

Association Nationale

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 46

Janvier 2012

ISSN 0243-355

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique
Président: Gérard CONDÉ

COMITÉ D'HONNEUR

Gilbert AMY, Jacques CHARPENTIER, Pascal DUSAPIN, Henri DUTILLEUX,
Betsy JOLAS, Noël LEE, Michaël LÉVINAS, de l'Institut, François-Bernard MÂCHE, de l'Institut.

MEMBRES D'HONNEUR

Dame Janet BAKER
Serge BAUDO
Anne BONGRAIN
David CAIRNS
Sylvain CAMBRELING
Jean-Claude CASADESUS
Gérard CAUSSÉ

Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ
Sir Colin DAVIS
Désiré DONDEYNE
Brigitte FRANCOIS-SAPPEY
Nicolai GEDDA
Yves GÉRARD
Alain LOMBARD
Jean-Pierre LORÉ
Hugh MACDONALD
Jean-Paul PENIN
Michel PLASSON
Georges PRÊTRE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président: Gérard CONDÉ

Présidente adjointe: Arlette GINIER-GILLET

Secrétaire général: Alain REYNAUD

Trésorière: Michèle CORRÉARD

Membres de droit:

M. le Président du Conseil général de l'Isère

M. le Conseiller général du canton de La Côte-Saint-André

M. le Maire de La Côte-Saint-André

M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion artistique
(AIDA)

M^{me} le Conservateur en chef du musée Hector-Berlioz

Membres élus

Dominique ALEX, Josiane BOULARD, Jacques
CHAMBREUIL, Philippe CHINKIRCH, Alain DURIAU,
Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, Marcelle GIDON,
Clarisse GUILMET, Gérard LEBRUN, Jean-Pierre
MAASSAKKER, Patrick MOREL, Hervé ROBERT, Alain
ROUSSELOIN, Pierre-René SERNA, Christian
WASSELIN, Charles WOLFERS

Membres associés

Jean-Pierre ARNAUD, Gunther BRAAM, Lucile DUC,
Marcelle GEORJON, Emmanuel de MALEYZIEUX

DÉLÉGATIONS RÉGIONALES

Alsace: Martine WEBER, Clarisse GUILMET

Aquitaine: Hervé ROCHE

Bourgogne: Josiane BOULARD

Centre: Patrick MOREL

Languedoc-Roussillon: René MAUBON

Limousin: Daniel PAPEIX

Lorraine: Thierry CONROY

Nord - Pas de Calais – Picardie: Dominique CATTEAU

Paris - Île-de-France:

Jean-Pierre MAASSAKKER,

Hervé ROBERT

Christian WASSELIN

Rhône-Alpes:

Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Conservateur en chef: Chantal SPILLEMAECKER
Assistant qualifié de conservation: Antoine TRONCY

BULLETIN DE LIAISON**Sommaire**

<i>Le Mot du Président</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>Compte rendu de l'assemblée générale ordinaire du 23 août 2011</i>	Alain REYNAUD	5
<i>La prophétie du sacré chez Hector Berlioz</i>	Alberto CAPRIOLI	12
<i>Berlioz, juré d'assises</i>	Pascal BEYLS	48
<i>À propos d'une version orchestrée du Chant des Bretons</i>	Pierre-René SERNA	51
<i>Documents</i>	Dominique CATTEAU	56
<i>Échos du Festival Berlioz 2011</i>	Pierre-René SERNA	67
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	70
<i>Compte rendu discographique</i>		
<i>Les Nuits d'été, Le Roi de Thulé, Harold en Italie.</i>	Gérard CONDÉ	78

<i>Vidéographie</i>	Alain REYNAUD	80
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	81
<i>Comptes rendus bibliographiques</i> <i>Berlioz : textes et contextes</i>	Christian WASSELIN	88
Christophe Looten, <i>Dans la tête de Richard Wagner : archéologie d'un génie</i>	Gérard CONDÉ	90
Charles Ofaire, <i>Berns verlorene Kindheit</i>		
<i>Colloque « Le Serpent sans Sornettes : itinéraires passés et présents d'un instrument de musique méconnu »</i>	Alain REYNAUD	94
<i>Divers</i>	Alain REYNAUD	104
<i>Patrimoine musical en France</i>	Alain REYNAUD	107

Le Mot du Président

S'il est deux compositeurs français auxquels on ne songe guère quand on tente de mesurer le rayonnement de Berlioz sur les générations suivantes, c'est bien Massenet et Debussy. Le centenaire de la mort de l'un et le cent-cinquantième de la naissance de l'autre offrent l'occasion d'aller chercher dans leurs écrits les rares témoignages qu'ils ont laissé.

Au chapitre II de *Mes souvenirs*, Massenet rapporte un événement marquant de sa treizième année (le 7 avril 1855) : « J'avais su que l'on donnait *L'Enfance du Christ* de Berlioz, dans la salle de l'Opéra-Comique, rue Favart, et que le grand compositeur dirigeait en personne. Ne pouvant payer mon entrée et pris, cependant, d'une envie d'entendre ainsi l'œuvre de celui qu'accompagnait l'enthousiasme de toute notre jeunesse, je demandais à un de mes camarades, qui faisaient partie du chœur d'enfants, de m'emmener et de me cacher parmi eux. » On imagine mal que Massenet, lisant à première vue, n'ait pas chanté avec les autres...

Un second souvenir (au chapitre IV) se rapporte au jugement du prix de Rome, le 4 juillet 1863 : « Mon maître bien aimé, Ambroise Thomas, s'avança et me dit : Embrassez Berlioz, vous lui devez beaucoup de votre prix ! — Le prix ! m'écriai-je avec effarement, et la figure inondée de joie : J'ai le prix !... J'embrassai Berlioz avec une indicible émotion, puis mon maître, et, enfin, M. Auber... M. Auber me réconforta. En avais-je besoin ? Puis il dit à Berlioz, en me montrant : Il ira bien, ce gamin-là quand il aura *moins* d'expérience ! ».

Massenet se plaît aussi à rappeler, au chapitre III, qu'il écoutait depuis sa chambre de la cité de Crussol (au n° 5 de l'actuelle rue Oberkampf) les concerts que Padeloup donnait au Cirque d'Hiver, notamment les œuvres de Wagner et la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Mais, entre 1861 et 1863 on ne relève guère que l'ouverture du *Carnaval romain*, la symphonie ne fut rejouée régulièrement que dans les années soixante-dix. Enfin, Georges Cain, au fil de ses *Promenades dans Paris* rapporte que Berlioz aurait dit à Massenet — qui, entre 1859 et 1863 (?), tint souvent les timbales au Théâtre-Lyrique — « Vous êtes juste, c'est rare ».

Massenet possédait, naturellement, le *Grand Traité d'orchestration*, mais sa bibliothèque contenait en outre les partitions piano-chant de *La Damnation de Faust* et des *Troyens* dédicacées par Berlioz, sans doute vers 1863.

Le 4 mars 1866, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Ch. Bannelier signala l'exécution de la suite *Pompeia* de Massenet en relevant une parenté avec Berlioz : « On y retrouve la touche vigoureuse de ce maître, l'horreur des lieux communs qui le fait parfois tomber dans l'étrange et tel dessin d'orchestre, tel duo d'instruments à vent rappelle, sans y ressembler pourtant, les danses puniques des *Troyens à Carthage*. »

Le discours pour les Fêtes Berlioz, à Monte-Carlo en mars 1903 (reproduit intégralement dans *Jules Massenet en toutes lettres*) sent tellement l'éloge de circonstance qu'on est fondé à douter que Massenet en soit l'auteur : « C'est le propre du génie d'être de tous les pays. À ce titre, Berlioz est partout chez lui. Il est le citoyen de l'entière humanité, et pourtant il passa sa vie sans joie et sans enchantement. On peut dire que sa gloire présente est faite de ses douleurs passées. Incompris, il ne connut guère que des amertumes.

Nous devons tous à Berlioz la reconnaissance que l'on doit à un bienfaiteur, à un dispensateur de grâce et de beauté. Autour de ce groupe d'art [le buste en marbre blanc] nous voici tous réunis, non seulement dans un sentiment de même admiration, mais encore avec la ferveur pieuse de pécheurs repentants.

Le voilà donc sur son rocher, le Prométhée musicien, l'Orphée nouveau qui fut déchiré par la plume des écrivains comme autrefois l'ancien par la griffe des Ménades ; mais le rocher est ici couvert de roses [...] »

C'est cette année-là, précisément, Claude Debussy fit ses débuts de critique musical dans *Gil Blas*. Ainsi écrira-t-il, le 19 janvier 1903 : « Hier, chez Colonne, la dernière audition de *La Damnation de Faust* ! Que l'on se rassure ; bientôt il sera plus facile de compter les innombrables étoiles du ciel que les dernières auditions de *La Damnation de Faust*... Et je ne trouve pas cela si ridicule. [...] Après une triomphante exécution du *Roméo et Juliette* de Berlioz, je suis parti... ce qui m'empêchera à jamais de vous parler de la suite de ce concert » (un air d'*Alceste* de Gluck et des fragments symphoniques des *Maîtres chanteurs*).

Le 26 janvier 1903, à propos de Carl Maria von Weber, à qui il vouera toujours une tendresse spéciale, Debussy note qu'il « est devenu le père de cette école romantique, à laquelle nous devons notre Berlioz, si amoureux de couleur romanesque qu'il en oublie parfois la musique. »

On sent pointer une réticence qui se précisera le 8 mai 1903 : « Par son souci de la couleur et de l'anecdote, Berlioz a été immédiatement adopté par

les peintres ; on peut même dire sans ironie que Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissent pas très bien la musique... Les gens du métier s'effarent encore de ses libertés harmoniques (ils disent même ses *gaucheries*), et du *va te promener* de sa forme ». [...] Là où il faut chercher Berlioz, c'est dans la musique purement symphonique ou bien dans cette *Enfance du Christ* qui est peut-être son chef d'œuvre, sans oublier la *Symphonie fantastique* et la musique pour *Roméo et Juliette* .

Neuf ans plus tard, en novembre 1912, Debussy confirmera sa conviction : « La *Symphonie fantastique* de Berlioz est toujours ce fiévreux chef d'œuvre d'ardeur romantique, où l'on s'étonne que la musique puisse traduire des situations aussi excessives sans s'essouffler. C'est d'ailleurs émouvant comme une lutte d'éléments. »

On perçoit tout de même une certaine ambiguïté qui se confirmera, le 1^{er} novembre 1913, dans le bulletin de la Société Internationale de Musique, à propos des compositeurs qui, mieux que les peintres, « ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense palpitation [...] Le plus souvent leur passion s'accommode d'une végétation que la littérature a desséchée entre les feuillets de ses livres : Berlioz s'en contenta toute sa vie. Son génie trouva d'âpres délices à promener sa nostalgie dans un magasin de fleurs artificielles. »

On ne se méprendra pas : ces quelques phrases laissées par Massenet et Debussy ne résument qu'une infime partie de leur véritable rapport avec leur grand aîné. À défaut d'une trace de ce qu'ils ont pu en dire de vive voix, il faudrait étudier les partitions de plus près. Relever, par exemple, que la sublime mesure de silence dans la scène d'amour de *Pelléas et Mélisande* qui suit « Mon cœur bat comme un fou jusqu'au fond de ma gorge » se trouvait déjà dans la *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette* comme une métaphore de la « petite mort » des amants. Ou la conclusion du duo (n° 7) du *Roi de Lahore* de Massenet où l'unité de la sonorité se désagrège dans l'éparpillement des timbres : chaque accord a sa couleur et, depuis Berlioz, on n'avait rien écrit sans doute de si inouï en matière de diminuendo.

Ce n'est qu'une piste de recherche, nous avons un an pour y songer. Il ne s'agit pas, naturellement de ramener à Berlioz tous les compositeurs qui lui ont succédé, mais plutôt d'affiner notre connaissance des uns et des autres en ouvrant des brèches dans les cloisons dressées pour de vaines commodités esthétiques.

Gérard CONDÉ

Compte rendu de l'assemblée générale ordinaire du 23 août 2011

L'assemblée se déroule, cette année, à La Côte-Saint-André, ville qui concentre le plus grand nombre de sociétaires par nombre d'habitants, comme le fait remarquer non sans humour le président Gérard Condé dans son mot d'accueil. À sa suite, le secrétaire général exprime les remerciements de l'Association à la municipalité côtoise pour la mise à disposition de la salle du Dauphiné de l'hôtel de ville. Après avoir dit sa joie d'accueillir sociétaires et sympathisants, dont deux membres de la Berlioz Society, il propose un temps de silence en hommage aux sociétaires disparus depuis la dernière réunion, Marguerite Minet, déléguée régionale Champagne-Ardenne, et Christiane Vaussard-Hawkins, étoile de l'Opéra de Paris. Il fait part des excuses de M^{mes} Gisèle Boyer, Michelle Carrier et Cécile Meguerditchian, MM. Claude Mouchet et Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin. Puis il présente le rapport moral. Celui-ci porte sur le premier semestre de l'année 2011.

L'Association, dont la mission est la diffusion de l'œuvre de Berlioz, dispose à cet effet de trois supports : le site web, *Lélio* et le *Bulletin de liaison*.

Les rubriques du site web qui font l'objet d'une mise à jour permanente sont les rubriques « Actualité » et « Avant-programme ».

« Actualité » est constituée des informations, nouvelles récapitulant les principaux événements du moment. Actualité berliozienne, mais aussi toute actualité susceptible de resituer Hector Berlioz dans le contexte artistique de son époque, ainsi Liszt et Gautier, dont on célèbre cette année le bicentenaire de la naissance. Toute actualité berliozienne est naturellement destinée à figurer sur le site. Le secrétaire général invite par conséquent les sociétaires qui souhaiteraient faire paraître une annonce concernant cette actualité, en France ou à l'étranger, à le contacter (alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr).

« Avant-programme » donne le détail des programmes de tous (ou presque) les concerts et représentations à venir en France et à l'étranger. La rubrique est tenue, depuis mars 2011, par Claude Mouchet, auquel Alain Reynaud tient à témoigner sa reconnaissance.

Les autres rubriques du site web font l'objet de mises à jour ponctuelles. Ces dernières concernent, à titre d'exemple, la rubrique « Liens », laquelle

s'est enrichie récemment de trois nouvelles entrées : Louis Moreau Gottschalk, François Servais et Richard Strauss.

Le secrétaire général fait ensuite observer que conformément à la décision prise lors de la dernière assemblée, le nombre de publications périodiques a été ramené à trois par an, au lieu de quatre. Ainsi a paru en juillet une livraison de *Lélio*. Celle-ci comportait, outre les rubriques habituelles, des comptes rendus de concerts et d'expositions, et des souvenirs de Frédéric Robert à propos de Pierre Citron. Elle annonçait entre autres la parution de *Berlioz, textes et contextes*, ouvrage rassemblant les communications faites au colloque international éponyme, tenu à la Bibliothèque nationale de France en novembre 2003. Le prochain *Lélio* fera état de la parution, avec le soutien du Festival Berlioz et du musée Hector-Berlioz, des *Grotesques de la musique*, préfacés par Gérard Condé (Symétrie).

Bonnes feuilles n° 6, couplé au *Lélio* de juillet, offrait des textes extraits de *Portraits et Souvenirs* de Saint-Saëns et de la *Revue Hebdomadaire* (article de Paul Dukas), ainsi qu'un texte de David Cairns, à savoir une version rédigée de la conférence prononcée au musée Hector-Berlioz, dans le cadre du Festival Berlioz 2010.

Le *Bulletin de liaison* n° 45, paru en janvier 2011, prolonge, pour l'essentiel, l'étude des voyages de Berlioz en Russie, en procurant le témoignage de Stassov, jusqu'ici inédit en français.

Enfin le secrétaire général rappelle que la mise en pages de l'ensemble des publications de l'Association est effectuée avec le plus grand soin par Dominique Alex. Le caractère spécifique de la fonction de ce dernier consiste en outre à établir la liaison avec l'imprimeur.

Les services assurés ensuite par le secrétariat de La Côte-Saint-André à réception des diverses publications ne doivent pas être sous-estimés, quand bien même ils passent souvent inaperçus. Vérification des adresses, mise sous enveloppe, apposition des timbres, transport à la poste, autant de tâches ingrates, néanmoins indispensables.

Christian Wasselin fait très justement observer que l'Association dispose d'un quatrième support avec les *Cahiers Berlioz*. À ce sujet, Gérard Condé évoque le projet de publication, dans une prochaine livraison, d'un essai de Katherine Kolb publié en 2009 dans *19th-Century Music*, sous le titre « Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner ». Le président ajoute que Dominique Catteau en a fait une traduction.

Lucien Chamard-Bois informe l'assemblée qu'il a été contacté par une réalisatrice de télévision américaine. Cette personne est à la recherche du texte du *Berlioz* de Charles Méré. Rappelons pour mémoire qu'il s'agit d'une pièce en 4 actes et 19 tableaux, représentée pour la première fois au Théâtre

de la Porte Saint-Martin le 22 janvier 1927. La réalisatrice projette vraisemblablement de faire une adaptation de cette œuvre. Notre archiviste fait le nécessaire pour lui procurer ce petit in-quarto de 36 p., publié à l'époque dans *La Petite Illustration*.

Gérard Condé fait état d'une discussion qu'il a eue avec Jean-François Zygel. Ce dernier lui a suggéré d'élargir le domaine d'activité de l'Association à des compositeurs contemporains de Berlioz. Le président rappelle, à titre d'exemple, qu'il existe déjà une Association Onslow. Christian Wasselin fait observer qu'à travers Berlioz l'AnHB s'intéresse de fait aux compositeurs de l'époque. Madame Coffy de Boisdeffre signale qu'un changement de statut fait l'objet d'un contrôle du Conseil d'État.

La « perte d'adhérents » attire l'attention de Dominique Alex, lequel s'interroge sur les moyens de remédier à cet état de choses. Jean Gueirard, contrôleur aux comptes, suggère, pour sa part, de recruter de nouveaux adhérents auprès d'associations telles Musique en Sorbonne.

Chaque année, l'Association prend à sa charge l'une des conférences prononcées lors du Festival Berlioz de La Côte-Saint-André. Ce faisant, celle-ci apporte une contribution modeste à la manifestation. Sur proposition du président, le Festival a invité, cette année, Hélène Pierrakos, musicologue et journaliste. Bicentenaire de la naissance de Liszt oblige, cette dernière a donné une conférence intitulée « Berlioz, Liszt, Faust : un trio héroïque ! ». L'événement, qui a eu lieu le vendredi 19 août 2011, à l'auditorium du musée Hector-Berlioz, a été très apprécié par le public venu y assister. Michèle Corréard et Arlette Ginier-Gillet déplorent toutefois l'insuffisance de publicité donnée à cet événement. Il semble que la diffusion de l'information soit demeurée presque confidentielle.

La parole est ensuite donnée à Michèle Corréard, trésorière de l'Association. Celle-ci présente le rapport financier établi par ses soins. Le document, approuvé à l'unanimité, fait apparaître qu'une part importante du budget continue à être allouée aux diverses publications. On regrettera que seuls 187 sociétaires aient versé leur cotisation. Nous invitons par conséquent les membres de l'Association à acquitter ponctuellement la somme fixée, en vue de subvenir aux dépenses communes. (Voir, en annexe, le compte de trésorerie 2010)

Compte tenu de la part importante du budget allouée aux publications, une discussion s'engage sur les moyens d'en abaisser le prix de revient. Le président, pour sa part, préconise le contrôle du nombre de pages, la prise en compte de la qualité du papier utilisé, ainsi que la détermination du grammage.

Replaçant le problème dans une perspective d'ensemble, Alain Reynaud suggère une solution qui consisterait à publier sur le site de l'AnHB toute l'information factuelle (concerts et manifestations). Celle-ci commande en effet de saisir l'actualité au plus près. Ne serait alors conservé sur support papier que tout ce qui ne relève pas du factuel.

Le montant exorbitant de la redevance téléphonique interpelle Dominique Alex. Philippe Chinkirch suggère un abonnement à un service de téléphonie par l'Internet.

Le compte de trésorerie est approuvé à l'unanimité.

Le secrétaire général présente alors les projets pour l'année 2011-2012.

Il évoque tout d'abord la question du *Bulletin de liaison*. La transformation de celui-ci en revue annuelle est rendue nécessaire en raison des mutations inévitables occasionnées par l'Internet. Reprenant les rubriques du *Bulletin*, la revue se voudrait novatrice, originale, sans ligne intellectuelle déterminée, ouverte à tous.

La conférence prise en charge par l'Association dans le cadre du Festival Berlioz 2012 pourrait être donnée par Gérard Condé. Le sujet pourrait en être Gounod et Berlioz.

Philippe Chinkirch suggère l'organisation de conférences. La proposition trouve peu d'écho. Néanmoins Christian Wasselin estime que, si conférences il devait y avoir, ce serait à l'occasion d'événements berlioziens. Le président fait observer que la plupart du temps des conférences sont intégrées dans les programmes et que, de toute manière, l'Association doit se garder d'entrer en conflit avec le conférencier local.

Lucien Chamard-Bois explique que l'Association fait donation au musée Hector-Berlioz de trois catégories de documents. Les premiers correspondent à des acquisitions faites par l'Association, les seconds proviennent de la bibliothèque personnelle de Thérèse Husson. Quant à la dernière catégorie, elle est constituée des travaux de notre secrétaire fondatrice. Alain Rousselon confirme qu'il se porte volontaire pour procéder à la numérisation des documents appartenant à la dernière catégorie, conformément à une décision prise lors d'une précédente assemblée générale. Il s'agit désormais de trouver les moyens de la mise en œuvre de cette opération.

Une donation officielle pourrait être jumelée avec une conférence de Gérard Condé lors du Festival Berlioz 2012.

Le président fait part de la démission de Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin, délégué régional Rhône-Alpes, pour des raisons personnelles.

Un débat s'engage alors sur la notion de délégation régionale. Il s'avère que le mode d'organisation en délégations régionales, calquées sur le découpage

régional des années 60, n'est plus adéquat. La fonction de délégué régional est par conséquent appelée à être transformée.

Le septième volume de la *Critique musicale* qui devait paraître fin 2011 ne paraîtra qu'en 2012. Il couvrira les années 1849 à 1851. Les volumes 8 à 10 suivront, à raison d'un par an. La maquette sera identique à celle des six premiers volumes, car la maison Buchet-Chastel a accepté que soient utilisées les chartes originelles (graphie et couverture). Ces informations nous ont été communiquées par Anne Bongrain, directrice du Centre de recherche et d'édition du Conservatoire et co-éditrice de la collection.

En réponse à une question de Patrick Morel ayant trait aux prochaines parutions discographiques, Gérard Condé annonce la sortie dans les mois à venir de *La Mort d'Abel* de Kreutzer (voir infra *Discographie*).

Arlette Ginier-Gillet déclare que le fait, pour les Côtis, d'être à Paris le 11 décembre porte préjudice aux manifestations organisées ce jour-là à La Côte-Saint-André. L'Association doit être à La Côte-Saint-André le 11 décembre, affirme-t-elle.

Lucien Chamard-Bois touche un mot du legs Catherine Reboul-Berlioz. Celui-ci se compose notamment de douze lettres autographes de Berlioz, d'un grand nombre de papiers de famille, dont des lettres d'Adèle à Nanci, une lettre de Signol, cinq carnets intimes de Nanci Berlioz.

Arlette Ginier-Gillet rappelle que l'Association a acquis un certain nombre d'exemplaires de la *Critique musicale* et de *Berlioz* (Éditions de l'Herne). Ces volumes sont en vente auprès de l'Association (voir infra *Ouvrages disponibles à l'AnHB*).

Il est confirmé que la prochaine assemblée générale se tiendra à Paris au printemps 2012.

Arlette Ginier-Gillet annonce que la municipalité de La Côte-Saint-André convie l'Association à la réception qu'elle donne en l'honneur de la délégation de la Berlioz Society présente au Festival. Puis elle invite les membres présents au repas offert par l'Association au château Louis XI, en prélude à la représentation du soir, *Les Orages désirés* de Gérard Condé et Christian Wasselin.

La séance est levée à 16 heures.

Alain REYNAUD

ANNEXE

Compte de trésorerie 2010

	Recettes		Dépenses
Cotisations (187)	7 136,00	Achats livres CD	354.09
Ventes	905,33	Documents archive	98.20
Dons		Publications	80305.16
		Assurances	447.58
Subvention La CSA	500,00	Hébergement site	382.72
	<hr/>	Frais fonctionnement	4 437.08
	8 541,33	Contrat de maintenance	266.74
		Entretien tombes Hector et famille	279.60
		Matériel de bureau	
		Cotisations	20.00
		Informatique	551.27
		Conférence	300.00
			<hr/>
			15 442.44
			-6 901.11
			<hr/>
Frais fonctionnement			8 541.33
Affranchissement			
Fournitures bureau	1 887,98		
Téléphone	596,95		
Frais déplacements	894,50		
Mission réception			
Frais bancaires	527,50		
Divers	477,00	(Disparition de M. Jean Boyer et de Mme Catherine Reboul-Berlioz)	
	<hr/>		
	4 437,08		

La prophétie du sacré chez Hector Berlioz

N'avez-vous jamais en rêve écouté de sublimes musiques, pensées par des compositeurs inconnus qui emploient le son pur que la nature a mis en toute chose et que nous réveillons plus ou moins bien par les instruments avec lesquels nous composons des masses colorées, mais qui, dans ces concerts merveilleux, se produit dégagé des imperfections qu'y mettent les exécutants, ils ne peuvent pas être tout sentiment, tout âme?... eh! bien, ces merveilles, je vous les rends, et vous me maudissez!

Honoré de Balzac,
Massimilla Doni

Vous avez, prodigue d'esprit, jeté sous ma plume ce personnage digne d'Hoffmann, ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits [...] il voulait faire prendre une nouvelle musique et de nouveaux instruments chez les Tedeschi! N'est-ce pas à faire pitié [...] il s'occupe nuit et jour à composer des opéras et des symphonies imaginaires, au lieu de chercher à gagner honnêtement sa vie.

Honoré de Balzac, *Gambara*

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium!

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, VI. Les Phares

[...]

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
 Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
 Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

[...]

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, VIII. La Muse Vénale

Dans le compte rendu d'un ouvrage de Joseph-Louis d'Ortigue (1), intitulé *La Musique à l'église* (2), un *feuilleton* du 7 janvier 1862 montre à travers ses critiques et ses prises de position déclarées sur le style de la musique sacrée de son temps que Hector Berlioz est désormais pleinement conscient de sa poétique. Cette dernière est aussi la réponse à la nécessité d'une esthétique musicale renouvelée, d'une nouvelle musique nationale et d'une conscience plus profonde du rôle éthique et social que l'art et les artistes des nouvelles générations étaient appelés à assumer pour être dignes de ce nom. Il suffirait de relire à ce propos quelques pages de la *Dixième soirée de l'orchestre*.

Et ce rôle du compositeur est également considéré comme fondamental dans le domaine de la musique religieuse. Berlioz s'y révèle un acteur de premier plan depuis les premières tentatives de composition (la *Messe* de Saint-Roch), en passant par quelques pages de *Harold en Italie*, jusqu'au *Requiem* (ou *Grande Messe des morts*) de 1837, à la *Symphonie funèbre et triomphale* de 1840, au monumental *Te Deum* de 1849 et à la précieuse quoique à peu près ignorée *Enfance du Christ* de 1854.

Chez Berlioz, la composition de musique sacrée s'accompagne toujours de prises de position dignes d'un véritable spécialiste d'esthétique musicale (à la *Schumann*) ainsi que d'un compositeur *engagé*. Dès 1829, année de la publication de la *Messe* composée pour l'église Saint-Roch, Berlioz avait publié un article intitulé « Considérations sur la musique religieuse » (3). La *Gazette musicale* en avait fait paraître un second en 1834, reproduit ensuite par le *Journal des artistes* sous le titre « Musique sacrée » (4). Et, en 1846, toujours dans la *Gazette musicale*, avait paru une lettre de Berlioz concernant un article intitulé « De l'orchestre dans l'église ». Dans ces écrits Berlioz prépare tout ce que nous verrons exposé plus clairement et de façon lapidaire dans l'article-compte rendu sur le livre de d'Ortigue.

Cet article présente une critique de la *Messe de Rossini* donnée à Paris avec l'arrangement de Castil-Blaze (il ne pouvait pas s'agir de la *Petite messe solennelle* qui ne correspond pas à la description et sera exécutée pour la première fois à Paris, deux ans plus tard, le 14 mars 1864 (6), chez Pillet-Will), construite comme un pot-pourri d'airs d'opéra : il s'agit évidemment d'une composition qui était aux antipodes des conceptions de Berlioz. Et celui-ci donne à la description de d'Ortigue un prélude que les linguistes

définiraient forêt de tropes et autres figures de rhétorique qui ne font qu'amplifier le jugement jusqu'à la dilatation sémantique finale:

Mais le chef-d'œuvre du genre [*sc.* des innombrables abus de la musique introduite à l'église] a été fourni plus récemment par un musicien d'une certaine notoriété et qui a osé faire imprimer ledit chef-d'œuvre pour l'édification des âmes religieuses et des gens de bon sens. Ceci n'est pas un conte fait à plaisir; j'ai lu cette monstrueuse partition [...] (7).

Oxymore dans l'oxymore, il faut rappeler que Berlioz qualifiera *Guillaume Tell* de « chef-d'œuvre » et critiquera vertement les coupures et les modifications apportées par les interprètes, et tout d'abord par les chanteurs (8). La description faite par d'Ortigue de la « monstrueuse partition » éclaire cette condamnation berliozienne, ailleurs si véhémence qu'elle frôle le *dynamitage*:

[...] la *Messe de Rossini*, mise au jour il y a quelques années par ce spirituel, mais trop jovial Castil-Blaze, qui semble avoir voulu couronner sa carrière d'arrangeur par l'arrangement le plus inouï qu'on puisse imaginer, comme s'il avait juré de se porter un défi à lui-même. Je ne ferai qu'indiquer les principaux morceaux de cette *Messe de Rossini*. Le *Kyrie* est sur la marche de l'entrée d'*Otello*. Le *Gloria* débute par le chœur d'introduction du même ouvrage, qui fournit encore quelques autres fragments jusqu'à la seconde moitié du verset final: *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei patris, amen*, paroles que l'arrangeur a ajustées sur la strette du quintette de la *Cenerentola*, morceau bouffe d'une gaieté désopilante, allegro rapide à trois temps. On ne peut se représenter l'effet extravagant et grotesque de ce texte, *Cum Sancto Spiritu*, débité syllabiquement, une syllabe par croche, sur ce mouvement accéléré. Le reste est à l'avenant. Le *Credo* s'ouvre par la romance du *Barbier de Séville*: *Ecco ridente il cielo*; puis viennent les duos guerriers de *Tancredi*, d'*Otello*, un *Resurrexit* sur des roulades à grands ramages, et enfin l'*Et vitam venturi saeculi*, sur le motif d'Arsace du finale de *Semiramide*: *Atro evento prodigio*. Un mot encore. Le *Dona nobis pacem* est martelé en accords frappés par le chœur sur une cabalette de *Tancredi*, la plus jolie et la plus pimpante du monde.

Dans une lettre du 6 novembre 1865 publiée dans la *Correspondance générale* de Berlioz, le compositeur écrira:

[...] D'Ortigue a fait un grand article sur Rossini dans *Le Correspondant* [intitulé *Les Royautés musicales*]. Cet écrit est fort sensé, fort juste, mais a blessé horriblement le prétendu philosophe compositeur. Un rossiniste a répondu à d'Ortigue, et Rossini a écrit à ce monsieur pour le remercier, en

lui disant: « Je vous dois beaucoup pour avoir si bien *lavé la tonsure* de mon ami M. le curé d'Ortigue » (9).

Ce qui se passait à Paris au milieu du siècle reflète fidèlement ce qui se passait dans la patrie de Monteverdi et Palestrina. Franz Liszt en est témoin de l'autre côté des Alpes, pendant son voyage en Italie de 1839, au cours duquel il écrit les deux *Lettres d'un bachelier ès musique*: l'une, poétique et inspirée, adressée précisément à Hector Berlioz depuis San Rossore, ne traite pas de musique sacrée; l'autre, « De l'état de la musique en Italie » (10), adressée au « directeur de la gazette musicale » de Paris, contient un élément qui fonde et ratifie la position de Berlioz: à une époque où domine dans les théâtres italiens la musique de Donizetti, que Liszt ne parvient jamais à apprécier ni à comparer à celle de Rossini et de Paganini tant admirée, le virtuose hongrois reprend l'idée déjà chère aux voyageurs de l'époque du *Grand Tour*, d'une Italie « patrie des beaux arts plus que de la musique ». À Maurice Schlesinger, directeur de la revue (11), il ne cache pas sa déception de voir que Paris ne comprend pas son intérêt pour la peinture vénitienne (le bref passage, petit chef-d'œuvre d'ironie, explique la position conservatrice d'un certain monde musical parisien):

J'osai vous nommer Titien et le Véronèse [...] Mais voici que vous m'accusez de devenir *trop littéraire* [...] vous prétendez que vos abonnés ne veulent et ne doivent entendre parler que de septième diminuée et de *fa* double dièse; vous biffez honteusement mes pattes de mouche poétiques, vous coulez bas ma gondole au clair de lune, et vous me demandez avec colère ce qu'ont à faire *Gianbellino, Donatello, Sansovino*, avec le rédacteur de la *Gazette musicale* (12).

Mais le plus intéressant est ce qui suit, lorsque Liszt rapporte l'histoire du vieux Spontini rentré de Berlin en Italie, déçu par l'incapacité du public italien à comprendre ses œuvres, nées de l'autre côté des Alpes et influencées par des styles et des principes empruntés à Gluck:

Il nous est permis de conjecturer, bien que Spontini n'ait jamais laissé échapper un mot qui trahît ses sentiments à cet égard, qu'il fut péniblement contristé par la conviction que, comme artiste, il resterait toujours étranger parmi les siens; que sa patrie ne rendrait hommage à son nom que sur le témoignage des autres nations. (13)

Bien que l'ensemble des essais du siècle regorge de *discours sur l'état présent* de la littérature, de la musique ou des beaux arts, le jeune Liszt (il a à peine vingt-huit ans en 1839) manifeste le sérieux de son analyse sur la condition musicale italienne quand, tout à coup, à la fin de sa lettre, il parle

de la critique adressée par Spontini à une musique religieuse influencée par le plus mauvais style d'opéra. Et on ne peut s'empêcher d'y voir le pendant de la lettre parisienne de Berlioz. Voici ce que Liszt écrit :

Spontini [...] frappé [...] de la décadence dans laquelle était tombée la musique d'église, [...] songea qu'il y avait là une réforme à tenter [...]. Choqué, scandalisé, comme le sont tous ceux qui joignent au sentiment religieux le sentiment artiste, de n'entendre durant les offices de l'église et la célébration des saints mystères que de ridicules et inconvenantes réminiscences du théâtre; plein de colère de voir l'orgue, cette majestueuse voix des cathédrales, ne plus faire résonner que des *cabalettes* à la mode, il conçut la noble pensée d'arracher l'église à ce scandale et de réinstaurer l'austère et grave musique, telle que l'écrivirent les Palestrina, les Marcello, les Allegri. [...] Sa Sainteté a accordé plusieurs audiences à Spontini; elle a paru écouter favorablement son projet; elle a décoré l'illustre compositeur de l'ordre de Saint-Grégoire... Ce qui n'empêchera peut-être pas le plan de réforme, auquel du reste Spontini se propose de donner la plus grande publicité en France et en Allemagne, de dormir oublié dans quelque carton de la chancellerie pontificale (14).

La condition de la musique religieuse en Italie est bien résumée par Berlioz lui-même dans la deuxième lettre d'*Euphonia, ou la ville musicale* (datée « Sicile, 8 juin 2344 [!] »), ainsi que dans un passage des *Mémoires* relatif à son séjour romain de 1831, en tant que lauréat du prix de Rome :

[...] ces tableaux, ces statues, ces colonnes, cette architecture de géants, tout cela n'est que le corps du monument; la musique en est l'âme; c'est par elle qu'il manifeste son existence, c'est elle qui résume l'hymne incessant des autres arts, et de sa voix puissante, le porte brûlant aux pieds de l'Éternel. Où donc est l'orgue?... L'orgue, un peu plus grand que celui de l'Opéra de Paris, était *sur des roulettes*; un pilastre le déroba à ma vue. N'importe, ce chétif instrument ne sert peut-être qu'à donner le ton aux voix, et tout effet instrumental étant proscrit, il doit suffire. Quel est le nombre des chanteurs?... Me rappelant alors la petite salle du Conservatoire, que l'église de Saint-Pierre contiendrait cinquante ou soixante fois au moins, je pensai que si un chœur de *quatre-vingt-dix* voix y était employé journellement, les choristes de Saint-Pierre ne devaient se compter que par milliers.

Ils sont au nombre de *dix-huit* pour les jours ordinaires, et de *trente-deux* pour les fêtes solennelles. J'ai même entendu un *Miserere* à la chapelle Sixtine chanté par *cinq voix* (15).

[...]

J'assistai, le jour de la fête du roi, à une messe solennelle à grands chœurs et à grand orchestre, pour laquelle notre ambassadeur, M. de Saint-Aulaire, avait demandé les meilleurs artistes de Rome. Un amphithéâtre

assez vaste, élevé devant l'orgue, était occupé par une soixantaine d'exécutants. Ils commencèrent par s'accorder à grand bruit, comme ils l'eussent fait dans un foyer de théâtre; le diapason de l'orgue, beaucoup trop bas, rendait, à cause des instruments à vent, son adjonction à l'orchestre impossible. Un seul parti restait à prendre, se passer de l'orgue. L'organiste ne l'entendait pas ainsi; il voulait faire sa partie, dussent les oreilles des auditeurs être torturées jusqu'au sang; il voulait gagner son argent, le brave homme, et il le gagna bien, je le jure, car de ma vie je n'ai ri d'aussi bon cœur. Suivant la louable coutume des organistes italiens, il n'employa, pendant toute la durée de la cérémonie, que les jeux aigus. L'orchestre, plus fort que cette harmonie de petites flûtes, la couvrait assez bien dans les *tutti*, mais quand la masse instrumentale venait à frapper un accord sec, suivi d'un silence, l'orgue, dont le son traîne un peu, on le sait, et ne peut se couper aussi bref que celui des autres instruments, demeurait alors à découvert et laissait entendre un accord plus bas d'un quart de ton que celui de l'orchestre, produisant ainsi le gémissement le plus atrocement comique qu'on puisse imaginer.

Pendant les intervalles remplis par le plain-chant des prêtres, les concertants, incapables de contenir leur démon musical, préludaient hautement, tous à la fois, avec un incroyable sang-froid; la flûte lançait des gammes en ré; le cor sonnait une fanfare en *mi bémol*; les violons faisaient d'aimables cadences, des *gruppetti* charmants; le basson, tout bouffi d'importance, soufflait ses notes graves en faisant claquer ses grandes clés, pendant que les gazouillements de l'orgue achevaient de briller de concert inouï, digne de Callot. Et tout cela se passait en présence d'une assemblée d'hommes civilisés, de l'ambassadeur de France, du directeur de l'Académie, d'un corps nombreux de prêtres et de cardinaux, devant une réunion d'artistes de toutes les nations. Pour la musique, elle était digne de tels exécutants. Cavatines avec crescendo, cabalettes, points d'orgue et roulades; œuvre sans nom, monstre de l'ordre composite dont une phrase de Vaccai formait la tête, des bribes de Pacini les membres, et un ballet de Gallenberg le corps et la queue. Qu'on se figure, pour couronner l'œuvre, les *solis* de cette étrange musique sacrée, chantés *en voix de soprano* par un gros gaillard dont la face rubiconde était ornée d'une énorme paire de favoris noirs.

– Mais, mon Dieu, dis-je à mon voisin qui étouffait, tout est donc miracle dans ce bienheureux pays! Avez-vous jamais vu un *castrat* barbu comme celui-ci?

– *Castrato!*... répliqua vivement, en se retournant, une dame italienne, indignée de nos rires et de nos observations, *davvero non è castrato!* [Un castrat! Ce n'est certes pas un castrat!]

– Vous le connaissez, madame?

– *Per Baccho! non burlate. Imparate, pezzi d'asino, che quel virtuoso meraviglioso è il marito mio.* [Par Bacchus! ne plaisantez pas. Apprenez, gros ânes, que ce merveilleux virtuose est mon mari!]

J'ai entendu fréquemment, dans d'autres églises, les ouvertures du *Barbieri di Siviglia*, de la *Cenerentola* et d'*Otello*. Ces morceaux paraissaient former le répertoire favori des organistes; ils en assaisonnaient fort agréablement le service divin.

La musique des théâtres, aussi *dramatique* que celle des églises est *religieuse*, est dans le même état de splendeur. (16)

Pour revenir à l'année 1862, après avoir terminé la joyeuse analyse de la *Messe de Rossini*, l'auteur de *l'Enfance du Christ* ajoute de sa main une critique de la pensée de d'Ortigue et de son souhait du retour au grégorien:

M. d'Ortigue [...] a tort de [...] déclarer *qu'il ne saurait exister de véritable musique religieuse hors de la tonalité ecclésiastique*. De sorte que l'*Ave verum* de Mozart, cette expression sublime de l'adoration extatique, qui n'est point dans la tonalité ecclésiastique, ne devrait pas être considéré comme de la vraie musique religieuse. Et c'est là que se décèle chez M. d'Ortigue une partialité pour le plain-chant que nous avouons ne pas partager. Bien plus, il nous est absolument impossible de comprendre comment ce plain-chant, fils de la musique grecque, de la musique des païens, peut lui paraître digne de chanter les louanges du Dieu des chrétiens, quand la *musique*, découverte moderne des chrétiens eux-mêmes, avec ses richesses de toute espèce que le plain-chant ne possède pas, ne peut y prétendre. C'est précisément la simplicité, le vague, la tonalité indécise, l'*impersonnalité*, l'inexpression qui font, aux yeux de M. d'Ortigue, le mérite principal du plain-chant. Il me semble qu'une statue récitant avec sa froide impassibilité, et sur une seule note, les paroles liturgiques, devrait alors réaliser l'idéal de la musique religieuse. M. d'Ortigue ne va pas jusque-là, bien que sa théorie eût dû l'y conduire.

Il blâme, au contraire, l'exécution du plain-chant, toujours chanté ou plutôt beuglé dans nos églises par des voix de taureau, accompagnées d'un serpent ou d'un ophicléide. Certes il a grandement raison. A entendre de telles successions de notes hideuses, et à l'accent menaçant, on se croirait transporté dans un antre de druides préparant un sacrifice humain. C'est affreux, mais je dois encore avouer que tous les morceaux de plain-chant que j'ai entendus étaient ainsi exécutés et avaient à peu près ce caractère (17).

Vient alors une phrase qui ressemble au premier abord à une tautologie, mais qui en réalité cache le véritable programme d'une nouvelle esthétique:

je crois qu'il serait aisé, tout en partageant l'indignation [...] contre les abus qui se sont introduits dans la musique d'Église et les erreurs révoltantes où sont tombés *presque tous* les grands maîtres en traitant ce genre difficile, je crois, dis-je, qu'il serait aisé de réhabiliter la *musique*. Elle n'est point

coupable du mauvais usage qu'on a fait de sa puissance et de ses richesses (18).

L'italique est de Berlioz: « *musique* », la musique *tout court* (sans même la majuscule qui apparaît dans le titre de l'ouvrage analysé « de la Musique à l'église ») est le seul moyen capable de faire renaître la musique religieuse: s'il doit y avoir une nouvelle musique, qu'elle soit simplement digne de ce nom, c'est-à-dire musique, et rien d'autre. Et à ce propos il faut citer ici un extrait du chapitre d'introduction de *À travers champs*, intitulé justement *Musique*, où l'on trouve ce qu'on pourrait appeler le véritable apophtegme d'un Berlioz dans la soixantaine:

Notre musique contient celle des anciens, mais la leur ne contenait pas la nôtre; c'est-à-dire, nous pouvons aisément reproduire les effets de la musique antique, et de plus un nombre infini d'autres effets qu'elle n'a jamais connus et qu'il lui était impossible de rendre (19).

Au terme du compte rendu du livre de d'Ortigue, Berlioz réaffirmera la même idée, en l'appliquant à la musique religieuse:

Elle [la *musique*] produira d'ailleurs les effets du plain-chant tant qu'elle voudra, quand le plain-chant demeurera forcément incapable de produire les effets de la musique (20).

confirmant sa conviction de la supériorité de la musique moderne sur celle du passé: supériorité qui se déploie surtout dans les moyens, si l'on comprend bien Berlioz; et si l'on se souvient de son admiration sans borne pour Beethoven.

Dans *Les Soirées de l'orchestre*, libre du devoir de courtoisie envers son ami d'Ortigue, il s'était exprimé de façon beaucoup plus catégorique contre le retour au grégorien dans la musique sacrée:

On appelle ces choses-là des chefs-d'œuvre du genre religieux!!!...

Chefs-d'œuvre de bêtise. Cauchemars!

Et ceux qui les admirent... archicauchemars!!

[...] peu de temps après la mort du duc d'Orléans, j'assistais dans l'église de Notre-Dame aux obsèques de ce noble prince, objet de si vifs et de si justes regrets. La secte des puritains triomphant ce jour-là, avait obtenu que la messe entière fût chantée en plain-chant et que cette maudite tonalité moderne, *dramatique, passionnée, expressive*, fût radicalement prohibée. Toutefois, le maître de chapelle de Notre-Dame avait cru devoir transiger jusqu'à un certain point avec la corruption du siècle, en mettant en harmonie à quatre parties le funèbre plain-chant. Il ne s'était point senti

la force de rompre tout pacte avec l'impiété. La grâce *suffisante* sans doute n'avait pas suffi. Quoi qu'il en soit, je me trouvais assis dans la nef, à côté de notre fougueux Mac-Briar. Tout en exécrant la musique moderne qui *excite les passions*, celui-ci se passionnait d'une façon fort divertissante pour le plain-chant qui, nous en convenons, est fort loin d'avoir un si grave défaut. Il se posséda assez bien néanmoins jusqu'au milieu de la cérémonie. Un assez long silence s'étant alors établi, et le recueillement de l'assistance étant solennel et profond, l'organiste, par mégarde, laissa tomber une clef sur son clavier, un *la* du jeu des flûtes se fit alors entendre pendant deux secondes. Cette note isolée s'éleva au milieu du silence, et roula sous les arceaux de la cathédrale comme un doux et mystérieux gémissement. Mon homme alors, de se lever transporté, en s'écriant sans respect pour le recueillement de ses voisins: « C'est admirable! sublime! voilà la vraie musique religieuse! voilà l'art pur dans sa divine simplicité! Toute autre musique est infâme et impie! » (21)

Quant à l'auditoire de la musique sacrée, on trouve une nouvelle référence à l'Italie (ici c'est la musique de Mercadante qui est visée) dans une brève note intitulée « Succès d'un *miserere* », qui figure dans le recueil *Les Grottesques de la musique* publié en 1859:

On écrit de Naples: « On a chanté à l'église de Saint-Pierre, le 27 mars, un *Miserere* de Mercadante, en présence de S. Em. le cardinal-archevêque et de sa suite, auxquels s'étaient joints les professeurs du Conservatoire. L'exécution a été très belle, et S. Em. a daigné en témoigner à plusieurs reprises sa satisfaction. La composition renferme des beautés de l'ordre le plus élevé. L'assistance *a voulu entendre deux fois* le *Redde mihi* et le *Benigne fac, Domine*. »

L'assistance a donc crié *bis*, demandé *da capo*, comme font nos claqueurs aux premières représentations théâtrales?... Le fait est curieux. Plaiguez-vous maintenant de nos concerts du mois de Marie, des *débuts* de nos jeunes cantatrices dans les églises de Paris!... Eh! malheureux critiques catholiques, votre antipatriotisme vous aveugle; vous ne voyez pas que nous sommes de petits saints! (22)

Après cette première partie que nous pourrions appeler enquête sur la poétique de la musique religieuse chez Berlioz, on peut à présent examiner le catalogue des œuvres religieuses de Berlioz, en remarquant qu'une bonne part de ces pièces et de l'histoire de leur composition est contenue dans les *Mémoires*.

Une des premières impressions du jeune musicien est de caractère musical et se trouve en ouverture de ses *Mémoires*:

[...] Admis dans la chapelle, au milieu des jeunes amies de ma sœur, vêtues de blanc, j'attendis en priant avec elles l'instant de l'auguste

cérémonie. Le prêtre s'avança, et, la messe commencée, j'étais tout à Dieu. [...] au moment où je recevais l'hostie consacrée, un chœur de voix virginales, entonnant un hymne à l'Eucharistie, me remplit d'un trouble à la fois mystique et passionné, que je ne savais comment dérober à l'attention des assistants. Je crus voir le ciel s'ouvrir, le ciel de l'amour et des chastes délices, un ciel plus pur et plus beau mille fois que celui dont on m' avait tant parlé. O merveilleuse puissance de l'expression vraie, incomparable beauté de la mélodie du cœur! Cet air, si naïvement adapté à de saintes paroles et chanté dans une cérémonie religieuse, était celui de la romance de Nina: « Quand le bien-aimé reviendra. » Je l'ai reconnu dix ans après. Quelle extase de ma jeune âme! cher d'Aleyrac! Et le peuple oublieux des musiciens se souvient à peine de ton nom, à cette heure!

Ce fut ma première impression musicale.

Un élément à souligner – que l'on peut entendre comme une invitation pour des recherches ultérieures – est la fascination que la religion catholique et ses rites avaient exercée et continuaient à exercer sur bien des artistes romantiques: à commencer par Byron lui-même qui avait longuement disserté sur la suprématie du catholicisme sur les autres religions. Et ses prises de position n'étaient pas seulement théoriques puisqu'il avait voulu que sa fille Allegra soit élevée au couvent des sœurs franciscaines de Bagnocavallo. Pour revenir à Berlioz, le compositeur ajoute dans ses *Mémoires*:

Je n'ai pas besoin de dire que je fus élevé dans la foi catholique, apostolique et romaine. Cette religion charmante, depuis qu'elle ne brûle plus personne, a fait mon bonheur pendant sept années entières; et, bien que nous soyons brouillés ensemble depuis longtemps, j'en ai toujours conservé un souvenir fort tendre. Elle m'est si sympathique, d'ailleurs, que si j'avais eu le malheur de naître au sein d'un de ces schismes éclos sous la lourde incubation de Luther ou de Calvin, à coup sûr, au premier instant de sens poétique et de loisir, je me fusse hâté d'en faire abjuration solennelle pour embrasser la belle romaine de tout mon cœur.

Balzac avait écrit dans *Ferragus* à propos du *Dies iræ* (les dix-sept volumes de *La Comédie humaine* étaient parus entre 1842 et 1848):

[...] Il est impossible de juger la religion catholique, apostolique et romaine, tant que l'on n'a pas éprouvé la plus profonde des douleurs, en pleurant la personne adorée qui gît sous le cénotaphe; tant que l'on n'a pas senti toutes les émotions qui vous emplissent alors le cœur, traduites par cette hymne du désespoir, par ces cris qui écrasent les âmes, par cet effroi religieux qui grandit de strophe en strophe, qui tourne vers le ciel, et qui épouvante, qui rapetisse, qui élève l'âme et vous laisse un sentiment de l'éternité dans la conscience, au moment où le dernier vers s'achève. Vous avez été aux prises avec la grande idée de l'infini, et alors tout se tait dans

l'église. Il ne s'y dit pas une parole, les incrédules eux-mêmes *ne savent pas ce qu'ils ont* (23).

La musique de sujet sacré constelle toute la production de Berlioz, depuis sa première tentative d'une *Messe* qui, comme l'écrit le compositeur lui-même, ne fut rien d'autre « qu'une maladroite imitation du style de Lesueur », son maître au Conservatoire:

[...] Le jour de la répétition générale arriva, et nos *grandes masses* vocales et instrumentales réunies, il se trouva que nous avions pour tout bien vingt choristes, dont quinze ténors et cinq basses, douze enfants, neuf violons, un alto, un hautbois, un cor et un basson. On juge de mon désespoir et de ma honte, en offrant à Valentino, à ce chef renommé d'un des premiers orchestres du monde, une telle phalange musicale!... « Soyez tranquille, disait toujours maître Masson, il ne manquera personne demain à l'exécution. Répétons! Répétons! » Valentino, résigné, donne le signal, on commence; mais, après quelques instants, il faut s'arrêter à cause des innombrables fautes de copie que chacun signale dans les parties. Ici on a oublié d'écrire les bémols et les dièses à la clef; là il manque dix pauses; plus loin on a omis trente mesures. C'est un gâchis à ne pas se reconnaître, je souffre tous les tourments de l'enfer; et nous devons enfin renoncer absolument, pour cette fois, à réaliser mon rêve si longtemps caressé d'une exécution à grand orchestre.

[...] Ce fut alors que mon ami Humbert Ferrand, dont je parlerai bientôt plus au long, conçut la pensée passablement hardie de me faire écrire à M. de Chateaubriand, comme au seul homme capable de comprendre et d'accueillir une telle demande, pour le prier de me mettre à même d'organiser l'exécution de ma messe en me prêtant 1 200 francs. M. de Chateaubriand me répondit la lettre suivante:

Paris, le 31 décembre 1824.

Vous me demandez douze cents francs, Monsieur; je ne les ai pas; je vous les enverrais, si je les avais. Je n'ai aucun moyen de vous servir auprès des ministres. Je prends, Monsieur, une vive part à vos peines. J'aime les arts et honore les artistes; mais les épreuves où le talent est mis quelquefois le font triompher, et le jour du succès dédommage de tout ce qu'on a souffert.

Recevez, Monsieur, tous mes regrets; ils sont bien sincères!

CHATEAUBRIAND (24)

La *Messe solennelle* fut cependant exécutée:

Mon découragement devint donc extrême; je n'avais rien de spécieux à répliquer aux lettres dont mes parents m'accablaient; déjà ils menaçaient de me retirer la modique pension qui me faisait vivre à Paris, quand le hasard me fit rencontrer à une représentation de la *Didon* de Piccinni à l'Opéra, un jeune et savant amateur de musique, d'un caractère généreux et bouillant, qui avait assisté en trépignant de colère à ma débâcle musicale de Saint-Roch. Il appartenait à une famille noble du faubourg Saint-Germain, et jouissait d'une certaine aisance. [...]

En m'apercevant au foyer de l'Opéra: « Eh bien, s'écria-t-il, de toute la force de ses robustes poumons, et cette messe! est-elle refaite? Quand l'exécutons-nous tout de bon? – Mon Dieu, oui, elle est refaite et de plus recopiée. Mais comment voulez-vous que je la fasse exécuter? – Comment! parbleu, en payant les artistes. Que vous faut-il? voyons! douze cents francs? quinze cents francs? deux mille francs? je vous les prêterai, moi. [...]

Après cette nouvelle épreuve, ne pouvant conserver aucun doute sur le peu de valeur de ma messe, j'en détachai le *Resurrexit* dont j'étais assez content, et je brûlai le reste, en compagnie de la scène de *Beverley* pour laquelle ma passion s'était fort apaisée, de l'opéra d'*Estelle* et d'un oratorio latin (le *Passage de la mer Rouge*) que je venais d'achever. Un froid coup d'œil d'inquisiteur m'avait fait reconnaître ses droits incontestables à figurer dans cet autodafé (25).

Pendant les dix ans qui séparent la première *Messe* de la *Grande Messe des morts*, Berlioz devient un compositeur célébré par Liszt, Schumann, Paganini: il compose les *Huit Scènes de Faust*, la *Symphonie fantastique* (1830) – qui restera sa pièce la plus connue, parce qu'elle est aussi considérée comme le premier exemple de musique à programme – la cantate *Sardanapale* qui obtient enfin le prix de Rome; il fait la connaissance de Liszt qui restera son ami jusqu'à sa mort; il entame son séjour en Italie en 1831, fait la connaissance de Mendelssohn et écrit l'ouverture du *Roi Lear*. De retour à Paris, il rencontre Henriette Smithson, qu'il épousera l'année suivante. Sur commande de Paganini, il compose en 1834 la symphonie *Harold en Italie*, pour alto et orchestre, (inspirée de *Childe Harold* de Byron) et commence sa collaboration avec le *Journal des débats*.

Heinrich Heine avait entendu deux fois la *Symphonie fantastique* (en 1832 et en 1836), il avait déjà cité Berlioz dans un passage de *De l'Allemagne* et avait fait connaissance du compositeur en mai 1833. En note à la version française de son « Zehnter Brief » [Dixième lettre] de *Über die französische Bühne* [*De la scène française*], où l'on trouve une description amusée du personnage Berlioz (26), il ajoute:

Cette lettre a été écrite au commencement du printemps de l'année 1837. Il s'est opéré depuis une transformation dans la musique de Berlioz, et nous en avons la preuve dans sa deuxième symphonie [*Harold en Italie*], d'un caractère plus *mélodique* et plus doux, ainsi que dans sa dernière composition: le *Requiem*, [...] dont le style diffère essentiellement de celui des précédentes œuvres, et qui a eu un retentissement si général en Europe (27).

Franz Liszt est à la fois le témoin et l'interprète d'exception de ce *retentissement si général*, lui qui écrit, à propos de *Harold en Italie*:

La « Marche des Pèlerins » est interrompue par une nouvelle section indiquée comme *chant religieux* [...]

Des harmonies graves et belles qui se répandent à travers une centaine de mesures traversent l'air, pieuses et dévotes, comme la résine de benjoin qui, en s'éteignant lentement dans l'encensoir, se propage en effluves parfumés. Harold est ému. L'alto accompagne ces harmonies fluides par des accords arpégés, employés pour la première fois par Paganini et qui ici résonnent magistralement.

Les basses maintiennent de façon ininterrompue un rythme de marche, comme si les pèlerins faisaient le tour d'une montagne pour atteindre un autel rustique.

Dans la symphonie les pèlerins ne sont pas caractérisés par la dévotion. Dans leur marche et dans le murmure de leurs prières on ne perçoit aucun engagement religieux. Ils avancent comme de simples villageois pour qui les coutumes sacrées sont dépourvues d'un quelconque pathos. Et pourtant, ce spectacle, apparemment si quotidien, nous frappe par le sentiment qui le sous-tend. Et même la prière répétée si mécaniquement a pour effet d'élever notre esprit et une sensation indéfinissable fait que l'âme la plus orgueilleuse a conscience de sa nullité, de son impuissance, de sa misère face à la foi qui guérit tant de souffrances, qui donne la paix après tant de peines, qui apaise les malheurs et couvre la misère terrestre de la magie de l'espérance en un autre monde. Arracher des étincelles de poésie véritable et profonde à une réalité qui accorde si peu aux sens et à l'imagination, unir effet descriptif et sentiment poétique en un ensemble unique signifie saisir l'objet de façon artistique. C'est précisément ce que Berlioz est parvenu à faire dans cette image. Elle exprime toute la densité des scènes italiennes, elle réveille en nous, comme le fait la réalité, la même succession de fascination et d'émotion, le même type d'impressions et de pensées. Mais les sensations que suscite souvent la réalité, singulièrement, séparément, se complètent ici tour à tour et nous ne sommes jamais parvenus à écouter ni à lire ce morceau de musique sans nous sentir transportés dans ce pays tout pétri d'esprit, énigmatiquement, magnétiquement attirant, qui déjà au temps de Virgile faisait si souvent monter de l'âme aux lèvres le cri : Italie! Italie!

Après la reprise et après le moment de contemplation que nous venons de mentionner, la marche des pèlerins résonne toujours plus faiblement jusqu'à se perdre dans le lointain. Viennent alors des notes alternativement confiées aux flûtes, harpe et cors qui proposent un intervalle qu'on percevait déjà au début de la marche, très dissonant, mais admirablement harmonisé: la septième majeure Do-Si, en un pianissimo toujours plus léger, suggère le chant et le crépuscule imminent. La nuit tombe, et avec elle le silence, les premières étoiles brillent, les fleurs se ferment, le souffle embaumé de la flore rêveuse s'évanouit, l'air repose, la nature s'assoupit, et lorsque le son légèrement palpitant de l'orchestre se tait complètement, nous nous sentons plongés dans une nuit paisible et douce, sur laquelle descendent de plus en plus profonds l'obscurité et le silence (28).

Sur Robert Schumann, admirateur de Berlioz, on dispose de nombreux passages des *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*; on trouve aussi un témoignage moins connu dans une lettre de Berlioz à Joseph d'Ortigue datée de Leipzig, 28 février 1843:

[...]Schumann, le taciturne Schumann, est tout électrisé par l'Offertoire de mon *Requiem*; il a ouvert la bouche l'autre jour, au grand étonnement de ceux qui le connaissent, pour me dire en me prenant la main: *Cet offertorium surpasse tout!* (29)

L'histoire du *Requiem* occupe une grande partie des *Mémoires* de Berlioz:

En 1836, M. de Gasparin était ministre de l'Intérieur. Il fut du petit nombre de nos hommes d'État qui s'intéressèrent à la musique, et du nombre plus restreint encore de ceux qui en eurent le sentiment. Désireux de remettre en honneur en France la musique religieuse dont on ne s'occupait plus depuis longtemps, il voulut que, sur les fonds du département des Beaux-Arts, une somme de trois mille francs fût allouée tous les ans à un compositeur français désigné par le ministre, pour écrire, soit une messe, soit un oratoire de grande dimension. Le ministre se chargerait, en outre, dans la pensée de M. de Gasparin, de faire exécuter aux frais du gouvernement l'œuvre nouvelle. « Je vais commencer par Berlioz, dit-il, il faut qu'il écrive une messe de *Requiem*, je suis sûr qu'il réussira. » [...]

A peine la nouvelle de la prochaine exécution de mon *Requiem*, dans une cérémonie grandiose et officielle comme celle dont il s'agissait, fut-elle apportée à Cherubini, qu'elle lui donna la fièvre. Il était depuis longtemps d'usage qu'on fît exécuter l'une de ses messes funèbres (car il en a fait deux), en pareil cas. Une telle atteinte portée à ce qu'il regardait comme ses droits, à sa dignité, à sa juste illustration, à sa valeur incontestable, en

faveur d'un jeune homme à peine au début de sa carrière et qui passait pour avoir introduit l'hérésie dans l'école, l'irrita profondément. [...]

Mes exécutants étaient divisés en plusieurs groupes assez distants les uns des autres, et il faut qu'il en soit ainsi pour les quatre orchestres d'instruments de cuivre que j'ai employés dans le *Tuba mirum*, et qui doivent occuper chacun un angle de la grande masse vocale et instrumentale. Au moment de leur entrée, au début du *Tuba mirum* qui s'enchaîne sans interruption avec le *Dies iræ*, le mouvement s'élargit du double; tous les instruments de cuivre éclatent d'abord à la fois dans le nouveau mouvement, puis s'interpellent et se répondent à distance, par des entrées successives, échafaudées à la tierce supérieure les unes des autres. Il est donc de la plus haute importance de clairement indiquer les quatre temps de la grande mesure à l'instant où elle intervient. Sans quoi ce terrible cataclysme musical, préparé de si longue main, où des moyens exceptionnels et formidables sont employés dans des proportions et des combinaisons que nul n'avait tentées alors et n'a essayées depuis, ce tableau musical du Jugement Dernier, qui restera, je l'espère, comme quelque chose de grand dans notre art, peut ne produire qu'une immense et effroyable cacophonie.

Par suite de ma méfiance habituelle, j'étais resté derrière Habeneck et, lui tournant le dos, je surveillais le groupe des timbaliers, qu'il ne pouvait pas voir, le moment approchant où ils allaient prendre part à la mêlée générale. Il y a peut-être mille mesures dans mon *Requiem*. Précisément sur celle dont je viens de parler, celle où le mouvement s'élargit, celle où les instruments de cuivre lancent leur terrible fanfare, sur la mesure *unique* enfin dans laquelle l'action du chef d'orchestre est absolument indispensable, Habeneck *baisse son bâton, tire tranquillement sa tabatière et se met à prendre une prise de tabac*. J'avais toujours l'œil de son côté; à l'instant je pivote rapidement sur un talon, et m'élançant devant lui, j'étends mon bras et je marque les quatre grands temps du nouveau mouvement. Les orchestres me suivent, tout part en ordre, je conduis le morceau jusqu'à la fin, et l'effet que j'avais rêvé est produit. Quand, aux derniers mots du chœur, Habeneck vit le *Tuba mirum* sauvé : « Quelle sueur froide j'ai eue, me dit-il, sans vous nous étions perdus! – Oui, je le sais bien, répondis-je en le regardant fixement. » Je n'ajoutai pas un mot... L'a-t-il fait exprès?... Serait-il possible que cet homme, d'accord avec M. XX..., qui me détestait, et les amis de Cherubini, ait osé méditer et tenter de commettre une aussi basse scélératesse?... Je n'y veux pas songer... Mais je n'en doute pas. Dieu me pardonne si je lui fais injure.

Le succès du *Requiem* fut complet, en dépit de toutes les conspirations, lâches ou atroces, officieuses et officielles, qui avaient voulu s'y opposer.

[...]

Ce qui rend piquante au plus haut degré la conduite du ministre de l'Intérieur à mon égard dans cette affaire, c'est qu'après l'exécution du *Requiem*, quand, après avoir payé les musiciens, les choristes, les charpentiers qui avaient construit l'estrade de l'orchestre, Habeneck et

Duprez et tout le monde, j'en étais encore au début de mes sollicitations pour obtenir mes trois mille francs, certains journaux de l'opposition, me désignant comme un des favoris du pouvoir, comme un des vers à soie vivant sur les feuilles du budget, imprimaient sérieusement qu'on venait de me donner pour le *Requiem* trente mille francs.

Ils ajoutaient seulement un zéro à la somme que je n'avais pas reçue. C'est ainsi qu'on écrit l'histoire (30).

Trois ans plus tard, c'est la commande de la *Symphonie funèbre et triomphale*:

Au sujet de cette symphonie exécutée longtemps après dans la salle du Conservatoire avec les deux orchestres, mais sans le chœur, Spontini m'écrivit une longue et curieuse lettre [...] elle commençait ainsi: « *Encore sous l'impression de votre ébranlante musique, etc., etc.* »

C'est la seule fois, malgré son amitié pour moi, qu'il ait accordé des éloges à mes compositions. Il venait toujours les entendre sans m'en parler jamais. Mais non, cela lui arriva encore après une grande exécution de mon *Requiem* dans l'église de Saint-Eustache. Il me dit ce jour-là:

« Vous avez tort de blâmer l'envoi à Rome des lauréats de l'Institut, vous n'eussiez pas conçu un tel *Requiem* sans le *Jugement dernier* de Michel-Ange. » (31)

En 1854, « depuis trois ans », Berlioz est

tourmenté par l'idée d'un vaste opéra dont je voudrais écrire les paroles et la musique, ainsi que je viens de le faire pour ma trilogie sacrée, *l'Enfance du Christ*. Je résiste à la tentation de réaliser ce projet et j'y résisterai, je l'espère, jusqu'à la fin. Le sujet me paraît grandiose, magnifique et profondément émouvant, ce qui prouve jusqu'à l'évidence que les Parisiens le trouveraient fade et ennuyeux. [...]

Des millionnaires, qui abondent à Paris, pas un seul n'aurait l'idée de rien faire pour la grande musique. Nous ne possédons pas une bonne salle de concerts publique; il ne viendrait en tête à aucun de nos Crésus d'en construire une. L'exemple de Paganini a été perdu, et ce que ce noble artiste fit pour moi restera un trait unique dans l'histoire. [...]

Si j'ai cédé peu à peu à l'entraînement musical, en écrivant dernièrement ma trilogie sacrée (*l'Enfance du Christ*), c'est que ma position n'est plus la même, d'aussi impérieux devoirs ne me sont plus imposés. D'ailleurs, j'ai la certitude de faire aisément et souvent exécuter cet ouvrage en Allemagne où je suis invité à revenir par plusieurs villes importantes. [...] Ce charmant jeune roi de Hanovre et son Antigone [le roi de Hanovre est aveugle] la reine s'intéressent à ma musique au point de venir à huit heures du matin à mes répétitions et d'y rester jusqu'à midi quelquefois, *pour mieux pénétrer*, me disait le roi dernièrement, *le sens intime des œuvres et se familiariser avec la nouveauté des procédés!* [...]

Je n'aurai garde d'oublier ici le festival de Strasbourg où je fus invité à venir, il y a dix-huit mois, diriger l'exécution de *l'Enfance du Christ*. On avait construit une salle immense contenant six mille personnes. Il y avait cinq cents exécutants. Cet oratoire, écrit dans un style presque toujours tendre et doux, semblait devoir être peu entendu dans ce vaste local. A ma grande surprise, il y produisit une émotion profonde, telle était l'attention de l'auditoire, et le chœur mystique sans accompagnement de la fin « *Ô mon âme* » provoqua même beaucoup de larmes. Oh! je suis heureux quand je vois mes auditeurs pleurer!... Ce chœur est fort loin de produire autant d'effet à Paris, où il est d'ailleurs toujours mal exécuté.

J'apprends qu'on a entendu depuis un an plusieurs de mes partitions en Amérique, en Russie et en Allemagne; tant mieux! Décidément ma carrière musicale finirait par devenir charmante, si je vivais seulement cent quarante ans (32).

Après ce bref excursus en guise d'exemple, on peut observer à quel point la musique sacrée de Berlioz a laissé une trace profonde en dehors du domaine musical, et en particulier dans le domaine littéraire, de ses contemporains. Mais, à part les belles pages sur Berlioz des *Sensations d'art* de Barbey d'Aurevilly, on peut se demander si certaines prétendues intertextualités ne sont pas autre chose que des fragments de mémoire. On se retrouve de nouveau là où l'on a commencé, et où l'on finira, c'est-à-dire chez Balzac.

Dans *Gambara*, l'auteur de *La Comédie humaine* fait surgir une « foudroyante messe de mort ». Les paroles du compositeur fou: « un musicien est toujours embarrassé de répondre, quand sa réponse exige le concours de cent exécutants habiles » semble presque faire référence aux problèmes de la première exécution de la *Grande Messe des morts* de Berlioz :

[...] Andrea, qui ne connaissait d'autres ivresses que celles de l'amour et de la poésie, se rendit bientôt maître de l'attention générale, et conduisit habilement la discussion sur le terrain des questions musicales.

« Veuillez m'apprendre, monsieur, dit-il au faiseur de contredanses, comment le Napoléon des petits airs, s'abaisse à détrôner Palestrina, Pergolèse, Mozart, pauvres gens qui vont plier bagage aux approches de cette foudroyante messe de mort?

– Monsieur, dit le compositeur, un musicien est toujours embarrassé de répondre quand sa réponse exige le concours de cent exécutants habiles. Mozart, Haydn et Beethoven, sans orchestre, sont peu de chose (33). »

Une courte digression est ici nécessaire pour mettre en relief la variété des occurrences musicales qui apparaissent dans *Ferragus*: parfois les métonymies concernent la voix, comme dans l'ultime adieu de Clémence à sa mère, quand elle écoute « ta voix, la plus douce des musiques » (34) ou

même les sentiments: (« Cette effrayante musique accusait des douleurs inconnues au monde, et des amitiés secrètes qui pleuraient la morte. ») (35); parfois Balzac utilise la musique comme métaphore de figures de rhétorique: (« – Diable! diable! dit Jacquet vivement *en répétant pour ainsi dire la même note musicale*, j'ai deux enfants et une femme... ») (36) ou l'unit en de multiples synesthésies:

[...] Combien d'enchantements ne prodigue pas au cœur d'un poète le timbre harmonieux d'une voix douce! combien d'idées elle y réveille! Quelle fraîcheur elle y répand! L'amour est dans la voix avant d'être avoué par le regard. [...] *Elle* possédait le plus flatteur organe que la femme la plus artificieuse ait jamais souhaité pour pouvoir tromper à son aise; elle avait cette voix d'argent, qui douce à l'oreille, n'est éclatante que pour le cœur qu'elle trouble et remue, qu'elle caresse en le bouleversant (37).

de même que c'est la voix féminine d'*Estelle* qui constitue la « première impression musicale » de Berlioz.

Pour revenir à la musique d'église, les références contenues dans *Ferragus* au *Dies iræ* et à l'église Saint-Roch peuvent être lues comme des rappels évidents des vicissitudes musicales de Berlioz: pour le *Dies iræ* la référence la plus immédiate est celle de la *Grande Messe des morts* (célèbre est son *Tuba mirum* pour ses quatre orchestres de cuivres, qui décrit le moment du réveil des âmes lors du Jugement dernier); mais d'autres compositions de Berlioz sont construites sur la séquence du *Dies iræ*, telles que la *Symphonie funèbre et triomphale*, exécutée le 28 juillet 1840, le *Songe d'une nuit de Sabbat*, finale de la *Symphonie fantastique*. En ce qui concerne l'église Saint-Roch (où Balzac situe la cérémonie funèbre du finale de *Ferragus*) la *Messe solennelle* de Berlioz y fut exécutée deux fois (38):

[...] à Saint-Roch [...] La grand-messe fut célébrée avec la sombre magnificence des messes funèbres. Outre les desservants ordinaires de Saint-Roch, il s'y trouvait treize prêtres venus de diverses paroisses. Aussi jamais peut-être le *Dies iræ* ne produisit-il sur des chrétiens de hasard, fortuitement rassemblés par la curiosité, mais avides d'émotions, un effet plus profond, plus nerveusement glacial que le fut l'impression produite par cette hymne, au moment où huit voix de chantres accompagnées par celles des prêtres et les voix des enfants de chœur l'entonnèrent alternativement. Des six chapelles latérales, douze autres voix d'enfants s'élevèrent aigres de douleur, et s'y mêlèrent lamentablement. De toutes les parties de l'église, l'effet sourdait; partout, les cris d'angoisse répondaient aux cris de terreur. Cette effrayante musique accusait des douleurs inconnues au monde, et des amitiés secrètes qui pleuraient la morte. Jamais, en aucune religion humaine, les frayeurs de l'âme, violemment

arrachée du corps et tempêteusement agitée en présence de la foudroyante majesté de Dieu, n'ont été rendues avec autant de vigueur. *Devant cette clameur des clameurs, doivent s'humilier les artistes et leurs compositions les plus passionnées.* Non, rien ne peut lutter avec ce chant qui résume les passions humaines et leur donne une vie galvanique au-delà du cercueil, en les amenant palpitantes encore devant le Dieu vivant et vengeur (39).

La seconde nouvelle de *l'Histoire des Treize, La Duchesse de Langeais*, est dédiée « À Franz Liszt ». On y voit apparaître les sons de l'orgue et des cloches, unis à des éléments d'architecture :

[...] Enfin, par la sérénité d'une nuit qui commence, écoutez la musique des orgues, le chant des offices, et les sons admirables des cloches en pleine mer. Partout du bruit et du calme; mais plus souvent le calme partout. Intérieurement, l'église se partageait en trois nefs sombres et mystérieuses. La furie des vents ayant sans doute interdit à l'architecte de construire latéralement ces arcs-boutants qui ornent presque partout les cathédrales, et entre lesquels sont pratiquées des chapelles, les murs qui flanquaient les deux petites nefs et soutenaient ce vaisseau n'y répandaient aucune lumière. Ces fortes murailles présentaient à l'extérieur l'aspect de leurs masses grisâtres, appuyées, de distance en distance, sur d'énormes contreforts. La grande nef et ses deux petites galeries latérales étaient donc uniquement éclairées par la rose à vitraux coloriés, attachée avec un art miraculeux au-dessus du portail, dont l'exposition favorable avait permis le luxe des dentelles de pierre et des beautés particulières à l'ordre improprement nommé gothique (40).

puis celui du piano, avec une mention inattendue de la « musique moderne » :

[...] Peu de femmes osent être démocrates, elles sont alors trop en contradiction avec leur despotisme en fait de sentiments. Mais souvent aussi le général secouait sa crinière, laissait la politique, grondait comme un lion, se battait les flancs, s'élançait sur sa proie, revenait terrible d'amour à sa maîtresse, incapable de porter longtemps son cœur et sa pensée en flagrance. Si cette femme se sentait piquée par une fantaisie assez incitante pour la compromettre, elle savait alors sortir de son boudoir: elle quittait l'air chargé de désirs qu'elle y respirait, venait dans son salon, s'y mettait au piano, *chantait les airs les plus délicieux de la musique moderne*, et trompait ainsi l'amour des sens, qui parfois ne lui faisait pas grâce, mais qu'elle avait la force de vaincre (41).

Les termes se compliquent lorsqu'apparaît le binôme « alphabet et phraséologie musicale », « instruments intimes du musicien » :

[...] La duchesse était à son piano. *Les hommes de science ou de poésie, qui peuvent à la fois comprendre et jouir sans que la réflexion nuise à leurs plaisirs, sentent que l'alphabet et la phraséologie musicale sont les instruments intimes du musicien, comme le bois ou le cuivre sont ceux de l'exécutant. Pour eux, il existe une musique à part au fond de la double expression de ce sensuel langage des âmes. Andiamo, mio ben* peut arracher des larmes de joie ou faire rire de pitié, selon la cantatrice. Souvent, çà et là, dans le monde, une jeune fille expirant sous le poids d'une peine inconnue, un homme dont l'âme vibre sous les pincements d'une passion, prennent un thème musical et s'entendent avec le ciel, ou se parlent à eux-mêmes dans quelque sublime mélodie, espèce de poème perdu. Or, le général écoutait en ce moment une de ces poésies inconnues autant que peut l'être la plainte solitaire d'un oiseau mort sans compagne dans une forêt vierge (42).

Mais dans un passage ultérieur le son de l'orgue se concrétise dans la citation d'un *Te Deum*, dont le rapport avec la composition homonyme de Berlioz paraît évidente:

[...] Enfin, au *Te Deum*, il fut impossible de ne pas reconnaître une âme française dans le caractère que prit soudain la musique. [...]

« Il y a donc de la France partout? » dit un soldat.

Le général était sorti pendant le *Te Deum*, il lui avait été impossible de l'écouter. Le jeu de la musicienne lui dénonçait une femme aimée avec ivresse, et qui s'était si profondément ensevelie au cœur de la religion et si soigneusement dérobée aux regards du monde, qu'elle avait échappé jusqu' alors à des recherches obstinées adroitement faites par des hommes qui disposaient et d'un grand pouvoir et d'une intelligence supérieure (43).

Plus loin, une réflexion semble résumer l'esthétique de la musique sacrée de Berlioz mieux encore que ses propres paroles:

[...] Toutes ces richesses sacrées semblèrent être jetées comme un grain d'encens sur le frêle autel de l'Amour à la face du trône éternel d'un Dieu jaloux et vengeur. [...] La musicienne, passant du majeur au mineur, sut instruire son auditeur de sa situation présente. Soudain elle lui raconta ses longues mélancolies et lui dépeignit sa lente maladie morale. Elle avait aboli chaque jour un sens, retranché chaque nuit quelque pensée, réduit graduellement son cœur en cendres. Après quelques molles ondulations, sa musique prit, de teinte en teinte, une couleur de tristesse profonde. Bientôt les échos versèrent les chagrins à torrents. Enfin tout à coup les hautes notes firent détonner un concert de voix angéliques, comme pour annoncer à l'amant perdu, mais non pas oublié, que la réunion des deux âmes ne se ferait plus que dans les cieux: touchante espérance! Vint l'*Amen*. Là, plus de joie ni de larmes dans les airs; ni mélancolie ni regrets. L'*Amen* fut un

retour à Dieu; ce dernier accord fut grave, solennel et terrible. La musicienne déploya tous les crêpes de la religieuse, et, après les derniers grondements des basses, qui firent frémir les auditeurs jusque dans leurs cheveux, elle sembla s'être replongée dans la tombe d'où elle était pour un moment sortie. Quand les airs eurent, par degrés, cessé leurs vibrations oscillatoires, vous eussiez dit que l'église, jusque là lumineuse, rentrait dans une profonde obscurité (44).

La remarque qui suit semble se rapprocher des attentes que nous lirons chez Delacroix, et que Balzac attribue à son ami Chopin:

L'harmonie est la poésie de l'ordre, et les peuples ont un vif besoin d'ordre. La concordance des choses entre elles, l'unité, pour tout dire en un mot, n'est-elle pas la plus simple expression de l'ordre? L'architecture, la musique, la poésie, tout dans la France s'appuie, plus qu'en aucun autre pays, sur ce principe qui d'ailleurs est écrit au fond de son clair et pur langage, et la langue sera toujours la plus infaillible formule d'une nation (45).

Position qui s'oppose presque à celle qui lui fait suite: dans l'indistinct de la musique perdue dans l'espace, harmonie et science s'identifient presque avec « la pure pensée de l'art », qui ne demande pas « d'efforts d'attention ni de fatigues de l'entendement »:

Montriveau resta, pendant deux nuits, enveloppé dans son manteau, couché sur le roc. Les chants du soir et ceux du matin lui causèrent d'inexprimables délices. Il alla jusqu'au mur, pour pouvoir entendre la musique des orgues, et s'efforça de distinguer une voix dans cette masse de voix. Mais, malgré le silence, l'espace ne laissait parvenir à ses oreilles que les effets confus de la musique. C'était de suaves harmonies où les défauts de l'exécution ne se faisaient plus sentir, et d'où la pure pensée de l'art se dégageait en se communiquant à l'âme, sans lui demander ni les efforts de l'attention ni les fatigues de l'entendement (46).

La troisième nouvelle de l'*Histoire des Treize*, *La Fille aux yeux d'or*, est dédiée « À Eugène Delacroix, peintre ». Y apparaît encore, pour la dernière fois, « la musique de la voix aimée », avec des accents qui font écho au *Manfred* de Byron:

– Parle! parle sans crainte, lui dit-elle. Cette retraite a été construite pour l'amour. Aucun son ne s'en échappe, tant on y veut ambitieusement garder les accents et les musiques de la voix aimée. Quelque forts que soient des cris, ils ne sauraient être entendus au-delà de cette enceinte (47).

Dans son *Journal*, Eugène Delacroix semble reprendre cette sorte de dialogue imaginaire avec Balzac et Berlioz:

Samedi 7 avril [1849]. –

[...] accompagné Chopin en voiture dans sa promenade. [...]

[...] Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint; [...] Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants, dignes de l'être, trouvent dans la science. C'est que la vraie science n'est pas ce que l'on entend ordinairement par ce mot, c'est-à-dire une partie de la connaissance différente de l'art. Non, la science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures. Ceci me ramène à la différence de Mozart et de Beethoven. Là, m'a-t-il dit, où ce dernier est obscur et paraît manquer d'unité, ce n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage, dont on lui fait honneur, qui est en cause; c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart jamais. Chacune des parties a sa marche, qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement; c'est là le contrepoint, “ *punto contrapunto* ”. Il m'a dit que l'on avait l'habitude d'apprendre les accords avant le contrepoint, c'est-à-dire la succession des notes qui mène aux accord[s]. Berlioz plaque des accords, et remplit comme il peut les intervalles (48).

Lundi 23 avril [1849] - [...] Les Berlioz, les Hugo, tous ces réformateurs prétendus ne sont pas encore parvenus à abolir toutes les idées dont nous parlons; mais ils ont fait croire à la possibilité de faire autre chose que vraie et raisonnable. En politique de même. On ne peut sortir de l'ornière qu'en retournant à l'enfance des sociétés, et l'état sauvage, au bout des réformes successives, est la nécessité forcée des changements.

Mozart disait: « Les passions violentes ne doivent jamais être exprimées jusqu'à provoquer le dégoût; même dans les situations horribles, la musique ne doit jamais blesser les oreilles et cesser d'être de la musique » (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1849, p. 892) (49)

George Sand, dans une lettre à Delacroix du 21 janvier 1846, affirme:

Quand je pense que j'ai admiré, dans l'enfance de mon sentiment des arts, la première odali[s]que aux contours verts et au dos de sangsue blanche [il s'agit de la *Première Odalisque* d'Ingres, que Baudelaire admirait] et les symphonies en cuivre de Berlioz. Je remercie le soleil du bon Dieu de m'avoir ouvert les yeux et les oreilles, car il faut être paralytique pour tomber dans de telles erreurs (50)

Après sa liaison avec Chopin – qui avait souvent manifesté à Delacroix ses perplexités sur Berlioz tout en reconnaissant sa valeur – la période à laquelle fait allusion George Sand est celle de la *Lettre XI* des *Lettres d'un voyageur*. Dans cette lettre, Sand s'adresse en italien à Meyerbeer avec un « Carissimo Maestro » et termine en signant « il vostro devotissimo Zorzi Sand » [votre très dévoué Zorzi Sand]:

Vous souvenez-vous, maître, qu'un jour j'eus l'honneur de vous rencontrer à un concert de Berlioz?

Nous étions fort mal placés, car Berlioz n'était rien moins que galant dans l'envoi de ses billets, mais ce fut une vraie fortune pour moi que d'être jetée là par la foule et le hasard. Je n'oublierai jamais votre serrement de main sympathique et l'effusion de sensibilité avec laquelle cette main chargée de couronnes applaudit le grand artiste méconnu qui lutte avec héroïsme contre son public ingrat et son âpre destinée; vous eussiez voulu partager avec lui vos trophées, et je m'en allai les yeux tout baignés de larmes, sans trop savoir pourquoi, car quelle merveille que vous soyez ainsi? (51)

On pourrait répondre avec Delacroix (depuis Champrosay, 1^{er} mai 1850): « Tout change, tout est roman ». En reprenant la lecture du *Journal* de Delacroix de cette même année, on trouve le compte rendu d'un concert où l'on donnait de la musique de Berlioz:

Mardi 19 février [1850] - [...]

Chez Berlioz ensuite (52) l'ouverture de *Leonore* m'a produit la même sensation confuse; j'en conclus qu'elle est mauvaise, pleine, si l'on veut, de passages étincelants, mais sans union. Berlioz de même: ce bruit est assommant; c'est un héroïque gâchis.

Le beau ne se trouve qu'une fois à une certaine époque marquée. Tant pis pour les génies qui viennent après ce moment-là. Dans les époques de décadence, il n'y a de chance de surnager que pour les génies très indépendants. Ils ne peuvent ramener leur public à l'ancien bon goût qui ne serait compris de personne; mais ils ont des éclairs qui montrent ce qu'ils eussent été dans un temps de simplicité. La médiocrité dans ces longs siècles d'oubli du beau est bien plus plate encore que dans les moments où il semble que tout le monde puisse faire son profit de ce goût du simple et du vrai qui est dans l'air. Les artistes plats se mettent alors à exagérer les écarts des artistes mieux doués, ce qui est la platitude à force d'enflure, ou bien ils s'adonnent à une imitation surannée des beautés de la bonne époque, ce qui est le dernier terme de l'insipidité. Ils remontent même en deçà. Ils se font naïfs avec les artistes qui ont précédé les belles époques. Ils affectent le mépris de cette perfection, qui est le terme naturel de tous les arts.

Les arts ont leur enfance, leur virilité et leur décrépitude. Il y a des génies vigoureux qui sont venus trop tôt, de même qu'il y en a qui viennent trop tard; dans les uns et les autres, on trouve des saillies singulières. Les talents primitifs n'arrivent pas plus à la perfection que les talents des temps de la décadence. Du temps de Mozart et de Cimarosa, on compterait quarante musiciens qui semblent être de leur famille, et dont les ouvrages contiennent, à des degrés différents, toutes les conditions de la perfection. A partir de ce moment, tout le génie des Rossini et des Beethoven ne peut les sauver de la *manière*. C'est par la manière qu'on plaît à un public blasé et avide par conséquent de nouveautés, c'est aussi la manière qui fait vieillir promptement les ouvrages de ces artistes inspirés, mais dupes eux-mêmes de cette fausse nouveauté qu'ils ont cru introduire dans l'art. Il arrive souvent alors que le public se retourne vers les chefs-d'œuvre[s] oubliés et se reprend au charme impérissable de la beauté. Il faudrait absolument écrire ce que je pense du gothique, ce qui précède y trouverait naturellement sa place (53)

Dimanche 3 mars [1850] – A l'Union musicale: Symphonie en fa de Beethoven, pleine de fougue et d'effet; puis l'ouverture d'Iphigénie en Aulide [de Gluck], avec toute l'introduction, airs d'Agamemnon, et le chœur de l'arrivée de Clytemnestre. L'ouverture, un chef-d'œuvre: grâce, tendresse, simplicité et force par-dessus tout. Mais il faut tout dire: toutes ces qualités vous saisissent fortement, mais la monotonie vous endort un peu. Pour un auditeur du dix-neuvième siècle, après Mozart et Rossini, cela sent un peu le plain-chant. Les contrebasses et leurs rentrées vous poursuivent comme les trompettes dans Berlioz (54).

C'est dans le salon de Charles Nodier (bibliothécaire à l'Arsenal depuis 1824), lieu de rencontre d'écrivains et d'artistes, que Delacroix avait connu Balzac (55). Tout en ayant recopié plusieurs passages de ses romans dans le *Journal*, Delacroix manifestait, selon certains commentateurs, une certaine antipathie pour l'auteur de *La Comédie humaine* « due certainement aux manières tapageuses et vulgaires de Balzac » ou, plus probablement, comme on l'avait dit de George Sand, à sa fréquentation assidue de Chopin:

Dimanche 15 février [1852] - [...] Chœur de Gaulois [*Le vin des Gaulois et la danse de l'épée*, CG 619a] par Gounod, qui a tout l'air d'une belle chose; mais la musique a besoin d'être appréciée à plusieurs reprises. Il faut aussi que le musicien ait établi l'autorité ou seulement la compréhension de son style par des ouvrages assez nombreux. Une instrumentation pédantesque, un goût d'archaïsme donnent quelquefois dans l'ouvrage d'un homme inconnu l'idée de l'austérité et de la simplicité. Une verve quelquefois déréglée, soutenue de réminiscences habilement plaquées et d'un certain brio dans les instruments, peut faire l'illusion d'un génie fougueux emporté par ses idées et capable de plus encore. C'est

l'histoire de Berlioz; l'exemple précédent s'appliquerait à Mendelssohn. L'un et l'autre manquent d'idées, et ils cachent de leur mieux cette absence capitale par tous les moyens que leur suggèrent leur habileté et leur mémoire (56).

7 juin [1854]. – [...]

Le soir à la *Vestale* [de Spontini]; quoiqu'impatienté par la longueur des entr'actes, j'ai été très intéressé. [...] La musique aussi a du caractère. Je me rappelle que Franchomme souriait quand je mettais cela au-dessus de Cherubini. Il avait peut-être raison, comme facture; mais je crois que le même opéra traité par le fameux contrapontiste n'aurait pas eu ces élans de passion et cette simplicité, en même temps. Berlioz, à qui j'en parlais, me dit de Spontini que c'était un homme qui avait des lueurs de génie (57).

15 janvier [1856]. – Magnifique concert de Mme Viardot [...]

17 janvier [1856]. – [...] Chez Mme Viardot: elle a chanté de nouveau l'air d'*Armide*... *Sauvez-moi de l'amour!*

Berlioz insupportable; se récriant sans cesse sur ce qui lui semble la barbarie et le goût le plus détestable, les trilles et autres ornements particuliers dans la musique italienne. Il ne leur fait même pas grâce dans les anciens auteurs, comme Hændel; il se déchaîne contre les fioritures du grand air de D. [Donna] Anna [Mozart, *Don Giovanni*] (58).

Si Delacroix assiste fin janvier 1856 à l'exécution de *L'Enfance du Christ* de Berlioz sans noter de commentaire:

28 janvier [1856]. – Dîné chez Mme Viardot avec Berlioz [qui venait de donner *L'Enfance du Christ*] (59).

quelques semaines plus tard (le 21 février), il note dans son journal une réflexion *Sur les chefs-d'œuvre* qui peut se lire comme une prophétie de la réussite de Berlioz:

21 février [1856]. – [...]

Sur les chefs-d'œuvre. – Sans le *chef-d'œuvre*, il n'y a pas de grand artiste: tous ceux qui n'en ont fait qu'un dans leur vie ne sont pourtant pas grands pour cela. Ceux de cette espèce sont ordinairement le produit de la jeunesse. Une certaine force précocce, une certaine chaleur qui est dans le sang autant que dans l'esprit, ont jeté quelquefois un éclat singulier; mais il faut confirmer la confiance que les premiers ouvrages ont donné du talent par ceux que l'âge mûr, l'âge de la vraie force, vient ajouter et ajoute presque toujours, quand le talent est d'une force réelle.

Des hommes très brillants n'ont jamais fait de chefs-d'œuvre: ils ont presque toujours fait des ouvrages qui ont passé pour chefs-d'œuvre au moment de leur apparition, à raison de la mode de l'à-propos, tandis que de

véritables chefs-d'œuvre de finesse ou de profondeur passaient inaperçus dans la foule ou amèrement critiqués, à cause de leur étrangeté apparente et de leur éloignement des idées du moment, pour reparaître plus tard, à la vérité, dans tout leur jour et être estimés à leur valeur, quand on a oublié les formes de convention qui ont donné la vogue aux ouvrages éphémères très vantés d'abord. Il est rare que cette justice ne soit pas rendue tôt ou tard aux grandes productions de l'esprit humain dans tous les genres; ce serait, avec les persécutions dont la vertu est presque toujours l'objet, un argument de plus en faveur de l'immortalité de l'âme. Il faut espérer que de si grands hommes, méprisés ou persécutés de leur vivant, trouveront une récompense qui les a fuis dans le terrestre séjour, quand ils seront parvenus dans une sphère où ils jouiront d'un bonheur dont nous n'avons pas l'idée, mais auquel se mêlerait celui de voir, d'en haut, la justice que leur garde la postérité (60).

Et encore:

13 avril [1860]. – Sur les sonorités en musique. – Sur l'Opéra. J'écrivais à Champrosay en mai 1855.

Mon cher petit Chopin s'élevait beaucoup contre l'école qui attache à la sonorité particulière des instruments une partie importante de l'effet de la musique. On ne peut nier que certains hommes, Berlioz entre autres, sont ainsi, et je crois que Chopin, qui le détestait, en détestait d'autant plus la musique qui n'est quelque chose qu'à l'aide des trombones opposés aux flûtes et aux hautbois, ou concordant ensemble.

Voltaire définit le beau ce qui doit charmer l'esprit et les sens. Un motif musical peut parler à l'imagination sur un instrument borné à ses sons propres comme le piano par exemple, et qui n'a par conséquent qu'une manière d'émouvoir les sens; mais on ne peut nier cependant que la réunion de divers instruments ayant chacun une sonorité différente ne donne plus de force et plus de charme à la sensation. A quoi servirait d'employer tantôt la flûte, tantôt la trompette, l'une pour annoncer un guerrier, l'autre pour disposer l'âme à des émotions tendres et bocagères? Dans le piano même, pourquoi employer tour à tour les sons étouffés ou les sons éclatants, si ce n'est pour renforcer l'idée exprimée? Il faut blâmer la sonorité mise à la place de l'idée, et encore faut-il avouer qu'il y a dans certaines sonorités, indépendamment de l'expression pour l'âme, un plaisir pour les sens (61).

Si on le confronte aux jugements de Berlioz sur l'opéra, le passage qui suit ne fait que reprendre ces mêmes jugements en les accentuant:

Malheureusement tous les opéras sont ennuyeux parce qu'ils nous tiennent trop longtemps dans une situation que j'appellerai abusive. Ce spectacle qui tient les sens et l'esprit en échec fatigue plus vite. Vous êtes

promptement rassasié de la vue d'une galerie de tableaux; que sera-ce d'un opéra qui réunit dans un même cadre l'effet de tous les arts ensemble? (62)

Avec une ironie digne de Voltaire, trente-cinq ans après la première exécution du *Requiem*, Berlioz nous éclaire encore une fois sur la fonction de la musique sacrée, comme *remise en question* de valeurs morales et sociales. L'intransigeance et les violentes critiques adressées au public philistin (Berlioz emploie ici l'adjectif schumannien « philistins ») de Baden et de Carlsruhe – villes qui par ailleurs, au contraire de Paris, lui avaient offert la tranquillité de travail et de répétitions pour produire sa musique – semble à peu près comparable à certaines prises de position de Luigi Nono, lorsque ses œuvres étaient représentées à la Scala.

Dans la lettre « A MM. les Membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut », datée du 11 décembre 1861, qui, comme l'explique la note, « a paru d'un style trop en dehors des habitudes académiques et n'a pas été lue en séance publique », la description poétique de son séjour à Baden est interrompue par un son, le murmure des eaux d'une fontaine qui lui rappelle celle de la Grande-Chartreuse où avait eu lieu la première exécution du *Requiem*. Et à nouveau, ce son qui change d'espace et de provenance devient métaphore intérieure, en préludant à une série de réflexions sur la nouvelle exécution musicale de deux morceaux de la *Grande Messe des morts*. Le passage se trouve dans un texte de Berlioz peu connu:

Au milieu de la montagne se trouve une fontaine qui coule avec un petit bruit; je suis allé m'asseoir près de son bassin. J'y serais resté jusqu'au lendemain à écouter son tranquille murmure s'il ne m'eût rappelé celui des fontaines du corridor intérieur de la Grande-Chartreuse, que j'entendis pour la première fois il y a trente-cinq ans (hélas! trente-cinq ans!). La Grande-Chartreuse m'a fait penser aux trappistes et à leur phrase obligée:

Frère, il faut mourir!

La lugubre phrase m'a rappelé que je devais aller le lendemain de bonne heure à Carlsruhe faire répéter les chœurs de mon *Requiem*, dont le programme de cette année contient deux morceaux. Et j'ai regagné mon gîte pour préparer ce voyage.

« Où a-t-il la tête, allez-vous dire, de faire entendre aux gens de plaisir réunis à Bade des morceaux d'une messe de morts? » — C'est précisément cette antithèse qui m'a séduit en faisant le programme. Cela me semble la réalisation en musique de l'idée d'Hamlet tenant le crâne d'Yorick: « Allez maintenant dans le boudoir d'une belle dame, dites-lui que, quand elle se mettrait un pouce de fard sur le visage, il faudra qu'elle en vienne à faire cette figure-là. Faites-la rire à cette idée. »

Oui, faisons-les rire, me suis-je dit aussi, toutes ces beautés crinolinées, si fières de leurs jeunes charmes, de leur vieux nom et de leurs nombreux millions; faisons-les rire, ces femmes hardies qui souillent et déchirent; faisons-les rire, ces marchands de corps et d'âmes, ces abuseurs de la souffrance et de la pauvreté, en leur chantant le redoutable poème d'un poète inconnu, dont le barbare latin rimé du moyen âge semble donner à ses menaces un accent plus effrayant:

Dies iræ, Dies illa.

« Jour de colère, ce jour-là réduira l'univers en poudre.
« Quel tremblement, quelle terreur alors, quand le juge viendra tout scruter sévèrement.
« Le livre où tout écrit sera apporté, et son contenu motivera la sentence.
« La trompette, répandant un son terrible parmi les tombeaux des contrées diverses, rassemblera l'humanité tout entière devant son trône.
« Lors donc que le juge sera assis, tout ce qui était caché apparaîtra. Rien ne demeurera sans vengeance.
« Stupéfaction de la mort et de la nature. »

Faisons-les rire à ces idées!

Comme la grande majorité de l'auditoire ne sait pas le latin, j'aurai soin que la traduction française soit imprimée sur le programme. Faisons-les rire.

Quel poème! quel texte pour un musicien! Je ne saurais exprimer le bouleversement de cœur que j'éprouve quand, dirigeant un orchestre immense, j'arrive au verset:

Judex ergo cum sedebit.

Alors tout se fait noir autour de moi; je n'y vois plus, je crois tomber dans la nuit éternelle.

— Ah ça, vous avez donc affaire à un auditoire de prédestinés de l'enfer, direz-vous. — Il est vrai, ma tirade apocalyptique pourrait le faire croire, c'est le courant des idées shakespeariennes qui m'avait entraîné; au contraire, la belle société de Bade se compose d'honnêtes gens qui ne doivent avoir aucun sujet de crainte en songeant à l'autre vie. On n'y compte qu'un petit nombre de scélérats, ceux qui ne vont pas au concert.

Vous allez aussi me demander comment, dans une si petite ville, je pourrai trouver l'appareil musical nécessaire à l'exécution de ce *Dies iræ*, appareil dont les éléments sont si difficiles à réunir à Paris, comment on pourra les placer dans la salle du festival, et comment on supportera cette sonorité ébranlante. D'abord vous saurez que j'ai arrangé la partition des timbales pour trois timbaliers seulement; quant aux orchestres d'instruments de cuivre,

Mirum spargentes sonum,

nous les avons aisément formés avec les artistes de Carlsruhe réunis à ceux de Bade et aux musiciens prussiens en garnison à Rastadt, forteresse voisine de Carlsruhe. Le chœur a été rassemblé par les soins de MM. Strauss et Krug, maître de chapelle et directeur des chœurs du grand-duc. Les choristes répètent depuis quinze jours: je fais ici des répétitions instrumentales trois fois par semaine. Tout se prépare tranquillement avec une régularité parfaite. La veille et l'avant-veille du concert, j'emmènerai par le chemin de fer nos artistes à Carlsruhe; ils y répéteront avec ceux de la chapelle grand-ducale. Le jour du concert, au contraire, de grand matin, M. Strauss m'amènera les artistes de Carlsruhe pour les faire répéter avec ceux de Bade, sur une vaste estrade élevée pendant la nuit à l'un des bouts de la salle de Conversation. Les jeux sont suspendus ce jour-là. Derrière l'orchestre se trouve une tribune assez vaste; c'est là que je placerai mon attirail de timbales et les groupes d'instruments de cuivre. M. Kennemann, le chef d'orchestre intelligent et dévoué de Bade, les conduira. Ces voix formidables, ces bruits de tonnerre ne perdront rien de leur puissance musicale, je l'espère, pour être lancés à cette distance. En outre le mouvement du *tuba mirum* est si large que les deux chefs d'orchestre pourront, en se suivant de l'œil et de l'oreille, marcher ensemble sans accident.

Vous voyez que je vais avoir une rude journée. De neuf heures du matin à midi, dernière répétition générale; à trois heures, remise en ordre de l'orchestre et de la musique plus ou moins bouleversés par la répétition du matin, travail que je n'ose confier à personne; à huit heures du soir, le concert.

A minuit, en pareil cas, j'ai peu envie de danser. Mais M^{me} la princesse de Prusse (aujourd'hui reine) assiste ordinairement à cette fête; souvent elle daigne me retenir quelques instants pour me faire ses observations, toujours bienveillantes malgré leur finesse, sur les principaux morceaux du programme. Elle cause avec tant de charme, elle comprend si intimement la musique, elle a tant de sensibilité unie à un si rare esprit, elle a si bien l'art de vous encourager, de vous donner confiance, qu'après cinq minutes de son charmant entretien toute ma fatigue disparaît, je serais prêt à recommencer.

Voilà, messieurs, ce que je fais à Bade. J'aurais encore d'autres détails à vous donner; Dieu me garde néanmoins de poursuivre; je vois d'ici la moitié de votre auditoire... qui dort (63).

Sans mettre en doute le sérieux d'intentions de la musique sacrée de Berlioz, il ne faut pas oublier ce côté désacralisant de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, qui n'est pas dépourvu d'éclairs amusés, parfois caustiques, d'auto-ironie, comme celui qui apparaît à la fin de la « Deuxième lettre » des « Voyages en France »:

[...] Mais, franchement, le métier d'adorateur fatigue énormément quand on le fait en conscience. Après être resté prosterné à genoux pendant plusieurs heures à respirer l'encens, à chanter des *Credo*, des *Gloria in excelsis*, des *Pange lingua*, des *Te Deum laudamus*, on sent un besoin impérieux de se lever, d'étendre ses jambes, de sortir de l'église, de respirer le grand air, l'odeur des prés fleuris, de jouir de la création, sans songer au Créateur et sans chanter de cantiques d'aucune espèce; et même (ceci soit dit tout à fait entre nous), on se sent pris de l'envie de chanter toutes sortes de drôleries, telles que la charmante chanson de M. de Pradel par exemple: « *Vive l'enfer où nous irons.* »

J'admire fort (vous le voyez, j'admire encore! ce que c'est que l'habitude!) j'aime beaucoup, voulais-je dire, le couplet suivant de cette gentille bacchanale:

Nos divins airs,
Nos concerts,
Rempliront les enfers
De douces mélodies;
Tandis qu'au ciel,
Gabriel
Fait bâiller l'Éternel
Avec ses litanies!
Vive l'enfer, etc.

Voyez-vous le bon Dieu qui s'ennuie d'être adoré, et que Gabriel obsède avec ses chœurs d'orphéonistes célestes! et qui bâille à se décrocher la mâchoire à s'entendre chanter éternellement: *Sanctus, Sanctus, Deus Sabaoth!* Plaignons-nous ensuite, nous autres vermisseaux, racaille humaine, sotté engeance, plaignons-nous quand les Gabriels terrestres nous fatiguent seulement trois heures durant, avec de la musique qui, à tout prendre, est peut-être fort supérieure à celle du Paradis. Qu'est-ce que trois heures en comparaison de l'éternité? A propos de cette chanson dont je n'ose vous citer ici le refrain, refrain qui nous a fait casser tant de verres quand on le reprenait en chœur aux nuits sardanapalesques d'étudiants, il y a quelque vingt-cinq ans [...] (64).

Après s'être demandé quelle part des personnages de Balzac (jusqu'au malade de *Gambara*), quelle part de ses expériences musicales revient à Berlioz, il suffit de lire la dédicace de la première nouvelle de *l'Histoire des Treize*, intitulée *Ferragus, chef des dévorants*: « A Hector Berlioz ».

Dans cet éclairage, on est forcé de reconnaître en Berlioz la matrice de bien des sentiments romantiques communs aux *Treize*: hommes « pris par la passion », [...] qui ont « réalisé les plus bizarres idées que suggère à l'imagination la fantastique puissance faussement attribuée aux Manfred, aux Faust, aux Melmoth. [...] Ils sont paisiblement rentrés sous le joug des lois

civiles, de même que Morgan, l'Achille des pirates, se fit, de ravageur, colon tranquille, et disposa sans remords, à la lueur du foyer domestique, de millions ramassés dans le sang, à la rouge clarté des incendies ».

Calme après les batailles contre les *nouveaux philistins*? Si le principal message de la musique sacrée de Berlioz est ascèse, retour au divin après le drame de l'existence terrestre, il s'agit toujours d'un *aperçu* métaphoriquement exprimé, d'une sorte de dépaysement stylistique, de désorientation esthétique provoquée par des compositions dont l'ampleur et la complexité de l'esprit prophétique resteront inégalées et incomprises jusqu'à l'époque de la *Huitième Symphonie* de Mahler et des *Gurrelieder* de Schoenberg.

Il ne reste qu'à conclure par une boutade du compositeur, à mi chemin entre le sérieux et la plaisanterie, tirée de la « Troisième lettre » des « Voyages en France »: « C'est à élever une longue avenue de *colonnes*, qui ne conduit à rien, que consiste aujourd'hui le grand art. Vous promenez ainsi votre naïf lecteur dans l'allée des Sphinx de Thèbes; il vous suit patiemment avec l'espoir d'arriver enfin à la ville aux cent portes; puis, tout d'un coup, il compte son dernier sphinx; il ne voit ni portes ni ville, et vous le plantez là, dans le désert (65) ».

Ce désert, c'est par l'absurde, le Paris romantique, où aucune autre musique n'est, comme celle de Berlioz, prophétie du siècle à venir. Et si le désert est lieu de silence, de ce repos qui rejoint le repos éternel souhaité à la fin des *Mémoires*, dans la même *Troisième Lettre*, Berlioz annonce encore une fois notre siècle, avec un silence invoqué comme une provocation par qui a persisté toute sa vie à renouveler les lois du son et de la musique: « Admirez l'éloquence du silence, après avoir reconnu le pouvoir des sons! »

Traduit de Alberto Caprioli

Texte original : Alberto Caprioli, « La profezia del sacro in Hector Berlioz », *Rappresentazioni del sacro nel Romanticismo francese* (Moncalieri : C.I.R.V.I., 2002), p. 285-328.

Notes

- (1) L'auteur, théoricien et compositeur (1802-1866; parmi ses œuvres il faut rappeler: *De la guerre des dilettanti, ou de la Révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra françois et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*, Paris, Ladvocat, 1829; *Le balcon de l'opéra*, Paris, E. Renduel, 1833; « Liszt », *Gazette musicale de Paris*, 1834 (tr. allem. E. Flechsig, dans: *NzfM IV*, 1836, 13-16, 19-21, 23f. 27-40, 31-33, 39 sq.); *De l'École musicale italienne et de l'administration de l'Académie royale de musique*, Paris, au Dépôt central des meilleures productions de la presse, 1839; *Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical françois*, Paris, au Dépôt central des meilleures productions de la presse, 1840; *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne*, Paris, L. Potier, 1853; *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse, au moyen-âge et dans les temps modernes*, Paris, J.-P. Migne, 1860, reprint New York, Da Capo Press, 1971) était un rédacteur connu de journaux parisiens tels que le *Journal des débats* et la *Revue et Gazette musicale de Paris*, à laquelle Franz Liszt adressera de Bologne sa fameuse lettre sur « La "sainte Cécile" de Raphaël », qui sera publiée précisément dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 14 avril 1839 (p. 115-117). Cf. la thèse de doctorat de Carlo Lo Presti, présentée au Second Colloque de Musicologie d' « Il Saggiatore Musicale », Université de Bologne, 1998 (Carlo Lo Presti, « *Dopo Babele* »: *recezione delle culture musicali extraeuropee nell'Ottocento francese* » [Après Babel: réception des cultures musicales extra-européennes au XIX^{ème} siècle français]). Comme l'écrit Lo Presti dans la présentation de son ouvrage, « la première définition de la sphère de recherche de l'ethnographie musicale, formulée par Joseph d'Ortigue dans son *Dictionnaire liturgique, historique et théologique de plain-chant et de musique religieuse au moyen âge et dans les temps modernes*, de 1853, prend place dans une véritable dispute, engagée par l'auteur avec François-Joseph Fétis. Les deux musicographes appartenaient au milieu conservateur, mais d'Ortigue était un catholique disciple de Lamennais, alors que Fétis exhibait un certain scepticisme en matière de religion. La clef de voûte de la vision de d'Ortigue est la création divine d'une musique parfaite, donnée par Dieu aux hommes en même temps que le langage: après le péché originel les différentes « tonalités » se seraient diversifiées, en se conformant au tempérament de chaque peuple. D'Ortigue, parti d'une vision théologique de l'origine de la musique, élabore une vision égalitaire qui contraste fortement avec celle de Fétis, basée sur la théorie des races d'Arthur de Gobineau.
- (2) Hector Berlioz, « *La Musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue », in *À travers chants*, texte établi avec notes et choix de variantes par Léon Guichard (Paris: Gründ, 1971), p. 273-278.
- (3) *Le Correspondant*, 21 avril 1829.

- (4) « Service funèbre de Choron », *Gazette musicale de Paris*, 7 septembre 1834, ensuite republié sous le titre « Musique sacrée », *Journal des artistes*, 5 octobre 1834.
- (5) *Gazette musicale*, 19 juillet 1846; cf. Hector Berlioz, *Le Musicien errant, 1842-1852. Correspondance* publiée par Julien Tiersot, 2^e éd. (Paris: Calmann-Lévy, 1919).
- (6) Cf. Riccardo Bacchelli, *Rossini* (Verona: Mondadori, 1959), p. 282.
- (7) Hector Berlioz, « *La Musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue », in *À travers chants*, éd. cit., p. 275.
- (8) Hector Berlioz, « *Fidelio* », in *Ibid.*, p. 93.
- (9) Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron (Paris: Flammarion, 1972-2003; *Nouvelle bibliothèque romantique*), vol. 7, p. 331.
- (10) Franz Liszt, « De l'État de la musique en Italie. À M. le directeur de la "Gazette musicale" », *Revue et Gazette musicale*, 28 mars 1839, p. 101-105.
- (11) La lettre sera publiée dans la *Revue et Gazette musicale*, le 28 mars 1839.
- (12) Franz Liszt, « De l'État de la musique en Italie. À M. le directeur de la "Gazette musicale" », *op. cit.*
- (13) Franz Liszt, *ibid.*
- (14) Franz Liszt, *ibid.*
- (15) Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris: Flammarion, 1991; *Harmoniques*), p. 212-213.
- (16) *Ibid.*, p. 216-217.
- (17) Hector Berlioz, « *La Musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue », in *À travers chants*, éd. cit., p. 276-277.
- (18) Hector Berlioz, « *La Musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue », dans *Ibid.*, p. 277.
- (19) Hector Berlioz, « *Musique* », dans *Ibid.*, p. 33-34.
- (20) Hector Berlioz, « *La Musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue », dans *Ibid.*, p. 277-278.
- (21) Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, texte établi avec introduction, notes et choix de variantes par Léon Guichard (Paris: Gründ, 1968), *Seizième soirée, Les puritains de la musique religieuse*, p. 243-245.
- (22) Hector Berlioz, « *Succès d'un miserere* », in *Les Grottesques de la musique*, texte établi avec introduction, notes et choix de variantes par Léon Guichard (Paris: Gründ, 1969), p. 135.
- (23) Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex (Paris: Gallimard, 1977; *Bibliothèque de la Pléiade*), vol. 5, p. 890.
- (24) Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. cit., p. 67-68.
- (25) *Ibid.*, p. 69-71.
- (26) [...] Berlioz und Liszt. Die beiden letzteren sind wohl die merkwürdigsten Erscheinungen in der hiesigen musikalischen Welt; ich sage die merkwürdigsten, nicht die schönsten, nicht die erfreulichsten. Von Berlioz

werden wir bald eine Oper erhalten. Das Sujet ist eine Episode aus dem Leben Benvenuto Cellinis, der Guß des Perseus. Man erwartet außerordentliches, da dieser Komponist schon Außerordentliches geleistet. Seine Geistesrichtung ist das Phantastische, nicht verbunden mit Gemüt, sondern mit Sentimentalität; er hat große Aehnlichkeit mit Callot, Gozzi und Hoffmann. Schon seine äußere Erscheinung deutet darauf hin. Es ist schade, daß er seine ungeheure, antediluvianische Frisur, diese aufsträubenden Haare, die über seine Stirne, wie ein Wald über eine schroffe Felswand, sich erhoben, abschneiden lassen; so sah ich ihn zum ersten Male vor sechs Jahren, und so wird er immer in meinem Gedächtnisse stehen. Es war im Conservatoire de Musique, und man gab eine große Symphonie von ihm, ein bizarres Nachtstück, das nur zuweilen erhellt wird von einer sentimentalweißen Weiberrobe, die darin hin- und her flattert, oder von einem schwefelgelben Blitz der Ironie. Das Beste darin ist ein Hexensabbat, wo der Teufel Messe liest und die katholische Kirchenmusik mit der schauerlichsten, blutigsten Possenhaftigkeit parodiert wird. Es ist eine Farce, wobey alle geheimen Schlangen, die wir im Herzen tragen, freudig emporzischen. Mein Logennachbar, ein redseliger junger Mann, zeigte mir den Komponisten, welcher sich, am äußersten Ende des Saales, in einem Winkel des Orchesters befand und die Pauke schlug. Denn die Pauke ist sein Instrument. « Sehen Sie in der Avant-scène », sagte mein Nachbar, « jene dicke Engländerin? Das ist Miß Smithson; in diese Dame ist Herr Berlioz seit drei Jahren sterbens verliebt, und dieser Leidenschaft verdanken wir die wilde Symphonie, die Sie heute hören. » In der Tat, in der Avant-scène-Loge saß die berühmte Schauspielerin von Coventgarden; Berlioz sah immer unverwandt nach ihr hin, und jedesmal, wenn sein Blick dem ihrigen begegnete, schlug er los auf seine Pauke, wie wütend. Miß Smithson ist seitdem Madame Berlioz geworden, und ihr Gatte hat sich seitdem auch die Haare abschneiden lassen. Als ich diesen Winter im Conservatoire wieder seine Symphonie hörte, saß er wieder als Paukenschläger im Hintergrunde des Orchesters, die dicke Engländerin saß wieder in der Avant-scène, ihre Blicke begegneten sich wieder... aber er schlug nicht mehr so wütend auf die Pauke.

(*Heinrich Heine Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 12/1, bearbeitet von Jean-René Derré und Christiane Giesen (Hamburg : Hoffmann und Campe, 1981), p. 287 et 497.)

[...] Berlioz et [...] Liszt. Ces deux derniers sont sans doute les phénomènes les plus remarquables du monde musical parisien; je dis les plus remarquables et non les plus beaux ou les plus agréables. Berlioz nous livrera bientôt un opéra. Le sujet est un épisode de la vie de Benvenuto Cellini, la fonte du Persée. On en attend quelque chose d'extraordinaire, car ce compositeur a déjà fait des choses extraordinaires. Sa tendance d'esprit est le fantastique, uni non à de la sensibilité mais à de la sentimentalité. Il a de nombreux points communs avec Callot, Gozzi et Hoffmann. Déjà son apparence extérieure l'indique. Dommage qu'il ait fait couper son énorme coiffure antédiluvienne, ces cheveux en broussailles qui se dressaient sur son front comme une forêt sur une paroi rocheuse abrupte; c'est ainsi que je le vis pour la première fois il y a six ans et c'est ainsi qu'il restera pour toujours gravé dans ma mémoire. C'était

au Conservatoire de musique où l'on donnait une grande symphonie de sa composition, un conte nocturne bizarre, seulement éclairé de loin en loin par une robe de femme d'un blanc sentimental, qui ondoie çà et là, ou par l'éclair sulfureux de l'ironie. Le meilleur passage est une nuit de sabbat où le diable dit la messe et où la musique d'église catholique est parodiée avec la plus effroyable et la plus sanglante bouffonnerie. C'est une farce où tous les serpents cachés que nous portons dans nos cœurs se redressent en sifflant joyeusement. Mon voisin de loge, un jeune homme loquace, me montra le compositeur, qui se tenait à l'extrémité de la salle dans un coin de l'orchestre et frappait les timbales. Car c'est là son instrument. « Vous voyez à l'avant-scène, me dit mon voisin, cette grosse Anglaise? C'est Miss Smithson; M. Berlioz est amoureux fou de cette dame depuis trois ans, et c'est à cette passion que nous devons la symphonie effrénée que vous entendez aujourd'hui. » Et de fait, dans la loge de l'avant-scène était assise la célèbre actrice de Covent Garden; Berlioz avait constamment les yeux fixés sur elle et chaque fois que son regard rencontrait le sien, il frappait sa timbale comme un furieux. Depuis, Miss Smithson est devenue Mme Berlioz, et depuis, aussi, son mari s'est fait couper les cheveux. Lorsque cet hiver j'entendis de nouveau sa symphonie au Conservatoire il était de nouveau assis au fond de l'orchestre derrière ses percussions, la grosse Anglaise était de nouveau assise à l'avant-scène, leurs regards se rencontrèrent de nouveau... mais il ne frappait plus sa timbale avec autant de fureur.

(Heinrich Heine, *De la France*, traduction, notes et postface par Jean-Louis Besson (Paris : Les Éditions du Cerf, 1996 ; *Bibliothèque franco-allemande*), p. 344-346.)

(27) *Ibid.*, p. 497n, 498n.

(28) Franz Liszt, « Berlioz und seine 'Harold-Symphonie' », *NZfM*, XLIII, n^{os} 3-5, p. 8-9.

(29) Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. cit., vol. 3, p. 73.

(30) Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. cit., p. 268, 271, 273-274, 276.

(31) *Ibid.*, p. 301-301.

(32) *Ibid.*, p. 550, 552, 554, 580.

(33) Honoré de Balzac, *Gambara*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., vol. 10, p. 473.

(34) « – Je pense à ma mère, répondit-elle d'un ton grave. Tu ne saurais connaître, Jules, la douleur de ta clémence obligée de se souvenir des adieux mortuaires de sa mère, en entendant ta voix, la plus douce des musiques; et de songer à la solennelle pression des mains glacées d'une mourante, en sentant la caresse des tiennes en un moment où tu m'accables des témoignages de ton délicieux amour. » (*Ibid.*, p. 842-843)

(35) Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., vol. 5, p. 889.

(36) *Ibid.*, p. 865 (nous mettons une partie du texte en italique).

(37) *Ibid.*, p. 804.

(38) *Ibid.*, p. 793, 1419-1420.

(39) *Ibid.*, p. 888-889 (nous mettons une partie du texte en italique).

- (40) Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., vol. 5, p. 907.
- (41) *Ibid.*, p. 967 (nous mettons une partie du texte en italique).
- (42) *Ibid.*, p. 972 (nous mettons une partie du texte en italique).
- (43) *Ibid.*, p. 910.
- (44) *Ibid.*, p. 912-913.
- (45) *Ibid.*, p. 925-926.
- (46) *Ibid.*, p. 1034.
- (47) Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., vol. 5, p. 1089.
- (48) Eugène Delacroix, *Journal: 1822-1863*, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, édition revue par Régis Labourdette. (Paris: Plon, 1996), p. 189, 190.
- (49) *Ibid.*, p. 193-194.
- (50) George Sand, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. (Paris : Garnier, 1970 ; *Classiques Garnier*), VII, p. 246.
- (51) *Ibid.*
- (52) L'éditeur du *Journal* remarque : « Il s'agit du premier concert de l'éphémère *Société philharmonique* fondée par Berlioz, donné dans la salle Sainte-Cécile, 49 bis, rue de la Chaussée-d'Antin. Grand succès. – Au programme: *la Marche hongroise*; *la Damnation de Faust*; *la Bénédiction des poignards*, de Meyerbeer; et l'ouverture de *Léonore*, de Beethoven. – (Cf. Boschot, *Le Crépuscule d'un romantique*, p. 237). »
- (53) *Ibid.*, p. 224-225.
- (54) *Ibid.*, p. 226.
- (55) « C'est là aussi [chez Mme O'Reilly] et chez Nodier d'abord, que j'ai vu pour la première fois Balzac, qui était alors un jeune homme svelte, en habit bleu, avec, je crois, gilet de soie noire, enfin quelque chose de discordant dans la toilette et déjà brèchedent. Il préludait à son succès » (*Ibid.*, p. 289).
- (56) *Ibid.*, p. 289-290.
- (57) *Ibid.*, p. 431.
- (58) *Ibid.*, p. 565.
- (59) *Ibid.*, p. 568.
- (60) *Ibid.*, p. 570.
- (61) *Ibid.*, p. 779-780.
- (62) *Ibid.*, p. 780.
- (63) Hector Berlioz, « *La Musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue », in *À travers chants*, éd. cit., p. 301-305.
- (64) Hector Berlioz, « Deuxième lettre », in *Les Grottesques de la musique*, éd. cit., p. 293-294.
- (65) Hector Berlioz, « Troisième lettre », in *Les Grottesques de la musique*. éd. cit., p. 310.

Berlioz, juré d'assises

Un épisode peu connu de la vie de Berlioz concerne la période où il fut juré de la cour d'assises de Paris. Bien malgré lui, il fut nommé. À l'époque le choix des jurés se faisait sur des noms de notables. Il dut exercer cette fonction durant la session qui couvrait la deuxième quinzaine du mois de mars 1861. Et dans une lettre adressée à ses nièces, Marie Recio écrivait :

Le sort, trouvant que votre oncle n'avait pas assez de ses maux et d'occupations, lui a donné pour distraction celle de purger la société de quelques misérables. C'est vous dire qu'il est membre du jury à la Cour d'assises depuis le 16 de ce mois jusqu'au 31. Lui qui a l'habitude de rester au lit toute la matinée, il faut être là-bas à 9 h ½. Hier il est parti bien souffrant et il paraît heureusement que le président l'a pris en pitié ; on l'a exempté aujourd'hui et il espère en faire autant lundi, où il vient une cause qui doit durer 4 jours, alors il serait quitte. Espérons qu'il ne retombera plus au sort.

Berlioz exerça sa fonction de juré. Le 16 mars, la cour examine d'abord les excuses de certains jurés. Six se feront excuser. Puis jusqu'à la fin du mois, il assistera aux différents procès :

- | | |
|--------------|---|
| 16 mars 1861 | Jean-Pierre Hentz, 29 ans, ancien boulanger, condamné à 3 ans de prison pour banqueroute frauduleuse |
| 16 mars 1861 | Eusèbe Etienne Jamet, 26 ans, grainetier, condamné à 5 ans de réclusion pour faux en écriture |
| 18 mars 1861 | Henri Léon, 33 ans, employé condamné à 1 an de prison pour vol de marchandises |
| 18 mars 1861 | Léon Crunel, 33 ans, employé au chemin de fer, acquitté |
| 19 mars 1861 | François Eugène Guillermont, 50 ans, charron, condamné à 10 ans de travaux forcés pour coups et blessures envers son père |
| 19 mars 1861 | Gilbert Grimaud, 31 ans, terrassier, condamné à 6 mois de prison pour coups et blessures |

- 20 mars 1861 Sophie Luck, 39 ans, domestique, condamnée à 5 ans de prison pour vol envers ses patrons
- 20 mars 1861 Joseph Édouard Millot, 26 ans, garçon coiffeur, condamné à 3 ans de prison pour coups et blessures
- 21 mars 1861 Marie Eugénie Millot, 42 ans, sage-femme, condamnée à 5 ans de prison pour avortement sur Marie Poussard, 34 ans, marchande de vins, condamnée à 3 ans de prison
- 22 mars 1861 Pierre Blaise, 52 ans, menuisier, condamné à 8 ans de réclusion pour tentative d'homicide
- 23 mars 1861 Charles Jacques Barthélémy, 34 ans, manouvrier, condamné à 2 ans de prison pour vol
- 23 mars 1861 Jean-Baptiste Legrand, 27 ans, mécanicien, condamné à 10 ans de réclusion pour viols
- 27 mars 1861 Charles Antoine Spinelli, 39 ans, homme de lettres condamné à 5 ans de prison pour préjudice à diverses personnes

Ce n'est pas quelque chose qui dut le passionner, preuve en est qu'il écrivit à son fils Louis, le 19 mars :

Je profite d'un instant où je suis seul dans la chambre du jury ¹. C'est pour moi une corvée abominable que cette session du jury.

Toutefois, le dernier procès a dû attirer son attention. Il commença le lundi 25 et dura trois jours : celui de Spinelli, homme de lettres, qui tranchait par rapport aux autres accusés. Charles Antoine (dit Antonio) Spinelli est né le 5 mars 1822 au Havre. Journaliste au *Figaro*, il est l'auteur de poèmes : *Sur les*

1. N.D.L.R. Une correction doit être apportée au texte du commentaire explicatif figurant en note 2 de la lettre CG 2545, car « la chambre du jury » désigne la chambre du jury de la cour d'assises de la Seine (Archives de la Seine, D1U8 30), et non celle du jury de l'examen d'aptitude aux fonctions de chefs et sous-chefs de musique militaires.

grèves, publié en 1849, *Ce que disent les fleurs* en 1864 et *Les symphonies de la nuit* en 1895.

Il fut déclaré coupable d'avoir causé, en 1857, 1858 et 1859 des préjudices à diverses personnes relatifs à des titres d'actions et d'obligations des chemins de fer et autres valeurs qui lui avaient été remis à titre de dépôt. Il encourait les travaux forcés. Il fut condamné à cinq ans de prison et cent francs d'amende.

Le 9 septembre 1861, l'empereur réduit sa peine de un an ; puis le 28 décembre 1861 sa peine est encore réduite d'une année. Enfin, le 12 août 1862, l'empereur fait remise du reste de sa peine. Il fut alors libéré.

Un grand écrivain, Jules Janin, avait écrit à Berlioz, un peu avant le procès pour lui demander sa clémence :

Mon cher camarade!

Ayez compassion d'un poète, et d'un journaliste, appelé Spinelli.

Il a fait ses preuves dans l'*Union*; il a bien du talent! Je ne sais comment il a fait pour tomber dans les abîmes où le revoilà!

Vous êtes un de ses juges! Ne vous récusez pas! Ecoutez sa défense! et soyez son défenseur dans le jury.

Je suis bien tout à vous, de tout cœur!

J. JANIN

On en parle lundi, 25 mars 1861.

On peut penser que Berlioz ne s'est donc pas fait excuser pour examiner le cas de Spinelli, un journaliste comme lui.

Quant au président de la cour qui eut pitié de Berlioz, il était en fait un magistrat doublé d'un homme de lettres : Jean-Antoine de Mongis (1802, Saint-Cloud - 1879, Paris). Il avait été procureur général à Dijon puis avait exercé à la Cour impériale de Paris. Il fut maire de La Verrière, dont il occupait le château. Il fut membre de l'académie de Dijon et président de la Société philotechnique. On lui doit une vingtaine d'ouvrages dont une traduction en vers de la *Divine Comédie* de Dante (Dijon, 1857).

Pascal BEYLS

À propos d'une version orchestrée du *Chant des Bretons*

Il y a-t-il eu une orchestration par Berlioz du *Chant des Bretons*, dont on connaît la version pour chœur masculin ou ténor soliste et piano op. 13 n° 5 (répertoriée H 71 au Catalogue Holoman) ? Le manuscrit d'une orchestration de cette pièce, qui figure à la Bibliothèque nationale de France sous la référence " ms 13 899 ", est-il à attribuer à Berlioz ?

Plusieurs commentaires, de Kern Holoman (dans son *Catalogue*, à l'entrée H 71), Ian Rumbold (dans l'Avant-propos à la partition des chœurs avec piano, volume 14 de la *New Berlioz Edition* chez Bärenreiter) ou Julian Rushton (page 185 de *The Music of Berlioz*, Oxford University Press), font état d'une orchestration du *Chant des Bretons* que Berlioz aurait pu réaliser. Ils s'appuient sur une réclame qui a paru dans *la France musicale* du 17 février 1850, numéro 7, page 52, faite par l'éditeur Richault où sont annoncées à la vente différentes partitions de Berlioz, et en particulier : "Le Chant des Bretons, tiré du poème Marie, de M. Brizeux, partition... 9 [francs] " ¹. Holoman aussi bien que Rumbold remarquent qu'" aucun exemplaire d'une telle publication n'a pu être retrouvé". Or, dans le catalogue que Richault publie en 1852 ("Œuvres complètes de Hector Berlioz"), à " œuvre 13 " (le recueil *Fleurs des landes*), il n'est plus question d'une version orchestrée (alors que c'est le cas pour *le Jeune Pâtre breton* du même recueil). D'où la question : cette publication a-t-elle bien existé ? l'annonce faite par Richault ayant peut-être été prématurée. Quoi qu'il en soit cela semble indiquer que Berlioz avait bien eu l'intention, aboutie ou non, de réaliser cette orchestration, qu'elle ait été éditée ou non pas.

Cette constatation est essentielle au moment d'examiner le manuscrit de la main de Jean-Baptiste Weckerlin répertorié à la BnF. De fait, il ne s'agit pas d'une partition, mais de deux. Le document est ainsi formé d'un premier cahier, deux doubles feuilles constituant 8 pages ; et d'un second cahier, une double feuille constituant 4 pages. Le premier comporte l'intégralité de l'œuvre, avec ses trois strophes, telle qu'on la connaît par sa version piano, avec la partie de chœur (réduite toutefois essentiellement à la partie de ténors I, et telle qu'elle figure pour chœur dans la deuxième version de l'œuvre) et

des parties d'orchestre. Le second s'en tient à la seule première strophe, avec une partie de chœur simplement esquissée (une seule mesure), et d'importantes variations dans l'orchestration. Serait-ce le signe d'un remords ? Ou serait-ce que la version orchestrée n'ait pas reçu son état définitif ? On sait les scrupules de Berlioz à ce sujet, qui retouchait régulièrement ses partitions. À moins qu'il ne s'agisse, pour cette variante, d'une initiative du copiste.

Par ailleurs, ce manuscrit porte sur la première page du premier cahier de partition le titre "Le Chant des Bretons", avec en haut à droite "Berlioz", dans les deux cas de la même main qui a tracé la partition qui suit (la calligraphie à cet égard ne laisse aucun doute, notamment si l'on se réfère aux "B" en lettres majuscules). Donc de Weckerlin. La première page du second cahier reprend les mêmes éléments en titre, mais d'une écriture moins appliquée (comme pour un brouillon), et le nom de Berlioz n'est plus mentionné. Un renvoi a été ajouté sur la première page du premier cahier, d'une autre main, dans une autre encre : "(1)", après le dernier mot du titre. La note qui fait référence à ce renvoi est en bas de page, de cette même main et encre, et précise : "Manuscrit de la main de J. B. Weckerlin, qui est probablement l'auteur de l'orchestration." Selon son aspect, cette écriture apparaît relativement ancienne, et pourrait être celle d'un ancien archiviste du Conservatoire ou de la BnF.²

Car il faut savoir que Weckerlin a été bibliothécaire au Conservatoire de Paris, auquel il a légué différents documents, transférés avec l'ensemble du fonds à la BnF après 1964. Quelques mots sur Weckerlin. Il est né en 1821 à Guebwiller, en Alsace, et mort en 1910 à Trotberg, près de sa ville natale. Après des études au Conservatoire de Paris de 1844 à 1849, il signe quelques compositions, et participe avec François Seghers à la direction des concerts de la Société Sainte-Cécile entre 1850 et 1855, comme chef de chant, puis chef d'orchestre. Outre des opéras-comiques représentés de son vivant, il a laissé différents recueils et études de chansons populaires, notamment alsaciennes. Il devient bibliothécaire assistant puis titulaire, au Conservatoire de 1869 à 1909, où il succède à Berlioz à ce poste. Est-ce Berlioz qui l'avait recommandé ? Car lui et Weckerlin se sont apparemment connus. Son nom est cité dans la *Correspondance générale* (CG Flammarion), dans un échange de courriers, deux lettres de Berlioz à Weckerlin et une lettre du second au premier³, ainsi que dans une lettre où Berlioz le mentionne⁴.

De cela, il ressort quelques faits qui méritent d'être notés. L'annonce de Richault date de début 1850, au moment même où Weckerlin prend une part active dans la Société Sainte-Cécile. Peu après cette date – et les moments

difficiles, qui devaient être fatals, de la Société philharmonique qu'il avait fondée – Berlioz allait confier certaines de ses œuvres aux soins de la Société Sainte-Cécile, notamment la création de *la Fuite en Égypte* le 18 décembre 1853.

Et c'est ici que surgit à propos un autre témoignage. Julien Tiersot, dans sa série d'articles "Berlioziana" (publiée dans *le Ménestrel* de 1904 à 1911) fait lui aussi allusion au manuscrit de cette version orchestrée. Citons-le : "La Bibliothèque du Conservatoire a sur ses rayons une partition d'orchestre manuscrite du *Chant des Bretons*, que le catalogue désigne en ces termes : "Orchestration copiée par M. Weckerlin pour les concerts de la Société Sainte Cécile." Nous ne possédons aucun autre renseignement sur cette forme particulière du morceau, ignorant même si cette orchestration est de Berlioz." (*le Ménestrel*, année 1905, page 371) On notera que le "renseignement" du catalogue du Conservatoire, que mentionne Tiersot, a depuis lors disparu, peut-être quand le manuscrit a passé à la BnF. Il fait toutefois nommément référence aux "concerts de la Société Sainte Cécile", et, surtout, utilise l'adjectif "copiée", et non pas "réalisée", "écrite" ou encore "composée"... Et ce en dépit des réserves que tient à exprimer Tiersot, avec une rigueur qui lui fait honneur (comme toujours), mais en méconnaissant semble-t-il l'annonce de Richault.

Relevons par ailleurs que s'il arrive à Berlioz de confier à d'autres musiciens la réduction piano de certaines de ses œuvres, ce n'est jamais le cas pour l'orchestration de pièces par lui écrites originellement pour piano. Il n'y a pas, jusqu'à plus ample information, d'exception à cette règle. Et il est douteux que Berlioz ait autorisé de son vivant, à Paris la ville où il réside, l'exécution d'une orchestration qui n'était pas de lui.

D'où l'hypothèse que l'on peut ainsi formuler : Berlioz aurait ébauché une orchestration du *Chant des Bretons* dans le but de la faire exécuter par la Société Sainte-Cécile ; à cet effet Weckerlin en aurait alors fait une copie ; le projet de concert ne s'étant pas concrétisé (selon toute vraisemblance, car il ne s'en trouve nulle trace), cette version n'a pas été pleinement fixée (ce dont témoigneraient les hésitations sur le manuscrit), et l'édition prévue de la pièce s'est vue par là même abandonnée, ou en est restée à de rares exemplaires ; Berlioz aurait par la suite quelque peu oublié (renié ? perdu ?) ce travail occasionnel, qu'il ne cite dans aucun de ses catalogues ultérieurs. C'est une théorie, non formellement vérifiable en l'état, mais qui a le mérite de la logique et de la cohérence avec tous les témoignages relevés ci-dessus.

Il est probable que l'archiviste, auteur de la note précitée figurant sur le

manuscrit de BnF, ne disposant pas des informations permettant de tels recoupements, s'est simplement contenté de faire part de ses doutes en relevant que le document est de Weckerlin. Mais remarquons que ce dernier a lui-même bien mentionné et écrit "Berlioz", en haut de la première page de partition, et ne s'attribue aucunement la paternité de la pièce, ni même ne signe de son nom à quelque endroit dudit document.

On peut aussi se demander pourquoi diable Weckerlin aurait réalisé sa propre orchestration... et ce, sans même prendre la peine de la revendiquer ; d'autant plus en sachant les intentions de Berlioz (qu'il ne pouvait ignorer, ne serait-ce que par l'annonce de Richault), les bonnes relations entre les deux musiciens et le projet apparent de concert (entre 1850 et 1855, époque de la Société Sainte-Cécile et en pleine gloire de Berlioz !). Mais rien n'est totalement à exclure.

Holoman, en mentionnant ce manuscrit, laisse prudemment la porte ouverte : "On ne sait si cette orchestration est de Berlioz". Rumbold (responsable chez Bärenreiter des tomes 14 et 22b de la NBE), qui rejette l'orchestration de *la Marche d'Isly*, les arrangements d'après Bortnianski⁵ et cette version orchestrée, apparaît pour sa part plus tranchant, ce qu'on ne saurait strictement lui reprocher ; sinon expéditif, car on peut regretter qu'il n'ait pas poussé dans chaque circonstance plus loin ses investigations, à en juger par l'absence systématique de commentaire explicatif. Le lecteur de son Avant-propos devant se contenter d'un "sans doute" aussi évasif que sans appel (dans le cas qui nous occupe : "L'orchestration n'est sans doute pas de Berlioz lui-même."). Ce qui est moins justifiable, et inciterait plutôt à en savoir davantage.

À ranger donc dans les partitions d'attribution incertaine, mais possible ; et dans l'appendice que la NBE – inestimable édition, au demeurant – aurait pu (dû ?) faire, comme il en a été par exemple de l'édition Mozart chez le même éditeur. Cette orchestration, hors l'hypothétique ancienne édition chez Richault, n'a ainsi jamais été publiée.

Pierre-René SERNA

1. Le terme "partition" désigne ici la grande partition pour chant et orchestre ; ainsi que cela se vérifie pour le reste des œuvres présentées de cette annonce. On relèvera que vient juste après dans la liste : "Le même, avec piano... 3 [francs]". Le prix affiché aussi bien que cette spécification ne laissent aucun doute. On remarque toutefois que Holoman comme Rumbold s'égarent quelque peu dans leurs références,

puisqu'ils citent l'un et l'autre également une autre annonce de Richault, pareillement dans *la France musicale*, cette fois du 4 novembre 1849 (Holoman fera une correction postérieure, à cet effet ; le *Catalogue* tel qu'il fut primitivement édité indiquait de façon erronée "26 novembre 1843"). Or cette annonce met "Chant des Bretons, chœur... 3,75 [francs]". Le prix et la spécification portent cette fois assurément sur la version piano et chant. Au reste, l'annonce ne concerne que des pièces chantées de Berlioz avec accompagnement de piano.

2. C'est aussi de la même main (de l'archiviste ?), et de la même encre, que l'on voit sur la couverture : "Berlioz (Hector)", et en dessous : "Le Chant des Bretons", et encore en dessous : "Orchestré (par Weckerlin ?)". Ainsi qu'également, en haut à droite : "Carton partitions. B." Cette dernière mention est biffée. A été rajouté, en bas de cette mention biffée : "Weckerlin", cette fois d'une autre écriture, et au crayon.

3. Lettre du 3 novembre 1854 (CG n° 1807) où Berlioz demande à Weckerlin de reporter un concert de la Société Sainte-Cécile (ce qui sera suivi d'effet, preuve des bons rapports entre les deux hommes), ainsi que de lui prêter les parties de la *Symphonie en ré mineur* de Haydn ; lettre du 10 novembre 1854 (CG n°1810), où Berlioz réitère sa demande à propos de la symphonie de Haydn ; lettre de Weckerlin du 2 février 1864 (CG n° 2831), où il fait part de la répétition d'un "fragment des *Troyens*".

4. Lettre du 2 avril 1865 (CG n° 2991), où Berlioz cite un concert de Weckerlin avec le Septuor et le Duo des *Troyens*. Hugh Macdonald indique en note que l'annonce de ce concert "ne comprenait aucune œuvre de Berlioz". Mais les souvenirs de Weckerlin, qu'il consigne dans son ouvrage *Nouveau Musiciana* (Garnier frères, éditeurs, Paris, 1890), font bien état de ces extraits lors du concert (page 196).

5. Les partitions de l'orchestration de la *Marche d'Isly* d'après Léopold de Meyer et des deux chœurs arrangés d'après Bortnianski ont été publiés sur le site hberlioz.com de Monir Tayeb et Michel Austin. On suggérera de s'y reporter pour les commentaires afférents, qui soulèvent bien des questions. La *Marche d'Isly*, dans l'orchestration retrouvée telle qu'elle figure sur ce site électronique, a été recréée – pour la première fois depuis 1846 ! – le 31 janvier 2009 à l'Opéra-Comique par les soins de l'Orchestre Ostinato sous la direction de Jean-Luc Tingaud. Voir à ce propos le compte-rendu de Christian Wasselin dans *Lélio* n° 20, et les réactions en réponse de Hugh Macdonald et de ma propre personne dans *Lélio* n° 21. Elle a été reprise, le 28 août 2011, dans le cadre du Festival Berlioz de La Côte-Saint-André. On joindra au débat la pensée que cette orchestration, quoi qu'il en soit, n'a peut-être pas reçu son état absolument définitif, auquel Berlioz n'aurait pas manqué s'il l'avait fait éditer (comme pour la *coda* ajoutée de la version orchestrée de la *Marche marocaine*, d'après le même Meyer).

Documents

Les trois documents d'époque qu'on va lire ci-dessous apportent une lumière inédite, et parfois détonante, à la fois sur la notoriété de Berlioz à cette époque dans son propre pays hors Paris, et sur les forces et les connaissances musicales des « provinciaux » du Nord, mais aussi sur la situation politique de la France à deux ans de la révolution de 1848, et même, en passant, sur quelques coutumes traditionnelles flamandes.

On comparera utilement ces narrations journalistiques avec les deux récits que Berlioz en a lui-même donnés : celui du 19-11-1848 dans la Revue et gazette Musicale de Paris, repris dans la récente Critique musicale (tome VI, pages 449 et 507), non dénué d'amertume, de causticité, et même de sévérité vis-à-vis de la ville de Lille ; et celui qui sera inclus dans Les Grotesques de la musique en 1852 (page 301), remanié dans un mode nettement plus enjoué.

D. C.

Le Messager du Nord (Barbier de Lille)¹, mercredi 17 juin 1846

INAUGURATION DU CHEMIN DE FER DU NORD

La cérémonie est accomplie, c'est à nous d'en rendre compte. Froideur générale, mesures mal prises, défaut d'ordre, voilà ce qui a dominé la fête, dont le caractère n'avait rien de grandiose ni de populaire.

Vers quatre heures, un premier convoi, composé de fonctionnaires belges, est arrivé de Mouscron. Une demi-heure après, le principal convoi, au milieu duquel brillait un wagon d'honneur, contenant les princes², s'avancait dans le

1. Alphonse Bianchi transforma en 1846 son journal satirique *Le Barbier de Lille* en journal politique qu'il intitula *Le Messager du Nord*, le premier journal socialisant à Lille.

2. Il s'agit de M. de Nemours et de M. de Montpensier, fils de Louis-Philippe.

prolongement de la station extérieure, à l'endroit où on avait dressé des tentes et des tribunes pour les dames. On se rappelle que les princes venaient d'Amiens où ils avaient couché la veille. Les invités, partis de Paris le matin, suivirent de près. Les princes furent reçus par un nombreux clergé venu processionnellement au lieu convenu, ayant à sa tête Mgr. Giraud ; par les innombrables autorités des trois départements du Nord, et une foule d'amateurs plus ou moins titrés. Une enceinte, dite réservée, gardée par quelques hussards, avait été envahie par la foule des curieux. On nous avait tant répété que M. de Nemours était maussade et gourmé, que nous avons été étonnés de l'aménité de ses manières et de la fréquence de ses saluts. Mais hélas ! la population était froide, réservée, narquoise même, en certains endroits ; et pas un *vivat*, à peine des coups de chapeau timides de loin en loin !!! La descente opérée, l'archevêque, à la grande édification du révérend père Rotschild, donna sa bénédiction et ses *oremus*. Puis ces Messieurs de Nemours et de Montpensier eurent à subir les harangues que vous savez. Les princes montèrent ensuite à cheval, et firent leur entrée solennelle dans nos murs. Malgré l'appel aux dispositions de la loi de Messidor, an XII, les gardes nationaux étaient peu nombreux ; un bataillon était représenté par une quarantaine d'hommes. Il nous serait difficile de supputer au juste le nombre de fidèles, mais nous pouvons, sans la moindre exagération, affirmer que jamais les compagnies n'avaient mis autant de mauvais vouloir à se réunir. Le parcours du cortège fut morne, triste, et eût ressemblé à un enterrement sans l'éclat du soleil et les toilettes étalées aux fenêtres et aux balcons. Tout-à-coup on entend sonner la cloche d'alarme et crier *au feu* ! Un incendie venait d'éclater au Palais-de-Justice. La chapelle de la prison, où l'on aurait allumé une plus grande quantité de cierges qu'à l'ordinaire, était en proie aux flammes. Malheureusement, cette chapelle est située immédiatement au dessus des greffes et du bureau de M. le procureur du roi. Il paraît que le feu s'y est communiqué et qu'une partie des registres de l'état-civil et des archives judiciaires aurait disparu. Pendant que nos braves pompiers déployaient leurs efforts, avec la troupe de ligne, les princes assistaient à la promenade officielle, dans les salons de la préfecture, de tous les corps administratifs, et ployaient sous le poids des compliments et des louanges facétieuses. M. Martin (du Nord), M. Dumont, l'intègre ministre des travaux publics, et nous ne savons quels arbitres de nos destinées entouraient à l'envi les rejets dynastiques. On fit cependant trêve aux fadaises, afin d'aller voir ce que c'était que ce malencontreux sinistre. Les augustes personnages, après avoir jeté un coup d'œil sur l'œuvre lamentable du sieur Leplus³, purent dire : *veni, vidi et non vici*. Mais l'heure de la soupe avait sonné, et les estomacs attendaient avec la plus vive impatience le moment où ils allaient régner en

3. ???

souverains. Le grand gala était préparé sur l'emplacement du futur débarcadère intérieur. A voir cela du dehors, on eût dit une immense ménagerie de foire, à la porte de laquelle un paillasse eut crié : *Venez, messieurs, prenez vos billets, prenez vos billets !* Au-dedans, c'était quelque chose d'assez curieux : deux mille convives, croquant, suçant, mâchant, engloutissant, mangeant une foule de choses enlevées aux marchés de la capitale, et s'échauffant par degrés, le verre à la main. C'était au moins un prétexte à une gravure illustrée. La table princière était du côté de la porte d'entrée. Nous, pauvres hères, nous étions admis seulement à passer rapidement par l'ouverture opposée ; de sorte que les physionomies épanouies des héros du jour nous échappaient complètement. Nous distinguions pourtant des voix glapissantes qui lâchaient le *toast* obligé. Le *toast* était immédiatement suivi de bravos prolongés, qui simulaient agréablement l'enthousiasme. M. Jules Janin, monté sur une chaise, semblait chanter l'air de Fontanarose ⁴ ; mais n'empiétons pas sur le récit qu'il vous fera de tant de belles choses, et quelles choses ! Cet homme de haut style, et quel style !

Et tous ces gens-là se figuraient qu'ils représentaient la France ! La France à leur effigie !!! Grand Dieu ! Agioteurs, conseillers d'état, ministres, tout cela serait la France ! Merci !!! Il faut convenir que le champagne prête des illusions. M. de St-Aignan pressait affectueusement la main de Mgr. l'archevêque de Cambrai. C'est tout simple, puisqu'il s'agit de la candidature de Cambrai *extramuros*. M. Rambuteau, au sortir de la tente, fumait son cigare ; M. Martinez de la Roza était son partner et M. l'ambassadeur de Sardaigne complétait le trio. Quant aux personnages de second ordre, ils étaient aux anges, persuadés que le gouvernement du pays était un instant transporté dans l'espace étroit qui sépare le rempart de la rue de Tournai. Un sourire, un regard, leur mettait du baume dans le sang. Nous avons remarqué un monsieur qui était enchanté de ce que M. de Nemours avait déployé un organe sonore et avait parfaitement accentué ses phrases. Pour ce qui regarde le sens de ses paroles, il n'en disait mot. Enfin, c'était une sorte de café, turbulent et vague.

Le programme annonçait un concert monstre. La mairie, sous la foi des éditeurs de la fête, avait, avec une discrétion pleine de candeur, distribué parcimonieusement des billets d'entrée, destinés à l'enceinte réservée, mais il

4. « l'air de Fontanarose » désigne vraisemblablement les « couplets burlesques » du docteur Fontanarose dans *Le Philtre*, opéra en deux actes de Daniel-François-Esprit Auber et Eugène Scribe (1831). Ces irrésistibles « couplets », véritable tour de force comique, étaient destinés à Levasseur, créateur du rôle.

y avait un malheur, c'était que l'enceinte réservée fût un mythe. La seule faculté qui vous était accordée, c'était de vous placer sous l'huile des lampions ou dans la foule la plus compacte. Mais en tout état de cause, il y avait flouerie d'annonce. Le concert-Berlioz consistait en un couple de morceaux, où le maestro a eu la complaisance de tenir le bâton. Un chef de musique l'a remplacé dès le troisième morceau. Des fusées, des coups de canon, rien de tout cela n'a aidé à l'animation populaire. La *Marseillaise* est venue réveiller cette masse engourdie ; la *Marseillaise*, hymne sympathique, a été bissée, bissée à l'unanimité. Ôtez la *Marseillaise*, et le concert-monstre deviendra une farce, une mascarade, une mystification, même pour l'éminent artiste qui a nom Berlioz.

Tandis que le menu fretin écoutait bêtement la prétendue musique de Berlioz, les dames de la haute épicerie se faisaient coiffer, accommoder, à dire d'expert. Elles ont, nous a-t-on dit, étalé assez inutilement leurs grâces provinciales aux yeux des centralistes amenés par la vapeur. Les susdits centralistes prisent assez peu la suffocation, et affectionnent médiocrement les beautés ruisselantes de sueur. Ainsi, nous avons la douleur de vous confesser qu'il ne se dénouera nulle intrigue amoureuse, nul mystère conjugal, à la suite du *raout* franco-belge. Un bal aussi solennel ne pouvait commencer comme un bal plébéien, là, sans façon, avec le *crin-crin* du ménétrier. Oh ! non ! il s'agissait d'une cantate composée tout exprès pour la voix splendide de Massol⁵. Massol qui a mieux à faire, s'était bien gardé de se commettre en une pareille galère. Aussi, l'Académie de musique, succursale de celle de Paris, avait été mise en réquisition ; M. Watier avait généreusement adjoint ses élèves à ceux de l'Académie, afin d'aider à l'exécution de l'œuvre de l'un de nos grands compositeurs. La cantate, bien écrite, musicalement parlant, renferme de beaux effets d'harmonie, lesquels effets ont été complètement inaperçus, grâce au bruit barbare qui régnait dans la salle de bal. A défaut de M. Massol, qui eût fait du bruit comme quatre, quatre ténors ont exécuté le *solo* devant l'auditoire le plus distrait, le plus ennuyé, le moins propre à goûter de bonne et solide musique.

Les braves gens, les jeunes demoiselles, soit de l'Académie, soit du cours de M. Watier, comptaient naïvement jouir de l'aspect de cette aristocratie en branle. Rassurez-vous, whigs et torys, les vilains et les petites vilaines n'ont pas sali vos blasons *cassonade, fil, coton et reports* ; on les a priés poliment de sortir, aussitôt la cantate finie, à peu près comme cela se pratique à l'égard des chanteurs ambulants. Mais les pauvres chanteuses étaient, à défaut de

5. Jean-Étienne-Auguste Massol, dit Eugène Massol (1802-1887) est un ténor puis baryton français. Il fut le premier Fieramosca.

diamants, parées de leurs attraits naturels et de leurs seize ans, au grand dépit des matrones sur le retour ; mais les chanteurs étaient décemment habillés, et pas du tout débraillés, à la façon des *gentilshommes*. En vain, un de nos plus généreux concitoyens, le plus ardent promoteur de la fête, offrit-il de payer de ses propres deniers les soixante cachets de bal, correspondant au nombre des *intrus*, la commission fut inflexible. Honneur aux Dreux-Brezé⁶ de la Flandre française ! Ils sont en attendant bien heureux de n'avoir pas rencontré un *Mirabeau*. Ils savaient bien, les gaillards, que le temps des *Mirabeau* est passé, et que l'illustre orateur serait peut-être, s'il vivait aujourd'hui, administrateur du chemin de fer : on n'est pas plus profond qu'un commissaire de bal !

Les princes, pressés de se débarrasser des étouffements *intramuros*, et de se dérober aux charmes d'une réception impossible à décrire, ont passé la revue des troupes de la garnison, à neuf heures, au débarcadère extérieur, et l'incommensurable enfilade de wagons a cinglé - pardonnez-nous l'expression - vers la capitale de la Belgique.

Nous le répétons, la fête a été d'une déplorable médiocrité. Elle aura peu de retentissement, à moins que l'imagination de l'*Epoque* et le crayon de l'*Illustration* ne lui prêtent le lustre dont elle a été privée.

*L'Echo du Nord*⁷ (18 juin 1846)

SYMPHONIE ET CANTATE DE M. HECTOR BERLIOZ.

Un honorable citoyen a eu l'heureuse idée, afin de donner un peu d'éclat à notre fête, de proposer à M. le maire de faire exécuter en plein air un morceau de musique aux proportions gigantesques. Cette proposition a été accueillie par M. Bigo, et de suite M. Dubois est parti pour Paris avec l'intention de s'adresser à M. Hector Berlioz, avec lequel il était en relations amicales. M. Berlioz est le compositeur excentrique qui sait si bien diriger les grandes masses instrumentales et vocales ; et comme notre ville jouit d'une certaine

6. H. Évrard de Dreux-Brezé (1762-1829), grand maître des cérémonies sous Louis XVI, est célèbre par l'incident qui termina la fameuse séance royale du 23 juin 1789 : chargé par le roi, qui voulait empêcher la réunion des trois ordres, de notifier à l'Assemblée nationale l'ordre d'évacuer la salle des séances, il fut accueilli par une violente apostrophe de Mirabeau et se retira sans avoir pu se faire obéir.

7. La loi sur la presse de 1819 permit à l'imprimeur Vincent Leleux de fonder la même année son journal du soir *L'Écho du Nord*, premier grand journal commercial à Lille, qui subsista jusqu'en 1944.

réputation, plus ou moins méritée, d'aimer la musique, le compositeur a accueilli de suite l'invitation qui lui était faite par M. Dubois, et s'est dit : Lille possède des ressources musicales immenses, je pourrai faire exécuter un fragment de ma symphonie composée pour l'inauguration de la statue érigée en l'honneur des héros morts pour la liberté en juillet 1830. De plus, M. Berlioz s'est mis sur-le-champ à l'œuvre pour écrire la musique d'une cantate dont M. Jules Janin venait d'improviser les paroles ; mais comme on n'avait pas assez de temps pour faire répéter et exécuter la grande symphonie par tous les musiciens réunis de la ville, en admettant qu'ils eussent bien voulu prendre part à l'exécution, on résolut de la confier aux musiques militaires, parce qu'on pouvait obtenir de musiciens disciplinés autant de répétitions longtemps prolongées qu'il en fallait pour arriver à une bonne exécution, ce qu'il eût été difficile d'obtenir de la part des amateurs ; et comme il n'y avait en ville que deux musiques d'infanterie et celle des hussards, M. le général Négrier a bien voulu donner l'ordre de faire venir la musique du 59^{ème} de ligne, en garnison à Valenciennes, et celle du régiment d'artillerie en garnison à Douai. Nous devons savoir gré à M. le général d'avoir coopéré à l'embellissement de la fête communale ; car, sans cette réunion de musiciens, que restait-il pour amuser les habitants et les étrangers qui ne prenaient point part au banquet et qui n'allaient pas au bal ? Le tir à l'arc, le tir à l'arbalète, la joute sur l'eau et la chasse aux canards. Cela n'est guère attrayant, ni amusant. C'est toujours la répétition de ce que nous voyons à chaque fête. Mais n'entamons point ce chapitre-là ; la considération d'argent entrant pour beaucoup dans cette affaire, cela nous mènerait trop loin. Passons de suite à l'œuvre de M. Berlioz, et disons que l'exécution en a été très-satisfaisante. Seulement une partie importante a manqué, c'est celle des coups de canon. Les artilleurs n'ont reçu de poudre qu'au moment où le morceau était déjà terminé. Il y aurait eu besoin aussi d'une plus forte partie de basses et de trombones. Nous regrettons qu'on n'ait pu faire entendre que la troisième partie de cette symphonie ; car c'est une œuvre grandiose, pleine d'énergie, remplie d'effets neufs, saisissants. Il faudrait entendre plusieurs fois cette belle musique pour pouvoir bien l'apprécier.

Nous avons reconnu, dans certains endroits, non pas une répétition de passages de l'ouverture des *Franco-Juges*, mais seulement la touche vigoureuse du maître. La première partie de la symphonie se compose d'une marche funèbre, ce qui n'était pas de circonstance avec la fête. La seconde renferme un solo de trombone, très-difficile, composé pour M. Dieppo, tromboniste de première force. On aurait eu de la peine à trouver un musicien capable de bien interpréter ce solo. Il a donc fallu y renoncer.

Sitôt la marche triomphale exécutée, M. Berlioz s'est rendu dans la salle du bal pour diriger la cantate qui devait être chantée à l'entrée des princes.

Le compositeur, en écrivant cette cantate, a été heureusement inspiré ; il a trouvé pour refrain un de ces chants qui peuvent se retenir facilement ; l'allure en est franche et ne sent nullement le travail. Nous y avons remarqué un beau solo pour voix de basse. Le style en est à la fois simple et noble, c'est un de ces chants comme en écrivait Haydn : quatre exclamations sur ces paroles : *la paix, le roi, l'ouvrier, la patrie*, placées sur des accords parfaits qui se succèdent en descendant, ont produit un très-grand effet. La prière *andante religioso* :

Que dans ces campagnes si belles
Par l'amitié les peuples plus heureux,
Elèvent leurs voix solennelles,

est d'une exécution plus difficile ; l'auteur y a placé des accords chromatiques pour changer de ton, et a dû recourir à l'enharmonique pour y rentrer, c'est-à-dire que telles notes diésées ont été remplacées par d'autres notes bémolisées ; ainsi, aux notes *sol* dièse, *ré* dièse, *la* dièse, on a substitué *la* bémol, *mi* bémol, *si* bémol, ce qui embarrasse le chanteur ou l'exécutant, parce que cette manière d'écrire n'est pas souvent employée.

Les élèves de l'Ecole de musique et ceux de M. Watier ont fait un véritable tour de force en parvenant à exécuter cette cantate avec autant de verve et d'ensemble qu'ils l'ont fait dimanche soir. La musique ne leur avait été donnée que deux jours auparavant. Ils ont déployé un zèle et une bonne volonté qui a dû bien satisfaire M. Berlioz ; car c'est pour payer à leur manière leur tribut d'admiration au grand artiste qu'ils ont déployé ce zèle et cette bonne volonté. La cantate de M. Berlioz est destinée à devenir populaire. Avant peu, douze cents élèves de l'Orphéon la chanteront dans la halle au blé, l'effet qu'elle produira sera immense.

Le Messager du Nord (18 juin 1846)

Nous autres, naïfs et modestes écrivains de province, nous avons l'habitude d'appeler un chat un chat, et Rollet⁸ un fripon, à la grande indignation des *gentilshommes*, qui ne comprendront jamais qu'on ait du bon sens sans porter

8. Citation de Boileau : « J'appelle un chat un chat et Rollet un fripon » (*Satire*, I, 52). Charles Rollet, le « fripon » immortalisé par Boileau, était « procureur en Parlement ». Il s'occupait fréquemment des affaires des comédiens, dont Molière.

des breloques, et quelque peu d'esprit sans s'orner d'une chemise de toile peinte.

Pour nos Parisiens, de deux choses l'une : ou les malheureux habitants des départements sont des nigauds, des jobards, des ours mal léchés, ou tout ce qui s'y passe est marqué du cachet du pittoresque, de l'original et de l'imprévu⁹. Ces messieurs étant venus à la suite de M. Rotschild, se sont naturellement considérés comme de sa maison et croient être agréables au maître, en nous prodiguant les compliments que l'illustre banquier ne veut pas se donner la peine de formuler. Le premier *puff*, en ce genre, nous le devons au correspondant de l'*Emancipation*, de Bruxelles, lequel correspondant est véhémentement soupçonné d'être parisien. Ce monsieur a vu lors de leur arrivée dans la station, les princes pressés de tous côtés par la foule. Or, vous n'ignorez pas que la station était soigneusement gardée et interdite à tout individu, non porteur d'un habit officiel. A la vérité, les princes ont été plus tard entourés par la foule ; mais tout désintéressés que nous étions dans la bonne ordonnance de la fête, nous n'avons pu nous empêcher de déplorer une absence complète des précautions les plus vulgaires, en cette circonstance. L'enceinte réservée pour les hommes, du côté opposé à la tribune des dames, avait été, ainsi que nous l'avons déjà dit, envahie par le peuple et les curieux, en dépit des hussards, dont la consigne était d'écarter les importuns. Quand MM. de Nemours et de Montpensier quittèrent la voie ferrée et prirent la chaussée, une multitude d'ouvriers alla les regarder sous le nez et entravèrent leur marche. Le narrateur a beau crier au prodige, en énumérant les convives du banquet, les bougies, les lustres, les girandoles. Nous dirons que s'il avait assisté à nos deux banquets des fêtes commémoratives du siège de Lille, il aurait vu un spectacle plus imposant, plus curieux, plus digne d'une description littéraire. Mais, c'était là une petite réjouissance locale, qu'on n'escomptait pas à la Bourse. Ne venez pas — nous vous en conjurons — nous accuser de vouloir rabaisser vos cérémonies inaugurales. Nous savons parfaitement que, si vous l'eussiez voulu, avec l'argent que vous possédez, vous nous eussiez donné des choses féériques. Mais enfin, ce n'est pas notre faute, si nous n'avons été témoins que d'une récréation assez mesquine, d'ordonnance et de goût. Les imaginations de Paris sont autrement montées que les nôtres, et nous serions fort mal venus d'arracher aux historiographes leur lyre, source de si belles inspirations. Le correspondant déjà nommé trouve que Lille fait très-bien les choses, et que son repas était merveilleusement organisé. M. Rotschild va faire, à la lecture de ce factum une horrible grimace. Il est vrai que M. Rotschild doit avoir un masque

10. Nihil novi sub sole... (note de D.C.).

impassible, car il a articulé sans rire la phrase que voici : « La France toujours passionnée pour les idées généreuses, a suivi la haute impulsion qui lui était donnée ». Il appartient à M. le baron (d'être reconnaissant et de confesser que la France est généreuse..... envers lui. Nous ne nous séparerons pas de M. le correspondant, sans lui emprunter ces paroles aimables à propos du bal : « Il y avait là beaucoup de femmes, beaucoup de fleurs ; il y avait une température plus que tiède, et un air qui prenait à la tête et l'exaltait, quelque chose qui prenait aux jambes, et les faisait danser ».

M. Théophile Gautier a aussi payé son tribut. Il a daigné écrire ses impressions sur le coin d'une table qui lui a procurée l'hospitalité d'une famille lilloise – heureuse famille, va ! Un des passages les plus véridiques de son article, c'est celui où, d'accord avec tous ses confrères, et les voyageurs de notre connaissance, il signale la ville d'Amiens à la rancune des appétits les plus ordinaires. Pourtant M. Gautier y met des formes, et consent à ne pas traiter les Picards comme des nègres. Il appelle l'imprévoyance culinaire de la ville d'Amiens « inexpérience à remuer de grandes masses ». C'est plus poli que juste. Toutefois, M. Gautier n'a pas coutume d'éviter le mot propre. La preuve, c'est qu'il sait dire crûment la vérité ; exemple : « Pendant le repas, toute la population de la ville et des environs a défilé et fait le tour de la table, comme autrefois, à Versailles, au dîner de Louis XIV ». Le plus étonné, à la lecture de ce récit, ce sera certainement le peuple de Lille, qui ne se doute guère d'avoir assisté aux splendeurs du banquet *titanique*. M. Gautier termine délicieusement par ce trait : « M. Rotschild était radieux, et vraiment il y avait de quoi. Quand on a mené à bout une œuvre si colossale, on peut se croiser les bras et se dire : C'est bien !! » Ainsi, M. Rotschild n'a plus qu'à se croiser les bras. Nous sommes sûrs de bien marcher d'ici à Paris, pour peu que tous ses agents et ses ingénieurs en fassent autant.

Et notre ami le *National*, qui se livre aussi au fantastique ! Devinez ce qu'il a vu ? Toutes les maisons illuminées. Allons, chers compatriotes, mettons la main sur la conscience, et demandons-nous si, en fait d'illuminations, il y avait autre chose que les lampions de la saint Philippe accrochés aux seuls édifices publics et aux maisons des fonctionnaires. Le Champagne aidant, la vue peut se troubler. Cependant, plusieurs convives se sont plaints de ne pas avoir été également bien partagés : témoin ce monsieur qui n'avait mangé que des haricots verts. En revanche, plusieurs jeunes gens avaient eu le toupet de remplacer - nous ne savons trop comment - des officiers de la garnison, invités *in extremis*, et qui avaient refusé de jouer le rôle de *comparses*. Tenez, ce qui a le mieux été écrit, dans tout cela, c'est le menu du dîner ; on sent, rien qu'en mettant le nez dessus, une odeur suave qui vous fait venir l'eau à la bouche. Quoi de plus ingénieux qu'un *saumon sauce généreuse*, qu'un *jambon d'York à la jardinière sauce malaga*, que des *cailles au gratin*, que des *perdreaux à la régence*, en temps prohibé, que des *flageolets nouveaux* à

la crème. Mais ce qui a le plus intrigué deux bourgmestres de la Flandre orientale, c'est l'annonce de deux diplomates. Ces Belges irréprochables s'attendaient à voir mettre à la broche messieurs les ambassadeurs de Sardaigne et de Naples ¹⁰.

Les marquis du temps de Molière ne trouvaient d'autre critique à adresser à l'un de ses chefs-d'œuvre que ces mots qu'ils ne pouvaient digérer : *tarte à la crème*. Le *Journal de Lille* qui s'étonne aussi des airs de marquis, au lieu de nous démontrer en quoi notre récit de la fête inaugurale a outragé la vérité, crie au pitoyable, au mauvais goût, à la parodie, et demande grâce pour la langue française. Nous laissons volontiers au *Journal de Lille* les prétentions superlificoquentieuses, en matière de bon goût. Quant à la langue, nous comprenons la portée de son persiflage, l'idiome que nous parlons ne ressemble pas du tout au français-Pritchard, pas plus qu'au français-Rotschild. Il semble vraiment que tout ait été fait pour jeter du froid et du ridicule sur la fête de l'inauguration. D'abord, c'est le cosmopolite Rotschild parlant politique au banquet, comme si le coffre-fort n'était pas la négation de tout principe et de tout sentiment généreux, comme si la banque n'avait pas gagné des primes à Waterloo et perdu des différences à la révolution de juillet. Au point de vue artistique, la même observation est à faire. M. Berlioz est venu obtenir un fiasco complet et M. J. Janin... Oh! M. J. Janin a voulu nous prouver combien il lui est facile de faire de mauvais vers, lui, qui déjà nous avait habitués à des choses latines détestables, ne pouvait manquer de nous prouver sa capacité à l'endroit de la poésie française. Comme modèle de style, d'élégance, de grâce et d'énergie, nous offrons à nos lecteurs la cantate suivante en promettant nos bénédictions à celui qui nous en apportera l'analyse logique. Voici ces vers abracadabrants:

C'est le grand jour, le jour de fête,
 Jour du triomphe et *des lauriers*.
 Pour vous, ouvriers,
 La couronne est prête ;
 Pour vous, soldats de la *paix*,
 C'est votre *victoire*,
 C'est à vous *la gloire*
 De tant de *bienfaits*.

10. Comme quoi, l'humour anti-belge n'est pas d'aujourd'hui. En fait, il s'agit très banalement de moqueries réciproques entre voisins proches (note de D.C.).

Les cloches sonnent dès l'aurore
Et le canon répond sur les remparts,
Sous l'oriflamme tricolore,
Le peuple accourt de *toutes parts*.

Que de montagnes effacées,
Que de rivières traversées,
Travail humain, fécondante sueur,
Quels prodiges et quel labeur.

Les vieillards devant ce spectacle,
En souriant descendront au tombeau.
Car à leurs enfants ce miracle
Fait l'avenir plus grand, plus beau.

Des merveilles de l'industrie,
Nous, les témoins, il faut *chanter*
La paix, le roi, l'ouvrier, la patrie,
Et le commerce et ses *bienfaits*.

Que dans des campagnes si belles,
Par l'amitié, les peuples, plus heureux,
Elèvent leurs voix, leurs voix solennelles
Jusqu'à Dieu caché dans les cieux.¹¹

(source : Archives de la Bibliothèque municipale de Lille)

11. Je reproduis scrupuleusement les italiques de l'article du journal (note de D.C.).

Échos du Festival Berlioz 2011

Année de transition pour le dernier Festival Berlioz de La Côte-Saint-André : le cap est maintenu, avec un éventail foisonnant d'interprètes de haut niveau, pendant que la programmation reste encore quelque peu en suspens. Certains grands projets n'ayant peut-être pas pu voir le jour (comme une *Damnation de Faust*, qui aurait été tout indiquée pour cette édition placée sous le signe de « Berlioz, Liszt et le diable »), en raison de difficultés inhérentes au contexte local et à une manifestation encore jeune. Gageons que les prochaines éditions, promises avec pour thèmes « Berlioz et l'Italie » puis « Berlioz et Wagner », l'an prochain et l'année suivante, trouveront à confier aux grands talents qu'a su réunir le festival la tâche d'œuvres de Berlioz plus conséquentes et mieux présentes.

C'est ainsi que, cette fois-ci, seul le concert de clôture se donne entièrement au compositeur auquel le festival doit son intitulé ; au sein d'une multitude d'autres manifestations parsemées de pages musicales les plus diverses, faisant une part grande ou petite à Berlioz... ou n'en laissant aucune. En rapport constant toutefois avec le musicien célébré en ces lieux. Le concert susmentionné est néanmoins de ceux qui se distinguent, qui proclament éloquemment la vocation du festival présidé par Bruno Messina. Il n'est que d'énoncer son hardi programme : *Marche marocaine, Marche d'Isly, Plaisir d'amour, Hymne des Marseillais, Huit Scènes de Faust...* À travers un discret fil conducteur, autant de surprises et de raretés, inouïes sous d'autres cieux et qui à elles seules méritent le voyage (selon le guide à écrire des festivals, auquel se conforme, apparemment, la petite foule accourue de nos amis britanniques de la Berlioz Society). C'est aussi comme un point d'ancrage, un creuset et un symbole : ceux de la communion entre le public et de nouveaux intercesseurs, la « génération Berlioz » selon le mot de Bruno Messina. Ou dit d'une autre manière : l'Orchestre européen Hector-Berlioz, constitué de tout jeunes musiciens issus de différents conservatoires entourant l'orchestre Les Siècles de et par François-Xavier Roth, couronnant un stage d'une semaine fondé sur la pratique de l'*instrumentarium* d'époque. Assurément, l'un des beaux cadeaux du festival et son plus prometteur espoir depuis l'inauguration de cette formule l'an passé.

Le résultat interprétatif en est diversement exaltant. Les deux Marches orchestrées d'après Léopold de Meyer s'avèrent enlevées comme il sied (quand bien même la *Marche d'Isly* nous paraissait plus fouillée dans le souvenir que nous gardons de sa recreation en 2009 à l'Opéra-Comique sous l'égide de Jean-Luc Tingaud *). La romance de Martini pâtit peut-être du grand orchestre, auquel l'instrumentation de Berlioz ne la destinait pas, et d'un baryton semble-t-il peu enclin aux bergeries (Luc Bertin-Hugault), mais constitue tout un plaisir enrubanné. Quant à *La Marseillaise*, vibrant chant révolutionnaire sous la plume de Berlioz avant de devenir (plus platement avec une autre orchestration) hymne officiel, elle éclate de toute sa fougue, lancée par un ténor vigoureux (Julien Dran), des chœurs tempétueux (ceux du Chœur Britten et du Jeune Chœur symphonique, sous la direction de Nicole Corti) et des instrumentistes qui le sont autant. Mets de consistance, et cependant tout le contraire d'un plat roboratif, les *Huit Scènes* sont servies d'un même élan, avec l'appoint judicieux de la mezzo Marie Lenormand, et des précités ténor et baryton (ce dernier, mieux à son affaire), entre tension et évanescence : tout le génie éclos de Berlioz, que la future *Damnation de Faust* viendra confirmer sans nécessairement remplacer. Et le long de ce parcours contrasté des pièces variées du concert, Roth sait à chaque fois insuffler l'ardeur contenue ou épanchée, quand il faut et avec un souci permanent des équilibres (malgré quelques flottements dans les « Chants de la fête de Pâques »). À cet égard, on ne peut que louer les répartitions choisies (des chœurs, à l'arrière, sur le côté ou devant le plateau ; du ténor et du guitariste soliste, dans un coin d'avant-scène pour l'ultime Sérénade de Méphistophélès...), au sein de l'auditorium provisoire installé dans la cour du château de La Côte-Saint-André dont l'acoustique se révèle sensiblement améliorée. Bref, une entreprise parfaitement accomplie, à mettre au compte du concours valeureux de tous ses participants et au premier chef de la ferveur rigoureuse et galvanisante portée par François-Xavier Roth.

Autres impressions sur le vif, puisqu'il ne nous a été donné d'assister qu'aux deux derniers jours du festival : deux petits concerts d'après-midi et la soirée précédant celle de la clôture. Celle-ci revient à l'Orchestre national de Lyon, sous la baguette inspirée d'Eliahu Inbal. La *Faust-Symphonie* de Liszt est à l'honneur et dans toute sa gloire, restituée intensément avec l'aide du Chœur de Lyon-Bernard Tétu et du ténor Charles Castronovo. Des extraits de *Roméo et Juliette* le seraient pareillement, si ce n'est qu'ils sont réduits de façon inexplicable à l'Introduction et à « Roméo seul ». Cruelle frustration ! que la longueur (parfois bavarde) de la symphonie de Liszt ne saurait réellement compenser. D'autant qu'Inbal est un chef des plus approprié pour Berlioz, comme il l'a démontré une fois encore, et ce dont on ne doutait pas.

Le récital de l'après-midi ce même jour, dans l'église de La Tour-du-Pin, charmante ville iséroise à quelques lieues du bourg natal de Berlioz, associe pour son compte l'orgue, le cornet à piston et le trombone, aux soins de Nicolas Bucher, Franck Pulcini (subtil cornettiste) et Bruno Flahou. Des œuvres plutôt d'esprit divertissant, arrangées pour ce type d'instruments, de Saint-Saëns, Mendelssohn, Hartmann, Pierné (un troublant *Prélude*) ou Berlioz (une Oraison funèbre tirée de la *Symphonie funèbre et triomphale*, qui n'en demandait pas tant). Et un concert étrange, pour reprendre le qualificatif d'un Nicolas Bucher, présentateur pour l'occasion. Plus habituel, le récital du Trio George Sand accompagné de la soprano Jennifer Tani, égrène le lendemain après-midi des mélodies de Bizet, Massenet, Gounod et Berlioz, des pages de Liszt, Debussy et Lili Boulanger, dans la délicieuse petite église romane de La Côte qui vécut le baptême de son plus illustre concitoyen. La conviction ne manque pas, comme l'attestent aussi les commentaires verbaux annonçant chaque pièce, simples et bien venus d'Anne-Lise Gastaldi, la pianiste de ce trio exclusivement féminin (avec la violoniste Aki Saulière et la violoncelliste Nadine Pierre). Excellente initiative ici réitérée, qui contribue à la vertu pédagogique du Festival Berlioz nouvelle manière et reste l'un de ses acquis.

En marge du festival, une visite s'impose toujours au musée Hector-Berlioz, l'une des plus évocatrices maisons d'artiste qui soient. Entre des effluves de la *Marche marocaine* (enregistrée sous la direction de Kern Holoman), sortie de l'auditorium à rez-de-chaussée et *tube* tout récent réclamé par les visiteurs, le rendez-vous est aussi pour l'exposition « Fantin-Latour interprète Berlioz ». Magnifique catalogue qui n'avait jamais été réuni jusqu'alors, selon notre connaissance, de l'un des graphistes qui s'est le plus voué à notre compositeur, à travers des allégories qui demeurent pour l'éternité les images rêvées de *L'Enfance du Christ*, de *Roméo et Juliette* ou des *Troyens*, et quelques portraits vite tracés : comme ce « Berlioz au piano » daté de 1862, dont on ne sait s'il a été pris sur le vif ou d'après mémoire, témoignage qui grave définitivement le contre-pied de certaines idées reçues. (A retrouver dans le précieux Catalogue aux éditions Libel.)

Pierre-René SERNA

* Voir à ce propos les numéros 20 et 21 de *Lélio*.

Discographie

Nouveautés

Cléopâtre

In : *Romantic Concert Arias*

Avec : Mendelssohn, Beethoven, Arriaga.

R. Illing, sop. ; Melbourne Symphony Orchestra, dir. H. Esser

CD ABC Classics 4764434

Grande Messe des morts (Requiem)

R. Murray, t. ; Gabrieli Players ; Wrocław Philharmonic Orchestra ; Chetham's School of Music Symphonic Brass Ensemble ; Gabrieli Consort ; Wrocław Philharmonic Choir ; dir. P. McCreech

2 CD Signum Classics SIGCD280 © Katedra św. Marii Magdaleny, Wrocław, 13-15 IX 2010

Harold en Italie. Les Nuits d'été. Le Roi de Thulé (La Damnation de Faust)

A. Tamestit, alto ; A. S. von Otter, m.-sop. ; Les Musiciens du Louvre Grenoble ; dir. M. Minkowski

CD Naïve V5266 © Versailles, 21 IV 2011

Les Nuits d'été

M.-N. Lemieux, contralto ; D. Blumenthal, piano

Avec : Wagner, *Wesendonck-Lieder*. Mahler, *Rückert-Lieder*.

CD Cypres CYP8605

Les Nuits d'été

A.-C. Gillet, m.-sop. ; Orchestre philharmonique royal de Liège, dir. P. Daniel

Avec : Barber, *Knoxville: Summer of 1915*. Britten, *Illuminations*.

CD Aeon AECD-1113

Monologue (Didon), Entrée des constructeurs, Entrée des matelots, Entrée des
laboureurs (*Les Troyens*)

In : *Tragédiennes*, 3. « Les héroïnes romantiques »

V. Gens, sop. ; Les Talens lyriques, dir. Ch. Rousset

Avec : Gluck, Gossec, Méhul, Mermet, Massenet, Meyerbeer, Saint-Saëns, Kreutzer,
Verdi, Salieri.

CD Virgin Classics CD 5099907092725

L'Enfance du Christ, extraitIn : **Jean-Paul Lécot au Grand-orgue de la basilique du Rosaire (Lourdes)**

Avec : divers compositeurs.

Jean-Paul Lécot, orgue (Cavaillé-Coll, 1897)

CD Bayard musique S 456880

Marche hongroise ; Songe d'une nuit de sabbat (***Symphonie fantastique***) ;
Roméo et Juliette, extraitIn : ***Eruption***

J. Buzbee, L. Rogers, J. Colomer, trombones ; D. Bobroff, trombone basse ;

T. Buzbee, tuba

Avec : divers compositeurs

CD Albany TROY1282

Rééditions***Les Nuits d'été***In : **Janet Baker**

J. Baker, m.-sop. ; London Philharmonic Orchestra, dir. C. M. Giulini

Avec : divers compositeurs.

3 CD BBC Legends BBCL50062 © en public, Royal Festival Hall, Londres, 14 V
1975 (NE)***Symphonie fantastique, Ouverture du Corsaire***, Marche troyenne, Chasse
royale et Orage

Orch. national de la Radiodiffusion française, Royal Philharmonic Orch., dir.

Sir Thomas Beecham

CD EMI Classics 0851822 © 1957-1959

Autour de Berlioz**BEETHOVEN : *Fidelio***

M. Mödl (Leonore), G. Zampieri (Florestan), E. Markelos (Don Fernando), C.

Ego (Don Pizarro), D. Ernster (Rocco), Z. Vlachopoulou (Marzelline), A.

Pantzinakos (Jaquino), Orchestre du Festival d'Athènes, dir. J. Horenstein

2 CD Walhall WLCD0352 © Théâtre d'Hérode Atticus, Athènes, 6 IX 1957

BEETHOVEN : *Fidelio* (fragments)

Ch. Goltz (Leonore), B. Aldenhoff (Florestan), H. Pflanzl (Don Fernando), J.

Herrmann (Don Pizarro), G. Frick (Rocco), E. Trötschel (Marzelline), E.

Zimmermann (Jaquino), H. Weber (Erster Gefangener), H. Weber (Zweiter Gefangener), Chor der Staatsoper Dresden, Sinfoniechor Dresden, Chor der Staatlichen Akademie für Musik und Theater/Ernst Hintze, Staatskapelle Dresden, dir. J. Keilberth

CD Hänssler Profil PH10033 + DVD © Staatstheater, Dresde, 22 IX 1948

BELLINI : *I puritani*

F. Calabrese (Gualtiero Valton), S. Bruscantini (Giorgio), M. Filippeschi (Arturo), R. Panerai (Riccardo), E. Mori (Bruno), L. Quinto (Enrichetta), L. Pagliughi (Elvira), Orchestra sinfonica e Coro di Roma della Rai, dir. F. Previtoli

2 CD Myto Historical 2CD00160 © Rome, 5 I 1952

BUSONI : *Doktor Faust*

D. Fischer-Dieskau (Faust), I. Wallace (Wagner), R. Lewis (Mephistopheles), J. Cameron (Der Herzog von Parma), H. Harper (Die Herzogin von Parma), London Philharmonic Orchestra and Choir, dir. Sir Adrian Boult

CD LPO LPO0056 © en concert, BBC, 13 XI 1959 [Version raccourcie.]

CHERUBINI : *Medea*

M. Callas (Medea), J. Vickers (Giasone), I. Tosini (Glauce), N. Ghiaurov (Creonte), G. Simionato (Neris), A. Giacomotti (Un capo della guardia del re), E. Martelli (Prima ancella), M. Bonifaccio (Seconda ancella), Orchestra e Coro del teatro alla Scala, dir. Th. Schippers

2 CD Myto Historical 2CD00292 © Teatro alla Scala, Milan, 11 XII 1961

CHERUBINI : *Messe solennelle n° 2 en ré mineur*

M. Wiebe, H. Jungwirth, R. Orrego, W. M. Friedrich, Der Münchner Motetten Chor, Münchner Symphoniker, dir. H. R. Zöbeley

CD Profil PH 11060

DONIZETTI : *Don Pasquale*

E. Badini (Pasquale), A. Poli (Malatesta), T. Schipa (Ernesto), A. Saraceni (Norina), G. Callegari (Un notario), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, dir. C. Sabajno

2 CD Magdalen METCD8009 © 1932

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

V. Soulimski (Enrico), N. Dessay (Lucia), P. Beczala (Edgardo), D. Voropaev (Arturo), I. Bannik (Raimondo), S. Skorokhodov (Normanno), Chœur et Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. V. Gergiev

2 SACD Mariinsky MAR0512 © en public, salle de concert du Théâtre Mariinski, Saint-Pétersbourg, 12-16 IX 2010

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

L. Saccomani (Enrico), J. Sutherland (Lucia), L. Pavarotti (Edgardo), F. Little (Arturo), A. Ferrin (Raimondo), T. Hines (Alisa), E. Sherman (Normanno), Orchestra of Lyric Opera of Chicago, dir. R. Bonyngge
2 CD Bella Voce BLV 107218 ⊙ Chicago, 12 XI 1975

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

M. Zanasi (Enrico), J. Sutherland (Lucia), R. Tucker (Edgardo), P. De Palma (Arturo), W. Wildermann (Raimondo), M. MacKay (Alisa), M. Caruso (Normanno), Orchestra and Chorus of the Chicago Lyric Opera, dir. A. Votto
2 CD Andromeda ANDRCD9081 ⊙ Chicago, 14 X 1961

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

R. Panerai (Enrico), M. Callas (Lucia), G. Raimondi (Edgardo), P. De Palma (Arturo), A. Zerbini (Raimondo), A. M. Borrelli (Alisa), P. Moccia (Normanno), Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo, dir. F. Molinari-Pradelli
2 CD Myto Historical 2CD00296 ⊙ Teatro di San Carlo, Naples, 22 IV 1956

GLINKA : *Ivan Soussanine*

N. Ghiouselev (Ivan Soussanine), E. Stoïanova (Antonida), Ch. Angelakova (Vania), R. Doïkov (Bogdane Sobinine), Chœur & Orchestre de l'Opéra national de Sofia, dir. I. Marinov
3 CD Brilliant Classics BRIL94220 ⊙ Bulgaria Concert Hall, Sofia, VIII 1986

GLINKA : *Piano Works*

V. Kamyshov, piano
CD Melodiya MELCD 1001827 ⊙ 1976 et 1978

GOTTSCHALK : *The Complete Solo Piano Music*

Ph. Martin, piano
8 CD Hyperion CDS44451/8

GOUNOD : *Faust*

A. Lance (Faust), R. Soyer (Méphistophélès), A. Esposito (Marguerite), R. Massard (Valentin), R. Cornelissens (Siebel), E. Cooymans (Marthe), C. Niessen (Wagner), Groot Omroepkoor, Radio Filharmonisch Orkest, dir. R. Benzi
2 CD Bella Voce BLV 107408 ⊙ Amsterdam, 28 X 1972

GOUNOD : *Le Médecin malgré lui*

I. Tajo (Géronte), A. Aubéry Lucchini (Lucinde), É. Tappy (Léandre), S. Colombo (Sganarelle), L. Ciaffi Ricagno (Martine), P. Montarsolo (Valère), A. Pietrini (Lucas), M. Truccato Pace (Jacqueline), Orchestra e Coro della RAI di Roma, dir. N. Sanzogno

2 CD Walhall WLCD0345 © en public, Rome, 22 VII 1961

GOUNOD : *Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile*

Avec : Schubert, *Messe n° 2 en sol majeur*

L. Orgonášová, sop. ; Ch. Elsner, t. ; G. Beláček, b. ; Chor des Bayerischen Rundfunks ; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ; dir. M. Jansons
CD BR Klassik 900114 © en public, Herkulessaal der Residenz, Munich, 29 III 2007

GOUNOD : *Biondina : souvenir d'Italie*

Avec : Tosti, *L'ho compagnata, La Venexiana, Venise*

D. Lefort, t. ; S. Zaoui, pn.

CD Hortus HOR084

HÈROLD : *Concertos pour piano n°s 2, 3, 4*

J.-F. Neuberger, piano ; Sinfonia Varovia, dir. Hervé Niquet

CD Mirare MIR 127 © 2010

HILLER : *Lieder*

U. Fulde, sop. ; M. Raschka, m.-sop. ; N. Eckert, t. ; F. Plock, bar. ; S. Boros Gyevi, pn. ; Mitglieder des Meistersextetts Leipzig

CD Querstand VKJK 1013

KREUTZER : *La Mort d'Abel*

K. Vellétaz (Méala), J. Borghi (Ève), S. Droy (Abel), J.-S. Bou (Caïn), P.-Y. Pruvot (Adam), Y. Tanimura (Tirsa), A. Buet (Anamalech), Chœur de chambre de Namur, Les Agrémens, dir. G. van Waas

CD Ricercar © Salle philharmonique, Liège, XI 2010 [A paraître]

LALO : *Fiesque*

R. Alagna (Fiesque), M. Canniccioni (Léonore), B. Uria-Monzon (Julie), F. Ferrari (Verrina), J.-S. Bou (Hassan), Chœur de la Radio lettone, Orchestre national de Montpellier Languedoc-Roussillon, dir. A. Altinoglu

2 CD Deutsche Grammophon DG4764547 © 2006

LAMBERT (Constant) : *The Rio Grande, Aubade héroïque, Summer's Last Will and Testament*

S. Burgess, m.-sop. ; W. Shimell, bar. ; J. Gibbons, pn. ; Chorus of Opera North ; Leeds Festival Chorus ; English Northern Philharmonia, dir. D. Lloyd-Jones

CD Hyperion CDH55388 © 1-3 IX 1991

LISZT : *The Collection*

34 CD Deutsche Grammophon 477 9525

LISZT : *Via Crucis*

BBC Northern Singers, F. Jackson, orgue ; dir. G. Thorne

CD Jade 699 740 2

LISZT : *Lieder*

D. Damrau, sop. ; H. Deutsch, pn.

CD Virgin Classics 0709282

MENDELSSOHN

Mendelssohn Portrait

Divers interprètes

40 CD Brilliant Classics BRIL94212

MENDELSSOHN : *Early Songs*

R. Ziesak, sop. ; C. Süss, t. ; G. Huber, pn.

CD Avi AVI 8553222

MEYERBEER : *Les Huguenots*

J. Sutherland (Marguerite de Valois), A. Thane (Valentine), S. Johnston (Urbain), A. Austin (Raoul), J. Wegner (Saint-Bris), J. Pringle (Nevers), C. Grant (Marcel), Australian Opera Chorus, Elizabethan Sydney Orchestra, dir. R. Bonyngé

3 CD Opera Australia OPOZ56007 © en public, 1990

MOUSSORGSKI : *Une Nuit sur le mont Chauve* (version de *La Foire de Sorotchintsi*, orch. Rimski-Korsakov, chantée en langue anglaise)

Avec : Tchaïkovski, *Symphonie n° 4*. Prokofiev, *L'Amour des trois oranges*, suite

D. Wilson-Johnson, bar.-b. ; BBC Singers ; BBC Symphony Chorus ; BBC Symphony Orchestra, dir. G. Rojdestvenski

CD Ica Classics ICAC5035 © Royal Albert Hall, Londres, 27 VII 1981 (Moussorgski)

NADERMAN & DUVERNOY : « Deux à deux »

Duvernoy et Naderman, *Nocturne n° III en ut mineur* ; Naderman, *Fantaisie op. 64 n° 1, Fantaisie op. 64 n° 2, Fantaisie et Variations sur la romance « Assisa a pié d'un salice » de l'opéra « Othello » de G. Rossini, Fantaisie op. 64 n° 3* ; Nagasawa et Van der Zwart, *Fantaisie « Deux à deux »* ; Duvernoy, *Nocturne n° II en mi bémol majeur*
 M. Nagasawa, harpe ; T. van der Zwart, cor
 CD Etcetera KTC 1430

ONslow : Piano Trios, Vol. 3 & 4

Trio Cascades (Th. Palm, pn. ; K. Schulz, vln. ; I. Ehlert, vlc.)
 2 CD CPO 777 232-2 © Meinerzhagen, V 2004

ONslow : Œuvres avec vents (Sextuor, Septuor, Nonetto, Quintette)

Ensemble Initium, Ensemble Contraste
 2 CD Timpani 2C2185

PHILIDOR : Sancho Pança, gouverneur dans l'île de Barataria

D. Perry (Sancho Pança), E. Calleo (Thérèse, Une Gouvernante), K. Sulayman (Lope Tocho, Le Fermier, Un Barbier), M. McCall (Juliette, La Bergère, Une Paysanne), T. Boutté (Le Docteur, Don Crispinos, Le Tailleur), E. Ch. Black (Torillos, Le Procureur), A. Sauvageau (Un Paysan), Opera Lafayette, dir. R. Brown
 CD Naxos 8660274 © Clarice Smith Performing Arts Center, University of Maryland, 25-26 V 2010

RIMSKI-KORSAKOV : Schéhérazade, Capriccio espagnol, Chanson napolitaine

Orchestre national de Russie, dir. C. Ponti
 CD Pentatone PTC 5186 378

RIMSKI-KORSAKOV : La Nuit de mai

A. Krivchenia (Le Maire), K. Lispsvskij (Levko), L. Sapegina (Hanna), I. Boudrine (Le Charbonnier), G. Troitzki (Le Greffier)), Y. Yelnikov (Le Distillateur), A. Matiouchina (La Belle-sœur du Maire), O. Pastoussenko (Pannochka-Russalka), Chœur de la radio de Moscou, Orchestre symphonique de la radio de Moscou, dir. V. Fedosseïev
 2 CD Melodyia 1001840 © 1973

RIMSKI-KORSAKOV : Mlada

A. Korolev, T. Tougارينova, V. Makhov, N. Koulagina, V. Klipatskaïa, Grand Chœur de la Radio de l'URSS, Chœur d'hommes du Théâtre Bolchoï, Grand orchestre symphonique, dir. E. Svetlanov
 2 CD Melodyia 1001829 © 1962

ROSSINI : *Il barbiere di Siviglia*

L. Alva (Almaviva), F. Corena (Bartolo), T. Berganza (Rosina), R. Panerai (Figaro), I. Vinco (Basilio), R. Lewis (Fiorello), J. Veasey (Berta), R. Bowman (Un Ufficiale), The Covent Garden Chorus & Orchestra, dir. C. M. Giulini
2 CD Ica Classics ICAC5046 © en public, Royal Opera House, Londres, 21 V 1960

ROSSINI : *Guillaume Tell*

G. Finley (Guillaume Tell), M.-N. Lemieux (Hedwige), E. Xanthoudakis (Jemmy), J. Osborn (Arnold), F. Caton (Melchtal), M. Rose (Walter Furst), C. Cigni (Gessler), M. Byström (Mathilde), Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dir. A. Pappano
3 CD EMI0288262 © Auditorium Parco della Musica, Rome, 16, 18, 20 X et 18, 20, 21 XII 2010

SERVAIS : *Souvenir de Spa ; Fantaisie et Variations brillantes sur la Valse de Schubert, intitulée Le Désir ; Le Barbier de Séville, grande fantaisie ; Concerto pour violoncelle en si mineur*

W.-S. Yang, vlc. ; Münchner Rundfunkorchester, dir. T. Mikkelsen
CD CPO 777 542-2 © Munich, 16-19 XI 2009

SPOHR : *Symphonies 1 & 6*

NDR Radiophilharmonie Hannover, dir. H. Griffiths
CD CPO 7771792 © 2007 et 2009

SPOHR : *Songs for Voice and Guitar*

Avec : Mozart, Mélodies pour voix et guitare
A. E. Brown, sop. ; A. Sebastiani, guitare
CD Brilliant Classics BRIL94274 © Italie, IX 2009

TCHAIKOVSKI : *Symphonie n° 2 « Petite Russie »***MOUSSORGSKI : *Une Nuit sur le mont Chauve, Les Tableaux d'une exposition***

Bournemouth Symphony Orchestra, dir. K. Karabits
CD Onyx ONYX4074

WALLACE William Vincent : *Maritana*

M. Cullagh (Maritana), L. Lee (Lazarillo), P. Ch. Clarke (Don Cæsar de Bazan), I. Caddy (Don José de Santarém), D. Smith (Captain of the Guard / Alcade), Q. Hayes (Charles II, King of Spain), RTÉ Philharmonic Choir, RTÉ Concert Orchestra, dir. P. Ó Duinn
2 CD Naxos 866030809 © O'Reilly Hall, University College Dublin, 19-20 IX 1995

Compte rendu discographique

Hector Berlioz. *Les Nuits d'été, Le Roi de Thulé, Harold en Italie.*

Anne Sofie von Otter (mezzo-soprano), Antoine Tamestit (alto), *Les Musiciens du Louvre-Grenoble*, Marc Minkowski (1CD Naïve V 5266)

Il est d'usage de coupler *Harold en Italie* avec des ouvertures ou *Les Nuits d'été* avec des cantates. L'idée de les réunir et de mettre en regard, dans le livret, des reproductions de peintures de paysages de Turner, Corot ou Valenciennes et des photos insolites évoquant l'Italie, est originale.

On ne se méprendra pas, cependant, sur l'authenticité de cette version des *Nuits d'été* dans la mesure où, comme toujours quand le cycle n'est pas réparti entre les quatre voix différentes auxquelles il est destiné (ce qu'a fait Gardiner qui reste la référence), *Villanelle*, *Absence* et *Au cimetière* sont exécutés une tierce plus bas, ce qui entraîne des transpositions instrumentales dans des registres moins flatteurs, voire la suppression des notes injouables sur certains instruments. On regrette qu'Anne Sophie von Otter ait choisi le confort car les aigus qu'elle évite ne lui sont pas inaccessibles, mais, plus encore qu'en dépit d'une diction et d'un phrasé parfaits, elle y fasse passer si peu d'émotion. C'est peut-être la contrepartie de l'intelligence. Encore que *Le Roi de Thulé*, extrait de *La Damnation de Faust* où Antoine Tamestit rejoint la cantatrice, offre un merveilleux moment d'intime complicité.

Cela fait aussi le lien avec *Harold en Italie* dont ce jeune altiste est le héros. Puissance, finesse, couleurs et virtuosité, il a toutes les meilleures raisons d'affronter cette symphonie concertante dont Paganini trouva pourtant la partie soliste trop mince pour faire valoir son talent sur l'alto. La pratique régulière de la musique d'aujourd'hui permet à Antoine Tamestit de porter un regard neuf sur cette partition qui ressemble moins à un concerto romantique qu'à une œuvre de théâtre instrumental où le soliste visite l'orchestre comme un voyageur : il l'observe, le décrit, le modifie un peu ou s'intègre au paysage.

Sa sonorité chaude et large, la justesse de ses phrasés servie par une netteté de l'articulation, la gamme des nuances de timbre qu'il tire du « Mahler »,

l'un des très rares altos de Stradivarius que la Fondation Habisreutinger lui a confié, trouvent une stimulation et un répondant parfaits dans la direction de Marc Minkowski. De la vie, de l'éclat monumental sans grandiloquence, une logique organique dans les enchaînements et tous les détails qui font l'originalité de Berlioz, voilà ce qu'il obtient des Musiciens du Louvre au delà de la « sonorité d'époque ». C'est une grande et belle version même si elle ne bouleverse pas l'approche d'une partition qui n'en a pas besoin pour soutenir l'intérêt.

Gérard CONDÉ

Vidéographie

ADAM : *Giselle*

S. Zakharova, R. Bolle, Orchestra di Ballo e Corpo del Teatro alla Scala, dir. D. Coleman

DVD Arthaus 107 289 © Teatro alla Scala, Milan, 2005

DONIZETTI : *Don Pasquale*

J. Del Carlo (Pasquale), M. Kwiecien (Malatesta), M. Polenzani (Ernesto), A. Nettekko (Norina), B. Fitch (Un notario), Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, dir. J. Levine. Mise en scène : O. Schenk

DVD DG 073 4635 © 2010

ROSSINI : *Il barbiere di Siviglia*

F. Meli (Almaviva), B. de Simone (Bartolo), R. Shaham (Rosina), R. Frontali (Figaro), G. Furlanetto (Basilio), L. Dall'Amico (Fiorello), C. Zancopé (Un Ufficiale), Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, dir. A. Fogliani. Mise en scène : B. Morassi

Avec : *L'equivoco stravagante*

2 DVD Dynamic 33701 © 2008

ROSSINI : *La cenerentola*

M. Mironov (Don Ramiro), R. De Candia (Dandini), P. Bordogna (Don Magnifico), E. Cilli (Clorinda), A. Volpe (Tisbe), J. M. Lo Monaco (Angelina), N. Ulivieri (Alidoro), Orchestra e coro della Fondazione Petruzzelli, dir. E. Pidò. Mise en scène : D. Abbado

DVD Dynamic 33662 © Teatro Petruzzelli, Bari, IV 2010

Franz Liszt - The Pilgrimage Years

A. Mariotti (récitant), D. Haughton (Franz Liszt), B. Borgobello (Marie d'Agoult)

Film d'Angelo Bozzolini

DVD Euroarts 2058868

Paganini's Daemon: A Most Enduring Legend

Film de Christopher Nupen

G. Kremer, vl. ; Orchestra della Svizzera italiana ; Coro della Radiotelevisione della Svizzera italiana ; dir. L. Foster

DVD The Christopher Nupen Films A12CND

Bibliographie

I. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Pascal Beyls, *Louis Berlioz*. Pascal Beyls, 480 p. [À paraître au 1^{er} semestre 2012.]

[Contient : correspondance de Louis Berlioz (219 lettres).]

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Pierre-René Serna, « De l'instrumentation à l'orchestration : quand Berlioz réinvente l'orchestre ». *303*, n° 117, L'Orchestre symphonique. 96 p. €18

Nicolas Southon, « La métaphore de l'orchestre-machine au temps de Berlioz », 93-110. *Musique - Images - Instruments*, 12. Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles : composition, disposition, direction, représentation. Paris, CNRS Éditions, 2011, 280 p. €35

[L'auteur interroge la métamorphose de l'orchestre au XIX^e siècle dans les écrits de Berlioz et d'autres critiques, et dans les caricatures de Grandville.]

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Violaine Anger, « Berlioz's 'Roméo au tombeau': melodrama of the mind ». In : Sarah Hibberd (ed.), *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*. Aldershot, Ashgate, 2011, 314 p. Coll. « Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera ». £60.00

Michael D. Greenberg, « String Instrument Rentals for the Aborted Premiere of Berlioz's *Symphonie Fantastique* », 193-195. *Musique - Images -*

Instruments 12. Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles : composition, disposition, direction, représentation. Paris, CNRS Éditions, 2011, 280 p. €35

C. INTERPRÈTES BERLIOZIENS

D. Kern Holoman, *Charles Munch*. New York, Oxford University Press, 2011, 352 p. \$35.00

III. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Daniel Albright, *Berlioz, Verdi, Wagner, Britten*. New York, Continuum Publishing, 2012, 224 p. « Great Shakespeareans ». £75.00 [À paraître le 1^{er} mars.]

Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici. L'Avant-Scène Opéra*, novembre-décembre 2011, n° 265. 114 p. €25
[Contient : guide d'écoute par Gérard Condé.]

Gérard Condé, « Les mille et une vies du *Requiem*. De Mozart à nos jours », *Diapason*, 596 (Novembre 2011), 27-32.

Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne (1713-1797) : une carrière tourmentée dans le France musicale des Lumières*. Wavre, Mardaga, 2011, 480 p. Coll. « Atelier du Centre de musique baroque de Versailles ». €39

Thierry Geffrotin, *Les 100 mots de la musique classique*. Paris, Presses universitaires de France, 2011, 128 p. Coll. « Que sais-je ? », 3930. €9

François Jacob (éd.), *Voltaire à l'Opéra*. Paris, Classiques Garnier, 2011, 244 p. Coll. « L'Europe des Lumières », 7. €36

Hervé Lacombe, « L'instrument de musique : identité et potentiel ». *Methodos*, 11 (2011).
[Contient : références à Berlioz.]

Laurence Le Diagon-Jacquín, *Liszt en Bourgogne*. Préface de Serge Gut. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, 167 p. Coll. « Sociétés ». €20
[Contient : Une preuve de l'amitié entre Liszt et Sénart : la dernière version de l'épreuve d'édition annotée par Liszt de la *Symphonie fantastique*, 60-64.]

Le prix de Rome. *Romantisme*, 153 (3/2011).

[Contient : C. REYNAUD : Introduction : Le prix de Rome. I. CHAVE, Après le prix de Rome. La formation à l'Académie de France à Rome sous le directorat d'Horace Vernet (1829-1834), à travers sa correspondance. H. AUDÉON, Le séjour de Ferdinand Herold en Italie (Rome et Naples, 1812-1815) et ses envois de musique à l'Institut. G. CONDÉ, Charles Gounod et le prix de Rome. J. DERAMOND, La cantate du prix de Rome, côté livret... (1803-1871). J.-L. LENIAUD, L'édition des procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts : une source pour l'étude du grand prix de Rome.]

Christophe Looten, *Dans la tête de Richard Wagner : archéologie d'un génie*. Paris, Fayard, 2011, 1108 p. Coll. « Musique ». €38

[Contient : nombreux extraits traduits de l'allemand par l'auteur des *Œuvres en prose* de R. Wagner (J.-G. Prod'homme, 1907-1925) ainsi que des citations du *Journal* de Cosima et des lettres inédites en français.]

Hugh Macdonald, *Music in 1853: The Biography of a Year*. Woodbridge, Boydell & Brewer, 2012, 256 p. £25.00 [À paraître le 12 juin.]

Marie-Pauline Martin, *Juger des arts en musicien : un aspect de la pensée artistique de Jean-Jacques Rousseau*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, 128 p. Coll. « Passerelles / Série française ». €12
[Contient : La formation des idées esthétiques de Rousseau. La musique : un instrument d'évaluation des autres arts.]

« Musiques et révolutions : XIX^e, XX^e & XXI^e ». *Dissidences*, n° 10. Lormont, Le Bord de l'eau éditions, 2011, 172 p. €20

Solveig Serre, *L'Opéra de Paris 1749 - 1790 : politique culturelle au temps des Lumières*. Paris, CNRS Éditions, 2011, 304 p. €25

Yannick Simon, *Jules Padeloup et les Origines du concert populaire*. Lyon, Symétrie, 2011, 288 p. €45

Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Paris, Flammarion, 2011, 243 p. Coll. « Harmoniques ». €20

Vincent Vivès, *La Musique. Anthologie littéraire et philosophique*. Paris, Buchet-Chastel, 2011, 360 p. €25

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Jacques Bonnaure, *Massenet*. Le Méjan, Actes Sud, 2011, 192 p. Coll. « Classica ». €18

Xavier Lacavalerie, *Moussorgski*. Le Méjan, Actes Sud, 2011, 192 p. Coll. « Classica ». €18

IV. OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE ET ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Sébastien Allard (éd.), *Delacroix. De l'idée à l'expression*. Madrid, Ediciones El Viso, 2011, 336 p. €58

Claude Fauque, *Costumes de scène. À travers les collections du CNCS*. Préface de Christian Lacroix. Paris, Éditions de La Martinière, 2011, 232 p. €39

Pascale Fautrier, *Napoléon Bonaparte*. Paris, Gallimard, 2011, 416 p. Coll. « Folio biographies », 83. €8,40

Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique d'art*. Tome IV. *Les Beaux-Arts en Europe - 1855*. Texte établi, présenté et annoté par Marie-Hélène Girard. Paris, Champion, 2011, 840 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 133. €185

Éric Hazan, *Vues de Paris 1750-1850*. Paris, BnF / Bibliothèque de l'Image, 2011, 88 p. €10
[Aquarelles et dessins de la collection Destailleur.]

Michael Kiene, *Jacques Ignace Hittorff: précurseur du Paris d'Hausmann*. Paris, Éditions du patrimoine, 2011, 165 p. Coll. « Monographies d'architectes ». €45

Pierre Miquel, *Paul Huet. De l'aube romantique à l'aube impressionniste*. Paris, Somogy Éditions d'art, 2011, 192 p. €35

Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XIX^e siècle*. Paris, Éditions du musée du Louvre, 2011, 664 p. €150

Cécile Terreaux-Scotto, « Benvenuto Cellini, sculpteur de mots et conteur d'images : la Vita, manifeste à la gloire de l'art ». *Cahiers d'études italiennes. Filigrana*, n° 12 (2010). Texte et image dans la culture italienne (Moyen Âge, Renaissance, époque contemporaine). Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble. €15

Stendhal, *Promenades dans Rome illustré par les peintres du Romantisme*. Préface de Philippe Berthier. Paris, Diane de Selliers, 2011, 476 p. Coll. « La petite collection ». €60

Stendhal, *Voyages en Italie illustrés par les peintres du Romantisme : Rome, Naples et Florence. Promenades dans Rome*. Préface de Philippe Berthier. Paris, Diane de Selliers, 2011, 2 vol., 790 p. Coll. « La petite collection ». €110

V. BIOGRAPHIES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Jean-Paul Bertaud, *L'Abdication : 21-23 juin 1815*. Paris, Flammarion, 2011, 356 p. Coll. « Au fil de l'histoire ». €22

Tim Blanning, *The Romantic Revolution*. London, Orion Publishing, 2011, 264 p. £8.99

Dominique Dupart, *Lamartine. Le Lyrique*. Paris, La Documentation française, 2011, 108 p. Coll. « Tribuns ». €10

Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la Formation du Tout-Paris (1815-1848)*. Paris, Perrin, 1/1990 (Fayard), 2011, 596 p. Coll. « Tempus », 405. €11

Charles Jeanne, *À cinq heures, nous serons tous morts ! Sur la barricade Saint-Merry, 5-6 juin 1832*. Paris, Vendémiaire, 2011, 224 p. Coll. « Généalogies ». €16

Napoléon III et l'Italie, 1848-1870 : naissance d'une nation. Catalogue de l'exposition du musée de l'Armée. Paris, Nicolas Chaudun, 2011, 320 p. €49

Le Peuple de Paris au XIX^e siècle. Paris, Paris Musées, 2011, 368 p. €39

Piera Rossotti Pogliano, *Journal intime de Philippine de Sales, marquise de Cavour. Turin, 1781-1848*. Chambéry, Altal Éditions, 2011, 272 p. €16

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Honoré de Balzac, *Correspondance*. Édition de Roger Pierrot et Hervé Yon. Tome II : 1836-1841. Paris, Gallimard, 2011, 1456 p. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 575. €69

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot. Histoire parisienne*. Édition critique enrichie d'un Cédérom, établie et présentée par Andrew Oliver. Paris, Champion, 2011, 320 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 137. €120

Jules Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*. Édition présentée et annotée par Marie-Christine Natta. Paris, Mercure de France, 2011, 184 p. Coll. « Le temps retrouvé ». €15

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : Midi de la France*. Paris, François Bourin éditeur, 2011, 564 p. Coll. « Le voyage littéraire ». €24

Vittorio Frigerio, *Dumas l'irrégulier*. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011, 190 p. Coll. « Mediatextes ». €25

Théophile Gautier, *Histoire du romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*. Édition d'Adrien Goetz avec la collaboration d'Itai Kovács. Paris, Gallimard, 2011, 656 p. Coll. « Folio classique », 5269. €8,40

Louis Maignon, *Le Roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*. Genève, Slatkine, 2011, 460 p. €66
[Réimpression de l'édition de Paris, 1898.]

Pedro Méndez, Concepción Palacios (éd.), *La Nouvelle au XIX^e siècle : auteurs mineurs*. Bern, Peter Lang, 2011, 442 p. €63.20

[Contient : Inmaculada Illanes, *Jules Janin et l'art du conte (fantastique)*. M^a Teresa Lozano : *La representación de la mujer ideal en algunos relatos breves de Jules Janin.*]

John Milton, *Le Paradis perdu*. Traduction de Chateaubriand [1836]. Édition bilingue. Paris, Belin, 2011, 832 p. €11

Paul de Molènes, *Valpéri, mémoires d'un gentilhomme*. Pantin, Le Castor astral, 2011, 341 p. Coll. « Curiosa & cætera ». €19

Gérard de Nerval, *Voyages en Europe*. Textes établis, présentés et commentés par Michel Brix et Hisashi Mizuno. Paris, Editions du Sandre, 2011, 390 p. €32

Virgile, *L'Énéide*. Traduction et présentation par Maurice Rat. Paris, Flammarion, 2011, 448 p. Coll. « Garnier-Flammarion ». €6

Alain REYNAUD

Comptes rendus bibliographiques

La parole et l'outil

Huit ans après qu'il s'est tenu à la Bibliothèque nationale de France, à l'occasion du bicentenaire de la naissance du compositeur, les actes du colloque « Berlioz, textes et contextes » paraissent en un volume publié par la Société française de musicologie.

Pour beaucoup d'entre nous, 2003 fut vécue comme une année sainte, et nombre d'exécutions d'œuvres de Berlioz et de publications ayant trait à sa musique ou à ses écrits marquèrent ce bicentenaire. Le colloque organisé du 13 au 15 novembre de cette année-là, à la Bibliothèque nationale de France, qui conclut un cycle de cinq manifestations du même type organisées aux États-Unis, en Allemagne et en France, fait partie de ces célébrations qui ont pu nous faire croire que la cause de Berlioz était sur le point d'être définitivement gagnée, ce qui ne va toujours pas exactement de soi. Mais c'est là une autre histoire.

Les éditions du CNRS éditent aujourd'hui les actes de ce colloque en un volume que les passionnés pourront comparer à d'autres publications collectives consacrées au grand homme, certes on ne peut plus différentes, en particulier les numéros de la *Revue musicale* (1956), de la revue *Romantisme* (1976), de la *Revue de musicologie* (1977), de *Silex* (1980), d'*Ostinato rigore* (2004), sans oublier bien sûr le *Cahier de l'Herne* (2003).

Réunir les actes d'un colloque est une initiative heureuse mais qui comporte les vertus de ses défauts. Malgré la diversité des contributeurs (la plupart du temps des universitaires de haute volée), il est rare qu'on échappe, dans ce genre de recueil, à un ton uniforme, là où on attendrait une conviction qui vous empoigne de bout en bout ; on aimerait des débats, de la fièvre, mais le seul embryon de polémique, ici (p. 89), tombe à plat. *A contrario*, la variété des sujets abordés rend indispensable cette catégorie d'ouvrage pour qui veut se tenir au fait de la recherche.

Vingt-deux contributions sont ici rassemblées, dues pour certaines aux membres du Comité international Hector Berlioz qui avait été mis sur pied par la BnF et l'Orchestre de Paris en vue des manifestations de 2003. Elles sont signées d'auteurs venus des États-Unis (Katherine Kolb), d'Allemagne (Matthias Broszka), bien sûr d'Angleterre (Hugh Macdonald) et de France (Éric Bordas, Jean-Pierre Bartoli, Damien Colas...), l'ensemble étant conclu par un texte savoureux de David Cairns, modèle d'éternel émerveillement juvénile dont le biographe de Berlioz a le secret. Elles sont regroupées en trois parties d'inégales importances : « Textes » (le texte musical, le texte littéraire), « Contextes », « Berlioz et la création musicale au XX^e siècle ». On n'en fera pas ici l'analyse exhaustive, mais on soulignera qu'elles permettent de brosser de Berlioz un portrait de plus en plus fouillé en mettant en lumière ce que Joël-Marie Fauquet appelle son « Imagination scientifique », par exemple, ou encore le rapport de Berlioz à la musique dite ancienne (étonnant article de David Charlton sur *Euphonia* vue à travers la théorie de l'anxiété). L'ensemble du livre nous rappelle combien le « texte » de Berlioz, c'est-à-dire son œuvre, son apport à l'humanité, transcende largement le « contexte » (historique, politique, artistique, etc.), ce qui est le propre de tout créateur de génie ; et on lui saura gré à cet égard, puisque Berlioz se situe à cent coudées au-dessus de l'Histoire, de ne pas essayer de nous prouver que Berlioz *annonce* le XX^e siècle, ou doit être écouté et lu à l'aune de notre époque. La troisième partie, consacrée au XX^e siècle précisément, se satisfait de trois articles consacrés à Debussy, Adorno et Varèse, et ne nous inflige aucune vision déterministe du devenir de la musique. L'article de Matthias Broszka (« Genre dramatique, genre épique »), en comparant Berlioz à Meyerbeer, montre ainsi tout ce que notre héros a d'unique, sans qu'il soit obligé de faire de lui un « moderne ». Celui de Rémy Stricker approfondit l'apport de Reicha dans la formation de Berlioz, celui de Gérard Condé envisage la manière dont Berlioz, après 1848, « fera cavalier seul, mais pas pour autant volte-face », celui d'Hervé Lacombe réhabilite *Béatrice et Bénédict*, « un ouvrage que souvent l'on évite ou qui gêne ».

Certaines contributions sont riches d'intuitions qui frapperont l'imagination du berliozien passionné : ainsi, l'idée d'une *Mort d'Orphée* pourvue *dans un second temps* d'un chœur, en vue d'un concert (Julian Rushton, à propos des rivaux de Berlioz au Concours de Rome, article à lire en contrepoint à celui de Cécile Reynaud sur les cantates de Rome de Berlioz) ; ou bien, cette supplique ardente adressée par Liszt au cardinal hongrois Lajos Haynald afin d'obtenir une contribution financière pour le monument de Berlioz à Paris, et ce en 1883, année qui sera celle de la mort de Wagner (Maria Eckhardt, « Berlioz et la Hongrie ») ; ou encore cette manière de dater de *La Captive* et

non des *Nuits d'été* « l'origine de la mélodie française » (Violaine Anger) ; ou bien encore cette manière d'appréhender *Le Retour à la vie* comme un *Second Faust* conçu avec la complicité de Mendelssohn (« Nouveau Faust », dit le narrateur dans cette première version de *Lélio*). *A contrario*, on s'étonnera que dans ce même article sur l'« éternel féminin », Katherine Kolb cite à peine Adèle, la sœur adorée, la seule femme peut-être, avec Estelle, qui n'ait jamais déçu Berlioz.

On pourrait multiplier les exemples, les motifs d'enthousiasme ou de désaccord, mais il reste que cette somme ne peut que captiver ceux qui éprouvent Berlioz comme un sommet dont il est possible d'entreprendre l'escalade par tous les versants possibles et imaginables. Elle donne des armes, en tout cas, à ceux qui ont compris que défendre et illustrer Berlioz était une tâche et une mission à remettre sans fin sur le métier.

Christian WASSELIN

Berlioz, Textes et contextes, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud, Société française de musicologie, 2011, 325 p., 32 euros.

Dans la tête de Richard Wagner : archéologie d'un génie par Christophe Looten (Fayard, 1108 p. 38 €)

La tête d'un compositeur est naturellement occupée d'une part de folie créatrice et d'une part d'organisation maniaque ; de l'équilibre entre l'un et l'autre et de leurs proportions respectives dépend le génie, le talent ou l'impuissance. En entraînant le lecteur dans celle de Wagner, Christophe Looten, qui est lui-même compositeur, savait à quoi il s'exposait mais il a eu la prudence de s'en tenir à ce qui en est sorti : les écrits théoriques ou autobiographiques, sa correspondance et ses déclarations orales notées au jour le jour par son épouse Cosima dans son *Journal*.

Classant par ordre alphabétique une grosse centaine de notions (Antiquité, Bouddhisme, Christianisme, Germanité, Mélodie, Révolution, Végétarisme), d'artistes (Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schiller) ou d'œuvres (*Symphonie « Eroica »*, *Dante-Symphonie*, *Le Freischütz*), il a recherché,

assemblé chronologiquement et annoté tout ce qui atteste de la pensée de Wagner.

Il s'est abstenu, naturellement de justifier, de relativiser, des jugements circonstanciels ou partiels et, de toutes façons, incomplets puisque Wagner a pu penser tout autrement dans d'autres circonstances sans laisser de traces. Mais, sauf dans le cas du *Journal*, dont on ne peut pas toujours exclure l'orientation, ce qui est écrit est écrit.

On n'en avait qu'une vague idée car la vieille traduction française des *Œuvres en prose* de Wagner par Prod'homme, attachée à une littéralité bornée, ne faisait guère cas du sens. Christophe Looten, au contraire, a retraduit et, surtout, compris, les passages qu'il a choisis. De même pour le *Journal* dont l'édition française n'avait pas été relue par un musicien. C'est assez dire le bonheur qui s'offre de pouvoir enfin connaître ce qu'a réellement écrit ou pensé Wagner.

Outre la quarantaine de renvois, dans l'index, le chapitre consacré à son aîné admiré et critiqué suffirait à justifier la présence de ce gros volume sur les étagères d'une bibliothèque berliozienne. Car le regard d'un grand artiste sur un de ses pairs est toujours éclairant sur la singularité et l'isolement des créateurs. Tout serait à citer, de l'admiration récurrente pour *Roméo et Juliette* aux réserves vis à vis de ce qu'il appelle la prédominance de la technique orchestrale sur les autres composantes de l'art musical. Berlioz, selon Wagner, « n'a pas mieux compris Beethoven que Hugo Shakespeare. Chez les deux artistes français, la violente mise en lumière d'un détail jette ce qui est important dans l'ombre. »

Sans doute, et heureusement, car le malentendu de chaque génération d'artistes sur l'œuvre de leurs prédécesseurs est la source principale du renouvellement esthétique. Mais le plus étonnant se trouve dans le *Journal* de Cosima (4 novembre 1872) : « Le soir, il me parle de son intention de revoir les œuvres de Berlioz, d'en ôter tout le grotesque : en un mot, de le sauver pour la postérité. Car il est fichu maintenant : les Français ne le jouent plus, ils lui préfèrent Lachner, Raff, Schumann et pourtant Berlioz est quand même plus important ! »

Gérard CONDÉ

Divers

Le roman de Charles Ofaire (= Hermann Hofer) *Berns verlorene Kindheit* (La jeunesse perdue de Berne), paru en 2009 aux éditions Dielmann à Francfort (285 pages), est l'histoire d'une famille suisse entre 1900 et 1944, c'est aussi une chronologie de la ville de Berne et en même temps un roman musical dont nous ne retenons ici que les éléments berlioziens.

Mathilde, le personnage féminin principal du texte, une belle femme intelligente et extravagante, épouse un riche industriel à Karlsruhe et y mène une vie de femme émancipée. Son beau-père, un vieux Conseiller secret, richement décoré, cultivé et spirituel, a assisté jeune à la première mondiale des *Troyens* dans sa ville natale en 1890, événement qui l'a marqué à tout jamais : « Une musique que l'on pourrait réentendre avec émotion chaque jour. Je l'ai entendue une seule fois, ce qui s'explique par l'indifférence française. Ah, les cris de Cassandre dont Berlioz a fait une femme arme à la main, une résistante. Le duo d'amour, le plus beau que l'on ait jamais composé. Les monologues de Didon agonisante : le refus de la rédemption. »

Mathilde, excellente musicienne, joue dans le salon de sa magnifique villa (à vrai dire un palais), des musiques inattendues dans une ville allemande des années 30 du XX^e siècle : Fauré, Debussy, Franck, Chausson, Gilles...

Elle engage aussi, soutenue par son amant qui est en même temps son professeur de musique, une célèbre cantatrice pour *Les Nuits d'été*.

Sa demi-sœur, Hélène, qui a acquis une solide réputation de soprano, a excellé dans des rôles mozartiens au théâtre municipal de Berne. Petite-nièce de Romain Rolland, elle va voir en 1944 à Vézelay l'auteur de *Jean-Christophe* qui, spontanément, se met au piano pour lui faire chanter *Les Nuits d'été*. Et il lui explique le maquis des petits résistants, dont il est lui-même : « Ils sont comme la Cassandre de notre Berlioz, petite, ah, elle – qui me travaille toujours, la résistante armée à qui fut confiée une musique faite de cris jamais entendus avant elle, des colères d'amour... *Les Troyens* sont aujourd'hui, plus que jamais, notre opéra national. On les ignore, on les ignorera encore longtemps chez nous. »

À la fin de la visite d'Hélène, il fait à sa « dernière visiteuse à minuit de ma vie » une confession des plus émouvantes : « Berlioz a été la plus longue et la plus durable de toutes mes passions, et j'en ai connu beaucoup, tu sais. »

Le roman « merveilleux » (Albert Gier) est diffusé en France par amazon.fr au prix de 20 euros.

Bernard Leblanc, *Berlioz : l'homme et son désir : essai*. Paris, Éditions Édilivre AParis, 2009, 136 p. €14

Une figure sans sourire, un regard austère, des fragments d'œuvres devenues populaires... Et avec ces éléments, l'on croit connaître Berlioz ! De l'Homme, on l'a dit de caractère introverti, conservateur, voire antirépublicain en 1848. Que chantent ses œuvres, que défendent ses écrits ? Dignité de la personne, liberté des peuples, respect des artistes – sa lettre au premier ministre, en 1838, pourrait être un apport historique dans la lutte des intermittents du spectacle. Son parcours saint-simonien explique son espoir d'une Europe sans frontières et peut-être, déjà, d'une mondialisation musicale. Quant à Harriet, ne serait-elle pas le déclic qui a provoqué l'écriture de *La Symphonie fantastique* ? Celle-ci – son Estelle, sa « Stella montis » – n'est-elle pas la muse de cette œuvre en gestation ? Et le *Requiem*, ne procède-t-il pas d'une même mise en scène religieuse que les funérailles de Madame Jules (personnage du roman de Balzac, *Ferragus*, dédié à Berlioz) ?

Passionné de l'œuvre de Berlioz, l'auteur tient à apporter dans cet essai quelques réflexions tirées de sa lecture des *Mémoires* et de la *Correspondance* du compositeur.

Pascal Fardet, *Berlioz & Hugo : Notre-Dame de Paris*. Illustrations de Christophe Ronus. Voix de Mathilda May. Paris, Bleu nuit éditeur, 2010, 28 p. Coll. « Le coffret des musiciens ». + 1 disque compact. €16. À partir de 6 ans.

Colloque « *Le Serpent sans Sornettes : itinéraires passés et présents d'un instrument de musique méconnu* »

Un colloque international sur le serpent, organisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF) et le musée de l'Armée, s'est tenu les 6 et 7 octobre dernier, à l'hôtel national des Invalides, auditorium Austerlitz.

L'objet de ce colloque était de faire le point sur les recherches concernant les carrières de serpentiste, les répertoires d'église, l'enseignement et le devenir du serpent au XIX^e siècle, l'iconographie, la facture et l'organologie, ainsi que les répertoires militaire, symphonique et d'opéra.

L'instrument

Le serpent est un instrument à vent de tessiture grave, généralement en bois recouvert de cuir, au corps sinueux dans sa forme primitive.

Son nom vient de ce qu'il a la figure de *serpent*, ayant plusieurs replis pour corriger sa longueur, qui ferait sans cela de six à sept pieds. On le couvre de cuir comme le cornet, pour le renforcer. Il est composé de trois parties, de son bocal, de son col, & de sa queue. Il a six trous par le moyen desquels on lui donne l'étendue d'une dix-septième. (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1701)

Le son est produit par la vibration des lèvres contre une embouchure en forme de bassin. De l'embouchure dépendent sa qualité et sa justesse. L'embouchure se fixe à l'extrémité d'un bocal de laiton coudé, dont la grosse base s'insère dans l'instrument, permettant ainsi de l'accorder. Le corps de l'instrument est de perce conique large. Il comporte six trous groupés trois par trois, grâce auxquels peuvent être joués tous les degrés chromatiques du registre.

Le serpent ne subit aucune évolution jusqu'aux années 1780. À cette époque, un certain « J. J. Régibo, musicien à la Collégiale de St. Pierre à Lille, [invente] un serpent nouveau qui est fait de même qu'un basson. » De plus en plus employé dans les musiques militaires, le serpent devient alors

plus compact, afin de pouvoir être joué à pied ou à cheval. B. Kampmann présente un certain nombre d'exemplaires originaux joués par D. Yeo, tromboniste basse au Boston Symphony Orchestra : « serpent militaire » de Piffault (1806), serpent Baudouin (1810), bass-horn (1810), ophimonocléide Coëffet (1821), serpent Forveille (1823), basson russe (ca 1835).

Douce et profonde, la sonorité du serpent est très proche de la voix humaine, de là son emploi à l'église.

Cet instrument, dont l'utilité pour l'Office divin, le rend au-dessus de tous les autres, est établi pour soutenir les voix, les rendre juste, ne pas les dominer, rendre les sons égaux, ne pas faire résonner plus un son qu'un autre et soutenir l'égalité. (Imbert de Sens, *Nouvelle méthode de plain-chant...*, 1780)

Les origines du serpent

Les origines du serpent sont incertaines. Une source unique en attribue l'invention à Edmé Guillaume, chanoine d'Auxerre, vers 1590 (*Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse, par l'abbé Lebeuf, 1743*). Contestant la valeur de ce témoignage, certains musicologues lui attribuent plutôt une origine italienne (R. Meucci). Son ancêtre serait le cornet à bouquin basse (S. K. Klaus). Cet instrument possède en effet la forme sinueuse d'un serpent et se termine par une tête d'animal fantastique (exemplaire au musée de la Musique).

Les résultats des travaux sur les musiciens d'église recensés en 1790 ont permis de faire apparaître de nombreux serpentistes et de reconstituer leur carrière, parfois partagée entre l'église, l'armée et le théâtre (B. Dompnier).

Instrumentistes et répertoires

Si le mot « serpent » désigne par métonymie celui qui joue de cet instrument, dans le nord de la France, l'instrumentiste est un serpentiste, tandis qu'en Normandie on le dénomme « emboucheur de serpent » !

L'âge moyen des serpentistes est compris entre 30 et 50 ans. On dénombre peu de sujets âgés en raison de la pénibilité de la fonction. Les sujets jeunes quant à eux sont assez rares, ce qui laisse supposer que la plupart des serpentistes ont une carrière antérieure. Les joueurs de serpent se répartissent entre cathédrales, collégiales, abbayes et paroisses. Certains exercent à temps plein, d'autres occasionnellement. Les rémunérations les plus élevées se situent dans le nord de la France (actuels départements du Nord et du Pas-de-Calais), les appointements étant toujours plus faibles dans le sud. On observe

une forte concentration de serpentistes dans l'extrême nord du pays, en Île-de-France et dans le midi. Celui-ci compte un grand nombre de cathédrales en raison de la petite taille des diocèses. Les mouvements de carrière se font du nord vers le sud.

La plupart des cathédrales ont un, voire deux serpents. Dans un certain nombre d'églises, le serpent est le seul instrument de musique.

La carrière du serpentiste comporte une phase militaire. La période révolutionnaire multiplie les carrières de musiciens quittant l'église pour l'armée ou les théâtres. L'apprentissage de la profession est assuré dans les maîtrises capitulaires. Les chanoines choisissent tantôt un enfant proche de la mue, tantôt un enfant qui ne donne pas satisfaction. Le jeune enfant intervient en second, aux côtés de celui qui le forme ; « un enfant de quinze ans en peut sonner aussi fort comme un homme de trente ans » (Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636).

Les instruments appartiennent à l'Église, cependant les musiciens possèdent souvent leur propre serpent, acquis moyennant une aide des chapitres.

Les bons serpentistes sont parisiens. La capitale donne son nom au serpent à la parisienne...

Le serpent est omniprésent dans les offices liturgiques et dans la musique polyphonique des grandes occasions. Ainsi en témoigne Charles Burney, de passage à Lille en 1770 :

Comme dans toutes les églises de France, il y a ici, de chaque côté du chœur, un instrument qu'on nomme serpent ; ce nom lui vient, je suppose, de sa forme ondulante. Il donne le ton et fait la basse quand on chante à plusieurs voix. Il est souvent mal joué, mais serait du meilleur effet si l'on savait mieux s'en servir. On le joue presque toujours avec trop de force, et il est trop bruyant pour accompagner les voix ; autrement, il s'y mêle mieux que l'orgue, en ce qu'il peut enfler ou diminuer le son avec plus de délicatesse, et qu'il est moins sujet à écraser ou à détruire le tempérament parfait dont seule la voix est capable. [...] J'ai remarqué qu'en France on fait peu usage de l'orgue, même les jours où l'on s'en sert le plus. C'est le serpent qui empêche les voix de baisser, telle une béquille sur laquelle prendre appui¹.

Le serpent traverse la période révolutionnaire. C'est seulement vers le milieu du XIX^e siècle qu'il est détrôné au profit de l'orgue de chœur.

1. Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Texte traduit, présenté et annoté par Michel Noiray (Paris : Flammarion, 1992 ; *Harmoniques*), p. 64.

Th. Géroux analyse les résultats d'une expérience acoustique faite en mars 2011 à la Chapelle royale de Versailles. Il s'agit d'une captation audio d'œuvres de Clérambault, Fargeonnel et Brossard, interprétées par Les Pages et les Chantres, sous la direction d'O. Schneebeli, avec V. Hostiou et P. Wibart, serpents. Les résultats de l'expérience apportent la preuve scientifique de la validité d'un principe formulé sous l'Ancien Régime, selon lequel serpent et basson ne sont pas rivaux mais complémentaires.

Les Musiciens ont inventé plusieurs instrumens pour les mesler avec les voix, & pour suppléer le défaut de celles qui font la Basse et le Dessus, car les Chantres qui ont des Basses assez creuses sont fort rares, c'est pourquoy l'on use du Basson, de la Sacquebute & du Serpent, comme l'on se sert du Cornet pour suppléer celles du Dessus, qui ne sont pas bonnes pour l'ordinaire. (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636)

Sous le règne de Louis XIV, le serpent, associé au basson, comble le « creux français », caractéristique de la musique de l'époque (J. Duron).

J.-Y. Haymoz fait, avec la participation de V. Hostiou et Th. Van Essen, une démonstration commentée d'une improvisation à voix et serpent, sur chant grégorien, improvisation très répandue dans l'Église sous l'Ancien Régime.

Le serpent dans les musiques militaires

Outre sa fonction liturgique, le serpent a une fonction militaire. En effet, dès le XVIII^e siècle, il devient l'un des instruments principaux des musiques militaires, où il renforce la basse. Burney fournit ici un témoignage digne d'intérêt :

À la garde montante, sur la grand-place de Saint-Omer, j'observai que le serpent, dans la musique militaire, faisait office de contrebasse à un grand nombre de bassons, cors et hautbois, et qu'il produisait un très bon effet.

Les serpentistes militaires sont souvent des serpentistes d'église, qui, lorsqu'ils sont aux armées, servent comme instrumentistes. Ils jouent en outre à la cour, lors des défilés et des fêtes. À leur retour de campagne, ces serpentistes deviennent serpent confirmé dans leur église.

Les musiciens se répartissent en deux catégories : les gagistes, à la solde des officiers des régiments, et les musiciens ayant statut de militaires. Ils portent l'uniforme de leur régiment et fournissent et entretiennent leur instrument sur leurs deniers. Compte tenu de l'émulation entre régiments, les

gagistes prennent de plus en plus d'importance, car ils en rehaussent le prestige. Ils jouissent à ce titre de privilèges particuliers (placement en retrait lors des combats, par exemple) et... peuvent passer dans les musiques ennemies sans être accusés de désertion !

La musique de la Garde nationale comprend trois serpents. Celle-ci exécute hymnes et odes lors des fêtes révolutionnaires. De Catel, *Ode patriotique* (1793) ; Gossec, *Chant funèbre sur la mort de Ferraud* (1795) ; Le Sueur, *Chant dithyrambique pour l'entrée triomphale des objets d'art et de science recueillis en Italie* (1798), etc.

Le serpent contrebalance en particulier l'hégémonie de la clarinette, pupitre principal des orchestres d'harmonie (le Conservatoire compte dix-neuf classes de clarinette en 1795 ; un millier de clarinettes joueront dans les armées napoléoniennes !).

Le serpent en Angleterre

Il semble que le serpent ait été utilisé pour la première fois en Angleterre par John Eccles dans sa musique de scène pour *Macbeth* (1695), qui comporte une « Symphony » avec serpent, précédant l'apparition des sorcières à l'acte II. Dans *The Musical Entertainments in the Tragedy of Rinaldo and Armida*, Eccles fait à nouveau appel à cet instrument (1698). Un demi-siècle plus tard, Haendel écrit pour le serpent dans *Music for the Royal Fireworks* (1749). Toutefois la partition autographe montre que cette partie a été énergiquement biffée par la suite, soit que le compositeur ne parvint pas à trouver d'instrumentiste pour l'exécuter, soit que le jeu de l'instrumentiste lui eût déplu.

En 1777, le « Mozart anglais », Samuel Wesley, compose, à l'âge de 11 ans, une *March* pour une musique de gardes, dans laquelle l'utilisation du serpent se révèle intéressante (D. Yeo).

Pendant la majeure partie du XVIII^e siècle, le type de serpent utilisé en Angleterre est très vraisemblablement le traditionnel serpent d'église français (Johan Joseph Zoffany, *The Sharp Family*, 1779-1781, National Portrait Gallery).

En 1785 fut officialisée la fanfare de musiciens allemands envoyée de Hanovre en Angleterre par le duc d'York. Celle-ci comportait un serpent. Christoph Friedrich Eley (1756-1832), premier chef et premier clarinetiste de cette musique, composa et arrangea beaucoup d'œuvres pour cette formation.

L'introduction du serpent en Angleterre par l'intermédiaire de la Musique du duc d'York a eu un impact sur sa facture. C'est ainsi que Thomas Key, le plus productif des facteurs, de 1807 à 1855, ajouta de nombreuses clefs pour remédier aux problèmes d'intonation inhérents à l'instrument.

L'évolution de la composition instrumentale des musiques militaires en Angleterre apporte la preuve de l'influence durable du serpent dans son rôle de renfort des basses.

C'est à Jullien qu'il revint d'organiser l'un des plus grands rassemblements de serpentistes de l'histoire. En effet celui-ci dirigea, le 20 juin 1845, aux Royal Surrey Zoological Gardens de Londres, un arrangement de « Suoni la tromba » de *I puritani* de Bellini, pour 20 cornets à piston, 20 trompettes, 20 trombones, 20 ophicléides et 20 serpents ! Moins de cent cinquante ans plus tard, les cérémonies prévues pour commémorer le 400^e anniversaire du serpent se conclurent sur un concert à St. John's Smith Square, Londres, au cours duquel 57 serpentistes du monde entier interprétèrent l'*Ouverture solennelle* « 1812 » de Tchaïkovski (13 juillet 1990).

À la fin du XVIII^e siècle, le serpent est présent dans les églises anglaises, où il accompagne le chœur. L'œuvre de Thomas Hardy fait référence à plusieurs instruments utilisés dans les musiques d'église, en particulier le serpent. Elle permet de mieux comprendre le rôle de cet instrument dans l'Angleterre du XIX^e siècle. Hardy mentionne le serpent dans pas moins de onze de ses romans et nouvelles. À titre d'exemple, l'un des personnages de *Under the Greenwood Tree* (1872) se rappelle que : « a serpent was a good old note: a deep rich note was the serpent. » Les recherches contemporaines en confirment l'emploi dans un certain nombre d'églises anglaises jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

À l'heure actuelle, un nombre croissant d'orchestres britanniques montent des œuvres où apparaît le serpent. C'est le cas de la reconstitution par Philip Pickett et le New London Consort de la reprise de 1700 de *Dido and Aeneas*, dans le cadre des célébrations du 350^e anniversaire de la naissance de Purcell. Récemment, lors de la reconstitution d'*Elias* de Mendelssohn donné en 1847, l'orchestre comportait trois serpents (Londres, Royal Albert Hall, 28 août 2011).

Un homme est à l'origine de la renaissance moderne du serpent dans les années 1970 : le serpentiste, puis facteur, Christopher Monk.

Enseignement et devenir du serpent au XIX^e siècle

Sous l'Ancien Régime, la formation à la musique et au chant religieux est dispensée dans les maîtrises. C'est ainsi que certains enfants de chœur sont désignés par les chapitres pour l'apprentissage du serpent. La maîtrise fournit l'instrument. Or la période révolutionnaire voit la dissolution des maîtrises. L'Institut national de musique (Conservatoire de Paris), fondé en 1795, ne supplée que partiellement à la disparition des quelque 400 maîtrises et chœurs précédemment répartis sur l'ensemble du territoire. Le nouvel établissement est plus particulièrement chargé de la formation des sections musicales au

sein de la Garde nationale, en vue de leur participation aux cérémonies organisées par les responsables politiques. C'est pourquoi le premier corps de professeurs compte cinquante-six instrumentistes à vent, dont six joueurs de serpent. Une classe de serpent est créée en 1796. Jean-Baptiste Mathieu (1762-1847), ancien serpent dans la musique du régiment des gardes françaises, serpentiste à Saint-Eustache, en est le titulaire. Le corps professoral compte en outre parmi ses membres : Gaspard Veillard (1752-?), issu lui aussi des gardes françaises, et bassoniste à l'Opéra, ainsi que Jacques-Marie Cornu (1764-1826). Le Conservatoire consent le prêt de l'instrument en raison de son coût et de ses dimensions. Toutefois, compte tenu du fait que le serpent véhicule une image négative, cléricale, passéiste, et offre peu de perspectives d'avenir, le poste d'enseignant est supprimé en 1802. Le titulaire est reconverti au solfège.

La pédagogie du serpent et ses « répertoires » : les méthodes

Dès le XVIII^e siècle, on voit paraître des méthodes pour le serpent. Ainsi, en 1772, une *Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant [...], ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l'office divin, ainsi qu'aux organistes, serpents et basses-contres, tant dans les églises où il y a musique que dans celles où il n'y en a point*, par l'abbé Oudoux. Suivie, en 1780, d'une *Nouvelle méthode ou Principes raisonnés du plein [sic] chant dans sa perfection... contenant aussi une méthode de serpent...* par M. Imbert, de Sens.

Au siècle suivant, deux faits sont à l'origine du développement et des progrès des méthodes : l'effort d'organisation de l'enseignement qui a accompagné la fondation du Conservatoire, et les perfectionnements de la facture instrumentale. Paradoxalement, c'est à l'époque où le serpent décline que se développent les méthodes. Celles-ci sont destinées à la province, l'église et l'étranger.

J.-B. Métoyen, musicien ordinaire de la chapelle du Roi de 1760 à 1792, conçoit, dans les années 1807-1810, une méthode qui ne sera jamais éditée. Celle-ci fut en effet rejetée par une commission spéciale composée de Gossec, Roze, Ozi et Rogat, chargée d'élaborer la méthode officielle du Conservatoire. L'ouvrage parut en 1812 sous le titre de *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour le service du culte et le service militaire*. Citons encore, de A. Hardy, *Méthode de serpent* (ca 1810), de G. Hermange, *Méthode élémentaire pour le serpent-Forveille* (1823), enfin, de H. Schiltz, *Méthode complète et raisonnée de serpent* (ca 1836). Ce dernier ouvrage contient « un choix d'œuvres pour le serpent seul, et de duos sur des motifs de *la Juive*, *Cosimo*, *l'Éclair*, *Robert-le-Diable* et

les Huguenots », illustrant la pédagogie de l'époque fondée sur le duo élève-professeur.

La remise en cause du serpent dans la France du XIX^e siècle

La France du XIX^e siècle dénigre le serpent. Berlioz, qui l'employa dans la *Messe solennelle* et la *Symphonie fantastique*, le démolit complètement.

Son timbre essentiellement barbare eût convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des druides, qu'à celles de la religion catholique où il figure toujours [...] Il faut excepter seulement le cas où l'on emploie le serpent, dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant du *Dies iræ*. Son froid et abominable hurlement convient sans doute alors [...].

Dans son compte rendu de *La Musique d'église* de Joseph d'Ortigue, le 7 janvier 1862, Berlioz reprend la métaphore du culte druidique :

Il [d'Ortigue] blâme, au contraire, l'exécution du plain-chant, toujours chanté ou plutôt beuglé dans nos églises par des voix de taureau, accompagnées d'un serpent ou d'un ophicléide. Certes il a grandement raison. A entendre de telles successions de notes hideuses, et à l'accent menaçant, on se croirait transporté dans un antre de druides préparant un sacrifice humain. C'est affreux, mais je dois encore avouer que tous les morceaux de plain-chant que j'ai entendus étaient ainsi exécutés et avaient à peu près ce caractère.

L'opinion de Berlioz est partagée par d'autres auteurs contemporains, dont Fétis et Choron. Pour Fétis, le serpent est un « instrument digne des siècles de barbarie » dont « l'expulsion [...] des églises sera un pas de fait vers le bon goût en musique. » L'avis de Choron n'est guère plus favorable : « tandis que les parties font le plain-chant à l'unisson, le serpent s'essaie à faire des traits dans les notes élevées, il cherche à créer de petites mélodies chromatiques avec toute la grâce que pourrait avoir un Hottentot à chanter les airs les plus tendres et les plus gracieux de Mozart ou de Rossini [...]. »

Le serpent dans l'orchestre

Au XVIII^e siècle, alors que l'orchestre se transforme, le serpent devient la basse du pupitre des vents. Ainsi, lorsque *La Création* de Haydn est donnée à l'Opéra en 1800, quatre serpents sont utilisés pour renforcer la basse. Le serpent peut être également associé aux cuivres, c'est le cas chez Gossec (*Hymne à la liberté*, *Hymne à la nature*). Au XIX^e siècle, il est souvent utilisé en liaison avec sa charge symbolique et religieuse. Berlioz requiert, par

exemple, un serpent, à des fins parodiques, à la fin de la *Symphonie fantastique*, première version. Le compositeur avait auparavant employé l'instrument dans la *Messe solennelle*.

À la même époque, tandis que sa sonorité tend à se rapprocher de celle des cuivres, le serpent cède peu à peu la place à l'ophicléide.

Le serpent est également présent à l'opéra. Au XVIII^e siècle, on cite *Arion* de Matho (1714), lequel requiert deux serpents dans la scène de l'« orage », ou encore *Montano et Stéphanie* de Berton (Opéra-Comique, 1799) :

on peut voir un bel exemple de l'usage de cet instrument dans le chef-d'œuvre de M. Berton, *Montano et Stéphanie*: la marche religieuse qui conduit les époux à l'autel est accompagnée en tenues par le serpent: il est résulte une harmonie grave et religieuse dont l'expression est ravissante. (Choron, *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale*, 1838)

Au XIX^e, le serpent figure chez Meyerbeer (*Il crociato in Egitto*) et Wagner (*Rienzi*).

Le serpent en Italie, époque de Rossini

Le serpent est réintroduit en Italie par les armées napoléoniennes (R. Meucci). Paganini, Mercadante, Rossini, Bellini l'emploient. Verdi, dans son premier opéra, *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839), requiert un cimbasso, sorte de serpent droit en bois, propre à l'Italie. C'est très probablement ce type d'instrument que Spohr, dans ses *Lebenserinnerungen*, rapporte avoir vu dans la fosse de la Scala en 1816.

Le serpent aujourd'hui

On assiste aujourd'hui en France à une véritable renaissance du serpent, grâce à des musiciens passionnés et engagés comme Michel Godard, Volny Hostiou et Patrick Wibart, professeurs et solistes renommés. Ceux-ci repoussent les limites du serpent, dont le développement bénéficie en outre du retour aux interprétations sur instruments d'époque. Au Conservatoire de Paris, Michel Godard a formé à ce jour 35 serpentistes.

La réalisation du fac-similé d'un serpent des collections du musée de la Musique

La construction du fac-similé d'un serpent du XVIII^e siècle a nécessité deux années de recherche concernant le bois, le cuir, la laque, la colle, la branche d'embouchure et l'embouchure (S. Berger).

S. Berger, facteur suisse, présente une variante du serpent original : un serpent en fibre de carbone. Ce serpent a l'avantage d'être très solide et léger. Il peut être entreposé dans les soutes d'avion sans risque...

Le serpent dans les sources visuelles françaises

Le serpent est le moins représenté des instruments à vent dans les sources visuelles françaises, car trop volumineux pour les natures mortes, peu gracieux pour les scènes de genre (F. Gétéreau). L'image qui lui est principalement attachée est celle d'instrument d'église. Ainsi apparaît-il dans la coupole du Val-de-Grâce (Mignard, 1663), ou dans l'antiphonaire de Notre-Dame de Paris (1669). Il est présent dans le célèbre « Habit de musicien » (Nicolas II de Larmessin, ca 1695). Il figure en outre parmi les instruments sculptés à la tribune des musiciens de la chapelle de Versailles (1708) et dans le buffet de la cathédrale d'Albi (Moucherel, 1734-1736). L'*Encyclopédie* de Diderot lui consacre un article didactique. Toutefois l'image prépondérante est celle d'un instrument désuet et grotesque symbolisant le clergé dans la caricature.

Au colloque proprement dit étaient associés trois concerts complémentaires. Le premier, donné dans la cathédrale Saint-Louis, illustre deux thèmes : « L'Aigle et le Serpent, un mariage sacré » et « Les emplois ordinaires du serpent à l'église, XVI^e-XIX^e siècles ». Le deuxième réunissait serpent, voix et trompette marine. Le dernier enfin, intitulé « Des salons aux champs de batailles, une vie (de serpent) », comportait un programme autour de pièces anglaises incluant le serpent dans des formations allant de l'octuor au dixtuor, ainsi qu'une pièce contemporaine pour serpent solo et ensemble de six musiciens.

Alain REYNAUD

Célébrations 2012

8 janvier : Sigismond Fortune Francois **Thalberg**. 11 mars : William Vincent **Wallace**. 23 avril : Louis-Antoine **Julien [Jullien]**. 27 avril : Friedrich von **Flotow**. 25 septembre : Jean-Baptiste **Singelée**.

Divers

Festival Berlioz 2012

Le thème du Festival Berlioz 2012 sera « Berlioz et l'Italie et les Méditerranées musicales ».

Les méditerranées musicales font référence à l'introduction du *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, dans laquelle Berlioz écrit : « Il faut beaucoup de temps pour découvrir les méditerranées musicales, et plus encore pour apprendre à y naviguer. »

Radio

Le 3 septembre dernier, Karine Le Bail a inauguré *Discologie*, la nouvelle rubrique discographique des Greniers de la mémoire (France Musique, chaque samedi à 18 heures 30), avec *Les Nuits d'été*, par Régine Crespin. « Un moment de grâce pure, où le timbre de la soprano, fait de souffle et de rêve, sa diction légère et tragique, tout en suspension, rendent de façon saisissante *La Comédie de la mort*. » Et d'ajouter : « C'est peut-être dans ces *Nuits d'été* que Berlioz réunit les inspirations les plus étranges et subtiles de son œuvre de musicien. »

Colloques

Piano français du Second Empire

PARIS : Université Paris IV-Sorbonne, 1^{er} et 2 mars 2012

The 'Franco-Belgian Violin School' from G.B. Viotti to E. Ysaÿe

LA SPEZIA : CAMEC (Center for Modern and Contemporary Art), 9-11 juillet 2012

WagnerWorldWide2013: America

COLUMBIA : University of South Carolina, 31 janvier-2 février 2013

Cycles de conférences

L'opéra de 1848 à 1902

E. Reibel, J.-C. Yon, P. Saint-André, D. Colas, A. Rousselin, H. Cao.

Le jeudi de 15 h 30 à 17 h 30, du **9 février au 21 juin 2012**. Cité de la musique, salle des colloques.

Tarif : 80 € pour l'ensemble du cycle (15 séances).

15 mars : Berlioz, *Les Troyens*, par E. Reibel.

Cité de la musique : 01.44.84.44.84 www.citedelamusique.fr

Association

The Servais Society. Association contribuant à la connaissance du Paganini du violoncelle.

Peter François, président, Beertsestraat 45, B - 1500 Halle

Tél. : (+32) (0)2 360 14 88 ou (+32) (0)499 33 51 51

www.servais-vzw.org

Récompense

Le « Lifetime Achievement Award » 2011 attribué par la revue *Gramophone* a été décerné à Dame Janet Baker.

Disparitions

Luben Yordanoff (1926-2011)

Premier violon solo de l'Orchestre de Paris, de sa création en 1967 à 1991. À ce titre, il participa, au concert inaugural au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de Charles Munch (14 novembre 1967). Au programme : la *Symphonie fantastique*, *La Mer* de Debussy et la première audition du *Requiem Canticles* de Stravinsky.

Ian Kemp (1931-2011)

L'éminent musicologue s'est éteint le 16 septembre dernier à l'âge de quatre-vingt ans. Il était l'éditeur du volume 13 de la New Berlioz Edition, *Songs for Solo Voice and Orchestra* (1975)* et l'auteur de *Berlioz: Les Troyens* (1988). On lui doit en outre une biographie révélatrice de Michael Tippett, et des études remarquées sur Hindemith et Kurt Weill.

Exposition

PARIS : jusqu'au 13 mai 2012, palais Garnier
La Belle époque de Massenet

Alain REYNAUD

Patrimoine musical en France

BARRAUD : *Six Impromptus pour piano, Trois lettres de M^{me} de Sévigné, Huit Chantefables pour les enfants sages, Trois poèmes de Pierre Reverdy, Chansons de Gramadoch, Quatre poèmes de Lanza del Vasto*

S. Haller, sop. ; Ch. Crapez, t. ; D. Henry, bar. ; N. Krüger, pn.

CD Maguelone MAG 111.178 © Studio 4'33, Ivry-sur-Seine, I 2011

CHARPENTIER : *Impressions d'Italie, Didon, La Vie du poète, La Fête des myrtes*

M. Feubel, sop. ; S. Devieille, sop. ; J. Dran, t. ; B. Richter, t. ; M. Barrard, bar. ; A. Buet, bar. ; Flemish Radio Choir ; The Royal Symphonic Band of the Belgian Guides ; Brussels Philharmonic - the Orchestra of Flanders, dir. H. Niquet

Musiques du prix de Rome, vol. 3

2 CD Glossa GES 922211-F © Flagey, Bruxelles, 14-18 VI 2011, De Singel, Anvers, 21-24 VI 2011

DUKAS : *Ariane et Barbe-Bleue*

M. Schmiede (Ariane), R. Kennedy (Barbe-Bleue), J. Taillon (la Nourrice), C. Buchan (Sélysette), M. Baudoin (Ygraine), M. Shirai (Mélisande), F. Laurent (Bellangère), Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dir. G. Bertini

2 CD Capriccio C7112 © 1986

EMMANUEL : *Ouverture pour un conte gai, Symphonie n° 1, Suite française, Symphonie n° 2 « Bretonne »* [1^{er} enregistrement mondial.]

Orchestre philharmonique slovène, dir. E. Villaume

CD Timpani 1C1189 © Ljubljana, XII 2010

LE FLEM : *Aucassin et Nicolette*

D. Haidan (Nicolette), S. de Barbeyrac (Aucassin), M. Boisvert, A. Arapian, K. Velletaz, Les Solistes de Lyon-Bernard Tétu, Orchestre des Pays de Savoie, dir. N. Chalvin

CD Timpani 1C1188

PALADILHE : Messe de Saint-François d'Assise. GOUNOD : Te Deum. MASSENET : Méditation (Thaïs)

Sh. Hata, sop. ; B. Staskiewicz, m.-sop. ; P. Garayt, t. ; J.-L. Serre, bar. ; C. Shuster-Fournier, orgue ; Chœur et Orchestre français d'oratorio, dir. J.-P. Loré

CD EROL 200034 © Église de la Trinité, Paris

ROPARTZ : Symphonie n° 3

I. Philippe, sop. ; É. Méchain, contralto ; M. Laho, t. ; J. Teitgen, b. ; Ensemble vocal Erik Satie ; Ensemble vocal Jacques Ibert ; Ensemble vocal Opus 37 ; Orchestre symphonique Région Centre - Tours, dir. J.-Y.Ossonce
CD Timpani 1C1190 © en public, Opéra, Tours, V 2011

A Festival of French Organ Music

Boëllmann, Bonnet, Dubois, Gigout, Guilmant, Pierné, Saint-Saëns, Widor
B. van Oosten, orgue (Stahlhut)

CD MDG 316 1705-2 © Église Saint-Martin, Dudelange (Luxembourg)

OUVRAGES DISPONIBLES À L'AnHB

Hector Berlioz, *Critique musicale*. Volumes n° 1 à 6.

10 €le volume

Berlioz. Éditions de l'Herne, 2003. 394 p.

20 €

Règlement par chèque établi à l'ordre de : *Association nationale Hector Berlioz*

Commande, accompagnée du règlement, à adresser à :

Association nationale Hector Berlioz, BP 63, 38261 LA COTE ST ANDRE

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Ouverture : de 10h à 18h du 1^{er} octobre au 31 mai

De 10h à 19h du 1^{er} juin au 30 septembre

De 10h à 21h, 7 jours sur 7 durant le Festival Berlioz

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

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

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

Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation

Cotisations : étudiants, 15 €; sociétaires, 30 €; bienfaiteurs, 50 €; donateurs, plus de 50 €

DÉDUCTION FISCALE

Les dons faits à notre association - reconnue d'utilité publique - sont déductibles à raison de 60%.

Nous rappelons par ailleurs que l'AnHB, en qualité d'Association reconnue d'utilité publique, est autorisée à recevoir les legs universels ou particuliers, francs et nets de tout droit de succession.

Association nationale Hector Berlioz

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

69, rue de la République F - 38261 LA COTE ST ANDRE

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

anhb@laposte.net

Site web: www.berlioz-anhb.com

