



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 6

N° 25 – juillet 2011

ISSN 1760-9127

Lélio était petit et grêle; sa beauté ne consistait pas dans les traits, mais dans la noblesse du front, dans la grâce irrésistible des attitudes, dans l'abandon de la démarche, dans l'expression fière et mélancolique de la physionomie.

(George Sand, *La Marquise*)

LÉLIO

Sommaire

Comptes rendus de concerts

Symphonie fantastique - Lélío, ou Le Retour à la vie

Bruxelles, 5 décembre 2010

Steve BRAEM 3

Symphonie fantastique - Lélío, ou Le Retour à la vie

Lille, 6 décembre 2010

Dominique CATTEAU 5

Le Freischütz à l'Opéra-Comique

15 avril 2011

Claude MOUCHET 7

Compte rendu bibliographique

Berlioz, Paul Morand et Georges Auric

Pierre-René SERNA 9

Comptes rendus d'expositions

Une visite à l'exposition *La Russie romantique.*

Chefs-d'œuvre de la galerie Tretyakov, Moscou

Émilie REYNAUD 11

L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle

Exposition du musée du Louvre et les thèmes prémisses
à l'inspiration de Berlioz

Marie-Josèphe COFFY DE BOISDEFFRE 12

Année croisée France-Russie 2010 (suite et fin)

Berlioz vu par un compatriote

Gustave BERTRAND 16

Festival Berlioz 2011

Festival de La Chaise-Dieu 2011

Autour de Berlioz

Alain REYNAUD 17

Berlioz à l'Opéra national de Paris. Saison 2011-2012

Alain REYNAUD 19

Discographie

Alain REYNAUD 20

Vidéographie

Alain REYNAUD 29

Bibliographie

Alain REYNAUD 31

Bibliographie lisztienne

Alain REYNAUD 40

Divers

Alain REYNAUD 41

Bicentenaire de la naissance de Franz Liszt

Alain REYNAUD 44

Patrimoine musical en France

Alain REYNAUD 45

Souvenirs à propos de Pierre Citron

Frédéric ROBERT 47

Comptes rendus de concerts

Symphonie fantastique
Lélio, ou Le Retour à la vie
Orchestre national de Lille
Bruxelles, 5 décembre 2010

Une pièce injouable

Le 5 décembre 2010, l'Orchestre national de Lille et le Chœur régional Nord - Pas-de-Calais, sous la direction de Jean-Claude Casadesus, offraient leur interprétation de la *Symphonie fantastique* et de *Lélio* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Daniel Mesguich était *Lélio*, Julien Behr (ténor) était Horatio et Stephen Salters (baryton) était le chef des brigands. Stephen Salters est un habitué de la salle, puisqu'il y remporta en 1996 le Concours musical international Reine Élisabeth de Belgique et qu'il est régulièrement consulté par les médias pour son expérience.

C'est la troisième ou quatrième fois en dix ans que j'assiste à Bruxelles à un concert entièrement consacré à Berlioz. Je garde notamment un souvenir ému du *Benvenuto Cellini* de sir Roger Norrington, en 2003. La presse ne pouvait s'empêcher à l'époque d'ajouter le qualificatif de « monumental » à cette œuvre pourtant si vive et si pleine d'humour. À chacun de ces concerts Berlioz, le même triste constat : une salle à moitié vide, et parmi les auditeurs, autant que les conversations m'en laissent juger, une majorité d'abonnés qui doutent encore de la place de Berlioz dans le répertoire.

Mettre en scène la *Symphonie fantastique* devient une habitude. J'avais déjà assisté en 2004, dans la même salle, à une représentation de l'Orchestre philharmonique de Liège (sous la direction de Louis Langrée) où le récitant, Claudio Dos Santos si je ne me trompe, coincé entre les altos et les bois, lisait le programme écrit par Berlioz, posé sur un pupitre. Quoique l'interprétation des musiciens et le jeu du comédien fussent sincères, le résultat ne m'avait pas

convaincu à l'époque. Aujourd'hui, avec l'Orchestre national de Lille, il ne me convainc toujours pas, même si *Lélio* complète le programme.

Pourtant, la mise en scène était ingénieuse. La salle était plongée dans le noir complet ; seule la scène était à peine éclairée par les petites lumières des pupitres. Daniel Mesguich-Lélio était présent dès la *Symphonie fantastique*, dans un coin de l'avant-scène. Selon que Lélio était dans un moment d'introspection ou de délire musical, la scène s'éclairait ici ou là, avec plus ou moins d'intensité, ce qui accentuait le dialogue voulu par Berlioz entre l'acteur et les musiciens. La direction de Jean-Claude Casadesus était nette, compacte, avec un rendu des nuances assez réussi. Les timbales étaient particulièrement colorées, et les cuivres, précis. Peut-être manquait-il quelquefois cette pulsation qui donne à la *Symphonie fantastique* son allure de course inéluctable. Soit particulier, M. Casadesus est intervenu une ou deux fois d'un geste discret de la main pour interrompre les applaudissements et maintenir ainsi le déroulement de l'œuvre. Malheureusement, le fil s'est rompu avec le début de *Lélio*. On raconte que les premiers accords sont primordiaux dans un concert. Mal lancés, ils empêchent l'auditeur d'apprécier la suite de l'œuvre, peu importe les soins du musicien. Il a dû m'arriver une expérience semblable lorsque M. Mesguich a prononcé les premiers mots, « Dieu ! Je vis encore ! ». Était-ce la voix, trop aiguë, le ton, trop emprunté, ou les montées de voix, à contretemps : toujours est-il que le jeu de Daniel Mesguich ne m'a jamais paru crédible. Le texte, que je croyais connaître et apprécier, me parut soudainement fort inégal. La suite du concert accumulait les petites erreurs. Un guéridon, quelques feuilles de papier, un fauteuil, une bougie : les accessoires étaient suffisants. Quand viennent les réflexions sur le sort de Hamlet et le suicide, était-il besoin d'ajouter deux pistolets sur la table ? Et puis - remarque récurrente, valable tant pour l'Orchestre de Liège que pour celui de Lille -, il est dommage que le récitant et les chanteurs soient plongés dans leurs cahiers. Le jeu aurait été plus crédible si les textes étaient connus par cœur.

Vers la fin, les musiciens, dissipés (clins d'œil aux *Soirées de l'orchestre* ?), montraient que le dialogue entre public, acteurs et orchestre était rompu. À l'issue de ce concert, je ressentais une demi-gêne devant tant d'étalage. Non que les interprètes fussent vraiment en cause, mais bien le « mélologue » lui-même, ostentatoire, bancal et finalement injouable. Je croyais mal comprendre cette œuvre inclassable et m'interdisait de la juger, mais après l'avoir vue dans une version sans doute parmi les plus fidèles à l'esprit original, je dois conclure que *Lélio* est la suite malheureuse de la *Symphonie fantastique*, qui se suffit pourtant

à elle-même, sans le secours d'un programme, et encore moins d'une théâtralisation. Ce sont autant d'artifices qui restreignent la portée de l'œuvre et l'enferment dans un canevas étriqué.

Steve BRAEM

Symphonie fantastique
Lélio, ou Le Retour à la vie

Orchestre national de Lille

Lille, 6 décembre 2010

En France encore de nos jours, il faut un certain courage pour ressusciter *Lélio* (ou quasi !) et pour rendre ainsi sa suite tellement méconnue à la très connue *Fantastique*. Œuvre rarissimement donnée, visiblement découverte par la presque totalité de l'assistance, venue pourtant très nombreuse pour remplir la salle à ras bord.

On réentend donc, non sans délectation, ce texte daté, caractéristique de son époque, avec un trouble parfum suranné, donc pas facile à faire passer aujourd'hui ; mais aussi cette langue française élégante en diable, tournée d'une main de maître, au service d'une construction beaucoup plus intelligente qu'il ne semble d'abord. Bien au-delà d'un simple bouturage de bric et de broc, une incarnation puissante de l'hésitation de l'artiste entre le réel (souffrances et déceptions) et l'imaginaire (hallucinatoire ou pur), jusqu'à l'évidence de sa résolution par la création artistique, seule capable de faire aimer la vie comme elle est. Du fantastique jusqu'à la fantaisie, la recherche de la beauté (féminine par essence, comme la vérité de Nietzsche) par l'artiste, encore et pour toujours... Fameux Berlioz, qui voulut un jour nous faire croire qu'il ne s'agissait là *que* de ses amours pour Henriette ! Allons donc !

Tout cela inondé de trouvailles musicales surabondantes, emporté par une liberté d'allure qui rappelle qu'il est bon de vivre pour adorer le beau.

Quel dommage en conséquence que cette *Fantaisie sur la tempête* soit si rare dans les concerts, où elle pourrait enchanter son monde même en version isolée !

On se régale d'écouter la diction raffinée de Daniel Mesguich, sans s'étonner une seconde de le retrouver dans une présence berliozienne. On découvre avec ravissement le jeune talent de Julien Behr qui triomphe de deux parties de ténor avec une voix au beau timbre et une maîtrise qui va vite le rendre indispensable. On se réjouit d'accorder une mention toute particulière aux chœurs régionaux, qui n'ont jamais atteint un tel niveau d'ensemble, de couleur et d'expression.

La certitude qu'il a réussi, Jean-Claude Casadesus peut la tirer de l'enthousiasme étonnant dont fait preuve le public à l'issue du concert : toutes professions réunies, je peux en attester largement, ce fut pour tous une découverte absolument nouvelle et un sentiment unanime de quelque chose qu'on peut bien dire sublime. Profondément merci.

Dominique CATTEAU

Nouveau Siècle. Daniel Mesguich (Récitant), Julien Behr (ténor), Stephen Saulters (baryton), Chœur régional Nord-Pas-de-Calais (chef de chœur : Éric Deltour), Orchestre national de Lille, dir. Jean-Claude Casadesus.

Le Freischütz à l'Opéra-Comique
15 avril 2011

Avertissement

Les lignes suivantes ne sont pas l'œuvre d'un musicologue ni d'un critique professionnel, mais d'un simple mélomane, amoureux de musique et plus particulièrement d'opéra.

Il ne s'agit pas de juger, car lorsqu'on est soi-même chanteur amateur, c'est tâche impossible, mais de faire partager les impressions que l'on a ressenties lors du spectacle.

En synthèse

Les véritables atouts de ce spectacle : les couleurs extraordinaires de l'orchestre de Gardiner, les superbes chœurs, la battue raffinée et amoureuse du chef, et la qualité de la plupart des solistes.

La mise en scène est pour moi « transparente », elle ne gêne pas la compréhension de l'œuvre, mais la direction d'acteurs est un peu sommaire.

Dans le détail

Excellent chœur (The Monteverdi Choir), que la mise en scène a la bonne idée de ne pas faire trop gesticuler et de placer face au chef : la perfection rythmique est souvent à ce prix, ce qui est le cas ici.

La distribution féminine est de très haute tenue, à la fois vocale et théâtrale (Sophie Karthäuser est Agathe et Virginie Pochon est Annette).

Malheureusement, le grand air d'Agathe - superbement chanté, j'ai pensé à Gundula Janowitz dans ce rôle - a été perturbé par des bruits sourds et répétés venant du plafond du théâtre : allait-il s'effondrer ? La réponse a été apportée à l'entracte par l'écoute fortuite d'une conversation téléphonique : une répétition de danse se tenait au dessus de la salle et c'est le bruit des danseurs que l'on entendait dans la salle. Une chose est certaine selon moi : ce n'étaient pas des ballerines dansant *Le Lac des cygnes*, qui étaient là-haut, mais plutôt des

danseurs s'essayant à des pas de Montalvo-Hervieu !

Max a une voix intéressante mais ne sait que faire de son corps (Andrew Kennedy), Gaspard est peu subtil vocalement mais joue plutôt bien son rôle (Gidon Saks), l'Ermite est remarquable de voix, mais bouge comme un jeune homme et non à la façon qu'on imagine pour un vieil (?) ermite (Luc Bertin-Hugault), Samiel est un très bon acteur, avec dans la voix tout ce qu'il faut d'inquiétant et de diabolique (Christian Pelissier).

Rien à dire de particulier sur Kouno (Matthew Brook), Kilian (Samuel Evans) et Ottokar (Robert Davies).

L'orchestre et le chef sont superlatifs, et j'ai été ébloui par les couleurs de l'orchestre - les cors ! - absolument superbes. Mais si j'osais, je dirais que la direction de Gardiner est peut-être parfois trop subtile : le chœur des chasseurs manquait pour moi de vigueur et, surprise ! n'a pas été applaudi.

La mise en scène peut être classée dans la catégorie de celles qui n'apportent rien, qui peuvent agacer par moments - la roulotte, le changement d'époque, le ballet - mais c'est finalement peu de chose et cela ne doit pas faire oublier les véritables atouts de ce spectacle. Le vrai point faible à mon sens est la faible direction d'acteurs, qui ont l'air livrés à eux-mêmes.

Malgré tout je n'ai pas été convaincu par cette version française : on ne peut rien reprocher aux récitatifs de Berlioz, qui font très subtilement le lien entre les airs, mais les paroles françaises de ces airs sont un peu vieilles, et celles des récitatifs, en vers, sont peu naturelles et ralentissent l'action. La version allemande, avec dialogues parlés, me paraît avoir plus de vie, de naturel, de spontanéité, en tout cas lorsqu'elle est bien interprétée et avec des chanteurs possédant bien la langue.

Finalement, il serait dommage de se priver de ce spectacle au prétexte que l'on n'aime pas le metteur en scène (souvenirs de *Béatrice et Bénédict* en 2010 ?), mais cela, si vous le voulez bien, c'est une autre histoire. Pour aujourd'hui : *prima la musica*, et avec ces interprètes-là, *viva la musica* !

Claude MOUCHET

Compte rendu bibliographique

Berlioz, Paul Morand et Georges Auric

« Berlioz, à Bamberg, tombe du balcon en voyant un régiment russe se diriger sur la France, fanfare en tête (1^{er} juin 1815). »

Cette phrase insensée laisse rêveur...

La citation provient du *Journal inutile* de Paul Morand, au jour du 13 octobre 1968. Il faut savoir que ce *Journal* n'a paru qu'après l'an 2000, selon les ultimes volontés de son auteur, disparu depuis 1976. Il n'a donc pas supervisé cette édition (chez Gallimard, comme toujours avec Morand ¹), réalisée à partir de cahiers manuscrits et non pas dactylographiés. Il semblerait ainsi logique qu'il y ait eu une erreur, de la part du célèbre écrivain français ou de ses transpositeurs... pour « Berlioz » (de qui d'autre pourrait-il s'agir ? Balzac souvent cité dans cet ouvrage ?... mais il n'avait alors guère, lui, que 16 ans, quand Berlioz en avait 11, et vivait à Paris... on penserait plus volontiers à Berthier, maréchal d'Empire, défenestré, justement, dans des circonstances restées mystérieuses le 1^{er} juin 1815 à Bamberg), ou alors pour « Bamberg » (jolie ville au demeurant, mais où, à notre connaissance, Berlioz n'a jamais mis les pieds), ou bien pour « 1815 », l'année de Waterloo... Et puis, ce pittoresque outré et obligé vis-à-vis de Berlioz : « tombe du balcon »... qu'est-ce que cela veut dire ?

Il est vrai que Morand avoue : « Je ne connais rien à la musique ». Ni aux musiciens, apparemment. On s'en serait douté... Et comme lecteur attentif de sa prose, et de ses quelques vers, nous pouvons le confirmer. Cette réflexion de Morand vient précisément la seconde fois - et dernière -, où il mentionne, de façon alors assurément non erronée, le nom de Berlioz dans son *Journal*. À

1. *Journal* qui s'étend de 1968 à 1976 ; en deux tomes publiés en 2001, réédités en 2003 : année remarquable.

propos des *Troyens*, à la date du 12 novembre 1969². « C'est assommant », assène-t-il lors d'un déjeuner mondain. Sur quoi, Georges Auric lui rétorque : « Ne dis pas ça, c'est admirable. » Admirable Auric³ ! D'où la réaction de Morand⁴ : « Au fond, tu as raison, j'ai honte, *l'ennui* n'est pas un jugement de valeur. Tout dépend de la qualité de la personne ennuyée ; je ne connais rien à la musique. » Ouf ! on l'a échappé belle.

Pierre-René SERNA

2. Autre année marquante.

3. Le compositeur Georges Auric a fait partie du Comité d'honneur de l'Association nationale Hector-Berlioz de 1962 jusqu'à sa mort, survenue le 23 juillet 1983.

4. Paul Morand vengerait-il ici la moquerie par Berlioz de son ancêtre (?), présenté sous le sobriquet de « cor Moran » dans *Les Soirées de l'orchestre* ? Mais il y a aussi ce vers, dans *Les Orages désirés*, opéra sur une musique de Gérard Condé, où le librettiste, Christian Wasselin, met dans la bouche du jeune Hector : « De quel balcon apercevoir le paradis ? » L'action est située en 1815, année des Cent-Jours. Morand aurait alors eu, peut-être en rêve, la prémonition de ce livret, trente-cinq ans avant son écriture...

Comptes rendus d'expositions

Une visite à l'exposition *La Russie romantique.* *Chefs-d'œuvre de la galerie Tretyakov, Moscou*

(Paris, 28 septembre 2010 - 16 janvier 2011)

À l'occasion de l'année de la Russie, le musée de la Vie romantique a accueilli une importante sélection d'œuvres issues des collections de la galerie Tretyakov, présentées à Paris pour la première fois.

Un aperçu justement dosé, des pièces (environ 70 peintures, sculptures, œuvres sur papier et objets d'art) choisies avec pertinence pour illustrer un propos clair et intelligent. En quelques œuvres, le visiteur pouvait ainsi appréhender les principales tendances du paysage (avec des œuvres de Chtchédrine, Vorobiev...), du portrait (à travers notamment des portraits majeurs des frères Brioullou), les caractéristiques de la scène de genre et l'importance de la représentation des intérieurs russes, l'intérêt croissant pour la nature et la botanique, ... et se faire une idée des préoccupations de la sculpture à l'époque où le Romantisme s'exprimait en France.

Il faut souligner la finesse du texte d'introduction écrit par Dominique Fernandez, qui permet de comprendre en quelques lignes le contexte dans lequel l'art russe, contraint à la retenue depuis des siècles, a émergé impétueusement en passant directement à un mode d'expression romantique.

Il est toujours intéressant, alors que notre tendance bien française à cloisonner les disciplines et les savoirs nous empêche trop souvent d'avoir une réelle vision d'ensemble, de pouvoir effectuer des liens transversaux et jeter des ponts entre différents pays et cultures pour être à même de prendre du recul, comparer et percevoir les influences et similitudes, mais aussi les différences. C'est là l'un des plaisirs de cette exposition, auquel s'ajoute celui de découvrir des œuvres dans un contexte imprégné de l'époque à laquelle elles appartiennent. Des meubles, un piano, l'atelier d'Ary Scheffer, le jardin contribuent à l'atmosphère et renforcent le pouvoir évocateur des œuvres présentées (ainsi, par exemple, la majesté, l'ampleur des portraits sous les hauts plafonds de l'atelier, ou la force

du *Chêne foudroyé* de Vorobiev sur lequel se termine l'exposition). Les ateliers-musées ont cette capacité qui fait leur charme, comme celui de Gustave Moreau dont nous pouvons également recommander la visite. Et ces expositions temporaires aux thématiques pertinentes sont l'occasion d'y revenir car il y a toujours des aspects à découvrir, même quand on croit connaître les lieux...

Émilie REYNAUD

L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle

Exposition du musée du Louvre et les thèmes prémices à l'inspiration de Berlioz

Une magistrale exposition vient d'être présentée au musée du Louvre rassemblant des objets évoquant le renouveau de l'inspiration antique au XVIII^e siècle en Europe. L'esprit des « Lumières » avait besoin de se ressourcer dans le corpus littéraire et philosophique antique depuis Homère.

L'application de ces idées dans la construction et la grandeur de Rome a inspiré David, la Révolution française et l'Empire.

Berlioz, littéraire par sa culture, en a été profondément marqué même si, au-delà de cette culture, il s'abstenait de réfléchir et d'observer les arts plastiques et graphiques, laissant aux autres le soin de les analyser.

Cette exposition, moins éclatante que celle dédiée à la peinture vénitienne, mais fort savante et européenne, a eu le mérite de montrer des œuvres, surtout des marbres, de grande qualité venues des musées de province de France, de l'Angleterre et des pays du Nord.

On ne peut réduire la sculpture française du XVIII^e siècle au Voltaire de Houdon et aux bustes de terre cuite de Chinard. On avait oublié Caffieri par un nu maussade assis sur une fontaine, ou Allegrain par une magnifique baigneuse veinée de gris. Revoir à Paris le buste de Montesquieu venu de Bordeaux est aussi le plaisir d'admirer le grand esprit qu'il a été.

Il nous faut examiner les grands thèmes traités (I) et ceux qui ont été repris par Berlioz (II).

I. Les thèmes traitant d'abord de l'histoire antique

Ce n'était pas le lieu pour exposer des œuvres chrétiennes, mais pour évoquer la mythologie antique. Aussi, les œuvres rappelant les dieux antiques ont été fortement représentées, notamment par des nus en marbre magnifiques et parfois surprenants. Vénus s'abandonnant à Mars car elle a été blessée par Diomède, guerrier de l'Iliade, est un thème rare et superbement traité par l'artiste suédois Sergel, peu connu en France. Mais Vénus peut être sculptée comme l'affectueuse déesse caressant l'animal marin qui la transporte, par John Deare. Quant aux sautes d'humeur de Neptune, dont la colère sur les flots change le cours de la guerre méditerranéenne, elles sont représentées par un marbre torturé de Pajou de Lyon et une œuvre très équilibrée d'Adam de Nancy.

Aux dieux succèdent les bustes de marbre ou de bronze des grands hommes, soit les anciens Alexandre le Grand, Marc Aurèle, soit les nouveaux Diderot, les mécènes anglais Lord Stanhope ou Gavin Hamilton.

Au-delà des marbres, la peinture représente largement les mythes grecs de l'Iliade et de l'Odyssée : les amours d'Achille et de la belle Briséis, la rencontre d'Ulysse et de la magicienne Circé, les adieux d'Hector et d'Andromaque, et cette dernière, devenue veuve, pleurant sur son corps. Les funérailles de Patrocle ne sont pas oubliées, par le morceau de réception à l'Académie de David. Nulle part Cassandre n'est évoquée. Le mythe n'avait pas attiré grand monde au XVIII^e siècle.

Les exploits des grands Romains ont été l'objet de l'attention des peintres ici exposés : la mort de Caton, celle de Sénèque, Brutus devant le corps de ses

fil, Cornélie, la mère des Gracques, Léonidas pardonnant à son gendre Cléombrote, Sévère reprochant à son fils Caracalla sa trahison, et la mort de Germanicus par Füger, moins noble que celle de Poussin.

L'exposition de toutes ces œuvres fait comprendre l'immense culture encyclopédique des intellectuels des Lumières, culture européenne tirée d'un corpus antique qui, périodiquement, a régénéré les arts au Moyen Âge, à la Renaissance, à l'époque baroque et aussi au XVIII^e siècle. Mais, dans cette dernière période, il s'agissait d'un mouvement de « chercheurs » volontaires et organisés, si marquant que Berlioz n'a pas pu y échapper. Si celui-ci ne pouvait s'inspirer, en musique, que des sources récentes, Gluck, Beethoven, les sources anciennes ayant disparu, il ne pouvait que se référer aux mythes gréco-latins dans ses textes.

II. Les thèmes de l'exposition traités par Berlioz

Berlioz s'est inspiré de Virgile et, à travers lui, d'Homère. Mais dans son opéra *Les Troyens*, il ne se rapporte qu'à certains épisodes de la chute de Troie. Or, la nudité héroïque des combats, traitée en peinture et sculpture, n'est que peu transposable en musique.

L'exposition évoque là très largement les guerriers antiques au combat, alors que le drame berliozien veut faire échapper à la fatalité de la défaite une civilisation qui est à l'origine de la grandeur de Rome. Aussi, ni la mort de Cassandre et de ses compagnes, ni le fantôme d'Hector alertant Énée du danger ne sont évoqués. D'ailleurs, le suicide en peinture ne semble appartenir qu'aux reines ou aux femmes violemment outragées telles Lucrèce.

Des amours de Didon et Énée, rien d'exposé, et non plus le charmant tableau de Guérin resté dans les collections permanentes du Louvre rapportant l'histoire de la chute de Troie par le fils d'Énée attendrissant Didon. Mais Didon mourante est évoquée par un tableau de Reynolds dans un style qu'on ne lui connaît pas habituellement. Lui, le chantre mâle des officiers de l'armée anglaise, peint une Didon échevelée et éplorée, loin de son inspiration classique. Le chant noble et intime berliozien, encore plus contenu que les vers de Virgile, reste au fond assez classique. Il n'est pas sûr

que cette toile préromantique ait plu à Berlioz.

Bien sûr, Berlioz a mis en musique Cléopâtre, dans sa cantate pour le prix de Rome, qui meurt en reine éprise d'Antoine, après avoir regretté sa vie dissolue. L'exposition montre l'illustre beauté dans toute sa dignité, en souveraine d'Égypte invitant César à un banquet, par Tiepolo dans une esquisse si enlevée et vénitienne, et, avant de mourir, rendant hommage au tombeau d'Antoine, par la douce Angelica Kauffmann. Point de Cléopâtre mourant piquée par un serpent, comme la plupart des peintres l'ont représentée. Berlioz aurait peut-être aimé aussi la séductrice repentie chère au XVIII^e siècle, qui ne prenait pas encore en compte son haut niveau politique.

Cette exposition rend assez peu hommage à Shakespeare, peu joué en France au XVIII^e siècle, et peu source d'inspiration picturale. Berlioz aurait-il été touché par la mort de Cordelia dans les bras de son père le roi Lear par James Barry ? Füssli aurait-il enthousiasmé Berlioz ? Cet homme d'excellent goût littéraire aurait-il été attiré par l'extraordinaire, le sublime en peinture ?

Ses goûts sont restés classiques et, même en musique, les enthousiasmes de Wagner, au-delà de la rivalité de compositeurs, ne lui plaisaient pas. Il restait, au fond, très parisien.

En conclusion, cette admirable exposition, par la beauté et la diversité des œuvres présentées, l'érudition développée dans le catalogue initié par une remarquable étude de Marc Fumaroli, montre que l'art, s'il est lié à la mode, peut trouver un exercice salutaire dans le retour aux sources. Si Berlioz s'était intéressé à la peinture, eut-il repoussé de pareils chefs-d'œuvre ? Bien qu'emporté, il était trop grand esprit !

Marie-Josèphe COFFY DE BOISDEFFRE

Année croisée France-Russie 2010 (suite et fin)

Berlioz vu par un compatriote

Je me rencontrai là-bas [à Saint-Pétersbourg (1867)] avec lui et le revis d'abord dans son appartement du Palais Michel, où il avait trouvé une hospitalité digne d'un prince de l'art. Il était presque toujours souffrant; son grand profil d'aigle blessé s'abaissant plus douloureusement que jamais sur sa poitrine. Mais quand l'heure était venue de la répétition ou de la séance publique, la volonté du devoir et l'amour de l'art reprenaient le dessus.

C'était toujours le plus beau chef d'orchestre qu'on pût imaginer. Sa mesure était large, nette, magistrale; il avait l'autorité ferme avec les nuances infinies: on eût dit d'un métronome guidé par l'intelligence la plus sûre et la sensibilité la plus vive. Il possédait comme personne aujourd'hui les secrets de Beethoven, de Weber et de Gluck. Quant à ses propres œuvres, elles étaient reçues avec enthousiasme; je le vis rappeler quatre ou cinq fois après un fragment de la *Symphonie fantastique*, et je connus alors plusieurs choses de lui qu'il ne m'avait pas été donné d'entendre en France.

Gustave Bertrand ¹

1. Gustave Bertrand (1834-1880), archiviste paléographe, directeur du Théâtre des Nations, fut attaché à la rédaction du *Journal des débats*. Il collabora également au *Ménestrel* et à la *Revue moderne*. Lors du second voyage de Berlioz en Russie, il se trouvait lui-même en visite dans l'empire. Le présent texte est extrait des *Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (1872). A.R.

Festival Berlioz 2011

La Côte-Saint-André, 18-28 août

Huit Scènes de Faust

Avec : *Hymne des Marseillais, Marche marocaine, Marche d'Isly, Plaisir d'amour*
Chœur Britten, Orchestre européen Hector Berlioz, dir. F.-X. Roth (28 août)

Symphonie fantastique

Anima Eterna Brugge, dir. J. van Immerseel (24 août)

***Symphonie fantastique* (Liszt)**

R. Muraro, piano (19 août)

***Harold en Italie* (26 août)**

M. Rysanov, alto ; Orchestre national d'Île-de-France ; dir. Y. Levi

***Roméo et Juliette* (extraits)**

Ch. Castronovo, t. ; Chœurs de Lyon - Bernard Tétu ; Orchestre national de Lyon ; dir. E. Inbal (27 août)

Les Nuits d'été

Avec : *Béatrice et Bénédict*, ouverture

A.-C. Antonacci, sop. ; La Chambre philharmonique ; dir. E. Krivine (18 août)

Rêverie et Caprice

J. Chauvin, vln. ; Le Cercle de l'Harmonie ; dir. J. Rhorer
(19 août)

Tristia

La Cigale de Lyon, Chœur Britten, Les Siècles, dir. F.-X. Roth (20 août)

***Les Orages désirés* (G. Condé - Ch. Wasselin)**

Orchestre de l'Opéra de Reims, dir. J.-Y. Aizic. S. Fribourg, mise en scène (23 août)

Festival de La Chaise-Dieu 2011

Les Nuits d'été

Avec : *Béatrice et Bénédict*, ouverture

K. Deshayes, m.-sop. ; La Chambre philharmonique ; dir. E. Krivine (19 août)

Symphonie fantastique

Anima Eterna Brugge, dir. J. van Immerseel (25, 26 août)

Autour de Berlioz

11 juillet, MONTPELLIER : *La Magicienne* (Halévy) [en concert]

Opéra Berlioz / Le Corum - 20 h

25 juillet, MONTPELLIER : *Sémiramis* (Catel) [en concert]

Opéra Berlioz / Le Corum - 20 h

Berlioz à l'Opéra national de Paris
Saison 2011-2012

25 avril, ***Symphonie fantastique***

Avec : Magnard, *Hymne à la justice* ; Roussel, *Bacchus et Ariane*, Suite n° 2

Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. M. Plasson

Opéra Bastille - 20 h

7-20 mai, ***Roméo et Juliette***

S. d'Oustrac, m.-sop. ; Y. Beuron, t. ; N. Cavallier, b. ; Étoiles, Premiers Danseurs et Corps de Ballet, Chœur et Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. V. Pähn. S. Waltz, chorégraphie (Opéra national de Paris, 2007)

Opéra Bastille

23 mai, ***Les Nuits d'été***

Avec : Webern, *Im Sommerwind* ; Stravinsky, *Le Sacre du printemps*

W. Meier, m.-sop. ; Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. Ph. Jordan

Opéra Bastille - 20 h

Alain REYNAUD

9-13 mai 2012, BORDEAUX : ***Orphée et Eurydice*** (version de Berlioz)

Solistes de l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris, Chœur de l'Opéra national de Bordeaux, Orchestre symphonique du Conservatoire de Bordeaux, dir. G. Jourdain

Grand-Théâtre

Discographie

Nouveautés

La Damnation de Faust

V. Cole, t. (Faust) ; Th. Quasthoff, b.-basse (Méphistophélès) ; J. Huijpen, b. (Brander) ; Ch. Margiano, sop. (Marguerite) ; Groot Omroepkoor ; Radio Filharmonisch Orkest, dir. B. Haitink

2 CD Challenge Classics CC 72514 © 1999

D'amour l'ardente flamme (*La Damnation de Faust*), Premiers transports que nul n'oublie (*Roméo et Juliette*)

In : *Joyce DiDonato. Diva, Divo. Opera Arias*

Avec : Mozart, Rossini, Gounod, Bellini, Massenet, Gluck, Strauss

J. DiDonato, m.-sop. ; Ch. et Orch. de l'Opéra national de Lyon ; dir. K. Ono

CD Virgin Classics 641986 0

Marche de pèlerins chantant la prière du soir de la Symphonie d'Harold composée par Berlioz (Liszt)

In : Liszt, *New Discoveries*, Volume 3

Leslie Howard, piano

2 CD Hyperion CDA67810 © Londres, 20-22 II 2009

Les Nuits d'été

In : *Jardin nocturne*

Avec : Poulenc, Halphen, Massenet, Chausson, Fauré, Hahn

I. Druet, mezzo-soprano

J. Ralambondrainy, piano

CD Aparté AP013 © 2010

Les Nuits d'été

Avec : Haendel, airs

L. Hunt Lieberson, m.-sop. ; Philharmonia Baroque Orchestra ; dir. N. McGegan

CD Philharmonia Baroque Productions © en public, 11-12 XI 1995 (NE), 19 X 1991 (Haendel)

Symphonie fantastique, Cléopâtre

A. C. Antonacci, sop. ; Rotterdams Philharmonisch Orkest ; dir. Y. Nézet-Séguin

CD Bis BIS-SACD-1800 © 2010

***Symphonie fantastique* (Liszt)**

Avec : Liszt, *Années de pèlerinage (Première année : Suisse)*, Chapelle de Guillaume Tell, Au bord d'une source, Vallée d'Obermann

Roger Muraro, piano

CD Decca Classics 4764176 © MC2, Grenoble, 27 IX-1 X 2010

Villanelle (Les Nuits d'été)

In : *An die Musik*

Avec : Schubert, Schumann, Gounod, Debussy

G. Monségur Vaillant, soprano et piano

CD ADG Paris © en public

Rééditions***Le Carnaval romain, Ouverture du Corsaire***

In : *Sir Thomas Beecham, French Masterworks*

Avec : Bizet, Chabrier

London Philharmonic Orch., Royal Philharmonic Orch., dir. Sir Thomas Beecham

CD Classica d'oro 1044 © 27 XI 1936 (CR), 1946 (OC)

L'Enfance du Christ

V. Gens, P. Agnew, O. Lallouette, L. Naouri, F. Caton, La Chapelle royale, Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Élysées, dir Ph. Herreweghe

2 CD Harmonia mundi Gold HMG 501632.33 © Auditorium Stravinsky, Montreux, 21-22 II 1997

Huit Scènes de Faust

Avec : Liszt, *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* ; Wagner, *Eine Faust-Ouvertüre*

A. Kirchschrager ; J.-P. Fouchécourt ; F. Caton ; C. Zibi, guitare ; Chœur de Radio France ; Orchestre philharmonique de Radio France ; dir. Y. Sado

CD Apex 0825646786466 © Salle Pleyel, Paris, 18 II 2000 (*Huit Scènes de Faust*)

Hymne des Marseillais

In : *Portrait - Plácido Domingo*

Avec : divers compositeurs

P. Domingo, t. ; Chicago Symphony Orchestra Chorus ; Chicago Symphony Orchestra ;
dir. D. Barenboim

CD Warner Classics 0825646973941 Ⓞ en public, Orchestra Hall, Chicago, V 1995

Roméo et Juliette

O. Borodina, Th. Moser, A. Miles, Chor des Bayerischen Rundfunks, Wiener
Philharmoniker, Sir Colin Davis

2 CD Newton Classics 8802046 Ⓞ Musikverein, Vienne, VI 1993

Symphonie fantastique, Harold en Italie

In : *Michel Plasson et la musique française*

G. Caussé, alto ; Orchestre national du Capitole de Toulouse, dir. M. Plasson

37 CD EMI Classics 9068202 Ⓞ X 1989 (*Sf*), 3-7 III 1990 (*HI*)

Marche hongroise

In : *Orchestre philharmonique de Liège : 50^e anniversaire*

Avec : divers compositeurs

Orchestre philharmonique de Liège, dir. Paul Strauss

50 CD Cypres CYP7650 Ⓞ Conservatoire royal, Liège, IX 1976

Sérénade de Méphistophélès, Chanson de Méphistophélès (***La Damnation de Faust***)

In : *The Complete Vanni-Marcoux*

6 CD Marston 56001-2 Ⓞ Paris, 24 IX 1930

Autour de Berlioz**AUBER : *Le Domino noir***

Avec : *Fra Diavolo*, extraits (en italien)

J. Micheau, J. Peyron, L. Berthon, Chœur de la RTF, Orchestre radio-lyrique de
la RTF, dir. Jules Gressier

2 CD Opera d'Oro OPD1460 Ⓞ Paris, 1950

BEETHOVEN : *Fidelio* (Version originale, 1805)

C. Nylund, K. Streit, P. Rose, G. Grochowski, B. Geller, D. Kerschbaum, R. Lukas, Th. Ebenstein, M. Raab, Arnold Schönberg Chor, Radio-Symphonieorchester Wien, dir. B. de Billy

2 CD Oehms Classics OC 919 © Theater an der Wien, Vienne, 5 VIII 2005

BEETHOVEN : *Fidelio*

M. Mödl (Leonore), A. Dermota (Florestan), K. Kamann (Don Fernando), P. Schöffler (Don Pizarro), L. Weber (Rocco), I. Seefried (Marzelline), W. Kmentt (Jaquino), K. Terkal (Erster Gefangener), A. Jerger (Zweiter Gefangener), Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, dir. K. Böhm

2 CD Orfeo d'or C 813 102 © en public, Wiener Staatsoper, Vienne, 5 XI 1955

BELLINI : *I puritani*

D. Ward (Gualtiero Valton), G. Modesti (Giorgio), N. Filacuridi (Arturo), E. Blanc (Riccardo), M. Sinclair (Enrichetta), J. Sutherland (Elvira), J. Kentish (Bruno), The Glyndebourne Chorus, The Royal Philharmonic Orchestra, dir. V. Gui

2 CD GFO 00960 © en public, Glyndebourne, 5 VI 1960

BELLINI : *La sonnambula*

J. Rouleau (Rodolfo), N. Barry (Teresa), J. Sutherland (Amina), A. Lazzari (Elvino), J. Sinclair (Lisa), D. Kelly (Alessio), R. Bowman (Un Notario), The Covent Garden Orchestra and Opera Chorus, dir. T. Serafin

2 CD Myto Historical 2CD00261 © Royal Opera House, Londres, 25 X 1960

BELLINI : *Norma*

K. Baum (Pollione), N. Moscona (Oroveso), M. Callas (Norma), G. Simionato (Adalgisa), C. de los Santos (Clotilde), C. Sagarminag (Flavio), Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes, dir. G. Picco

2 CD Myto Historical 2CD00262 © Palacio de Bellas Artes, Mexico, 23 V 1950

BIZET : *Le Docteur Miracle*

Ch. Eda-Pierre (Lurette), L. Guitton (Véronique), R. Massard (Le Podestat), R. Corazza (Silvio, Pasquin), Chœur de Radio France, Orchestre radio-lyrique de Radio France, dir. B. Amaducci

CD Opera d'Oro 7077 © Maison de Radio France, Paris, 1975

BIZET : *Les Pêcheurs de perles*

J. Micheau (Leïla), N. Gedda (Nadir), E. Blanc (Zurga), J. Mars (Nourabad),
Chœur et orchestre de l'Opéra-Comique, dir. P. Dervaux
2 CD EMI Classics 64067827 © 1960

DARGOMYJSKI : *Roussalka*

E. Smolenskaïa (Natacha, Roussalka), I. Kozlovski (Le Prince), A. Krivchenia
(La Princesse), M. Miglaou (Olga), V. Toumanova (Roussalotchka), Chœur et
Orchestre du Théâtre Bolchoï, dir. E. Svetlanov
2 CD Melodiya MELCD 1001775

DAVID, Félicien : *Soirées d'automne* [5^e, 4^e, 6^e]

Ensemble baroque de Limoges, dir. Ch. Coin
CD Laborie LC11BIS

DONIZETTI : *La favorita*

P. Guelfi (Alfonso), F. Cossotto (Leonora), L. Ottolini (Fernando), I. Vinco
(Baldassare), V. Assandri (Don Gasparo), T. Toscano (Ines), Orchestra
sinfonica e Coro di Torino della RAI, dir. N. Sanzognò
2 CD Myto Historical 2CD00257 © Turin, 17 VI 1960

GOUNOD : *Requiem & Messe chorale*

Ch. Müller-Perrier, sop. ; V. Bonnard, alto ; Ch. Einhorn, t. ; Ch. Immler, b. ;
Ensemble vocal et instrumental de Lausanne, dir. M. Corboz
CD Mirare 129

GOUNOD : *Roméo et Juliette*

R. Alagna (Roméo), M.-A. Todorovitch (Stephano), S. Keenlyside (Mercutio),
G. Flechter (Benvolio), A. Gheorghiu (Juliette), A. Fondary (Capulet), C.
Larcher (Gertrude), D. Galvez-Vallejo (Tybalt), D. Henry (Pâris), T. Fechner
(Gregorio), J. van Dam (Frère Laurence), A. Vernhes (Le Duc), Chœur et
Orchestre du Capitole de Toulouse, dir. M. Plasson
3 CD EMI Classics 64070025 © 1995

E. T. A. HOFFMANN : *Liebe und Eifersucht*

R. Sellier, Ch. Gertberger, F. Simon, Orchester der Ludwigsburger
Schlossfestspiele, dir. M. Hofstetter
2 CD CPO 777435 © 2008

D'INDY : *Poème des rivages, Symphonie italienne*

In : *Orchestral Works, Volume 4*

Iceland Symphony Orchestra, dir. R. Gambar

CD Chandos CHAN 10660 © 27-30 IX 2010

LISZT

Von der Wiege bis zum Grabe, 3 Odes funèbres, Zwei Episoden aus Lenaus Faust

Glasgow Singers, BBC Scottish Symphony Orchestra, dir. I. Volkov

CD Hyperion CDA67856 © Glasgow, 2- 4 VI 2010

LISZT

The Complete Liszt Piano Music

Leslie Howard, piano

99 CD Hyperion CDS44501/98

LISZT

Œuvres pour piano

D. Merlet, piano

2 CD Bayard Musique S 447992

LISZT

The Complete Songs, Vol. 1

Matthew Polenzani, ténor ; Julius Drake, piano

CD Hyperion CDA67782

LISZT

Songs in Different Versions

Bernadett Wiedemann, m.-sop. ; Szabolcs Brickner, t. ; Emese Virág, piano

CD Hungaroton Classics HCD32568

LISZT

Via Crucis

V. Genvrin, orgue (orgue Walcker), Chœur Sacrum, dir. A. Veismanis

CD Hortus HORT901 © cathédrale, Riga

MENDELSSOHN : *Elias*

C. Barainsky, sop. ; F. Gottwald, contralto ; R. Trost, t. ; Th. E. Bauer, b. ;

Chorus Musicus Köln ; Das Neue Orchester ; dir. Ch. Spering

2 CD MDG 602 1656-2

MOLIQUE : *String Quartets Vol. 3**Quatuors à cordes*, op. 16, 17

Mannheimer Streichquartett

CD CPO 777336

MOUSSORGSKI : *Boris Godounov* [version originale + Saint Basile]

R. Raimondi (Boris), M. Adam Fish (Féodor), C. Dubosc (Xénia), M. Zakai (la Nourrice), K. Riegel (Chouïski), L. Miller (Chtchelkalov), P. Plischka (Pimène), V. Polozov (Grigori), G. Vichnievskaïa (Marina, l'Aubergiste), N. Storoyev (Rangoni), R. Tezarovitch (Varlaam), M. Raitzine (Missail), N. Gedda (l'Innocent), Choral Arts Society of Washington, Oratorio Society of Washington, Chevy Chase Elementary School Chorus, National Symphony Orchestra, dir. M. Rostropovitch

3 CD Erato 2564-68017-3 © VII 1987

MOUSSORGSKI : *Les Tableaux d'une exposition* (Ravel)Avec : Prokofiev, *Roméo et Juliette*

Orchestre national de Lyon, dir. J. Märkl

CD Altus ALT 194

ONSLAW : *Quintette pour pianoforte, violon, alto, violoncelle et contrebasse en si mineur*, op. 70

Avec : Hummel, *Quintette pour pianoforte, violon, alto, violoncelle et contrebasse en ré mineur*, op. 74

Nepomuk Fortepiano Quintet (R. Fukuda, pianoforte ; F. Polman, violon ; E. Smalt, alto ; J. Insinger, violoncelle ; P. Smithuijsen, contrebasse)

CD Brilliant Classics BRIL94023 © Schiedam, 5-7 VII 2009

RIMSKI-KORSAKOV : *La Fiancée du tsar*

P. Glouboki (Sobakine), E. Koudriavchenko (Marfa), V. Verestnikov (Griaznoi), N. Nizienko (Skouratov), A. Michenkine (Likov), N. Terentieva (Lioubacha), V. Koudriachov (Bomelius), I. Oudalova (Sabourova), E. Okolicheva (Douniacha), T. Pechouria (Petrovna), Chœur académique russe Svechnikov, Orchestre du Théâtre Bolchoï, dir. A. Chistiakov

2 CD Brilliant Classics BRIL93969 ©1992

SAINT-SAËNS : « Camille Saint-Saëns et le prix de Rome »

G. Girard, sop. ; S. Marilley, m.-sop. ; B. Richter, t. ; A. Buet, bar. ; M.-J. Jude, pn. ; J.-F. Heisser, pn. ; Flemish Radio Choir ; Brussels Philharmonic ; dir. H. Niquet

2 CD Glossa GES 922206-F + livre

SPOHR : Ouverture « Der Zweikampf mit der Geliebten » *, *Symphonie n° 8, Symphonie n° 10* [* Premier enregistrement]

Orchestra della Svizzera italiana, dir. H. Shelley

CD Hyperion CDA67802 © Auditorium Stelio Molo, Lugano, 12-16 IV 2010

TCHAIKOVSKI : *Symphonies*

Orchestre radio-symphonique, dir. G. Rozhdestvenski

5 CD Melodiya MEL CD 10 01754 © 1972, 1974

TCHAIKOVSKI : *L'Enchanteresse*

L. Simonova (Princesse Romanova), L. Kouznetsov (Prince Youri), E. Vladimirov (Mamirov), N. Derbina (Nenila), B. Dobrin (Zhourane), R. Glouchkova (Natasia), P. Glouboki (Foka), G. Molodtsova (Polia), V. Makhov (Balakine), S. Stroukachev (Potape), L. Eliseïev (Loukache), V. Matorine (Kitchiga), A. Sokolov (Paisi), V. Ribinski (Koudma), O. Klenov (Prince Kourliatev), Chœur et Orchestre symphoniques de Radio Moscou, dir. G. Provatorov

3 CD Melodiya MEL CD 10 01811 © 1978

Russian Overtures and Orchestral Works

Borodine, Chostakovitch, Glazounov, Glinka, Kabalevski, Liadov, Moussorgski, Prokofiev, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski, Tcherepnine

Orchestre national de Russie, dir. M. Pletnev

2 CD Newton Classics 8802037 © 1993-1994

Russian Songs

Moussorgski, Cui, Rimski-Korsakov, Balakirev, Borodine

M. Svetlov, basse ; P. Dokovska, piano

CD Naxos 8572218 © American Academy of Arts and Letters, New York, 15-17 III 2009

Olga Guryakova sings Russian Arias & Romances

Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Glinka, Prokofiev, Rachmaninov

O. Gouriakova, sop. ; A. Batourkine, bar. ; Orchestre de chambre de Moscou ;
dir. C. Orbelian

CD Delos International DE3273 © Grande Salle du Conservatoire, Moscou, 30 VIII -
5 IX 2000

Alain REYNAUD

Vidéographie

Benvenuto Cellini

M. Kovalevska (Teresa), K. Aldrich (Ascanio), B. Fritz (Cellini), L. Naouri (Fieramosca), B. Sherratt (Balducci), M. Petrenko (le pape Clément VII), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, dir. V. Gergiev. Mise en scène et décors : Ph. Stölzl. Costumes : K. Maurer
1 Blu-Ray Disc Naxos NBD0006 Großes Festspielhaus, Salzbourg, 5, 10 et 15 VIII 2007

Introducing Berlioz: Symphonie fantastique

Berliner Philharmoniker, dir. M. Jansons
Invité : Prof. Dr. W. Konold
DVD Euroarts ☉ en public, église Sainte-Irène, Istanbul, 1 V 2001

D'amour l'ardente flamme (La Damnation de Faust), Le Carnaval romain

In : *Silvesterkonzert. New Year's Eve Concert 2010*
Avec : Saint-Saëns, Bizet, de Falla, Chapi y Lorente, Lara
E. Garanča, m.-sop. ; Berliner Philharmoniker ; dir. G. Dudamel
DVD Deutsche Grammophon 004400734631

Rééditions

Symphonie fantastique

Avec : Haydn, *Symphonie n° 94, « La Surprise »* ; Mozart, *Concerto pour flûte n° 2*
E. Pahud, fl. ; Berliner Philharmoniker ; dir. M. Jansons
DVD Euroarts 2020098 ☉ en public, église Sainte-Irène, Istanbul, 1 V 2001

Berliner Philharmoniker - European Concert 1992

Verdi, Berlioz, Schubert, Wagner
Plácido Domingo, ténor ; Berliner Philharmoniker ; dir. Daniel Barenboim
DVD Arthaus Musik 107 157 ☉ Basilica, Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, 1992

Autour de Berlioz**BELLINI : *I puritani***

U. Guagliardo (Gualtiero Valton), I. d' Arcangelo (Giorgio), J. D. Flórez (Arturo), G. Viviani (Riccardo), G. Floris (Bruno), N. Pirazzini (Enrichetta), N. Machaidze (Elvira), Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dir. M. Mariotti

2 DVD Decca 000440 074 3351 5 © 2009

BELLINI : *La sonnambula*

S. Alaimo (Rodolfo), G. Colecchia (Teresa), E. Gutierrez (Amina), A. Siragusa (Elvino), S. Pastrana (Lisa), G. Nani (Alessio), M. R. Cosotti (Un Notario), Orchestra e Coro del Teatro Lirico di Cagliari, dir. B. Maurizio. Mise en scène : H. De Ana

DVD Dynamic CDS 33616 © Teatro Lirico, Cagliari, 2008

GOUNOD : *Faust*

R. Alagna (Faust), B. Terfel (Méphistophélès), A. Gheorghiu (Marguerite), S. Keenlyside (Valentin), S. Koch (Siebel), D. Jones (Marthe), M. Rose (Wagner), Ch. and Orch. of the Royal Opera House Covent Garden, dir. A. Pappano

2 DVD EMI Classics 63161199 © 2004

GRÉTRY : *L'Amant jaloux*

M. Léger (Léonore), C. Debono (Isabelle), M. Fallot (Jacinte), F. Antoun (Florival), B. Cooper (Don Alonzo), V. Billier (Don Lopez), Le Cercle de l'Harmonie, dir. J. Rhorer. Mise en scène : P.-E. Rousseau

1 DVD Opéra Comique Wahoo EDV 2409 WAH 001 © Opéra Royal de Versailles, XI 2009

Alain REYNAUD

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Hector Berlioz, *Les Grottesques de la musique*. Paris, L'Harmattan, 2010, 312 p. Coll. « Archives Karéline ». € 39

Hector Berlioz, *Mémoires*. Édition présentée et annotée par Pierre Citron. Paris, Flammarion, 2010, 640 p. Coll. « Harmoniques ». € 24
[Réimpression de l'édition de 1991.]

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

Dorian Astor, Gérard Courchelle, Patrick Taïeb, *Opéra-ci Opéra-là : ou comment découvrir l'art lyrique*. Paris, Gallimard, 2009, 400 p. Coll. « La Bibliothèque Gallimard », Hors série. € 35
[Extrait proposé : *Les Troyens*, « Nuit d'ivresse et d'extase infinie » (Davis, 2000).]

Mélisande Chauveau, *Moi, Berlioz*. Le Vallier, Éditions Delatour France, 2010, 72 p. Coll. « Raconte-moi la musique », DLT1915. € 8

Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud (éd.), *Berlioz, textes et contextes*. Lyon, Symétrie, 2011, 326 p. « Société française de musicologie », Série III, tome XIV. € 32
[Actes du colloque *Berlioz, textes et contextes*, Bibliothèque nationale de France, 13-15 novembre 2003.]

A. ÉTUDES

Dominique Catteau, « Amitiés ... et inimitiés d'artistes. Berlioz et Heine. Berlioz et la *Lettre sur la musique de Wagner* ». In : Thilo Karger, Wanda Klee, Christa Riehn (Hg.), *Transgressions - Überschreitungen*. Mélanges en l'honneur de Hermann Hofer. Marburg, Tectum Verlag, 2011, p. 127-152. [€ 29,90]

James Rubin, « Courbet et Berlioz : la nature comme performance ». In : Mathilde Arnoux, Dominique de Font-Réaulx, Laurence des Cars, Stéphane Guégan, Scarlett Reliquett (éd.), *Courbet à neuf !* Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2010, 316 p. Coll. « Passages », 28. € 48

Hans-Ulrich Seifert, « Berlioz 1942. *La Symphonie fantastique* von Christian-Jaque ». In : Thilo Karger, Wanda Klee, Christa Riehn (Hg.), *Transgressions - Überschreitungen*. Mélanges en l'honneur de Hermann Hofer. Marburg, Tectum Verlag, 2011, p. 273-314. [€ 29,90]

B. INTERPRÈTES BERLIOZIENS

Herbert von Karajan et la musique française : Berlioz, Bizet, Debussy, Gounod, Ravel. Paris, Le Figaro, 2011, 50 p. Double CD et livret

C. DISCOGRAPHIE

Jean Cabourg, « Le point sur... *Nuits d'été* de Berlioz », *Diapason*, 589 (Mars 2011), 76-78.

III. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*. Nouvelle édition. Paris, Larousse, 2011, 1524 p. Coll. « In Extenso ». € 26

A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Mathias Auclair et Christophe Ghristi (dir.), *L'Ère Liebermann à l'Opéra de Paris*. Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2010, 310 p. € 49

Kenneth Birkin, *Hans von Bülow: A Life for Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 424 p. £70.00

Daniel Brandenburg (Hrsg.), *Gluck auf dem Theater*. Kassel, Bärenreiter, 2011, 400 p. Coll. « Gluck-Studien », 6. € 44,95

François Bronner, *La Schiassetti : Jacquemont, Rossini, Stendhal... Une saison parisienne au Théâtre-Italien, 1824-1826*. Paris, Hermann, 2011, 392 p. Coll. « Points d'orgue ». € 30

Henry Fothergill Chorley, *Music and Manners in France and Germany: A Series of Travelling Sketches of Art and Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1/1841, 2010, 3 vol., 939 p. Coll. « Cambridge Library Collection - Music ». £45.00

Judith Crispin, *Olivier Messiaen: The Centenary Papers*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010. £44.99

Philippe Darriulat, *La Muse du peuple : chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 382 p. Coll. « Histoire ». € 22

« Décor d'opéra ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 37 (2011). € 19

Katharine Ellis, « Paris, 1866: In Search of French Music », *Music and Letters*, 91(4) (2010), 536-554.

Nicolas d'Estienne d'Orves, *Jacques Offenbach*. Le Méjan, Actes Sud, 2010, 192 p. Coll. « Classica ». € 16

Bénédicte Gandois, *Mendelssohn et la France de 1847 à nos jours*. Le Vallier, Éditions Delatour France, 2010, 100 p. DLT1851. € 14

Florence Gétreau (éd.), *Chopin e il suono di Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica*. Briosco, Villa Medici Giuliani, 2010, 379 p. Coll. « Alla ricerca dei suoni perduti. Appendice 3 ».

Vincent Giroud, *French Opera: A Short History*. New Haven, Yale University Press, 2010, 352 p. \$40.00

Philippe Godefroid, *Richard Wagner 1813-2013. Quelle Allemagne désirons-nous ?* Paris, L'Harmattan, 2011, 590 p. Coll. « Univers musical ». € 47

Ingrid Isola, *Rodolphe Kreutzer - Komponist, Virtuose und Violinpädagoge : Der Weg zum Erfolg 1766-1799*. Bern, Peter Lang, 2010. 623 p. Coll. « Europäische Hochschulschriften », 263. € 65.20

Piotr Kaminski, *Le Bel Canto : Rossini, Bellini, Donizetti...* Paris, Le Livre de poche, 2010, 479 p. Coll. « Références ». € 7,50

Pierre Korzilius, Christian Wasselin, *Gustav Mahler*. Paris, Gallimard, 2011, 128 p. Coll. « Découvertes Gallimard », 570. € 13,20

Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : analyse et interprétation. Études réunies par Michel Noiray et Solveig Serre. Paris, École des chartes, 2011, 400 p. Coll. « Études et rencontres de l'École des chartes », 32. € 20

Robert Ignatius Letellier (ed.), *Daniel-François-Esprit Auber: Le Domino noir*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011. £44.99

Robert Ignatius Letellier (ed.), *The Overtures of Daniel-François-Esprit Auber*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011. £49.99

Victor Louis, *Salle de spectacle de Bordeaux*. Bordeaux, Mollat, 2011, 64 p. € 45
[Réédition de l'édition de 1782.]

John Lucas, *Thomas Beecham: An Obsession with Music*. Rochester, Boydell & Brewer, 2011, 416 p. £14.99

David Milsom (ed.), *Classical and Romantic Music*. Aldershot, Ashgate, 2011, 526 p. £145.00

[Contient : Mendelssohn, **Berlioz** and Wagner as conductors: the origins of the ideal of fidelity to the composer, J. Bowen.]

Sylvie Oussenko, *Gabriel Bacquier : le génie de l'interprétation*. Préface d'Alain Malraux. Paris, MJW Fédition, 2011, 120 p. Coll. « Biographie ». € 20

Jann Pasler, « *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967*. By D. Kern Holoman », *Music and Letters*, 91(4) (2010), 593-599.

Laure Schnapper, *Henri Hertz, magnat du piano : la vie musicale en France au XIX^e siècle (1815-1870)*. Paris, 2011, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 320 p. Coll. « En temps et lieux », 23. € 24

Catriona Seth et Éric Wauters (éd.), *Autour de Bernardin de Saint-Pierre : les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*. Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2111, 228 p. € 17

[Contient : Patrick Taieb, La réception de *Paul et Virginie* à travers deux adaptations lyriques pendant la Révolution.]

Mary Ann Smart, « Parlor Games: Italian Music and Italian Politics in the Parisian Salon », *19th Century-Music*, 34 (1) (2010), 39-60.

Nicole Strohmann, « Musik und nationale Idee. Augusta Holmès' politische Kompositionen als Spiegel individueller wie kollektiver Identitätsfindung während der „Troisième République“ ». In : Thilo Karger, Wanda Klee, Christa Riehn (Hg.), *Transgressions - Überschreitungen*. Mélanges en l'honneur de Hermann Hofer. Marburg, Tectum Verlag, 2010, p. 197-226.

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Henry Barraud, *Un compositeur aux commandes de la Radio : essai autobiographique*. Édité sous la direction de Myriam Chimènes et Karine Le Bail. Préfaces de Jean-Noël Jeanneney et de Bruno Racine. Paris, Fayard/Bibliothèque nationale de France, 2010, 1152 p. € 40

Barbara Hendricks, *Ma Voie : mémoires*. Paris, Les Arènes, 2010, 491 p. CD audio joint. € 24,80

Jules Stockhausen, *Itinéraire d'un chanteur à travers vingt années de correspondance, 1844-1864*. Lettres réunies et annotées par Geneviève Honegger. Lyon, Symétrie, 2011, 440 p. Coll. « Perpetuum mobile ». € 45

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

Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2011, 220 p. Coll. « Imago Mundi ». € 22

Barbey d'Aurevilly en tous genres. Actes du colloque tenu à l'Université de Caen, Saint-Sauveur-le-Vicomte et Valognes (16-18 octobre 2008) réunis par Brigitte Diaz. Caen, Presses universitaires de Caen, 2011, 256 p. Coll. « Symposia ». € 25

Bulletin de la Société Théophile Gautier n° 32, année 2010, « Peau de tigre » : mélanges, actualité, critique. € 16

Castelnau, Junius, *Essai sur la littérature romantique*. Réimpression de l'édition de Paris, 1825. Genève, Slatkine, 2011, 306 p. Coll. « Slatkine Reprints ». € 42

G. K. Chesterton, *William Blake*. Traduit de l'anglais par Lionel Leforestier. Paris, Gallimard, 2011, 176 p. Collection « Le Cabinet des lettrés ». € 16,50

Mara Fazio, *François-Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*. Paris, CNRS éditions, 2011, 338 p. Coll. « Arts du spectacle ». € 49

Henry James, *Théophile Gautier*. Préface de Paolo Tortonese. Traduction d'Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar. Paris, Éditions Manucius, 2011, 111 p. Coll. « Littéra ». € 10

Daniel Marchesseau (dir.), *La Russie romantique. Chefs-d'œuvre de la galerie nationale Tretyakov, Moscou*. Paris, Paris-Musées, 2010, 208 p. € 30

Cormac Newark, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 300 p. £55.00
[Contient : Balzac, Meyerbeer and science. "Tout entier?": scenes from grand opéra in Dumas and Balzac.]

Hans Schulte, John Noyes, Pia Kleber (ed.), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 350 p. £55.00

John R. Whittaker, « Translation and French Romanticism: periphery or core? », *French Studies Bulletin*, 31 (117) (2010), 79-81.

V. BIOGRAPHIES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Dana Arnold, Tore Rem, Helle Waahlberg (éd.), *Paris et Londres, capitales du 19ème siècle/Paris and London, Capitals of the nineteenth Century*. Synergies Royaume-Uni et Irlande n° 3 - 2010.

Jean-Luc, Chappey, « Sortie de la Révolution. Inventer le XIX^e siècle. Les dictionnaires des contemporains (1815-1830) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 40 (1) (2010), 43-57.

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*. Tome VIII : 1828-1830. Édition d'Agnès Kettler et Pierre Riberette. Paris, Gallimard, 2010, 672 p. Coll. « Collection blanche ». € 35

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome : Vernet 1829-1834. Éditée par Isabelle Chave, François Fossier, Jacques KuhnMunch. Rome, Paris, Académie de France à Rome - Société d'histoire de l'art français, 2010, 584 p. Coll. « Archives de l'art français ». € 60

Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer (1858-1902). Éditée par Mathilde Arnoux, Thomas-W. Gaehtgens, Anne Tempelaere-Panzani. Paris, Les Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, 522 p. Coll. « Passages/Passagen ». € 48

Gustave Courbet, **Écrits, propos, lettres et témoignages.** Édition établie et présentée par Roger Bruyeron. Paris, Hermann, 2011, 496 p. Coll. « Savoir Arts ». € 39

Anne-Simone Dubief (dir.), **Les Pavie : une famille angevine au temps du romantisme.** Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 250 p. Coll. « Presses universitaires d'Angers ». € 20

Charles Dupêchez, **Marie d'Agoult.** Paris, Perrin, 2011, 420 p. € 22,80

Fabrice Erre, « Le « Roi-Jésuite » et le « Roi-Poire » : la prolifération d' « espiègleries » séditieuses contre Charles X et Louis-Philippe (1826-1835) », **Romantisme**, 150 (4) (2010), 109-127.

Sandrine Fillipetti, **Victor Hugo.** Paris, Gallimard, 2011, 368 p. Coll. « Folio biographies », 75. € 7,80

Noëlle Giret (dir.), **Jean-Louis Barrault : une vie pour le théâtre.** Préface de Pierre Bergé. Paris, Gallimard, 2010, 168 p. € 35

Stéphane Guégan, **Théophile Gautier.** Paris, Gallimard, 2011, 700 p. Coll. « N.R.F. Biographies ». € 35

Arnaud-Dominique Houte, **Louis-Napoléon Bonaparte. Le coup d'État du 2 décembre 1851.** Paris, Larousse, 2011, 251 p. Coll. « L'Histoire comme un roman ». € 18

Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (éd.), **Voyage d'artistes en Italie du Nord, XVI^e-XIX^e siècle.** Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 274 p. Coll. « Art et Société ». € 22

[Contient : Rome et l'Italie du Nord ; Les enjeux du voyage d'artistes (XVIII^e-XIX^e siècles) ; Les récits de voyage.]

Guy de Pourtalès, *Correspondances. Tome II. 1919-1929*. Édition présentée, établie et annotée par Doris Jakubec et Renaud Bouvier. Genève, Slatkine, 2011, 703 p. € 60

Stendhal, *Correspondance choisie*. Choix d'Emmanuel Boudot-Lamotte. Édition établie par Mariella Di Maio. Paris, Gallimard, 2011, 160 p. Coll. « Folio classique », 5183. €

Anne Verjus, Denise Davidson, *Le Roman conjugal : lettres d'archives, lettres de familles (1784-1830)*. Seyssel, Champ-Vallon, 2011, 352 p. Coll. « La Chose publique ». € 26

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Gautier journaliste. Articles et chroniques choisis par Patrick Berthier. Paris, Flammarion, 2011, 443 p. Coll. « GF ». € 8,90

Théophile Gautier, *L'Art moderne*. Édition établie par Corinne Bayle et Olivier Schefer. Lyon, Fage éditions, 2011, 304 p. € 25

Théophile Gautier, *Le Club des hachichins*. Édition établie par Paolo Tortonese. Paris, Éditions Mille et une nuits, 2011, 80 p. Coll. « Petite Collection ». € 2,50

Théophile Gautier, *Zigzags en France*. Paris, François Bourin éditeur, 2010, 200 p. Coll. « Le voyage littéraire ». € 19

Patrick Paitel, *Les Agathopèdes : divertissement théâtral*. Paris, Les Éditions Persée, 2010, 136 p. € 14

[Le jour inaugural de l'Institut français des Agathopèdes, le 21 juin 1847.]

Stendhal, *Journal*. Édition d'Henri Martineau avec la collaboration de Xavier Bourdenet. Préface de Dominique Fernandez. Paris, Gallimard, 2010, 1280 p. Coll. « Folio classique », 5082. € 13,50

Bibliographie lisztienne

Jean-Yves Clément, *Franz Liszt ou la Dispersion magnifique*. Le Méjan, Actes Sud, 2011, 224 p. Coll. « Classica ». € 18

Alain Galliari, *Franz Liszt et l'espérance du Bon Larron*. Paris, Fayard, 2011, 297 p. Coll. « Musique ». € 22

Laurence Le Diagon-Jacquain, *Liszt : guide pratique du mélomane*. Paris, Hermann, 2011, 340 p. Coll. « Points d'orgue ». € 32

Liszt. In : *L'Éducation musicale*, 570 (mars 2011).

[Contient : Bruno Moysan, *Liszt et Faust, constructivisme et négativité* ; Nicolas Dufetel, *Les piliers de la musique religieuse de l'avenir selon Liszt : le chant grégorien et la polyphonie romaine* ; Francine Maillard, *Franz Liszt et le poème symphonique Mazeppa* ; Serge Gut, *Franz Liszt et Émilie Genast* ; Pierre-François Pinaud, *Les fréquentations maçonniques de Liszt à Pianopolis (1823-1833)*.]

Liszt : deux siècles de génie. In : *Diapason*, 591 (mai 2011).

[Contient : Brigitte François-Sappey, *Quinze visages de Liszt* ; Pierre-Étienne Nageotte, *2011 : les grands rendez-vous* ; Brigitte François-Sappey, *Jalons* ; Patrick Szersnovicz, *Questions de langage* ; Nicolas Baron, Bertrand Boissard, Benoît Fauchet et Pierre-Étienne Nageotte, *Des œuvres et des interprètes* ; Jean Cabourg, Paul de Louit, Étienne Moreau et Gaëtan Naulleau, *Les disques*.]

Isabelle Werck, *Franz Liszt*. Paris, Bleu nuit, 2011, 176 p. Coll. « Horizons », 25. € 20

Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfurst née de Sayn-Wittgenstein. Présentées et annotées par Pauline Pocknell, Malou Haine et Nicolas Dufetel. Paris, Vrin, 2010, p. Coll. « Musicologies ». € 32

Frédéric Martinez, *Franz Liszt*. Paris, Gallimard, 2011, 384 p. Coll. « Folio biographies », 76. € 8,40

Alain REYNAUD

Divers

Conférence

LOUVAIN-LA-NEUVE : 29 juin, 18 h, Médiathèque

La Symphonie fantastique de H. Berlioz

Benoît van Langenhove

Journées d'étude

LONDRES : 12 février 2012, Queen Elizabeth Hall, Purcell Room

Berlioz

Le 12 mai dernier, Bruno Messina, directeur artistique du Festival Berlioz, a fait une communication sur « Tiers-musical et paysages sonores du Dauphiné/Berlioz », dans le cadre de la conférence *L'ordinaire du sonore, ou comment écouter le monde ambiant ?* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts).

Colloques

Théophile Gautier et la religion de l'art

PARIS : musée d'Orsay, 12-13 mai 2011

Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present

ATHÈNES : 1^{er}-3 juillet 2011

The Diva: An interdisciplinary Conference

LIVERPOOL : 5-8 juillet 2011

Orchestral Conducting in the Nineteenth Century

LA SPEZIA : 14-16 juillet 2011

Fascinantes étrangetés : la découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle

LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ : musée Hector-Berlioz, 24-27 août 2011

Colloques annoncés

Le Dictionnaire de Musique de Rousseau et sa réception européenne

PARIS : 29-30 mars 2012

Music in Goethe's Faust: Goethe's Faust in Music

MAYNOOTH (Irlande) : 20-22 avril 2012

Première représentation

La Métamorphose, opéra de Michaël Lévinas, a été représenté pour la première fois, à l'Opéra de Lille, le 7 mars dernier.

Autres célébrations 2011

Premier concert populaire organisé par Jules Pasdeloup (27 octobre 1861).
Début de la construction de l'Opéra Garnier (été 1861).

Nouvelle association

Les amis de Félicien David et de Jacques Tati, hôtes illustres du Pecq et de Saint-Germain-en-Laye

Siège social : 37, rue des Prairies, 78230 Le Pecq

Autre association

Association française Franz Liszt

Président d'honneur : Serge Gut. Président : Bruno Moysan

www.franzliszt.fr

Disparitions

Shirley Verrett (1931-2010). Cassandre et Didon dans la production historique des *Troyens* du MET (1973). Didon dans *Les Troyens* inaugurant l'Opéra Bastille en 1990.

Hugues Cuénod (1902-2010). Inoubliable cabaretier dans *Benvenuto Cellini* (Colin Davis, 1972).

Ernest Blanc (1923-2010). Méphistophélès dans *La Damnation de Faust* (Verreau, Rubio, Paray, 1959 ; Gedda, Crespin, Markevitch, Montreux, 1959).

John Aldis (1929-2010). Chef de chœur. *Roméo et Juliette* (Davis, 1968), *Tristia* (Davis, 1969, 1980), *L'Enfance du Christ* (Davis, 1976), *Béatrice et Bénédict* (Davis, 1977), *Lélio, ou Le Retour à la vie* (Davis, 1980).

Robert Tear (1939-2011). Ténor (*Neuf Mélodies*, Gardiner, 1968), Bénédict (*Béatrice et Bénédict*, Davis, 1977), ténor (*Roméo et Juliette*, Davis, 1968).

Alain REYNAUD

Bicentenaire de la naissance de Franz Liszt

Festival international de piano de La Roque d'Anthéron (22 juillet-21 août)

Alain REYNAUD

Patrimoine musical en France

D'un cœur qui t'aime. Musique religieuse de la France romantique

E. Hocdé, orgue ; Chœur de chambre Les Temperamens Variations, dir. Th. Lam Quang

© Abbaye de Royaumont

BIZET : *Clovis et Clotilde, Te Deum*

K. Jovanovic, sop. ; Ph. Do, t. ; M. Schnaible, b. ; Chœur Régional Nord – Pas-de-Calais ; Orchestre national de Lille ; dir. J.-C. Casadesus

CD Naxos 8572270 © Auditorium du Nouveau Siècle, Lille, 6-9 VII 2009

DUTILLEUX : *Ainsi la nuit*

Avec : Debussy, *Quatuor à cordes* ; Ravel, *Quatuor à cordes*

Quatuor Arcanto (A. Weithaas, D. Sepec, T. Zimmermann, J.-G. Queyras)

CD Harmonia Mundi HMC 902 067

FAUCHARD : *Symphonie eucharistique*

E. Hocdé, orgue (Cavaillé-Coll)

CD Hortus 078 © église Saint-Sulpice, Paris, 2010

Emmanuel de FONSCOLOMBE : *Messe brève*

Avec : *Ave Maria, Panis angelicus*

C. Manandaza, sop. ; F. Bergmann, m.-sop. ; P. Garayt, t. ; M. Hacquard, bar. ;

C. Shuster Fournier, orgue

CD Voice of Lyrics VOL IC 217

HONEGGER : *Les Aventures du Roi Pausole*

M. van de Woerd (Pausole), A. Bajec Lapajne (Taxis), S. Riksman (Aline), F. Trümpy (Giglio), R. Kost-Fueter (Mirabelle), Opera Trionfo, Nieuw Ensemble, dir. E. Spanjaard

CD Brilliant Classics BRIL9152 © Stadsschouwburg, Haarlem, XII 2008

JADIN : *Six Sonates pour piano*

J. Dubé, piano

CD SYR 141437

MARKEVITCH : *Concerto pour piano, Cantate, Icare*In : *Complete Orchestral Works*, 7

M. van den Hoek, piano ; N. Oostenrijk, sop. ; Voix d'hommes du Chœur de concert néerlandais ; Orchestre philharmonique d'Arnhem ; dir. Ch. Lyndon-Gee

CD Naxos 8572157 © Musis Sacrum, Arnhem, 1998, 1999

PIERNÉ : *Marche des petits soldats de plomb, Concerto pour piano, Divertissements sur un thème pastoral, Ramuntcho*, suites n^{os} 1 et 2

J.-E. Bavouzet, pn. ; BBC Philharmonic ; dir. J. Mena

CD Chandos CHAN10633 © New Broadcasting House, Manchester, XII 2009 - I 2010

DUKAS : *L'Apprenti sorcier*, RAVEL : *Ma Mère l'Oye*, KOEHLIN : *Les Bandar-Log*

Orchestre philharmonique de Strasbourg, dir. M. Albrecht

CD Pentatone Classics PTC 5186 336

Méodies

Debussy, Duparc, Saint-Saëns, Chabrier, Hahn, Ravel

S. Degout, bar. ; H. Lucas, piano

CD Naïve V5209 2010

Michel Plasson et la musique française

Orchestre national du Capitole de Toulouse, dir. M. Plasson

37 CD EMI Classics 9068202

Alain REYNAUD

Souvenirs à propos de Pierre Citron

Durant l'été 1956, au cours de mes vacances en famille à Pourville - c'était un an après l'obtention, au Conservatoire, de mon premier prix d'histoire de la musique - je pris connaissance, avec l'intérêt qu'on devine, de la monographie de François Couperin par Pierre Citron avant de le rencontrer personnellement au séminaire de mon maître Norbert Dufourcq. Par la suite, Pierre Citron fut présent chez mes parents aux réunions d'écrivains et d'universitaires comme lui balzaciens, ce qu'était mon père, André Wurmser, auteur de *La Comédie inhumaine*¹. Pierre Citron connut, du même coup, ma mère, Louise Mamiac, secrétaire générale de l'Association France-Hongrie et rédactrice en chef de la revue éponyme où je devais rendre compte - élogieusement, cela va sans dire ! - de la monographie de Bartók publiée par Pierre Citron dans la collection « Solfèges » aux Éditions du Seuil, comme celle de Couperin. Ce qui valut à mon père et à moi-même de lui déclarer, en plaisantant, qu'il avait une spécialité pour chacun des membres de notre famille !

Pour moi, il en avait une deuxième : Hector Berlioz. Car je fus convié à annoter, sous sa houlette, le tome II de la *Correspondance générale*. Il devait paraître aux Éditions Flammarion, en 1975, trois ans après un mémorable - j'allais écrire : fantastique ! - *Dossier de l'écran* * consacré à Berlioz à partir du film *La Symphonie fantastique* réalisé par Christian-Jaque avec Jean-Louis Barrault dans le rôle principal. Nous y participâmes, Pierre Citron et moi-même, avec ès qualités, Marcel Landowski, directeur de la musique auprès du ministère de la Culture, Thérèse Husson, secrétaire générale de l'Association nationale Hector Berlioz, Claude Ballif compositeur et biographe de Berlioz², Jean-Louis Bory, écrivain et historien de la Révolution de Juillet³, un fervent berliozien dauphinois - dont le nom m'échappe ! - et l'abbé Chapot, descendant de Berlioz, qui avait dit la messe du centenaire en 1969. Il devait rappeler avec émotion comment, dans sa famille, on évoquait le souvenir de son illustre ancêtre. Il y eut

1. Gallimard, 1964. Coll. « Bibliothèque des idées ».

2. Claude Ballif, *Berlioz*. Éditions du Seuil, 1968. Coll. « Solfèges ».

3. Jean-Louis Bory, *La Révolution de Juillet : 29 juillet 1830*. Gallimard, 1972. Coll. « Trente journées qui ont fait la France ».

encore au département de la musique de la Bibliothèque nationale, rue de Louvois, un colloque suivi d'un dîner, aussi mémorable et dans le même quartier, au restaurant « La Locomotive ».

J'avais à mon actif trois monographies (*Bizet, Chabrier, Louis Durey*) et un ouvrage théorique écrit en collaboration avec Désiré Dondeyne⁴. Annoter une correspondance c'était une autre affaire plus ardue, pour ne pas dire diabolique ! On me permettra de rappeler que Pierre Citron attendait mes annotations avec curiosité sachant que je n'avais pas pour défaut de « faire du vent dans du macaroni » comme aurait dit Jean Massin à propos du parler pour ne rien dire. L'annotation d'une correspondance requiert force érudition. Devant mes recherches très poussées, Pierre Citron s'écria que je lui apportais de quoi faire dix communications à la Société française de musicologie ! Je dus réfréner mes ardeurs érudites et, du même coup, ce qui était sans doute plus nouveau, rédiger les notes les plus concises possible afin d'éclairer le lecteur et non l'éblouir, encore moins l'aveugler ! Je n'ai pas tenu rigueur à Pierre Citron d'avoir accueilli mes notes avec peu d'aménité encore qu'il m'ait paru, comme je lui en fis part, peu amène de formuler ses critiques comme il le fit : autant reprocher à un nageur praticien de la seule brasse de ne pas savoir nager parce qu'il s'initie maladroitement au crawl ! À propos du terme d'aménités, dont je ne me souviens plus pourquoi j'usai fréquemment dans mes notes, Pierre Citron me fit cette remarque plaisante lors la correction des épreuves : « Vous employez des expressions précieuses, plutôt désuètes, comment voulez-vous que les typos vous suivent ? »

Coutumier de longue date de l'annotation des textes, Pierre Citron s'en rendit compte à la lecture des notes des autres collaborateurs, eux aussi inexperts comme moi-même, ce lui valut d'être à leur égard plus amène !

Quand je fis état de mes travaux pour postuler à la Sorbonne en vue de l'obtention d'une thèse de troisième cycle, alors que je n'avais ni mon certificat d'études ni mes deux baccalauréats, le fait d'avoir réalisé un travail sous la direction d'un universitaire emporta la décision. C'est donc, si je puis dire, avec et sans licence, que je devins docteur en musicologie. Je lui en suis reconnaissant

4. Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau Traité d'orchestration à l'usage des orchestres d'harmonie, fanfares et musiques militaires*. 2^e édit. Robert Martin, 1997.

bien qu'il n'ait pas fait partie du jury ⁵ ; de même de m'avoir sagement conseillé de m'exercer en matière de concision. Par la suite, Pierre Citron publia une édition annotée - et exemplaire - des *Mémoires* de Berlioz avant de chercher à détecter les citations cachées dans ses feuillets. Je n'eus plus alors l'occasion de le rencontrer que lors de mes séjours au département de la musique de la Bibliothèque nationale où il me salua avec aménité. Comme il avait rendu compte de mon dernier ouvrage en date : *Zola en chansons, en poésies et en musique* ⁶. Ce dont je lui suis également reconnaissant.

Frédéric ROBERT

* N.D.L.R. *Les Dossiers de l'écran* était une émission de télévision diffusée deux mardis soirs par mois sur Antenne 2, devenue par la suite France 2.

5. Ma thèse, soutenue en 1977, portait sur « Des œuvres musicales inspirées par le thème de *La Marseillaise* de 1792 à 1919 ». Il y était question là encore de Berlioz.

6. Éditions Mardaga, Liège, 2001. Coll. « Musique-Musicologie ».

Association nationale Hector Berlioz

BONNES FEUILLES

N° 6

2011

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

COMITÉ DE RÉDACTION :

Gérard Condé, Alain Reynaud, Christian Wasselin.

BONNES FEUILLES

Sommaire

<i>Avant-propos</i>	Christian WASSELIN	2
<i>Un paradoxe fait homme, tel fut Berlioz</i>	Camille SAINT-SAËNS	3
<i>Roméo et Juliette d'Hector Berlioz</i>	Paul DUKAS	9
<i>Berlioz : artiste dauphinois, artiste européen</i>	David CAIRNS	15

Avant-propos

Berlioz a toujours été un compositeur en fuite, fût-ce métaphoriquement : il échappe en effet à toutes les tentatives de classification ou de récupération, comme s'il fallait toujours le trouver ailleurs. David Cairns, dans sa conférence *Berlioz dauphinois*, nous rappelle comment il était enfant du Dauphiné sans nier qu'il était tout autant parisien, européen, citoyen de contrées plus lointaines, mais aussi irréductible à toute notion d'appartenance. N'est-ce pas là une définition idéale de l'artiste, qui crée un monde alternatif à celui où nous sommes ? Saint-Saëns revient sur ce qu'il appelle, faute de mieux, ce « paradoxe fait homme », et Dukas essaye de percer le mystère de la forme de *Roméo et Juliette*, expérience unique dans l'histoire de la symphonie. On remarquera au passage que le bon monsieur Colonne, aussi désireux était-il de servir Berlioz, coupait systématiquement « Roméo au tombeau des Capulets » : il suivait là au pied de la lettre l'indication donnée ironiquement par Berlioz dans sa partition, indication selon laquelle il faut ne pas jouer cette page parce que le public, n'ayant pas d'imagination, est indigne de l'entendre et incapable de la comprendre. Colonne manquait-il de confiance à ce point envers le public ? Ou envers lui-même ?

Christian Wasselin

Un paradoxe fait homme, tel fut Berlioz.

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

En cela, Berlioz était guidé par un instinct mystérieux, et ses procédés échappent à l'analyse, par la raison qu'il n'en avait pas. Il l'avoue lui-même dans son *Traité d'instrumentation*, quand, après avoir décrit en détail tous les instruments, énuméré leurs ressources et leurs propriétés, il déclare que leur groupement est le secret du génie et qu'il est impossible de l'enseigner. Il allait trop loin; le monde est plein de musiciens qui sans le moindre génie, par des procédés sûrs et commodes, écrivent fort bien pour l'orchestre. Ce *Traité d'instrumentation* est lui-même une œuvre hautement paradoxale. Il débute par un avant-propos de quelques lignes, sans rapport avec le sujet, où l'auteur s'élève contre les musiciens qui abusent des modulations et ont du goût pour les dissonances, *comme certains animaux en ont pour les plantes piquantes, les arbustes épineux* (que dirait-il donc aujourd'hui!). Puis il aborde l'étude des instruments de l'orchestre et mêle aux vérités les plus solides, aux conseils les plus précieux, des assertions étranges, celle-ci entre autres: « La clarinette, dit-il, est peu propre à l'idylle ». Il ne voulait voir en elle qu'une voix propre à l'expression des sentiments héroïques. Mais la clarinette, très héroïque en effet, est aussi très bucolique; il n'y a qu'à se rappeler le parti qu'en a tiré Beethoven dans la *Symphonie pastorale*, pour en être convaincu. Le joli début agreste du *Prophète*, qui n'était pas encore né quand Berlioz écrivit son traité, est encore venu lui donner un démenti.

Les grandes œuvres de Berlioz, à l'époque où parut l'ouvrage dont nous parlons, étaient pour la plupart inédites; on ne les exécutait nulle part. Ne s'avisait-il pas de citer comme exemples, pour ainsi dire à chaque page, des fragments de ces mêmes œuvres! Que pouvaient-ils apprendre à des élèves qui n'avaient jamais l'occasion de les entendre?

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

Le paradoxe et le génie éclatent à la fois dans *Roméo et Juliette*. Le plan est inouï; jamais rien de semblable n'avait été imaginé. Le prologue (retranché malheureusement trop souvent) et la dernière partie sont lyriques; celle-ci même est dramatique, traitée en forme de finale d'opéra; le reste est symphonique, avec de rares apparitions chorales reliant par un fil ténu la première partie à la dernière et donnant de l'unité à l'ensemble. Ni lyrique, ni dramatique, ni symphonique, un peu de tout cela: construction hétéroclite où la symphonie prédomine, tel est l'ouvrage. A un pareil défi au sens commun il ne pouvait y avoir qu'une excuse: faire un chef-d'œuvre, et Berlioz n'y a pas manqué. Tout y est neuf, personnel, de cette originalité profonde qui décourage l'imitation. Le fameux Scherzo, « *la Reine Mab* », vaut encore mieux que sa réputation; c'est le miracle du fantastique léger et gracieux. Auprès de telles délicatesses, de telles transparences, les finesses de Mendelssohn dans le *Songe d'une nuit d'été* semblent épaisses. Cela tient à ce que l'insaisissable, l'impalpable ne sont pas seulement dans la sonorité, mais dans le style. Sous ce rapport, je ne vois que le chœur des génies d'*Obéron* qui puisse soutenir la comparaison.

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

L'esprit paradoxal se retrouve dans la critique. Berlioz a été, sans conteste possible, le premier critique musical de son époque, en dépit de la singularité parfois inexplicable de ses jugements; et pourtant la base même de la critique, l'érudition, la connaissance de l'histoire de l'art lui manquait. Bien des gens prétendent qu'en art il

ne faut pas raisonner ses impressions. C'est très possible, mais alors il faut se borner à prendre son plaisir où on le trouve et renoncer à juger quoi que ce soit. Un critique doit procéder autrement, faire la part du fort et du faible, ne pas exiger de Raphaël la palette de Rembrandt, des anciens peintres qui peignaient à l'œuf et à la détrempe les effets de la peinture à l'huile. Berlioz ne faisait la part de rien, que de la satisfaction ou de l'ennui qu'il avait éprouvé dans l'audition d'un ouvrage. Le passé n'existait pas pour lui; il ne comprenait pas les Maîtres anciens qu'il n'avait pu connaître que par la lecture. S'il a tant admiré Gluck et Spontini, c'est que dans sa jeunesse il avait vu représenter leurs œuvres à l'Opéra, interprétées par Mme Branchu, la dernière qui en ait conservé les traditions. Il disait pis que prendre de Lully, de la *Servante maîtresse* de Pergolèse: « Voir reprendre cet ouvrage, a-t-il dit ironiquement, assister à sa première représentation, serait un plaisir digne de l'Olympe! ».

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

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

On lui a reproché sa causticité. Ce n'était pas chez lui méchanceté, mais plutôt une sorte de gaminerie, une verve comique intarissable qu'il portait dans la conversation et ne pouvait maîtriser. Je ne vois guère que Duprez sur qui cette verve se soit exercée avec quelque persistance dans des articles facétieux; et franchement le grand ténor avait bien mérité d'être un peu criblé de flèches. N'a-t-il pas narré lui-même, dans ses *Mémoires*, comment il avait étranglé *Benvenuto Cellini*, et l'auteur pouvait-il lui en être bien reconnaissant? Peut-être eût-il mieux soutenu l'ouvrage, si Berlioz eût employé pour l'y engager les arguments sonnans dont se servit Meyerbeer pour l'encourager à prolonger les représentations des *Huguenots*, comme le grand chanteur le raconte aussi dans le même livre, avec une inconscience et une candeur

qui désarmeraient des tigres. On pourrait penser, d'après cela, que les *Huguenots* ne voguaient pas alors à pleines voiles et n'étaient pas portés par un courant, comme de nos jours. Le public s'étonne parfois que les œuvres modernes s'installent si difficilement au répertoire de notre Opéra: cela tient peut-être à ce que tous les compositeurs n'ont pas cent mille livres de rente. J'ai dit *peut-être*, je n'affirme rien.

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

Deux choses avaient affligé sérieusement Berlioz: l'hostilité de l'Opéra, préférant aux *Troyens* le *Roméo* de Bellini, qui tomba à plat; la froideur de la *Société des concerts* à son égard. On en connaît la cause, depuis la publication du livre de Deldevez sur l'histoire de la Société; c'est à l'influence de ses chefs qu'elle était due. Influence légitime d'ailleurs pour Deldevez, musicien sérieux et érudit, ayant tous les droits à une grande autorité. Peut-être ne comprenait-il bien que la musique classique, la seule qu'il eût profondément étudiée; peut-être son antipathie pour la musique de Berlioz était-elle purement instinctive.

C'était bien pis encore avec son prédécesseur Girard, musicien très inférieur à Deldevez, chef d'orchestre dont la direction beaucoup trop vantée avait introduit dans les exécutions une foule de mauvaises habitudes, dont la direction suivante les a heureusement débarrassées. Une petite anecdote fera juger de la nature de son esprit, de la largeur de ses vues. Il me mande, un jour, qu'il désirait mettre au programme une de mes œuvres, et me fait prier d'aller le voir. J'accours, et j'apprends, dès les premiers mots, qu'il a changé d'idée; à cela je n'avais rien à objecter, étant alors un

jeune blanc-bec sans importance. Girard profita de la circonstance pour me faire un cours de morale musicale et pour me dire, entre autres choses, qu'il ne fallait pas employer les trombones dans une symphonie: « Mais, lui répondis-je timidement, il me semble que Beethoven, dans la *Symphonie pastorale*, dans la *Symphonie en Ut mineur*... — Oui, me dit-il, c'est vrai; mais il aurait peut-être mieux fait de ne pas le faire ». On comprend, avec de tels principes, ce qu'il devait penser de la *Symphonie fantastique*.

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

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

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

On sera sans doute étonné d'apprendre d'où était venue, à l'origine, la réputation de

méchanceté de Berlioz. On l'a poursuivi, dans un certain monde, d'une haine implacable, à cause d'un article sur Hérold, non signé, dont la paternité lui avait été attribuée.

Or, voici comment se terminait le feuilleton du *Journal des Débats*, le 15 mars 1869, au lendemain de la mort de Berlioz:

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

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

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

« Que j'ai toujours haï les penseurs du vulgaire! »

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

Camille Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, 1899.

Roméo et Juliette d'Hector Berlioz

C'est une heureuse pensée qu'a eue M. Colonne de présenter au public l'ensemble de l'œuvre symphonique et vocale de notre grand Berlioz. Ces sortes de séries d'auditions ou cycles, embrassant l'œuvre d'un seul artiste, sont fort à la mode en pays germanique. A Munich et à Vienne, notamment, il se passe peu d'années que l'on ne donne un de ces « cycles » consacrés tantôt à l'un, tantôt à l'autre des grands maîtres de la musique. C'est ainsi qu'à Vienne, on joua jadis la série entière des opéras de Mozart et de Gluck et qu'à Munich, on put voir le répertoire de Wagner, depuis les *Fées* jusqu'au *Crépuscule des Dieux*. En ce qui concerne la musique française, M. Mottl avait déjà fait entendre à Carlsruhe la *Prise de Troie* et les *Troyens*, *Béatrice et Bénédicte* et *Benvenuto Cellini* de ce même Berlioz dont on méconnaît encore en France la musique dramatique, bien qu'il soit mort depuis bientôt vingt-six ans. Il est regrettable que M. Colonne, comme M. Mottl, ne puisse disposer d'un théâtre et qu'il en soit réduit à nous donner un cycle des œuvres de concert de Berlioz que déjà nous avons, pour la plupart, entendues et réentendues maintes fois. Néanmoins, on ne peut dire que son idée ne doive porter aucun fruit. Ceux qui auront écouté les grands ouvrages symphoniques de Berlioz en un seul groupement de concerts remporteront certainement une impression du génie du maître sensiblement différente, plus complète et en quelque sorte définitive.

La première conviction qui s'impose après l'audition de la musique de Berlioz, quel que soit le sujet auquel elle s'applique, quelle que soit la forme particulière qu'elle revête, c'est celle de la nature dramatique du style de son auteur. Tout, avec Berlioz, symphonie, oratorio, musique religieuse, devient drame. De même que dans la musique de Beethoven on entend la voix persuasive qui, sans s'expliquer en rien, se fait reconnaître immédiatement comme la révélation de tout ce que le cœur de l'homme contient d'aspirations vers l'absolu, de même, ici, le langage sonore n'est utilisé que comme symbole et chiffrage de conflits passionnels en quelque sorte localisés, ou du moins ressortant de fictions particulières ayant leur couleur et leur caractère propres, dont la musique s'efforce de suivre les détails. Une telle compréhension de la musique est avant tout dramatique, et l'on peut dire que Berlioz est compositeur dramatique, même quand il n'écrit pas pour la scène. Quoi de plus éloigné de la conception musicale de

Beethoven que ses symphonies, par exemple, dans lesquelles la musique n'est que la traduction d'une idée poétique ? La symphonie de Beethoven n'est-elle pas, au contraire, un organisme indépendant, ayant en soi les lois de sa formation, et ne nous livrons-nous pas à l'audition de cette musique, à une opération mentale inverse, en nous en traduisant, selon la manière dont il nous affecte, le sens indéfini, au lieu d'y chercher, comme chez Berlioz, l'expression d'un sens précis, emprunté à une conception étrangère, et déterminée d'avance ?

La musique symphonique de Beethoven est ainsi à elle-même sa propre fin ; ce n'est que par la voie des analogies, et en vertu de la puissance indéfinissable de l'art des sons qu'elle arrive à éveiller en nous des idées et des sentiments plus concrets. Que ces analogies et que cette puissance admirable aient été dominées par le vouloir du génie créateur de Beethoven, qu'il les ait sciemment employées à des fins expressives particulières, cela ne fait pas l'ombre d'un doute. Mais il ne sort que très exceptionnellement de ce qu'on peut appeler la musique intelligible, et quand il en sort comme dans deux ou trois cas trop connus pour qu'on les rapporte ici, il faut bien avouer que son intention, en raison de la nature de son art, nous échappe ou du moins qu'il la livre à notre interprétation personnelle. Rien de semblable chez Berlioz : sa musique symphonique a toujours un caractère défini quand on la rapproche du poème ou de l'idée poétique qui lui sert de base et de point de départ. Et souvent, lorsqu'elle prend le caractère de musique inintelligible, c'est qu'elle s'éloigne davantage des principes de forme et d'équilibre qui régissent la musique proprement dite pour se lancer dans la traduction mot à mot de ce poème ou de cette idée poétique. Elle ne redevient alors intelligible que si l'on a soin de la placer en regard du texte qui lui prête appui. Ce procédé de composition, n'est qu'une application originale des principes de la musique dramatique. Il s'ensuit que certains morceaux de Berlioz, notamment la fameuse scène des tombeaux de Roméo et Juliette, qu'on supprime toujours à l'audition, ne sont que des fragments dramatiques, sans partie de chant et sans paroles, il est vrai mais traités absolument comme tels.

Nulle part comme dans ce génial Roméo et Juliette que vient de jouer M. Colonne, ne se montrent sous un jour plus cru les hésitations et les complications qu'un tel parti pris de musique dramatique sans drame entraîne avec soi. Berlioz a cru écrire une symphonie avec chœurs, du moins il le dit dans la préface de son ouvrage. Or rien dans la musique de concert ne donne moins l'impression d'une symphonie avec chœurs que Roméo et Juliette. C'est le drame de Shakespeare

résumé dans ses phrases essentielles, c'est un commentaire éloquent et grandiose de la pensée du poète, quelque chose comme une série de peintures sonores se rattachant au même sujet, point du tout une œuvre de musique se développant selon des lois spéciales et faisant appel aux voix en vertu d'une nécessité musicale.

Les voix dans Roméo et Juliette interviennent pour justifier, d'abord, le commentaire purement symphonique, en rappelant brièvement le drame auquel il se rattache. Leur présence n'est motivée ensuite que par une nécessité dramatique absolument étrangère au caractère de la symphonie et résultant uniquement de la donnée spéciale que Berlioz s'était choisie. Les ayant introduites dans l'économie de sa partition, le maître se trouve conduit à les faire entendre ensuite d'une manière un peu arbitraire, d'abord dans la scène des funérailles de Juliette qu'il désirait traiter, comme une des plus musicales et des plus poétiques, puis dans le finale, très développé et écrit en manière d'opéra. Ce finale n'est là, semble-t-il, que pour former contrepoids avec la partie symphonique et pour équilibrer l'ouvrage. Mais il était nécessaire aussi pour le conclure avec quelque précision et pour faire répondre la fin au commencement.

Ainsi, quoiqu'il ait cru écrire une symphonie avec chœurs, Berlioz n'a fait que juxtaposer la musique vocale et la musique instrumentale, dans son ouvrage, sans les fondre ensemble, et les disparates qui résultent de cette juxtaposition sont rendues plus sensibles par les différences de style qui apparaissent partout où elle se produit.

Mais faut-il jamais chicaner le génie sur les moyens qu'il croit bon d'adopter ? Pour être enveloppée dans une forme un peu hybride et pour faire appel à des éléments composites, la pensée de Berlioz est-elle jamais faible et banale ? Et si nous ne pouvons reconnaître dans son Roméo une œuvre de proportions achevées, en contesterons-nous du moins l'intense poésie, l'ardeur passionnée, le sentiment grandiose et le charme d'exquise mélancolie ? Nous estimons au contraire que, malgré beaucoup d'incohérences de forme, Roméo et Juliette est, avec les Troyens et la Damnation de Faust, ce que Berlioz a jamais écrit de plus parfait et de plus complet. Les questions de forme en effet sont à notre avis secondaires et, du moment qu'il le croit nécessaire à l'expression d'une pensée neuve et belle, peu nous importe qu'un artiste ait brisé tel ou tel cadre et qu'il ait plus ou moins respecté les limites des genres. Mieux vaut assurément une belle œuvre dans laquelle ils se confondent et se pénètrent d'une manière arbitraire qu'une œuvre

correcte et froide qui sagement se garde de tous les écarts et ne franchit aucune barrière. On ne peut en vouloir à Berlioz d'en avoir renversé quelques-unes. On ne peut non plus lui ôter le mérite d'avoir, ce faisant, donné de l'espace à ses successeurs.

C'est par un morceau descriptif que s'ouvre la partition de Roméo : l'introduction instrumentale porte en effet comme titre : Combats, tumulte, intervention du Prince. Berlioz a voulu rendre musicalement la scène par laquelle s'ouvre le drame de Shakespeare et dans laquelle les Capulets et les Montaigus en viennent aux mains. C'est assez dire que son introduction, en même temps qu'une page pittoresque, est un morceau de musique dramatique. Le personnage du Prince qui vient séparer les combattants est représenté musicalement par des trombones, des cors et des trompettes, et son intervention est caractérisée par un large récitatif, d'un accent superbe, dont le sens ne peut échapper après le tourbillonnement furieux et comme d'un éclat d'acier qu'il vient dissiper. Il faut regarder cette introduction d'une véhémence singulière comme un des résultats les plus puissants et les plus neufs qu'ait obtenus Berlioz par son système de compromis entre la musique dramatique et la musique symphonique. C'est de plus, comme presque tous les morceaux de la partition, un chef-d'œuvre de sonorité. Après cette introduction instrumentale vient un prologue vocal, qui, comme nous l'avons dit, est destiné à la fois à préparer l'entrée des voix dans le finale et à indiquer l'objet des grandes pages symphoniques qui vont suivre. C'est un bref résumé des passages du drame que Berlioz a commentés symphoniquement en même temps qu'un exposé de quelques-uns des motifs musicaux qui figurent dans la suite.

C'est dans ce prologue que se trouvent les strophes à Shakespeare et le scherzetto vocal de la reine Mab. Le premier de ces deux morceaux est d'une beauté de sentiment que l'on ne saurait trop admirer, malgré la forme de romance qu'il affecte ; de ce chant d'une douceur élégiaque, se dégage un charme indicible : par ces quelques notes Berlioz nous suggère tour à tour la langueur du ciel italien et ses nuits étoilées où rôdent des senteurs d'orangers et le frisson sacré des premières amours et la gloire du dieu Shakespeare. Cette page si simple est une de ses plus émues, une de ses plus émouvantes inspirations. Le scherzetto de la reine Mab est digne de Mercutio. Quelle charmante, quelle folle vivacité dans ce rythme obstiné des pizzicati de violoncelles, quelle grâce et quelle légèreté dans ces accompagnements insaisissables des flûtes, voltigeant au-dessus du ronronnement des altos ! Ce scherzo est destiné à expliquer les différentes phases du grand

scherzo instrumental dans lequel, plus loin, Berlioz a traité symphoniquement le même sujet. Mais ici, peut-être, dans ce morceau qui tiendrait sur la pointe d'une aiguille, il a mieux caractérisé la fée Mab, du moins celle que Shakespeare nous dépeint « pas plus grosse que l'agate placée à l'index d'un conseiller et traînée sur un char de légers atomes ». D'ailleurs, ce premier scherzo de Mab est entièrement différent du second, sinon comme sentiment, du moins comme musique, et c'est un vrai tour de force d'avoir pu trouver deux expressions musicales aussi réussies de la même idée poétique.

La seconde partie de Roméo et Juliette forme la symphonie proprement dite, et les trois grands fragments qui la composent, le Bal chez Capulet, la Scène d'amour et la Fée Mab, sont ceux qui sont le plus souvent joués, le premier surtout. Tout le monde à Paris a entendu et réentendu la Tristesse de Roméo, cette page instrumentale où la pensée de Shakespeare anime la musique d'une si surprenante éloquence. Qui n'a admiré cette scène de drame symphonique où le joyeux, l'ardent motif du bal s'échevelle en rythmes désordonnés et finit par emporter dans sa course impétueuse le motif de la tristesse s'éplorant avec lenteur au-dessus de ce tournoiement lumineux qu'il domine un instant ? Ce morceau serait un vrai miracle de musique à programme, claire et expressive, si Berlioz avait jusqu'au bout soutenu son effort et s'était efforcé d'en achever la forme. Mais véritablement il n'a construit que jusqu'au moment où les deux thèmes réunis s'abandonnent. A partir de là, il faut bien l'avouer, la musique se perd dans les remplissages : nous avons toujours trouvé cette coda bien longue et bien lâchée.

La Scène d'amour de Roméo est peut-être le chef-d'œuvre de Berlioz, non pas sans doute au point de vue de la perfection technique, car cet adagio pêche par un certain manque d'équilibre entre ses différentes parties et on y pourrait trouver aussi quelques obscurités ; mais, ces défauts matériels oubliés, c'est à coup sûr en ce morceau que l'on trouverait ses idées musicales les plus belles, les plus pures, les plus riches de signification. Quelle merveille de couleur que le début en tenues d'instruments à cordes sur des accords mystérieux, avec le chœur lointain des Capulets chantant des souvenirs de la scène du bal ! Et quelle beauté de ligne dans le dessin continu d'altos et de violoncelles qui ouvre la scène d'amour ! Et surtout quelle sublimité d'accent dans cette grande phrase passionnée de violoncelles et de cors qui semble toujours renaître d'elle-même, plus vibrante et plus colorée, jusqu'à se briser en un élan suprême...

Le scherzo instrumental de la fée Mab est une merveille surprenante de pittoresque symphonique. Jamais avant Berlioz on n'avait rien écrit de pareil, jamais on n'a rien écrit de pareil après lui. A côté de ce scintillement aérien, toute musique féerique paraît lourde et pâteuse, et il faut bien avouer que les fées du Songe d'une nuit d'été de Mendelssohn semblent, à côté de celle-ci, de bonnes bourgeoises de Leipzig. La fin du morceau surtout, qui doit peindre le songe de la jeune fille rêvant de bal et la disparition de Mab, est véritablement vertigineuse.

Avec le Convoi funèbre de Juliette, les chœurs réapparaissent. Celui-ci, bâti sur une fugue, au thème plaintif, qui s'enroule autour d'une lente psalmodie sur une seule note, est encore une des plus poétiques idées de cette partition débordante de génie et de tendresse. Nous n'avons jamais beaucoup admiré, par contre, la partie dramatique de l'ouvrage. Les récits du Père Laurence, son air, les clameurs des Capulets, tout cela détonne un peu après ce qui précède. On n'y est pas préparé ; le chanteur fait l'effet d'un intrus. Avec le Serment, grandiose et éclatante phrase musicale, jaillissant de toutes les voix instrumentales et chorales, l'œuvre se relève et conclut magnifiquement.

M. Colonne possède son Berlioz comme personne : il a donné de Roméo et Juliette une exécution digne du génie du maître. C'est tout dire. A ses côtés, les solistes, au premier rang desquels il faut citer M. Fournets, ont fait de leur mieux. Les chœurs ont droit aussi à des éloges ; mais la meilleure part du succès doit revenir à l'orchestre toujours plein de flamme et vibrant à souhait.

Paul Dukas, *Revue Hebdomadaire*, 31 (Décembre 1894)

Berlioz : artiste dauphinois, artiste européen *

* Le texte que nous reproduisons, avec l'aimable autorisation de l'auteur, est la version rédigée de la conférence prononcée par David Cairns dans le cadre du Festival Berlioz, au musée Hector-Berlioz à La Côte-Saint-André, le 29 août 2010.

D'abord je voudrais remercier vivement Bruno Messina, Francois Thévenet, Antoine Troncy, Christine Dauwe, Corinne Morel, Florence Thévenet, et leurs collègues du Festival, pour le généreux accueil fait à moi et à ma femme, et pour l'honneur que m'a accordé Monsieur Messina en m'invitant à participer à ce Festival Berlioz qu'il a renouvelé d'une façon éclatante et qui est encore digne de son nom.

Berlioz : artiste dauphinois. Oui, sans aucune question, corps et âme. Bien entendu on pourrait citer des textes qui témoigneraient de son mécontentement de son pays natal. En 1831, en Italie, il écrit à sa famille de Subiaco, dans les contreforts des Abruzzes : « Subiaco est un sale village dédié à saint André (second point de ressemblance avec la Côte) »¹. Ou bien ces paroles d'une vieille habitante de La Côte dont le grand-père, dit-elle, aimait parler de ses souvenirs de Berlioz : « On l'a vu revenir au pays de loin en loin. On chuchotait sur son passage parce qu'on n'osait plus lui parler, il avait l'air de tellement s'ennuyer à la Côte »². Ou cette lettre à son ami Humbert Ferrand, qui allait venir passer quelques jours chez lui à La Côte : « Nous lirons Hamlet et Faust ensemble. Shakespeare et Goethe, les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie. Venez, oh, venez ! personne ici ne comprend cette rage de génie. Le soleil les aveugle. On ne trouve cela que bizarre »³. Et n'est-ce pas que, une fois installé à Paris, son vrai pays, il ne revenait que rarement à La Côte et pendant d'assez courtes périodes ?

Non qu'il préférât Grenoble, à l'inverse de ses sœurs, qui regardaient Grenoble

1. *Correspondance générale* d'Hector Berlioz, I, p. 473.

2. Robert de Fragny, « Au pays de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, Le Musée Berlioz à La Côte-Saint-André », *Le Nouvelliste*, 2 Septembre 1934, 55^e année, n° 245, p. 2.

3. *CG*, I, p. 208.

d'un œil admiratif et aspiraient toujours à s'y rendre. Pour Berlioz, Grenoble devint symbole du philistinisme bourgeois, de la petitesse d'esprit et de la quête des gains matériels - pour emprunter un vers du poète Wordsworth, « getting and spending, we lay waste our powers ». Le voici, de retour d'Italie, chez sa sœur Nanci, d'où il écrit à Madame Horace Vernet, femme du directeur de l'Académie de France à Rome : « Je ne puis que me trouver fort peu à l'aise au milieu du monde magistratural, et beaucoup de mes parents et amis étant attachés à la cour ou au barreau de Grenoble, c'est celui que je dois voir le plus fréquemment. Malgré tous mes efforts pour détourner la conversation de pareils sujets, on s'obstine à me parler art, musique, haute poésie; et Dieu sait comment on en parle en province... des idées si étranges, des jugements faits pour déconcerter un artiste et lui figer le sang dans les veines, et par-dessus tout le plus horrible sang-froid. On dirait, à les entendre causer de Byron, de Goethe, de Beethoven, qu'il s'agit de quelque tailleur ou bottier, dont le talent s'écarte un peu de la ligne ordinaire; rien n'est assez bon pour eux; jamais de respect ni d'enthousiasme; ces gens-là feraient volontiers de feuilles de rose la litière de leur chevaux. »⁴

En cela il ressemblait à Stendhal. Berlioz paraît n'avoir jamais estimé le grand écrivain à sa juste stature. Tout au contraire, Stendhal fut, pour citer les *Mémoires* de Berlioz, « un homme d'esprit * qui écrit sur les arts d'imagination - * M. Beile, ou Bayle ou Baile, qui a écrit une *Vie de Rossini* sous le pseudonyme de Stendhal et les plus irritantes stupidités sur la musique, dont il croyait avoir le sentiment »⁵.

Cela pour l'auteur de *Racine et Shakespeare*, que Berlioz aurait dû certainement apprécier. Et, chose curieuse, non seulement des connections matérielles mais des affinités prononcées lient les deux artistes, outre que les Beyle et les Berlioz avaient des amis en commun (et outre qu'ils sont tous les deux H.B.). Le jeune Louis Berlioz, père du musicien, en embrassant l'étude de la médecine, dut bien probablement assister, en 1796, à l'ouverture de l'École Centrale de Grenoble et donc a dû entendre le docteur Gagnon, le grand-père bien-aimé de Stendhal, parler des progrès accomplis par la science « depuis qu'on avait abandonné les systèmes pour chercher la vérité par la voie de

4. *CG*, II, p. 21.

5. Hector Berlioz, *Mémoires*. Édition présentée et annotée par Pierre Citron. Paris, 1991, chapitre XXXVI, p. 200.

l'expérience »⁶ - idée qui allait devenir la foi du docteur Berlioz, pionnier de l'hydrothérapie et de l'acupuncture.

Les liens entre les deux familles ne se bornent pas à cela. Pauline Beyle, sœur de Stendhal, raconte dans une lettre à son frère une visite faite avec son grand-père à Meylan chez le grand-père maternel de Berlioz, Nicolas Marmion, ancien avocat grenoblois qui s'était retiré à la campagne pour cultiver son jardin et écrire d'interminables lettres en vers à ses amis et ses parents dans le style de l'abbé Delille, le traducteur de Virgile (entre parenthèses, rappelons cette lettre de Berlioz à l'intendant Carvalho, où il parle de la mise en scène des *Troyens à Carthage* : « Voyez nos peintres, et tâchez qu'ils ne fourrent pas de poncifs dans leurs travaux. Pas de vieilles ficelles usées! Nous ne mettons pas en scène l'abbé Delille mais Virgile, et Virgile *Shakespearianisé*. »⁷). Pour revenir à Pauline Beyle, elle raconte que « Le père Marmion avait fait des vers à mon grand-père (depuis Esculape jusqu'aux Grâces et Vénus, tout cela y brillait et lui était comparé). Jusqu'à ce jour le grand-père méprisait M. Marmion comme étant une bête; à présent il l'admire »⁸.

Et puis, à propos des affinités entre les deux artistes, on pourrait dire qu'à force de recevoir son enseignement chez lui, de son père, et non pas à l'école, Berlioz a évité d'être fondu dans la moule de l'éducation orthodoxe et donc, en acquérant encore jeune une largeur d'esprit et une autonomie de pensée, a justifié l'opinion de Stendhal, qui croyait que l'école pourrait être fatale au développement de l'imagination et « à ce trésor d'émotions senties que l'étude non seulement ne forme point mais empêche de former »⁹. Berlioz a bien échappé à ce danger. Son père, d'ailleurs, fut exceptionnel par la culture, sa bibliothèque le distinguant dans une société dont Stendhal remarquait qu'il fallait « une terrible influence pour engager un provincial à mettre un tel capital en livres »¹⁰, objets on ne peut moins productifs. Je reviendrai plus tard sur la bibliothèque du docteur.

Pour en finir avec Stendhal, deux choses encore. Berlioz partageait avec lui son extrémisme imaginaire, ce que ce dernier appelait son « espagnolisme », mot qui résume son culte de l'héroïsme, de la beauté, de la générosité de cœur sans

6. Voir David Cairns, *Hector Berlioz, I, La formation d'un artiste*, p. 39.

7. *CG*, VI, p. 477.

8. Référence à trouver.

9. David Cairns, *op. cit.*, p. 71.

10. David Cairns, *op. cit.*, p. 44

bornes, indépendamment de toute idée d'avantage personnel. Ni chez l'un ni chez l'autre, ce culte ne disparut avec l'adolescence mais leur resta toute leur vie, les faisant passer aux yeux des hommes robustes du monde dit réel pour des enfants naïfs et inexpérimentés.

Deuxièmement, Berlioz représente le « type dauphinois » ainsi que Stendhal le définissait, dans *La Vie d'Henri Brulard* et d'autre part : mélange de passion et de prudence, de timidité et de volonté. Voilà Berlioz écrivant à son ami Ferdinand Hiller : « Je dois vous dire que vous faites quelquefois les choses trop précipitamment. Il faut, je crois, réfléchir beaucoup à ce qu'on projette, et quand les mesures sont prises, frapper un tel coup que tous les obstacles soient brisés. La prudence et la force, il n'y a au monde que ces deux moyens de parvenir »¹¹. Cela correspond exactement au propos de Stendhal : la faculté de réfléchir posément avant de prendre une décision, puis de s'y tenir, le mélange d'intensité des sentiments - que l'on trouve déjà chez des garçons de quatorze ans mais que les Parisiens du même âge ne connaissent guère - et du refus judicieux d'agir sur une première impulsion. « Là, dit Stendhal, où le Provençal s'exhale en injures atroces, le Dauphinois réfléchit et s'entretient avec son cœur »¹².

Pourtant, si Grenoble ne plaisait pas à Berlioz, la ville lui était nécessaire. Elle a même laissé une drôle de trace dans l'œuvre du compositeur. Dans le passage du mélologue *Lélio*, où l'Artiste compare les profanateurs de Shakespeare et de Beethoven à ces « vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues et quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule et le sein de Vénus, se pavanent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or », ces dieux qu'il cite sont précisément ceux dont les statues se trouvent dans le petit jardin public de Grenoble.

Bien plus que cela, Grenoble était nécessaire : c'était la porte qui donnait accès au royaume fabuleux de Meylan et de Murianette - Meylan où habitaient le grand-père Marmion et la belle Estelle, et où la famille Berlioz venait passer des vacances chaque fin d'été, Murianette où se trouvait le ferme Le Jacques, également propriété du grand-père, de l'autre côté de la vallée - « cette délicieuse vallée de Grésivaudan où serpente l'Isère, où j'ai passé les plus belles heures de mon enfance, où les premiers rêves passionnés sont venus m'agiter »¹³. Voici Berlioz en 1848, à la recherche du temps perdu : « Impatient d'ailleurs de revoir

11. *CG*, I, p. 409.

12. David Cairns, *op. cit.*, p. 637 (note 59).

13. *Mémoires*, p. 251.

Meylan, je ne fis que traverser le faubourg et je m'acheminai à pied vers ce village... Il faisait une de ces belles journées d'automne, si pleines de charme poétique et de sérénité »¹⁴.

Ce fut toujours comme cela. Vers la fin de sa vie, il pense avec affection et nostalgie à Meylan et Murianette et à la vallée, et regrette vivement de ne pouvoir s'y rendre. Ces lieux restèrent chers à son cœur tout au long de sa vie : Meylan sur les contreforts du mont Saint-Eynard, face aux sommets du Taillefer et de Belledonne, Murianette avec le Saint-Eynard en face, le Vercors sur la gauche, et à droite, dans le lointain, la cime majestueuse du mont Blanc (qui, en l'absence de pollution, était beaucoup plus visible qu'elle ne l'est aujourd'hui). En parcourant toute cette campagne à pied - souvent jusqu'à quinze lieues dans la journée - Berlioz, grand marcheur qu'il était, parvint à la connaître intimement. Notons que les gorges du Guiers Mort, non loin du monastère de la Grande Chartreuse (endroit que Berlioz connaissait), ressemblent à un décor pour la scène évoquée dans la « Nature immense » de *La Damnation de Faust*.

Ce n'était pas seulement le Grésivaudan et ses environs qui remportaient ses suffrages. Les *Mémoires* débent par la louange du paysage de La Côte-Saint-André, bourg qui « domine une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse, encore augmentée par la ceinture de montagnes qui la borne au sud et à l'est, et derrière laquelle se dressent au loin, chargés de glaciers, les pics gigantesque des Alpes »¹⁵. Ses souvenirs d'enfance comprennent des puissantes impressions reçues à La Côte, des émotions comme celle de sa première communion au couvent des Visitandines : « L'aumônier du couvent me vint chercher à 6 heures du matin. C'était au printemps, le soleil souriait, la brise se jouait dans les peupliers murmurants; je ne sais quel arôme délicieux remplissait l'atmosphère »¹⁶. Cette expérience trouvera un reflet trente ans plus tard, dans les paroles de Faust, certainement autobiographiques, que Berlioz ajoute au texte de l'hymne de Pâques dans *La Damnation* : « la paix des jours pieux, mon heureuse enfance, la douceur de prier, la pure jouissance d'errer et de rêver par les vertes prairies, aux clartés infinies d'un soleil de printemps ».

Influence non moins puissante sur lui, l'expérience de la communion elle-

14. *Mémoires*, p. 534.

15. *Mémoires*, p. 39.

16. *Mémoires*, p. 40.

même, surtout le son du chœur de voix de jeunes filles entonnant l'hymne eucharistique, qui, dit-il, « me remplit d'un trouble à la fois mystique et passionné »¹⁷. Cette sonorité féminine, trait caractéristique de son écriture chorale depuis la *Messe solennelle* de 1824, resurgit encore vingt-cinq ans après, à une époque où, après la mort de son père, le premier pèlerinage à Meylan et les premiers chapitres des *Mémoires* esquissés à Londres, Berlioz et son art commencent à se tourner vers le passé. Le *Te Deum*, écrit en 1849, est rempli de cette sonorité douce et insistante - voir le *Tibi omnes*, où l'on entend près de quarante mesures de tempo modéré chantées par les sopranos et les contraltos avant l'entrée des voix d'hommes, ou le « Dignare, Domine », la fin du *Te ergo quaesumus*, et la section centrale du *Judex crederis*. Sans aucun doute, la source en est l'expérience, jamais oubliée et maintenant vivement revécue, de sa première communion, qui avait ouvert devant ses yeux émerveillés « 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 »¹⁸.

Malgré toute sa mauvaise humeur envers La Côte, je ne doute pas que Berlioz lui-même, en y réfléchissant, eût reconnu ce que lui, en tant qu'artiste, devait à La Côte, à ces dix-sept premières années qu'il y passa, et dont l'isolement même, le manque d'événements, le manque même, formellement parlant, de musique, furent si propices - années qui ont joué un rôle capital non seulement en constituant pour l'artiste une source d'émotions où puiser, mais aussi en décidant du caractère de son art. Bien sûr, plusieurs expériences qui ont exercé une influence importante ne furent pas spécifiquement dauphinoises : la première communion peut-être, l'enseignement chez son père, le bouleversement qu'il éprouva dans l'église de La Côte un jour aux vêpres en écoutant le plain-chant *tonus peregrinus*, *In exitu Israel*, qui fait surgir autour de lui ses héros du douzième livre de *L'Énéide*. Pourtant il faut rappeler que ce chant du sixième siècle, qui a laissé une empreinte si profonde sur l'oreille et l'imagination de Berlioz, fut d'origine dauphinoise - comme fut également la psalmodie qu'il entendait pendant la procession des Rogations et qu'il raconte dans les *Mémoires*, une expérience donc spécifiquement dauphinoise et plus lourde de conséquences directes pour son art, peut-être, que tout autre :

« Par une belle matinée de mai, à La Côte-Saint-André, j'étais assis dans une prairie, à l'ombre d'un groupe de grands chênes, lisant un roman de Montjoy,

17. *Mémoires*, p. 40.

18. *Mémoires*, p. 40.

intitulé: *Manuscrit trouvé au mont Pausilippe*. Tout entier à ma lecture, j'en fus distrait cependant par des chants doux et tristes, s'épandant par la plaine à intervalles réguliers. La procession des Rogations passait dans le voisinage, et j'entendais la voix des paysans qui psalmodiaient les *Litanies des saints*. Cet usage de parcourir, au printemps, les coteaux et les plaines, pour appeler sur les fruits de la terre la bénédiction du ciel, a quelque chose de poétique et de touchant qui m'émeut d'une manière indicible. Le cortège s'arrêta au pied d'une croix de bois ornée de feuillage; je le vis s'agenouiller pendant que le prêtre bénissait la campagne, et il reprit sa marche lente en continuant sa mélancolique psalmodie. La voix affaiblie de notre vieux curé se distinguait seule parfois, avec des fragments de phrases:

.....
 ... *Conservare digneris*
 LES PAYSANS

Te rogamus audi nos!

Et la foule pieuse s'éloignait, s'éloignait toujours.

.....
 (Decrescendo)
Sancte Barnaba
Ora pro nobis!
 (Perdendo)
Sancta Magdalena
Ora pro
Sancta Maria.
Ora
Sancta
 *nobis.*

Silence... léger frémissement des blés en fleur, ondoyant sous la molle pression de l'air du matin... Cris des cailles amoureuses appelant leur compagne... l'ortolan, plein de joie, chantant sur la pointe d'un peuplier... calme profond... une feuille morte tombant lentement d'un chêne... coups sourds de mon cœur... évidemment la vie était hors de moi, loin, très loin... A l'horizon les glaciers des Alpes, frappés par le soleil levant, réfléchissaient d'immenses faisceaux de lumière... C'est de ce côté qu'est Meylan... derrière ces Alpes, l'Italie, Naples, le Pausilippe... les personnages de mon roman... des passions ardentes... quelque insondable bonheur... secret... allons, allons, des ailes!... dévorons l'espace! Il faut voir, il faut admirer!... il faut de l'amour, de l'enthousiasme, des étreintes enflammées, *il faut la grande vie!*... mais je ne suis qu'un corps cloué à terre! Ces personnages sont imaginaires ou n'existent plus... quel

amour?... quelle gloire?... quel cœur?... où est mon étoile?... la *Stella montis*?... disparue sans doute pour jamais... quand verrai-je l'Italie?...

Et l'accès se déclara dans toute sa force, et je souffris affreusement, et je me couchai à terre, gémissant, étendant mes bras douloureux, arrachant convulsivement des poignées d'herbe et d'innocentes pâquerettes qui ouvraient en vain leurs grands yeux étonnés, luttant contre l'*absence*, contre l'horrible *isolement*. »¹⁹

Je ne vous obligerai pas à me suivre dans l'examen détaillé de ces conséquences : l'influence sur le style musical berliozien, la prédilection pour le long diminuendo, le son qui s'éloigne de plus en plus, et pour les morceaux construits autour d'une note ou phrase fixe - sauf pour vous rappeler l'emploi de cette même psalmodie, toujours dauphinoise, dans La Course à l'abîme de *La Damnation de Faust*, dernière étape d'une âme ardente mais éternellement frustré vers l'isolement total.

Dans la Scène aux champs de la *Symphonie fantastique* on entend un écho de l'expérience racontée dans le chapitre XXXX des *Mémoires* dont je viens de citer une partie - y compris le « léger frémissement des blés » et le « cri des cailles amoureuses ». Il s'agit, dans cet extrait, de l'accès du spleen lui-même, la crise qui, tombant du ciel sur le garçon de seize ans, le terrassa, et qui est dépeint d'abord par la mélodie de l'Idée fixe qui, annoncée par les basses, puis jouée par les instruments à vent, lutte vainement pour s'envoler et reste comme clouée à terre, et enfin par la terrible tempête qui s'empare de l'orchestre au milieu du paysage musical tranquille où le calme revient dès que l'accès s'apaise.

En effet le style musical de Berlioz, comme l'a démontré Rémy Stricker, est empreint de la chanson populaire de la région et de la psalmodie et des noëls qu'il entendait à l'église de La Côte. Empreint aussi, cela paraît évident, du paysage et du climat dauphinois - paysage dont le mélange de grandeur et de luminosité, de mouvement et d'immobilité, de cimes étincelantes, de vastes perspectives bleutées, de contours sinueux et de changements climatiques soudains et violents trouve un reflet dans sa musique. Sa sensibilité à la Nature s'éveille dans les vallées, montagnes et plaines du Dauphiné ; et de prime abord, cette prise de conscience est associée à la naissance d'une passion romantique qui s'exprime dans un amour désespéré pour une jeune fille de six ans son aînée, Estelle, la *stella montis* du Saint-Eynard, image de l'amour inaccessible dont il

19. *Mémoires*, p. 222-223.

sera victime consentante sa vie durant, et auquel sa musique doit, du moins en partie, son exaltation et sa tristesse. Donc, Berlioz artiste dauphinois pur sang.

En même temps, dès son enfance vécue en Dauphiné, il est aussi voyageur, « marchant tout vivant dans son rêve étoilé », vers de Victor Hugo qu'il cite dans les *Mémoires*. Il rêve voyages. Le long de sa vie, ses écrits - livres, critiques musicales, lettres - en sont remplis. Revenons à la bibliothèque du docteur, berceau de tant de choses importantes dans la vie artistique de Berlioz. Pendant que son père essaie, d'abord sans succès, de l'initier aux études classiques (études que, un peu plus tard, il embrassera avec enthousiasme), ses pensées, dit-il, « s'échappaient d'ailleurs de droite et de gauche, impatientes de quitter la route qui leur était tracée. Ainsi je passais de longues heures devant des mappemondes, étudiant avec acharnement le tissu complexe que forment les îles, caps et détroits de la mer du Sud et de l'archipel indien; réfléchissant sur la création de ces terres lointaines, sur leur végétation, leurs habitants, leur climat, et pris d'un désir ardent de les visiter. [...] Mon père, à ce sujet, disait de moi avec raison : « Il sait le nom de chacune des îles Sandwich, des Moluques, des Philippines; il connaît le détroit de Torrès, Timor, Java et Bornéo, et ne pourrait dire seulement le nombre des départements de la France »²⁰. (Rappelons que, à son baccalauréat, selon les archives grenobloises, il n'obtint en géographie qu'un « médiocre » pour « Fleuves de France, cours de la Loire et du Rhône ».)

Cette curiosité, poursuit-il, « fut encore irritée par l'avidité de lecture de tout ce que la bibliothèque de mon père contenait de voyages anciens et modernes »²¹. D'où sa joie, plus tard à Paris, en découvrant que Pingard, l'huissier de l'Institut de France où Berlioz concourait pour le prix de Rome, embarqué à seize ans à bord d'une frégate, avait parcouru presque toutes les îles de la Sonde ; et tous deux, vieux concierge et jeune étudiant, passaient des heures à causer « de Batavia, de Célèbes, d'Amboine, de Coromandel, de Bornéo, de Sumatra »²².

Un des livres qu'il lit dans la bibliothèque - on le trouve dans l'inventaire noté par le docteur - fut le *Tableaux de la nature* d'Alexandre von Humboldt. Le passage où le grand géographe et explorateur décrit un condor qui tournoyait au dessus de lui dans les Andes à une altitude de plus de sept mille mètres a inspiré, bien des années plus tard, l'image frappante des *Mémoires* où Berlioz, en parlant

20. *Mémoires*, p. 42-43.

21. *Mémoires*, p. 43.

22. *Mémoires*, p. 135.

de l'adagio d'un des derniers quatuors de Beethoven, compare le génie du compositeur qui plane « immense et solitaire » à « l'oiseau colossal des cimes neigeuses du Chimborazo »²³ - image que les musicologues d'autrefois trouvaient bizarre et qu'il aimaient attribuer à l'imagination débordante et fantastique de Berlioz, ne se rappelant pas que c'était un lecteur vorace dont la mémoire savait retenir ce qu'il avait lu. Dans ces mêmes *Tableaux de la nature* on trouve les boas d'Amérique du Sud « qui couvrent de leur bave leur victime avant de la dévorer », et auxquels Berlioz va penser en regardant les vagues écumant sur le pont du vaisseau qui le conduit de Marseille à Livourne pendant une affreuse tempête²⁴.

Douze ans plus tard il fait la connaissance d'Humboldt à Paris - c'est Meyerbeer qui le présente à lui - et puis encore à Berlin. De Brunswick, Berlioz écrit à son père que le voyage de Berlin « sera très important, j'ai à y voir le Roi de Prusse pour lui offrir la dédicace de mon *traité d'Instrumentation*. M. De Humboldt sera mon introducteur »²⁵. Et un peu plus tard, également à son père :

« M. de Humboldt, qui gravit toujours avec le même courage les Cordilières de la science, s'est occupé avec un véritable intérêt de mes travaux d'art à Berlin. C'est un admirable et aimable vieillard, qui paraît singulièrement emprunté sous son harnais de courtisan; (il est conseiller intime du Roi et doit en porter le costume). »²⁶

Car, quoiqu'il n'ait jamais pu satisfaire à son désir d'aller voir Coromandel et les femmes javanaises dont Pingard lui avait parlé, il a bien voyagé en Europe. Certes, le rêve de connaître des terres lointaines ne le quitte pas. À Londres, au moment où il rappelle sa passion juvénile en écrivant ce chapitre des *Mémoires* que je viens de citer, il s'imagine prenant la mer avec Rajah Brooke, qui est à Londres, et faisant voile vers Sarawak, sur la côte de Bornéo, l'île « la plus belle qu'il y ait dans le monde entier »²⁷. À Londres Berlioz passe des soirées entières à bavarder avec le compositeur William Wallace, qui a parcouru le globe, connu les mers du Sud et vécu six mois la vie des Maoris de la Nouvelle-Zélande²⁸. Plus tard, c'est cette même « maladie de voyager » : « Je ne rêve que vaisseau,

23. *Mémoires*, p. 407.

24. *CG*, I, p. 417.

25. *CG*, III, p. 79-80.

26. *CG*, III, p. 98.

27. *CG*, III, p. 534.

28. Voir Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Deuxième épilogue.

mer, îles lointaines, explorations aventureuses »²⁹. Et encore : « Oh! la mer; la mer, un bon navire! un bon vent! fuir le vieux continent; aller chez les sauvages naïfs et primitifs et ne plus entendre parler de nos sauvages systématiques, féroces et pourris »³⁰. Beaucoup plus tard c'est le même refrain : « Si je me portais moins mal, [...] je voyagerais, j'irais à Taïti; il y a là un petit peuple d'enfants gracieux, une nature paradisiaque, un climat délicieux, on y parle français (et kanaque, la plus douce des langues) on n'y fait pas de mauvaise musique »³¹.

Cela n'est resté qu'un rêve. En revanche, que de voyages européens ! À une époque où musiciens et compositeurs traversaient l'Europe de plus en plus souvent, il était un des plus grands voyageurs - comme il écrit à son ami Liszt, autre voyageur acharné : « Ne trouves-tu pas que nous vagabondons terriblement!... »³² Berlioz a passé au total deux ans et deux mois de sa vie en Allemagne et dans l'empire austro-hongrois - et en vrai Français n'a jamais appris à parler l'allemand (pour prendre sa défense, il faut dire que presque tout le monde savait parler français, et il avait appris l'anglais et l'italien). Ajoutons cinq visites à Londres, trois en Belgique, et deux en Russie. Quant à l'Italie, comme Mendelssohn, il dédaignait l'Italie artiste - « la belle Juliette au cercueil étendue »³³. À Londres en 1848, témoin des manifestations des chartistes anglais, il s'écrie : « Allons, les chartistes sont de bonnes pâtes de révolutionnaires. Tout s'est bien passé. Les canons, ces puissants orateurs, ces grand logiciens dont les arguments irrésistibles pénètrent si profondément dans les masses, étaient à la tribune. [...] les chartistes se sont dispersés dans le plus grand ordre. Braves gens! Vous vous entendez à faire des émeutes comme les Italiens à écrire des symphonies »³⁴. En revanche, Berlioz adorait ce qu'il appelait la « grande et forte Italie! Italie sauvage! insoucieuse de [s]a sœur, l'Italie artiste »³⁵.

Mais pour lui l'Europe, c'était surtout l'Europe du nord : « la sainte Allemagne où le culte de l'art s'est conservé pur; et toi, généreuse Angleterre; et

29. *CG*, III, p. 652.

30. *CG*, III, p. 644.

31. *CG*, VII, p. 101.

32. *CG*, III, p. 424.

33. Vers d'Auguste Barbier, cité in *Mémoires*, p. 205.

34. *Mémoires*, p. 54.

35. *Mémoires*, p. 205.

toi, Russie qui m'a sauvé » - dernières paroles du chapitre cinquante-neuf des *Mémoires* qui à cette époque - 1854 - allait clore le livre.³⁶

Le rapport long et détaillé qu'il présenta en 1843 au ministre de l'Intérieur sur ce qu'il avait vu en Allemagne au point de vue de l'organisation musicale, contrastant avec celle de la France, est une œuvre de maître, judicieux, équitable, intelligent, éloquent.³⁷ Ses propos le montrent animé d'un esprit vraiment international. Certes, il a ses préjugés - par exemple, contre la musique chinoise qu'il entend à Londres jouée par des marins sur une jonque amarrée sur la Tamise, que Berlioz analyse avec une fascination horrifiée³⁸. Mais, pour l'Europe, c'est un observateur sain, perceptif, bien instruit, très pratique et en même temps idéaliste - deux qualités qui se sont toujours trouvées réunies chez lui. Il sait bien ce qu'on devrait faire et les moyens de l'atteindre, qui bien entendu dépendent - comme également aujourd'hui - de la volonté éclairée des puissants.

Il croit en la musique, en sa sainteté, sa grande efficacité. Au Festival du Bas-Rhin à Strasbourg en 1863, où il est l'invité d'honneur, il célèbre le nouveau pont ferroviaire qui joint Strasbourg à la ville allemande de Kehl :

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

Le grand poète a dit : « L'homme qui n'a point en lui de musique est un homme dangereux, il n'est propre qu'aux ruses, aux embûches, aux trahisons. Méfiez-vous de lui! » Sans doute Shakespeare a usé là de la liberté d'exagération accordée aux poètes. Mais l'observation prouve néanmoins que si sa proposition est outrée pour les individus, elle l'est beaucoup moins pour les peuples, et l'on doit aujourd'hui reconnaître que là où la musique finit la barbarie commence. »³⁹

Cette vision, on ne le sait que trop bien, la guerre de 1870 va bientôt la

36. *Mémoires*, p. 555.

37. Cité in David Cairns, *Hector Berlioz, II, Servitude et grandeur*, p. 319-321.

38. Voir Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Vingt et unième soirée.

39. Cité in David Cairns, *op. cit.*, p. 752-753.

démentir, et le canon de Kehl va bombarder au lieu d’embrasser son voisin. Mais c’était sa foi à lui, la vision d’un monde où les rivalités auraient disparu sous l’influence de l’amour et de la pratique de l’art, surtout de la musique. Et jamais il ne l’abandonna. Son avant-dernier feuilleton du *Journal des débats* imagine, sous une forme humoristique et afin de ne pas parler de la reprise des *Amours du diable*, opéra-comique de Grisar, un avenir où les voyages aériens auront amené « l’émancipation radicale des hommes, le mélange de peuples, la fusion des races. [...] Quel jour que celui où l’on verra une vaste combinaison de puissantes hélices hisser dans l’air, malgré vents et tempêtes, des milliers de hardis navigateurs ». Et il plaisante en pensant aux avantages qu’il y aurait pour sa carrière de compositeur-chef d’orchestre :

« Quels concerts nous organiserons! Je me vois d’ici donnant des ordres à mon garçon d’orchestre aux approches d’une fête musicale : « Où est Vieuxtemps? Où est Becker? - Monsieur, ils sont à Sydney. - Cours me les chercher. Et Sivori, et Bottesini, et Piatti, où sont-ils? Il me les faut. - Monsieur, ils sont à Canton, à Timor et à Mindanao. - Eh bien! invite-les en passant, c’est sur ta route; alerte, en locomotive, décampe et ne plains pas le charbon; il me faut ces virtuoses dans cinq jours. »⁴⁰

Berlioz n’est nullement fanatique, sauf de son art bien-aimé. Il a toujours refusé, comme dit Jacques Barzun, de « se lier lui-même ou de lier quiconque » à n’importe quel credo ou programme artistique unique⁴¹. Et quand son ami Wilhelm Lenz, dans son livre *Beethoven et ses Trois Styles*, déclare que la musique de Mendelssohn ne pourra jamais être largement acceptée en raison de son « élément hébraïque », Berlioz en rendant compte du livre réfute énergiquement de telles idées⁴². Le seul « isme » qu’il veut admettre, c’est le pluralisme. Et surtout pas le nationalisme - cela à une époque où des idées nationalistes commençaient à devenir grande préoccupation des esprits. À l’inverse de Debussy, il n’aurait jamais pu se qualifier de « musicien français ». Il aimait la France, mais son esprit sain et humain rejetait toute idée de ce genre. Il était musicien, cela suffisait - musicien, et artiste européen. Ajoutons que, à cet égard comme à d’autres, Berlioz regarde vers l’avenir, vers une Europe unie,

40. *Journal des débats*, 3 septembre 1863.

41. « To bind himself or anyone else » (Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, 1969, II, p. 74.)

42. *Journal des débats*, 11 août 1852. Reproduit in *Les Soirées de l’orchestre*, Deuxième épilogue.

ou plus ou moins unie. N'oublions pas cette expression du vingt-et-unième siècle par laquelle débute son *Traité d'instrumentation* : « Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique. »

Je terminerai par le récit du dernier voyage entrepris par Berlioz, en août 1868, peu avant sa mort - voyage non pas à Londres, à Bade, à Saint-Pétersbourg, ni même à Meylan, mais à Grenoble⁴³. Compte tenu de son état de santé lamentable, on ne sait point pourquoi il décida d'aller à Grenoble, ville qui, nous l'avons vu, ne lui avait jamais plu et, de plus, dans l'agitation et la chaleur d'une fête estivale. On l'avait invité à inaugurer une statue de Napoléon I^{er} pour le quatre-vingt-dix-neuvième anniversaire du grand empereur, ce qui aurait pu le séduire autrefois ; mais plus maintenant. Il aurait fallu prendre la parole à la cérémonie - « Or, je ne puis dire six mots convenables ». Puis l'invitation napoléonienne fut remplacée par une autre : on lui demandait de présider un concours choral pour orphéonistes des environs, et il accepta. Pensait-il qu'en voyant son beau-frère Camille Pal en personne il pourrait enfin régler ses affaires financières, préoccupation apparemment obsessionnelle au cours de ces mois ? S'imaginait-il que ce serait l'occasion de faire ses adieux à d'autres connaissances et amis ? On ne le sait.

Pourtant, par une étrange conjonction entre la nature et l'ingéniosité des hommes, le séjour fut une espèce d'apothéose. Lors du banquet à l'hôtel de ville, le 14 août au soir, Berlioz, de l'avis unanime, ressemblait plus à un spectre qu'à un homme vivant. Le maire lui porta un toast au nom du Dauphiné, fier de son fils célèbre, puis, sentant que l'occasion requérait un geste spécial, prit une couronne de vermeil d'un coffret posé sur une table voisine et la plaça sur la tête de l'invité d'honneur, qui se leva. À cet instant, l'un de ces orages monstrueux que la région connaît bien (et dont on entend des échos dans sa musique) éclata sur Grenoble. Le vent se mit à souffler en ouragan par les fenêtres ouvertes de la salle, dispersant les fleurs et éteignant les candélabres, un éclair illumina les Alpes environnantes, le tonnerre gronda, et dans l'obscurité qui s'ensuivit, selon un témoin oculaire, les convives stupéfaits virent « à la lumière d'un candélabre épargné par le vent, dans sa pâleur marmoréenne, comme transfiguré, l'œil profond, les traits inspirés, avec cette noblesse particulière que la mort prochaine leur imprime, l'auteur de la *Symphonie fantastique* ».

43. L'essentiel de ce qui suit est emprunté à ma biographie de Berlioz, *op. cit.*, II, p. 835-836.

Un peu plus tard, au milieu d'un silence absolu, soutenu par deux compagnons et serrant la couronne dans sa main, il quitta la salle. Il n'assista pas à l'inauguration de la statue de Napoléon le lendemain.

Il y eut une coda ironique à cette étrange histoire. Le musicologue Julien Tiersot, alors un enfant de onze ans, était à Grenoble ce jour-là, et se rappela l'orage et les dégâts qu'il fit. Il se rappela également la véritable histoire de la couronne de vermeil qui, comme il le note, dans son mélange de sublime et de grotesque soulignait le romantisme de la scène. Le maire s'en était saisi sur une impulsion, mais n'aurait pas dû : elle devait être remise le lendemain à l'orphéon gagnant. Les organisateurs, comprenant qu'ils ne pouvaient guère demander qu'elle soit rendue, durent retourner chez le donateur d'origine, l'abbé de la Grande Chartreuse, et lui demander d'en payer une autre.

David CAIRNS

Tout courrier concernant *Lélio*
doit être adressé à :

Lélio

Association nationale Hector Berlioz

Secrétariat général

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

Courriel: alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr