

LE ROI MALGRÉ LUI d'Emmanuel Chabrier
Opéra de Lyon, 26 février 2009

Chabrier admirait Berlioz, le plaçant en son Panthéon aux côtés de Wagner. Outre une connaissance très fine de la production de celui qu'il nomma « *Notre énorme Berlioz* », il réalisa une réduction pour piano 4 mains de *Harold en Italie* (récemment éditée par Billaudot) apprit à orchestrer avec le *Grand Traité*, rendit des hommages non déguisés dans ses compositions à celui dont il résumait l'art ainsi : « *De la variété, de la couleur, du rythme* ».

Lyon offre une reprise du *Roi malgré lui* dans la production de 2005 avec une distribution renouvelée. Cette mise en scène est pour deux raisons la meilleure de Laurent Pelly. D'abord son inévitable (?) collaboratrice Agathe Mélinand a la charité de peu retoucher le texte, s'abstenant de faire aux librettistes l'aumône de son talent (?). Seul un « *C'est dégueulasse !* » – il est vrai plus amusant qu'outrancier – atteste l'intromission de son riche vocabulaire et sa signature. Ensuite, parce que le concept fonctionne plutôt bien. A l'époque de la création, trois machinistes doivent monter l'œuvre en catastrophe en égrenant des gags, réussis car discrets. Théâtre dans le théâtre, mélange des époques : l'idée n'est pas neuve. Des erreurs sont à déplorer, comme le duo Henri/Alexina où Pelly ne comprend pas le sens évocateur érotique des vocalises et les réduit au prosaïsme... d'un mal de mer ! Pourtant, la direction d'acteurs est efficace et la séduction l'emporte dès que les splendides costumes Renaissance envahissent l'espace. « Que c'est beau quand ils sont pas habillés comme nous ! » déclare spontanément une jeune spectatrice. Oui, Mademoiselle, vous avez raison, c'est beau d'échapper au quotidien !

Succédant à Nicolas Rivenq, saluons Jean-Sébastien Bou pour son Henri de Valois. Si le registre aigu est moins aisé, on apprécie son volume plus large et son mordant dans ce rôle brillant de *Baryton Martin*. Remplaçant Amel Brahim Djelloul, Magali Léger brûle les planches en Minka mais sans le naturel et la projection affichés en 2005. En revanche, sans posséder davantage la voix d'Alexina (qui est, en réalité, un emploi de *mezzo grand-lyrique*), Sophie Marin-Degor est autrement convaincante que Maryline Fallot en puissance comme en pétulance. Moins inquiétant, plus primesautier que chez sa devancière, le personnage reste intéressant. Au jeu des comparaisons : maltraitant la prosodie, médiocre de diction et de matériau, le ténor Gordon Gietz ne tire son épingle du jeu que sur le plan scénique et fait regretter le Nangis de Yann Beuron. Rien de tel chez Franck Leguérinel, promu du Palatin Laski au Duc de Fritelli. Très assuré, il parvient, sans éclipser le souvenir de Laurent Naouri, à imposer sa silhouette et triomphe avec panache dans l'air du *III* comportant une spirituelle citation de la *Marche Hongroise*. D'autres clins d'œil berlioziens ne vous échapperont pas. Ainsi le duo Minka/Nangis où passe le souvenir de *Benvenuto Cellini* ou la *Fête Polonaise* évoquant le *Carnaval Romain*. Héritant du rôle de Laski, Nabil Suliman conduit celle-ci avec brio, secondé par les chœurs époustouflants d'Alan Woodbridge.

Officiellement souffrant, le vétéran Carlo Franci est remplacé par son assistante, Claire Levacher. Peinant à trouver ses marques dans le prélude, sa direction convainc ensuite, trouvant le juste équilibre et obtenant de l'orchestre la palette indissociable d'une subtile orchestration.

Au bilan : une fort attachante soirée. Se souvenant avec émotion de ses échanges autour de Chabrier avec Roger Delage, l'auteur de ces lignes souhaite les dédier respectueusement à sa mémoire. A n'en pas douter, cet excellent homme aurait suggéré à la direction : « Et maintenant : à quand *Gwendoline* ? » !

Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN

Eva au Tap

Épisode de la vie d'un artiste (Symphonie fantastique, Lelio ou le Retour à la vie) ; représentation du 14 avril 2009 : Théâtre et Auditorium de Poitiers ; Orchestre des Champs-Élysées, Jeune Chœur de Paris, Robert Getchell (ténor), Pierre-Yves Pruvot (baryton), Marcial Di Fonzo Bo (récitant), Philippe Herreweghe (direction), Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil (mise en scène).

Il faut, encore et toujours, se faire le gardien du temple, défendre la mémoire et l'œuvre de Berlioz envers et contre tout, contre ces "révisions actuelles des classiques, converties en pur prétexte d'une parade narcissique de metteurs en scène qui n'hésitent pas à dénaturer – parfois à assassiner – l'œuvre originale aux fins de mieux exhiber leurs lubies ou faire briller leurs prétentions" (Mario Vargas Llosa, dans l'éloge qu'il fait de *la Damnation de Faust* au festival de Salzbourg ; *El País* du 5 septembre 1999). Au Théâtre et Auditorium de Poitiers (Tap), c'est au tour d'*Épisode de la vie d'un artiste* (Eva ?) de subir les caprices de metteurs en scène, aussi peu talentueux que scrupuleux en l'espèce (mais l'un des attributs ne corrobore-t-il pas l'autre ?). Va donc, pour "Eva" au "Tap" !

Précisons cependant qu'il n'est pas en soi incongru de vouloir représenter scéniquement le diptyque de Berlioz, destiné comme on sait à un "théâtre" et agrémenté de nombreuses didascalies. Mais encore faut-il en avoir approfondi la dramaturgie, et savoir sans irrévérence en manier ses composantes. Venons-en vite au sujet principal du litige : de sombres coupures dans le texte de *Lelio*, et même dans sa musique (la toute fin, disparue, de la Harpe éolienne). Les responsables s'en vantent même, en aparté lors d'une conversation d'après concert, se déclarant ouvertement et effrontément inaptes à traiter le texte de façon intègre ; et puis "de toute façon, dans le théâtre de répertoire les coupures sont habituelles". Passons...

Attardons-nous pour l'instant sur cette réalisation. Au moment de la *Fantastique*, un personnage apparaît à l'avant-scène, Lelio, pour s'alanguir sur un fauteuil, avec un temps de retard toutefois (puisque le Programme, fidèlement transcrit dans la plaquette du spectacle, stipule que d'emblée le héros "s'empoisonne avec de l'opium"). Puis s'éclairent en hauteur des écrans vidéographiques, avec en gros plans des visages féminins (la "femme aimée" ?) au cours de séances de maquillages, grimaces comprises. Ces projections se poursuivent jusqu'à la toute fin de l'œuvre, contrefaçon maladroite de la manière de Bill Viola pour le récent *Tristan et Isolde* à l'Opéra de Paris. Interviennent alors cinq jeunes femmes, celles figurant sur écran, qui se tortillent laborieusement durant chacune des parties de la symphonie, puis pendant le second volet en compagnie du Récitant. Grottesque. Nous aurons donc vite cessé de nous intéresser à ces simagrées, filmées ou en direct, finalement plus niaises que gênantes, pour mieux nous attacher aux interprètes. Marcial Di Fonzo Bo lance bien sa voix et son peu de texte, avec une conviction entière et une bonne élocution (pour un Argentin d'origine). Ferait seulement défaut l'humour, retranché il est vrai de la plupart de ses interventions déclamées. Aucune sonorisation, si ce n'est au moment où le récitant s'éclipse (?) en coulisse. On est donc très loin du *Lelio* affligeant de Gérard Depardieu il n'y a guère à Paris (voir plus loin l'écho de Christian Wasselin).

L'interprétation musicale, elle, refléterait en miroir celle de Riccardo Muti lors de ce concert. Les vertus et les défaillances de l'une étant inverses de celles de l'autre. On pourra regretter chez Philippe Herreweghe, une dynamique écrasée, une sorte de constant *mezzo-forte* tel que Berlioz le fustige, où les pianissimos résonnent et les fortissimos n'éclatent pas. Sensible surtout dans la *Fantastique*. Est-ce la rançon de cette salle moderne (inaugurée en septembre dernier), toute de froideur et à l'acoustique sèche ? Le fait est que pour *Lelio*, l'impact se perçoit mieux, avec le relief d'un chœur bien réverbéré par la paroi de fond de scène. Mais on apprécie les partis du chef : les tempos maintenus fermement, le respect strict des nuances de la partition (quand Muti ouvrait et fermait la Scène aux champs par un concerto pour cor anglais et un autre pour timbales). À une transcription en technicolor, non exempte de flamme (celle de Muti), succède une lecture sobre et fidèle, mais parfois terne (celle d'Herreweghe). On peut, à tout prendre, préférer la seconde. D'autant que les instruments d'époque de l'Orchestre des Champs-Élysées se révèlent acerbés, par des mains particulièrement expertes (on relèvera, en passant, que ce magnifique orchestre vient de voir sa subvention réduite de plus d'un tiers par une décision

inqualifiable des autorités politiques de la région Poitou-Charentes !). Le ténor Robert Getchell possède la projection et les notes de la tessiture tendue de ses deux airs. Le baryton Pierre-Yves Pruvot conjugue vaillance et allant, malgré un bref instant où sa voix se brise. Restons ainsi sur cette impression musicale, gratifiante n'était la coupure dénoncée plus avant, pour oublier les atermoiements de sa mise en image et les malversations de sa mise en lecture.

Pierre-René Serna

Spectacle repris lors d'une tournée en Amérique, de Buenos Aires (21 et 22 avril 2009), à Montevideo (23 avril) et Sao Paulo (27 et 28 avril).

Colin Davis de Paris à Londres

Te Deum, concert du 22 février 2009 : Barbican Centre, Londres ; London Symphony Orchestra, London Symphony Chorus, The Choir of Etham College, Colin Lee (ténor), John Alley (orgue), direction : Sir Colin Davis.

Après un *Béatrice et Bénédicte* à Paris, enthousiasmant* mais sur lequel on pouvait émettre des réserves (en raison de coupures dans la partition, de guitares sonorisées et d'un tripatouillage infâme des dialogues parlés), il fallait suivre Colin Davis à Londres pour le *Te Deum*. Toujours une promesse, gratifiante au plus haut degré, d'un Berlioz optimal dans une restitution qui l'est autant.

Une autre expérience aussi. Car si le transmetteur incomparable de Berlioz reste scrupuleux, c'est aussi pour être scrupuleusement fidèle à ses options premières. Il est vrai que dans *Béatrice* il ne nous avait pas habitués, jusqu'à présent, à des sautes d'humeur et de pages de partition, comme ce le fut à Paris. Mais son interprétation de *Benvenuto Cellini* demeure depuis 1966 à jamais fixée dans une conception apocryphe, régulièrement réitérée jusqu'en juin 2007 à Londres (et gravée sur disque par LSO Live). Comme demeure son *Te Deum*, immuablement livré – au Zénith de Paris en 1996, au Royal Albert Hall de Londres en 2000, puis enfin au Barbican Centre – sans sa dernière Partie : la “ Marche pour la présentation des drapeaux ”, dont Berlioz ne signale en rien qu'elle est facultative. Cela pourrait paraître accessoire. Si ce n'est que l'autorité de ce maître ès Berlioz a ainsi instaurée une fausse tradition. Autant pour *Benvenuto*, dont resurgit régulièrement cette version opéra-comique** que l'on croirait passée aux oubliettes, que pour le *Te Deum*. Au point que seuls deux enregistrements discographiques, sur une bonne dizaine, retiennent ce dernier mouvement (en compagnie du “ Prélude ”, lui, non obligé ; par Eliahu Inbal et John Nelson).

Certains n'hésiteront pas à justifier cette coupure : par une chute de ton après la parousie du *Judex crederis*, par un supposé moindre intérêt musical, par l'absence des forces chorales... Arguments parfaitement contestables, pour les peu qui ont pu vérifier sur le vif la nécessité de cette ponctuation purement orchestrale dans la structure même de l'œuvre (ainsi que le souligne Michel Austin dans son compte-rendu du dernier *Te Deum* londonien sur le site hberlioz.com, et comme nous l'avons nous-même expérimenté lors du concert sous l'égide du Chœur de Compostelle à Paris les 14 et 15 décembre 2006). Mais ce sentiment s'alimente précisément, hors l'ignorance, de la caution et l'imprimatur de Davis, en particulier dans ses deux enregistrements. C'est d'autant plus déplorable, et justifierait ce long préambule.

Comme on l'aura compris, le *Te Deum* présenté au Barbican Centre de Londres s'en tient à six Parties, au lieu des sept prescrites. Ce serait la seule réelle pierre d'achoppement, sans véritable surprise donc, d'un concert par ailleurs exaltant. Les forces réunies combinent l'Orchestre symphonique de Londres, son Chœur de 130 participants et une maîtrise d'enfants de 30 membres. Et aussi un orgue, électronique,

mais dont la sonorité artificielle ne se ressent guère ; à l'impossible – dans cette salle de concert exempte des tuyaux de l'instrument – nul n'étant tenu ! On est donc assez loin de la foule des 960 instrumentistes et choristes de la création à Saint-Eustache en 1855. Mais Berlioz ne précise-t-il pas ? “ Il n'y a pas besoin de mille exécutants dans cette affaire ; avec cent trente voix bien exercées on pourrait entendre l'ouvrage convenablement interprété ”. L'important restant le relief acoustique, ici merveilleusement équilibré (ce qui était nettement moins vrai au cirque du Royal Albert Hall en 2000, malgré près de 500 interprètes). On passera sur les petites déficiences du chœur (d'amateurs), sur des attaques imprécises, mieux corrigées lors du second concert le lendemain selon des témoins oculaires (Louis-Paul Lepaumier, de l'AnHB, Monir Tayeb et Michel Austin). On aurait peut-être goûté un ténor plus élégiaque (sachant, ici encore, les choix de Davis, toujours en faveur des chanteurs à la voix pleine). Mais ne chipotons plus davantage. Le souffle s'installe, dès les premiers accords antiphoniques, définitivement souverain, puissant et accorte. Un monde musical étreignant, porté par une force antique, tellurique : le *Te Deum* tel qu'en sa ferveur épique. Davis semble comme investi d'une mission, cheveux au vent des harmonies, vibrant au diapason d'interprètes galvanisés réagissant comme un seul être.

Le public répond à cet appel, avec un recueillement dont les mélomanes britanniques ont le secret, et tout particulièrement dans Berlioz – cas unique et spécifique, maintes fois corroboré. Jusqu'à la résonance qui suit le tout dernier accord, à l'instant où Davis, l'intercesseur, laisse ses bras en suspens, les ramène lentement, doucement, les joint le long du corps, et que le silence, pesant, se prolonge alors en un temps semblé infini. Ne serait-ce que pour ce moment sans prix, inécouté au cours d'une pourtant longue pratique de mélomane, le souvenir de ce concert restera à jamais inscrit dans la mémoire. “ La mémoire longue, comme l'écrit Carlos Fuentes***, ressemble à un château, il suffit d'un symbole pour faire surgir tout ce qu'il contient ”. (Un enregistrement, prévu pour “ LSO Live ”, en portera témoignage.)

Pierre-René Serna

* Voir le compte-rendu de Gérard Condé dans le précédent numéro de Lélío.

** Voir à ce propos notre article “ *Benvenuto Cellini*, une *ur*-version trop ignorée ”, dans le Bulletin n° 41 de janvier 2007 de l'AnHB.

*** Dans *L'Instinct d'Inez*, roman mystérieux et tempétueux dont Berlioz forme le cœur.

Le nouveau souffle du Festival Berlioz

Un festival entièrement consacré à Berlioz : l'idée tient du rêve, de l'obsession et du fantasme à la fois. Car Berlioz n'a pas laissé une dizaine d'ouvrages coulés dans la même forme ; il n'a composé que des prototypes, et un lieu (faut-il dire un théâtre, une salle, un temple ?) dans lequel on ne jouerait que ses œuvres serait nécessairement une utopie où viendraient s'épanouir *Les Troyens* aussi bien que *Tristia*, *Irlande* aussi bien que le *Requiem*.

Des bonnes volontés ont eu l'initiative, autrefois, de jouer Berlioz à La Côte-Saint-André. Puis Serge Baudo a dirigé à partir de 1979 un festival sis à Lyon et en partie décentralisé à La Côte-Saint-André, festival d'abord annuel, puis biennal de 1985 à sa mort en 1989. Enfin, un nouveau Festival Berlioz a pris le relais ces dernières années à La Côte seule, sans grands moyens, sans cap précis, au point qu'il donnait davantage l'impression d'un florilège de concerts de fin d'été que d'une ambitieuse manifestation consacrée au grand homme.

L'arrivée de Bruno Messina ouvre de nouvelles perspectives. Il semblerait d'abord que le nouveau directeur artistique veuille cultiver l'excellence et remettre Berlioz au centre du propos, même s'il lui est demandé de concevoir une manifestation populaire (mot qui n'a rien de péjoratif) et d'inviter des compositeurs (Beethoven, Mendelssohn) et des interprètes (l'acteur Richard Bohringer) qui puissent séduire un large public. Monter *Les Troyens* et *Benvenuto Cellini*, dans ces conditions, certes avec une mise en scène réduite, dans la cour du château Louis XI, n'est plus une fantasmagorie hors de portée pour les années à venir.

Il semblerait aussi que les tutelles, et notamment le Conseil général de l'Isère, aient compris l'importance de financer dignement pareille initiative.

Le programme 2009 est encore un programme de transition, mais il propose une cinquantaine de rendez-vous qui vont du concert au cinéma (*La Symphonie fantastique* de Christian-Jaque, les trois Shakespeare d'Orson Welles), de la conférence (Alexandre Dratwicki, Lucie Kayas, Anne Bongrain) à l'animation musicale (Michel Godard jouera régulièrement du serpent sous le balcon d'Hector).

Parmi les concerts, on notera d'abord une «Ouverture des ouvertures», soit sept ouvertures jouées par l'Orchestre du Festival Berlioz sous la direction de Carlos Dourthé (le 17 août). Véronique Gens chantera *Les Nuits d'été* avec l'Orchestre de Bretagne (le 19 août), Jean-Yves Ossonce dirigera *Harold en Italie* et Magnard (le 21 août), l'Orchestre de la RAI jouera *Roméo et Juliette* sous la direction de Daniel Kawka. L'intrépide orchestre Les Siècles de François-Xavier Roth donnera (sur instruments historiques) un concert le 22 août et surtout, le 30 août, la *Symphonie fantastique* et *Lélio*, dans une mise en scène de Jeanne Roth, avec Richard Bohringer en récitant, soirée qui sera sans doute le clou du festival.

Par ailleurs, Paul McCreesh dirigera Mendelssohn (le 18 août), compositeur que jouera aussi le Fine Arts Quartet (le 20 août), mais il y aura aussi la Camerata Ireland, l'Orchestre national de Lyon, les Musiciens du Louvre (avec Mireille Delunsch, sous la direction de Marc Minkowski) dans un programme Haydn-Gluck-Mozart, la Chambre philharmonique d'Emmanuel Krivine dans un programme Beethoven. Bref, un ensemble d'interprètes prestigieux que l'on aimerait, dès l'an prochain, entendre dans des programmes plus étroitement berlioziens.

Se concentrer sur Berlioz ne consiste pas, comme on l'a entendu dire sottement, à pratiquer un «repli identitaire» (sic) sur je ne sais quel régionalisme. Il n'y a pas en effet de compositeur plus européen que Berlioz, il n'y en a pas qui ouvre plus grand les fenêtres et nous fasse davantage voyager. Et l'on souhaite à Bruno Messina, qui a des idées et de la générosité, de réussir à faire enfin de ce festival un rendez-vous impatientement attendu de tous ceux qui ne demandent qu'à écouter Berlioz à son zénith.

Christian Wasselin

- Festival Berlioz, du 17 au 30 août (04 74 20 20 79, www.festivalberlioz.com).

Exhumation et création, ou deux marches selon Berlioz

Paris, Opéra Comique, 31 janvier et 2 février

31 janvier 2009 : date historique ! C'est ce jour-là en effet, dans le cadre d'un concert de l'orchestre Ostinato dirigé par Jean-Luc Tingaud, qu'ont été exhumées la *Marche marocaine* et la *Marche d'Isly*, deux marches signées Berlioz ou plutôt deux marches composées pour le piano par Léopold de Meyer et orchestrées par Berlioz.

La rarissime *Marche marocaine*, une poignée de berlioziens fureteurs avaient eu l'occasion de l'entendre il y a quelques années sous la direction de Kern Holoman. Quant à la *Marche d'Isly*, si l'on excepte quelques exécutions données à New York et à Philadelphie en 1846, elle était donnée le 31 janvier en première mondiale *assoluta*. À l'origine de cette résurrection et de cette création : la ténacité de Pierre-René Serna, qui a eu la bonne idée d'en faire la proposition à Jean-Luc Tingaud après avoir trouvé une copie de la *Marche d'Isly* à la bibliothèque de l'Opéra de Paris ; l'esprit coopératif de Kern Holoman, qui a envoyé le matériel d'orchestre de la *Marche marocaine* ; enfin le dévouement et l'efficacité de Michel Austin qui, en quelques jours, a réalisé un impeccable matériel d'orchestre de la *Marche d'Isly* à partir de la partition éditée par ses soins dans le présent site internet (où il est possible de trouver les œuvres de Berlioz non retenues par l'édition Bärenreiter).

Le résultat est exaltant et divers. Exaltant, car c'est toujours une ivresse pour les sens et pour l'esprit de découvrir des inédits signés Berlioz. Divers, car rien n'est plus dissemblable de la *Marche marocaine* que la *Marche d'Isly*, preuve que Berlioz était capable de tout sauf de se répéter ou de se pasticher lui-même. La *Marche marocaine*, thématiquement, a quelque chose de fruste, ce qui a permis à Berlioz de lui donner des

couleurs sombres, chatoyantes, avec tout un arsenal de timbres instrumentaux (pavillon chinois, serpent...) qui en habillent le rythme. Des sonorités rauques, opulentes, avec à la fin (une fin ajoutée par Berlioz à l'original pour piano) une espèce d'envol inquiétant comme une terre qui se soulève ou une armée qui se rebelle.

Certains ont trouvé des similitudes entre la *Marche marocaine* et la *Marche hongroise* : il est possible alors de rapprocher, si vraiment l'on y tient, la *Marche d'Isly* de la «Marche pour la présentation des drapeaux» du *Te Deum*. Le rythme y est plus vif que dans la *Marche marocaine*, le thème plus allant, les couleurs plus claires, avec un motif de trombones, à un certain moment, qui vient se superposer à l'ensemble comme dans la marche précitée du *Te Deum*. Un crescendo dans le volume sonore, permis par l'entrée successive des instruments, conduit peu à peu à une sorte d'euphorie toujours légère ; comme on est loin de ces coups de grosse caisse et de cymbales toujours ensemble, de ces trombones qui vocifèrent dans les opéras-comique de l'époque (*Zampa* !!!) ! Comme on goûte la différence que fait Berlioz entre un orchestre bruyant et un orchestre puissant ! La *Marche d'Isly* a quelque chose d'un prélude à une cérémonie joyeuse, page plus réjouissante mélodiquement que la *Marche marocaine* mais moins bizarre, moins exotique, moins menaçante aussi que les grondements et les ondoiements inquiétants de celle-ci.

Ces deux marches ont été données deux fois à l'Opéra Comique, ainsi qu'une fois à Eaubonne (au nord-ouest de Paris). Au fil des concerts et des *bis*, il a été permis d'apprécier comment l'orchestre Ostinato s'est approprié cette musique, comment Jean-Luc Tingaud a su lui donner son lustre, son profil, son appareil. Vite, d'autres concerts, et un disque ! car il y a dans ces pages quelque chose qui nous donnerait presque envie de gambader par les rues et par les bois, quelque chose en tout cas qui nous rappelle que la manière de Berlioz est la plus ailée qui soit.

Christian Wasselin

Culte du moi et culte de la personnalité

Épisode de la vie d'un artiste au Théâtre des Champs-Élysées, 26 février 2009

L'Orchestre national de France a de la chance : ces dernières saisons, il a pu donner le meilleur de lui-même en interprétant la *Symphonie fantastique*, dans le même Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de trois chefs hors pair. Apollinienne avec Sir Colin Davis en 2005, dionysiaque en compagnie de Seiji Ozawa en 2007, la *Fantastique* du National s'est faite olympienne, le 26 février dernier sous la direction de Riccardo Muti. Certes, le choix de pareille épithète est toujours réducteur, d'autant que la partition de Berlioz a elle-même quelque chose d'apollinien, de dionysiaque et d'olympien.

On aurait tort par ailleurs de ne voir en Riccardo Muti qu'un maestro-qui-excelle-dans-Verdi : il s'agit au contraire d'un chef qui a toujours eu à cœur de défendre des partitions méconnues (de Cherubini par exemple), qui fait preuve d'une grande rigueur musicologique (il effectue la reprise dans le premier mouvement de la *Fantastique*, ce qui n'est pas si fréquent, mais aussi dans le quatrième, ce qui est très rare), et qui obtient autant des instrumentistes qu'il exige d'eux. Doubler les parties de harpe, remplacer les tubas par des ophicléides, voilà également deux de initiatives de Muti qu'il faut saluer. Le résultat, quant au phrasé, quant à la tension imprimée à la forme, quant à la couleur, est saisissant : on a rarement entendu autant de grognements, de hululements, de crissements, de feulements dans la *Marche* et le *Sabbat*, on n'a jamais perçu combien le fait de ménager un micro-silence avant le premier coup de cloche pouvait à ce point susciter l'angoisse.

Avec le National, ces dernières années, on devait déjà à Riccardo Muti une *Cléopâtre* et une *Messe solennelle* d'une haute volée – mais aussi, il est vrai, une *Symphonie funèbre et triomphale* décevante (oui mais encore fallait-il choisir cette œuvre, ce qu'aucun chef de renom à part lui n'a osé faire depuis longtemps !). Le 26 février, il a eu la bonne idée de faire suivre la *Fantastique* par *Lélio, ou le Retour à la vie*, son complément presque naturel, restituant ainsi l'intégralité de ce diptyque orphique intitulé *Épisode de la vie d'un artiste*.

Lélio fut représenté comme le souhaitait Berlioz : par un orchestre, un chœur et des solistes d'abord

dissimulés derrière un rideau, puis en pleine lumière au moment de la *Fantaisie sur La Tempête*. L'orchestre fut égal à lui-même, le Chœur de Radio France en grande forme, le ténor (Marc Laho) acceptable, le baryton (Ludovic Tézier) meilleur chanteur qu'interprète.

Oui mais voilà, *Lélio* exige aussi un récitant. C'est-à-dire un double de Berlioz, c'est-à-dire un Moi incarné, c'est-à-dire encore un comédien qui, à l'instar des musiciens, doit «*sentir* comme moi», aurait dit Berlioz. Au lieu de quoi nous avons eu droit à la prestation navrante de Gérard Depardieu, qui fut un bon acteur de cinéma il y a vingt ou trente ans (ceux qui ont gardé intacte au fond d'eux-mêmes leur adolescence romantique n'oublieront jamais la beauté du film d'André Téchiné *Barocco*) et qui à cette époque, entraîné par un bon metteur en scène, aurait fait un excellent *Lélio*. Aujourd'hui, Depardieu se contente d'annoncer un texte sans jamais varier le ton, qu'il s'agisse d'évoquer la rage, l'amour, la fureur, la mélancolie ou l'exaltation. Rien de plus glaçant que les conseils donnés aux musiciens de l'orchestre par un comédien qu'on peut juger affligeant si l'on considère ce qu'il nous propose aujourd'hui, qu'on peut trouver touchant si l'on pense à ce qu'il n'est plus.

On peut s'étonner qu'un chef de la classe de Riccardo Muti persiste à vouloir donner *Lélio* en compagnie d'un Depardieu adulé et diminué (car les deux compères ont déjà été plusieurs fois réunis, notamment à Salzbourg en 2006), à moins que l'amitié, qui pardonne tout, explique cet étrange attelage. Riccardo serait-il à Gérard ce qu'Horatio est à Hamlet ? Soit. Mais on s'attristera que le public du Théâtre des Champs-Élysées, victime de l'asservissement médiatique, ait réservé une ovation sans nuance à la vedette alors que ce sont les chanteurs et les musiciens seuls, ce 26 février, qui ont su donner la vie aux rêves et aux convulsions de l'Artiste.

Christian Wasselin

Tour à tour malmené et célébré

Il serait facile de ne publier, dans le cadre de nos Bonnes Feuilles, que des pages qui chantent les louanges de Berlioz. Quelques épines, parfois teintées de mauvaise foi, le plus souvent d'ignorance, sont utiles toutefois pour réveiller notre sang, éventuellement pour le remuer. C'est l'objet de la publication de quelques lignes de Cioran rédigées en 1941 dans le cadre d'un texte consacré à la France, son histoire, sa mission, son destin contrarié. Comme Julien Gracq, Cioran n'a sans doute pas beaucoup écouté Berlioz, mais son avis est celui d'un nihiliste et non pas d'un cynique.

Plus sérieux (et plus célèbre) est l'article de Barbey d'Aurevilly. A l'occasion de la parution d'une partie de la correspondance du compositeur, en 1878, Barbey clame son admiration pour la musique de Berlioz et pour l'homme, qu'il a vu une fois, et qui l'a marqué pour la vie.

L'article de Reyer est un extrait de *Quarante ans de musique*, recueil posthume qui embrasse presque toute la seconde moitié du XIXe siècle. Paru dans le *Journal des débats* en 1876, il commente un livre que Reyer reçut dans le cadre du legs testamentaire de Berlioz, annoté de la main du musicien. Un livre auquel Berlioz revint sans cesse au cours de sa vie : *Paul et Virginie*.

Enfin, nous nous réjouissons de publier ici quelques pages du monumental *Gounod* que notre président, Gérard Condé, vient de publier chez Fayard. Quel sentiment éprouvait Gounod envers celui qui le précéda d'une décennie à la Villa Médicis : admiration ? méfiance ? Attirance irrésistible en tout cas puisque le nom de Berlioz revient plus de 200 fois au cours des 1 072 pages de l'ouvrage de Gérard Condé !

Christian Wasselin

GOUNOD ET BERLIOZ

« Berlioz a été l'une des plus profondes admirations de ma jeunesse » écrit Gounod dans sa *Préface à la correspondance inédite d'Hector Berlioz*, rappelant, dans ce texte ému comme il s'enivrait aux répétitions de ses concerts. Il y saisit l'occasion de développer certains thèmes qui lui sont chers : « Il y a, dans l'humanité, certains êtres doués d'une sensibilité particulière, qui n'éprouvent rien de la même façon ni au même degré que les autres, et pour qui l'exception devient la règle. [...] Or ce sont les exceptions qui mènent le monde. [...] Quand ces coryphées de l'intelligence sont morts de la route qu'ils ont frayée, oh ! alors vient le troupeau de Panurge. [...] Vous voulez que trente-six millions de brebis fassent un berger ? [...] La lumière va de l'individu à la multitude, [...] du soleil aux planètes. »

Évoquant le critique, Gounod tenait à souligner : « Si ses jugements ont semblé durs à ceux qu'ils atteignaient, jamais du moins n'a-t-on pu les attribuer à ce honteux mobile de la jalousie si incompatible avec les hautes proportions de cette noble, généreuse et loyale nature. » Sa prudence envers la *Symphonie fantastique* (qu'il avait découverte en 1836 mais qu'on ne recommençait à jouer à Paris, de loin en loin, que depuis la guerre après vingt ans d'absence au concert), se comprend : on n'y voyait alors qu'une œuvre immature. « Quelque discutée cependant que puisse être une semblable composition, elle révèle, dans le jeune homme qui la produisait, des facultés d'invention absolument supérieures et un sentiment poétique puissant qu'on retrouve dans toutes ses œuvres. Berlioz a jeté dans la circulation musicale une

foule d'effets et de combinaisons d'orchestre inconnus jusqu'à lui, et dont se sont emparés même de très illustres musiciens : il a révolutionné le domaine de l'instrumentation, et, sous ce rapport du moins, on peut dire qu'il a "fait école". »

Enfin Gounod attirait l'attention sur deux partitions tardives, le *Te Deum* et *Béatrice et Bénédicte*, puis concluait : « Si les œuvres de Berlioz le font admirer, la publication des présentes lettres [adressées à Humbert Ferrand] fera mieux encore : elles le feront aimer. » On ignore quelle connaissance il avait pu prendre de *Benvenuto Cellini* et du *Requiem* lors de leur création mais, peu de jours avant la date fixée de son départ pour Rome, il eut la révélation de la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* qui devait être créée le 24 novembre 1839. Assistant à la répétition générale, il fut si frappé par le motif du serment (« *Jurez donc par l'auguste symbole* ») qu'il étonna Berlioz en le lui rejouant de mémoire. Plus tard, Gounod recopia les Stances et nota, au dessus des mesures 18 et 19 : « Avec ivresse, cette phrase, sublime ! sublime !! ». Arrivé à Rome, en 1840, il demande à sa mère de lui envoyer les *Hymnes sacrées* de Turqueti auxquels son grand aîné s'intéresse alors.

Dans sa correspondance [qu'elle lui adresse alors] de 1840-1842, le nom de Berlioz revient souvent, comme compositeur ou comme critique (elle n'en cite pas d'autres) ; elle lit le *Journal des débats*. Elle imagine que Berlioz (ou Meyerbeer) devraient écrire la musique pour accompagner le retour des cendres de Napoléon ; elle se réjouit du succès de la *Symphonie funèbre et triomphale*. « Deux journalistes conviennent qu'étant allés à ces concerts avec la certitude qu'ils auraient à blâmer en sont sortis fort surpris de n'avoir que des éloges à donner sur les beaux chants et la clarté de cette musique. Frédéric Vouhier (?) fait un poème pour Berlioz en ce moment, je lui souhaite un succès qui le console des mauvais jours passés.»

En décembre 1851, Berlioz confia à Gounod la partition de son *Te Deum* dont il eut ainsi la primeur bien avant sa création. En retour, Gounod offrit à Berlioz une copie de la fin du troisième acte de *Sapho* et lui soumit ses chœurs d'*Ulysse*.

En août 1862, encore sous le coup de l'échec de *La Reine de Saba*, Gounod s'en fut à Bade, en compagnie de Bizet, assister à la création de *Béatrice et Bénédicte*, le 9 août. Parmi les « beautés de premier ordre » qu'il releva dans la partition il écrivit à sa femme, le soir même, à propos du *Duo nocturne* : « [C'est] un modèle achevé de ce que le silence du soir et le calme de la nature peuvent faire descendre dans l'âme de rêverie et de tendresse. Il y a dans l'orchestre des murmures divins qui trouvent leur place dans cette admirable peinture sans rien ôter aux voix de leur délicieuse cantilène : c'est absolument beau et parfait : c'est immortel comme ce que les plus grands maîtres ont écrit de plus suave et de plus profond. » Et, sur le compositeur, il ajoutait : « Berlioz est à la fois un génie d'une candeur d'enfant et d'une complexité de spiritualisme inouïe : il est tantôt naïf et simple comme Fiesole ou Pérugin, et tantôt abstrait comme un rationaliste allemand. » Et, le surlendemain : « J'ai beaucoup causé avec lui ; il m'a dit, les larmes dans les yeux et la voix émue, que mon arrivée ici lui faisait du bien et qu'il m'en était très reconnaissant : j'ai compris une fois de plus quel devoir c'est pour un artiste d'avouer et de professer loyalement ce qu'il

aime, et combien de consolation on peut voler à son semblable en gardant sa conscience captive sous de lâches réserves. Je sens que j'aime Berlioz pour l'art qu'il exprime et comme l'art qu'il exprime, et il faudrait qu'il me fit bien du mal pour me faire oublier le bien qu'il m'a fait. » À Cécile Rhoné, le 10 août, il donnait une analyse encore plus fine : « Il y a dans Berlioz deux hommes, deux êtres : 1° Un enfant - garçon ou fille - adorable de charme, de douceur, de tendresse, d'abandon naïf. 2° Un être fait — homme ou femme — brûlant, passionné, profond, penseur et rêveur, souvent emporté jusqu'au vertige et souvent raisonneur jusqu'à la subtilité. C'est, je crois, dans cette dualité d'organisation — si l'on peut dire — qu'il faut chercher l'explication du peu de succès de Berlioz, en général, auprès de ce qu'on appelle le Public. [...] Berlioz a oublié, ou plutôt dédaigné de faire contrôler sa musique ; c'est de l'or qui n'est pas monnayé ; donc il ne circule pas. » Dans *Les Auteurs*, en 1873, Gounod remarquera : « Le génie est une candeur : le génie est une croyance : il a toujours l'âge de l'enfant, parce qu'il en a l'abandon. Vous ne trouverez jamais de véritable grandeur chez les hommes d'où l'enfant a complètement disparu. »

Une lettre de Gounod à sa belle-mère, en septembre 1863, nous apprend qu'il avait pu se faire prêter en secret la partition d'orchestre manuscrite des *Troyens*, peu de temps avant leur création, grâce à la complicité de l'éditeur Choudens : « La curiosité toujours et l'admiration souvent m'ont pris pendant cette journée de lecture » au point de l'empêcher de sortir de son bureau... Le 4 novembre 1864, pour l'anniversaire de la création des *Troyens*, Gounod chanta, en privé, le duo « Ô, nuit d'ivresse » avec Madame Barthe ainsi que la chanson d'Hylas « Vallon sonore ». C'est à l'occasion de ce concert-surprise qui le toucha beaucoup, que Berlioz, citant Virgile à propos de Gounod, écrivit qu'il fourbissait ses armes en cachette, phrase interprétée à contresens par Adolphe Boschot. En mai 1866, Berlioz soutint vivement la candidature de Gounod à l'Institut contre celle de Félicien David en invoquant la valeur du Prélude *Faust* que l'auteur du *Désert* eût été bien incapable d'écrire ; *Le Vendredi saint* qu'il venait d'entendre l'avait aussi beaucoup frappé.

On comprend que, le 12 mai 1867, Berlioz se soit plaint à Auguste Morel : « Carvalho et Gounod ne m'ont pas envoyé de billet pour voir leur ouvrage [*Roméo et Juliette* créé le 27 avril] en conséquence je ne l'ai pas vu. Pourtant l'autre jour Gounod à l'Institut m'a embrassé, je ne sais pas pourquoi. » Carvalho craignait-il que la présence de Berlioz (que l'on savait hostile à une transposition scénique de la pièce) nuise au succès ? C'est sans doute un peu après, que Gounod dédia à Berlioz le *Stabat Mater* composé à l'époque des répétitions de *Roméo* « et cela sans vous faire préalablement aucune sommation respectueuse ». On n'a pas de documents sur leurs relations ultérieures sinon que, le 15 août 1868, Gounod pressenti pour faire partie du jury du concours d'orphéons de Grenoble présidé par Berlioz était resté à Morainville ce jour-là, en pleine dépression.

Berlioz rendit le dernier soupir le 8 mars 1869. Le 11, en l'église de la Trinité, l'orchestre et les chœurs de l'Opéra et l'orchestre Padeloup, tour à tour, exécutèrent la Marche d'*Alceste*, l'*Hostias* de son propre *Requiem*, des extraits des requiem de Mozart et de Cherubini, le second mouvement de la *7e Symphonie* de Beethoven. À l'orgue on entendit une transcription de la *Marche des Pèlerins d'Harold en Italie* tandis que le septuor des *Troyens*, initialement prévu, fut remplacé par une marche de Litolf en l'honneur de

Meyerbeer. Le cortège se rendit au cimetière Montmartre : Thomas, Gounod, Reyer et le baron Taylor tenaient les cordons du poêle. Devant la tombe ouverte Gounod, notamment, prit la parole au nom de la Société des auteurs et compositeurs mais on ignore en quels termes. En conclusion on pourrait suggérer que Berlioz était un classique qui trouva dans le romantisme l'occasion de perdre la tête et Gounod un romantique cherchant dans le classicisme un équilibre salutaire.

Gérard Condé (*Charles Gounod*, p. 962-963 et 283-285, Fayard, mai 2009)

Berlioz selon Barbey

Quoi qu'il fit, soit qu'il écrivît des *Mémoires* pour la postérité, soit qu'il parlât, dans ses lettres, de cœur à cœur avec ses amis, Berlioz ne pouvait être que vrai comme la fougue, la colère, la furie, toutes les impétuosités d'une nature incoercible – que dis-je, d'une nature qui était l'Incoercibilité elle-même !... Berlioz eut, toute sa vie, la vérité et la franchise du boulet plein qui sort du canon ; et, en effet, il n'y a que les boulets creux qui fassent des paraboles.

C'était un boulet plein, mais le boulet était sensible. Il n'était pas de fer, comme l'autre boulet. Voilà la différence ! Et quand il ne brisait pas tout sur son passage, il se brisait lui-même et versait du sang, comme un cœur... C'est qu'il en était un ! et gonflé de tout ce qui, en fait de palpitations, d'énergies et de puissances, ait jamais pu gonfler un cœur ! Les œuvres de Berlioz sont là pour attester son génie, mais il n'y a que la vie racontée dans ses *Mémoires*, ou prise dans la source, plus profonde et plus immédiatement jaillissante, de ses lettres, qui puisse attester toute son âme, – cette âme de Berlioz étonnante, enthousiaste, douloureuse, exaspérée, terrible !... Berlioz, comme tant d'autres, aurait pu ne laisser que des œuvres et, parmi ceux qui savent le mieux ce que le génie coûte, personne n'aurait pu imaginer qu'il y eût, *par-dessous* ce génie, une pareille âme, plus surprenante et plus rare même que ce génie, et que ce génie, rigoureusement, n'impliquait pas. (...)

La Gloire, pour beaucoup de grands hommes, surtout dans l'ordre intellectuel, est la fille de la Mort. Mais la gloire de Berlioz, elle, malgré les douleurs d'une longue attente, ne s'est pas seulement levée du pied du tombeau sur lequel maintenant elle plane... Bien avant sa mort, il écrivait ces paroles pénétrantes et superbes, et tristes encore, quoique heureuses, à propos d'un de ses succès qui précèdent, comme les éclairs le tonnerre, le succès définitif, triomphal, immobile, éternel : «Ce qui me touche le plus dans les témoignages d'affection que je reçois (il appelait ainsi les applaudissements !), C'EST DE VOIR QUE JE SUIS MORT. Il s'est passé en vingt ans tant de choses que j'ai l'impertinence d'appeler progressives ! On m'exécute à peu près partout.» Il savait trop à quel moment arrivait habituellement la gloire, et il se croyait mort parce qu'il lui en venait un peu... Mais cela était une illusion. Il n'avait pas besoin de se croire mort pour se sentir glorieux. Il avait, lui vivant, à force d'œuvres successives, à force d'efforts pour les faire entendre, à force de combats héroïques contre les châteurs et les étranglers qui voulaient les mutiler et les étouffer, fait tomber sur elles les premiers rayons de la gloire, et ç'avait été presque aussi difficile que de décrocher le soleil ! Il avait vaincu les oreilles rebelles. Il avait forcé les tympanes. Il avait enfin pénétré dans la forteresse des opinions bêtes ou jalouses. Il y était entré comme, dans la campagne de Russie, ce sublime régiment, qui entra dans une redoute à cheval. Il y était entré à cheval sur des chefs d'œuvre ! Le malheureux (si longtemps !) qui, pour la justification de l'affreux proverbe, n'avait jamais été prophète dans son pays, quand il l'était partout où ce n'était pas son pays ; ce génie européen, acclamé avec des frémissements de reconnaissance en Allemagne, en Russie, en Angleterre, qu'on adorait quand on l'aimait, avait eu le malheur d'être né en France et le malheur plus grand pour lui d'aimer la France, et de ne vouloir de lauriers que ceux qu'elle lui refusait, cette terre dansante des *flons-flons* et du vaudeville, et de la *musique qui berce*, – comme disait Boieldieu, qui lui reprochait, à Berlioz, parlant à sa personne, de n'être pas une berceuse de *l'enfant do*, *l'enfant dormira tantôt* ! – Eh bien ! c'est l'histoire de cet amour infortuné et fou pour une gloire faite pour la

France, que nous apprenons dans ces *Mémoires* et dans ces lettres, qui nous font connaître l'âme la plus ardemment violente qui ait peut-être jamais existé. (...)

Son berceau, à ce poète en musique, fut la poétique vallée de l'Isère. Il n'y devint pas musicien. Il l'était comme il était homme. On n'apprend pas à respirer. Le génie, dans les hommes, c'est comme la perle dans les huîtres. L'huître ne sait pas qu'elle y est. Nous non plus. On ne sait pas comment elle s'y est formée et pourquoi elle est là, dans cette vile écaille... Le génie était en Berlioz. Il y était plus fort que tout, et il emporta sa vie, comme l'Ange la tête par les cheveux du Prophète, l'arrachant aux plans de son père, qui était médecin et qui voulait que son fils fût médecin comme lui. Ah ! c'est la rabâcherie éternelle de l'histoire du génie. La Vocation luttant obstinément, désespérément contre la Paternité, obstinée aussi et furieuse. Ils croient, les pères, que vous n'êtes qu'un Enfant Prodigue, fait pour garder un jour les pourceaux et faire tuer un veau gras, un autre jour, quand vous reviendrez ; et ils vous maudissent, et vous vous en allez garder les virginales pensées de vos créations futures, ces oiseaux divins qui vous emportent dans le ciel ! Navrante recherche dans la cruauté de la destinée, ce ne fut pas son père qui maudit Berlioz, ce fut sa mère, et qui mourut, hélas ! avant d'avoir retiré de cette tête, faite pour l'auréole, sa malédiction. (...)

Et je ne crois pas que dans l'histoire des hommes de génie, il y en ait un de l'intensité dévorante et immanente de Berlioz. Nous sommes encore si près de son génie et de son âme, que cela nous trouble et nous empêche de le juger et de conclure. Mais parmi ceux que l'on peut appeler les plus grands Intenses de ce siècle, Byron, Alfieri, Foscolo, Leopardi, même Beethoven, le damné de la Surdité, – prenez-les tous ! Il n'en est pas un qu'on puisse comparer à Berlioz. Foscolo, un Werther, un Werther italianisé et volcanisé, devint en peu de temps un plat Carbonaro. Leopardi n'était guère qu'un infirme désespéré, qui mourut jeune encore plus de sa colonne vertébrale que de son désespoir... Byron, après une orgie de cœur ou de sens, retombait vite dans son indolence ennuyée, dans cette nonchalance efféminée de Sardanapale et de Narcisse qui se regardait dans le miroir désespérant et désespéré de ses *Memoranda*... Alfieri seul peut-être, Alfieri, ivre de jeunesse, semblerait avoir quelque chose de la puissance passionnée de Berlioz, quand il crevait sous lui les chevaux les plus magnifiques, lancés bride abattue à travers l'Europe, pour apaiser sa soif de sensations ; âme égarée, prenant l'espace pour l'infini ! Mais le Temps vint, ce couvre feu avec sa cendre, et l'orageux poète, le farouche Hippolyte qui aurait cassé les reins aux cheveux indomptés de Neptune, tomba dans la prose des lexiques grecs et du mariage. Tous donc, ces Intenses, ne furent intenses que par accès et que par places, excepté Beethoven, muré dans son mur. Berlioz, lui aussi, le fut toujours, et il ne s'apaisa ni ne se refroidit jamais. Après trois passions furibondes de cœur épuisées, et avec l'inépuisable amour de son art, qui, de tous ses amours, ne fut pas le moins furibond et celui qui saigna le moins, Berlioz fut repris de la furie de son premier délire pour la femme qu'il avait, comme Dante, aimée dès son âge de douze ans, et qu'il avait été quarante-neuf ans sans revoir. Il avait plus de soixante ans alors. Et cet amour ne fut pas plus une vieille *romance en sentiment* que la *Marche du supplice* ne l'est en musique. Il fut convulsif, sanglotant et sublime ! Berlioz, c'est de la combustion spontanée, et ce n'est pas qu'il flambe qui étonne, c'est qu'il ait duré, salamandre et fournaise tout ensemble, et brûlé toute une vie de soixante-sept ans !!! (...)

Ainsi Berlioz, le Shakespearien, trouvait partout Shakespeare, dans son amour comme dans son génie ! Il n'était pas que l'Inspiré : il était le Hanté de Shakespeare. Il l'adorait comme le spectre bien-aimé ; car nous avons tous un spectre qui *revient* vers nous, et que nous aimons plus que la vie ! Plusieurs fois, même dans l'existence réelle, Berlioz eut des apparitions de Shakespeare. C'était Shakespeare, quand, obligé de faire exhumer du cimetière où elle avait été enterrée Miss Smithson, sa femme morte il y avait quelques années, et tenu d'assister, comme Hamlet, à cette cérémonie funèbre, ce ne fut pas la tête d'Yorick que le fossoyeur roula sous ses pieds, mais la tête idolâtrée d'Ophélie, arrachée brutalement de ce tronc qui avait tant reposé sur son cœur et dans ses bras, à cet Hamlet épouvanté ! Et quelques jours avant sa mort, ce fut Shakespeare encore. Daniel Bernard a raconté avec un accent très pathétique cette scène shakespeareienne du grand Shakespearien qui allait finir.

C'était à Grenoble, dans sa province natale, où on lui donnait, à Berlioz, un festival orphéonique. « Qu'on se figure – dit Bernard – une salle resplendissante de lumières, ornée de tentures, une table chargée de mets délicats, une réunion de joyeux convives attendant un des leurs qui tarde à venir... Tout à coup, une draperie s'entrouvre et un fantôme apparaît. Le spectre de Banquo ? Non ! mais Berlioz, à l'état de squelette, le visage pâle et amaigri et les yeux vagues, le chef branlant, la bouche contractée par un amer sourire. On s'empresse autour de lui, on l'acclame, on lui prend les mains, – ces mains tremblantes qui ont conduit à la victoire des armées de musiciens ! Un assistant dépose une couronne sur les cheveux blancs du vieillard. Il regarde d'un air étonné les amis, les compatriotes qui l'accablent d'hommages tardifs, mais sincères. On le félicite. Il paraît ne s'apercevoir de rien. Machinalement, il se lève pour répondre à des paroles qu'il n'a pas

comprises... A ce moment, un vent furieux des Alpes s'engouffre dans la salle, soulève les rideaux, éteint les bougies ; les rafales soufflent au dehors et des éclairs déchirent la nue, illuminent d'un fauve reflet les assistants muets et terrifiés. Au milieu de la tempête, Berlioz est resté debout. Il ressemble, environné de lueurs, au Génie de la Symphonie, auquel la puissante Nature fait son apothéose dans un décor de montagnes, et avec l'aide du tonnerre, musicien gigantesque ! » (...)

Je l'ai vu une fois. Il me frappa beaucoup. Il était jeune encore ; c'était un blond-roux, hérissé, crispé, anguleux. Il avait le bec de l'aigle et le poil du lion, et l'étrange aspect d'un animal héraldique. De froncement et d'expression, il ressemblait à ce lion qu'on a fait disparaître de la terrasse des Tuileries, qui mordait, en se rechignant, un serpent. Il en avait mordu, sans doute, mais encore plus de ces moucheron, *vil excrément de la terre*, qui faisaient rugir dans la Fable le royal quadrupède et qu'il aurait dû dédaigner. Il ne le put pas. Là s'arrêta, contre ce fêtu, le flot irrésistible de toutes les puissances de cet océan... Artiste énorme, cœur aux colères de Samson contre les Philistins, il ne décoléra jamais un seul jour, une seule minute de sa vie. Comment se serait-il apaisé ?... Il n'avait pas ce qui apaise. Homme sans foi de ces jours mauvais, il ne connaissait, comme les artistes de ce temps, que le Beau pour tout Dieu, le Beau qu'ils produisent... Peut-être ne pensa-t-il jamais à Dieu qu'en écrivant *L'Enfance du Christ*, ce doux chef d'œuvre. Et qui sait ? peut-être aussi, dans sa bonté, Dieu l'a-t-il pris pour une prière !...

Jules Barbey d'Aurevilly (*Le Constitutionnel*, 16 décembre 1878)

Berlioz vu par Cioran

Le sublime est la catégorie banale de la musique : l'élan tragique ou le thème du vaste calme, les formes de sa respiration. Rameau, Couperin ou Debussy, ce dernier apparemment si différent des premiers, sont tellement français par leur délicatesse et leur refus du tumulte ! Une dentelle qui se dissout, telle semble être leur trame sonore. Debussy est un Slave de salon ; un Paris oriental. Seul Berlioz a du souffle. Mais qui n'est pas frappé par sa *fausse* immensité ? Qui n'est pas irrité par sa force démonstrative, sa course à la vastitude et à la tension ? C'est un infini recherché...

Emil Cioran, *De la France*, 1941 (trad. du roumain revue et corrigée par Alain Paruit, L'Herne, 2009)