant les tours de Notre-Dame, il domine le monde du théâtre et de la littérature, accumulant les coffres remplis de pièces d'or, tout en usant de son opportunisme politique bien connu¹².

Enfin, dans *Le Grand chemin de la postérité* (1842), Benjamin le dessine chevauchant le Pégase des auteurs romantiques et tenant en main l'oriflamme : « Le laid, c'est le beau. »



Extrait du *Grand chemin de la postérité*.
Paris Musées. Maison de Balzac.

Pierre QUIBLIER
et Jean-Paul ROUBAUD

12. Au sommet de la tour gauche de Notre-Dame, Benjamin a placé trois oriflammes portant respectivement les inscriptions « Ode à L'Empire », « Ode à La Restauration » et « Ode à la révolution de Juillet ».

À propos du legs Hugel

Où il est question de braver les araignées, la poussière et l'obscurité pour mettre en cartons toute une vie de livres et d'enregistrements. Récit d'une petite expédition en terre d'érudition et de collection.

Yves Jean Marie Hugel, membre de l'Association nationale Hector Berlioz, est mort en 2019 à l'âge vénérable de quatre-vingt-quatre ans. Il a eu l'idée, sur son testament, de coucher l'AnHB à laquelle il a exprimé la volonté de léguer « tous les disques, bandes magnétiques et livres sur la musique et la danse, ainsi que les programmes et affiches de concert » qu'il avait accumulés au cours de sa vie de mélomane et de lettré.

Un pareil legs ne se refuse pas, encore faut-il concrètement réunir les éléments qui le composent et les mettre à l'abri avant d'en faire le tri définitif. C'est-à-dire les protéger de la température et de l'humidité, comme les bonnes bouteilles. C'est ainsi qu'une petite délégation de l'AnHB s'est rendue chez Yves Hugel afin de mettre en cartons l'ensemble des objets ci-dessus mentionnés puis d'entreposer lesdits cartons dans un garage.

L'action est à Paris, le 26 septembre 2022. Ce jour-là, à 13h30, devant le 20, rue des Lyanes, quelque part entre le cimetière du Père-Lachaise et la porte de Bagnole, Anne Bongrain, Louis-Paul Lepaumier, Pierre-René Serna et Christian Wasselin se retrouvent dans le vent et sous la pluie. Rémi, frère d'Anne, a bien voulu ajouter une cinquième voix au quatuor : c'est dans son garage, à quelques centaines de mètres, que seront conservés les cartons devant contenir les disques, les livres, etc.

Anne a bien fait les choses : elle s'est rendue chez les Petites Sœurs des Pauvres, qui lui ont confié la clef de l'appartement qu'occupait Yves Hugel dont elles seront légataires. Il faut d'abord faire le code. L'immeuble date des années 60, l'ascenseur est étroit, ce qui va nous obliger à de nombreux allers & retours avec les cartons.

Nous voici au sixième étage. La porte est au fond du corridor. Entrons. L'eau et l'électricité ont été coupées : il faudra travailler dans la pénombre, car les nuages noirs de septembre ne nous sont pas favorables. Surtout, l'appartement est inoccupé depuis plusieurs années : Yves Hugel a fini sa vie dans une maison de retraite, alors que sa vraie vie, sa vie intérieure, est encore là, présente, palpable, dans cet appartement de célibataire entièrement voué à la connaissance, à l'écoute et à la pratique de la musique. Les disques, les livres, mais aussi un piano droit nous disent qu'habitait là un mélomane doublé d'un érudit et triplé d'un musicien amateur.

Nous voici dans le petit couloir, qui relie trois pièces et une cuisine. Elles sont encombrées, envahies de disques et de livres, comme il était prévu, mais aussi de dossiers de toutes sortes. Nous avançons vaillamment dans la pénombre, à travers le fameux legs Hugel qui n'a plus rien d'une abstraction. C'est en réalité un maquis, car d'autres avant nous, héritiers et ayants-droit, sont venus prendre ce qui leur revenait sans prendre la peine de ranger. Patatras ! il suffit de donner un coup d'épaule dans une étagère pour qu'une pile de dossiers s'effondre et que des feuilles par dizaines se répandent sur le parquet. Mais nous ne sommes pas là pour nous plaindre et déplorer le désordre qui règne dans l'appartement. Très vite, nous remarquons l'endroit où sont rangés les disques : des vinyles uniquement, pressés verticalement les uns contre les autres, avec une préférence donnée à la musique russe et à certains compositeurs français. On compte sept versions, par exemple, de *Psyché* de César Franck. Et un certain nombre de *Fantastiques*... mais moins qu'aujourd'hui au musée de La Côte-Saint-André !

Christian prend les disques, les passe à Louis-Paul, qui lui-même, etc. La chaîne classique, la plus efficace quand il s'agit de déménager. Surprise ! voici d'autres disques, dissimulés derrière un fauteuil. Et d'autres encore, dans la pièce voisine !

Sur un lit, une guitare à laquelle ne reste que trois cordes, dont une décrochée, toute tordue, attend qu'on veuille bien avoir pitié d'elle et lui donner une sépulture. Existe-t-il un cimetière des instruments ? En regardant bien, la tête de la guitare semble indiquer quelque chose... Approchons, voyons : des disques, encore et encore ! Combien y en a-t-il en tout ? Plusieurs centaines ? Mille, deux mille ?

Il faut maintenant s'occuper des livres. Yves Hugel en a accumulé de très nombreux durant sa vie entière. *La Yougoslavie inconnue* côtoie *La France des principautés danubiennes*, *Les Environs de Paris au XVI^e siècle* se trouve au sommet d'une pile où l'on trouve aussi bien *La Révolution française et l'éducation technique*, l'intégrale des Lagarde & Michard (du Moyen-Âge au XX^e siècle !) qu'un livre intitulé *Capet, lève-toi !* Nous n'allons pas tout emporter, bien sûr, puisqu'on nous a permis de faire notre marché parmi les livres consacrés à la musique. Pierre-René propose de choisir avec soin, il n'a pas tort. Quelques ouvrages sur Berlioz ou quelques anthologies de ses écrits attirent notre attention : ils font sans doute pâle figure si on les compare à la biographie signée David Cairns ou à l'édition de la *Critique musicale*, mais ils témoignent d'une époque, il y a soixante ou quatre-vingts ans, où Berlioz faisait l'objet d'ouvrages plus ou moins bien documentés. Mais... mais oui, voici encore des disques, en veux-tu, en voilà ! La chaîne reprend, d'autres cartons sont remplis. Il fait de plus en plus noir. Et si on n'y prend pas garde, des dossiers continuent de tomber du haut des étagères au moindre geste maladroit. Et les araignées, dérangées par cette bande de malotrus qui osent vider les rayons, se réfugient dans les coins.

Petit tour dans la cuisine. Rien n'est plus triste qu'une cuisine abandonnée, dans laquelle on a peut-être fait griller des dorades ou préparé des desserts avec amour. Ouvrons la porte du réfrigérateur... il vaut mieux la refermer très vite, « avec un son mat... et une odeur... », dirait Berlioz.

Il y a quelque chose d'une maison hantée façon Edgar Poe chez feu Yves Hugel. Certaines choses sont intactes, c'est le cas des disques noirs ; d'autres sont en miettes ou ont disparu, mais il en reste une trace, comme dans la cuisine ; d'autres encore sont dans un état intermédiaire, comme les papiers qu'on trouve dans les dossiers, qui ont tendance à s'effriter avant de tomber en poussière.

Allez, changeons d'air. Sur le modeste balcon, la vue sur la rue n'est pas très engageante, mais l'air mêlé de pluie fait du bien, et l'imagination fait le reste.

Il faut reprendre notre ouvrage. Des cartons, des cartons. À 17h, tout est fini. Tout ? Non, un petit quelque chose, nous en sommes persuadés, résiste encore et toujours au visiteur. Au fil de plusieurs

allers & retours, la plupart des cartons sont déjà entreposés dans le garage, mais quelque chose nous dit que le travail n'est pas terminé. Le plus frustré est Louis-Paul, celui devant lequel les techniciens n'ont qu'à bien se tenir dès qu'on parle enregistrement : où sont les bandes qu'on nous a promises ? Notre intuition nous répond : tout là-haut, derrière, au fond. Il faut trouver un escabeau, s'accrocher à la corniche d'une bibliothèque, mettre le pied sur une planche branlante, et là, oui, l'acrobate trouve son bonheur, plus haut voyons, plus loin, tout au fond, dissimulé par une couche de dix ou quinze ans de poussière.



Christian Wasselin en équilibre sur une chaise,
éclairé par Louis-Paul Lepaumier.

Sous le temps qui passe, le temps retrouvé. Car ce sont des bandes. Des bandes, de vraies bandes magnétiques ! Il faut tendre le bras pour les atteindre, jouer des poignets et des doigts, les attraper du bout des ongles. Y sont enregistrées des émissions d'Henry Barraud, des *Tribunes des critiques de disques*, ou encore des concerts dont un programme étrange qui annonce les *Huit Scènes de Faust* sous la direction d'Igor Markevitch. Un carton de plus, un autre, un autre encore !

Il fait définitivement nuit à 18h30. Impossible de farfouiller davantage, d'explorer le réduit d'une armoire ou le fond d'un rayonnage. Et s'il y avait une porte dérobée donnant sur une autre pièce emplies de livres, elle-même ouvrant sur un boudoir qui... Assez pour aujourd'hui. Le legs Hugel n'a sans doute pas livré tous ses secrets, mais l'essentiel du trésor est cartonné, embarqué, aux abris. Il s'agira maintenant d'en faire un inventaire plus précis. À la lumière du jour, de préférence.

Épilogue : Louis-Paul regrettant de ne pas avoir trouvé les programmes et affiches de concert, Anne est retournée *in loco* avec lui le surlendemain. Impossible toutefois de trouver programmes et affiches. À défaut, les deux aventuriers y ont découvert (et pris) une bonne dizaine de malles contenant non pas de l'or mais des cassettes.

Christian WASSELIN

Un poème à Berlioz

On dénombre un certain nombre de poèmes écrits en l'honneur de Berlioz. Ce fut le cas notamment lors du centenaire en 1903.

Mais un des tout premiers fut écrit par son grand-père maternel Nicolas Marmion (1751-1837). Celui-ci avait été avocat, puis, devenu veuf en 1790, s'était retiré dans sa propriété de Meylan et se consacrait à son jardin et à l'écriture de poésies, car il était un versificateur invétéré. Il s'agit d'une versification facile, faite en amateur comme il le disait lui-même. Ses cahiers recueillent tous les poèmes qu'il a écrits et certains qu'il a reçus. Les phrases étant longues et sans ponctuation peuvent se prêter à plusieurs lectures. Les accords sont parfois difficiles à trouver et certaines fautes reviennent souvent, notamment les accords du subjonctif. En général, c'est le genre léger, mondain, flatteur. Il cite comme modèle Chaulieu, La Fare et utilise tout un langage précieux et conventionnel avec une pointe de romantisme.

C'est dans un de ses cahiers qu'on trouve une épître à son petit-fils, Hector. Elle a été écrite au printemps 1833. Berlioz était rentré d'Italie et son oncle Félix Marmion, alors lieutenant-colonel, était en garnison à Paris. Comme on le voit dans le poème, il était décoré de la Légion d'honneur, mais, incorrigible joueur, il avait déjà accumulé beaucoup de dettes.

On constate surtout dans ce poème que le grand-père avait approuvé la carrière musicale de son petit-fils et qu'il était fier de ses succès. Cela contraste totalement avec l'attitude des parents de Berlioz.

Pascal BEYLS

a Hector & Mlle mon petit / 16
 Du Dieu des cœurs qui m'abandonne
 depuis long temps éprouvant les
 joies de l'air, ajoutés quelques fleurs
 mon cher Hector à ta belle robe
 qui que je sois, l'admirable
 de l'art qui t'honore la terre
 je veux laisser tout le bonheur
 à quel que jeune professeur
 que ton beau talent choisisse
 je fais beaucoup d'visions encore
 pour être tenu de ta gloire
 et lire voir en lettres d'or
 ton nom au temple de mémoire
 près de celui de Beethoven

Début du poème.

À Hector Berlioz mon petit-fils

Du Dieu des vers qui m'abandonne
Depuis longtemps, éprouvant les rigueurs,
Je désirais ajouter quelques fleurs
Mon cher Hector à ta belle couronne.
Quoique je sois l'admirateur
De cet art qui t'immortalise
Je veux laisser tout cet honneur
À quelque jeune professeur
Que ton beau talent électrise.
Je suis heureux de vivre encor
Pour être témoin de ta gloire
Et lire, écrit en lettres d'or,
Ton nom au Temple de mémoire
Près de celui de Beethoven,
De cet Orphée de la Neustrie
Et qui par ses accords divins
Fait l'ornement de sa patrie.
On dit que suivant les leçons
De ce rare et parfait modèle
Depuis notre France t'appelle
Le plus cher de ses nourrissons.
Ainsi de ton brillant génie
Nouveaux chefs d'œuvre vont sortir
Et l'on verra pour en jouir
Au théâtre de Polymnie
Tout Paris en foule courir.
Au sein de mon humble retraite
Je n'aurai pas un tel bonheur
Et ton vieux ami le poète
T'en exprime ici sa douleur.
Mais quand d'un chef d'œuvre lyrique
La nouvelle me parviendra
Et que le feuilleton dira
Que Berlioz a fait la musique,

Levant mon front tout radieux
J'irai, crois-moi, dans mon ivresse,
D'un petit-fils qui m'intéresse
Prôner le triomphe en tout lieu.
Et pour plutôt que l'on devine
Ce nom qui peut être ignoré,
À tous mes amis je dirai
Que c'est l'enfant de Joséphine.
À ce nom cher à mon amour
Chacun viendra me rendre hommage
Et comme aïeul d'un très grand personnage.
Je deviendrai l'homme du jour.
Brisant une importune chaîne
De ta gloire pour mieux jouir
Ta mère un jour sur les bords de la Seine
À tes prôneurs ira se réunir.
Ainsi de Camille¹ la mère
Suivant de l'œil dans la carrière
Le char de triomphe où son fils
Montrait aux Romains attendris
Les beaux trophées dont son âme était fière.
Mon fils sous les drapeaux de Mars
Affrontant les mêmes hasards
Ne jouira de tant de gloire.
Mais toi, l'enfant chéri des arts,
Ton nom doit vivre à jamais dans l'Histoire.
Mon cher Félix, quand je vois sur ton sein
Le beau ruban qui le décore,
Je dis, bénissant mon destin,
Que mon enfant m'est aussi cher encor.
Tu dois jouir en ce moment
Mon cher Hector, de sa présence

1. Il s'agit de Marcus Furius Camillus, dit Camille (vers 446-365 av. J.-C.), l'un des plus grands généraux romains.

Et votre réunion, je pense
Vous est bien douce assurément.
Mais un conseil que je te donne
Pour ton mentor, ne le suis pas
Car tu ferais plus d'un faux pas
Sous la garde de sa personne.
Tu pourrais mieux être le sien
Si j'en juge par ta sagesse
Mais respectant son droit d'aïnesse
Je crois que tu n'en feras rien.
Ainsi de peur de lui déplaire
Tu lui cacheras de son père
Les vers pleins de moralité
Et dont malgré leur vérité
Aucun profit je n'en espère.
Mais s'il est doué d'un bon cœur
Il n'y verra rien qui le blesse
Mais bien plutôt d'un père la tendresse
Et tous les vœux qu'il fait pour son bonheur.
J'en fais pour toi d'aussi sincères
N'en doute pas, mon petit-fils,
Et ne crois pas qu'ils soient écrits
Dessus des pages mensongères.
Puisse bientôt ton jeune front
Coiffer la divine auréole
Dont est ceint celui d'Apollon
Et que l'on voit au Capitole.
Pour moi, modeste jardinier
L'on sait très bien que je ne cueille
Sur le Parnasse aucun laurier
Et que mes vers de l'amitié
Ne sortent pas du portefeuille.
Me plaisant à m'ensevelir
Dans mon obscurité profonde
Mes chers amis sur votre souvenir

Ma renommée seule je fonde
Le peu *que j'ai*² de mon sang sortis
Et je jouis bien peu de leur présence
Et je mourrai dans mon lit de souffrance
Sans voir les pleurs et les regrets d'un fils
Et toi que ton génie appelle
À visiter des arts le fortuné séjour
Puisse celui qui t'a donné le jour
Te presser en mourant de sa main paternelle.³

2. « Qui sera » ? Allusion à sa modeste descendance – Joséphine et Félix – que lui laissa son épouse, morte en 1791 ; à 40 ans, il aurait pu se remarier pour avoir d'autres enfants. Mais il préféra prendre sa retraite et versicoter.

3. Nicolas Marmion. *Troisième cahier de poésies*. Coll. Reboul-Berlioz.

La magie du *Dies Iræ*

Le 3 mars 2019, les auditeurs de France Musique ont pu entendre Christian Merlin dans son émission *Au cœur de l'orchestre* parler de Berlioz et l'orchestre. Et, en évoquant le *Requiem*, Christian Merlin expliquait :

Vous vous souvenez peut-être de ce passage stupéfiant dans le *Dies iræ* au moment du *Tuba mirum* où Berlioz dispose de 4 fanfares aux 4 points cardinaux avec des cuivres [...].

Dans cette fanfare qui, selon notre ami Christian Wasselin, a pour fonction de réveiller les morts, il crée un effet tout à fait inédit de spatialisation de la musique.¹

Le 19 janvier 1845, Berlioz dirigea un concert au Cirque-Olympique où il donna entre autres trois fragments de son *Requiem* : le *Dies iræ*, le *Quid sum miser* et le *Lacrymosa*. Peu après, la *Revue et gazette musicale* souligna à propos du *Dies iræ* :

Le *Dies Iræ* [...] n'a pas manqué son effet accoutumé. Les entrées successives des quatre orchestres de cuivre, disposés aux quatre points cardinaux et renforcés par les roulements d'un chœur de timbales, par l'attaque abrupte des voix de basse, puis par les éclats tumultueux de l'orchestre entier, ont excité un bruyant enthousiasme. L'ébranlement était universel et l'admiration bien légitime. Nous invitons M. Berlioz à surveiller, à la prochaine occasion, certain trombone du nord et certaine trompette de l'ouest, qui n'avaient pas jugé à propos de se mettre d'accord.

On dispose du témoignage d'un auditeur ayant assisté à ce concert. Cet auditeur était Aristide Hignard (1822-1898), un compositeur

1. Sa phrase était : « Ni marche militaire, ni aimable partie de chasse, les fanfares du *Tuba mirum* ont pour fonction de réveiller les morts. »

maintenant bien oublié². Dans une lettre écrite le jour même du concert, il note :

Nantes 19 janvier 45

J'arrive à l'instant de la fête musicale donnée par Berlioz au Cirque des Champs-Élysées. Quel tapage, quel luxe étourdissant d'instrumentation. J'en ai le tympan brisé, j'ai besoin de mélodie car c'est en vain que j'en ai cherché dans les morceaux du savant bénéficiaire. Je vous donne, par curiosité, la notation du motif principal d'une de ses ouvertures que j'ai pu prendre à la volée : vous me direz si vous l'avez trouvée chantant et agréable.

Je ne sais réellement pas quelle harmonie il a pu mettre au début pour que cela ne soit pas trop dur.

Il y a dans sa *messe des morts* un effet véritablement saisissant, c'est dans le *dies iræ*. Aux 4 coins de l'orchestre sont placés 4 quatuors de trombones et de trompettes qui se répondent alternativement et qui enfin résonnent simultanément accompagnés par 16 timbales accordées en différents tons et qui roulent de l'harmonie puis enfin une grosse caisse qui frappe de temps en temps de lugubres coups sourds. Il faut avoir entendu ce morceau pour en bien sentir toute la magie.³

Or, la ligne de chemin de fer pour Nantes était encore en construction. Au mieux, ce brave Aristide ne pouvait arriver qu'à Orléans. Son émotion après la magie du *Dies iræ* a dû le troubler au point d'indiquer Nantes alors qu'il se trouvait toujours à Paris !

Pascal BEYLS

2. Note de Gérard Condé : « Ami de Jules Verne, Second Grand Prix de Rome en 1850, Hignard fut le maître de Chabrier. L'ombre de *Hamlet* d'Ambroise Thomas sur celui, singulier et plus shakespearien, qu'il écrivit, inspira à son disciple la boutade fameuse : 'Il y a trois sortes de musique, la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas.' »

3. Bibliothèque municipale de Grenoble. N 3318 bis Rés.

Festival Berlioz 2022

Les pépites de la première semaine

La thématique russe, prévue par Bruno Messina, le directeur du Festival Berlioz, a été complètement bouleversée par les événements politiques de l'année. Elle a laissé la place à un programme plus varié dans lequel le Berliozien, en dehors des chefs-d'œuvre, a pu trouver plusieurs fois son bonheur lors de la première semaine. Chapeau au maître d'œuvre.

Les caprices météorologiques aidant, le premier concert en soirée, initialement prévu en plein air dans le parc Allivet de La Côte-Saint-André, fut relocalisé au château Louis XI et put ainsi bénéficier d'une meilleure acoustique. L'Orchestre Divertimento dirigé par Zahia Ziouani nous a gratifiés d'une rare *Marche marocaine* pleine d'émotion avec une interprétation précise et subtile. La sonorité de l'orchestre nous a enchantés, il a sans doute fallu beaucoup de travail pour atteindre un tel résultat : bravo !

Trois jours plus tard, l'Orchestre de chambre de Lausanne et son chef Renaud Capuçon interprètent *Rêverie et Caprice* où le chef/soliste dirige depuis son violon. La précision fait défaut à l'orchestre, et le soliste frise la caricature même si le jeu reste impeccable. Nous ne pouvons que constater qu'il s'agit d'une œuvre mineure. Ensuite, *Les Nuits d'été* mettent en scène Alix Le Saux. Là, l'accompagnement d'orchestre frôle la perfection mais la soliste, peut-être à cause du trac, nous laisse indifférents par son manque d'engagement. De plus, la projection de la voix laisse fortement à désirer et bien des notes sont attaquées par dessous. En seconde partie de concert, l'orchestre et son chef confirmeront leur excellence avec l'*Écossaise* de Mendelssohn.

Le lendemain, nous avons droit à une affiche de grand luxe réunissant Joyce DiDonato et François-Xavier Roth dirigeant son orchestre Les Siècles. Ces artistes nous ont distillé *Cléopâtre* à la

façon Prix de Rome, c'est-à-dire de manière spontanée, sans pathos, et surtout sans vouloir en faire un chef-d'œuvre. Nous qui sommes habitués à des visions plus dramatiques et surtout plus enflammées avons été un peu déconcertés.



Joyce DiDonato, François-Xavier Roth et l'orchestre Les Siècles.
© Bruno.Moussier.

Le mercredi 24 août, c'est un programme appelé « Gala Berlioz » tout entier dévolu à notre compositeur qui fait notre bonheur. L'orchestre Victor Hugo Franche-Comté dirigé par Jean-François Verdier bénéficie du concours du Chœur Spirito, du Jeune Chœur symphonique et des solistes Karine Deshayes et Mathias Vidal. Logiquement, le concert débute par une ouverture. C'est la rarement donnée ouverture des *Francs-Juges* qui nous fait regretter de ne pas entendre les quelques morceaux inachevés de l'opéra que Berlioz a écrits. Pour être tout à fait franc, l'orchestre, très méritant, n'atteint pas le niveau des formations internationales et ne permet pas de savourer totalement les audaces de notre cher Berlioz. Ensuite, la cantate *La Mort d'Orphée* prend une tout autre tournure. Mathias Vidal, complètement tétanisé, est Orphée. Nous assistons,

contrairement à la précédente cantate de Prix de Rome écoutée quelques jours plus tôt, à un véritable drame d'opéra. Tout ne serait que luxe et volupté si le chœur des bacchantes ne faisait pas une sortie bien bruyante avec bruits de pieds et porte des coulisses claquée ! Enfin Orphée, et nous avec lui, sommes déchirés d'émotion. Karine Dehayes nous propose ensuite une *Captive* résignée, toute alanguie et nostalgique. Le timbre de velours de la cantatrice fait merveille, l'orchestre, par comparaison, semble un peu plus prosaïque. La première partie se termine avec la romance « D'amour l'ardente flamme » de *La Damnation de Faust*. La chanteuse livre une très belle interprétation mais la richesse de l'orchestration n'est pas rendue et nous sommes tristes. La seconde partie s'ouvre avec l'ouverture du *Roi Lear*. Après un peu de flottement parmi l'orchestre, tout va à vau-l'eau. Le manque de répétitions nous prive des beautés de cette miniature si exigeante. Puis arrive le clou de la soirée avec *Tristia* dans son intégralité. L'orchestre a sans doute plus travaillé car il ne nous déçoit pas. Les chœurs, très intelligibles et précis, ajoutent une part de notre plaisir. Le programme de salle indiquait malicieusement que la pièce comportait quelques surprises. Ce clin d'œil laissait augurer quelques sensations dans la *Marche funèbre d'Hamlet* et nous nous apprêtons à un grand moment. Tout se déroule bien avec quatre tambours qui entrent en scène, puis, instant magique, huit mousquets prennent place de chaque côté de la scène : quatre côté cour et quatre côté jardin. Au moment fatal, le chef lance un départ, tout semble prêt et nous n'entendons pas de tirs mais seulement le fortissimo de l'orchestre et des chœurs. Nous apprendrons plus tard que le premier mousquet s'étant enrayé, ses collègues n'ont pas osé tirer. La pièce se finit et les applaudissements du public demandent un *bis*. Après quelques sollicitations, le chef annonce qu'il va reprendre la fin de la troisième pièce de *Tristia*. Le scénario recommence et tout se déroule cette fois comme prévu : nous entendons bien le crépitement des mousquets. Hélas, ils sont partis un quart de seconde trop tôt. Hélas, le public non averti rit ou applaudit. Hélas, une sonnerie de téléphone se fait entendre... Quel dommage ! Enfin nous pouvons quand même imaginer l'interprétation parfaite et c'est déjà beaucoup ! Pour notre part, nous gardons un souvenir inoubliable d'un concert de juin 2007

au Concertgebouw d'Amsterdam et rêvons toujours de retrouver le même émerveillement.

Notre quête se termine le 25 août. L'après-midi, dans l'église, Lise Berthaud et Jean-Frédéric Neuburger nous font entendre *Harold en Italie* transcrit par Franz Liszt. Une exaspération chronique : tous les concerts dans l'église pendant les deux semaines ont bénéficié d'au moins une sonnerie de téléphone, celui-ci ne fait pas exception. Le piano est somptueux et ne nous fait pas regretter l'orchestre. L'alto ne prend absolument pas la vedette et reste bien dans le rôle voulu par Berlioz. Nous avons connu des interprétations plus concertantes mais cela reste très beau. En *bis*, une transcription de la première des *Nuits d'été* montre plus le côté charmeur de l'alto, c'est bien un véritable soliste que nous entendons.



Lise Berthaud et Jean-Frédéric Neuburger.

©Bruno.Moussier.

Le soir, après la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, nous pouvons entendre la rareté qu'est le *Chant du Neuf Thermidor* parfaitement chanté par Pene Pati accompagné par l'Orchestre philharmonique et le Chœur de Radio France, tous dirigés par Mikko Franck. C'est

vraiment splendide et nous sommes subjugués. Il était annoncé *La Marseillaise* pour clore le concert. Las, nous tombons de haut après la merveille précédente ! Le public s'est levé et n'entend que trois couplets de notre hymne national. Sans solistes vocaux, le chœur et l'orchestre de la radio nationale nous laissent frustrés et amèrement déçus. Nous sommes bien loin de l'émerveillement laissé par Jessye Norman en 1989 ! Interrogé à l'issue du concert, le chef d'orchestre laisse entendre que le programme était trop copieux pour que la totalité des couplets de *La Marseillaise* soit jouée...

Avec quelques faiblesses et pas mal de précieuses pépites, la musique de Berlioz nous a permis de passer une très bonne première semaine au Festival Berlioz 2022, et nous sommes reconnaissants à Bruno Messina de cette belle programmation.

Louis-Paul LEPAUMIER

Festival Berlioz 2022

L'évasion comme solution

*Quand la géopolitique fait irruption
dans les projets artistiques, il importe de conserver
son sang-froid et d'imaginer dans l'urgence
des solutions alternatives.*

La guerre en Ukraine a eu raison d'une partie de l'édition 2022 du festival qui réveille, chaque seconde quinzaine d'août, le petit bourg somnolent de La Côte-Saint-André. Indésirable, Gergiev ! Gâchée, la célébration des liens entre la France et la Russie ! Oubliée, la manière dont Berlioz, du Groupe des Cinq aux Ballets russes, a fécondé la musique née à Saint-Petersbourg et à Moscou ! Plus triste encore, le festival *bis* que Bruno Messina, directeur du Festival Berlioz, rêvait de voir s'épanouir à Saint-Petersbourg, n'est plus d'actualité. Borodine, Stravinsky et les autres, ainsi, ont dû laisser la place *in extremis* à des exécutions (excellentes, au demeurant) de *Rigoletto* et de *La Flûte enchantée*.

Une estime réciproque

Berlioz avouait en 1855 ne pas connaître les opéras de Verdi, mais *Rigoletto* fut représenté au Théâtre-Lyrique en 1863, c'est-à-dire la même année que la création tronquée des *Troyens* dans le même théâtre. Si Berlioz n'en dit mot, il citait toutefois, dans un article du *Journal des débats* paru en 1858, le quatuor du dernier acte donné (au Théâtre-Lyrique, déjà) avec la participation de Gilbert Duprez. Verdi fit par ailleurs de nombreux séjours à Paris, ce qui permit à Berlioz, outre quelques articles, d'entretenir des rapports cordiaux avec celui qu'il décrit comme « un digne et honorable artiste », Verdi écrivant pour sa part à l'un de ses correspondants : « Saluez bien Berlioz, que j'estime comme compositeur et que j'aime comme homme. » Il existe

par ailleurs une lettre de Berlioz (non datée) dans laquelle ce dernier invite le compositeur italien à dîner chez lui.

Verdi s'est penché avec passion sur le *Traité d'instrumentation* de Berlioz, explique Jérémie Rhorer, invité par Bruno Messina à diriger *Rigoletto*. Un *Rigoletto* sur instruments d'époque, joué par les musiciens du Jeune Orchestre européen Hector Berlioz-Isère, encadrés ici par des instrumentistes du Cercle de l'Harmonie. Le *Rigoletto* de Jérémie Rhorer convainc davantage que la *Symphonie fantastique* et *Lélio* qu'il avait dirigés l'an dernier ; son Verdi sonne nerveux, lyrique, tendu, avec une belle dynamique et des couleurs d'une stupéfiante beauté, en particulier le violoncelle sans vibrato dans la scène entre Rigoletto et Sparafucile, ou les sons harmoniques des cordes au moment de la mort de Gilda ; seule la couleur morne du cor anglais déçoit dans ce paysage orchestral renouvelé.



Olga Peretyatko, Dalibor Jenis, Jérémie Rhorer
et le Jeune Orchestre européen Hector Berlioz-Isère.
© Bruno.Moussier.

Deux jours après La Côte-Saint-André, Jérémie Rhorer devait reprendre cette production à Brême, ce qui explique la présence du

Chœur de la Musikfest Bremen. Un ensemble honnête mais sans grand relief, qui aurait pu aborder avec un tout autre esprit, par exemple, le récit de l'enlèvement de Gilda.

Vocalement, ce sont les solistes qui soulèvent notre enthousiasme, d'autant que chacun interprète son rôle par cœur, si bien que le concert annoncé, sans décor ni costume, grâce à quelques déplacements habilement agencés, se transforme en version mise en espace. On saluera d'abord la Gilda d'Olga Peretyatko, magnifique de bout en bout, plus chanteuse que comédienne cependant, et pourvue aujourd'hui d'une voix peut-être un peu trop opulente pour le rôle : son « *Caro nome* » devient un somptueux air de concert.

Dalibor Jenis joue davantage au père noble et blessé qu'au bouffon. Son timbre fait contraste avec celui de Nicolas Legoux (Monterone), un peu étouffé, et d'Alexander Tsymbaluk (Sparafucile), d'une constante noirceur. Liparit Avetisyan aborde avec finesse « *Questa o'quella* », mais au fil de la soirée le ténor arménien tend à fanfaronner, ce qui garantit toutefois une « *Donna e mobile* » pleine d'insolence.

Les petits rôles masculins sont bien distribués, mais on est frustré d'entendre une artiste de la dimension de Julie Robard-Gendre dans le rôle minuscule de la comtesse Ceprano ! Avec la Maddalena d'Adriana di Paola, le quatuor du dernier acte est toutefois un grand moment, qui sans doute aurait séduit le fantôme de Berlioz planant dans l'atmosphère.

À 21h dans la cour du château

La musique russe était néanmoins présente lors du concert donné le 27 août par l'Orchestre philharmonique de Radio France et son directeur musical Mikko Franck, au cours duquel furent interprétés de grandes pages de Wagner chantées par Matthias Goerne, puis *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. La présence de ce dernier à l'affiche du festival était également justifiée par le fait que le *Traité d'orchestration* de Berlioz se trouvait à son chevet au moment de son agonie... mais c'est dans la fameuse orchestration d'un autre (Ravel)

que fut donnée cette fresque à la fois intime et carnavalesque, Moussorgski n'ayant pas eu le temps ou le désir de l'orchestrer lui-même.

Le 28 août, le Concert des Nations et son chef Jordi Savall firent entendre une énergique *Symphonie italienne* de Mendelssohn et surtout une solide et classique *Symphonie en ré majeur* de Juan Crisóstomo de Arriaga, compositeur né à Bilbao en 1806 (soit trois ans après la naissance de Berlioz et trois ans avant celle de Mendelssohn), mort à Paris de la phtisie à l'âge de vingt ans. Aucun biographe de Berlioz ne cite le nom d'Arriaga, qui pourtant a dû croiser Berlioz à la bibliothèque du Conservatoire, au concert, à l'Opéra, au café Cardinal ou dans les rues. Berlioz lui-même n'en parle pas... Voilà le type de concert qu'on aime entendre, surtout lorsqu'au programme sont inscrites des mélodies comme *La Belle Voyageuse* ou *Zaïde* (ah, les castagnettes !), l'une et l'autre d'un galbe inimitable, interprétées avec une belle sensualité par Éléonore Pancrazi.



Jordi Savall et le Concert des Nations.

© Bruno.Moussier.

À 17h dans l'église

Tchaïkovski, dont le pianiste Nicolas Stavy a interprété la Barcarolle extraite du cycle *Les Saisons*, et Delphine Haidan une des

Six Romances op. 6, est un autre rescapé de la programmation initiale. Au cours du concert donné le 27 août dans le cadre des rendez-vous de 17h, Pauline Viardot était elle aussi à l'honneur avec deux de ses mélodies : *Dans les plaines de Géorgie* et surtout *Évocation*, page violemment passionnée pourvue d'une section centrale d'une étrange douceur. On goûte aussi la couleur apportée par Nicolas Stavy à l'accompagnement de la mélodie *La Captive* jouée... dans la transcription signée Stephen Heller de la version pour orchestre ! On remarquera l'interprétation très personnelle donnée par le pianiste de la transcription par Liszt du lied de Schubert « *Auf dem Wasser zu singen* » : une course à l'abîme, que le pianiste justifie par le fait qu'il y voit davantage une paraphrase qu'une simple transcription.

Citons encore le récital du pianiste François Chaplin, le 26 août, consacré à Chopin¹, avec une *Valse op. 69 n° 1*, dite « de l'Adieu », jouée avec une étonnante fantaisie. Et surtout le concert baptisé « Clairs de lune » (le 28 août), singulière alliance du Quatuor Béla, du contrebassiste Rémi Magnan et du Chœur Spirito dirigé par Nicole Corti. Un parcours à travers une quinzaine de pièces dues à des compositeurs français du XIX^e siècle, du *Veni creator* de Berlioz à l'« Adieu des bergers » extrait de *L'Enfance du Christ*, via d'autres pages du même Berlioz (*Sara la baigneuse*, *La Mort d'Ophélie*, *Prière du matin*), *Les Djinn*s de Fauré, la « Ronde » de Ravel (extraite des *Trois Chansons*), des pages pour quatuor à cordes, etc. Le tout construit à la manière d'un parcours, les voix chantant tantôt au fond du chœur, tantôt au premier plan, qui aurait demandé que le public n'applaudisse pas après chaque pièce, avec bien sûr des arrangements (signés Gabriel Bourgoïn et Frédéric Aurier) et les voix solistes de Ségolène Bolard (dans *Clair de lune* de Fauré) et d'Alice Ungerer (dans l'autre *Mort d'Ophélie*, celle de Saint-Saëns).

Christian WASSELIN

1. Dont il vient d'enregistrer les 19 valse (contenant aussi les valse posthumes) chez Aparté (1 CD AP270).

Festival Berlioz 2022

Derniers jours et éclectisme

Après une édition fastueuse l'an passé, le Festival Berlioz s'est fait davantage restreint cette année pour ce qui concerne les œuvres de Berlioz et davantage éclectique. La raison, comme on sait et comme l'ont indiqué nos deux autres intervenants, est due notamment aux changements survenus dans la programmation initialement prévue, pour cause de l'actuel contexte politico-guerrier. En témoignent les trois derniers jours du Festival, navigant entre Beethoven, Mozart (*La Flûte enchantée*), Mendelssohn et Berlioz tout de même (*Béatrice et Bénédict*, *Symphonie fantastique*).

***Béatrice et Bénédict* peu comique**

Moment Berlioz phare de cette édition du Festival, *Béatrice et Bénédict* revient en version de concert l'avant-dernier jour de la manifestation (30 août au soir). John Nelson, dont la réputation de spécialiste du compositeur n'est plus à prouver, est à l'œuvre devant l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, poursuivant avec cet orchestre un chemin Berlioz qui a déjà porté de beaux fruits (avec *Les Troyens* et *La Damnation de Faust*, enregistrés pour Erato en 2017 et 2019). *Béatrice et Bénédict* nécessite de savoir maintenir la théâtralité légère de la pièce, tout en exhalant son parfum musical subtil. Contrat ici, dans l'auditorium provisoire sis dans la cour du château de La Côte Saint-André, non entièrement rempli. Nous y reviendrons.

Le plateau vocal réuni n'appelle toutefois que des éloges, à quelques détails près. Sasha Cooke, pourtant déclarée « souffrante », s'empare de Béatrice avec superbe et ce qu'il faut de nuances. Toby Spence figure un Bénédict allant, bien que parfois en retrait de sa voix légère. Vannina Santoni peine un peu dans le rôle de Héro pour ensuite mieux s'affirmer, en particulier dans sa participation aux

aériens duo et trio féminins, avec l'appoint d'une excellente Beth Taylor (Ursule). Jérôme Boutillier plante un Claudio assuré, de même que Paul Gay pour Don Pedro. Alors que Julien Véronèse lance Somarone avec la gouaille de circonstance, y compris pour ses tirades parlées.



Béatrice et Bénédict, dirigé par John Nelson.
©Bruno.Moussier.

Le chœur, constitué du Chœur Spirito complété du Jeune Chœur Symphonique, se fait pour sa part quelque peu criard dans ses premières interventions d'entrée, pour ensuite mieux se fondre (« Marche nuptiale » finale). Il est vrai qu'il est par trop étoffé de ses nombreux participants. Il en serait de même de l'orchestre, le Philharmonique de Strasbourg en (trop) grande formation. D'où une sonorité un peu forte qui ne rend pas toujours justice de son coloris diaphane. La direction de Nelson se fait pourtant, comme on s'en doute, des plus précises, emportée par les tempos vifs et la battue experte du chef, pour un ensemble parfaitement en place. Au chapitre

des regrets, il faut surtout mentionner la présentation de l'œuvre : dépourvue (sauf pour Somarone) de ses dialogues parlés, remplacés par un pesant texte de liaison dit par un récitant (Éric Génovèse, bon diseur au demeurant). Il s'ensuit une rupture de la continuité butant sur ces interventions, mais aussi une incompréhension du fil dramatique (pour qui ne connaît pas la trame), défigurant irrémédiablement le caractère opéra-comique de l'œuvre.

Nelson avait gravé l'œuvre il y a une trentaine d'années, un enregistrement de référence, incluant les dialogues parlés comme il se doit (toujours pour Erato, en 1992, réédition 2011). On saisit alors mal le choix fait ici (alors même que *La Flûte enchantée* donnée la veille maintenait les dialogues, pourtant dits en allemand). Le respect de ces dialogues (quitte à les abrégés), et par là de la structure de l'œuvre, aurait peut-être nécessité un travail préparatoire en amont et davantage de répétitions. Est-ce l'explication ? Le résultat n'en reste pas moins frustrant. Un enregistrement semble prévu, qui cette fois cependant devrait maintenir les dialogues parlés d'origine.

Fantastique tendue

Autre moment Berlioz important : la *Symphonie fantastique* à la charge de l'Orchestre national de France, sous la direction de Thomas Hengelbrock (pour le tout dernier soir, du 31 août). La première partie de cet ultime concert du Festival présente deux Mendelssohn bien enlevés (*Ouverture de Ruy Blas*, *Concerto pour piano n° 1*, avec le vibrant Philippe Cassard). La *Symphonie fantastique* rutile ensuite dans une tension, perceptible tout autant chez le public. Hengelbrock confirme sa vocation en faveur de Berlioz (dont il rêve de diriger *Les Troyens* ! « L'une des plus belles choses du monde » a-t-il déclaré à Christian Wasselin). On déplorera cependant un solo de cor anglais, dans la « Scène aux champs », qui s'exprime dans une manière de *legato* concertant, au rebours du *staccato* requis de cette partie d'évocation champêtre rêvée (*Ranz des vaches* par le « pâtre »).

Autres concerts et manifestations

Les autres concerts auxquels nous avons assisté laissent peu de place à Berlioz. Ainsi de notre première soirée (du 29 août) où a été donnée *La Flûte enchantée*. Sachant toutefois et par ailleurs que Berlioz était un ardent défenseur de Mozart, et particulièrement de *La Flûte enchantée*, s'étant élevé en son temps contre le tripatouillage parisien dénommé *Les Mystères d'Isis* (« un misérable pot-pourri ») et prônant un respect scrupuleux du « charme et la suave perfection » de l'œuvre. La réalisation du *Singspiel* de Mozart se révèle attachante, sous la direction de Christophe Rousset, devant les instruments d'époque de ses Talens Lyriques et une distribution vocale très adaptée. Le tout est mis en espace par Benoît Bénichou, sur le vaste plateau de l'auditorium provisoire de la cour du château, avec gigantesques projections d'images vidéo allégoriques sur écrans géants en arrière-plan et mouvements précisément réglés.



La Fûte enchantée, représentation semi-scénique.

©Bruno.Moussier.

Parmi les récitals d'après-midis dans la petite église de la bourgade, relevons celui pour flûtes et harpe (le 31 août), avec deux Berlioz : le « Trio des jeunes Ismaélites » de *L'Enfance du Christ* et un arrangement (pour flûte et harpe) de la mélodie originellement pour voix et piano, *L'Origine de la harpe*. À côté d'autres œuvres originales et arrangements, en forme de rêveries, chez Liszt, Saint-Saëns, Debussy et la rare Clémence de Grandval (élève de Chopin et de Saint-Saëns), par Silvia Careddu (flûte), Alexandra Luiceanu (harpe) et Patrice Kirchhoff (flûte). Alors que, autre récital, le pianiste Fabrizio Chiovetta s'épanche dans un programme Mozart, en prélude à *La Flûte enchantée* du soir, associant sonates et fantaisies, entre légèreté, douleur et intensité, d'un doigt agile. Et le lendemain, place à Beethoven pour des trios transmis par Philippe Cassard (piano), David Grimal (violon) et Anne Gastinel (violoncelle), voguant du mystère (Trio « les Esprits ») au monumental (célèbre Trio « l'Archiduc », si apprécié de Berlioz).

Ces derniers jours du Festival étaient aussi l'occasion de la présence manifestée par l'AnHB, avec un Conseil d'administration suivi d'une Assemblée générale (le 30 août, dans l'auditorium du Musée), poursuivis le lendemain d'une visite à la Ferme Berlioz et d'un repas dans les lieux (comme l'an passé), bénéficiant d'une présentation et du plus charmant accueil de la part de ses propriétaires actuels : Hervé et Karine Pilaud. L'après-midi fut tout aussi captivante, par la causerie à deux voix (à nouveau à l'auditorium du Musée), d'Antoine Troncy et de Christian Wasselin, égrenant à l'appui d'images projetées, avec entrain et une bonne dose d'humour, la donation faite au Musée Hector-Berlioz d'un collectionneur étatsunien de quelque 900 microsillons de la *Fantastique*.

Exposition

Et comme chaque année, se présente une nouvelle exposition au musée Hector-Berlioz. Cette fois-ci : « Les Voyages extraordinaires de Monsieur B. » (ce qui, du reste, devait être le thème de la

programmation musicale du Festival, avant les changements intervenus susmentionnés). Sont ainsi évoqués et représentés, les voyages du musicien à travers l'Europe, mais aussi ses voyages envisagés et rêvés. Des images et tableaux d'époque illustrant les voitures hippomobiles, les voiliers et le train pour finir, s'accompagnent d'extraits de lettres et documents de la main de Berlioz. Une exposition imaginative, comme sait si bien en concocter Antoine Troncy le dynamique responsable du Musée (jusqu'au 31 décembre).

Pierre-René SERNA

***Les Troyens* à Cologne**

*Les Troyens affichés cet automne à Cologne
montrent combien François-Xavier Roth est plus que jamais
l'homme de la situation.*

Nuit d'ivresse ou d'ébriété ?

Représentation du 3 octobre 2022.

En 2015, à Cologne, François-Xavier Roth avait dirigé un *Benvenuto Cellini* hors du commun. C'était pourtant (déjà) au StaatenHaus, espèce de foire commerciale qui sert de lieu alternatif pendant les travaux qui n'en finissent pas d'immobiliser l'Opéra de cette bonne ville où Berlioz se rendit une seule fois, et sur le tard, en 1867. Au printemps 2022, c'est *Béatrice et Bénédict* que dirigeait *in loco* François-Xavier Roth, dont il faut rappeler qu'il est *Generalmusikdirektor* de la ville de Cologne.

En sept ans, le StaatenHaus s'est laissé apprivoiser. François-Xavier Roth en connaît les défauts et en maîtrise les possibilités, si bien que, paradoxalement, c'est l'orchestre qui est le grand atout de cette nouvelle production des *Troyens*. On entend là bien sûr l'intégralité de la partition selon l'édition Bärenreiter, avec toutes les entrées, tous les ballets, toutes les reprises ¹. Certes, on pourrait

1. On peut lire, dans le site de l'AnHB, le compte rendu des *Troyens* représentés en 1965 à Buenos Aires (il suffit d'ouvrir le *Bulletin de liaison* n° 2). On y apprend notamment que « Lou Bruder, l'époux de Régine Crespin, avait précisément écrit [*sic*] une adaptation des *Troyens*, permettant d'en donner les deux parties dans la même soirée avec, et c'était là l'innovation, une interprète unique des rôles de Cassandre et Didon. » La suite de l'article explique pourquoi « c'était réaliser, par un coup d'audace sans précédent [*re-sic*], le souhait le plus inavoué de Berlioz ». Nous étions là huit ans après *Les Troyens* dirigés par Rafaël Kubelik à Covent Garden avec le retentissement qu'on sait.

attendre la scène de Sinon ou le finale original du dernier acte (qui a été créé en 2003 à Mannheim et n'a jamais été repris depuis lors), de manière à retrouver *Les Troyens* tels qu'ils se présentaient en 1860. Mais telle quelle, la version interprétée a toute sa cohérence, puisque Berlioz a renoncé par la suite à ces deux pages. Ah, quel bonheur de suivre un chef en lequel on peut avoir toute confiance, qui ne fait pas du spectateur un saint Sébastien recevant une pluie de flèches au fil des coupures !

La conception de Roth n'a guère changé depuis les *Troyens* qu'il a dirigés en deux parties, en 2019 et 2021, à La Côte-Saint-André (il opte de nouveau pour la conclusion abrupte du duo entre Cassandre et Chorèbe, héritage de sa *Prise de Troie* en trois actes) : elle est à la fois monumentale et ciselée, même s'il ne bénéficie pas ici des instruments des Siècles et du Jeune Orchestre Hector Berlioz. Il est très rare qu'on entende des *Troyens* à ce point souverains, articulés, dynamiques et poétiques à la fois. Il faut peut-être revenir à la prestation de John Eliot Gardiner en 2003 au Châtelet (Roth était alors l'assistant de Gardiner) pour retrouver un tel relief instrumental. Un souffle général parcourt la soirée, mais chaque minute apporte aussi sa dose de ravissement : on citera, exemples entre mille, la majesté des trombones, au cours de la pantomime d'Andromaque, quand Priam bénit Astyanax ; ou la nervosité graduée des cordes, au deuxième acte, à partir du moment où Cassandre s'adresse aux « colombes effarées » ; ou les frottements des violons et des altos dans l'introduction du duo entre Anna et Didon ; ou encore les cors et les clarinettes dans le grave au moment où Énée évoque le « silence obstiné » de Didon. Quant aux jeux de coulisse et aux déplacements des cuivres (à la fin du premier acte ou dans la Chasse royale), parfaitement réglés, ils permettent des *Troyens* d'une saisissante ampleur.

Les chœurs prennent leur part dans cette réussite : sonores, enthousiastes, impeccables de justesse, ils bougent avec efficacité, sans qu'on sache si leurs mouvements ont été imaginés par le chef ou le metteur en scène. Car le spectacle de Johannes Erath n'est qu'un simulacre, une mise en espace approximative. Manifestement, *Les*

Troyens ne lui parlent pas. Alors, il faut bien meubler. D'où une succession de fausses trouvailles, bien sûr toujours sur le mode de la dérision ; dans ce genre de cas, un metteur en scène sans idées ne peut que ricaner, ce serait déchoir que de faire preuve d'humilité. Ainsi, Cassandre arrive dans une baignoire, dans laquelle Didon mourra à son tour ; pendant l'intervention du spectre d'Hector, on prépare une autopsie ; Panthée, avec son parapluie et son cartable de notaire, semble sortir de la chanson de Brel *Ces gens-là*, « avec son p'tit chapeau, avec son p'tit manteau » : il ne lui manque plus que sa p'tite auto, mais il se console avec un téléphone, qui lui permet de s'entretenir avec l'Olympe, à moins que ce soit avec le metteur en scène afin de savoir ce qu'il doit faire. De temps en temps, des dieux muets, plus ou moins grotesques, s'invitent sur l'anneau qui tourne tout autour de l'orchestre, et forment un groupe (au sens de la statuaire) ; à la fin, nous avons droit à un défilé d'automates. Etc.



Chœur de l'Opéra de Cologne, Orchestre du Gürzenich de Cologne.

© Matthias Jung

Ces inepties sont d'autant plus navrantes que l'anneau qu'on a cité est une heureuse astuce pour habiter un lieu dépourvu de fosse et de cintres, mais dont d'autres productions ont montré qu'il pouvait être utilisé avec intelligence. Ici, aucun personnage n'existe dramatiquement, sauf Cassandre, de par la seule volonté d'Isabelle Druet, qui déploie plus d'énergie encore qu'à La Côte-Saint-André (sa Béatrice du printemps est passée par là) : ah, sa manière de dire « Il est mort » ! C'est aussi l'intensité de son incarnation qui permet à Insik Choi d'être un Chorèbe éloquent. La distribution, dans son ensemble, est d'ailleurs très convaincante et articule fort bien le français, même si les chanteurs, abandonnés à eux-mêmes, ne brillent que par leurs qualités individuelles sans participer à un grand dessein. C'est le cas notamment de Dmitry Ivanchey, qui se révèle un Iopas distingué, un peu trop vaillant peut-être, capable toutefois de très beaux *pianissimi* en voix mixte. C'est le cas aussi de Young Woo Kim, qui aborde la chanson d'Hylas avec autorité, devant un micro (factice bien sûr !), façon Elvis Presley. Le 3 octobre, nous avons entendu Mirko Roschkowski (qui alterne avec Enea Scala) : il était déjà Énée à La Côte-Saint-André, mais son timbre s'est assombri, et son chant n'a plus tout à fait ce legato qui avait pu nous séduire, et on est assez loin de la leçon de style d'un Michael Spyres.

C'est surtout Veronica Simeoni qu'il faut plaindre et admirer : le metteur en scène la fait entrer en scène complètement ivre, incapable de se tenir debout sans l'aide de sa sœur Anna : on ne peut que louer sa manière de chanter avec majesté « Chers Tyriens » tout en jouant à la pocharde. Au quatrième acte, c'est au tour d'Anna d'arriver en titubant, mais le timbre de mezzo profond d'Adriana Bastidas-Gamboa forme un beau contraste avec celui de Veronica Simeoni, et on applaudit la manière dont elle aborde avec espièglerie son duo avec Narbal – ici Nicolas Cavallier, qui garde toute sa dignité, même avec le pantalon sur les chevilles.

La partition des *Troyens* doit être jouée comme elle est écrite, disait Berlioz qui, on le sait, exigeait du chef d'orchestre qu'il *sente* comme lui : au moins ces deux conditions sont-elles admirablement remplies à Cologne.

Christian WASSELIN

Autres impressions

Représentation du 24 septembre 2022 (première).

Après Munich (voir le *Bulletin de liaison* de mai dernier), *Les Troyens* reviennent donc en Allemagne. À Cologne, la restitution musicale se conforme cette fois rigoureusement à celle de la partition dans son état final. Mais il est à noter cependant que Roth aurait la version primitive des *Troyens* de 1858 (facile à reconstituer et dont nous disposons des partitions), dans de futurs projets. Version à notre sens plus attachante, sans les ajouts, suppressions et retouches plus tardifs, souvent en forme de concessions (voir à ce propos notre ouvrage *Berlioz de B à Z*, éditions Van de Velde). Attendons...

Je partage tout à fait l'avis élogieux de Christian sur l'interprétation de François-Xavier Roth, resplendissante jusques et y compris dans les tempos vifs (comme pour l'animé deuxième ballet du quatrième acte, proche de l'indication métronomique bien que moins rapide).



Enea Scala, Veronica Simeoni.

© Matthias Jung

La mise en scène m'est apparue pour sa part plutôt adaptée, s'intégrant autant que faire possible dans le contexte contraignant du StaatenHaus, avec une agitation de circonstance sous des variations de lumières aux effets saisissants. Un ensemble assez abouti et qui ne faillit pas à sa fonction d'illustration de la trame, bien que l'on puisse regretter parfois certaines dispositions des chanteurs solistes sur ce plateau improvisé, qui les relègue en fond ou de côté, au détriment de leur émission vocale, notamment pour l'Ombre d'Hector dans un lointain peu audible ou pour le duo Didon-Anna accolé sur un canapé déplacé en partie gauche.

Quant aux chanteurs solistes, je serais plus réservé pour Isabelle Druet et pour Insik Choi, figurant un Chorèbe un peu fruste (tant il est vrai que nous n'étions pas au même soir). Mais, surtout, il y a Énée, pour lequel j'ai eu droit, avec le plaisir de la découverte, à un autre chanteur. Le ténor italien Enea Scala (nom prédestiné !) s'empare du rôle avec une densité s'amplifiant après un premier acte moins affirmé, pour ensuite livrer un *legato* souverain tant dans les moments élégiaques (le duo du quatrième acte) que dans l'exaltation (la fin du premier tableau du cinquième acte). Une prise de rôle des plus accomplies ! Et la révélation du spectacle.

Pierre-René SERNA

Roméo et Juliette à Washington

La symphonie dramatique *Roméo et Juliette* d'Hector Berlioz, sur le livret d'Émile Deschamps, a été donnée le mois dernier dans la cathédrale de Washington. Exécutée par cent choristes et soixante musiciens, la symphonie s'accompagnait d'un ballet de style classique.



Roméo et Juliette à la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul de Washington.
© Erin Haar.

Steven Fox, chef d'orchestre et directeur musical, avait écouté la première fois *Roméo et Juliette* à Londres. « C'était il y a vingt-trois ans, au cours d'un concert du Philharmonia et, depuis lors, le désir de diriger cette symphonie est resté en moi. – Un ballet ? Pourquoi ? – Berlioz avait d'abord imaginé *Roméo et Juliette* en opéra. Nous avons donc eu l'idée d'inclure la danse dans certains mouvements de la symphonie, de réunir ainsi plusieurs modes d'expression artistique, comme dans les opéras français, classiques et baroques, dont le ballet

était partie intégrante. » Les ébats de l'amour et le suicide, dansés sur pointes, dans une cathédrale ? Une véritable gageure qui a incité la chorégraphe, Claudia Schreier et huit danseurs des Ballets d'Atlanta, à représenter de grands moments de la tragédie. Ils ont réalisé un étonnant synchronisme avec la musique de Berlioz. Ce synchronisme a réussi dans le « Bal chez Capulet », où des cadences exubérantes emportent quatre couples, en costumes de la Renaissance. Ils virevoltent, se croisent et se saluent, glissent, debout ou assis, sur la piste nue qui s'étire et devient la grande salle de bal des Capulets. La danse, ici, s'harmonise d'autant mieux avec l'Allegro que celui-ci est une musique de bal. Dans d'autres scènes, la danse n'enrichit guère la perception de la musique et peut même la gêner.



Dans la « Scène d'amour », Juliette, en robe légère de soie blanche (Emily Carrico), enjouée, sensuelle s'élance vers Roméo (Jacob Bush), lui agrippe la tête et les bras, les caresse, au son des cors et des violons. Fasciné, il la soulève au-dessus de sa tête et n'en finit pas de tourner avec elle. Juliette se laisse tomber avec la légèreté d'une ombre, et sillonne la piste en sautillant sur pointes. Roméo pirouette et la poursuit. Ils s'étreignent, puis se complaisent longuement dans

des figures de danse surréelles, discordantes avec la mélodie de l'Adagio, en dépit de leurs concordances.

Le spectacle du « Convoi funèbre » n'enrichit pas non plus la perception de l'Andante et des psalmodies du chœur, qui sont en harmonie avec l'orchestre. « Jetez des fleurs, Jetez des fleurs... » Ce sont les psalmodies et l'Andante qui créent la désolation et le tragique de la mort, sans quoi le convoi funèbre ne serait que funérailles : un corps transporté sur les épaules de trois jeunes gens, accompagnés de trois jeunes filles, avançant rythmiquement. Seule l'harmonie entre l'orchestre, les chœurs et les solistes crée la beauté de la symphonie, et cette belle harmonie se retrouve tout au long du concert.

Quelques impressions : dès le Prologue, l'Allegro fugato des violons, bassons, clarinettes, « dépeignant » les rixes des clans à Vérone, les sombres prédictions du chœur, la voix limpide de la mezzo-soprano, Chrisztina Szabó, chantant la tristesse de Roméo, toutes les parties du prologue s'harmonisent, absorbent l'attention et charment l'oreille.

Dans le Scherzetto évoquant les facéties de la fée Mab, en voyage dans une coque de noix, et galopant dans le cerveau d'un page, la voix puissante et large du ténor, Patrick Kilbride, dialogue avec le chœur. Avec les cordes et les vents de l'orchestre, il réussit un prestissimo vertigineux, un tour de force que le chef d'orchestre, Steven Fox, a aussi merveilleusement réalisé avec tout son orchestre.

Dans le Serment du Final, l'harmonie resplendit. Le Frère Laurent, (Kevin Deas, baryton-basse) dialogue avec les chœurs, puis chante en contrepoint avec eux. D'une voix forte, impérieuse, troublante, il implore les familles de faire la paix : « Jurez donc par l'auguste symbole, sur le corps de la fille et sur le corps du fils, de sceller entre vous une chaîne éternelle de tendre charité... » L'orchestre l'accompagne doucement, puis les cordes, vents et percussions retentissent. Des accords glorieux, bouleversants, s'élèvent dans la nef gothique. Et, quand ils se taisent, il faut s'arracher de l'éblouissement, et quitter la cathédrale...

Irène WILLMAY

Discographie

Prolongeons encore un peu l'été avec les disques.

Un nouveau CD Erato (5054197196850) regroupant *Les Nuits d'été* et *Harold en Italie* est sorti le 18 novembre dernier. Il fait partie du cycle Berlioz de John Nelson avec l'orchestre philharmonique de Strasbourg. Les concerts eurent lieu en octobre 2021 avec le barytenor américain Michael Spyres et le tout jeune prodige britannique de l'alto Timothy Ridout (prix Lionel Tertis à dix-neuf ans en 2016).



Compte tenu de la qualité des précédents disques publiés par le tandem Strasbourg et Nelson, aucun Berliozien ne peut l'ignorer.

Précisons notre compte rendu d'écoute.

Tout d'abord, Michael Spyres chante avec un registre de baryton les deuxième et troisième mélodies, les autres avec la voix de ténor qui a fait sa réputation. La prise de son l'avantage bien trop au

détriment de l'orchestre qui voit son image inexistante. « Au cimetière » est très réussi et « Le spectre de la rose » intéressant. Hélas, les quatre autres mélodies nous ont déçu par l'excès de maniérisme. La prosodie et la prononciation heurtent les oreilles francophones. « Sur les lagunes » et « L'île inconnue » prennent des tournures d'air d'opéra qui ne font pas notre bonheur. L'artiste tente même un jeu de rôle, éventuellement possible, dans « L'île inconnue ». Avec les critères retenus pour la prise de son, nous nous abstenons de parler de l'orchestre qui tient honnêtement son rôle. Agacé par le choix artistique de l'ingénieur du son, nous avons constaté à 3' 48" d' « Absence » un défaut de montage.

Cette interprétation ne peut laisser indifférent même si nous pouvons en préférer d'autres.

Venons-en maintenant à *Harold en Italie*. Quel contraste ! L'orchestre resplendit, brille et s'épanouit. Nous sommes bien dans une Italie baignée de soleil. L'alto, sans affect, semble tout simple. Nous sommes malgré tout un peu gênés par le ressenti trop concertant de l'interprétation (soit artistique, soit voulue par la prise de son). La « Marche de pèlerins » garde de bout en bout le même rythme et nous y sommes attachés, ce serait parfait nonobstant une allure guillerette qui évoque plus *Le Comte Ory* qu'un véritable pèlerinage. Notre montagnard des Abruzzes semble bien pressé, peut-être n'a-t-il pas encore rejoint sa maîtresse ?

Nous tenons là une version tout à la fois rutilante à l'orchestre et janséniste à l'alto (superbe instrument de la fin du XVI^e siècle).

Pour mémoire le Berliozien pourra mettre ce CD en regard de celui, paru en 2019, regroupant le même programme avec François-Xavier Roth, Tabea Zimmermann, Stéphane Degout et l'orchestre Les Siècles.

Voilà cinq mois, le 8 juin précisément, nous avons découvert une autre version des *Nuits d'été* qui nous a totalement émerveillé. Il s'agit d'un CD du label Etcetera Records (KTL1765) intitulé *Mein Liebeslied* – mon chant d'amour – interprété par la mezzo-soprano Helena van Heel et la pianiste Naomi Tamura. Outre *Les Nuits d'été*, nous y trouvons le cycle *Sieben Liebeslieder* de Thomas Jennefelt (né en 1954) et les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler.

Notons au passage que les cycles de Berlioz et de Mahler ont surtout connu la postérité avec leur version orchestrale.



Ces *Nuits d'été*-là nous permettent de profiter en très grand format, avec deux musiciennes hors pair, de la meilleure version avec piano du cycle – selon nos goûts bien entendu. Pour être précis, le piano ne joue pas exactement la partition de Berlioz, très peu pianistique, car Naomi Tamura a jugé nécessaire de faire parfois quelques modifications.

« Villanelle » est extrêmement juvénile et radieux, « Le spectre de la rose » dénote une véritable mise en scène, « Sur les lagunes » transpire la mélancolie, « Absence » reflète un amour ardent passionné, « Au cimetière » devient langoureux à souhait, et enfin « L'île inconnue » possède toute la séduction et l'impétuosité qui lui conviennent. La théâtralité rejoint la musicalité en permanence. C'est exemplaire.

Les autres cycles de mélodies apportent le même raffinement et le même plaisir mais, comme ils ne sont pas en français, nous pouvons y être moins sensibles.

Louis-Paul LEPAUMIER

Plumes au vent

Les Troyens à Munich

Merci pour le *Bulletin* numéro 56, que j'ai trouvé dans ma boîte aux lettres à mon retour de vacances.

Les textes sont tous très intéressants mais j'ai été particulièrement attiré par la critique des *Troyens* à Munich par Pierre-René Serna, car je suis allé voir cette production, lors de la dernière représentation, en juillet.

Fort heureusement, cette critique est très négative sur la mise en scène et je trouve que Pierre-René Serna aurait même pu en rajouter quelques couches, car cette mise en scène était proprement détestable et exécration.

Quand on arrive au Staatsoper, on voit un drapeau gay arc-en-ciel au sommet de l'édifice mais ceci n'est rien par rapport aux deux vidéos projetées lors du quatrième acte, sur deux écrans géants à cour et à jardin, montrant des scènes de partouzes gays extrêmement explicites avec de nombreux hommes blancs et noirs dans toutes les positions possibles (ce qu'a judicieusement critiqué Pierre-René Serna).

Lors de la scène où deux soldats troyens, regrettant de devoir partir pour Rome, et se trouvant fort bien à Carthage, déclarent « la femme n'est point rude ici pour l'étranger », ce sont deux jeunes éphèbes carthaginois qui viennent se faire câliner par les soldats !

On cherche évidemment vainement le lien avec l'argument des *Troyens*...

La querelle sur les metteurs en scène projetant leurs obsessions et leurs psychoses sur l'opéra n'est évidemment pas nouvelle. Que le metteur en scène (Christophe Honoré) soit un homosexuel déclaré, il en a le droit. Mais qu'il transforme et mutilé l'œuvre de Berlioz selon ses lubies personnelles me semble totalement inadmissible. Heureusement, il semble se dessiner un mouvement, encore balbutiant, pour combattre cette tendance.

Les Troyens n'ont pas eu beaucoup de chance, à Paris ou ailleurs comme à Munich, depuis la belle production de Covent Garden. (Je crois les avoir toutes vues). Pourtant, là aussi, le metteur en scène (David McVicar) était homosexuel mais cela ne l'a pas empêché de produire un spectacle de très belle facture et conforme à l'argument de l'opéra.

Bruno FRAITAG

Berlioz et le piano

Dans le numéro 56 du *Bulletin de liaison*, Joël-Marie Fauquet écrivait dans son article « Hector Berlioz et César Franck, une entente éloignée » : « [Berlioz] n'apprécie guère le piano, excepté sous les doigts de Chopin. »

L'autorité musicologique de l'auteur fait hésiter à remettre en cause cette appréciation. Nous nous y risquons malgré tout.

Souvent l'expression « n'apprécie guère » est utilisée comme un euphémisme pour dire « qu'on n'aime pas ». On la comprendra donc ainsi dans un premier temps.

Certes, Berlioz n'a jamais écrit pour le piano seul et il s'est finalement félicité de ne pas être totalement à l'aise avec cet instrument. Cela lui aurait permis de trouver, selon lui, des enchaînements inhabituels qui contribuent à son originalité reconnue de tous. On ne peut cependant pas dire qu'il se soit résigné à ne pas bien pratiquer le piano. Il en avait un et travaillait avec lui. Il a ainsi écrit la partie pour cet instrument de son *Lélio* et donné des partitions de ses mélodies accompagnées par lui. Il a même eu cette naïve forfanterie d'estimer qu'il aurait pu être « un pianiste de première force » s'il l'avait pratiqué dès l'enfance. Au reste ce que dit Berlioz du piano dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* montre qu'il en connaît bien les difficultés, comme les possibilités quasi infinies. Ces éléments sont bien connus, mais on ne peut pas les omettre dans la discussion que nous avons entreprise.

Mais surtout ses relations avec quelques-uns de ses collègues ou ses commentaires à leur sujet montrent, en fait, tout l'intérêt de Berlioz pour cet instrument.

Son étroite amitié avec Liszt bien avant que celui-ci ne s'intéresse à la symphonie, durant une période où il ne composait que pour le piano, n'aurait pu exister s'il n'avait pas eu le moindre intérêt pour cet instrument.

Poursuivons avec Chopin évoqué dans l'article de Joël-Marie Fauquet. Notons cependant que ce dernier ne parle que du piano **sous les doigts** du musicien – ce qui signifierait qu'il n'est question que de son interprétation. Pourtant, même si Berlioz appréciait le jeu de son collègue, il n'était pas sans critique à ce sujet : « Chopin supportait mal le frein de la mesure ; il a poussé beaucoup trop loin, selon moi, l'indépendance rythmique », écrit-il dans ses *Mémoires*¹. En revanche c'est sur sa composition qu'il exprime toute son admiration – mais peut-être que l'auteur de l'article, avec ce « sous ses doigts » a voulu exprimer l'admiration de Berlioz tout à la fois pour le jeu et la composition de Chopin. Contentons-nous de citer ce passage :

[la musique de Chopin est] sans alliage de ces traits clinquants...
Tout y est intéressant, depuis la première note jusqu'à la dernière...
Son talent est d'une extrême variété... [il a] une richesse harmonique vraiment extraordinaire, et des combinaisons rythmiques qui lui appartiennent exclusivement².

Après ces louanges dithyrambiques, il est difficile de penser que Berlioz n'aimait pas le piano ! même s'il parlait là exclusivement de Chopin.

Mais, par-dessus tout, évoquons sa vénération pour Beethoven. Et précisément au travers de ses sonates pour piano, dont il écrit dans *À Travers Chants*³ :

1. Berlioz, *Mémoires*, Flammarion, 1991, p. 515.

2. « Chopin », numéro spécial de *Télérama*, p. 14.

3. Site Hector Berlioz de Michel Austin et Monir Tayeb. *À Travers Chants*, chapitre « Quelques mots sur les trios et sonates de Beethoven ».

[...] [l']étonnante faculté de Beethoven d'être [dans ces sonates] toujours nouveau se conçoit jusqu'à un certain point dans les morceaux d'un mouvement vif ; mais où il nous dépasse, c'est dans les adagio, c'est dans ces méditations extra-humaines où le génie panthéiste de Beethoven aime tant à se plonger. Là, il n'est plus de notre espèce, il l'a oubliée, il est sorti de notre atmosphère ; calme et solitaire, il nage dans l'éther ; comme ces aigles des Andes planant à des hauteurs au-dessous desquelles les autres créatures ne trouvent déjà plus que l'asphyxie, ses regards plongent dans l'espace, il vole à tous les soleils, chantant la nature infinie.

Voilà un témoignage de la piété sans borne qu'entretenait Berlioz à l'égard de Beethoven et plus particulièrement pour ses sonates. Au passage notons que Berlioz a su faire son miel de « ces aigles des Andes planant à des hauteurs au-dessous desquelles les autres créatures ne trouvent déjà plus que l'asphyxie ». Il y a ainsi plus d'un moment dans l'œuvre du Français où la musique, de même, tournoie, plane et semble ne pas devoir finir. Citons, à ce titre, les prolongements instrumentaux à « Merci, doux crépuscule » de la *Damnation* ou au duo Ursule et Héro de *Béatrice et Bénédict*, ou encore la mélodie qui se déploie dans la « Marche de Pèlerins » d'*Harold en Italie*...

Mais continuons de lire *À Travers Chants* :

Beethoven est loin d'avoir versé dans l'orchestre tous les trésors de son génie. Son dernier mot n'est pas là ; c'est dans les sonates pour piano seul qu'il faut le chercher. Le moment viendra bientôt peut-être où ces œuvres, qui laissent derrière elles ce qu'il y a de plus avancé dans l'art, pourront être comprises. Les grandes sonates de Beethoven serviront d'échelle métrique pour mesurer le développement de notre intelligence musicale.

Une telle déclaration sous la plume de celui que Debussy voyait d'abord comme un symphoniste – en quoi il n'avait pas tout à fait tort, quoiqu'on pourrait dire plutôt qu'il envisageait ses œuvres chantées en symphoniste et ses symphonies en compositeur lyrique –, une telle

déclaration sous la plume de celui qui a été frappé au cœur d'abord par les symphonies de Beethoven, montre à quel point il est difficile de penser que Berlioz n'aimait pas le piano, ou même qu'il ne « l'aimait guère », l'expression étant prise, maintenant, au sens « d'aimer assez peu ».

Michel FAYET

Jean Gueirard (1924-2022)

Nous avons appris la disparition de monsieur Jean Gueirard, qui fut pendant de nombreuses années le commissaire aux comptes de l'Association.



Jean Gueirard, admirateur de Berlioz et très attaché au travail mémorial de l'AnHB, fut un adhérent particulièrement actif et dévoué.

Né en 1924 à Bourgoin-Jallieu, il passa l'intégralité de sa carrière à Paris en tant que fonctionnaire des finances, avant de revenir dans son pays natal pour passer sa retraite.

Parallèlement, il travaille assidûment le piano avec Bernadette Alexandre-Georges, fille du compositeur et organiste Alexandre Georges, auteur, entre autres, du drame lyrique *Miarka* créé à l'Opéra-Comique en 1905.

Il vouait un goût particulier pour le répertoire romantique dont il était un interprète fidèle et talentueux.

Nous présentons nos condoléances à sa famille.

Patrick BARRUEL-BRUSSIN

Michèle Carrier (1931-2022)



Michèle Carrier aurait eu 91 ans en mai dernier.

Après plusieurs chutes chez elle, elle a été hospitalisée à Bourgoin-Jallieu. Malgré sa détermination pour en sortir, ses forces l'ont abandonnée.

Elle a été infirmière en chef dans l'ancien hôpital de Bourgoin, particulièrement au bloc opératoire.

Son dévouement et ses compétences étaient très appréciés de tous.

Elle s'est beaucoup investie auprès d'associations bergusiennes (Amis des arts, Musée...) et, bien sûr, l'Association nationale Hector Berlioz où elle se rendait avec des amies.

Elle possédait de nombreux disques de ce musicien qu'elle affectionnait particulièrement.

*Ses nièce et neveu
Élisabeth et Michel PUAUD*

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

BONNES FEUILLES

N° 17

2022

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

COMITÉ DE RÉDACTION
Gérard Condé, Anne Bongrain

BONNES FEUILLES

Sommaire

<i>Berlioz. Souvenirs intimes</i>	BOURGAULT-DUCOUDRAY	5
<i>Le Traité de Berlioz à la Bibliothèque de Grenoble</i>	Robert TISSOT	15

Les musiciens célèbres.

Berlioz.

Souvenirs intimes.

Eh bien ! Qui est-ce qui a le prix ?

– C’est moi !

– Ah ! tant mieux ! j’en suis bien content !... Que faites-vous ce soir ?

– Rien.

– Promenons-nous.

Ce dialogue était échangé au coin de la Chaussée-d’Antin et du boulevard, au mois de juin 1862, au lendemain du jugement rendu par l’Académie des Beaux-Arts, jugement qui m’avait décerné le premier grand prix de Rome.

Mon interlocuteur était Hector Berlioz, qu’un deuil récent avait empêché de se rendre la veille à l’Institut et de prendre part au vote avec ses collègues.

Berlioz, à cette époque, avait cinquante-neuf ans. Ses facultés étaient encore dans toute leur force, son imagination avait gardé toute sa sève.

L’auteur de la Symphonie fantastique avait bien le physique de son génie. Une crinière de cheveux gris, presque blancs, coquettement bouclés, un nez en bec d’aigle, des arcades sourcilières d’une ligne très pure et d’une arête puissante, sous lesquelles étincelaient deux regards perçants ; un front tragique, plutôt large qu’élevé, une bouche sans lèvres, à la fois railleuse et fière ; un menton finement sculpté, donnaient à son visage une expression de vaillance et de poésie incomparable. Le corps, avec une apparence frêle, trahissait des nerfs d’acier, capables d’en décupler l’énergie musculaire et de lui faire endurer les plus rudes fatigues.

Sa voix au timbre étrange, au débit mordant et saccadé, le feu de son regard, son geste sobre et chargé d’électricité, complétaient un extérieur où s’accusait une personnalité extraordinaire, à la fois attirante et agressive, séduisante et redoutable.

Cet idéaliste incorrigible, ce rêveur acharné, avait bien l'air de « revenir » du pays fantastique des génies et des esprits. La comparaison de ce monde supérieur, – où sa pensée planait toujours, – avec le monde réel lui causait des froissements continuels, et des blessures sans nombre, envenimées par sa nature irritable, inspiraient à son esprit mordant et caustique des plaisanteries et des sarcasmes auxquels il se laissait aller, dans ses bons jours, avec des transports de joie naïve et l'élan d'une verve endiablée.

J'avais vingt-deux ans et j'aimais passionnément Berlioz. Je n'avais pu échapper à l'ascendant de son œil fascinateur.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, photo de Touranchet (1889).

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

Au concours d'essai, qui précède le concours définitif et l'entrée en loge des aspirants au prix de Rome, j'avais contemplé de près, pour la première fois, cette physionomie hors ligne.

Pendant la séance où l'on dicte aux concurrents les paroles sur lesquelles ils doivent exercer leur verve, Berlioz était sorti plusieurs fois de la dignité correcte qui convient à des Immortels, pour nous décocher quelque bonne malice et nous étourdir de quelque joyeux calembour.

Le prestige de sa personne s'exerçait sur toute ma génération de camarades. Au sortir du concours, je le vois encore, revenant sur le pont des Arts, escorté d'une légion de disciples enchaînés à ses pas et suspendus à ses lèvres. Bien que sa musique fût pour ainsi dire proscrite, bien que ses œuvres les plus belles ne pussent réussir à s'imposer auprès du grand public, son influence comme musicien et comme poète n'en était pas moins considérable sur la jeunesse d'alors. Cette influence, augmentée par le prestige extérieur de l'homme, avait pour ainsi dire quelque chose de mystérieux et d'occulte. Nous sentions chez Berlioz une force dont l'action commençait, mais dont la *résultante* n'était pas encore entièrement connue. Les fragments de ses œuvres que nous entendions exécuter de loin en loin, nous révélaient une puissance et une audace de conception supérieure ; et pourtant, sur la grande majorité du public, ses œuvres ne *portaient* pas. L'ostracisme injuste dont Berlioz était l'objet de la part de la foule, le grandissait à nos yeux. A l'auréole du grand musicien se joignait celle de l'artiste persécuté, du lutteur héroïque, je dirai presque du martyr.

Rencontrer Berlioz le lendemain du jour où j'étais sorti des bancs de l'école, me promener en sa compagnie *bras dessus bras dessous*, causer avec lui familièrement, comme avec un ancien camarade, c'était là une aubaine inespérée, une bonne fortune inouïe ! Je puis dire que j'ai pleinement savouré mon bonheur.

Ce soir-là, Berlioz était en verve, je pourrai dire qu'il était en « éruption ». Son entrain avait quelque chose de volcanique ; sa verve s'épanchait comme d'un cratère. Son esprit n'étincelait pas... il fulminait. Quelle promenade nous fîmes !

Je vivrais mille ans que je ne l'oublierais pas.

Son improvisation éblouissante prenait tous les tons, abordait tous les sujets : souvenirs de jeunesse, épanchements intimes, théories

d'art, grandes luttes musicales, ouvrages entrepris ou rêvés, lectures favorites, personnages historiques exaltés ou rabaissés... et nous coudoyions les promeneurs et nous revenions brusquement sur nos pas, et nous enfilions les passages, comme si le tourbillon ardent où évoluait sa pensée eût créé un courant vertigineux qui entraînait nos pas.

Toutes les grandes figures de l'histoire et de l'art furent évoquées par lui et jugées, depuis Cléopâtre, cette « prostituée », comme il l'appelait, jusqu'à Savonarole, dont les aspirations sublimes l'enivraient. Dans ce fourmillement de pensées et de figures, Shakespeare ne devait pas tarder à apparaître ; Shakespeare, son poète d'élection, pour lequel il avait un culte poussé jusqu'au fanatisme, et dont les drames étaient la Bible dont se nourrissait ce dévot de la poésie et de l'art.

Berlioz admirait tout Shakespeare ; mais je crois qu'il avait pour le drame d'*Hamlet* une prédilection toute spéciale. Il en avait traduit par écrit de longs passages et rêvait de le traduire en entier. « N'avez-vous jamais songé à faire d'*Hamlet* un opéra ? – Jamais je n'oserais... J'ai composé, pour le drame shakespearien trois *entr'actes* que l'ai appelés 'Tristia', les *Tristes*. Je ne les ai jamais fait exécuter. Quand je suis dévoré par la mélancolie, j'exécute ma musique dans ma pensée, et je l'écoute au-dedans de moi-même. »

[Au nombre de ces trois morceaux, figure la *Marche funèbre*, si souvent acclamée depuis aux concerts du Châtelet.]

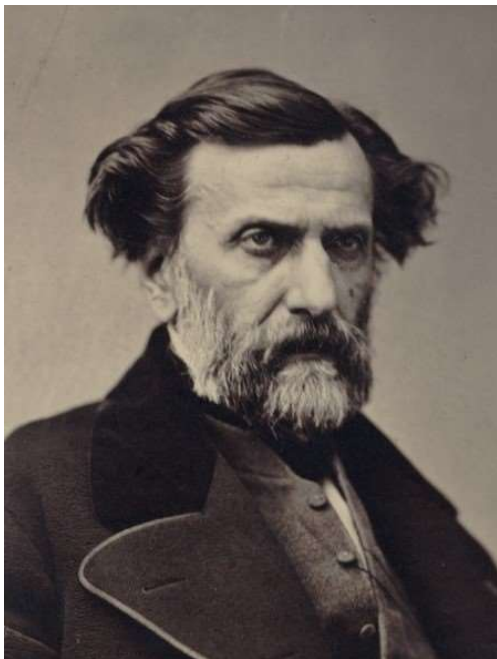
Nous parlions des conditions les meilleures pour la production musicale... « Tout ce que j'ai composé, me dit-il, je l'ai entrepris sans préméditation, presque par hasard. Même pour les œuvres que j'ai portées en moi longtemps, il a fallu une circonstance fortuite qui me décidât à les écrire. C'est mon horreur pour le jeu en général et pour le *whist* en particulier qui m'a fait composer *l'Enfance du Christ*. – Comment cela ? je ne vois pas le rapprochement. – C'est bien simple. J'étais un jour chez des amis. On jouait. Suivant mon habitude, je tournais le dos à la partie et je m'amusais à agacer la flamme qui sautillait dans l'âtre. Tout en tisonnant, j'entends un chant naître dans mon cerveau... C'était un air doux et gracieux, d'une teinte pastorale et primitive, quelque chose comme un vieux Noël. Il s'y mêlait des harmonies de flûtes et de hautbois. Ce soir-là, je ne m'ennuyai pas

dans le monde. Quand la partie de whist fut finie, j'avais terminé le chœur que j'ai intitulé : 'Adieux des bergers à la Sainte Famille'. Quelques jours après, j'ajoutai deux morceaux à celui-là, ce qui composa un fragment d'oratorio. Plus tard, à cette partie j'en ai ajouté deux autres : il en est résulté l'*Enfance du Christ*. – Et cela ne vous a pas réconcilié avec le whist ? – Je l'abhorre plus que jamais ! Je ne comprends pas la passion du jeu. Une autre fois, – c'était à Saint-Petersbourg, – je me trouvais chez de hauts personnages, et l'entretien vint à tomber sur Virgile. 'Quel bel opéra on ferait, m'écriai-je, avec le poème de l'*Énéide* ! Cet opéra, je l'ai dans la tête. Je n'en ai pas écrit un seul vers ni une seule note ; mais je sens que ce pourrait être un chef-d'œuvre...' Une grande dame, qui aimait et patronnait ma musique, dit, en me regardant au fond des yeux : 'Berlioz, je veux que vous écriviez l'opéra que vous avez dans la tête : si, avant un mois d'ici, vous ne m'apportez pas le livret terminé, je me brouille avec vous.' Trois semaines après, je lui remettais le livret des *Troyens*. Une fois mon poème fait, il a bien fallu que j'en écrive aussi la musique, car je me sentais réellement obsédé par le besoin de composer. – Quand ferez-vous représenter votre opéra ? Il me tarde de l'entendre et de l'applaudir. Le soir de la première, vous n'aurez pas de prosélyte plus ardent ni de défenseur plus résolu que moi. – Il me faudrait, pour cela, une chanteuse qui soit en même temps une grande tragédienne ; j'en cherche une... mais l'asphalte parisien ne produit guère de cette graine-là. »

Comme nous débouchions sur le boulevard, emportés par le courant d'une causerie intarissable, nous coudoyons un homme grand, un peu courbé, qui cheminait d'un air pensif et dont la tournure mélancolique contrastait tellement avec notre attitude pétulante que je m'arrêtai. Je jetai un cri en reconnaissant ce promeneur solitaire : c'était le collègue et l'ami de Berlioz ; c'était mon vénéré maître Ambroise Thomas !

On s'aborde ; aussitôt la physionomie sombre d'Ambroise Thomas, par une de ces transformations subites qui n'appartiennent qu'à lui, se détend ; un sourire l'illumine. Comme un instrument qui s'accorde instantanément sous une main habile, il se met au diapason joyeux de notre entretien ; et lui aussi, le grand mélancolique, allumé par le volcanique Berlioz, s'enflamme en évoquant les anciens

souvenirs et les impressions d'autrefois. Tous deux s'exaltent à l'envi en se rappelant leurs premières grandes émotions musicales, notamment celles que leur avait causées la *Vestale* de Spontini.



Ambroise Thomas, photographie de Pierre Petit (1866).
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Quelle jeunesse ! quels trésors d'enthousiasme débordèrent de l'âme de ces deux grands artistes dans cette heure d'épanchement intime ! Il m'est impossible d'en donner l'idée. Tout ce que je puis dire, c'est qu'à un moment donné, Berlioz, n'y tenant plus, aiguillonné par le double démon de l'art inspirateur et de la jeunesse retrouvée, se mit à entonner à pleine voix, en plein boulevard, un des motifs de *la Vestale*... Grande stupéfaction chez tous les promeneurs ! On se retourne, on chuchote... « Taisez-vous, Berlioz, dit Ambroise Thomas en lui prenant le bras ; si vous continuez, on va nous arrêter ! »

Jusqu'à quelle heure se prolongea cette promenade, je ne m'en souviens pas. Mais pendant les quelques heures qu'elle dura, j'avais vécu dix années.

Je quittai les deux maîtres dans un état d'exaltation indescriptible. Comme si j'avais emprunté à leur contact un reflet de leur gloire, je me sentis transfiguré et agrandi. Cette nuit-là, mon sommeil fut un long rêve doré. Le souvenir des ces heures bénies a laissé dans ma vie comme une traînée lumineuse.

Bien du temps s'est écoulé depuis ! Toutes les fois que je pense à Berlioz, et j'y pense souvent, j'aime à me le représenter tel qu'il était ce jour-là, gai, brillant, jeune... comme on ne l'est plus !

Quelques années après, je devais le revoir sous un aspect, hélas ! bien différent. On aurait pu appliquer à cet autre Hector le fameux vers de Virgile :

... *Quantum mutatus ab illo !*

C'était le lendemain d'un grand festival (donné à l'Opéra), dont le programme comprenait, entre autres morceaux, un fragment du *Roméo et Juliette* de Berlioz (la fête chez Capulet).

J'avais assisté au festival. J'avais applaudi avec transport cette œuvre superbe entièrement nouvelle pour moi. Un mouvement d'indignation et de colère m'avait suffoqué en entendant un outrageux coup de sifflet se mêler aux applaudissements, d'ailleurs très nourris, de la majeure partie du public. Je courus chez Berlioz pour qu'il fût témoin à la fois de mon admiration et de ma ferveur.

Je trouvai le pauvre grand homme accablé, découragé, anéanti ! – Dans sa figure, plus pâle encore que de coutume, dans ses traits fatigués on voyait les traces de la cruelle insomnie. Il reçut avec un sourire plein d'amertume l'hommage de mes félicitations et l'offrande de mon enthousiasme juvénile...

Puis, se relevant par un geste impétueux, presque menaçant, il ajouta en montrant le poing : « Dire que ce morceau qu'on ose siffler à Paris, a été acclamé et *bissé* dans toutes les capitales de l'Europe ! »

Aussitôt il retomba dans une prostration dont rien ne put le faire sortir.

J'eus beau protester contre le parti pris de la foule, contre l'iniquité de ses ennemis, et faire luire à ses yeux l'espoir d'une revanche, d'une

réhabilitation future : il me regardait d'un air incrédule... il gisait comme un lion blessé !

J'abrégai ma visite, et je sortis l'âme ulcérée, sentant ma profonde affection pour l'artiste redoubler par le spectacle de cette grande infortune.

La sympathie dont Berlioz m'avait honoré avant mon départ pour Rome, se continua pendant tout le temps de mon séjour à la Villa Médicis. Sa bienveillance à mon égard se traduisit par l'envoi de ses deux dernières partitions : celle de *Béatrice et Bénédikt* (opéra-comique tiré d'une pièce de Shakespeare, représenté avec grand succès en 1862, sur le théâtre de Bade), et celle des *Troyens à Carthage*, donnés à Paris au Théâtre-Lyrique le 4 novembre 1863.

La représentation des *Troyens* fut la dernière grande bataille livrée par ce vaillant lutteur. On se souvient de l'accueil enthousiaste fait à certaines parties de cet ouvrage. Malgré les beautés de premier ordre qu'il renferme, Berlioz ne réussit pas complètement à dissiper les préventions violentes dont il était l'objet, et à triompher de la rigueur que lui témoignait le grand public.

Aussitôt que j'eus reçu la partition de *Béatrice et Bénédikt*, dont l'envoi me toucha profondément, j'écrivis à Berlioz une longue lettre, où je lui exposais par le menu les vives impressions que m'avait procurées la lecture de son ouvrage. Il me fit le très grand honneur de me répondre une lettre charmante. Cette lettre n'a jamais été publiée, et j'espère que mes lectrices me sauront gré de la leur communiquer, en en retranchant toutefois quelques passages d'un caractère un peu personnel.

Mon cher Bourgault,

.
Je suis certes enchanté que ma partition de *Béatrice* vous ait fait plaisir, mis il ne fallait pas vous donner la peine de m'écrire si longuement sur ce sujet. C'est presque un feuilleton ! et sans y être forcé ! Ah ! malheureux, gardez-vous du feuilleton. Si jamais je me brûle la cervelle, ce sera certainement le feuilleton qui m'aura conduit à cette extrémité.

Ce n'est pas le *Duo-Scherzo* de la fin qu'on a joué au Conservatoire, mais bien le *Duo-Nocturne*, celui que vous préférez.

Quant à moi, les deux morceaux que je préfère sont le duo en question et l'air de Béatrice :

Dieu ! que viens-je d'entendre !

C'est aussi le choix du public. Ce qui me ferait presque penser que j'ai tort. « Le peuple m'applaudit, disait un orateur grec, aurais-je dit quelque sottise ? »

.
Quand il m'arrive des lettres comme la vôtre, cela me trouble profondément : elles réveillent l'enthousiasme que je m'efforce d'éteindre. Il faut que je devienne froid et indifférent, sans quoi il n'y aura pas pour moi moyen de vivre. Un jeune Américain m'écrivait dernièrement de New York et, parmi ses confidences, il m'avouait qu'un de ses rêves serait de me voir *réinstrumenter* la symphonie pastorale de Beethoven, l'orage surtout. « Avec votre connaissance spéciale des instruments de cuivre, disait-il, vous feriez de ce morceau un monument impérissable. » Ne faut-il pas être né sur le bord du lac Ontario pour avoir des idées aussi monstrueuses ! J'étais furieux. J'ai attendu huit jours pour lui répondre, pour avoir le temps de me calmer. J'ai cru tout d'abord que je me trompais et que je ne comprenais pas assez bien l'anglais, mais ayant relu lentement sa proposition, j'ai vu que c'était bien cela, et je lui ai répondu de façon à le faire rougir et (je le crains à présent) à lui causer peut-être beaucoup de peine.

Allons, quand vous m'écrivez, ne m'envoyez plus de lettres artistes. Il faut que je devienne épicien et philosophe optimiste. Adieu.

H. Berlioz.

Au long mouvement d'hostilité qu'a rencontré Berlioz de son vivant, dans le milieu parisien, a succédé, par un revirement complet d'opinion, une admiration sans bornes, un enthousiasme universel pour tous ses ouvrages.

S'il avait pu assister aux ovations dont ses compositions sont aujourd'hui l'objet, il en eût été bien heureux, le pauvre cher grand homme !

Pas plus qu'à Sacchini (qui n'a jamais vu représenter son chef-d'œuvre, *Œdipe à Colone*), pas plus qu'à Pergolèse qui s'éteignit à vingt-sept ans, méconnu et misérable, il n'a été donné à Berlioz de jouir pleinement de sa gloire.

Tout au plus a-t-il pu en soupçonner en France les premières lueurs.

Qui sait, s'il eût été plus fêté et mieux accueilli chez nous, s'il n'aurait pas produit davantage ?

Quelque affligeante que soit cette pensée, quelque révoltant que soit le spectacle d'un artiste vaillant qui ne reçoit pas, lui vivant, la récompense de son génie, il est certain que la perpétuité de la lutte, que la constance de la persécution, que l'*unité* du malheur ont imprimé à la figure de Berlioz un cachet particulier de grandeur et mis une auréole de plus autour de son front.

Prométhée désenchaîné nous apparaîtrait moins grand.

Berlioz satisfait n'eût plus été Berlioz.

S'il eût vu les honneurs que lui décernent les foules, quel changement d'attitude se fût imposé à cet éternel railleur ! Devant un succès aussi incontesté, aussi universel, aussi populaire, quel sentiment nouveau eût bâillonné sa lèvre et réprimé ce sarcasme tout prêt à en jaillir : « le peuple m'applaudit... aurais-je dit quelque sottise ? »

L.[ouis] A.[lbert] BOURGAULT-DUCOUDRAY

*Article paru dans Le Conseiller des dames et des demoiselles,
1^{er} février 1886, p. 276-280.*

[Les illustrations ont été ajoutées à l'article.]

Le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* d'Hector Berlioz (1843 et 1855)¹

Moins connu que le catalogue musical essentiellement dramatique d'Hector Berlioz, ses écrits littéraires forment en effet une somme tout aussi remarquable, ses *Mémoires* bien sûr, mais aussi *Les Soirées de l'orchestre*, *À travers chants*, *Les Grotesques de la musique*, sans oublier ses interventions dans la *Revue et gazette musicale de Paris* et ses feuilletons dans le *Journal des débats*. Mais il convient de citer, en tout premier lieu, son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Édité à partir de 1843, réédité en 1855 avec l'adjonction d'un nouveau chapitre – « Le chef d'orchestre, théorie de son art » –, sa parution devait dépasser largement nos frontières et fut, jusqu'à la fin du siècle dernier, la référence incontournable de nombreux compositeurs.

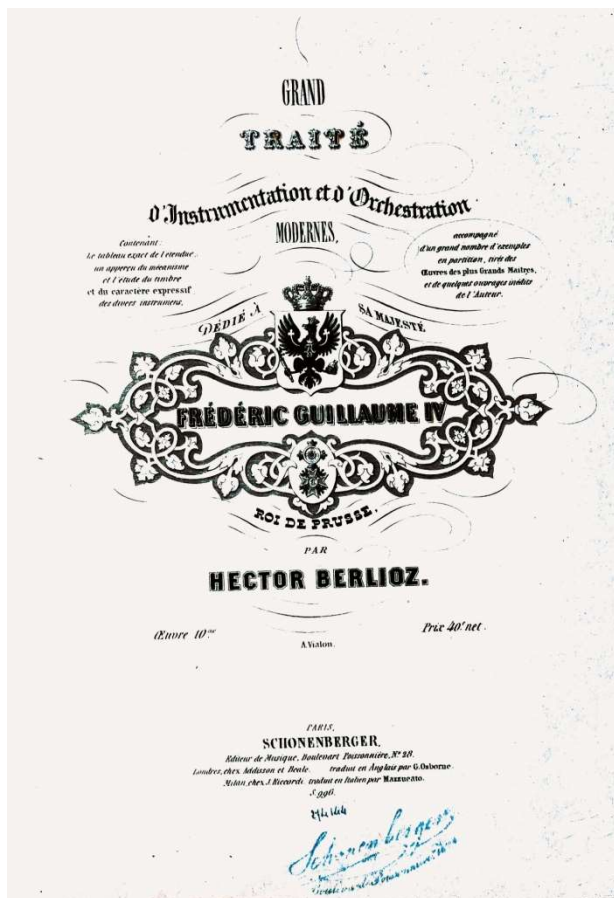
Présentation du *Traité* à partir de la page de titre

Dès 1843-44, le titre du *Traité* précise d'emblée l'intention de l'auteur et son rapport sensible à l'instrument et à l'orchestre. On

1. *Note de l'AnHB : Cet article a été publié initialement dans le Bulletin de l'Académie delphinale n° 2 de 2021, p. 32-49, aux P.U.G, sous le titre « Le Traité d'Instrumentation et d'Orchestration d'Hector Berlioz (1843 et 1855) », avec l'introduction suivante : « L'année 2019 marque le 150^e anniversaire de la disparition du compositeur Hector Berlioz (1803-1869). Pour honorer sa mémoire, l'Académie delphinale, vous propose cette intervention afin d'aborder avec vous une œuvre majeure du compositeur, son Traité d'instrumentation et d'orchestration à partir du patrimoine exceptionnel de la bibliothèque municipale de Grenoble. »*

L'AnHB remercie monsieur Gilles Marie Moreau, président de l'Académie, et les P. U. G., de l'avoir autorisée à le reproduire ici.

remarquera le libellé quelque peu démonstratif voire pompeux (*Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*) comparé aux ouvrages antérieurs de Reicha, *Cours de composition musicale* (1818), et de Kastner, *Traité général d'instrumentation* (1838) et *Cours d'instrumentation* (1839).



1. Page de titre du *Traité*.
BMG. Vh. 1036 Rés.

En présentant ce qui fait l'originalité du *Traité* à partir de la page de titre (fig. 1), nous remarquons que ce titre nous met d'emblée en présence de deux termes essentiels : instrumentation et orchestration. L'instrumentation repose sur le choix du compositeur de confier au timbre d'un instrument (y compris la voix) de soutenir toute invention sonore (ligne mélodique, mélodie d'accompagnement, rythme...) et exige la connaissance la plus parfaite possible de ses ressources, son histoire remontant aux origines de l'homme.

L'orchestration est la coloration du discours musical par la mise en relation de timbres différents, soit dans l'union soit dans le contraste. Son histoire est beaucoup plus récente, remontant à l'évolution de l'écriture polyphonique et de ses premières transcriptions vocales-instrumentales (notamment du *madrigal* italien) dès la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle.

C'est également dès cette page que Berlioz énonce la structure générale des chapitres : « tableau exact de l'étendue », « aperçu [*sic*] du mécanisme », « étude du timbre et du caractère expressif » – et qu'il met en évidence ce qui fera en partie l'originalité de son *Traité* : « accompagné d'un grand nombre d'exemples en partition, tirés des Œuvres des plus Grands Maîtres et de quelques ouvrages inédits de l'auteur ».

La mise en page met en relief la dédicace – « A sa Majesté Frédéric Guillaume IV, roi de Prusse (mentionnée dès le 23 décembre 1843), le nom et l'adresse de l'éditeur, Schonenberger, ainsi que la mention de deux traductions et éditions étrangères : en anglais par G. Osborne, chez Adisson et Beale, à Londres ; en italien par Mazzucato, chez Riccordi, à Milan.

En bas de page le tampon de Schonenberger.

Les trois exemplaires du patrimoine de la Bibliothèque municipale d'études de Grenoble

Considérons à présent le patrimoine exceptionnel de la Bibliothèque municipale d'études relatif au *Traité*. Elle en conserve deux exemplaires datés de 1843. À partir de quelques exemples

extraits du premier, je vérifierai la démarche de l'auteur dans l'observation technique de l'instrument bien sûr, dans la vérification de ses possibilités illustrées par des extraits de partitions, mais aussi des réflexions personnelles que cette observation lui inspire, les corrections manuscrites de Berlioz ayant dû être mises en gras dans le présent ouvrage pour une lecture plus aisée. Le second exemplaire, en tant qu'édition fidèle du premier, pourra en compléter certaines insuffisances, mais il s'enrichit lui-même d'un certain nombre d'ajouts méritant d'être étudiés. En tant que tel, il a aussi sa propre histoire, qui n'est pas sans poser encore quelques questions.

Nous ferons enfin, un rapide examen d'un troisième ouvrage : *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*, tiré à part de 1856 d'un chapitre de l'édition définitive de 1855.

Le premier exemplaire du *Traité* (cote BMG, VH. 1036 RÉS.)

Ce n'est pas le *Traité* définitif, mais une épreuve d'édition comportant, sur pratiquement chaque page, de minutieuses corrections et d'abondantes annotations écrites par l'auteur. Nous sommes en 1842-1843, et Berlioz est en Allemagne. Avant son départ, il remet probablement à son éditeur parisien Schonenberger une copie manuscrite du *Traité* (sans doute préparée par son copiste Pierre-Aimable Roquemont)². Schonenberger en imprime des fragments complets, en tant qu'épreuve destinée à la correction, de novembre 1843 à janvier 1844³. C'est l'ensemble de ces fragments qui constitue, selon toute vraisemblance, le document Vh. 1036 Rés.⁴ (dans lequel « Les voix » manquent).

2. Cf. l'avant-propos de Peter Bloom dans l'édition allemande du *Traité*, Cassel, Bärenreiter, 2003, p. XXIX, § 3.

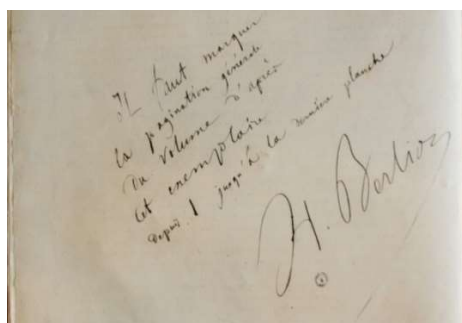
Note de l'AnHB : dans cet ouvrage, Peter Bloom a étudié toutes les sources connues, dont les éditions conservées à Grenoble (F-G Vh 1036 ; F-G Vh 1960 ; F-G Vh 1791)].

3. *Ibid.*, p. XXX, § 5.

4. À propos de la traçabilité, Mme Marie-Françoise Bois-Delatte, conservatrice en chef de la Bibliothèque d'études de Grenoble, écrit au sujet de ce volume Vh 1036 Rés. : « Comme vous l'avez sans doute constaté, il ne

Je mentionnerai tout d'abord la notation manuscrite de Berlioz au dos de la 6^e page : « Il faut marquer la pagination générale du volume d'après cet exemplaire depuis 1 jusqu'à la dernière planche », ce qui semble accrédiiter l'antériorité du Vh. 1036 Rés. sur tout autre exemplaire (fig. 2) :

À partir de trois exemples, « La viole d'amour », « La guitare » et « Le cor anglais », je présenterai la méthode de travail de Berlioz. Le texte manuscrit sur le saxophone sera comparé à la version officielle parue, le second exemplaire Vh.1036 Rés, étant pris comme référence.



2. « Il faut marquer... ».
BMG, Vh. 1036 Rés.

comporte pas d'ex-libris de précédents propriétaires. Il est rentré dans nos collections après fin 1943 (date indiquée dans notre registre d'inventaire pour des précédentes entrées dans nos collections), je n'ai pas cependant de date plus précise, mais il s'agit d'une fourchette entre 1943-1950. Il a été acheté à la librairie Stendhal (peut-être vous souvenez-vous de son propriétaire, M. Ménagé, aujourd'hui décédé). Celui-ci a écrit à M. Vaillant, directeur de la BM de Grenoble, le 28 octobre 1950, que la dernière propriétaire était Mme Mathieu, qui en a hérité de M. Aunos, ami intime de Berlioz. Berlioz avait chargé cet ami de détruire différents papiers, ébauches de manuscrits, etc. après son décès. Tout ce qu'il avait laissé à M. Aunos a été détruit sauf ce *Traité d'instrumentation* et une Symphonie de Beethoven que M. Aunos a donnée à un ami. Celle-ci a été vendue en 1938-1939 par les descendants de cet ami. »

« LA VIOLE D'AMOUR »

Ce chapitre 4 (p. 39-40) (fig. 3) est un bon exemple de l'organisation d'un chapitre, avec la description de l'instrument (p. 39, §. 1 et 2), ses possibilités techniques, son accord (ex. 1), son étendue (ex. 2) et ses possibilités harmoniques et mélodiques (ex. 3) :

Cet instrument est un peu plus grand que l'Alto. Il est presque partout tombé en désuétude et sans M. Urban, le seul artiste qui en joue à Paris, il ne nous serait connu que de nom.

Il a sept cordes en boyau dont les trois plus graves sont, comme l'*UT*⁵ et le *SOL* de l'Alto, recouvertes d'un fil d'argent. Au-dessous du manche et passant sous le chevalet se trouvent sept autres cordes de métal accordées à l'unisson des premières pour vibrer avec elles **sympathiquement**⁶ et donner en conséquence à l'instrument une seconde résonance pleine de douceur et de mystère. On l'accordait autrefois de plusieurs manières fort bizarres, M. Urban a adopté l'accord suivant en tierces et quarts, comme le plus simple et le plus rationnel.

Berlioz note cet accord en clé d'*UT* sur une portée de cinq lignes, tout en signalant que cet exemple « **n'est pas en rapport avec le mot : Exemple 1** ».

L'étendue de la viole d'amour est de trois octaves et demie, au moins. On l'écrit, comme l'alto, sur deux clés, Exemple 2. Avec des intervalles chromatiques.

On voit que, par la disposition de ses cordes, la viole d'amour est essentiellement propre aux accords de trois ou quatre notes et plus, arpégés ou frappés ou soutenus et surtout aux mélodies en double corde. [...]

Ainsi le *LA* de la seconde **octave** donne toute latitude au *Ré* aigu d'étendre sa gamme au-dessus de lui. Exemple 3.

[...]

5. Les tonalités en majuscule indiquent le mode majeur, celles en minuscule le mode mineur.

6. Rappel : les corrections manuscrites de l'auteur sont transcrites en gras dans le libellé du texte.

Les sons harmoniques sont d'une admirable effet sur la viole d'amour, ils s'obtiennent absolument par le même procédé que ceux du Violon et de l'alto ; seulement la disposition en accord parfait de ses sept cordes à vide donne toutes facilités à la Viole d'Amour pour produire assez rapidement les arpèges de son accord de *Ré* majeur à l'octave et à la double octave supérieures, ceux de l'accord de *LA* majeur à la douzième supérieure, et ceux de l'accord de *Fa* dièse majeur à la dix-septième supérieure.

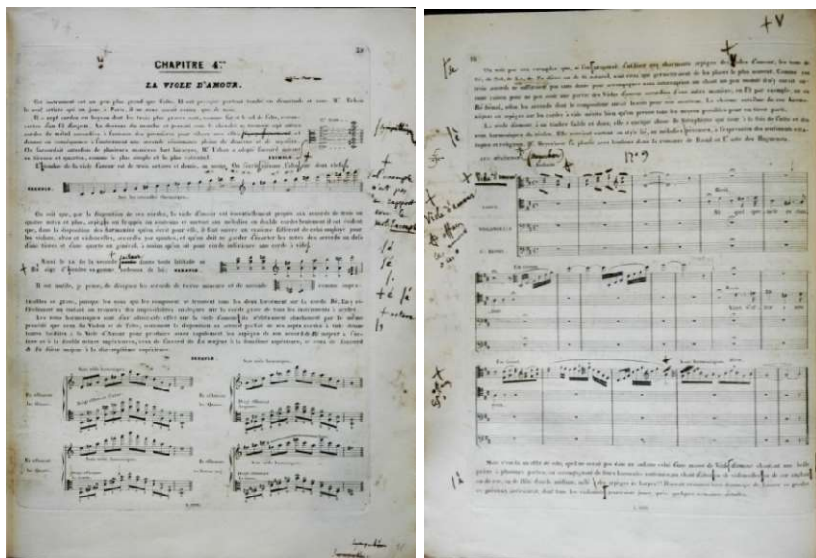
L'exemple 4, formé de quatre exemples écrits sur deux portées de sons réels harmoniques, « en effleurant les octaves [...] les quartes [...] les quintes [...] les tierces majeures ».

Page 40, Berlioz évoque que le « charme extrême de ces harmoniques en arpèges sur les cordes à vide mérite bien qu'on prenne tous les moyens possibles pour en tirer parti ».

La viole d'amour a un timbre faible et doux ; elle a quelque chose de Séraphique qui tient à la fois de l'Alto et des sons harmoniques du violon. Elle convient surtout au style lié, aux mélodies rêveuses, à l'expression des sentiments extatiques et religieux. M. Meyerbeer l'a placée avec bonheur dans la Romance de Raoul au 1^{er} acte des *Huguenots*.

Vient ensuite l'exemple musical n° 9, constitué d'un extrait des *Huguenots* de Meyerbeer. C'est un andante, mettant en valeur un instrument « presque partout tombé en désuétude » : un solo de viole d'amour soutenant un récit en forme de romance, chanté par Raoul au 1^{er} acte : « Ah, quel spectacle enchanteur ».

Deux corrections de l'auteur sont à signaler : au 1^{er} système, « **effacer ces numéros** » et « **ces** » ; Au 3^e système, 3^e mesure, 4^e temps, « **effacer ces** ».



3. « La viole d'amour ».

BMG, Vh. 1036 Rés.

Ce chapitre pourrait se terminer avec cet exemple musical n° 9 (ces exemples sont, rappelons-le, une singularité très positive de l'auteur). Mais Berlioz prend encore plaisir à laisser libre cours à son expression stylistique et littéraire... c'est le *diletto*⁷, un aspect particulier du langage berliozien qui sera à l'origine des développements littéraires du *Traité*. C'est le plaisir qu'il prend à exprimer sa sensibilité et son ardente imagination, déjà évoqué page 40 au début du § 2 : « La Viole d'amour a un timbre faible et doux ; elle a quelque chose de Séraphique ».

Mais c'est là un effet de solo ; quel ne serait pas dans un andante celui d'une masse de Violes d'amour chantant une belle prière à plusieurs parties, en accompagnant de leurs harmonies soutenues un chant d'Altos, ou de violoncelles, ou de cor anglais ou de cor, ou de

7. Le terme est dû à Gilles Bertrand, professeur d'histoire moderne à l'Université Grenoble Alpes.

flûte dans le médium, mêlés à des arpèges de harpes !!! Il serait vraiment bien dommage de laisser se perdre ce précieux instrument, dont tous les violonistes pourraient jouer après quelques semaines d'études.

« LA GUITARE »

Ce chapitre (non numéroté, p. 83-86), ne comporte pas de partitions, mais, sur quatre pages, de très nombreux exemples techniques illustrant une observation très développée de cet instrument, pratiqué par le compositeur dès ses jeunes années côtoises. Étudions à présent la composition détaillée du chapitre et les corrections principales apportées par Berlioz.

Dès le haut de la p. 83, l'auteur écrit : « À la place de cette planche mettez celle qui continue la suite des Harpes. Il faudra en conséquence changer les Ns de pages. »

Puis, après une courte introduction, il énonce les possibilités de l'instrument :

La guitare est un instrument propre à accompagner les Voix et à figurer dans quelques compositions instrumentales peu bruyantes **comme aussi** à exécuter seuls des morceaux plus au moins compliqués et à plusieurs parties, dont le charme est réel, lorsqu'ils sont rendus par de véritables virtuoses.

Suit, p. 83, la description des six cordes, de leur accord et de la texture propre aux trois cordes graves et aux trois cordes aiguës, c'est l'exemple 1.

L'exemple 2 est relatif à la guitare en tant qu'instrument transpositeur sur une étendue de trois octaves et une quinte, écrit en clé de *sol* une octave au-dessus du son réel. En face de cet exemple, à gauche, dans la marge, Berlioz insiste sur l'effet de cette transposition : « Écrire le mot Effet devant la seconde ligne. Devant la deuxième portée : 'Effet' ».

L'auteur s'intéresse maintenant à la guitare en tant qu'instrument accompagnateur, notamment à la position de la main gauche avec un court exemple pour chaque possibilité (y compris pour les accords de

quatre notes). Ces différents exemples se succèdent au long des pages 83 à 86 :

- Pages 83-84 : « La guitare étant surtout un instrument d'harmonie, il est très important de connaître les accords et par la suite les arpèges qu'elle peut faire. » Suivent trois exemples d'accords exécutés sans barrage (index de la main gauche faisant office de sillet) en *ut* / en *sol* / en *LA* / en *FA* / en *SI*.

- Page 84 : exemples des accords de quatre notes (jusqu'à l'accord de 7^e de dominante) avec des positions favorables y compris pour des accords de plus de quatre notes grâce à l'usage d'une corde à vide.

- Page 85 : étude sur les arpèges « d'un excellent effet sur la Guitare » : plusieurs exemples ascendants ou descendants, y compris sur les gammes en tierces, les suites de sixtes et d'octaves, les « notes répercutées deux, trois, quatre et même six ou huit fois » ; sur les roulements : « Pour les roulements il faut faire succéder le pouce au second et premier doigt de la même corde. »

- Page 86 : les sons harmoniques : cinq exemples, avec des sons effleurés. Et enfin, les gammes chromatiques et diatoniques en sons harmoniques.

Les deux derniers paragraphes commentent l'usage de la guitare.

Après avoir indiqué (p. 83) qu'il « est presque impossible de bien écrire la guitare sans en jouer soi-même. La plupart des compositeurs qui l'emploient **sont pourtant loin de la connaître** », Berlioz insiste sur ce point dans les deux derniers paragraphes du chapitre commentant l'usage de la guitare :

On ne peut, je le répète, sans en jouer écrire pour la Guitare des morceaux à plusieurs parties, chargés de traits et dans lesquels toutes les ressources de l'instrument sont mises en œuvre. Il faut, pour se faire une idée de ce que les virtuoses savent produire en ce genre, étudier les compositions de célèbres guitaristes tels que Zani de Ferranti, Huerta, Sor, etc.

Depuis l'introduction du Piano dans toutes les maisons où existe la moindre velléité musicale, la Guitare est devenue d'un usage assez rare, partout ailleurs qu'en Espagne et en Italie. Quelques virtuoses l'ont cultivée et la cultivent encore comme un instrument solo, de manière à en tirer des effets délicieux autant qu'originaux. Les

compositeurs ne l'emploient guère à l'église, au théâtre, ni au concert. La faible sonorité dont elle est pourvue, et qui ne permet pas de l'associer à d'autres instruments ni à plusieurs voix douées d'un éclat ordinaire, en est sans doute la cause. Son caractère mélancolique et rêveur pourrait néanmoins être plus souvent mis en évidence, le charme en est réel, et il n'est pas impossible d'écrire de manière à le laisser apercevoir [*sic*]. La Guitare, à l'inverse de la plupart des instruments, perd à être employée collectivement. Le son de douze Guitares jouant à l'unisson est presque ridicule.

En conclusion : Berlioz, qui a utilisé la guitare dans les *Huit scènes de Faust* (« Sérénade de Méphistophélès »), dans *Benvenuto Cellini* et dans *Béatrice et Bénédicte* a-t-il écrit pour l'instrument soliste ? On n'en relève nulle mention dans le catalogue général de D. Kern Holoman (Bärenreiter, 1987). Mais ces quatre pages, d'une observation rigoureuse, s'appuyant sur de nombreux exemples techniques notés sur portées sont la preuve qu'il en connaissait bien l'usage (dans son *Dictionnaire de la musique*, Marc Honegger écrit qu'il en jouait comme un virtuose).

« LE COR ANGLAIS »

L'essentiel de ce chapitre (non numéroté, de p. 122 à 127) sur le cor anglais réside dans le choix et l'introduction des trois exemples en partition (n° 27, 28, 29).

L'auteur s'intéresse d'abord (p. 122) à la tessiture du cor anglais qu'il précise par un exemple écrit sur deux portées superposées, l'une portant la gamme du cor anglais, l'autre le son qu'il produit sur l'auditeur : « *Cet instrument est pour ainsi dire l'alto du hautbois, dont il possède presque toute l'étendue ; on l'écrit sur la clé de sol comme un hautbois en FA grave, et conséquemment une quinte au-dessus du son réel.* »

Pages 122-123, le § 4 (commençant par « Ce que nous venons de dire ») introduit l'extrait de partition n° 27 de *La Juive* (d'Halévy). Il ne comporte que des corrections manuscrites mineures, mais s'élargit après quelques comparaisons de timbres avec le hautbois à un beau *diletto* :

C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *Lointain* qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète de tendres souvenirs. M. Halévy a employé avec un bonheur extrême deux cors anglais dans la ritournelle de l'air d'Eléazar, au 4^e acte de *la Juive*.

L'auteur indique une correction dans la marge gauche, au niveau du solo du 1^{er} basson : « Mettez la ronde au commencement de la mesure. »

La page 123 est la suite de la partition de *La Juive* avec des corrections mineures sur les deux *sol*i des cors anglais. Indication de la fin de l'extrait par une double barre manuscrite.

Les pages 125 à 127 contiennent l'exemple n° 29, extrait des *Huguenots* (Meyerbeer), relatif à une sonorité spéciale, propre au cor anglais :

Le mélange des sons graves du Cor Anglais avec les notes basses des Clarinettes et des Cors, pendant un trémolo de Contre-basses donne une sonorité spéciale autant que nouvelle, propre à colorer de ses reflets menaçants les idées musicales où dominent la crainte, l'anxiété [...]. On en trouve un magnifique exemple dans le Duo du 4^e acte des *Huguenots*. Je crois que M. Meyerbeer est le premier qui l'ait fait entendre au théâtre.

Je retiendrai l'exemple n° 28 p. 124 (fig. 4) illustrant les particularités du timbre du Cor anglais dans la conclusion de la scène aux champs, 3^e mouvement de la *Symphonie fantastique* que Berlioz introduit ainsi :

Dans l'Adagio d'une de mes symphonies, le cor anglais, après avoir répété à l'octave Basse les phrases d'un hautbois, comme ferait dans un dialogue pastoral la voix d'un adolescent répondant à celle d'une jeune fille, en redit les fragments avec un sourd accompagnement de quatre timbales, pendant le silence de tout le reste de l'orchestre. Les sentiments d'absence, d'oubli, d'isolement douloureux qui naissent dans l'âme de certains auditeurs à l'évocation de cette mélodie abandonnée, n'auraient pas le quart de leurs forces si elle était chantée par un autre instrument que le Cor anglais.

Cet adagio se divise en trois parties : la première évoque le dialogue amoureux entre un adolescent (exprimé par le cor anglais) avec une jeune fille (chanté au hautbois). La partie centrale développera, entre autres, cet élément (et le thème de la bien-aimée) dans une tension progressive évoquant une atmosphère d'orage. La troisième partie revient à l'appel du cor anglais auquel le hautbois ne répond plus. Il s'agit de la fin du mouvement. Berlioz a réécrit les six dernières mesures du mouvement, en supprimant les pupitres silencieux, sur une feuille de portée collée sous les trois premiers systèmes. Quatre corrections : « adagio, Timbale, Symphonie fantastique, Berlioz ».

Il faut avoir solfié soi-même, en le chantant, cette dernière séquence confiée au cor anglais, pour en comprendre et ressentir toute la subtilité rythmique. Nous sommes en *FA*. Écrits dans une mesure à deux temps ternaire (6/8), les deux premiers fragments se singularisent par les attaques syncopées sur le troisième tiers de temps et leur prolongement sur le temps fort de la mesure suivante. Trois puis quatre mesures réservées aux quatre timbaliers suggèrent l'éloignement de l'orage.

Le troisième fragment ne comporte que deux mesures, les deux premières notes étant attaquées sur le deuxième temps ; la seconde mesure, plus rythmiquement régulière, développe une tournure plus chantante, marquée d'un chromatisme et d'une altération ascendants.

Après deux mesures confiées aux timbaliers dans une nuance *pianissimo*, le quatrième fragment est nettement plus expressif où l'on évoque *RE* bémol puis *fa*, dans un climat proche de la désolation, avant de revenir en *FA* pour commencer la conclusion, une première fois condensée en deux mesures, le même substrat mélodique étant repris, mais éclaté par les silences sur la conclusion finale.

Page 125, l'auteur conclut en ces termes :

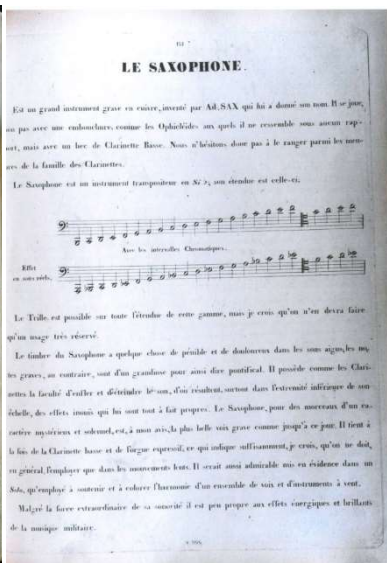
Dans les compositions dont la couleur générale doit être empreinte de mélancolie, l'usage fréquent du Cor Anglais, caché dans le centre de la masse instrumentale, convient parfaitement. On peut alors n'écrire qu'une partie de Hautbois et remplacer la seconde par celle du Cor Anglais. Gluck a employé cet instrument dans ses opéras italiens, *Telemaco*, et *Orfeo*, mais sans intention saillante et sans en

« LE SAXOPHONE » (CHAPITRE MANUSCRIT)

Je compléterai cette information sur le contenu du *Traité* par le chapitre manuscrit sur le saxophone. Issu d'une famille belge de facteurs d'instruments, notamment à vent, Antoine Joseph Sax (1814-



5. « Le saxophone »,
BMG, Vh. 1036 Rés



5 bis. « Le saxophone ». Extrait
de l'exemplaire BMG, Vh. 1960 Rés.

1894), dit Adolphe Sax invente le saxophone vers 1840. Après son installation à Paris, en 1842, Sax fit entendre son instrument en public les 3 février et 1^{er} décembre 1844 (le *Chant sacré* d'Hector Berlioz y aurait été joué).

La concomitance entre cette invention et la genèse du *Traité* explique la page manuscrite complémentaire à l'épreuve d'édition Vh. 1036 Rés.

Dans une lettre du 16 septembre 1842 à Joseph-François Smel, chef de l'orchestre de la Grande Harmonie, Berlioz précise : « Mes amitiés

à A. SAX ; j'ai mis dans mon *Traité d'Instrumentation* une note étendue sur ses nouveaux instruments ⁸.

Le chapitre se termine par ce commentaire :

Le timbre du saxophone a quelque chose de pénible et de douloureux dans les sons aigus ; les notes graves, au contraire, sont d'un grandiose pour ainsi dire pontifical. [...] Le saxophone, pour des morceaux d'un caractère mystérieux et solennel est, à mon avis, la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour [...]. Il serait aussi admirable mis en évidence dans un solo, qu'employé à soutenir et à colorer l'harmonie d'un ensemble de voix et d'instruments à vent.

Malgré la force extraordinaire de sa sonorité il est peu propice aux effets énergiques et brillants de la musique militaire.

Le second exemplaire du *Traité* (cote BMG Vh. 1960 Rés.)

Mme Bois-Delatte en indique la traçabilité.

Pour le vol. coté Vh. 1960 Rés. : celui-ci a appartenu à au moins deux autres propriétaires, [...], au vu des deux ex-libris qu'il comporte : le premier « Ex-libris Julian Marshall », le second « Glazebrook ». Il comporte au début des annotations manuscrites au crayon d'un anglais (libraire ?). D'après notre registre d'inventaire, il est rentré dans nos collections avant décembre 1954 (même remarque que ci-dessus pour une date précise) et il a été acheté à Hyman (je suppose l'Anglais auteur des annotations indiquées ci-dessus).

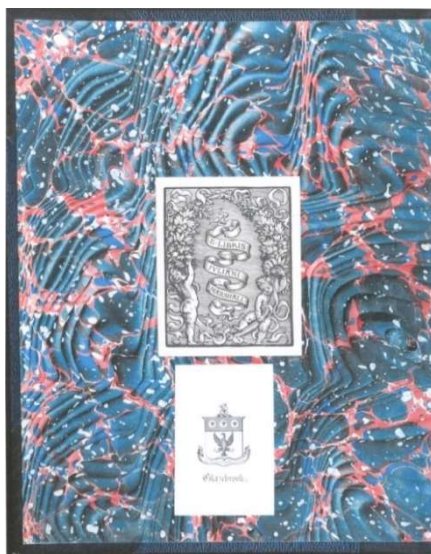
Hypothèses des propriétaires successifs : Julian Marshall ; Glazebrook ; Hyman, peut-être un libraire (auquel cet ouvrage a été acheté par la BMG et qui serait l'auteur des annotations manuscrites ; en ce cas, que signifie la date mentionnée sur le papier libre « oct. 15, 1886 » ?).

Cet exemplaire est-il passé entre les mains de George Osborne, qui vit à Paris jusqu'en 1843, avant son départ pour Londres, et commence

8. Source : *Correspondance générale*, vol. III, p. 15, 2^e P.S.

une traduction du *Traité* (Berlioz le mentionne dans une lettre à sa sœur du 9 décembre 1842⁹).

Par ailleurs Peter Bloom, dans sa préface de l'édition Bärenreiter, parle d'une copie de la première édition, avec annotations de plusieurs mains, y compris celle de Berlioz, sans doute préparée par le traducteur anglais George Osborne. Il est certain que la traçabilité de cet exemplaire recèle encore des incertitudes qui mériteraient une recherche plus approfondie.



6. Page polychrome.

BMG. Vh. 1960 Rés.

Il se présente sous une reliure bleue. Sur le dos de reliure : « Vh. 1960, Berlioz, Traité d'instrumentation ». Au verso de la reliure : une très belle page polychrome (fig. 6) sur laquelle sont collés les deux ex-libris : le premier « Ex-libris Julian Marshall », le second « Glazebrook ».

9. Source : avant-propos de Peter Bloom, art. cit., p. XXXII, § 4.

Deuxième page blanche : en haut à gauche, sur un papier collé : proof copy, with autograph corrections, fol. Paris, bined by Bedford¹⁰ ; en haut à droite, mention manuscrite au crayon : « *This copy consists of the author's own Proofsheets, annotated by himself*¹¹ ».

*Added*¹² : *A portrait in lithog. By Prinzhofer, 1846*
from photog. by Nadar, by Metzmacher.Sc

La caricature by Dantan
from "L'album théâtral"

An aut. L.S. by Berlioz to B. de Toulmon
 " " *to the artists of the Opera.*
 " " *"to Spontini*
 " " *"to Roquemont*
 " " *"to Mocker*
 " " *"to Lavaigne of Lille*

An aut. fragment of music, « Phrase de la Fête de Roméo et Juliette »



7. Phrase de la fête de *Roméo et Juliette*,
 BMG. Vh. 1960 Rés.

À propos de certains documents ajoutés, il est intéressant de lire la lettre de Berlioz adressée à M. Bottée de Toulmon, supérieur

9. « Copie de l'épreuve [d'édition] avec les corrections autographes, reliées par Bedford ».

11. « Cette copie est composée des propres épreuves de l'auteur, annotées par lui-même ».

12. « Ajoutées [ont été ajoutées] ».

hiérarchique à la bibliothèque du Conservatoire national (cote BMG, N 2918 [1836], BMG, Vh. 1960 Rés.).

Précisions sur la date : 11 novembre 1836¹³, une lettre de Berlioz à Victor Hugo, écrite entre le 14 novembre et le 16 décembre 1836, est déjà envoyée de Paris ainsi que la lettre à sa mère du 11 mars 1837¹⁴.

L'opéra en cours d'achèvement est *Benvenuto Cellini* (cf. *Mémoires* de Berlioz par Pierre Citron, « Chronologie », p. 29).

Le dernier paragraphe, concernant la demande de rendez-vous, nous renseigne sur le rythme hebdomadaire des répétitions à Notre Dame. S'agit-il de la *Grande Messe des morts* créée à Paris en décembre 1837, mais commencée dès 1836 ?

Pour la phrase de la fête de *Roméo et Juliette*, Berlioz l'expose en un *larghetto espressivo* au cours de la 2^e partie (*Roméo seul, tristesse, concert et bal, grande fête chez Capulet*) au hautbois en *DO*, soutenu par la flûte et les clarinettes en *si* bémol et des arpèges en sextolets de doubles croches aux violoncelles en *pizzicato*, timbales et tambour de Basque en écho au rythme de danse de la fête. C'est une mélodie à longue portée (dix mesures précédées d'une anacrouse pour sa première exposition), au souffle puissant, marquée de larges intervalles ascendants (sixte, 7^e). C'est un chant d'amour et d'extase, un des plus beaux nés de l'inspiration ardente du compositeur.

Portrait de Berlioz par Prinzhofer 1846.

Portrait de Berlioz à partir d'une photographie de Nadar, par Metzmacher Sc. En minuscules caractères sous le portrait : « Imp. Sarazin sous Gil-Cœur 8, Paris ».

Caricature de Berlioz en forme de buste par Dantan (en bas, à gauche, ms. au crayon : « H. Berlioz »).

Caricature de Benjamin extraite de *L'Album théâtral* (voir fig. 8) à propos du *Benvenuto Cellini* (1838).

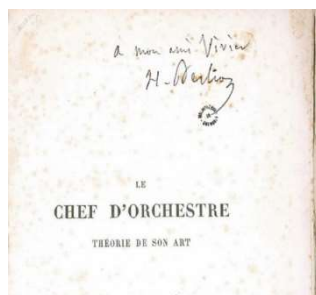
Une page blanche avec annotation manuscrite au crayon ; les lettres autographes qui se trouvaient dans cet ouvrage ont été classées de

13. Le cachet de la poste mentionne le 12, date de l'expédition sans doute. *Correspondance générale*, vol. II, p. 314-315.

14. *Ibid.*, p. 338-339.

N 2918 à N 2922 ; le fragment de partition est à N 2923 ; les trois portraits de Miss Smithson sont à Pd. 1 (1-3).

Sur un feuillet joint (ms) : « H. Berlioz – Caricature de Benjamin sur le *Benvenuto Cellini* de Berlioz (*La Caricature provisoire*, sept. 1838) : Malvenuto Cellini, grande représentation, Mentionned in l’art. Oct. 15, 1886¹⁵ ».



8. Caricature de Benjamin extraite de *L'Album théâtral* à propos de *Benvenuto Cellini*, 1838. BMG, Vh. 1960 Rés.

9. Page de titre. BMG, V 39095.

15. Cette date est à rapprocher d'un extrait du *Monde illustré* du 16 octobre 1886, collection dauphinoise de M. Eugène CHAPER (cote BMG, PD 43). Eugène Chaper (1827-1890) est cité par Yves Jocteur-Montrosier comme l'un des bibliophiles philanthropes du XIX^e siècle (cf. son discours de réception à l'Académie delphinale, p. 81 du bulletin de mars 2019).

À propos de la dédicace (fig. 9)

Le nom de Vivien n'apparaît pas dans l'Histoire de la musique. Par contre, Eugène Vivier y est plusieurs fois cité :

1817-1900 : Corniste français. Après des études à Poitiers et un passage à Lyon, il vint à Paris où il acquit une renommée internationale ; il fut un des musiciens favoris de Louis-Philippe et Napoléon III, et fit de très nombreuses tournées en Europe. Berlioz a évoqué ses facéties dans *Les Grotesques de la musique* [...]. Virtuose consommé, il parvenait à jouer 3 ou 4 notes à la fois sur un instrument.

Dans l'édition du *Traité* par Bärenreiter, il est fait mention de la lettre écrite par Adolphe Adam à Samuel Spiker le 24 juin 1843 (p. 278, note 4) :

Nous avons eu en ce moment un artiste qui fait un bruit d'enfer. C'est un jeune homme de 22 ans nommé Vivier [Eugène] qui joue admirablement du cor et qui a trouvé le moyen de faire sur cet instrument des passages à deux, trois et même quatre parties. C'est incroyable, cela semble être de la sorcellerie [...] ; outre cette faculté prodigieuse, Vivier est un artiste de premier ordre. (A. Adam, *Lettre sur la musique française, 1836-1850*, réédition, édité par Joël-Marie Fauquet, Genève, 1996, p. 143).

Quant à l'expression littéraire de Berlioz dans *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*, on notera que, selon le style et la manière de l'auteur, certains passages réservent au lecteur quelques *diletti* en des termes parfois proches de la diatribe.

Quelques exemples sur le chef d'orchestre :

- « [...] le mauvais chef d'orchestre [...], trône, avec tout le calme d'une mauvaise conscience, dans sa scélératesse et son ineptie » (p. 7, § 3).
- « Le chef d'orchestre plein de bon vouloir, mais incapable, est au contraire fort commun » (p. 7, § 5).
- « [...] le chef d'orchestre assis perd une partie de sa puissance et ne peut donner libre carrière à sa verve, s'il en a » (p. 37, § 4).

Sur les chefs de chœur :

- « Je n'ai pas tout dit encore sur ces dangereux auxiliaires qu'on nomme directeurs des chœurs » (p. 34, § 4).
- Le § 1 de la page 35 réserve au lecteur un moment particulièrement savoureux sur le chef de chœur « d'un tempérament lymphatique dont le sang paraît circuler *Moderato* ».

Berlioz parle du « pouvoir », de « l'empire », de « l'action directrice » du chef d'orchestre (p. 8, § 1). Importance capitale du paragraphe suivant qui en dit long sur le caractère, l'esprit, le tempérament de l'auteur (voire son instinct de domination ?) :

- « Il faut qu'on sente qu'il sent, qu'il comprend, qu'il est ému ; alors son sentiment et son émotion se communiquent à ceux qu'il dirige, sa flamme intérieure les échauffe, son électricité les électrise, sa force d'impulsion les entraîne ; il projette autour de lui les irradiations vitales de l'art musical. »
- « [...] le chef d'orchestre doit exiger que les musiciens qu'il dirige le regardent le plus souvent possible. *Pour un orchestre qui ne regarde pas le bâton conducteur il n'y a pas de chef* » (p. 30, § 2).
- « Il faut au chef d'orchestre, pour l'exhausser et le mettre bien en vue, une estrade spéciale, d'autant plus élevée que le nombre des exécutants est plus grand et occupe un plus vaste espace. Que son pupitre ne soit pas assez haut pour que la planchette portant la partition cache sa figure : car l'expression de son visage entre pour beaucoup dans l'influence qu'il exerce, et si le chef n'existe pas pour un orchestre qui ne sait ou ne veut pas le regarder, il n'existe, guère davantage s'il ne peut être bien vu » (p. 31, § 5).

Quelles que soient les justifications de cette remarque pour le conducteur, on ne peut oublier le côté théâtral du compositeur et de sa mise en vedette.

Ces ouvrages, aujourd'hui numérisés, sont à la disposition des lecteurs et consultables en salle de réserve à la Bibliothèque municipale d'études de Grenoble, 12, boulevard Maréchal-Lyautey.

Pour en terminer avec le patrimoine grenoblois, citons l'exemplaire relié du *Traité* de 1855 de la bibliothèque du Conservatoire national de région de Grenoble.

Conclusion

Je conclurai cette présentation à partir du dernier chapitre de l'édition de 1843-1844 (Vh. 1036 Rés.) et par une réflexion finale sur l'actualité des deux éditions (1843-1855) du *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz.

Nous réservons [au lecteur] l'intégralité de l'envolée poétique, lyrique et grandiose de la conclusion en forme de *crescendo* aux résonnances planétaires, pour ne pas dire cosmiques du *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, dans l'édition de 1843-1844 :

Mais dans les mille combinaisons praticables avec l'orchestre monumental que nous venons de décrire, résideraient une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait dans l'art jusqu'à ce jour, et par-dessus tout une incalculable puissance mélodique, expressive et rythmique [*sic*], une force pénétrante à nulle autre pareille, une sensibilité prodigieuse pour les nuances d'ensemble et de détail. Son repos serait majestueux comme le sommeil de l'océan, ses agitations rappelleraient l'ouragan des tropiques, ses explosions, les cris des volcans ; on y retrouverait les plaintes, les murmures, les bruits mystérieux des forêts vierges, les clameurs, les prières, les chants de triomphe ou de deuil d'un peuple à l'âme expansive, au cœur ardent, aux fougueuses passions ; son silence imposerait la crainte par sa solennité ; et les organisations les plus rebelles frémiraient à voir son *crescendo* grandir en rugissant, comme un immense et sublime incendie !...

Cela dit, la conception utilitaire de ce *Traité* nous laisse dans une certaine perplexité : certaines règles, normales pour une édition courante, semblent avoir été le cadet des soucis de l'auteur et de son éditeur : numérotation des chapitres de 1 à 6 (pas de progression dans l'édition de 1855 !) ; pas de table des matières ((au contraire du traité de Reicha) ; le report du saxophone dans « Les instruments nouveaux » quelque cinquante page plus loin ; quant à l'actualité du *Traité*, s'il est vraisemblable que certaines notions mécaniques ont évolué, notamment pour les cuivres, et que c'est la partie instrumentation

qui est dépassée aujourd'hui, son aspect orchestration reste certainement encore très actuel.

J'aime rappeler cette phrase de mon ami Pierre Coingt-Boyat, accordeur de son état, aujourd'hui retraité : « Chaque fois que j'allais accorder le piano d'Olivier Messiaen dans sa villa de Petitchet, il y avait le *Traité* de Berlioz sur sa table de travail. »

Robert TISSOT

Association nationale Hector Berlioz

Pour adhérer ou renouveler votre cotisation

→ EN LIGNE

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

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

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

→ PAR VOIE POSTALE

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

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

Formulaire d'adhésion à l'AnHB

Personne physique : ☐ M. / ☐ Mme

Personne morale : ☐ Société

Nom/Prénom :

Adresse :

Adresse électronique :

Tél. :

Cotisation (dont 60% sont déductibles fiscalement) :

☐ Étudiant, 15 € ;

☐ Sociétaire, 40 € ;

☐ Bienfaiteur, 60 € et plus : €

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