



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 11

N° 35 – juillet 2016
ISSN 1760-9127

LÉLIO**Sommaire****SOUVENIRS**

Marie-Thérèse POIRIER 3

Martine Weber

Alain REYNAUD 10

ACTUALITÉ*Festival Berlioz 2016*

Bruno MESSINA 11

LA DAMNATION DE FAUST**À l'Opéra Bastille en 2015**

Tribune 15

Une Damnation à la peine Christian WASELIN 19*La Damnation vue du premier balcon* Dominique CATTEAU 21*La Damnation au cinéma en direct* Claude MOUCHET 24**Au Palais Garnier en 1964***La Damnation selon Béjart* LE MONDE du 16 mars 1964 27*Béjart un an après* Thérèse HUSSON (1965) 30**À Nîmes en 1902***Décentraliser et démocratiser La Damnation* Sabine TEULON LARDIC 32

**LE GRAND OPÉRA ET LA PHILOSOPHIE
FRANÇAISE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU XIX^e SIÈCLE**

Dominique CATTEAU 53

ÉCHOS BERLIOZIENS

<i>Un Benvenuto à la fête (Cologne)</i>	Christian WASSELIN	76
Béatrice et Bénédict (Bruxelles)	Steve BRAEM	78
<i>Une multiple révélation (Les Nuits d'été, Poitiers)</i>	Dominique CATTEAU	82
La Vestale (Bruxelles)	Steve BRAEM	84
<i>Berlioz et Spontini rêvés par Wagner</i>	Pierre-René SERNA	86
<i>Balakirev et la statue de Berlioz</i>	Anastasiia SYREISHCHIKOVA	88
Symphonie fantastique. Léo (Riccardo Muti)	Gérard CONDÉ	94
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	96
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	99
FORUM		
<i>Humour, humeurs et ironie</i>	Baudouin PERRET	108
<i>Divers</i>		111

Souvenirs

Chers amis berlioziens,

Notre président m'a sollicitée pour écrire mes souvenirs sur la Musique et sur « Les Amis de Berlioz », cette association que j'ai connue vers 1960 environ. Nous résidions, mon père, ma sœur et moi, à Virieu-sur-Bourbre (en Isère). Notre père qui était notaire venait de prendre sa retraite. Il souhaitait depuis longtemps se retirer à La Côte-Saint-André pour... Berlioz. Ce qui fut dit fut fait. De suite, nous avons pris contact avec « Les Amis de Berlioz ». Jean Boyer, Aimé Suzet-Charbonnel et la très célèbre Estelle Prud'homme que j'estimais beaucoup. Le Musée était sa raison de vivre. Tous les dimanches après-midi, nous apportions un électrophone au Musée, et avec quelques amis, nous écoutions quoi ? du Berlioz. Nous chantions même, dans notre enthousiasme. Mais cet enthousiasme, je ne l'ai pas retrouvé auprès des Côtôis.

Toute jeunes, ma sœur et moi fûmes initiées à la Musique, surtout à Berlioz. Que de fois avons-nous entendu notre père : « Arrêtez de faire du bruit, j'écoute du Berlioz, écoutez vous aussi. » Et pour nos vingt ans, il nous offrait un voyage à Paris pour assister à une représentation de *La Damnation de Faust*. Quelle joie ! Il fallait aussi se taire pour l'écoute de *Parsifal* que l'on diffusait tous les vendredis saints à la radio. J'écoutais comme je pouvais ... avec la partition.

J'ai commencé mes études musicales au conservatoire de Chambéry où j'étais pensionnaire. C'était pendant la guerre et vers la fin nous avons eu droit aux bombardements de l'aviation américaine. Pendant les alertes, nous allions dans un réfectoire voûté. J'entendais dire que des bombes à retardement étaient tombées sur le « Chalet ». C'était un petit pavillon où les musiciennes rangeaient leurs partitions et leurs instruments. Je me dis soudainement : mon

violon ! Profitant d'une surveillance allégée, je quitte le réfectoire et me précipite, sans penser à ce que je risquais. Je parviens au « Chalet » et au milieu des ruines, j'aperçois mon violon dans l'angle d'un meuble. Je cours vers ce meuble, au milieu des gravats, je saisis mon violon et toujours en courant reprends le même chemin. J'atteins l'abri, mais là les remontrances ne se sont point fait attendre. Peu importe, je serrais fort mon violon contre moi.

Après ce court séjour à Chambéry, j'intégrais le conservatoire de Lyon, après le concours d'entrée, en classe de violon avec Johanès Mégret et en solfège supérieur avec Jean Bouvard, le grand-père de Michel Bouvard, organiste. Il était lui-même organiste et venait presque tous les dimanches à Bourgoin, car il y trouvait des orgues très intéressantes. Je montais régulièrement l'écouter, et à la fin de l'office, il m'interpellait : « Miss, donnez-moi une tonalité ». Je m'exécutais et notre organiste faisait une brillante improvisation.

Violoniste, je travaillais deux romances de Beethoven. Je les aimais beaucoup et j'avais envie de me procurer le 45 tours, mais je ne voulais pas demander à mon père quelque argent pour ce petit disque. Que faire ? J'avais une tresse. Pourquoi ne pas la vendre ? J'ai cherché et j'ai trouvé. Je me suis précipitée chez le disquaire. J'avais enfin mes deux romances ! Contre une tresse, sans regret...

Nous passions les concours de violon dans la Salle Molière à Lyon. C'était très sérieux. Jury, journalistes, public. C'était impressionnant. Cette année-là, au programme, il y avait une sonate de Bach, comme d'habitude, un concerto de Paganini et du déchiffrage bien sûr. Les journalistes dans leurs comptes rendus ont dit : « la fougueuse Marie-Thérèse Poirier ». Je ne sais plus la suite ! Les concours terminés, il fallait m'assurer rapidement une situation stable.

J'ai d'abord enseigné quelques brèves années au lycée de La Côte-Saint-André. Une ou deux fois par an, j'organisais pour les élèves des sorties à Grenoble aux concerts des Jeunesses musicales de France (J.M.F. de René Nicoly). J'ai eu l'idée de demander à nos « Amis » une petite aide pour nous aider à boucler ces voyages, coûteux pour les jeunes. Message entendu, mais quand « Les Amis

de Berlioz » devinrent « Association nationale Hector Berlioz », très vite on m'a dit : « Mademoiselle Poirier, plus d'argent pour les J.M.F ! ». J'en ai pleuré... Je n'en suis pas restée là ; j'ai sollicité un conférencier J.M.F de Paris, pour venir une fois par mois à La Côte-Saint-André. J'étais absolument seule pour tout organiser : l'accueil du conférencier, la salle, les articles dans la presse et le porte à porte. On me recevait assez froidement : « Comment voulez-vous que je vienne, je n'ai pas le temps ! » Ainsi, j'étais seule dans la tourmente.

J'avais aussi formé un petit orchestre de Musique baroque avec des élèves, comprenant toute la famille des flûtes à bec et les autres instruments nécessaires à l'exécution de la Symphonie des jouets de Léopold Mozart. Il fallait encore faire du porte à porte pour ces petits concerts qui se tenaient au Musée. C'était pourtant très sympathique.

Je me rendais quelquefois à l'Opéra de Lyon et j'avais sollicité son directeur, Paul Camerlo, pour une rencontre que j'espérais fructueuse pour Berlioz... Le jour J, nous nous rendîmes avec Aimé Suzet-Charbonnel à l'Opéra et, durant le voyage, notre ami me souffla de demander à monsieur Camerlo de représenter *Harold en Italie* à l'Opéra. Je bondis au volant, « Non, s'il vous plaît, ce n'est pas une œuvre lyrique ». J'allais de déception en déception. Il y eut cependant de bons souvenirs. J'ai eu le plaisir d'accompagner au Musée le Président du Sénégal, Léopold Sédar Senghor. Imaginez la petite Poirier parler du Musée et de Berlioz avec une telle personnalité ! J'ai reçu aussi les Amis lyonnais de Richard Wagner, les Amis de l'Art Lyrique d'Annecy, et de nombreuses classes de petits et grands élèves.

Avec les Amis de Berlioz, je dois dire que mes contacts furent plutôt décevants. Dès l'arrivée de Jean Boyer j'ai compris que je n'avais plus rien à faire. Finalement, ayant déménagé à Meylan, je n'ai gardé de rapports qu'avec Thérèse Husson. Nous nous entendions très bien, et au téléphone chaque semaine nous nous faisons des confidences. Rapports très cordiaux également avec Huguette Cavé, fervente berlioziennne également parisienne. On se rencontrait toutes les trois au Festival Berlioz. On s'est retrouvées pour un déjeuner chez Thérèse une semaine avant que celle-ci ne

décède. Enfin, grâce à l'Association, j'ai eu le plaisir de connaître René Maubon et ai gardé d'excellents souvenirs de discussions amicales avec lui et mon père.

Après mon CAPES, j'ai obtenu un poste à Bourgoin-Jallieu, partagé entre le lycée et le collège. C'est ainsi qu'en seconde, première et terminale, j'ai eu comme élève Patrick Barruel-Brussin. Il avait une très jolie voix, mais il n'y croyait pas. J'ai eu beaucoup de mal à le convaincre de préparer l'épreuve de musique du baccalauréat. Ce qui fut fait, et ensuite je l'ai orienté vers le conservatoire de Lyon et présenté à un professeur. Il y travailla quelques années.

Patrick a écrit en 2011 une belle plaquette illustrée de 62 pages sur la cantatrice Ninon Vallin (1886-1955). Vous pouvez vous la procurer au Musée. Vous saurez tout sur cette diva dauphinoise dont la carrière fut internationale et qui fut une Marguerite inoubliable dans *La Damnation de Faust*.

Tout au long de mes années d'enseignement, dans chacune de mes vingt classes, à chaque rentrée scolaire, je commençais rituellement le premier cours en parlant de Berlioz : « Nous sommes en Dauphiné, je dois vous dire que nous sommes fiers d'avoir vu naître à La Côte-Saint-André un très grand compositeur, Hector Berlioz » et je continuais en parlant de sa vie, de ses grandes œuvres et de son musée qu'il fallait absolument visiter. J'avais l'habitude de faire de courtes interrogations écrites. Au cours de l'une d'elles je demande que l'on me cite des œuvres de J.S. Bach. Parmi les réponses : la Messe en six mineurs !! Elle est bien bonne, mais c'est bien triste aussi. Savez-vous qu'un inspecteur d'Académie m'a reproché de faire trop travailler mes élèves !

Par ailleurs, j'assurais des cours de solfège à l'école de Musique de Bourgoin. Je remarquais à ses tout débuts une petite fille qui prenait d'une traite une dictée musicale à deux voix. Je lui demandais de me rappeler son nom. Anne Gastinel. J'ai conseillé à ses parents de l'envoyer rapidement à Lyon. On sait ce qu'est devenue Anne.

Mon père et moi étions aussi enragés de Wagner que de Berlioz et désirions aller au Festival de Bayreuth. En 1966, au bout de deux ans d'attente, les précieux billets arrivèrent. Pour nous y rendre, j'avais toujours une 2 CV, mais qu'importe ...

J'organisais de mon mieux ce voyage avec force brochures pour assurer les différentes haltes à prévoir avec mon père de 80 ans. Première station à Lucerne, avec une visite du manoir de Tribschen où Wagner composa *Siegfried Idyll* pour sa femme Cosima en l'honneur de la naissance de son fils Siegfried. Il pleuvait. Deuxième station à Munich, il pleuvait encore. Troisième station à Nuremberg, il pleuvait toujours. Dans la limite du possible, nous visitions quelques églises et monuments. Enfin, nous arrivions à Bayreuth et la pluie ne nous quittait pas. Malgré ce maudit temps, nous nous dirigeons aussitôt vers la « colline » où nous avons retrouvé les Amis de Wagner, venus en nombre. Nous avons nos billets pour la Tétralogie et *Parsifal*. Un jour de relâche, alors que nous visitions le théâtre, très curieux puisqu'il est tout en bois, nous nous retrouvons en tête à tête avec Wolfgang Wagner. Une amie, Magali, qui parlait un peu allemand me présente à Wolfgang comme « secrétaire des Amis de Berlioz ». « Oh ! a-t-il dit, le grand ennemi de mon grand-père ». Puis il me signa un autographe. Je suis ensuite allée plusieurs fois à Bayreuth avec les Amis de l'Art Lyrique d'Annecy, cette ville étant jumelée avec Bayreuth.

Notre séjour et nos représentations se passèrent admirablement bien, la pluie avait enfin cessé. Nous avons aussi visité la Bavière et toutes ses richesses, toujours en compagnie de Magali, l'habituee du festival. Elle a vraiment fait sensation ma 2 CV sur la colline ! Elle se nommait Elsa.

Je ne résiste pas au plaisir de vous raconter mes souvenirs autour de Bach. J'avais fait la connaissance d'une jeune allemande, venue d'Ulm à La Côte-Saint-André, pour y donner un concert avec la chorale de son lycée. Nous l'avions hébergée avec une de ses camarades. Elle se prénommaient Ania. Elle est restée fidèle et notre amitié dure encore.

En 1996, elle me propose un voyage centré sur Bach. J'ai de suite

accepté. Elle organise tout le périple avec ses différentes étapes. Nous nous sommes retrouvées à Francfort où elle et son mari m'emmenèrent dans leur voiture. Immédiatement nous prenons la route d'Eisenach où nous passons deux jours entiers à voir et revoir cette belle maison, si bien meublée avec de très beaux instruments d'époque.

Est-il besoin de préciser que nous étions dans la maison de J.S. Bach ? Nous poursuivions ensuite vers Ohrdruf, Dornheim, Köthen, Weimar, Arnstadt, et là, surprise, le soir en prenant possession de nos chambres, chaque chambre portait un nom et j'avais la chambre J.S. Bach. Mes amis avaient la chambre nommée Anna Magdalena Bach. Toute la famille était ainsi représentée au long du couloir. Une bonne idée à suggérer aux hôteliers de La Côte-Saint-André.

Je vais terminer ces souvenirs en vous livrant en vrac quelques épisodes de la vie d'une toute petite musicienne à La Côte-Saint-André. J'avais fondé une chorale et nous chantions à la messe de minuit le Chœur des bergers de *L'Enfance du Christ*. Au conservatoire de Chambéry, j'ai chanté dans Boris Godounov le chœur d'enfants à la cité de Carcassonne. Vieux et bon souvenir. Au conservatoire de Lyon, j'ai eu la chance de travailler, sous la direction de Jean Witkowski, les chœurs du *Roi David* d'Arthur Honegger. (Merci à Benjamin François d'avoir évoqué cette œuvre sur France Musique le 21 février). Au cours d'un concert Messiaen à Grenoble, un brave homme s'approche de mon père. « Maître Messiaen », dit-il, en lui tendant la main. Fou rire de mon père qui a eu beaucoup de peine à reprendre son sérieux pour expliquer ce qu'il a pu. Avec ma sœur qui aimait beaucoup la Musique, nous avons apprécié les festivals de La Chaise-Dieu et d'Ambronay. Il y a plus cocasse. Au cours de notre merveilleux voyage à Bayreuth, un soir lors de notre halte à Nuremberg, nous dînions légèrement, mais un bon dessert nous tentait. Sur la carte il y avait un nom très long, mais impossible à déchiffrer, il se terminait par « chocolat ». Voilà qui devait nous convenir. Que voyons-nous arriver, le serveur tenant une assiette et dans cette assiette deux tablettes de chocolat Suchard ! Nous les emportâmes à Bayreuth. Mon père a fait son service militaire dans la Musique où il jouait de la clarinette. Le chef qui

dirigeait l'harmonie affectionnait Wagner et transcrivait ses ouvertures. Mon père trouvait cela si beau qu'il s'arrêtait de jouer pour écouter. Il ne m'a jamais dit la réaction du chef. J'espère qu'ils étaient deux au pupitre.

Vous voyez, chers amis, dans cette vie toute simple assombrie par quelques ennuis de santé, la Musique a été et reste pour moi un incomparable réconfort. Sacrée Musique, quand tu nous tiens !!

Vous remarquerez que j'écris toujours le mot Musique avec un M majuscule. La Musique est si importante qu'elle a comblé ma vie, je n'ai jamais pu m'en séparer. Au cours d'une célébration pour les artistes, un prêtre a terminé son homélie par ces mots : « La Musique sauvera le monde. » Il faut y croire absolument. Vive la musique et vive Berlioz aux aurores de mes 89 ans.

Maintenant, il faut que je m'explique. Tous les dimanches a lieu sur France Musique, l'émission « Sacrées musiques » de 7h à 9h. Le dimanche 31 janvier 2016, Benjamin François, qui commente admirablement des œuvres baroques, mais aussi classiques, romantiques et modernes, annonce qu'il va parler de *L'Enfance du Christ* de Berlioz. Je réagis aussitôt et lui écris en joignant à mes félicitations le dernier bulletin de l'AnHB. Et cordialement il me répond. Je vois entre temps Lucien Chamard-Bois qui me conseille de contacter notre président. L'engrenage était alors en marche, qui a abouti, sous son amicale et pressante invitation, à la rédaction de ces souvenirs.

À l'heure où je termine ces lignes, Radio Classique retransmet pour mon bonheur le merveilleux quatrième mouvement de la 4^e Symphonie de Gustav Malher.

Pardonnez, chers amis, ce long bavardage et que vive la Musique.

Marie-Thérèse POIRIER

Je tiens à remercier Alain Rousselon qui m'a très amicalement assistée dans la réalisation matérielle de ce document.

Martine Weber

Nous avons appris avec tristesse le décès, le 24 mars dernier, à l'âge de 59 ans, de Martine Weber, de longue date déléguée de l'AnHB pour la région Alsace.

Admiratrice passionnée de Berlioz, dont elle avait eu la révélation soudaine à l'écoute de la *Symphonie fantastique*, Martine Weber avait brillamment soutenu un mémoire de maîtrise sur le compositeur révérend. Ses travaux de recherche avaient alors bénéficié de l'aide précieuse et amicale de notre regrettée secrétaire générale Thérèse Husson. Celle-ci avait en effet mis à sa disposition, sans restriction, toutes les ressources de son abondante documentation personnelle.

Très active, Martine Weber ne cessa par la suite de donner articles et conférences témoignant de la ferveur qui l'animait. Citons « Berlioz démiurge romantique », « Berlioz et les musiciens français et étrangers », « Berlioz et les instruments à vent » (Grenoble, Lille).

Son goût du contact avec le public la conduisit en outre à assurer des présentations de concerts à l'Orchestre symphonique de Mulhouse.

Avec elle, disparaît une personnalité extraordinairement rayonnante et combative.

L'Association présente à sa famille ses condoléances émues et sa vive reconnaissance.

Alain REYNAUD

Festival Berlioz 2016

Entretien avec Bruno Messina, directeur du Festival

Quelles seraient les grandes lignes de cette nouvelle édition du Festival Berlioz ?

L'idée qui préside cette année au Festival, comme les autres années, est de décliner Berlioz dans sa singularité. Nous prenons ainsi une facette, pour présenter les aspects de notre compositeur au travers d'une thématique. Après les années précédentes « l'Amérique » et « Napoléon », la thématique choisie est inspirée par la *Symphonie fantastique*, par le Sabbat ; idée étirée au long d'un festival intitulé « Les fleurs du mal ou Berlioz au bal des sorcières ». Avec un clin d'œil à Baudelaire, pour rappeler qu'ils étaient contemporains et qu'ils ont tous les deux su faire dépasser les limites... Et puis l'un et l'autre ont eu une passion pour Théophile Gautier. Berlioz invente la mélodie française avec *les Nuits d'été*, alors que Baudelaire dédie ses *Fleurs du mal* à Gautier. On pourrait aussi lier la connaissance qu'ils ont tous deux de Swedenborg, ce philosophe suédois du XVIII^e siècle qui racontait ses voyages imaginaires, en particulier dans le pays du diable. Quand Berlioz écrit sa langue du diable, dans *la Damnation de Faust*, c'est à Swedenborg qu'il l'emprunte. Ce rapport fantastique touche les éléments...

Il y a aussi cette dimension anthropologique qui me plaît : le XIX^e siècle est encore une période de croyances fortes, la fin de l'épisode révolutionnaire qui laisse la campagne sens dessus dessous ; le retour de certaines peurs, de certaines croyances venues du Moyen Âge, notamment la sorcellerie, attestée dans la zone de La Côte-Saint-André, grande zone de sabbats.

On peut toutefois s'étonner de la présence de sabbats à La Côte-Saint-André. Non ?

J'ai, comme vous le savez, également une formation d'ethnologue, en sus de musicologue. Et cela me passionne. Ce genre de cérémonies d'exorcisme existait dans les alentours de La Côte, dans les bois, et on en possède des témoignages. Cela peut faire croire que Berlioz s'y réfère, reflet d'un environnement qu'il a pu connaître dans son enfance. À partir de là, il y a la question du fantastique au XIX^e siècle, c'est-à-dire ce qui renvoie au surnaturel. C'est aussi une façon de faire connaître cette région, ce qui correspond encore à la vocation du festival, à travers même ses aspects cachés ou souterrains.

D'où la grande journée d'ouverture...

Oui, pour ouvrir le festival à un grand événement populaire, comme je l'ai fait précédemment au théâtre antique de Vienne. Il s'avère que le personnage fantastique le plus connu est la Fée Mélusine, qui est une sorcière. Et je découvre que la famille de Sassenage, où il y a ce fameux fromage le « Bleu de Sassenage », au pied du Vercors, l'une des plus grandes familles aristocrates du Dauphiné, a comme emblème Mélusine ! Les grottes qu'il y a autour du château semblent comme des repaires de fantômes. J'ai ainsi pensé à ce lieu formidable pour la grande fête d'ouverture. On a même découvert un passage qui mène jusqu'aux grottes ! Nous sommes dans un univers totalement fantastique... Ce château et ce lieu étaient connus de la famille Berlioz, en particulier de l'oncle Marmion qui en parle dans sa correspondance. Le lien était tout trouvé ! On profite donc de ce cadre pour notre grande journée d'ouverture, avec participations d'amateurs, très ludique et très tonique.

Et ensuite ?...

Puis, à partir du 20 août, le festival s'installe à La Côte-Saint-André, et les choses sérieuses commencent. Avec dans la cour du château l'orchestre les Siècles, dirigé par François-Xavier Roth :

Harold en Italie et *les Nuis d'été*, par Anne Sofie von Otter, ainsi que l'Ouverture des *Francs-Juges*. Les Francs-Juges, cette société secrète dans l'Allemagne médiévale, qui rendait justice elle-même, notamment pour chasser les sorcières.

Le lendemain, le maestro Gardiner revient, avec son Orchestre Révolutionnaire et Romantique et son Monteverdi Choir, pour *Roméo et Juliette*. En compagnie d'une très belle distribution. Nous sommes très heureux de sa fidélité au Festival. Donc, des grandes pièces pour lancer le festival.

Ensuite, le lundi, comme devenu de tradition, se veut plus tranquille. Ici, pour une soirée de ciné-concert. Avec un film muet de 1922, sur une histoire de sorcellerie, serti d'une musique originale, commande du Festival à Patrick Vaillant.

Le mardi soir, petit événement avec l'Ensemble Appassionato et Mathieu Herzog, Vincent Le Texier et Elsa Dreisig. Qui met en rapport le lied allemand et la mélodie française, et pour l'occasion une orchestration commandée des cinq mélodies de *Fleurs des landes* de Berlioz.

Le lendemain, toujours des raretés, avec l'idée que j'ai eue de reprendre l'un des finals du prix de Rome, sur le livret d'*Herminie*. Avec les partitions, retrouvées grâce à l'aide de la fondation Bru Zane, des cantates des deux concurrents de Berlioz. On va donc donner ces trois *Herminie*, sans préciser de qui elles sont, et le public votera à l'entracte. On verra si l'oreille du public d'aujourd'hui est meilleure que celle du jury du prix de Rome de l'époque ! Une soirée festive également, qui est une autre manière de travailler sur l'époque.

Le lendemain, revient l'Orchestre d'Auvergne, avec la sorcellerie vue d'Espagne, sous la direction de Jean-François Heisser. Qui en sus de Falla et Ravel, proposera *la Captive*, *la Belle Voyageuse* et *Zaïde* de Berlioz.

Le vendredi, grande soirée orchestrale : Ravel et la reprise de la commande précédente à Philippe Manoury, compositeur invité du Festival. Et le samedi sous la Halle : soirée de fête

« psychotrope », avec en particulier la chanteuse Barbara Carlotti et son ensemble électro-pop.

Puis, grande première au Festival : *Benvenuto Cellini*, le dimanche en version de concert. Coupé d'un entracte repas, avec au menu : « Le marmiton de la sorcière ».

L'avant-dernier jour, le lundi, se consacre à Gilbert Amy, pour ses 80 ans, le jour même de son anniversaire, avec la reprise de *Choros* créé il y a 25 ans par le Festival Berlioz de Lyon. Et, pour finir en apothéose, le mardi un « Grand ballet de balais », illustré par Moussorgski, Dukas, Saint-Saëns et Berlioz, sous l'égide de l'Orchestre de Lyon dirigé par Marzena Diakun, une superbe chef d'orchestre.

Et en dehors des grandes soirées...

Se clôt l'intégrale des trios de Beethoven, avec deux concerts par François-Frédéric Guy, Tedi Papavrami et Xavier Phillips, les après-midis dans l'église de La Côte. Et se lance une intégrale Chopin, que Berlioz a bien connu, pour piano solo avec Abdel Rahman El Bacha, en neuf concerts : un exploit ! Nous voilà revenus aux sorcières, puisque Chopin a passé sept étés de sa vie dans le Berry, à Nohant, le pays de la sorcellerie. La boucle est bouclée.

Propos recueillis par Pierre-René Serna

Tribune

La Damnation de Faust, est-il besoin de le rappeler, n'était pas destiné à la représentation (en dépit de sa création dans la salle de l'Opéra-Comique) ; Berlioz était convaincu que tout auditeur doué d'imagination « verrait » à travers la musique ce qu'aucune mise en scène ne pourrait lui montrer. Pourtant, en 1893, Raoul Gunsbourg, l'ingénieux directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, s'avisa de porter l'ouvrage à la scène au prix de quelques dérangements dont certaines éditions de la partition ont conservé la trace.

Depuis lors, et de plus en plus semble-t-il, *La Damnation* est devenue un opéra dont la principale qualité, pour les metteurs en scène, est de poser des problèmes insolubles de réalisation. Grands ou petits, les échecs sont si courants que c'est à peine si l'on songe encore à s'en étonner. Mais cette fois, après la production âprement contestée de l'Opéra national de Lyon, l'Opéra national de Paris a surenchéri. Tout le monde en parle et l'établissement en tire sans doute un bénéfice secondaire.

Un vif échange de courriels entre certaines plumes aiguisées s'en est suivi dont la lecture nous a semblé assez délectable pour en faire profiter ceux qui n'y ont pas participé, beaucoup plus nombreux et non moins avertis...

Yves DURAND

Petit rappel : ne manquez surtout pas le 24 décembre à 20 h 30 sur Mezzo la diffusion de *La Damnation de Faust*, actuellement à l'affiche de l'Opéra Bastille.

Mise en scène : A. Hermanis.

L'Orchestre de l'Opéra de Paris est dirigé par P. Jordan, avec J. Kaufmann, B. Terfel, S. Koch.

Dominique CATTEAU

Tu oublies de parler d'une mise en scène ravageuse (ravagée ?)...

Christian WASSELIN

À titre personnel, je vous conseillerais plutôt de manquer la diffusion de cette *Damnation de Faust*. À moins que vous vouliez passer une mauvaise soirée de Noël.

Michel FAYET

On dit, en effet le plus grand mal de cette mise en scène, si, par ailleurs on loue solistes chœur et orchestre. Cette présentation désastreuse s'ajoute à celle tout aussi affligeante que nous avons eue à Lyon : rajout de texte parlé à différents moments de l'œuvre, des airs solistes donnés au chœur à l'unisson ; un Faust qui range ses papiers pendant qu'il chante « Merci, doux crépuscule » tandis qu'une enfant face à lui, on se demande pourquoi, tourne sur elle-même comme un derviche tourneur ; deux « noirs chevaux, prompts comme la pensée » remplacés par une camionnette Peugeot ; ... ; le tout situé on ne sait trop où (ce qui, en soi, pour *La Damnation*, n'est pas absurde) mais dans un lieu d'affrontement moyen-oriental. La première a donné lieu, comme pour la production parisienne à un beau charivari. Tant mieux !

Je me faisais un bonheur de l'annonce pour cette saison de nombreuses productions en France et ailleurs de la *Damnation*, que, personnellement je considère comme le chef-d'œuvre absolu de Berlioz, à mettre au même rang que les passions de Bach, les grands opéras de Mozart ou la 9^e symphonie de Beethoven. Et voilà qu'une fois encore de « lamentables pigeons sont venus lâcher leur fiente sur la tête de la statue de notre grand musicien » (citation

approximative) ! Rien, décidément, ne lui aura été épargné. Espérons que les autres productions (Baden Baden, Berlin, New York, je crois ?) rachèterons ces tristes expériences.

Bruno FREITAG

Oui, bien sûr, la mise en scène est « ravagée », la connexion entre le mythe de Faust et ce qu'on voit sur la scène est très ténue : un départ de l'humanité pour coloniser Mars, sous la houlette de Stephen Hawking, ce physicien quadriplégique, personnage muet (sauf quelques phrases nasillardes rajoutées au début), mais très présent dans son fauteuil roulant. Oui bien sûr, on a tous en mémoire la splendide réalisation de Robert Lepage, avec une course à l'abîme miraculeusement belle et poétique, ici-même, à la Bastille.

Mais on ne peut pas ignorer le plateau somptueux. À la générale, Bryan Hamel se débrouillait déjà pas si mal, comme il l'avait fait à Covent Garden, en remplaçant Jonas Kaufman dans *Énée*. (Bryan Hamel semble d'ailleurs en passe de devenir le remplaçant attitré de Jonas Kaufmann pour Berlioz...). Puis j'ai entendu Kaufman dans le rôle de Faust le 10 décembre et là, il faut bien reconnaître qu'on a affaire au meilleur Faust qu'on n'ait jamais entendu. C'est peut-être ses pianissimi qui m'ont semblé les plus miraculeux. Bryn Terfel est un extraordinaire Méphisto. Sophie Koch, très émouvante dans la générale et collant parfaitement à son rôle, m'a semblé un peu plus en retrait le 10 décembre. Les chœurs et l'orchestre, dirigés par Philippe Jordan, sont vraiment à la hauteur, que ce soit dans les ensembles ou dans les nombreux solos (hautbois de la course à l'abîme, alto du roi de Thulé, etc.).

C'est pourquoi je regarderai Mezzo le 24 décembre pour voir cette production une troisième fois, ou, si je ne le peux pas, je programmerai l'enregistrement.

Dominique CATTEAU

Sans doute est-il temps en effet de lire ce qui suit, en guise d'antidote:

Petite philosophie des mises en scène d'opéras d'aujourd'hui, par Dominique Catteau.

Christian WASSELIN

Et sans doute est-il temps d'exiger la prééminence des chefs d'orchestre sur les metteurs en scène. Le scandale de la *Damnation* de la Bastille, au-delà des escargots copulatifs et des martionautes en folie, n'est-il pas l'amputation des deux tiers du Menuet des follets, due sans doute à un défaut d'idée du metteur en scène à ce moment précis ?

Claude MOUCHET

Décidément, cette *Damnation* aura beaucoup fait parler d'elle cette année, entre Lyon et Paris : je réserve mon avis sur celle de Paris, que je verrai demain au cinéma.

Pour revenir sur des versions plus « raisonnables », je vous propose de visionner la version avec mise en scène allégée de Bruxelles en 2002, avec le jeune Kaufmann, Susan Graham et José Van Dam, qu'on peut trouver sous Youtube avec le lien suivant :

https://www.youtube.com/watch?v=yrJUyo_Xb7o

Si vous ne connaissez pas déjà, vous m'en direz des nouvelles.

Une *Damnation* à la peine

La Damnation de Faust à l'Opéra Bastille, 8 décembre 2015

Flammes inconstantes

Il y a des lieux qui sont faits pour la musique, mais dans lesquels la musique n'est pas reine. L'Opéra Bastille par exemple, où l'on est toujours désespérément loin des voix, loin des instruments, loin de tout, sauf si on a la chance d'être installé au premier rang du parterre. C'est le cas *a fortiori* si l'orchestre, peu concerné, est dirigé par un chef, en l'occurrence Philippe Jordan, qui n'entend rien à Berlioz et a oublié les sens des expressions « verve irrésistible », « fougue réglée », etc., et coupe les deux tiers du Menuet des follets. Le chœur s'en sort mieux, et surtout les solistes. Sophie Koch n'est pas la Marguerite souveraine qu'on attend, mais elle a cette souplesse de la voix de mezzo et cette sensibilité qui rendent touchante sa Marguerite. Belle surprise, Bryn Terfel est un Méphistophélès d'un magnifique aplomb, qui ne cherche pas à faire un sort à chaque mot mais articule avec naturel le français, ce qui permet à la musique d'acquiescer une fermeté, une tenue qui n'est pas dans la fosse (mais il chante « dans ce riant jardin » et non pas « sous ces rideaux de soi »). On ne reviendra pas sur Jonas Kaufmann, tout aussi élégant et fin musicien qu'à Bruxelles en 2002 et à Genève en 2003, avec cette technique éprouvée, cette intelligence musicale et, là encore, ce français parfait qui nous font trépigner de dépit à l'idée qu'il ne chantera peut-être jamais Énée dans *Les Troyens*.

La mise en scène d'Alvis Hermanis prétend avoir trouvé en Stephen Hawking le Faust du XXI^e siècle. D'où ce physicien handicapé poussé tour à tour, dans son fauteuil roulant, par les protagonistes, au milieu de projections de fleurs, d'étoiles, de planètes et d'animaux amoureux. Car la Nature, n'est-ce pas, est l'enjeu de l'ouvrage ; c'est sans doute ce qui explique ces étoiles, ces fleurs, ces animaux qui accompagnent le spectacle sur des écrans

géants du début à la fin, et bien entendu dévorent la musique tout en camouflant l'absence de direction d'acteurs. Cette *Damnation* nous enjoint à partir pour Mars, là où la vie est possible. Là où peut-être la musique de Berlioz serait autrement mieux dirigée.

Christian WASSELIN

La Damnation de Faust, Opéra Bastille

Version tapageuse que je voulais voir de mes oreilles et entendre de mes yeux.

C'est fait.

Avant toute chose, deux aveux : le premier au sujet de la sonorité. J'étais placé au premier balcon sous le second, c'est-à-dire à un endroit où le son ne passe pas. Bravo à l'architecte renommé qui a magnifiquement dominé ce problème sans hésiter à rendre sourd à la musique une partie du public accueilli dans sa salle dont Paris est si fier. Le second au sujet de la vision du spectacle : averti comme un homme qui en vaut deux, j'ai très peu ouvert les yeux, et j'ai bien fait car j'avais déjà, comme je viens de le dire, beaucoup de mal à entendre la musique.

J'avais lu beaucoup d'appréciations sur la qualité exceptionnelle des interprètes. J'ai donc été plutôt déçu : j'aurais voulu entendre ce que donnait vraiment Jonas Kaufmann dans le rôle de Faust, car j'avoue peiner à l'y imaginer vraiment, c'était Bryan Hymel. Époustouflant Énée dans la version des *Troyens* du MET, Hymel est très bon, la voix magnifique, la maîtrise admirable, jusque dans les notes les plus aiguës qu'il réussit à prendre en voix de gorge sans faillir ! Mais on ne l'entend qu'à peine, du moins moi, là où j'étais. Le Méphisto de Bryn Terfel, ovationné je me demande encore pourquoi, est très moyen, affligé qu'il est d'un vibrato à surcompresser le béton, et libéré au point de chanter faux beaucoup trop souvent, même si on peut encore espérer qu'il le fait exprès... En France nous avons des barytons-basses bien plus capables que lui, du moins pour ce rôle, quel dommage de s'en priver. Je ne dis rien de son jeu de scène, ou plutôt de son absence, visiblement due à quelqu'un d'autre que lui, mais pour l'ironie et le mordant du rôle, on repassera. Sophie Koch, très attendue, reste assez moyenne. N'en

déplaise à ses origines parisiennes, la voix, au joli timbre il est vrai, manque de maîtrise dans l'émission trop souvent mal contrôlée, et surtout embrouillée par une diction bâclée qui vous mâche les mots encore plus que les chanteurs américains. Je me permets de rappeler que Nicolaï Gedda travaillait sa diction jusqu'à la perfection, lui ! Alors les autres, surtout quand ils sont français, pourraient prendre exemple. Assurément il y a en France aujourd'hui de jeunes mezzos beaucoup plus convaincantes.

Philippe Jordan, que j'ai déjà apprécié supérieurement dans Wagner, est ici bien décevant. Hormis quelques belles envolées élégamment lyriques de-ci de-là, l'ensemble paraît terne (mais encore une fois peut-être n'est-ce la faute que de Monsieur Carlos Ott). On dirait qu'il s'ennuie à diriger cette musique, et de ce fait il propage son ennui à la salle... Il y a quelques années, l'Orchestre de Lille sous la baguette de Jean-Claude Casadesus innervait autrement cette musique incandescente.

De la mise en scène, je tiens à parler le moins possible. Je suis fier de ne pas retenir le nom du Monsieur, et pour toute réponse à ses entassements de niaiseries de gamin stérile, je voudrais attirer l'attention sur une bourde philosophique de première grandeur, et sur deux bons vieux sophismes toujours à l'œuvre dans les modes les plus conventionnelles d'aujourd'hui.

La bourde : avant le lever de rideau et avant la première note à l'orchestre, on nous projette silencieusement le texte contenant les clés de ce qui va suivre et qui resterait sans cela parfaitement incompréhensible. Le savant, nous dit-on, est la version moderne du philosophe de jadis, auquel il reprend ses éternelles questions existentielles, notamment « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? ». Nous voilà prévenus : le Monsieur va donc se piquer de philosophie. Sauf que le même Monsieur n'a visiblement jamais lu les pages lumineuses de Bergson dans *L'Évolution créatrice*, où celui-ci démontre de manière définitive que la dite question n'a aucun sens... Ne philosophe pas qui veut.

Les sophismes : le premier, inusable, tant il rend de services. Tous les génies sont méconnus, je suis méconnu (la preuve, les gens

détestent ma mise en scène, ils me raillent et me sifflent, ce qui explique que je n'ai même pas le courage de venir saluer le public avec les autres artistes à la fin du spectacle), donc je suis un génie. Notons bien que ce premier sophisme grossier en sous-entend un second, car celui qui est méconnu vit d'habitude dans la misère, et ne reçoit pas un chèque substantiel à la sortie (dont j'aimerais assez savoir le montant d'ailleurs !). L'autre est plus délicat à traiter et mériterait de patientes et difficiles réflexions : ce qui est éternel – comme les œuvres du répertoire – n'est donc d'aucun temps puisqu'il est de tous les temps. Et s'il est de tous les temps, il l'est donc du nôtre... On devine le costard que je suis en train de tailler : Faust et tout la smala en costumes d'aujourd'hui avec tout le bazar à l'avenant. Increvable confusion : si Faust est en costume d'aujourd'hui, alors *il n'est plus que de notre temps*, et il n'est plus éternel. Quand donc nos géniaux metteurs en scène comprendront-ils ? Faust – et tous les autres – ne peuvent être éternels que lorsqu'ils sont dans leurs costumes propres... et tout le reste à l'avenant, encore une fois.

Je n'insiste pas, c'est inutile à ceux qui savent et encore plus à ceux qui ignorent.

Spectacle qu'on fera bien d'oublier... Aucune beauté particulière donc ? Si, une, immense, il faudrait quand même ne pas l'oublier : la musique de Berlioz.

Dominique CATTEAU

***La Damnation de Faust* au cinéma en direct de Bastille**

17 décembre 2015

Je précise bien « au cinéma », car comme d'habitude, il s'agit véritablement d'un autre spectacle que le direct en salle.

Quel plateau vocal ! quels chœurs ! quel orchestre ! quel chef ! De toute beauté.

Enfin une *Damnation* qui, musicalement, est à la hauteur de cette partition extraordinaire.

Pour être très clair : tous étaient bons, mais le meilleur des meilleurs, c'est Kaufmann : quelle voix, quelle technique vocale ! Berlioz n'a pas ménagé ses ténors, on le sait, et les rôles de jeunes premiers dans ses opéras ne sont pas de tout repos, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais notre ténor se joue de toutes les difficultés avec une aisance confondante, un souffle inépuisable, des nuances de toute beauté, des phrasés entendus nulle part ailleurs, des pianos dans l'aigu maîtrisés grâce à une technique qui s'est beaucoup affirmée depuis la *Damnation* de Bruxelles en 2002. C'était alors le jeune Faust, maintenant c'est un Faust plus mûr que l'on voit.

La captation vidéo permet de voir ses expressions, ce qui est tout à fait intéressant, sauf lorsque les gros plans sont « trop gros » et s'éternisent : dans l'invocation à la nature, on pourrait croire que le caméraman filme à la demande du dentiste du ténor.

Terfel très à l'aise comme d'habitude. La captation vidéo permet de voir également ses expressions et il est tout à fait dans son rôle. Quelquefois, il en fait peut-être un peu trop, mais vraiment quelquefois seulement, et son chant pourrait être quelquefois moins appuyé, mais quelquefois seulement.

Sophie Koch était moins à l'aise que ses partenaires, et moins à l'aise également que dans *Werther* il y a quelques années. J'espère que ce n'est qu'une méforme passagère, car son jeu est sensible et très prenant. C'est une Marguerite fragile.

Tout cela est très bien, me direz-vous, mais la mise en scène, cette fameuse mise en scène ?

Et bien, avec la captation au cinéma, les quelques explications données en début spectacle, les interviews des chanteurs – en particulier Terfel a bien noté que le spectacle mûrissait à chaque représentation, avec la liberté laissée par le metteur en scène dans le cadre de ses intentions –, la préparation psychologique que je m'étais faite (« vas-y pour la musique, mon vieux, et oublie la mise en scène, au besoin ferme les yeux »), j'ai été très captivé par ce spectacle, vraiment.

Vu au travers du filtre de la caméra, la mise en scène ne m'a pas gêné, comme c'est parfois le cas, pour écouter la musique (*Les Paladins* de Rameau reste un cauchemar pour moi à ce point de vue !!!).

Je dirais même plus : je l'ai trouvée cohérente et inventive, avec le vieux savant double de Faust, les manipulations sur les êtres humains et les animaux, la préparation du voyage vers Mars, le fait que Faust et Marguerite ont du mal à se trouver, comme s'ils vivaient dans des univers parallèles, le mélange des genres ou anachronismes voulus – le ballet en tutus au milieu de savants – la fin assez bouleversante avec l'échange des rôles entre les deux Faust pendant le chœur final ; vraiment cela m'a plu.

Je dois dire que la caméra, que je critiquais plus haut pour l'abus des gros plans, a permis de supprimer en partie les agitations de personnages à l'arrière-plan et les vidéos qui devaient, au direct en salle, être un peu trop omniprésents, je dois le reconnaître.

En bref, pour les voix superbes, pour l'orchestre raffiné et dont on entend les détails (mon rêve : écouter un opéra de Berlioz uniquement avec l'orchestre, sans les voix), pour la direction enflammée, pour la vision cohérente de la mise en scène donnée par la caméra, oui, et je m'en excuse auprès de ceux qui n'ont pas aimé,

j'ai beaucoup aimé ce spectacle. Il est vrai qu'après la *Damnation* de Lyon, « il n'y a pas photo ».

Je précise pour terminer que, après les huées de la première, le public parisien du 17 décembre, après quelques protestations timides à l'entracte, a très chaleureusement applaudi ce spectacle, tous acteurs confondus.

Claude MOUCHET

La Damnation de Berlioz à l'Opéra

Le Monde du 16 mars 1964

Allons d'abord à l'essentiel, qui doit rester, à l'Opéra, la musique de Berlioz. Et j'ai plaisir à constater que si l'exécution musicale souffre plusieurs fois assez cruellement des exigences du metteur en scène, elle trouve en M. Igor Markevitch, qui la dirige, le défenseur le plus qualifié en même temps que le plus habile. Nous lui devons incontestablement le meilleur de la soirée. Qu'il en soit remercié.

Je le dis tout de suite pour n'y plus revenir, et avec un plaisir d'autant plus vif que sa tâche était plus périlleuse. Grâce à sa fermeté, à son autorité, grâce aux mérites de la troupe du chant, le pire a été évité. Mlle Denise Monteil, si elle sait ménager sa voix et ne pas détruire ce magnifique capital en abusant trop tôt de sa richesse, sera demain, je crois, ce que furent une Bréval ou une Germaine Lubin. Elle en a l'étoffe. M. Guy Chauvet dans Faust, malgré parfois quelques faiblesses, eut de très bons moments. Et M. Jacques Mars est un excellent Méphistophélès. M. Hurteau est un Brander comme on en a bien rarement entendu. Les chœurs, qui ont grandement à souffrir d'une mise en scène abusive, ont dans l'ensemble accompli remarquablement leur tâche. Ceci dit, qui est tout à l'éloge de l'Opéra, on se plaît à le répéter, venons-en à M. Maurice Béjart et à sa mise en scène.

Je n'entreprendrai pas d'énumérer tout ce qu'il nous montre, fruit d'une imagination saugrenue. Avidé de scandale, nourri d'une culture insuffisante et désordonnée, son ambition le conduit au pire. Il lui faut toujours s'appuyer sur quelqu'un, mais jusqu'à l'écraser. L'idée de confier à des artistes de la danse le soin de mimer l'action dramatique dans une œuvre lyrique ne semble pas critiquable en soi : *Salade* de Darius Milhaud, *Lucifer* de Claude Delvincourt, d'autres encore, en ont montré l'efficacité. Mais ces ouvrages avaient été conçus pour cet objet, et le cas est ici tout différent. Aimez-vous la

muscade ? On en a mis partout ! Ici, c'est la danse qui d'un oratorio fait un ballet. Berlioz, sollicité en 1828 d'écrire un ballet de Faust, y renonça, et, après avoir composé la *Ballade du roi de Thulé*, quand parut la traduction de Gérard de Nerval, compléta par sept autres épisodes *Huit scènes de Faust*, première ébauche de sa " Légende dramatique ". Il oublia ce premier jet réalisé jusqu'en octobre 1845, où, au cours d'un voyage en Autriche, l'idée lui en revint. Tout cela est minutieusement établi dans l'ouvrage d'Adolphe Boschot, le Faust de Berlioz, que M. Maurice Bédart aurait eu grand profit à lire. Mais, navigateur imprudent, il a préféré s'embarquer sans pilote ni boussole et s'est vanté dans une avant-première de ne rien connaître du Faust de Berlioz quand il s'est mis à l'œuvre. Il y paraît.

Je n'entreprendrai pas d'énumérer tout ce qu'il nous montre, et je me borne au plus typique. Que deviennent avec lui quelques-unes des plus admirables pages de la *Damnation* ? Le passage des guerriers hongrois, défilant sur la *marche de Rakoczy* ? Dans l'ancienne mise en scène, on n'apercevait rien des cavaliers, que la pointe de leurs lances, à travers les créneaux d'un rempart, et des étendards flottant au rythme de la chevauchée ; l'effet était d'autant plus saisissant qu'il permettait l'accélération du tempo pour achever ce défilé dans un crescendo formidable. Aujourd'hui, plus de lances, plus d'étendards. Les " fils du Danube ", ces intrépides cavaliers magyars, sont démontés. La gymnastique à laquelle ils se livrent donne l'image de recrues encore mal dégrossies faisant leurs " classes à pied " dans la cour d'un quartier de cavalerie. Effet minable et malheureusement destructeur de la chevauchée que pendant ce temps-là la musique, embarrassée par ces lourdauds, ne parvient plus à exprimer. Ah ! que M. Igor Markevitch eut de mérite pour nous en laisser malgré tout deviner l'essentiel, et comme on l'a plaint à ce moment !

Autre méfait de ce parti pris : toujours pour substituer l'élément visuel au pouvoir suggestif de la musique, deux des plus belles scènes de Marguerite sont gâtées, le duo avec Faust et l'épisode douloureux de l'attente vaine s'achevant par ce cri de désespoir : " Il ne vient pas ! " Pourquoi ce flot d'images ? Pourquoi dans la course à l'abîme nous montrer Faust et Méphistophélès sur des chevaux de

bois immobiles - oui - et lorsqu'à leur passage la croix se renverse devant les pénitentes terrifiées, plus rien qui motive le cri d'horreur échappé à ces femmes ?

Il y a chez M. Bédart un excès de confiance en soi, aggravé par le peu de souci qu'il prend des deux écueils rencontrés sur son chemin : une sensualité dont le paroxysme le conduit à la vulgarité des attitudes et des gestes, contresens absolu d'une mimique trahissant délibérément le texte musical. Pauvre Berlioz ! Veut le damner, lui aussi, pour la faute qu'il commit volontairement en écrivant le mot de damnation, alors que Goethe achevait son poème par ces deux vers : *Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan...* répondant à la *Mater gloriosa* qui vient d'accueillir Marguerite par cette promesse : " Élève-toi vers les plus hautes sphères, il te suivra... " ? Son Faust restera en scène dans la posture grotesque que lui inflige M. Bédart, les pieds en l'air et la tête en bas.

Il n'y a que du bien à dire des artistes de la danse, mis à dure épreuve, Mlle Christiane Vlasi, qui personnifie Marguerite, est bien belle et bien charmante MM. Cyril Atanassoff, J.-P. Bonnefous ; Mlles Mallarte et Parmain, les chefs de file, sont excellents ; je me borne à ces noms, en y joignant celui du maître de ballet, M. Michel Desconbey, dont la tâche fut rude. Ils ne sont pas responsables de ce qu'on leur fait faire...

Les costumes de M. G. Casado traduisent sans doute exactement les vues de M. Bédart ; on ne saurait en vouloir personnellement à cet artiste, quelque réserve que l'on fasse sur ce que la plupart ont de ridicule. Quant aux décors, ils sont d'un effet souvent somptueux jusqu'à l'excès, eux aussi. L'emploi abusif des ors est fatigant, mais il y a de belles réussites. C'est peut-être l'essentiel, une fois admis le contresens initial. Au baisser du rideau, le nom de Bédart a été salué, comme on dit en langage parlementaire, de " mouvements divers ". Reste à connaître la réaction d'un public qui ne sera plus celui des répétitions générales.

[René Dumesnil ?]

AUTOUR DE LA DAMNATION DE FAUST

Un an s'est écoulé depuis ce mémorable 13 Mars 1964 qui vit exploser la "bombe" BEJART à l'Opéra de Paris. On s'attendait au pire. Le soir de la générale, on s'injuria un peu... Deux Marguerite, deux Faust, des soldats hongrois déguisés en motards, une parodie de la Cène, des danseuses évoluant en maillots couleur chair, 18 tonnes de décors abstraits, 350 costumes...

Le lendemain, la presse titrait : Un éblouissant spectacle... Du meilleur au pire... Berlioz aurait aimé cela... La "**Damnation de Faust**" à l'Opéra... L'Opéra n'est donc plus un entrepôt frigorifique pour chefs-d'œuvre congelés... etc... etc.

De son côté, Maurice BEJART s'expliquait : " Un opéra, il ne faut pas seulement l'écouter, il faut aussi le regarder. Dans la **Damnation**, oratorio statique, j'ai dû changer beaucoup de choses. Par exemple, au premier acte : Faust est dans son cabinet de travail, seul. Eh bien, j'ai effacé la chambre poussiéreuse. Je l'ai remplacée par une étoile à 5 branches que j'ai fait construire en volume. Ce pentacle mobile, avec Faust attaché à l'intérieur, ne traduit-il pas exactement ce que Goethe nous dit de Faust " relégué dans sa cellule, voyant le monde à peine les jours de fête, par une lunette, et de loin seulement... ". Mais que retentissent les chants de la Fête de Pâques et Faust se trouvera soudain libéré de cette prison puisque " le ciel l'a reconquis ", etc.

Il serait à propos de se souvenir que Berlioz a bel et bien songé à un **Faust** différent de la **Damnation**, car toute cette légende dramatique appelle l'action. Dans les années 1847-1848, nous le voyons charger Scribe d'en établir le livret. L'opéra nouveau, prévu en 5 actes, se serait appelé **Méphistophélès**. Ce projet n'ayant pas eu de suite, resta la **Damnation**.

En 1893, Raoul GUNSBORG inventa une mise en scène très discutée et dont les poncifs ne pouvaient attirer Maurice BEJART décidé, lui, à ne faire que de l'imprévu. “ J'ai pris des libertés, avoue-t-il. Avant moi, on estompait les audaces de Berlioz. J'ai voulu moi les faire vivre grâce à mes propres audaces ”. En faisant de la **Damnation** un ballet chanté, un spectacle mimé, BEJART a tourné la difficulté. C'est ce que CUEVAS avait tenté et réussi en 1955 lorsqu'il donna dans la Cour Carrée du Louvre un spectacle de théâtre total : le **Roméo et Juliette** de Berlioz.

Certains critiques ont déploré l'abus de la danse (Romance de Marguerite), des outrances (Marche Hongroise), une volonté de choquer (la Cène dans la Taverne d'Auerbach), et l'effacement particulièrement sensible de la musique proprement dite. Mais ici, ce n'est pas Maurice BEJART le seul responsable !

Et le public ! Ah ! comme on s'est interrogé sur les réactions d'un public qui ne serait plus celui des générales ! La réponse est venue, brutale : la nouvelle **Damnation** fait les beaux soirs de notre Opéra. Tout Paris vient applaudir l'œuvre de deux esprits hardis et originaux : BERLIOZ et BEJART. Et puis tenez, puisque, c'est évident, vous mourez d'envie de connaître l'opinion de Berlioz, la voici : “ **Il y aura toujours de ces gens à la bouche ouverte qui demeurent stupides devant les choses nouvelles et regardent passer les hommes du mouvement de l'œil des postillons considérant, sur le bord d'un railway, le trajet d'une locomotive** ”.

Th. H. *

* Thérèse HUSSON

Décentraliser et démocratiser *La Damnation de Faust* dans l'amphithéâtre de Nîmes en 1902

Classe de culture musicale du CRD de Nîmes (Christine Fontaine, Julie Gousset, Jocelyne Hupé, Anne Laube, Sophie Martin, Nadine Martin, Geneviève Miquel et leur enseignante, Sabine Teulon Lardic).

« La musique a de grandes ailes que les murs d'un théâtre ne lui permettent pas d'étendre entièrement ¹. »

H. Berlioz

Le 1^{er} septembre 1902, la *Revue du Midi* écrit : « L'œuvre de décentralisation artistique entreprise, depuis quelques années en Provence et en Bas-Languedoc, se poursuit avec succès. Orange, Béziers et Nîmes en sont des exemples frappants. L'écho des retentissantes solennités données dans ces trois villes s'est répercuté un peu partout ². » En effet, ces trois villes ont instauré un théâtre estival de plein air : le théâtre antique d'Orange est réapproprié par le théâtre et l'opéra sous la direction des félibres depuis 1869, les arènes contemporaines de Béziers affichent des créations musicales depuis 1898, enfin l'amphithéâtre romain de Nîmes programme de récentes représentations lyriques ³.

1. Hector Berlioz, « lettre du 31 août 1834 », in Pierre Citron (éd.), *Correspondance générale* (Paris : Flammarion, 1975), vol. 2, p. 198.

2. Adolphe Pieyre, « Décentralisation artistique », *Revue du Midi*, 1^{er} septembre 1902, p. 237.

3. Sabine Teulon Lardic, « *Mireille* à Arles (1899) et *Carmen* à Nîmes (1901) : fabriquer l'évènement multiculturel dans l'amphithéâtre », in

Le dimanche 29 juin 1902, une manifestation inédite se déroule dans l'amphithéâtre nîmois avec les Concerts Colonne. À *La Damnation de Faust* d'H. Berlioz en matinée succède le concert en soirée, rassemblant les œuvres cultes du répertoire de la fin du XIX^e siècle. Cette « solennité artistique » résonne dans l'amphithéâtre représentatif de l'imposante culture antique. L'ampleur des moyens mis en œuvre, artistiques et logistiques, révèle l'ambition culturelle des acteurs. Après la démarche identitaire du Félibrige à Orange, le régionalisme investit l'enceinte nîmoise tout en dialoguant avec les infrastructures de la capitale. Chœur et orchestre de Paris, public méridional, patrimoine et patriotisme interagissent dans un seul souffle national : « C'est la première fois qu'une troupe pareille, est déplacée, pour aller en province, car les frais de chemin de fer sont énormes, et il n'y a guère que Nîmes, avec ses arènes qui puisse tenter un effort artistique pareil ⁴. »



Vue de l'amphithéâtre de Nîmes (ca 1900). *Coll. particulière.*

Mémoires de l'Académie de Nîmes de l'année 2012 (Nîmes, 2013), p. 167-191 ; ID, « Opéras et spectacles avec musique dans l'amphithéâtre de Nîmes (1900-1930) : réactiver la culture antique et la citoyenneté », in Solveig Serre et Caroline Giron (éd.), *Les lieux de l'opéra en Europe. XVII^e-XX^e siècles* (Paris : École des Chartes), à paraître courant 2016.

4. *Le Petit méridional*, 23 juin 1902.

Dans quelle mesure le choix de *La Damnation* et celui de l'Association Colonne portent-ils les ambitions de décentralisation ? Quelles stratégies sont mises en œuvre pour organiser un spectacle de masse sous la III^e République ? Enfin, quelle réception réservent les spectateurs-auditeurs à cette première audition berliozienne dans l'amphithéâtre ? Pour explorer ces enjeux idéologiques, artistiques et économiques, notre démarche tâche de s'inscrire dans l'histoire sociale de la musique et de ses pratiques ⁵. Elle se fonde notamment sur le dépouillement systématique de la presse.

L'Évènement entre décentralisation et régionalisme

Cette manifestation est à l'initiative de l'imprésario des Arènes, Arthur Fayot, qui bénéficie de l'adjudication du lieu par la Ville de Nîmes pour organiser tout spectacle magnifiant les cultures populaires : tauromachie, spectacles équestres ou de cirque : « Arènes (amphithéâtre romain) / Spectacle tous les dimanches l'après-midi, du 1^{er} avril au 30 septembre. La direction est mise en adjudication par la ville de Nîmes ⁶. » Autour de 1900, la préfecture du Gard compte une population à dominante ouvrière, que l'actuel maire, le docteur G. Crouzet, dote d'infrastructures sociales pendant son mandat ⁷. Par ailleurs, le Théâtre de Nîmes propose une saison lyrique diversifiée d'octobre à avril, qui promeut le répertoire franco-italien du XIX^e siècle, comme dans tout l'espace français. Sous l'égide de musiciens enseignants du Conservatoire, la Chambre musicale diffuse la musique de chambre européenne.

Ce n'est cependant point dans l'espace fermé du Théâtre que la manifestation d'envergure se déroule, mais dans le « Théâtre de plein air », comme les précédents spectacles patiemment construits par A. Fayot depuis 1899 :

5. Cf. Christophe Charle, « Introduction », *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle* (Paris : PUF, 2015), p. 7-32.

6. *Annuaire du département du Gard pour l'année 1902*, p. 143.

7. Raymond Huard, *Histoire de Nîmes* (Aix-en-Provence : Edisud, 1982).

Après les magnifiques représentations de *Mireille* et de *Carmen* dans nos Arènes, nous disions que la possibilité d'organiser dans notre vieil amphithéâtre des spectacles lyriques n'avait plus besoin de démonstration ; mais nous ajoutions qu'un grand opéra conviendrait mieux à une telle manifestation d'art, en plein air. L'idée fut trouvée bonne et M. Fayot, audacieux jusqu'à la témérité, entreprit de la réaliser en nous donnant le chef d'œuvre de Rossini, *Guillaume Tell*. / Voulant compléter son œuvre, le même impresario nous a fait entendre dimanche *La Damnation de Faust*, sous la direction de Colonne. Le succès a couronné ses efforts. C'était justice ; car on ne saurait jamais trop louer les entreprises même hasardeuses, ayant pour but de produire l'art dans un cadre aussi digne de lui ⁸.

Cette mise en perspective dévoile à quel point la presse locale et régionale est l'acteur incontournable de l'évènement : les journaux d'opinions diverses se mobilisent en pré-annonce, en médiation et chronique du spectacle.

Pour Nîmes, la nouveauté est dédoublée. D'une part, elle consiste à programmer la « légende dramatique » de Berlioz (1846) pour la première fois. Sans mise en scène selon les vœux du compositeur, celle-ci est librement adaptée du premier *Faust* de Goethe (1808), comme le compositeur s'en expliquait en préfaçant sa publication en 1854 ⁹. D'autre part, inviter une formation prestigieuse de Paris – l'orchestre et les chœurs de l'Association artistique Colonne – est une première. Ce choix de la formation correspond à un savoir-faire reconnu, puisque les Concerts Colonne diffusent le répertoire

8. *L'Écho du Midi*, 6 au 13 juillet 1902. Par ailleurs, l'entrepreneur Fayot organise les représentations d'*Hérodiade* de Massenet et de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns au Théâtre antique d'Orange le même été. Cf. *L'Écho du Midi*, 22 au 29 juin 1902.

9. « L'auteur a seulement emprunté à Goethe un certain nombre de scènes qui pouvaient entrer dans le plan qu'il s'était tracé [...]. La légende du docteur Faust peut être traitée de toutes manières : elle est du domaine public ; elle avait été dramatisée avant Goethe ; elle circulait depuis longtemps sous diverses formes dans le monde littéraire du Nord de l'Europe quand il s'en empara. » Hector Berlioz, « Avant-propos », *La Damnation de Faust*, cité *in extenso* dans Emmanuel Reibel, *Faust. La musique au défi du mythe* (Paris : Fayard, 2008).

berliozien au Châtelet, leur spécificité par rapport aux quatre associations parisiennes. Depuis 1877, *La Damnation* est devenu un joyau de leur répertoire, plébiscité par les publics successifs de la capitale, mais aussi par les publics européens où elle entre au répertoire, de Saint-Pétersbourg à Berlin, de Londres à Milan ¹⁰. L'initiative de décentraliser un pareil fleuron vers l'amphithéâtre nîmois serait bien celle de l'entrepreneur, « M. Fayot, parti pour Paris, afin de s'entendre avec M. Colonne à l'effet d'organiser dans nos arènes une journée qui, certes, fera époque ¹¹. »

Ce spectacle nécessite une logistique importante, autant dans l'accueil des artistes que dans celui du public. Concernant les musiciens et chanteurs parisiens, leur déplacement intervient seulement la veille et selon un minutage très strict, là encore planifié par l'imprésario :

Colonne arrive ce soir, par le rapide de 10 heures, avec les artistes lyriques. Aujourd'hui, à 22 heures arrivent tous les instruments, violoncelles, contrebasses, harpes, avec M. Derigny, son homme de confiance et deux autres pour tout préparer (il demande deux camions pour tout transporter aux arènes). / Nous avons lu la lettre écrite à M. Fayot, organisateur et voici l'ordre qu'a reçu de M. Colonne chaque artiste avant son départ de Paris :

" Ordre de service : Départ de Paris samedi soir, rapide de 9 h 10, arrivée à Nîmes 9 h 18. Rendez-vous aux arènes. Préparation aux Arènes d'un vestiaire avec lavabo. Dimanche, déjeuner à 10 h et demi, répétition à midi et demi, à 3 h *Damnation*, 6 h et demi dîner, 9 heures concert " ¹².

10. Cf. *Le mythe de Faust. Berlioz La Damnation de Faust, L'Avant-Scène Opéra*, 1979, n° 22, p. 76-84 ; Maria Eckhardt, « Berlioz en Hongrie » in Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud (éd.), *Berlioz, textes et contextes* (Paris : Société française de musicologie, 2011), p. 241-250 ; Peter Bloom, « Colonne », in Pierre Citron, Cécile Reynaud, Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom (éd.), *Dictionnaire Berlioz* (Paris : Fayard, 2003), p. 118.

11. *Nîmes-Journal*, 21 au 28 juin 1902.

12. *Journal du Midi*, 22 juin 1902. Les musiciens parisiens partent donc le samedi 28 juin au soir en train de nuit, pour arriver le dimanche 29 au matin à Nîmes.

Les solistes chanteurs, tous familiers du rôle, sont en provenance de l'Opéra de Paris ou bien des Concerts Colonne. Lorsque Marguerite est incarnée par Léonie Tanésy¹³ (Opéra de Paris), Faust est interprété par Émile Cazeneuve, ténor soliste des concerts Colonne. Chacun d'eux fait l'objet d'une notice biographique dans les colonnes du *Petit Méridional*. Le lectorat y apprend que le ténor toulousain est devenu le tenant du rôle éponyme dans la capitale : « Son succès fut si considérable que, depuis la 75^e audition, Cazeneuve a toujours chanté ce rôle aux Concerts Colonne, 113^e audition, avril 1902. Ajoutons que l'artiste a été rappelé pour chanter à la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, ainsi qu'à diverses reprises aux Concerts Lamoureux¹⁴. »



Anonyme, *Émile Cazeneuve*, photographie, 1907.
 Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale
 et universitaire de Strasbourg

13. Après son prix de chant lyrique au Conservatoire de Paris, la soprano entame une carrière sur les scènes francophones : Opéras de Lyon, Paris, Marseille, La Monnaie de Bruxelles. Cf. la notice « Tanésy Léonie » dans le site web <http://forgottenoperasingers.blogspot.fr/2014/11/leonie-tanesy-soprano.html> (consulté le 20 mars 2016).

14. *Le Petit méridional*, 24 juin 1902.

Les organisateurs nîmois agencent l'espace scénique et public dans le creux de l'ellipse afin d'optimiser le nombre de places sur les gradins et la piste. En outre, ils prévoient une sorte de mur acoustique, dont le décor est signé du professeur de l'École des Beaux-Arts de Nîmes :

La scène où étaient placés l'orchestre et les chœurs occupait l'un des côtés de l'ellipse du cirque et était fort bien aménagée. On avait eu l'heureuse idée de parsemer d'arbustes tous les abords, et ce vert feuillage soulignait agréablement la majesté de nos vieilles ruines. Au fond de la scène avait été placé un décor pour améliorer l'acoustique. Il représentait la façade intérieure du théâtre antique de Rome. C'est notre compatriote, M. Chambon, peintre-décorateur, qui l'avait peint. A l'avant-scène se trouvaient deux colonnes énormes¹⁵.

En sus de cette configuration, il s'agit de protéger les artistes par un velum tendu « à l'antique » et d'installer l'éclairage pour le concert en nocturne :

Nous sommes allés nous rendre compte hier soir, des dispositions prises pour les deux grandes fêtes artistiques. La scène est terminée, les décors posés, autour, les jardiniers mettent les plantes et les feuillages, le vélum fonctionne bien et MM. les artistes seront à l'ombre. Les chaises se posent dans le cirque ; les ouvriers du gaz acétylène placent les becs partout où il faut, les buffets se montent¹⁶.

Démocratisation et accessibilité

Organiser un évènement artistique dans un théâtre de plein air implique d'autres stratégies et d'autres mesures que celles appliquées dans une salle. Dans *Théâtre du peuple* (1903), Romain Rolland préconise de nouvelles orientations démocratiques. Il y reprend la circulaire d'avril 1899, rédigée par des intellectuels militants pour

15. *L'Écho du Midi*, 22 au 29 juin 1902.

16. *Journal du Midi*, 22 juin 1902.

promouvoir la création d'un théâtre populaire l'année de l'Exposition universelle de Paris (1900) : « Pour le salut de l'art, il faut lui [le théâtre] ouvrir les portes de la vie. Il faut que tous les hommes y soient admis¹⁷. »

À Nîmes, le choix du lieu est déjà un gage de démocratisation par sa jauge d'environ 20 000 places et sa configuration « citoyenne » en gradins. Afin de peupler ceux-ci, une série de mesures sont prises. En premier lieu, une large fourchette tarifaire est proposée, de 1,20 à 12 francs, dont le quotidien local, d'opinion socialiste, vante la modicité :

Le bureau de location est ouvert aux Arènes, du côté du café de la Bourse, s'adresser à M. Faure. Le prix des places est à la portée de tous.

Prix des places. - *Matinée* : premières de gradins numérotées, 12 fr. ; secondes de gradins numérotées, 8 fr. ; Toril sans numéro, 5 francs ; amphithéâtre, sans numéro, 3 fr.

Soirée : premières de gradins numérotées, 6 francs ; secondes de gradins numérotées, 4 fr. ; Toril sans numéro, 1 fr. 20.

Les deux représentations : Premières, 15 fr. ; secondes, 10 fr. ; Toril, 6 fr. ; Amphithéâtre, 4 fr.

Matinée : Premières de piste numérotées, 9 fr. ; Secondes de piste numérotées, 8 fr. ; Troisièmes de piste numérotées, 7 fr. ; Quatrièmes 6 fr.

Soirée : Premières de piste numérotées 4 fr. 50 ; Secondes de piste numérotées 4 fr. ; Troisièmes 3 fr. 50 ; Quatrième de piste numérotées, 3 fr.

Les deux représentations : Premières 11 fr. ; Secondes, 10 fr. ; Troisièmes 8 fr. ; Quatrièmes, 7 fr¹⁸.

Néanmoins, ce festival musical est plus coûteux que d'autres spectacles aux Arènes, tarifés de 0,30 francs à 4 francs (*Nîmes-Journal*). Pour engager les publics à assister aux deux prestations – la matinée dédiée à Berlioz et le concert nocturne (Massenet, Saint-

17. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, préface de C. Meyer-Plantureux (Paris : Éditions Complexe, 2003), p. 163.

18. *Le Petit Méridional*, 23 juin 1902.

Saëns, Bizet, Delibes) – le tarif groupé est une incitation que les festivals actuels pratiquent.

Dans la ville, les lieux de vente sont démultipliés en amont de la manifestation :

La direction prévient le public que le bureau de location sera ouvert à partir du 19 juin, de 2 heures à 6 heures du soir, aux Arènes, entrée porte en face le Café de la Bourse jusqu'au samedi 28 juin. / Le dimanche 29 juin le bureau sera ouvert pour la location de 8 heures à 11 heures du matin, 0,25 fr. de location par places louées à l'avance en plus. [...] Le jour des Fêtes, 29 juin, le public trouvera des billets dans les bureaux de tabac et aux bureaux autour des Arènes, à partir de 7 heures du matin ¹⁹.

De plus, la vente par correspondance permet l'accès de publics endogènes : « On peut demander ses billets par correspondance en envoyant le montant des places qu'on désire par un mandat-poste, avec en plus le montant de la location et 50 centimes pour retourner les billets par lettre recommandée (adresser les lettres à M. Faure, Arènes de Nîmes) ²⁰. »

Afin d'encourager les publics d'origine populaire, serait-ce un effort d'identification que tente le quotidien gardois ? Sa présentation du chef d'orchestre, Édouard Colonne, le fait apparaître en héros des valeurs de la III^e République : « Colonne n'était pas riche, mais il avait du courage et de la ténacité. Il fonda ses Concerts en associant ses musiciens et ses choristes. Les associés étaient payés par part et, tous les frais payés, la part était, au début de 17 sous. Aujourd'hui la part des associés constitue une petite fortune ²¹. »

Les modalités d'accès et de déroulement de la manifestation sont également planifiées. Le réseau ferré Paris-Lyon-Méditerranée s'engage à ramener les festivaliers gardois par la mise à disposition d'un train d'après-spectacle :

19. *L'Écho du Midi*, 22 au 29 juin 1902.

20. *Idem*.

21. *Le Petit Méridional*, 26 juin 1902.

La compagnie P.-L.-M. nous prie d'informer le public que dans le but de permettre aux habitants des localités desservies par les gares de Gallargues, Aigues-Vives, Vergèze, Uchaud, Bernis, Milhaud et Saint-Cézaire de rentrer chez eux après la représentation du soir, le train 1031 partant de Nîmes à 11 h 40 du soir, s'arrêtera exceptionnellement à chacune de ces gares pour y laisser des voyageurs²².

Deux ans plus tard, pour le spectacle de *Sémiramis* de J. Peladan, des dispositifs de circulation urbaine seront pris pour éviter les bruits ambiants aux musiciens et aux auditeurs-spectateurs. Concernant *La Damnation*, « l'audition a duré trois heures, coupées par de courts entr'actes ; on n'a pas senti une seule minute l'attention défaillir ; chose curieuse, si le silence a été parfois légèrement troublé, ça était par des bruits venant du dehors des Arènes, tels que les cloches des *wattmans* ou les trompes des vélocipédistes²³. » Cette autodiscipline des auditeurs semble seulement encadrée par des préconisations transmises par la presse²⁴. Alors que les conditions de repli sont prévues en cas de mauvais temps, tout se déroule correctement le jour du double concert. Un léger incident troublant la soirée est cependant transmis par le quotidien populaire, non sans humour :

Ce n'est vraiment pas à tort qu'il est depuis longtemps édicté que la musique adoucit les mœurs. / L'audition de l'orchestre Colonne avait dimanche soir à ce point rendus doux et tendres les agents de police qui se trouvaient aux arènes qu'aucun d'entre eux n'a cru devoir dresser procès-verbal à un braillard qui, à un certain moment avait cru spirituel de troubler le concert par quelques cris stupides proférés à toute voix. / Il serait bon, une autre fois d'envoyer aux

22. *Le Petit méridional*, 25 juin 1902

23. *Journal du Midi*, 30 juin 1902. Le *wattman* est la personne chargée de la conduite du tramway. Concernant les mesures prises pour le spectacle de 1904, voir Sabine Teulon Lardic, « Communiquer sur la citoyenneté et la latinité par le spectacle dans l'amphithéâtre de Nîmes (1900-1937) », in Jean Duma (éd.), *Le Rituel des cérémonies*, édition électronique du CTHS, 2015 (139^e congrès national du CTHS, Nîmes, 2014), cths.fr/ac/index.php?sc=pa&type=pdf.

24. *Journal du Midi*, 22 juin 1902.

Arènes un ou deux agents un peu moins sensibles à l'amollissante action de la musique²⁵.

L'accès au public de masse nécessite aussi la prise en compte de besoins matériels : « les buffets se montent, car, par ce beau temps, il faudra désaltérer les gosiers. Puis une nouvelle, une création, le "bonbon romain" sera vendu demain dans les arènes pour la première fois, chacun voudra y goûter²⁶. »

Par ce lancement du « bonbon romain », on perçoit que les attentes de l'organisateur ne sont pas seulement culturelles, mais aussi commerciales et identitaires. Comme la majorité des spectacles dans l'amphithéâtre nîmois, il s'agit de réactiver la culture gallo-romaine²⁷, une civilisation qui, aux côtés de celle la Grèce antique, est perçue comme berceau de l'Europe dans les études contemporaines.

Les chroniqueurs témoignent d'une fréquentation du quart de la jauge d'amphithéâtre. Cette proportion représente environ quatre mille auditeurs-spectateurs²⁸. Elle est donc loin d'être négligeable pour sensibiliser un premier public méridional à la musique symphonique de Berlioz. Cependant, l'espace vide génère un déficit financier. Dès le mois suivant, l'impresario quémandera l'exonération de sa redevance auprès du conseil municipal :

Dans une lettre du 4 juillet dernier, M. le Directeur des Arènes, en raison des circonstances peu favorables [...], notamment de la déception donnée par la représentation du concert Colonne, sollicite du Conseil municipal l'exonération du paiement de la redevance de 1.500 francs, non seulement en ce qui concerne cette fête donnée le dimanche 29 juin, mais pour tous les spectacles extraordinaires qui seront donnés jusqu'à la fin de la saison²⁹.

25. *Le Petit méridional*, 2 juillet 1902.

26. *Le Petit méridional*, 28 juin 1902.

27. Cf. S. Teulon Lardic, art. cit.

28. *Journal du Midi*, 30 juin 1902.

29. « Entreprise des Arènes », *Registre des délibérations du conseil municipal de la Ville de Nîmes* (20 mai au 30 juillet 1902), 1 D 64, p. 643-644 (Archives municipales de Nîmes).

Si nous ne pouvons faire une étude sociologique de ce public, du moins peut-on affirmer que les places les plus chères sont les mieux pourvues :

Malgré la nouveauté et l'attrait exceptionnel qu'offrait cette belle solennité artistique, le public nîmois et les étrangers n'ont pas mis beaucoup d'empressement à répondre à l'invitation ; le mauvais temps d'hier et de la matinée en est peut-être la cause. / C'est vraiment regrettable car un si bel effort de l'impresario méritait d'être mieux récompensé : pourquoi ne pas encourager davantage celui qui prend une aussi coûteuse initiative ? / Les premières étaient à peu près garnies, mais la piste et l'amphithéâtre présentaient des vides nombreux ³⁰.

Quelques pistes de réflexion peuvent éclairer cette affluence modeste au vu des ambitions et de l'investissement. Primo, le contexte économique est peu propice à la dépense d'une manifestation culturelle. Signalons notamment l'appel aux dons suite au tremblement de terre en Martinique ³¹. Contrairement au mécénat des arènes de Béziers (le viticulteur Castelbon de Beauhômes), Nîmes ne compte ni mécène ni subvention municipale pour développer la démocratisation culturelle. Militante, la presse régionale lance l'appel à l'un et à l'autre d'une manière décomplexée :

A Nîmes, on a donné certes dans le vieil amphithéâtre romain de très beaux spectacles, en dehors des grandes corridas et du concours hippique, mais on n'a encore rien créé. Le Mécène manque. A défaut de ce précieux personnage, n'y-a-t-il pas le Conseil municipal ? Il suffirait qu'il votât, tous les ans, une subvention de 20.000 [francs] à la direction des Arènes, à la condition de créer, sous le contrôle d'une commission d'amis des arts, une œuvre musicale et dramatique dans le genre de celle de Béziers, en s'adressant à Massenet, à Leoncavallo ou à d'autres compositeurs célèbres ³².

30. *Journal du Midi*, 30 juin 1902. Précisons que, dans les mentalités d'avant-guerre, « les étrangers » regroupent toute personne ne résidant pas à Nîmes.

31. Cf. *L'Écho du Midi*, 5 juillet 1902.

32. Adolphe Pieyre, art. cit.

Secundo, le contexte culturel est celui d'un amphithéâtre majoritairement qualifié pour la corrida de rite espagnol, depuis un demi-siècle. Cette culture populaire marquerait tout à la fois le lieu et les publics selon le chroniqueur, agacé du manque d'affluence au concert :

Dès l'arrivée, on constate que de nombreuses places resteront vides. Ah ! s'il s'était agi d'un *Quinito* ou d'un *Guerrita* quelconque, venu du pays des castagnettes pour saigner une demi-douzaine de vaches, l'attrait eût été certes plus grand. Il n'est question que d'entendre de la musique comme jamais musique ne fut entendue en tout le Midi. Pour la masse, ce n'est point-là motif à dérangement³³.

Malgré les campagnes d'annonce démultipliées, le public d'origine modeste ne semble pas répondre à l'offre de musique savante. Cependant, le nombre important d'orphéons et d'harmonies gardois pourrait être un vivier potentiel, mais ils ne sont pas conviés à participer au spectacle, contrairement aux opéras des précédentes éditions festivalières. L'évènement profiterait donc aux auditeurs déjà nantis d'un patrimoine social et culturel : « Et cependant, le coup d'œil vaut à lui seul la peine d'être vu. De fringantes toilettes, pour la plupart du meilleur goût. Ce public paraît être, au surplus, un public d'initiés. On parle de Colonne, de Lamoureux, de Darcourt et on les cite comme d'anciennes connaissances ...³⁴ ».

Tertio, autant les précédents spectacles lyriques puisaient leurs racines dans la culture méditerranéenne – racines provençales pour *Mireille* (1899), tauromachie espagnole incluse dans la *Carmen* de 1901³⁵ – autant le mythe faustien, véhiculé par Goethe et ses adaptateurs, semble éloigné des pratiques ou des cultures régionales. Cependant, en amont de la manifestation, le *Journal du Midi* prend le soin didactique de conter les péripéties du scénario de la *Damnation*³⁶

33. *Le Midi Artiste*, 19 juillet au 26 juillet 1902.

34. *Idem*.

35. S. Teulon Lardic, « *Mireille* à Arles (1899) et *Carmen* à Nîmes (1901) », art. cit.

36. « Cette analyse n'a d'autre but que de faciliter à l'Auditeur l'intelligence du chef-d'œuvre de Berlioz et suppléer à l'absence des

et le retentissement depuis sa création parisienne : « *La centième* aux concerts Colonne fut célébrée le 11 décembre 1898, anniversaire de la naissance de l'auteur ³⁷. » À cette occasion, le chroniqueur déclare la suprématie de Berlioz, non sur le dramaturge allemand que le compositeur a librement adapté, mais... sur Wagner. Trente ans après la défaite de Sedan, le climat de tension politique s'exprime toujours lorsque le compositeur français est présenté comme un symbole national, et ce, de manière offensivement patriotique :

Un dernier mot. Berlioz est français. Berlioz est une gloire française et bien d'origine française, de génie, de caractère, de tempérament. / Il est le maître incontesté, l'initiateur de la symphonie moderne, de cette école du XIX^e siècle qui enrichit de tant de merveilles le domaine instrumental. / Wagner n'est venu qu'après lui. Il était à peine âgé de 15 ans lorsque Berlioz (1828), avait déjà publié la *Symphonie fantastique* et les *Huit scènes de Faust*. Wagner profita largement des innovations de génie introduites par Berlioz dans l'orchestre. / Wagner est redevable à Berlioz, Berlioz ne doit rien à Wagner ³⁸.

La musicologue Jann Pasler a étudié l'amalgame de la grandeur de Berlioz avec la grandeur de la Nation et de la République françaises après 1870 ³⁹. Elle souligne que cette vision édénique est toujours valide dans la publication de *Musiciens d'aujourd'hui* de Romain Rolland (1908). Le défenseur de la culture pour le peuple y crédite Berlioz d'avoir eu « l'instinct de la musique qui convenait aux jeunes démocraties, aux masses populaires, récemment élevées à la souveraineté ⁴⁰ ». Aussi, le lever de rideau nîmois de *La Damnation* s'opère sous les sonneries de l'hymne national, dans une discipline d'écoute qui qualifie plus celle d'une salle de concert que

décors, de la mise en scène et des gestes que ne comporte pas une exécution symphonique. » Cf. Gustave Goubier, « *La Damnation de Faust*, légende dramatique, musique de Hector Berlioz », *Journal du Midi*, 28 juin 1902.

37. *Journal du Midi*, 22 juin 1902.

38. *Idem*.

39. Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, trad. de Hel Guej (Paris : Gallimard, 2015), p. 196.

40. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris : Hachette, 1908), p. 51. Pour la stature « nationale » de Berlioz, voir également p. 56-57.

les pratiques vivantes de spectacles populaires aux arènes : « C'est exactement à trois heures que *La Marseillaise* jouée par l'orchestre Colonne annonce l'ouverture de l'audition. Quelques minutes après, au milieu d'un profond silence, l'orchestre attaque l'introduction du chef d'œuvre de Berlioz⁴¹. »

Réception musicale

Le choix de la légende dramatique est-il en phase avec l'acoustique de l'enceinte romaine, qui ne dispose pas du « mur » antique d'Orange ? Les comptes-rendus de presse ne sont pas unanimes à ce sujet. Certains commentaires rendent justice à Berlioz, auteur du *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* :

Malgré la brise qui soufflait, on a très peu perdu des richesses instrumentales et vocales des quatre parties de l'œuvre et le public qui, pour la première fois, entendait cette musique, en a eu l'intelligence assez nette. / Dans cette merveilleuse symphonie sans ouverture et sans prélude, tout chante tour à tour ; le hautbois tantôt plaintif et doux, tantôt joyeux comme un chant de noce ; le basson dont les accents sont funèbres ou accompagnent les joyeux ébats d'une jeunesse en gaieté ; la clarinette à la sonorité si pleine et si riche, et qui, dans ses deux registres, présente des caractères si différents ; le cor à la voix tantôt éclatante et sonore, tantôt poétique et voilée ; la flûte, lançant joyeusement ses notes comme l'alouette, ou chantant doucement la mélodie ; le violon qui soupire ; le violoncelle qui sanglote ; la contrebasse qui gémit ; la harpe qui laisse tomber une à une les notes comme des perles et des diamants⁴².

Le même chroniqueur n'oublie ni le maître d'œuvre ni le collectif de l'orchestre :

Tous ces instruments obéissent à M. Ed. Colonne, dont le bâton dessine si nettement et si exactement les contours de la symphonie. La délicatesse de l'oreille de ce grand chef d'orchestre est, pour ainsi

41. *Journal du Midi*, 30 juin 1902. Rappelons que *La Marseillaise* n'est devenue l'hymne national que depuis 1880.

42. *L'Écho du Midi*, 6 au 13 juillet 1902.

dire, sans limites. Si nous ne faisons pas un compliment à ceux-ci et à ceux-là, c'est que les cent artistes de l'orchestre Colonne méritent tous le même compliment, tous ayant, à des degrés divers cependant, un incontestable talent. Quant à M. Colonne, la gloire l'a depuis longtemps pris par la main, pour que nous l'ayons à féliciter. Au surplus, nos félicitations ne signifieraient rien, comparées aux applaudissements qu'il soulève à Paris⁴³.

En revanche, le *Midi Artiste* souligne autant les points forts que les désagréments de la manifestation. Il relate notamment le manque de volume et de projection des vents à l'audition de la fameuse marche, qui clôture la première partie de *La Damnation* : « La célèbre marche de Rakosky, qui au Châtelet semble prête à faire crouler les lustres de la salle, ne produit que peu d'effet. C'est en partie [dû] à la disposition du décor, [...] avec une baie ouverte, un grand rideau flottant, un praticable de fond où les sonorités des cuivres vont s'accrocher et se perdre qu'on peut sans nul doute attribuer ces déboires⁴⁴. »

Dans l'immensité de l'amphithéâtre, la prestation des chanteurs semble audible :

Ajoutons que les interprètes ont légitimement recueilli une ample moisson de bravos. M. Cazeneuve (Faust) à la diction impeccable et à la voix expressive et sonore, a été particulièrement fêté dans la première partie, dans son duo avec Marguerite et son invocation à la nature. / Le succès de M. Ballard (Méphisto) a été très grand. Il a dû bisser la sérénade : *Devant la maison de celui qui t'adore, petite Louison, que fais-tu dès l'aurore ?* Dans son air *Voici des roses*, cet artiste a produit une profonde impression. / Très bien interprétée fut

43. *Idem*.

44. *Le Midi Artiste*, 19 au 26 juillet 1902. Lorsque Berlioz relate les circonstances de sa composition et création dans la ville hongroise de Pesth en 1846, il est amusant de constater qu'il compare la vigueur de ce thème national hongrois avec le peu de cas que ses compatriotes font de *La Marseillaise*, hymne qui introduit la représentation nîmoise. Cf. Hector Berlioz, « Deuxième voyage en Allemagne – Troisième lettre à Humbert Ferrand, à Pesth », in Alban Ramaut (éd.), *Mémoires* (Lyon : Symétrie, 2010), p. 480.

aussi par M. Guillemet (Brander), la chanson du rat. /M^{me} Tanesy (Marguerite) détailla admirablement la ballade du roi de Thulé et fut chaleureusement applaudie après sa jolie romance, *D'amour l'ardente flamme*⁴⁵.



Cléo, *Sélika* : polka-marche pour piano composée par Charles Balanqué. « *A mademoiselle Léonie Tanésy* », 1892.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Concernant la « Chanson gothique » évoquant le roi de Thulé (partie 3, scène 11), nous supposons que le chroniqueur était à la fois bien placé et averti pour apprécier la tonalité intimiste que Berlioz réserve à la jeune Marguerite. À l’opposé de celle-ci, les épisodes majestueux ou bien fantastiques sont particulièrement goûtés par les Languedociens : « C’est ainsi qu’une véritable ovation est faite à Faust après sa superbe Invocation à la nature, que la Course à

45. *L’Écho du Midi*, 6 au 13 juillet 1902.

l'abîme fait palpiter cet auditoire de quatre mille spectateurs et que les chœurs des démons et ceux des séraphins soulèvent finalement un enthousiasme indescriptible ⁴⁶. » Des trois protagonistes, c'est donc la basse incarnant Méphisto et le ténor Faust qui recueilleraient le plus de suffrages.

Quant à la qualité d'exécution des chœurs, elle paraît, elle aussi, optimale : « Signalons également la belle interprétation par les chœurs de la *Fugue de l'Amen*, des chœurs des Gnomes, des étudiants, des soldats qui présentent de réelles difficultés ⁴⁷. »

Bien que la mise en scène de la légende dramatique ne soit pas formalisée, contrairement à la récente réalisation de l'Opéra de Monte-Carlo (1893), la masse des deux cents musiciens s'insère dans un décor gréco-romain, en lieu et place de la plaine hongroise (1^{re} partie de *La Damnation*) ou de la cave d'Auerbach dans le nord de l'Allemagne (deuxième partie). Ainsi, la légende médiévo-renaissante du savant allemand est décontextualisée par le décor et la médiation du spectacle (lancement du « bonbon romain ») qui l'ancrent dans la romanité.

Peu à peu, musiciens et choristes arrivent, se rangent, se tassent. Un portique grec, quelque peu frêle, occupe le fond de l'estrade : deux colonnes sur le devant sont là comme supports au *velum* absent. / L'habit noir, la robe noire pour les dames, constituent l'uniforme de rigueur, mais la coiffure varie selon le goût et surtout le flair de MM. les artistes... Et les voilà aussitôt aux prises avec ces étouffants rayons que bon nombre n'avaient, quittant Paris la veille, certainement point prévus. Ceux qui ont arboré le petit canotier à bords plats sont les moins à plaindre, mais les malencontreux melons et surtout les effroyables tubes ! Comment lutter dans ces conditions !... Quelques éventails servent de paravents, les mouchoirs clapotent en couvrenuques, mais peine perdue ; il faut suer et rôtir, et le mieux est de se déclarer de prime abord vaincu ⁴⁸.

46. *Le Midi Artiste*, 19 au 26 juillet 1902.

47. *L'Écho du Midi*, 6 au 13 juillet 1902.

48. *Le Midi Artiste*, 19 au 26 juillet 1902.

Le *velum* aurait donc disparu entre les préparatifs de la veille et le jour du concert... Malgré la température estivale à quinze heures, la présentation des chœurs respecte donc quasiment la tenue de concert. Sous l'ardent soleil languedocien, « Édouard Colonne essaie à la première partie d'un canotier à bordure noire ; mais sa puissante nuque flambant sous les rayons ardents, il adopte aussitôt après une élégante casquette de yachtman avec blanche voile ⁴⁹. » Parmi les auditeurs-spectateurs, canotiers, ombrelles et même parapluies sont requis, au point de laisser la vedette au « grand triomphateur de la journée de dimanche dernier [qui est] sans contexte ce grand coquin de soleil du Midi, fulgurant, brûlant, juste à point pour vous faire rôtir des marrons sur l'occiput, comme dirait Alphonse Allais. La veille, de nombreuses ondées avaient quelque peu compromis les prémices de la solennité. Aussi, avec le chapeau de paille, chacun s'était-il muni – délicate antithèse – du précautionneux riflard. Il servit d'ombrelle – à quelque chose *impedimentum* est bon ⁵⁰. »

Sous la fraîcheur nocturne, les musiciens, qui ont enchaîné sur place la répétition après une nuit de train, *La Damnation* à quinze heures et enfin le concert, n'en ont pas terminé... Le public, plus détendu et généreux, bissera les suites de *L'Arlésienne* de Bizet ⁵¹, issues de la musique de scène du dramaturge nîmois, Alphonse Daudet.

Une Damnation de Faust gallicisée ?

Un an avant les fêtes du centenaire Berlioz ⁵² et trois ans avant *Les Troyens à Carthage* au théâtre antique d'Orange, la représentation nîmoise dynamise l'actualité berliozienne, si proche des aspirations du compositeur (voir l'exergue). Germanité et latinité

49. *Idem.*

50. *Idem.*

51. *Idem.*

52. Centenaire qui enregistrera la reprise de la mise en scène de Raoul Gunsbourg (Opéra de Monte-Carlo en 1893) à Paris, le 7 mai 1903.

se confrontent sur la piste ⁵³, tandis que l'univers gothique de *La Damnation* glisse vers la culture gallo-romaine de l'amphithéâtre... observée par des spectateurs en canotiers. Sans prôner l'éclectisme, Berlioz n'encourageait-il pas l'innovation en proposant sa « légende dramatique » ? Une légende qui, de 1846 à 2016, a démontré ses potentiels d'adaptation au regard de l'inventivité des metteurs en scène.

Si la tentative de démocratisation culturelle ne semble pas encore opérante en 1902, cette décentralisation des Concerts Colonne, actée par l'impresario de l'amphithéâtre, positionne Nîmes comme place forte du nouveau déploiement festivalier méridional. Bientôt, ce sera le tour du *Mefistofele* d'A. Boito (Nîmes, 1905) dont le dernier acte hellénique animera l'antique monument. Par leur configuration et leur jauge, ces théâtres de plein air induisent le spectacle de masse tout en s'ouvrant à une dimension cosmique :

C'est qu'ici tout est perfectionné à l'importance de l'œuvre ; les scènes de Nîmes, de Béziers et d'Orange sont immenses, le décor colossal, la mise en scène somptueuse. Quant à l'interprétation, elle est toujours de premier ordre. Le théâtre en plein air est bien le théâtre favori de ces populations gallo-romaines. L'immensité du cirque et ses innombrables gradins supportent des milliers de spectateurs, les resplendissants rayons du soleil ou la voûte étoilée du ciel, remplaçant la lumière blafarde de nos théâtres modernes, et le ciel lui-même souvent impeccablement pur, servant de voûte à cette scène, tout cela n'est-il pas merveilleux ? ⁵⁴

Lorsque la presse méridionale se glorifie de cette coordination festivalière, elle s'emploie à construire la représentation revancharde

53. En 1901, C. Saint-Saëns vient de créer *Les Barbares* qui met en scène cette confrontation guerrière sous l'ère gallo-romaine. Commande du Théâtre antique d'Orange, l'opéra sera néanmoins créé à l'Opéra de Paris pour des raisons financières (coût d'exportation de Paris vers Orange). Cf. Marie-Gabrielle Soret, « Dans les coulisses des *Barbares*, tragédie lyrique de Saint-Saëns », in Jean-Christophe Branger et Sabine Teulon Lardic (éd.), *Provence et Languedoc à l'opéra : cultures et représentations* (Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne), à paraître en 2016.

54. Adolphe Pieyre, art. cit.

d'une identité « gallo-romaine » avant 1914, qui, sur ce territoire, tend à prendre le pas sur celle française.

Sabine TEULON LARDIC

Christine FONTAINE

Julie GOUSSET

Jocelyne HUPÉ

Anne LAUBE

Sophie MARTIN

Nadine MARTIN

Geneviève MIQUEL

Le Grand Opéra et la philosophie française dans la première moitié du XIX^e siècle

C'est au point de vue de la seule philosophie que j'aborderai ici ces problèmes, d'ailleurs passionnants aussi bien pour les vrais amateurs de la musique (les *Musikanten*, comme disait Nietzsche) que pour ceux de la philosophie. S'intéresser aux relations réciproques de ces deux disciplines paraît toujours plus ou moins comme un gageure, tellement elles ont gardé l'habitude historique de s'ignorer religieusement. Et pourtant il vaut la peine de chercher à déterminer autant que faire se peut l'intérêt qu'a pu représenter au XIX^e siècle l'évolution musicale, notamment opératique (plus facile à aborder philosophiquement à cause de la présence du texte) pour les philosophes de ce temps. En l'occurrence, intérêt peut être entendu de deux manières : la philosophie a-t-elle d'une manière ou d'une autre, si peu que ce soit, influencé l'évolution de l'opéra, et inversement l'opéra a-t-il été une préoccupation des philosophes ?

Pour les influences, il faut vite reconnaître que les musiciens ne sont presque jamais philosophes et rarement seulement intéressés par la philosophie. Ce qui sans doute reste bien préférable tant on peut redouter l'idée seule d'une dissertation mise en musique ou en scène. Garantie artistique élémentaire. En revanche il n'en reste pas moins exact que toute époque voit courir un certain nombre d'idées admises, de théories plus ou moins dominantes, ou de tendances simplement à la mode. Par définition personne de son temps n'est assuré d'y échapper, même pas le musicien : que Lulli ou Rameau soient, plus ou moins sans s'en apercevoir, influencés dans leurs conceptions musicales respectives par les idées diffuses de leurs temps sur le théâtre, le vraisemblable et surtout les exigences de la raison, différentes d'ailleurs pour l'un et pour l'autre, cela est assez aisé à vérifier et parfaitement normal.

Pour les commentaires *a posteriori*, il est encore plus rare que les philosophes soient assez musiciens pour en être seulement capables. Pour des raisons tantôt superficielles et tantôt profondes, les philosophes fréquentent peu ou pas du tout les salles de spectacle et les opéras encore moins. Les doigts d'une seule main suffisent pour compter ceux d'entre eux qui nous ont laissé des commentaires privés ou publics des opéras qu'ils ont pu admirer ou détester. Hormis Kierkegaard avec ses pages enthousiastes sur *Don Giovanni*, on se résigne à ne les voir traiter des opéras que de façon biaisée : Hegel, par exemple, ne parle de Mozart ou de Gluck que pour définir les qualités idéales du texte à mettre en musique ¹, mais non pour nous analyser l'émotion personnelle qu'il a pu éprouver en assistant à *La Flûte enchantée*. Charles Fourier ne consacre à l'opéra que des pages évasives, comme prévisionnelles, illustratives d'un système à la fois génial et délirant, mais jamais précisément ni personnellement appliquées ². Auguste Comte, seul parmi tous les autres ou presque, a laissé sa réputation d'amateur passionné d'opéras, mais ni ses lettres ni ses traités ne nous accordent jamais la confiance d'une admiration prometteuse. Tout au plus un aveu très implicite dans le dixième mois de son *Calendrier Positiviste* à son goût pour Gluck, Lulli, Rossini, Weber, Bellini, Donizetti et surtout Mozart.

Même pour Berlioz, lorsqu'un philosophe français a fini par lui concéder une page, ce fut en 1885 pour parler de l'écrivain et non de musicien ³... Juste retour des choses d'ailleurs, car Berlioz détestait les philosophes, et ne ratait jamais une occasion de se moquer d'eux, souvent à juste titre, il faut bien en convenir. C'est annoncer tout de suite que chez Berlioz la préoccupation philosophique est purement et simplement absente de sa production artistique, en tout cas

1. En des propos d'ailleurs pleins de bon sens, cf. *Esthétique*, traduction S. Jankélévitch (Paris : Flammarion, 1979 ; coll. « Champs »), vol. 3, p. 380-383.

2. Charles Fourier, *L'opéra et la cuisine* (Paris : Gallimard, 2006 ; coll. « Le cabinet des lettrés »), p. 9-19.

3. Jean-Marie Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (Paris : Fayard, 1985 ; coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française »), p. 138.

consciemment, et que jamais il n'a eu l'idée de composer quelque œuvre que ce fût pour illustrer un système théorique ou un autre. Chez lui, l'art est premier, et la réflexion, bel et bien présente dans ses innombrables écrits (et souvent de tout premier ordre), toujours seconde, après-coup, ou, pour parler comme les philosophes, *a posteriori*. Ce qui augure clairement de la place, complètement originale en son temps, qu'il réservera à son œuvre dramatique. Et qui explique en retour pourquoi cette dernière a été et reste encore aujourd'hui si souvent mécomprise.

Pour Meyerbeer, les choses semblent faciles à résumer : comme pour Berlioz, rien n'indique qu'il ait apprécié, admiré et aimé, ni même seulement connu l'une ou l'autre philosophie de son époque. Qu'il ait pu avoir l'envie de s'y appuyer pour justifier sa façon de composer son grand opéra, cela demeure parfaitement invraisemblable. Inversement aucun philosophe à ma connaissance n'a songé à analyser son travail pour en mettre à jour les éventuels présupposés ou la portée philosophiques. Consciemment donc, ignorance réciproque parfaite, même si parfois, on le verra, les coïncidences surgissent, sinon malgré elles, du moins malgré lui. Il ne faut pas mépriser les idées qui flottent dans l'air du temps. Elles sont à l'œuvre souvent où on ne les attend pas.

Bien entendu, et comme toujours, l'exception, à la fois symptomatique et très problématique, est ici Richard Wagner. Contemporain de Berlioz et de Meyerbeer, il est le seul à avoir revendiqué à tous les vents l'influence de certaines philosophies, notamment françaises, sur sa propre création : à côté d'aveux involontaires comme Christian Hermann Weisse ou son oncle Adolf Wagner, à côté d'oublis plus ou moins voulus comme Franz von Baader ou même Pierre-Simon Ballanche, à côté enfin de confidences calculées comme Feuerbach ou Schopenhauer, il faut encore compter Pierre Joseph Proudhon, dont l'influence n'a pas été nulle. Conjointement et pas forcément pour les mêmes raisons, l'œuvre de Wagner a suscité de nombreux commentaires de la part des philosophes jusqu'à Theodor Adorno et même, si l'on y tient vraiment, André Glucksman, en passant évidemment et surtout par Friedrich Nietzsche. Cette double particularité du musicien allemand

s'en adjoint une troisième qui achève de le rendre ici incontournable : en tant que philosophe de la musique, ou du moins de la sienne, Wagner a même traité expressément de Meyerbeer et écrit notamment sur *Le Prophète*⁴. Il sera donc impossible d'oublier sa présence sous-jacente tout au long des réflexions qui vont suivre, jusqu'à parvenir à une inévitable et éclairante confrontation entre ses conceptions et celles mises en œuvre dans *Le Prophète*.

Pour ce faire, on envisagera successivement les grandes lignes de la philosophie en France et en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle, puis la forme du grand opéra au regard de ladite philosophie. On terminera en savourant l'originalité étonnante de Berlioz en cette matière.

I – La philosophie de la première moitié du XIX^e siècle en France et en Allemagne

Visiblement la France et l'Allemagne se heurtent au début du XIX^e siècle à un problème majeur et commun, mais posé différemment dans les deux pays, en raison de leurs évolutions historiques particulières. Ce problème commun, de longtemps hérité, est celui de la place de la foi religieuse vis-à-vis de la rationalité philosophique : quelle valeur peut-on alors encore accorder à la croyance religieuse, singulièrement chrétienne, tandis que la raison des philosophes et des savants n'a cessé de part et d'autre du Rhin de conquérir triomphalement des domaines traditionnellement occupés par la religion ? Incontestablement cette question décisive se pose dans un climat partagé d'exigence de liberté venue des Lumières. Sitôt énoncée, pourtant, cette communauté de problèmes trahit la disparité de ses perspectives : préventivement on dirait vite que l'Allemagne pose la question de la foi chrétienne au cœur de ses présupposés

4. Richard Wagner, *Opéra et drame*, traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme (Plan-de-la-Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1982 ; coll. « Les Introuvables »), vol. 1, p. 169-174 et Richard Wagner, *Oper und Drama* (Stuttgart : Reclam, 1984), p. 101-106.

protestants, tandis que « la Fille aînée de l’Eglise » ne peut renier son propre terrain catholique. Sans doute cela explique-t-il pour une bonne part les divergences qui s’ensuivent aussitôt, aussi bien dans l’histoire respective de leurs philosophies que dans la teneur de leurs philosophies de l’histoire.

On commencera par dégager les grandes lignes de la philosophie allemande, mais dans une optique décidément infléchie par le prisme de la philosophie française de cette époque, dont les Français, soit dit en passant, gardent encore aujourd’hui l’étrange monomanie de parler si peu. Meyerbeer au moment de la gestation puis de la création du *Prophète* vivait en France : c’est donc depuis la France qu’il convient d’envisager les choses.

Au sortir du XVIII^e siècle, marqué de loin par les expériences françaises de la Révolution, du Consulat et de l’Empire, l’Allemagne faute d’avoir été prête elle-même à faire réellement sa révolution, va la faire, et de manière éclatante, dans le domaine de la pensée et des idées. Coutumière depuis Luther de la prise en charge personnelle de l’exigence de penser, et emprisonnée politiquement dans l’éparpillement de petits états archaïques, l’Allemagne confie à ses Universités la mission de libérer hardiment la pensée humaine⁵. Sans entrave ni limite, les grands maîtres vont aussitôt se presser pour penser ou repenser ouvertement le sujet brûlant de l’actualité de leur histoire : celui de la vérité du christianisme face à la rationalité potentiellement menaçante.

Dans un premier temps particulièrement illustre, le christianisme sera comme sauvé par l’Idéalisme régnant. Kant, en limitant les prétentions de la rationalité scientifique, avait légitimé à nouveau la foi comme prolongement logique des exigences insuffisantes de la raison. Fichte put alors retourner les impuissances de la raison kantienne dans l’affirmation de la toute-puissance de son moi absolu qui ne retrouve jamais que lui-même dans la rationalité de tout

5. Saint-René Taillandier, « Situation intellectuelle de l’Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, octobre 1843, p. 113-117. Voir aussi Saint-René Taillandier, « De la littérature politique en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, mars 1844, p. 997.

l'univers qui l'environne jusque dans ses moindres détails. Hegel enfin n'eut plus qu'à révéler son mouvement historique à cette prise de conscience progressive de la puissance illimitée de la Raison de l'Humanité. La Raison, partout présente et partout triomphante se reconnaît Absolue Vérité de l'homme et du monde, et de leurs destins respectifs, et par là même s'empare des prodigieux attributs traditionnellement réservés à Dieu. La Raison divinisée, ou Dieu intégralement rationalisé, les deux termes finissent par s'équivaloir. Ce disant, le philosophe semble sauver la religion en confirmant brillamment la réalité et l'accessibilité de l'Absolu. Les croyants respirent.

Pourtant ce triomphe allait peser lourd, car il apparut en même temps porteur d'une redoutable ambiguïté, que les successeurs de ces grands Idéalistes s'empresseront de tirer au clair. Si la Raison, ou Dieu, est tout, et partout, si le fini est ainsi réconcilié avec l'infini, alors l'infini n'est plus différent du fini, Dieu n'est plus transcendant au monde, et à terme Dieu pourrait bien n'être plus Dieu, et donc n'être plus du tout. Le triomphe du christianisme coïncide avec son déclin, son apogée avec sa perte. Le concept de l'achèvement du christianisme chez Hegel annonçait déjà cette terrible ambivalence : atteindre sa perfection, c'est aussi buter sur son terme. L'Idéalisme absolu se dilue vite en panthéisme ⁶ et prépare ainsi fatalement sa disparition : si vraiment l'infini est partout dans le fini, il menace de ne plus être infini du tout.

Cette déception qui pèse sur la pensée allemande va se trouver aggravée d'une part par la mort de Hegel en 1831, d'autre part par l'exemple de la France, surtout à partir de 1830 et de l'échec de sa Restauration monarchique et religieuse. D'autant que les hommes et les idées traversent le Rhin avec une fréquence de plus en plus intéressante ⁷, les échanges franco-allemands s'intensifient, *Le Globe* saint-simonien notamment étend son influence et contribue entre

6. A. Lebre, « Crise actuelle de la philosophie allemande », *Revue des Deux Mondes*, janvier 1843, p. 15.

7. A. Lebre, art. cit., p. 21-22 ; également S.-R. Taillandier, « De la littérature politique en Allemagne », art. cit., p. 1009 et 1014.

autres à donner une orientation nouvelle à cette quête de l'infini au cœur du fini : le monde idéal est fait désormais pour être réalisé ici-bas, le Royaume de Dieu pour être installé sur la terre. Forts de cette impulsion nouvelle, les penseurs ont tendance à se retourner contre leur récent idéalisme qu'ils soupçonnent maintenant de n'avoir été qu'une tentative de détournement de l'attention humaine loin des problèmes réels. Anticipant sur les analyses marxistes qui, dans les années 1840 demeurent à peu près inconnues⁸, l'Idéalisme est condamné comme étant idéologie mystificatrice, et la philosophie de ceux qu'on appellera les Jeunes Hégéliens se mobilise complémentairement en vue du retour au réel, et donc d'abord de l'abolition de la croyance religieuse au moyen d'un antithéisme virulent et parfois violent. David Strauss, puis surtout Bruno Bauer et Ludwig Feuerbach⁹ dévoilent l'essence rien qu'humaine du christianisme et révèlent ainsi, selon certains, leur parenté inattendue avec Pierre Leroux¹⁰.

En France, la question du statut de la foi s'était posée sur le terrain proprement révolutionnaire, celui de la liberté politique d'agir, lui-même corollaire d'une accoutumance catholique universaliste qui avait trop découragé la liberté personnelle de penser. Ce qui explique sans doute le recours un peu inévitable aux explosions réactives dans la vie collective. Chez nous, les choses apparaissent extrêmement complexes sous cet angle : la philosophie du XIX^e siècle hérite d'abord d'une sorte d'énigme théorique initiale venue d'Allemagne. Quel sens faut-il accorder à la philosophie kantienne ? Madame de Staël y lit avec ravissement le retour de la foi, en se focalisant sur la *Critique de la Raison Pratique* (*Kritik der praktischen Vernunft*). Heinrich Heine lui répond vertement, en insistant sur la *Critique de la Raison Pure* (*Kritik der reinen Vernunft*), qu'il y voit l'abolition de la croyance et l'inauguration de l'athéisme qui promet la mort du vieux Dieu à brève échéance. Cette énigme théorique, symptôme d'une fructueuse

8. Léo Freuler, *La crise de la philosophie au XIX^e siècle* (Paris : Vrin, 1997 ; coll. « Histoire de la philosophie »), p. 8.

9. S.-R. Taillandier, « De la littérature politique en Allemagne », art. cit., p. 1039.

10. A. Lebre, art. cit, p. 37.

hésitation, se double encore d'une incertitude pratique rare : que faut-il retenir à la fin de l'expérience révolutionnaire ? Certains s'arrêtent sur son échec tragique et sur le désespoir de la Terreur : au nom de la Raison des philosophes et en vue du bonheur universel, la Révolution a sombré dans le plus effroyable et injustifiable Arbitraire. D'autres surmontent cet écueil affreux mais passager et en profitent pour confirmer leur espérance : la vraie Révolution reste, sinon à refaire, du moins à achever, car elle s'est arrêtée en route, 89 et 93 n'en étaient que des étapes, il faut la reprendre...

Ces deux balancements douloureux trahissent en fait une ambiguïté plus fondamentale encore, cette fois vis-à-vis des Lumières. Quand les premiers s'enfoncent dans leur déception devant les promesses non tenues de la Raison, ils ont tendance à se réfugier, par retour du balancier, dans les bras réconfortants de la sentimentalité, du penchant pour toutes les formes d'irrationnel justement, l'obscur, le nocturne, l'imaginaire, et bien entendu la foi et la religion comme pendants séculaires à la prétendue lumière rationnelle, les seconds se consolident patiemment dans leur idéal encore insatisfait de rationalité à poursuivre.

Ce double mouvement rend bien compte des deux grandes directions franchement antagonistes expérimentées par la philosophie française pendant toute cette première moitié du XIX^e siècle. En premier lieu, ceux qu'on peut désigner globalement, et donc un peu sommairement, comme théistes. C'est-à-dire les nostalgiques de l'ordre pré-révolutionnaire, pour ne pas dire même pré-XVIII^e siècle, à la fois l'ordre monarchique et l'ordre cosmologique et théologique. De Bonald, De Maistre et surtout, beaucoup plus renommé et influent, Chateaubriand, rêvent de restaurer le christianisme dans son éclat passé. Maine de Biran également veille à rétablir Dieu dans ses attributs millénaires de source à la fois de l'existence du monde et de la loi morale en inaugurant, dans la ligne de la philosophie kantienne, la distinction préliminaire de la représentation spatiale vouée aux sciences causalistes de la nature et de l'accès direct au sens intime de la

volonté libre ¹¹. Cette réhabilitation hante les esprits français et européens bien au delà des thuriféraires de cette littérale ré-action avec des arguments majeurs qui marqueront la pensée philosophique largement après eux, et même en un sens jusqu'à aujourd'hui inclus, en passant alors par des philosophes comme Félix Ravaisson qui résumeront même rétroactivement leur siècle par ces présupposés indépassés ¹² : au point de vue de la connaissance du monde, y compris sous sa forme scientifique, seule la religion permet d'expliquer l'ordre présent dans tous les phénomènes naturels en se fondant clairement sur l'admission de la finalité présidant à la création. Sans la religion et la volonté divine créatrice et ordonnatrice, impossible de comprendre le miracle de l'ordonnement universel. Au point de vue moral, même inusable efficacité : si Dieu n'était pas là pour imposer sa loi d'en haut à des hommes incurablement égoïstes, ce serait partout le règne chaotique de l'anarchie des désirs incontrôlés. Seule l'autorité supra-humaine garantit solidement la loi aussi bien morale que politique, et par là le bon ordre social.

En face de ces positions séculaires et passablement hétéronomes pour ne pas dire enfantines, se poursuit patiemment le travail plus modeste et plus porteur d'avenir en même temps de tous ceux qu'on peut ranger parmi les matérialistes athées : les Idéologues, soit dit en passant fondateurs du mot dont le sens se verra largement détourné ensuite notamment par Marx, disciples directs de Condillac, acharnés à expliquer la formation des idées dans l'intelligence humaine à partir des seules sensations en n'ayant recours qu'à des explications naturelles ; puis les lointains fondateurs de la médecine moderne comme Cabanis, ou les découvreurs de l'évolution biologique comme Lamarck, lui aussi fondateur du mot ; et encore les physiciens comme Laplace, se refusant à expliquer l'univers autrement que par lui-même ; pour finir même par Proudhon qui, en

11. Distinction amplement reprise plus tard par Schopenhauer.

12. Félix Ravaisson, *De l'habitude* (Paris : Fayard, 1984 ; coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française »). En appendice : « Le Scepticisme dans l'Antiquité, rapport sur le prix Victor Cousin » extrait de « La Philosophie en France au XIX^e siècle » (1/1867, 4/1895).

un sens, tentera le même genre de démarche pour les relations sociales et politiques entre les hommes. Un fond commun à tous, précisément leur matérialisme, ou pour mieux dire si du moins le mot n'avait un autre sens, leur naturalisme : la nature, extérieure ou humaine, doit toujours pouvoir s'expliquer par elle-même et par le jeu des forces qu'elle contient et qu'on y observe, et non plus par l'intervention trop facile d'êtres ou de volontés supra-naturels.

Une telle présentation ne peut manquer de pécher par simplification abusive, c'est l'évidence. D'autant qu'entre ces deux extrêmes répertoriés, il faut encore situer le moins mal possible une multitude de penseurs plus ou moins originaux et puissants, à la fois plus nuancés et plus complexes, mêlant de multiples façons des traces d'influence qui les rattachent tantôt aux théistes tantôt aux matérialistes. Dans cette improbable famille, on peut classer des gens aussi différents par ailleurs que Victor Cousin et tous ceux qu'on regroupera encore sous l'étiquette d'utopistes.

Victor Cousin incarne presque à lui seul la philosophie française établie, reconnue, institutionnalisée de ces quelques décennies. Sa reconnaissance officielle est notoire pour des raisons inhérentes sans doute à ses conceptions. L'éclectisme dont il est l'auteur s'enracine d'abord dans un souci véritablement scientifique au sens kantien : garantir la fermeté de la connaissance humaine en s'appuyant sur les seules forces de la raison. Mais en même temps, ce même éclectisme, en prenant une allure historique inspirée par la philosophie de Hegel, l'oriente de plus en plus vers l'accession à l'Infini et à l'Absolu. Matérialisme ou théisme ? L'éclectisme, en posant en principe que des bribes de vérité se trouvent partout disséminées, appelle évidemment à les retrouver pour les réunir dans une conciliation, qui, si elle ne satisfait pas vraiment tout le monde, au moins ne fâchera jamais personne. Chacun y trouvera à la fin un petit quelque chose qui ne lui déplaira pas. Peut-être est-ce le secret de la réussite certaine mais sans lendemain de Victor Cousin : une pensée accommodante, jamais inquiétante, de quoi suffire à plaire sans jamais menacer... Une philosophie prédestinée à l'avènement d'une bonne bourgeoisie sans méchanceté particulière mais sans audace, et de ce fait, promise à disparaître avec elle.

Chez les utopistes, on retrouve les mêmes écartèlements mais avec la passion en plus. D'un côté un attachement affiché à une méthodologie rationaliste : une volonté de principe de tenir compte d'abord et avant tout, et parfois exclusivement, des faits réels et observables, doublée du parti-pris de les analyser d'une manière intégralement rationnelle. Cela se trouve aussi bien chez Saint-Simon que chez Auguste Comte, à qui on doit la première définition rigoureuse de la démarche scientifique par opposition aux anthropomorphismes puérils et dépassés des méthodes théologiques puis métaphysiques. Mais d'un autre côté, et presque toujours au cœur des mêmes doctrines, on voit affleurer un cadre conceptuel à la fois d'origine et de portée nettement religieuses, et singulièrement d'influence chrétienne. Ballanche, Lamennais, Saint-Simon, Fourier, Leroux et même Comte, chacun à sa manière qu'on devine éventuellement très différente de celle des autres, ne peuvent éviter tôt ou tard de penser l'histoire des hommes à partir de la Révolution en termes de chute et d'expiation, la première appelant tout logiquement la seconde. L'humanité a failli, sinon commis la faute, en sombrant dans la folie révolutionnaire, elle mérite sa condamnation à la douleur conséquente qui fera seule le prix de son expiation possible. Il faut payer pour mériter son rachat. Après le déclin ou la dégénérescence¹³, le temps de la rédemption ou de la régénération, morale, sociale et historique ne pourra être espéré qu'après celui de la juste expiation dans la peine et la souffrance. On voit que l'histoire des hommes se conjugue de plus en plus nettement en trois temps : le temps passé de la chute, le temps présent de l'expiation, et le temps à venir de la régénération, qui seul parachèvera enfin l'idéal corrompu de la Révolution et lavé de la culpabilité de ses errements. On voit aussi que cette structure conceptuelle des utopies à venir et à réaliser s'enracine de manière très ambiguë dans l'héritage chrétien. Pour faire simple, les deux premiers temps rappellent très clairement l'enseignement chrétien traditionnel : chute et expiation restent le sujet central des toutes

13. Concepts manifestement hérités de Jean-Jacques Rousseau qui, comme par hasard, occupait au milieu des Lumières, une place particulièrement problématique.

premières pages de la vision biblique. Mais les deux derniers ouvrent sur une perspective qui rompt avec le christianisme : car le salut du chrétien était fondamentalement personnel et réservé pour l'autre monde. La régénération humaine, qui fait ce qu'ils sont des utopistes, est annoncée maintenant comme collective, et surtout destinée à être réalisée *dans ce monde*. Des penseurs aussi différents que Lamennais et Leroux, Ballanche et Comte sont sur ce point symptomatiquement d'accord.

C'est au cœur de ce climat de prophéties de lendemains qui devaient chanter un jour que Meyerbeer aura donc composé la musique de son *Prophète*. Cela mérite d'autant plus de considération que les conceptions de l'art en général et des arts en particulier se trouvaient engagées nécessairement dans la mouvance globale de ces grands courants de pensée. Dans sa propre cohérence, il n'est pas anodin d'annoncer que la réflexion esthétique allemande profite majoritairement des traits principaux de son Idéalisme : l'art y est défini au moins depuis Hegel comme la révélation sensible de l'essence (intelligible) de l'homme. Ce qui implique que tous les arts successivement seront convoqués tout au long de l'histoire de l'humanité, des Grecs jusqu'à nous, pour compléter peu à peu et parfaire patiemment cet immense et difficile venue au jour de tout son contenu humain. En France, avec une même cohérence dans les perspectives très différentes de sa philosophie surtout utopiste, l'art devient le moyen le plus sensible à tous et donc le plus efficace pour les hommes de chair que nous sommes tous, pour exalter et impulser l'utopie future, et tous les arts se retrouvent appelés à unir leurs forces de persuasion (et presque de propagande) au service de la régénération promise. Dans leurs divergences mêmes, France et Allemagne élaborent curieusement un projet artistique qui se coule étrangement dans des termes analogues : celui de l'art total.

C'est sans doute en ce sens que Heine comparait *Le Prophète* à la cathédrale d'Amiens pour lui adresser le magnifique compliment de représenter une immense et admirable unification d'une multitude de petits détails merveilleux qui le composent. Ni politique ni religieux, voilà que *Le Prophète* se révèle d'abord architecture géniale.

Comme l'architecte unifie en effet tous les détails d'une construction dans la perspective justificatrice de la totalité de l'ouvrage, de même que Claude-Nicolas Ledoux réalisa des ensembles à la fois théâtraux et industriels prophétiques¹⁴ fondés sur le même principe de l'orientation finalisée de tous les éléments constitutifs vers le même centre global de perspective, de même que Ballanche imagina sa ville d'utopie sur le même principe unificateur totalisant, sinon totalitaire, le musicien dramatique du XIX^e siècle, poussé par ces exemples illustres, ne pouvait qu'être tenté à son tour par la grande œuvre unificatrice.

II – Le Grand Opéra et la philosophie française

Question de forme, nécessairement liée à celle du contenu. Au XIX^e siècle, l'art n'échappe plus à l'exigence d'universel. Quant à son fond, il se trouve mis au service de la régénération collective de tous. Quant à sa forme, on attend de lui qu'il produise une œuvre comme synthèse de tous les arts. L'art parlera donc désormais de *tout l'homme à tous les hommes* avec le concours de *tous les moyens artistiques humains*. On sent bien qu'une telle formulation avoisine autant la volonté meyerbeerienne du Grand Opéra que la conception wagnérienne de l'Oeuvre d'art de l'avenir. Même si comme on va le voir, c'est en des sens différents, ce ne peut pas être tout à fait par hasard.

La première chose à rappeler pour comprendre au mieux ce qui advient alors, c'est le contexte général de idées philosophiques et esthétiques en Allemagne et en France. Pour l'Idéalisme allemand, l'art révèle l'essence de l'homme dans et par un support sensible, prioritairement visuel et auditif. Pour être achevée un jour, cette tâche de révélation totale de l'essence humaine implique d'abord l'apport successif de tous les arts particuliers au cours de l'histoire universelle

14. Par exemple, le Théâtre de Besançon et la Saline Royale d'Arc-et-Senans, préfigurations étonnantes et trop peu connues du *Festspielhaus* de Bayreuth, puis des Phalanstères de Fourier et de Considérant, et du Familistère de Godin.

dans la mesure où chacun vient compléter les lacunes du précédent et apporter, comme on dit communément, sa pierre à l'édifice ; et ensuite le dépassement de l'art lui-même par la philosophie, seule capable de venir *vraiment* à bout de l'élucidation claire et complète de la Vérité de l'Homme. Sitôt la philosophie (hégélienne) advenue, l'art deviendra une chose du passé. En un sens les Jeunes Hégéliens seront à leur tour plus hégéliens que Hegel lui-même, en rectifiant leur vieux maître sur ce point décisif : l'art aura de nouveau un avenir s'il se charge de la diffusion sensible, donc vulgarisée et non plus réservée à l'élite intellectuelle, du même message philosophique du dévoilement intégral du sens de l'homme. En France, de façon beaucoup plus incarnée, on retrouve le même genre de fil directeur : l'art en général est capable de rendre désirable aux yeux et aux oreilles du peuple, et non plus seulement des aristocrates renversés et des bourgeois incultes, le destin futur de l'Humanité régénérée et réconciliée. Pour ce faire, le concours de tous les arts surmultipliera sa puissance de persuasion, et dans le sens le plus fort du terme, d'éducation.

La deuxième chose importante, c'est que par sa constitution même, l'opéra occupe dans cette perspective fondamentale une position privilégiée, qui n'était pas nouvelle à l'époque, mais que de nouvelles préoccupations générales ne pouvaient pas manquer de remarquer, pour en profiter aussitôt largement. Par excellence, et depuis qu'il existe ¹⁵, l'opéra repose sur la collaboration de plusieurs techniques artistiques. L'illusion comique, au sens de Corneille, s'y trouve évidemment confortée par l'addition des artifices techniques de genres différents qui permettent de la provoquer. Pour faire simple, disons qu'en principe chaque art s'adresse à un seul canal sensoriel, la peinture à la vue, la musique instrumentale à l'ouïe, la poésie tantôt par la déclamation à l'oreille, tantôt par la lecture aux yeux, mais jamais aux deux à la fois. Sauf dans le théâtre, à plus forte raison s'il est musical. L'opéra fait donc exactement le contraire des arts particuliers en s'adressant *en même temps* à tous les sens esthétiques, vision et audition. Du coup l'illusionnement théâtral s'en trouve

15. Faut-il remonter à Rameau, Lulli ou Monteverdi ? ou même à la Tragédie attique d'Eschyle et de Sophocle ? En tout cas, ceux qui sont allés jusque là, ne l'ont pas fait par hasard.

renforcé et décuplé, mais aussi il ne nécessite de ce fait aucune éducation particulière et affinée, et est ainsi aussitôt accessible par un biais ou par un autre à tous, sans nécessiter de formation spéciale. Par nature, l'opéra fait un spectacle pour le grand nombre et la foule. Les idéalistes le proclameront universel, les réalistes le diront populaire, les raffinés le déclareront vulgaire. Tout ce qu'on vient de suggérer là se retrouve, notons-le bien, dans l'analyse du cinéma aujourd'hui : spectacle complet qui use du concours permanent de tous les sens esthétiques, absence de nécessité de toute formation spécialisée, démultiplication prodigieuse du pouvoir suggestif de l'illusion identificatoire, et bien entendu, retentissement populaire illimité ¹⁶. Ceci explique probablement largement que l'opéra en particulier et le théâtre en général se voient si cruellement concurrencés, quand ce n'est pas renouvelés, par leur rejeton direct, mais aussi que dans l'autre sens, l'opéra devait, sans le savoir, tout faire pour anticiper sur le cinéma en expérimentant avant la lettre les procédés les plus spectaculaires qui sont aujourd'hui devenus banals pour mieux concentrer ou rappeler l'attention fascinée du spectateur : je veux parler des rebondissements dramatiques, vieux comme le drame euripidien, et surtout de ce qu'on appelle désormais les effets spéciaux, rendus possibles par une technologie de plus en plus puissante, mais générée depuis bien plus longtemps par l'habileté mécanique et la machinerie industrielle, puis industrielle. Apparitions et disparitions de personnages, métamorphoses à vue, envolées dans les airs, tous les trucages possibles et imaginables, de fait fiévreusement imaginés et réalisés sur la scène gourmande des opéras.

C'est dans cette lignée incontestablement que Meyerbeer a pensé son grand Opéra : grand par son sujet tiré de la grande histoire, grand par le large public auquel il se voue, grand enfin par la multitude des moyens sciemment convoqués pour atteindre son but, l'émerveillement du spectateur. Avant même Wagner, le grand spectacle rassemble tous ses moyens, décor et peinture, musique et danse, poésie et mimique, machinerie et ingénierie pour capter plus

16. Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics* (Paris : A. Colin, 2005 ; coll. « 128. Sociologie »).

sûrement l'attention en provoquant des effets spectaculaires. Le grand opéra est voué à la production d'effets. En ce sens, nul doute que Meyerbeer est pleinement de son temps - ce qui fera peut-être aussi sa limite - et qu'on pourrait le dire influencé plus ou moins consciemment par des idées qui circulent amplement. Par exemple, Charles Fourier voit dans l'opéra une clé d'éducation des enfants à ce qu'il appelle « l'Unité composée », c'est-à-dire à la fois un apprentissage de l'habileté individuelle mise au service de l'ensemble, et l'initiation au partage d'un enthousiasme commun. Pour tendre à ce but, l'opéra réunit sept branches : la chant, la maîtrise d'un instrument, la danse, le geste, la gymnastique, la poésie et la peinture. À quoi il a encore soin d'ajouter, non pas un huitième composant qui détruirait l'éternelle magie du nombre 7, mais ce qui doit être le lien de tout le reste, « le lien actif de l'opéra », ni plus ni moins que la mécanique, celle de la machinerie ou « féerie mouvante »¹⁷. Auguste Comte un peu plus tard prévoit pour le faste de ses futures « fêtes publiques » « l'intime combinaison de quatre arts spéciaux (sculpture, peinture, mimique, musique) sous la présidence de l'art fondamental (la poésie) »¹⁸. Sur ce chapitre, Meyerbeer ne craignait pas d'être seul.

Ce débat alors incontournable fut aussi et surtout celui qui devait opposer Wagner à Meyerbeer d'une façon bien unilatérale, puisque à ma connaissance en tout cas, ce dernier n'a jamais pris la précaution de répondre à son cadet. Ce qui est regrettable d'ailleurs, car il aurait pu le faire, et avec des arguments tout à fait défendables. On essaiera de le faire à sa place. Cette polémique est très connue : Wagner accuse Meyerbeer d'avoir voulu chercher l'effet sans cause, *Effekt ohne Ursache*¹⁹, c'est-à-dire l'effet pour l'effet, ou plus précisément l'effet amené par des moyens péjorativement artificiels, et donc peu ou mal ou pas du tout reliés à ce qui les précède. Wagner, comme souvent, s'exprime de façon plutôt imprécise et confuse. S'il fallait entendre dans son propos la dénonciation restée célèbre d'effet sans cause, ce

17. Ch. Fourier, *op. cit.*, p. 9-19.

18. Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, présentation, notes et chronologie par Annie Petit (Paris : Flammarion, 1998 ; coll. « Garnier Flammarion »), p. 330.

19. R. Wagner, *op. cit.*, p. 101.

serait une absurdité. Par définition, tout effet exige au moins une cause, faute de quoi on ne pourrait même pas le désigner du terme d'effet. Kant aurait dit que le concept de cause est analytiquement compris dans celui d'effet. Plus simplement, tout effet, pour être dit tel, a nécessairement une cause. Wagner peut bien jouer sur les mots en usant avec une pointe de mépris du terme *Effekt* recopié sur le mot français auquel il préférera le mot authentiquement germanique de *Wirkung* pour parler emphatiquement de ses propres conceptions, il n'empêche qu'à strictement parler, il n'y a là rien à comprendre. Ou plutôt, il faut, pour ce faire, rappeler que *Wirkung*, de la même famille que *wirken* et *Wirklichkeit*, véhicule l'idée d'une élaboration, d'un travail, d'une opération ou d'une mise en œuvre exigeant du temps, de l'effort et surtout une progression. Le patient travail de l'ouvrier engendre peu à peu son ouvrage, comme le tisserand son tissu, en le faisant advenir à l'existence autonome : il y a comme une génération naturelle entre l'engendrant et l'engendré, et en même temps une sorte d'extériorisation progressive d'une idée ou d'un projet d'abord tout intérieur à l'ouvrier. Voilà la conception wagnérienne, qui mérite en effet toute notre attention, mais aussi qui l'amène à se mal exprimer contre Meyerbeer. Pour Wagner, qui construit aussi ses drames musicaux sur la production d'effets scéniques souvent très spectaculaires, l'effet doit être préparé, ménagé, d'une manière telle qu'il paraîtra, au moment même où il éclatera d'une manière de préférence surprenante, avoir été en fait inévitable. Or le seul moyen de lui conférer cette justification naturelle et nécessaire, consiste chez Wagner à lui préparer une génération proprement psychologique. C'est dans les profondeurs de l'inconscient de ses personnages, de leurs désirs sourds, de leurs motifs entremêlés d'abord dans l'ombre que Wagner prépare habilement l'éclatante explosion en pleine lumière de ces effets qui lui sont chers. Pour apparaître nécessaires et naturels, les effets wagnériens sont toujours préparés de loin par des causes dramatiques, au sens wagnérien de l'entremêlement problématique, donc explosif, des motifs, c'est-à-dire intérieurs ou psychologiques. Avec un tel présumé en tête, il va de soi que les effets du grand opéra meyerbeerien sont injustifiables, et presque insupportables. Non pas qu'ils n'aient pas de causes, étant donné que de toute évidence ils sont préparés aussi chez Meyerbeer, mais ces

causes ont les caractéristiques opposées à celles de Wagner : elles sont purement dramaturgiques, de l'ordre de la cuisine de l'intrigue, c'est-à-dire extérieures et purement événementielles. C'est toujours de la bousculade des événements imprévus que surgissent ces effets forcément calculés mais d'une manière strictement artificielle. L'exemple qu'analyse Wagner en détail confirme à la fois cette analyse et la maladresse de son exposition : la fin du 3^e acte du *Prophète*. Les anabaptistes se sont pris à douter de Jean et hésitent à le suivre ; superbement Jean les reprend alors en mains, surmonte leurs doutes et réarme leur courage en invoquant la sainteté de sa mission et l'autorité de leur Dieu, pour les lancer enfin à l'assaut triomphal de Munster. Alors le brouillard qui obscurcissait les lieux se trouve soudain déchiré par un soleil éclatant promettant la victoire. De cette scène en effet réellement impressionnante et spectaculaire, Wagner n'a pas de mal à montrer l'insuffisance : car l'événement miraculeux de la percée solaire, rendue possible sur scène par la grâce de l'électrotechnique est présenté sans lien avec l'état intérieur de Jean. Il apparaît littéralement comme un cheveu sur la soupe. Deux événements indépendants : la reprise en mains du peuple, la percée lumineuse, réunis par le seul hasard des circonstances. Alors que pour Wagner, le second aurait immensément gagné à apparaître comme la conséquence du premier : toute l'évolution intérieure de Jean aurait dû en appeler à cette levée prodigieuse des ténèbres opaques, l'éclat du soleil en aurait manifesté la victoire admirable de sa volonté. Il est incontestable que Meyerbeer ne le fait pas et se contente de superposer sans les lier l'appel de Jean à la charge héroïque et la venue soudaine du soleil. À noter qu'on pourrait aller plus loin encore que Wagner lui-même et regretter que Meyerbeer n'ait pas songé non plus à appliquer la musique de son finale à cet événement solaire plus que symbolique. Rien dans la harangue guerrière ne rend compte musicalement de ce retour inattendu de la pleine lumière. Qui écouterait cette fin d'acte les yeux fermés n'entendrait que la marche militaro-religieuse et ne pourrait absolument pas soupçonner qu'il se passe un événement visuel majeur sur la scène. Certes aucune musique n'a jamais peint rigoureusement le lever du soleil, mais certaines ont bien su suggérer

parfois des impressions très analogues²⁰. Meyerbeer s'est contenté d'une option plus facile : un texte fanatique, une musique martiale, un lever de soleil très technique, sans réel souci de rapports entre les trois. S'il est vrai de voir en Scribe un « librettiste industriel »²¹, on finit par se dire que Meyerbeer fut décidément trop souvent un compositeur industriel. D'excellents artisans en somme, mais pas toujours artistes.

Il me semble finalement devoir retenir surtout qu'au milieu de problématiques alors largement diffusées, Meyerbeer a défendu un message entendu, celui du danger des tyrannies, et endossé une préoccupation partagée, celle de l'esthétique du grand nombre. Pour plaire le plus possible, il est prudent de déranger le moins possible. Peut-être cela justifie-t-il le décalage important que je remarque avec la philosophie utopiste de cette époque. Non sans surprise, le plus influencé par cette manière de penser le destin de l'humanité fut incontestablement Wagner, et non Meyerbeer, ce qui, soit dit en passant, explique sans doute une bonne part de l'engouement incurable que les Français continuent de vouer au premier. Chez Wagner, on trouve en effet l'usage obsessionnel du cadre conceptuel propre à cette philosophie, avec ses trois phases nécessaires de la chute ou de la faute initiale passée, de l'expiation présente et de la rédemption (*Erlösung*) promise dans l'après de la mort des héros. Chez Meyerbeer, de ce cadre tripédique, on ne trouverait jamais qu'une seule phase – mais une seule phase équivaut fatalement à pas de phase du tout – comme mixte impossible de la troisième et de la première précédentes : celle de la chute, non pas initiale, mais terminale, ou du massacre suicidaire final. Wagner, bien plus que Meyerbeer, prit sa part de cette pensée franco-allemande difficile à débrouiller.

À moins que le vrai débat ne fût bien d'abord et avant tout, sur fond de philosophie à la mode du temps, entre Meyerbeer et Wagner.

20. Comme Wagner par exemple, dans le réveil de Brünnhilde (*Siegfried*, acte III) ou Moussorgski, dans l'ouverture de *La Khovantchina*...

21. Le mot est de Jean-Claude Yon, *op. cit.*

Ce fond, c'est celui de l'optimisme de ce temps des prophètes comme promesse simultanée d'une forme d'art nouvelle et d'un contenu inouï : l'art total au service du salut universel. Sur ce double point, la position de Wagner fut la plus cohérente, car elle joignait les deux, ou la plus naïve, parce qu'elle était trop optimiste précisément. Celle de Meyerbeer, quant à elle, peut-être plus lucide, nous laisse sur une ambiguïté sans solution : l'acceptation de la forme du spectacle total, mais le rejet du contenu du salut pour tous...

III - Le cas à part : Berlioz

Impossible de finir sans quelques réflexions au sujet de Berlioz, relativement à la problématique précédente. Pour bien marquer son extraordinaire originalité.

Premièrement, la préoccupation du Grand Opéra est aux antipodes de la sienne. Ce qui en soi, on ne le souligne pas assez, est absolument stupéfiant. Certes il n'a jamais caché, bien au contraire, son souci constant de composer au mieux pour la scène de l'opéra²², mais jamais avec en tête le modèle d'une œuvre d'art totale, au sens partagé par Meyerbeer et Wagner même s'ils l'ont réalisée différemment comme on vient de le voir. Aucune de ses œuvres ne rentrent dans cette perspective, même pas *Les Troyens*. Inutile d'insister sur le caractère littéralement anti-spectaculaire de *La Damnation*, ou de *Béatrice et Bénédicte*. Même dans *Benvenuto Cellini*, le sujet, si on peut dire, est d'abord la libre créativité musicale. Pourquoi cette ignorance ? Parce que, pour lui, l'essentiel est toujours la musique²³.

22. Cf. par exemple les *Mémoires*, Chronologie et introduction par Pierre Citron (Paris : Garnier-Flammarion, 1969), vol. 2, p. 341, à propos des *Troyens* : « Comme si d'ailleurs je n'eusse pas longuement calculé ma partition pour les exigences de théâtre que j'étudie depuis quarante ans à l'Opéra ».

23. *Ibidem* : « A ses yeux (Carvalho, ou qui l'on voudra, surtout ici – note de l'auteur) la mise en scène d'un opéra n'est pas faite pour la musique, mais c'est la musique qui est faite pour la mise en scène ». À travers cette plainte, quelle extraordinaire profession de foi artistique, qui

A la limite, sa musique suffit toujours à suggérer intégralement la suite dramatique. Pour un peu, il fait un opéra total avec rien d'autre que la musique. L'art total, si Berlioz avait pu seulement s'exprimer ainsi, c'est-à-dire auto-suffisant, c'est la musique toute seule. La scène est accessoire, ou purement et simplement escamotée (ce qui explique qu'on ait tant de mal à représenter ses ouvrages scéniquement). Indice symptomatique : Wagner rend son orchestre invisible *sous* la scène pour mieux ne faire voir qu'elle, Berlioz est toujours prêt à accorder toute la place à son seul orchestre *sur* la scène. C'est dire. Et c'est la raison profonde pour laquelle il décida d'écrire lui-même ses livrets. Comme Wagner. Mais à l'opposé des préoccupations de Wagner. Ce dernier le faisait pour s'assurer de la qualité dramatique de ses opéras, persuadé qu'il était de l'insuffisance radicale de tous les autres livrets que les siens. C'est pour mieux construire son action selon ses propres vues dramatico-scéniques, destinées à être *ensuite* renforcées par l'ajout puissant de sa musique. En un sens Berlioz fait le contraire en faisant la même chose : il écrit ses livrets lui-même de manière à laisser tout le champ libre possible à la musique. Cela depuis la *Marche hongroise* jusqu'à la *Chasse royale et Orage*, à travers une multitude d'autres exemples.

Deuxièmement, il faudrait analyser en détail la différence radicale chez Berlioz entre le très (trop) connu aspect visuel de sa musique et l'aspect proprement scénique de l'opéra. Ce qui est ici en jeu, c'est la réputation qu'on fait encore à ses compositions de musique à programme ou de musique descriptive, sur quoi on ne cesse d'accumuler les contresens. Car sa musique ne décrit jamais des images visuelles préexistantes (il condamne même fermement cette

devrait éclairer encore bien des aberrations aujourd'hui ! Dès 1835, il écrivait dans le même sens : « L'art musical semble être devenu à l'Opéra une nécessité importune dont il faut à tout prix déguiser la présence en offrant au public comme compensation ce qui peut contribuer à recréer ses yeux en le dispensant de comprendre et d'écouter » *Critique musicale* (Buchet-Chastel), vol. 2, p. 51. Ou encore : « Au train dont on y va à l'Opéra, la musique ne sera pas le seul art sacrifié à la satisfaction du plus inintelligent de tous les sens, le sens de la vue... » *ibid.*, p. 77. En passant, on comprend mieux pourquoi Delacroix détestait Berlioz...

façon naïve de faire), mais se prolonge presque toujours inévitablement en visualisations spontanées. On me pardonnera mes vieilles marottes, mais c'est Nietzsche qui (consciemment ou pas) a le mieux analysé la chose : la musique, première, projette des images, secondes, sur la scène ou dans la pensée de son auditeur ²⁴. Pour comprendre, qu'on compare par exemple telles scènes de *L'Or du Rhin* ou de *Siegfried*, et la scène du tombeau dans *Roméo et Juliette*. C'est cette dernière qui est réputée universellement comme descriptive, et pourtant... où est la musique qui singe de près, jusqu'à nous lasser ou du moins nous faire sourire, la démarche des nains, des géants ou des dragons, les murmures du vent dans les feuillages ou le gazouillement des oiseaux ? Dans *Roméo au tombeau des Capulet*, ce sont les états d'âme qui sont successivement évoqués, non les situations concrètes. La musique de Berlioz ne s'abaisse pas à peindre les choses ou les événements extérieurs, mais utilise toutes ses ressources possibles pour exprimer les sentiments intérieurs.

Troisièmement, tout cela tient à la priorité absolue chez lui de la composition musicale et de la primauté conséquente de la musique. La cuisine dramaturgique lui indiffère profondément. L'intérêt dramatique le laisse de glace, ainsi que tous ses ressorts et ses ficelles : ni jeu de motifs psychologiques, ni enchevêtrement d'actions, ni successions d'épisodes épiques. Rien de la progression ternaire. Pas davantage de terminaison englobante, triomphale ou catastrophique, point culminant du grand spectacle. Mais toujours d'abord et avant tout, le plaisir surabondant des combinaisons sonores et l'expression purement musicale des sentiments humains. D'où cette propension

24. L'une des pensées les plus délicates à saisir, même par les philosophes de métier, exprimées par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, officiellement vouée à la gloire de Wagner, mais écrite en 1870-1871 sous l'influence probable, sinon consciente, de Berlioz : « La mélodie ne cesse de projeter (*Entladung, Effulguration der Musik in Bildern*) hors d'elle des images » (Genève, Paris : Gonthier, 1964), p. 43. « En décharges successives, ce fonds originel de la tragédie engendre la vision du drame ». « à l'origine la scène et l'action furent seulement conçues comme *vision*... » (*ibid.*, p. 58). Sur le tard, Nietzsche reconnaitra que ces propos contredisent toute la façon de faire de Wagner...

native pour le chant de la douleur des hommes, que Nietzsche après les Grecs appelait le pathos, et son intuition instinctive de la dimension tragique.

Quatrièmement et dernièrement, il faut sans doute trouver là, on le disait en commençant, la raison profonde de la mécompréhension de la création berliozienne en son temps et jusqu'à nous, presque sans exception. Il a pris le contre-pied des idées dominantes de son temps au théâtre. On l'a donc laissé à la porte, puisqu'on n'y comprenait rien ou plutôt on restait persuadé que c'était lui qui ne savait pas y faire.

Trop inactuels, il y a des auteurs qui naissent posthumes.

Dominique CATTEAU

Un *Benvenuto* à la fête

Benvenuto Cellini à l'Opéra de Cologne, 21 novembre 2015

Il y a des lieux qui ne sont pas faits pour la musique, mais dans lesquels la musique est reine. C'est le cas du Staatenhaus de Cologne, sorte de foire commerciale aménagée *in extremis* en lieu de spectacle, les travaux entrepris dans l'Opéra local ayant été prolongés de deux ans. Un lieu étrange qui oblige l'orchestre à jouer au fond, derrière la scène, cependant qu'entre les spectateurs et la scène le chef de chant et le chef de chœur indiquent leurs entrées aux chanteurs.

Mais qu'à cela ne tienne, l'ardeur des interprètes et l'extrême exigence du nouveau *Generalmusikdirektor* de la ville de Cologne, François-Xavier Roth, font le reste. Et le résultat est éblouissant. Il est vrai que le chef a choisi de revenir à la conception originale de l'œuvre (celle que l'édition Bärenreiter appelle « Paris 1 ») en lui ajoutant les deux airs que Berlioz écrivit pendant les répétitions de son ouvrage à l'Opéra de Paris, en 1838, pour Cellini et Ascanio, mais qu'il ne supprima jamais par la suite, même lorsqu'il lui fallut réduire la durée de sa partition pour Weimar ; en adjoignant aussi au tableau du Carnaval romain la saisissante introduction instrumentale composée pour la représentation donnée à Londres en 1853. Cette version est assez proche de celle qui fut retenue par John Nelson en 2003 lors de ses concerts à Radio France (et qu'il enregistra) ; elle est idéale d'équilibre et de cohérence, et nous fait oublier toutes les vilénies dont se rendent trop souvent coupables chefs et metteurs en scène à l'égard de *Benvenuto* ; elle montre aussi, par ricochet, combien est stupide et criminelle la manière dont les célèbres duettistes Nagano & Dusapin ont voulu humilier *Les Troyens* à Hambourg.

Une foire, donc, ou un hangar. Mais une fois les premières minutes passées, l'oreille se fait à l'acoustique et l'orchestre, même

lointain, sonne admirablement. Le chœur ne mérite que des éloges, les solistes prononcent étonnamment bien le français (ce qui est essentiel, car la langue, les mots et leur articulation participent de la musique même), même si Vincent Le Texier (Balducci) est le seul francophone de la soirée. Ferdinand von Bothmer, en particulier, est un Benvenuto séduisant, dont le style est à l'égal de l'endurance, qui surclasse bien des ténors ayant abordé le rôle-titre ces dernières années, à commencer par John Osborn (à Amsterdam au printemps 2015).

La mise en scène de Carlus Padrissa rappelle *Les Troyens* du même Padrissa (à Valence en 2009) et prend l'ouvrage au sérieux, mais elle s'épuise à mesure que l'ouvrage se déroule et s'achève sur une scène de la fonte on ne peut plus statique. Surtout, la scène du concours de chant, pourtant magistralement organisée par Berlioz et ses librettistes, reste incompréhensible, comme c'est le cas dans la plupart des mises en scène de *Benvenuto*. La mise en *abyme*, il faut la trouver dans la soirée tout entière et son dispositif inédit qui oblige à dévoiler ce qui devrait rester caché, machinistes compris.

Christian WASELIN

Béatrice et Bénédicte

La Monnaie, Bruxelles, 26 mars 2016

Au printemps 2016, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles proposait *Béatrice et Bénédicte*, dans une mise en scène de Richard Brunel et sous la baguette de Jérémie Rhorer. Il s'agit d'une nouvelle production, en collaboration avec le Théâtre du Capitole de Toulouse.

Le Théâtre de la Monnaie étant en rénovation, la représentation a eu lieu au *Palais de la Monnaie*, nom pompeux qui désigne un vaste chapiteau monté à Tour et Taxis, un site au nord de Bruxelles actuellement en pleine métamorphose. On m'a dit que c'est ce même chapiteau qui accueillait il y a quelques temps encore l'Opéra de Liège, alors lui-même en travaux. Toujours est-il que je fus très favorablement surpris par le confort et la qualité acoustique de l'endroit, tout provisoire qu'il fût.

Ma place était fort près de l'orchestre. Je me souvins d'un passage des *Mémoires* (chapitre XV ¹) :

Ici on était trop près des cors, là on ne les entendait pas ; à droite, le son des trombones dominait trop [...] ; en bas, on était trop près de l'orchestre, il écrasait les voix ; [...] l'instrumentation de cet ouvrage devait être entendue de tel endroit, les chœurs de celui-ci de tel autre ; [...] on devait remonter un peu dans le parterre, afin que les sons de l'orchestre et ceux des voix, entendus de moins près, paraissent plus intimement unis et fondus dans un ensemble plus harmonieux.

Domage que je n'eusse une pareille de liberté de mouvement ! Mais si je n'étais pas à la meilleure place pour le rendu sonore, au moins pouvais-je contempler ce merveilleux objet du génie humain qu'est l'orchestre.

1. Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1991 ; *Harmoniques*), chapitre XV, p. 94.

Tibidi bi-bidim, tibidi ba-bidim. L'ouverture retentit. Les flûtes brillent, les bois dessinent la fresque. Je goûte la variété d'expression des cors. Il y a de la bonne humeur chez les musiciens. Las, cet heureux tapage ne me permet pas de suivre l'intéressante conversation de mes voisines sur les derniers potins du bureau. Il faudra discipliner ces artistes prétentieux qui osent faire de la musique à l'opéra.

Béatrice et Bénédict mêle dialogues parlés et musique. Berlioz crée une profonde unité dans ce mélange par la vivacité de la partition, la richesse des détails (les cellules rythmiques, par exemple) et les couleurs chaudes de l'ensemble. Les effets comiques abondent, notamment au travers des instruments : clarinettes et bassons, réponses trillées des cors, tambours de basque, guitare... Un peu avant la fin de l'opéra, les coups de cymbales sur « *Bénédict l'homme marié* » ont fait sursauter mes voisins, ce qui peut aussi être classé parmi les effets comiques. L'« épithalame grotesque » fait évidemment penser au choral de *La Damnation de Faust* et à la pantomime de *Benvenuto Cellini*. Mais Berlioz m'en voudra-t-il de n'avoir pas perçu le « grotesque » dans cette fugue naïve ?

Le duo d'Ursule et de Héro, « Nuit paisible et sereine ! », m'a tétanisé. Aux premières notes, j'ai compris que j'assistais à un grand moment musical. Les voix, les cordes, les flûtes et les clarinettes recréent une douce nuit d'Italie. Les voix se suivent en tierces, suspendent leurs cours sur des quartes augmentées, que la clarinette résout en sixtes. Un vent tiède se lève, je respire cette douce appréhension d'un amour naissant.

Jérémie Rhorer dirige la partition avec grand talent. Il rend toute la légèreté et l'humour de la partition. Les instruments à vent ont une belle place.

La douceur du chant d'Anne-Catherine Gillet (Héro), entre autres dans l'air « *Je vais le voir* », m'a hanté plusieurs jours durant. M^{me} Gillet pose les nuances, projette sa voix à bon escient, son phrasé est limpide.

Stéphanie d'Oustrac (Béatrice) a la saillie altièrre, la bouche prête à persifler. Elle et Julien Dran (Bénédict) prennent plaisir à se chamailler dans le duo du premier acte, « *Comment le dédain pourrait-il mourir ?* ». Béatrice finit par succomber à la suite de Bénédict, comme de bien entendu.

Lionel Lhote rend très bien le ridicule de Somarone, transformé ici en fat à la jalousie venimeuse. Dans l'épithalame, il harcèle le chœur de façon burlesque. Le rôle de Somarone ne lui donne hélas pas l'occasion de bien montrer son art sur le plan lyrique.

Shakespeare est mort il y a 400 ans. C'est l'une des raisons pour lesquelles *Béatrice et Bénédict* a été programmé par la Monnaie. Sur les affiches, le nom de Shakespeare est sur le même plan que celui de Berlioz. Avec de tels auspices, il était à craindre que le compositeur dût partager ses lauriers avec le metteur en scène. Ce fut en partie le cas. Richard Brunel a choisi de faire récrire certains dialogues (c'est une manie aujourd'hui) et de changer l'ordre de plusieurs parties chantées pour « laisser plus de place au théâtre ». L'intrigue elle-même est modifiée. Somarone est une création de Berlioz, composé à partir du Balthazar de l'œuvre originale de Shakespeare. Richard Brunel choisit d'en faire un pivot de sa mise en scène et le transforme à nouveau, cette fois en amant éconduit et vindicatif, menaçant l'histoire d'amour entre Héro et Claudio. Somarone n'est plus un personnage comique mais felleux. Le vin de Syracuse n'est plus aussi « doux à l'âme » que l'original.

Le livret est récrit ? Il s'est trouvé des journalistes pour regretter que « la musique freine l'action ». La musique est conservée sans coupures ? Las, les mêmes se plaignent que les « airs sont longs ». Voilà Berlioz prié de revoir sa copie et d'élaguer lui-même ses partitions. J'avais envie, à l'imitation de mon héros ², de me lever et d'invectiver le public : « qui donc se permet de corriger Berlioz ? » Mais je dois sans doute m'estimer heureux que la musique, au moins, ait été conservée dans son intégralité.

2. *Op. cit.*, p. 98.

Malgré ces réserves, la mise en scène mérite des éloges. Musicalement, d'abord. Tous les chanteurs sont jeunes et francophones, ce qui rend l'opéra vivace et intelligible. La version de la Monnaie est plus mordante et plus spirituelle que celle enregistrée par Sir Colin Davis en 2000. Théâtralement, ensuite. Le jeu des chanteurs, l'ingéniosité des décors, l'esprit des dialogues où chacun révise sa carte du Tendre, sont à saluer.

En sortant de la salle, j'entends les commères de tout à l'heure, riant cette fois des chamailleries entre Béatrice et Bénédict. Ainsi, le couple ironique de Béatrice et Bénédict, se promettant d'être « ennemis demain », devient le vainqueur face au couple romantique de Héro et Claudio, plein de serments d'abord, désuni ensuite. L'ironie est vaincue par l'amour et l'amour est vaincu par l'ironie. Mais toute victoire est précaire. Est-on bien sûr de la sincérité des amoureux malgré eux ? Est-on bien sûr que la désunion des amants est juste ? Que seraient ces personnages si l'amour et l'ironie ne donnaient sens à leur existence ? Si la gaieté de l'œuvre est toujours présente, la mise en scène distille un pessimisme corrosif qui ressemble à de l'aigreur. On sort de la salle amusé, mais avec un je-ne-sais-quoi qui ressemble à de la désillusion. Finalement, n'était-ce pas là beaucoup de musique pour rien ?

Steve BRAEM

La Monnaie dédie les représentations de Béatrice et Bénédict aux victimes des attentats abjects qui ont touché Bruxelles le 22 mars 2016.

Une multiple révélation

La soirée d'hier a été une révélation sur plus d'un point. D'abord parce que l'orchestre de Poitou-Charentes a sans doute été le seul de France, sinon du monde, à programmer un peu de Berlioz, en l'occurrence *Les Nuits d'été*, le jour anniversaire de sa mort. Belle intention qui mérite une vraie reconnaissance.

Ensuite, parce que nouvel arrivant dans la région, je découvrais l'orchestre régional que je n'avais jamais entendu encore. Je ne boude pas mon plaisir : voilà une formation d'un niveau fort intéressant, aux sonorités impeccables, et qui montre une réelle passion musicale particulièrement appréciable. Arie van Beek dirige l'ensemble avec une fougue et une intelligence qui lui permettent de mettre en évidence les mille détails savoureux de cette partition toute de finesse et de délicatesse.

Par dessus tout, c'est à Gaëlle Arquez que s'applique le mot révélation. Admirable, époustouflante, de bout en bout. La jeune artiste est douée d'une voix exactement somptueuse, veloutée et chaleureuse, au timbre superbe et d'une profondeur impressionnante. Et par dessus le marché, elle *sait chanter* ! Une retenue incroyable, pas un éclat ni une stridence, toujours une maîtrise de l'émission sonore à vous couper le souffle. Dès la première phrase de la *Villanelle*, tout est annoncé.

Et rien n'est démenti jusqu'à la dernière de *L'île inconnue*. Un véritable prodige ! Plus encore, un choc ! Décidément les jeunes artistes ont quelquefois le front tout naturellement insolent de surclasser, comme si de rien, leurs plus illustres prédécesseurs. J'ai souvent entendu *Les Nuits d'été* au concert, parfois par les plus renommés (par exemple Jessye Norman et Daniel Barenboim à Paris, il y a quelque quarante ans), mais jamais comme ça ! Et même au disque et au CD, Gaëlle Arquez ne s'incline pas devant grand monde. Seule Crespin sans doute, et encore... la voix de Régine

Crespin n'était pas aussi belle.

Voilà une jeune mezzo qui ira loin, très loin. Pas besoin d'être prophète pour le proclamer. A l'entendre, on se prend vite à rêver d'elle dans les plus grands rôles berlioziens, Didon comprise, tant il est évident qu'elle en a l'étoffe. Sûr qu'on en reparlera.

Quant à l'orchestre de Poitou-Charentes, on lui glisserait volontiers une idée tout à fait dans ses cordes pour le 8 mars prochain : une *Enfance du Christ* par exemple, ou un *Béatrice et Bénédict*, pour faire un peu d'ombre à la version de concert parisienne. Qui sait ?...

Dominique CATTEAU

La Vestale

Cirque Royal de Bruxelles, 17 octobre 2015

À S. et A.

Je ne connaissais le nom de Gaspare Spontini qu'au travers des écrits de Berlioz. Il est cité en mains endroits des *Mémoires* et du *Traité d'orchestration*. Berlioz admirait tant *La Vestale* qu'il supposait, dans *Les Soirées de l'orchestre*, qu'on pouvait mourir d'enthousiasme rien qu'à l'entendre. Mes attentes étaient donc grandes au moment d'entrer dans la salle de concert.

Il s'agit ici d'une coproduction de La Monnaie et du Théâtre des Champs-Élysées, déjà montée à Paris en octobre 2013. Le chef, Alessandro De Marchi, convainc dès l'ouverture et son crescendo enflammé. L'orchestre rend magnifiquement les couleurs de la partition. On comprend que Berlioz ait puisé dans Spontini pour nourrir son art de l'instrumentation¹. J'ai été ému par les accents sombres des altos au début du 3^e acte, ainsi que par la clarinette et le cor dans le célèbre « *Toi que j'implore avec effroi* ». Cependant, étant donné la configuration des lieux (un cirque d'hiver), l'orchestre était disposé au milieu de la salle. Le son des cuivres et des bois s'en trouvait renforcé, au détriment des cordes. De ce fait, l'opéra prenait parfois des allures de grand spectacle.

Saluons la bonne diction des interprètes. Yann Beuron (Licinius), formé au baroque, chante avec élégance mais peut-être avec un léger manque de conviction. Alexandra Deshorties (Julia) est très émouvante et je ne crois pas exagérer en disant que les appels désespérés de la pauvre vestale ont bouleversé l'auditoire. Sylvie Brunet-Grupposo est une Grande Vestale maternelle, avec ses

1. Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1991 ; *Harmoniques*), chapitre XIII.

menaces et ses consolations. Jean Teitgen se tire convenablement du rôle ingrat du Souverain Pontife, qu'il est difficile de dégager de ses hauteurs hiératiques.

Les chœurs occupent une large place sur la partition et sur la scène. Ils ont ici assuré leur rôle avec talent et noblesse. Je n'ai pu retenir mes larmes en entendant la marche inexorable et solennelle des chœurs superposés (« *Périsse la vestale impie* »). Les femmes implorent la pitié, les hommes réclament la sévérité, les deux groupes se joignent pour former une mécanique qui se referme sur la Vestale condamnée : l'image est saisissante et me rappelle la fin d'*Euphonia*.

La mise en scène minimaliste d'Éric Lacascade convient bien à la tragédie lyrique. Quelques coupures ont eu lieu à la fin de l'opéra, probablement pour rendre l'action plus rapide. Pour ma part, je suis lassé par cette habitude d'habiller les chanteurs de vêtements de cuir. Je note par ailleurs que les chanteurs se déplacent beaucoup sur la scène et sont toujours occupés à plier un drap ou à allumer une chandelle. Je ne suis pas sûr que cela serve à l'action et à l'écoute.

La mise en scène dénonce l'hypocrisie des pratiques religieuses, mais je regrette qu'elle se limite à cela. J'aurais préféré une analyse plus fine de la psychologie des personnages. Car enfin, une fois vaincue ces odieuses superstitions, un autre danger ne menace-t-il pas de brûler notre pauvre Julia ? Le grandiose de la scène finale m'a dérangé. À cet égard, le Souverain Pontife et la Grande Vestale ont plus de profondeur que Licinius et Julia.

La Vestale est un opéra plein d'invention, de splendeur et de brillance, mais qui manque de ce fond d'âme présent chez Gluck. J'ai quitté la salle le cœur exalté, cependant mon émotion est incomparable avec celle ressentie lorsque j'ai vu *Alceste* pour la première fois. Spontini n'aura pas bouleversé mon panthéon musical.

Steve BRAEM

Berlioz et Spontini rêvés par Wagner

Wagner, dans ses *Souvenirs sur Spontini*, repris en partie dans *Mein Leben*, veut que Berlioz ait accompagné le compositeur italien dans ses derniers instants. « Plus tard, Berlioz me fit part de la mort du maître, qu'il avait assisté fidèlement dans son agonie ; il m'apprit qu'aux approches de sa fin, Spontini s'était regimbé de toutes ses forces contre cette extrémité, et qu'il s'était écrié à maintes reprises : "*Je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir !*" En guise de consolation, Berlioz lui dit : "*Comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel !*" "*Ne faites pas d'esprit !*" lui répliqua le vieillard en colère ».

Anecdote croustillante, d'un bel effet dans des « souvenirs » ; mais apocryphe, aucunement corroborée par ailleurs (à propos du « maître immortel »), et probablement née de la seule imagination fertile de Wagner. Puisque Berlioz n'était pas à Maiolati les jours précédant le 24 janvier 1851, lors du décès du « maître » retiré depuis 1850 dans sa bourgade natale. En ce début 1851, il demeurait toujours à Paris, dans les préparatifs d'un concert. Et c'est là qu'il est informé de la fin du compositeur : « Je suis tout triste, écrit-il à Auguste Morel ; Érard vient de m'apprendre que Spontini est mort ». Du reste, il n'était jamais retourné en Italie depuis son séjour consécutif au prix de Rome.

La source, modifiée par Wagner dans sa retranscription et quelque peu enjolivée, serait plus vraisemblablement à rattacher aux circonstances des rencontres entre Berlioz et Spontini deux ans plus tôt, à Paris en 1849. Et en particulier au dîner chez Spontini du 22 février de cette année, tel que Berlioz le relate dans une lettre à sa sœur Nanci : « Il a la monomanie de se croire mourant, à chaque instant de la journée il dit que son heure est venue. Il m'a invité à dîner avant-hier ; j'ai passé la soirée à le raisonner, à lui démontrer

qu'il se portait bien. Rien n'y fait. Il me saisissait dans ses bras avec une sorte de frénésie, en disant : "Ah mon cher Berlioz, j'ai tant horreur de la mort !... et mon heure est venue, je le sens bien. Vous me remplacerez à l'Institut. Veillez à ce qu'on ne fasse point de musique à mes funérailles." » Après la disparition de Spontini, Berlioz devait effectivement se présenter à l'Institut, mais c'est Ambroise Thomas qui fut élu (il devra attendre 1856 pour être finalement admis).

Pierre-René SERNA

Mili Balakirev et la statue de Berlioz

« Maintenant que la mémoire de Berlioz est vengée, réhabilitée, que l'œuvre du maître, indiscutée, indiscutable, a conquis dignement sa gloire, plane, rayonne, à l'abri de toute critique, de toute injure, ne reste-t-il encore quelque chose à faire ? Puisqu'il est d'usage d'honorer les hommes qui ont jeté un certain éclat sur leur pays, pourquoi n'élèverions-nous pas, sur le sol natal, une statue à notre grand artiste ? »¹

En janvier 1881, un peu plus de dix ans après la mort d'Hector Berlioz, une initiative fut lancée pour élever la première statue en hommage au compositeur. À cette fin, des « Comités pour l'érection d'un monument à la mémoire de H. Berlioz » furent créés à Paris et à La Côte-Saint-André pour recueillir des souscriptions. Le Comité parisien comprenait de nombreux amis du compositeur, d'autres artistes, dont Ambroise Thomas, Ernest Reyer, Jules Massenet, Saint-Saëns et Henry Litolf, des éditeurs de musique tels que Brandus, Richault et Daniel Bernard, le directeur des Concerts du Cirque d'Hiver, etc. Des lettres de demande de dons furent envoyées en France ainsi que dans d'autres pays européens.

Au cours de mes recherches dans plusieurs archives russes, je suis tombée sur une lettre du vicomte Delaborde, président du Comité pour l'érection d'un monument à la mémoire de H. Berlioz, à Mili Balakirev, compositeur russe et ami de Berlioz, l'invitant à créer une section saint-petersbourgeoise du Comité. Voici ce qu'écrivit le vicomte Delaborde à Balakirev :

1. E.-J. Savigné, *Hector Berlioz, historique des comités dauphinois et parisien, inauguration des statues à Paris et à La Côte-Saint-André* (Vienne : Ogeret et Martin, 1903), p. 7-8.

Paris le 8 juin 1883

Monsieur,

Les membres du comité institué pour recueillir les souscriptions en vue d'élever un monument à la mémoire de Berlioz ont pensé que vous voudriez bien leur prêter votre très utile concours dans l'accomplissement de cette œuvre de gratitude et de justice.

J'ai donc l'honneur de vous prier, en leur nom, de consentir à constituer à Saint-Pétersbourg un comité annexe du nôtre, qui se chargerait d'ouvrir une souscription dans cette ville et qui se mettrait en communication avec nous en nous faisant connaître les noms des membres dont il serait composé.

Mes collègues et moi nous espérons que vous ne refusez pas d'associer vos efforts aux nôtres, et nous serons très heureux d'apprendre que grâce à vous, l'hommage que nous voulons rendre à un artiste illustre sera digne de lui et des souvenirs attachés à son nom.

Veuillez agréer, Monsieur, avec l'expression de nos remerciements collectifs, l'assurance de mes sentiments personnels de considération.²

L'idée de s'adresser à Saint-Pétersbourg était tout à fait logique, car les deux tournées de Berlioz en Russie (à Moscou et à Saint-Pétersbourg en 1847, puis de 1867 à 1868) ont compté parmi les plus grands succès de sa carrière. Il avait été reçu avec un grand enthousiasme par le public russe. Les compositeurs et musiciens amateurs russes le considéraient comme l'un des plus grands maîtres de son temps.

Par ailleurs, Delaborde n'a pas choisi Mili Balakirev par hasard. Ce compositeur et chef de file intellectuel de la nouvelle école des compositeurs russes (plus tard appelé « groupe des Cinq ») était un grand admirateur de Berlioz. Il avait fait la connaissance de l'auteur

2. Archive des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie, F. 41 Op. 1. N° 1385. Fonds de Balakirev. Lettre du vicomte Delaborde à Mili Balakirev. Paris. Sur papier à en-tête du Comité pour l'érection d'un monument à la mémoire de H. Berlioz. En français, 2 pages.

de la *Symphonie fantastique* au cours de la deuxième visite de Berlioz en Russie, en 1867-1868. Par la suite, il devait considérer Berlioz comme un bon ami. « Je le respecte plus qu'aucun autre compositeur en Europe »³, écrit-il à Vladimir Stassov. Son affection pour Berlioz provenait en partie de sa gratitude envers le compositeur français qui en 1868 lui avait donné d'excellentes recommandations, lesquelles permirent à Balakirev de conserver son poste de chef d'orchestre à la Société musicale russe.

Aussi bien du vivant de Berlioz qu'après sa mort, Balakirev a fait la promotion des œuvres du compositeur français. En tant que chef d'orchestre, Balakirev a beaucoup exécuté les œuvres de Berlioz dans le cadre de concerts de l'École de musique libre, dont il était le fondateur, et plus tard lors des concerts de la Société musicale à Saint-Petersbourg. Par exemple, il a présenté pour la première fois en Russie le *Te Deum* de Berlioz, à Saint-Petersbourg (peu avant la mort du compositeur), et il en a rendu compte dans une lettre à son ami français, exprimant son inquiétude quant à la santé de Berlioz, et indiquant que le *Te Deum* et la *Symphonie pastorale* seraient présentés très prochainement⁴.

Après la mort de Berlioz, Balakirev a fait des arrangements pour piano de plusieurs œuvres de Berlioz. En 1878, par exemple, il publie chez Brandus un arrangement d'*Harold en Italie* pour piano à quatre mains. En 1898, il propose à l'éditeur russe Petr Jurgenson⁵ de publier des partitions de plusieurs œuvres de Berlioz. Plus tard, il participe à l'édition du *Te Deum* chez Breitkopf & Härtel.

3. Lettre de Balakirev à Stassov du 14 septembre 1868.

4. Dépêche de Balakirev à Berlioz (1869). Ici citation d'après le livre *M. Balakirev i V. Stasov. Perepiska* [Balakirev et Stassov. Correspondance], éd. A. Lâpunova (Moscou : 1971), I, p. 443. L'original est conservé dans l'Archive de l'Institut de littérature russe (Maison Pouchkine) de l'Académie des sciences de Russie. F. 162, Op. 3, N° 20.

5. Voir la lettre de Balakirev à Jurgenson du 31 octobre 1898 dans Balakirev, *Perepiska s notoizdatel'stvom P. Ūrgensona* [Correspondance avec l'éditeur musical Petr Ūrgenson], éd. V. Kiselev, A. Lâpunova (Moscou : 1958), p. 141.

Il aurait été impossible de trouver dans les milieux russes de l'époque un admirateur de Berlioz plus passionné que Balakirev. Ce dernier était sans doute flatté par la proposition du vicomte Delaborde, et a donc rédigé une lettre acceptant la mission. Quoique je n'ai pas encore trouvé l'original de cette lettre, j'ai pu identifier dans les archives de Balakirev un brouillon (le compositeur russe n'était pas particulièrement fort en français). Le voici :

Monsieur le Vicomte Delaborde, Paris

St Petersburg

Monsieur le Vicomte,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait remettre par l'entremise de M. Brandus, et je m'empresse de vous [assurer ?], ainsi qu'au Comité présidé par vous, l'expression de ma gratitude pour l'honneur que vous me faites en me mettant à la tête de la sous-commission ayant mission de recueillir les souscriptions pour l'érection d'un monument à Berlioz. La mémoire de ce grand maître occupe une bien grande place dans mes sympathies. [barré] et certainement j'emploierai tous mes efforts pour réaliser votre beau projet. Malheureusement, je ne puis pas vous cacher que je compte peu sur la réalisation d'une somme assez forte car les projets de monument même pour [les] hommes les plus marquants de notre patrie ne peuvent aboutir à leur exécution qu'avec des efforts fort considérable[s]. En ce moment tout le monde est absent de St Pétersbourg, mais à la rentré[e] générale, en Septembre en ville je me mettrai en relation avec tous ceux qui peuvent m'aider dans notre but et me ferai un devoir de vous communiquer immédiatement le résultat de mes démarches. Veuillez agréer, Monsieur le Vicomte, l'expression de mes sentiments respectueux.⁶

6. Bibliothèque nationale de Russie, F. 41 Op. 1 N° 1385. Fonds de Balakirev. Brouillon d'une lettre de Balakirev au vicomte Delaborde. Saint-Pétersbourg. En français, 8 juillet 1883.

Peut-on vraiment imaginer qu'après avoir accueilli Berlioz avec une telle générosité en 1867-1868, la communauté mélomane russe ne fût pas en mesure en 1883 de se mobiliser pour soutenir le projet de monument à Berlioz ? En fait, il se trouve que les choses étaient ainsi. La vie musicale des années 1880 à Saint-Petersbourg avait changé par rapport à l'époque de la dernière visite de Berlioz. En 1883, de nombreux amis et aristocrates russes admirateurs de Berlioz n'étaient plus en vie. Le prince Odoyevski, premier admirateur de Berlioz en Russie, est décédé la même année que Berlioz (1869). De même, les frères Wielhorski (décédés en 1856 et 1866), le général Lvoff (1870), et la grande-duchesse Elena Pavlovna (1873) qui avait invité Berlioz en Russie en 1867, avaient tous disparus. Et la nouvelle génération de musiciens et compositeurs ne disposait pas de moyens suffisants.

L'époque des grands mécènes de l'art et des musiciens amateurs en Russie était révolue. En revanche, la nouvelle génération de musiciens était à la recherche d'une voie propre pour la musique russe et en quête d'une identité nationale. Par exemple, dans sa lettre Balakirev évoque des difficultés rencontrées dans le cadre de projets « pour les hommes les plus marquants de notre patrie ». Il fait sans doute référence à Michel Glinka, un des fondateurs de l'école musicale russe dont le premier buste fut installé au Théâtre Mariinski seulement en 1876, presque vingt ans après la mort du compositeur. Le premier monument à Glinka fut élevé encore plus tard, en 1885. Dans ce contexte on peut comprendre que l'érection d'une statue de Berlioz en France ne fût pas une priorité pour les Russes.

Je n'ai pas encore pu trouver la suite de cette correspondance entre Balakirev et le président du Comité. Nous ne savons donc pas si les Russes ont participé au projet de statue. Cependant, la levée de fonds s'est poursuivie pendant plusieurs années en France. La statue de Berlioz à Paris ne fut inaugurée que le 17 octobre 1886, place Vintimille (actuellement square Berlioz), en présence de membres de l'Institut, d'artistes, de fonctionnaires, de représentants de la Ville de Paris, etc. Quatre ans plus tard, en 1890, une copie de cette statue fut finalement érigée dans la ville natale de Berlioz. Située place Berlioz

à La Côte-Saint-André, c'est le seul exemplaire qui nous reste de la statue conçue par Alfred Lenoir.

En Russie, il n'a jamais été érigé de statue en l'honneur de Berlioz. Nous disposons uniquement d'une copie d'un buste de Berlioz, œuvre de Jean-Joseph Perraud, qui a été achetée par Mikhaïl Azanchevski ⁷ après la mort du compositeur en 1869 et qui est maintenant conservée à la bibliothèque du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Cette effigie rappelle aux Russes l'époque du triomphe de Berlioz dans la Russie lointaine, qu'à un moment donné il a même appelé sa « salvatrice ».

Anastasiia SYREISHCHIKOVA

7. Mikhaïl Azanchevski (1839-1881), musicien russe, compositeur et professeur de musique, directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg (1870-1876). Voir Ziryanov O., « Berlioz i Konservatoria » [Berlioz et le Conservatoire], in : *Almanah « Maloizvestnyie stranitsyi istorii Konservatorii »* [Almanach « Les pages peu connues de l'histoire du Conservatoire »], éd. E. Barutcheva (Saint-Pétersbourg : 2011), XI, p. 49-54.

Symphonie fantastique. Lélio ou Le Retour à la vie.

Hétéroclite et génial, *Lélio* est la composition la plus aventureuse de Berlioz. Ancêtre du Théâtre musical, ce « mélologue » conçu pour être donné à la suite de la *Symphonie fantastique* mêle à un récit pseudo autobiographique quelques considérations flamboyantes ou mordantes sur Shakespeare, sur la musique et sur la condition artistique. En guise de ponctuations ou d'illustrations, Berlioz y fait emploi de savoureux fonds de tiroir : *Le Pêcheur*, ballade pour ténor et piano, *Chœur d'ombres* (adapté de sa cantate *Cléopâtre*), *Chanson de brigands* (pour baryton et orchestre), *Chant de bonheur* et *La Harpe éolienne* (repris de sa cantate *Orphée*) et *Fantaisie sur La Tempête*, soudés à la *Symphonie* par le sujet et par d'éphémères retours du motif de l'*Idée fixe*.

L'impact de la *Symphonie fantastique* est si puissant qu'on la place toujours en fin de programme. Donner *Lélio* à sa suite relève de la mission impossible et les exécutions, un peu moins rares ces dernières années, frôlent trop souvent le ridicule. C'est pourtant ce que Riccardo Muti a tenté en 2007 au festival de Salzbourg avec un succès retentissant prolongé par cet enregistrement public, avec le Chicago Symphony Orchestra and Chorus, dans leurs meubles, en septembre 2010.

Muti a tant et si bien œuvré à la réhabilitation de Cherubini qu'on s'étonnerait presque de son attachement à ces deux œuvres du bouillant Hector, qui s'étant posé en adversaire de « l'illustre vieillard », l'a défié en obtenant la salle du Conservatoire pour y créer la *Symphonie fantastique* en 1830, puis brocardé dans *Lélio* second volet des *Épisodes de la vie d'un Artiste*, où son porte-parole, l'acteur Bocage, dénonçait les « prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves s'il leur était

donné d'en avoir ».

La présence souveraine, irrésistible, de Gérard Depardieu dans le rôle de l'Artiste est un élément déterminant de la réussite de ce disque. Trouvant pour ce texte si difficile à dire, de vrais accents de sincérité, des emportements habités, des suspensions impressionnantes, l'acteur n'a pas failli un instant à l'exigence de paraître convaincu de ce qu'il dit, et d'être excessif à bon escient. Unis par une diction française impeccable, la voix de ténor romantique (idéale pour *Le Pêcheur*) de Mario Zeffiri, qui conjugue les aigus de poitrine et le falsetto, la truculence de Kyle Ketelsen en chef de brigands d'opéra-comique, la qualité des chœurs, s'imbriquent dans le discours avec un naturel qui n'est pas le fruit du hasard. Tout est pensé et senti.

On doit en dire autant de la *Symphonie fantastique* dont Riccardo Muti livre ici une interprétation exceptionnelle sous les dehors d'une grande simplicité, à mille lieues des prétentions souvent frelatées des interprétations « historiquement informées ». Il est difficile d'évaluer la part de la prise de son dans l'exactitude des nuances, dans l'équilibre absolu de tous les pupitres à la fois distincts et complices, dans l'identité de poids entre une masse et un soliste, entre les vents et les cordes. Du moins, la virtuosité personnelle garante de l'exactitude du phrasé, l'extrême sûreté d'intonation ne doivent rien au mixage et aux micros, de même que l'attention que Muti porte au respect de l'articulation mélodique (*Un bal*), à la logique de l'enchaînement des phases de la composition. L'impalpable indécision des *Rêveries* initiales, l'élan des *Passions*, l'atmosphère inquiétante qui prélude au *Bal*, la ligne soutenue de la *Scène aux champs*, la soudaineté du coup de hache qui brise la *Marche au supplice* et, dans le *Songe d'une nuit de sabbat*, le dédain des effets extérieurs (cors cuivrés, jeu sur le chevalet, dont ses confrères abusent, même l'excellent Mariss Jansons, cf. *Lelio*, n° 32) ne sont que le reflet de notes prises au vol.

Gérard CONDÉ

Discographie

Nouveautés

Symphonie fantastique. Avec : Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été.* In : ***Claudio Abbado: The Last Concert.*** D. York, sop. ; S. Doufexis, m.-sop. ; Damen des Chors des Bayerischen Rundfunks, dir. C. Abbado. 2 CD Berliner Philharmoniker BPHR160081 + 1 Blu-ray © 2013

Adieu des bergers à la Sainte Famille (***L'Enfance du Christ.***) Avec : divers compositeurs. In : ***Carols from Queen's.*** Choir of the Queen's College, Oxford, dir. O. Rees. 1 CD AVIE AV2345 © 2015

Rééditions

Songe d'une nuit de sabbat (***Symphonie fantastique.***) Avec : divers compositeurs. In : ***The Sound of Simon Rattle.*** Berliner Philharmoniker, dir. Sir Simon Rattle. 3 CD Warner Classics 2564648733

Symphonie fantastique. Harold en Italie. Avec divers compositeurs. In : ***Zubin Mehta: Symphonies and Symphonic Poems.*** New York Philharmonic Orchestra. D. Benyamini, alto ; Israel Philharmonic Orchestra. 23 CD Decca 002488802 © 1979 (*Sf*), 1974 (*HI*)

Roméo et Juliette. Symphonie fantastique. R. Resnik, contralto ; A. Turp, ténor ; D. Ward, basse ; London Symphony Chorus and Orchestra, dir. P. Monteux. Vienna State Opera Orchestra, dir. R. Leibowitz. 2 CD DG Presto 471242-2 © 1962 (*RJ*), 1957 (*Sf*)

Symphonie fantastique. Roméo et Juliette. Avec : divers compositeurs. In : ***Un siècle de musique française.*** Ch. Munch. 25 CD Sony 88875192862 © 1962 (*RJ*), 1957 (*Sf*)

Symphonie fantastique, Ouverture du Corsaire, Le Carnaval romain, Béatrice et Bénédict (ouverture), Ballet des sylphes, Menuet des follets, Marche hongroise (***La Damnation de Faust***), ***Grande Ouverture de Benvenuto Cellini, Les Nuits d'été, Symphonie fantastique*** (répétition).

Avec : divers compositeurs. In : **Ernest Ansermet: French Music**. R. Crespin, sop. ; Orchestre de la Suisse romande, dir. E. Ansermet. 32 CD Decca 4807898 © 1967 (*Sf*), 1964 (*OC, CR, BB, DF, GOBC*), 1963 (*NE*)

Symphonie fantastique, Le Carnaval romain, Ouverture du Corsaire, Grande Ouverture des Francs-Juges. Avec : divers compositeurs. In : **Dutoit: Montréal**. Orchestre symphonique de Montréal, dir. Ch. Dutoit. 35 CD Decca 4789466 © 1984 (*Sf*)

Harold en Italie. Rêverie et Caprice. Avec : divers compositeurs. In : **The Menuhin Century: The Virtuoso and His Landmark Recordings**. Y. Menuhin, alto, vl. ; Philharmonia Orchestra, dir. C. Davis, J. Pritchard. 13 CD Warner Classics 2564677707 © 1962 (*HI*), 1964 (*RC*)

Harold en Italie. Rêverie et Caprice. Avec : divers compositeurs. In : **The Menuhin Century**. Y. Menuhin, alto, vl. ; Philharmonia Orchestra, dir. C. Davis, J. Pritchard. 80 CD, 11 DVD Warner Classics 25646782741 + livre © 1962 (*HI*), 1964 (*RC*)

Harold en Italie, Tristia, Les Nuits d'été. Avec : divers compositeurs. In : **Philips Classics: Stereo Years**. N. Imai, alto ; J. Norman, sop. ; London Symphony Orchestra, dir. Sir Colin Davis. 50 CD Philips 4788977

Grande Ouverture de Benvenuto Cellini. Roméo et Juliette, extraits. Avec : divers compositeurs. In : **Deutsche Grammophon: the Mono Years**. Berliner Philharmoniker, dir. P. van Kempen (*GOBC*), L. Maazel, (*RJ*). 51 CD Deutsche Grammophon 4795516

Roméo et Juliette, extraits. Avec : divers compositeurs. In : **Romeo & Juliet**. London Symphony Orchestra Chorus, London Symphony Orchestra, dir. P. Monteux. 1 SACD Praga PRD350116 © 1962 (*RJ*)

Les Nuits d'été. Avec : divers compositeurs. In : **Frederica von Stade: The Complete Columbia Recital Albums**. F. von Stade, m.-sop. ; Boston Symphony Orchestra, dir. S. Ozawa. 17 CD Sony 88875183412 © 1983 (*NE*)

« Voici des roses » (**La Damnation de Faust**). Avec : divers compositeurs. In : **Les barytons francophones du 19^e siècle**. L. Melchissédec. 1 CD Malibran 703

Te Deum. F. Araiza, t. ; M. Haselböck, orgue ; London Symphony Orchestra Chorus ; London Philharmonic Choir ; Orchestre des jeunes de la Communauté européenne, dir. C. Abbado. 1 CD DG 4795875 © 1981

Te ergo quaesumus (***Te Deum***). Avec : divers compositeurs. In : ***Roberto Alagna – L’enchanteur***. R. Alagna, t. ; M.-C. Alain, orgue ; Chœur de l’Orchestre de Paris ; Orchestre de Paris, dir. J. Nelson. 2 CD Warner Classics 25646390229 © 2000 (TD)

Vidéographie

Nouveautés

Le Carnaval romain. Avec divers compositeurs. In : ***Live at the Théâtre Antique d’Orange***. Orchestre philharmonique de Radio France, dir. M. W. Chung. 1 DVD Bel Air Classiques BAC132 © 2015

Symphonie fantastique. In : ***Masters of Classical Music***. Berliner Philharmoniker, dir. M. Jansons. 5 DVD EuroArts 2060858

Ouverture du Corsaire, Symphonie fantastique, La Damnation de Faust (extraits). In : ***25 Years of Europabkonzert***. Berliner Philharmoniker, dir. Sir Simon Rattle, M. Jansons, D. Barenboim. 25 DVD EuroArts 8024260988 © Budapest, 2005 (OC). Istanbul, 2001 (Sf). Madrid, 1992 (DF).

Rééditions

Symphonie fantastique. Royal Concertgebouw Orchestra, dir. B. Haitink. Concertgebouw, Amsterdam, 1979. 1 Blu-ray Arthaus Musik 109167

La Damnation de Faust. K. Lewis (Faust), J. van Dam (Méphistophélès), P. Rose (Brander), A. S. von Otter (Marguerite), The Chicago Symphony Orchestra and Chorus, dir. Sir Georg Solti. Royal Albert Hall, Londres, 1989. 1 Blu-ray Arthaus Musik 109182

Alain REYNAUD

BIBLIOGRAPHIE

I. CORRESPONDANCE DE BERLIOZ

Peter Bloom, Joël-Marie Fauquet, Hugh J. Macdonald, Cécile Reynaud (éd.), *Nouvelles lettres de Berlioz, de sa famille, de ses contemporains. Correspondance générale*, IX, supplément 2. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2016, 792 p. € 30

II. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Josiane Boulard et Lucien Chamard-Bois, *Clémentine, la petite fille secrète d'Hector Berlioz*. Paris, Books on Demand, 2015, 120 p. € 5,99

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Berlioz, encore et toujours. Actes du Cycle Hector Berlioz, Arras, 2015. Paris, Books on Demand, 2016, 216 p.

[Contient : Avant-propos, p. 3 ; Repères biographiques, p. 6 ; Anne Bongrain, *Une introduction à Berlioz feuilletoniste*, p. 9-40 ; Marc-Mathieu Münch, *Berlioz, l'effet de vie et la Symphonie fantastique*, p. 41-66 ; Patrick Barbier, *Pauline Viardot, muse d'Hector Berlioz*, p. 67-86 ; Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, *Berlioz et l'opéra-comique au prisme de ses écrits*, p. 87-102 ; Hermann Hofer, *Continent Berlioz*, p. 103-145 ; Katherine Kolb, *Les ailes de l'âme : vol et envol chez Berlioz*, p. 146-171 ; Entretien avec Jean-Claude Malgoire, p. 172-191 ; Matthias Brzoska, *Berlioz, musicien d'église*, p. 192-209 ; Les conférenciers, p. 210.]

Constantin Floros, *Music as Message: An Introduction to Musical Semantics*. Translated by Ernest Bernhardt-Kabisch. Bern, Peter Lang, 2016, 339 p. € 56

[Contient : Berlioz' Conception of the "Instrumental Drama", p. 189-198.]

Julian Rushton, « *Berlioz on Music: Selected Criticism 1824–1837*. Ed. by Katherine Kolb, trans. by Samuel N. Rosenberg », *Music and Letters* (2016) 97 (1), 167-169.

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Claude Abromont, *La Symphonie fantastique. Enquête autour d'une idée fixe*. Paris, Philharmonie de Paris, 2016, 320 p. Coll. « La Rue musicale ». € 13,90

Violaine Anger, « De « l'artiste » à Somarone : Berlioz entre écriture de soi et caricature », *Analyse musicale* n° 78, décembre 2015 [Les représentations du compositeur : Création et recréation (II)].

Jean-Pierre Bartoli, « Vocal Patterns in the Themes of Berlioz's Instrumental Music ». In : William Brooks (ed.), *Ohne Worte: Vocality and Instrumentality in 19th-Century Music*. Leuven, Leuven University Press, 2015, 230 p. Coll. « Geschriften van het Orpheus Instituut/Collected Writings of the Orpheus Institute », 12. € 34,50

André Dabezies, *Des Rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe*. Paris, Honoré Champion, 2015, 608 p. Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 139. € 100

[Contient : Faust dans la musique et l'opéra romantiques. Hector Berlioz et *la Damnation de Faust*.]

Klaus-Dieter Fischer, Nicholas Žekulin, Katrin Müller-Höcker, *Die Beziehungen Pauline Viardots und Ivan S. Turgenyevs zu Weimar - Pauline Viardots Orpheus-Interpretation in der Berlioz-Fassung von Glucks Orphée*. Hildesheim, Olms, 2016, VIII+330 p. Coll. « Viardot-Garcia-Studien », 5. € 59,80

« Hoffmannesque Dénouements: The Nightmare of the Romantic Singer in Hector Berlioz's *Euphonia, ou la ville musicale* », p. 241-262. In : Julia Effertz, *Songbirds on the Literary Stage: The Woman Singer and her*

Song in French and German Prose Fiction, from Goethe to Berlioz. Bern, Peter Lang, 2015, 285 p. Coll. « European Connections », 38. € 55,70

Roy Johnston with Declan Plummer, ***The Musical Life of Nineteenth-Century Belfast.*** Farnham, Ashgate, 2015, 400 p. Coll. « Music in Nineteenth-Century Britain ». £75.00
[Contient : *La Damnation de Faust*, p. 13, 305-307, 344.]

Gaëlle Loisel, « Adieu fière-cité » : la récurrence motivique comme figuration sonore de la mélancolie dans *Les Troyens* d'Hector Berlioz », ***TROPICS*** n° 2, novembre 2015 : « Théâtre et utopie », 267-279. Revue en ligne. Accès libre.

Katharina Sophie Lutz, ***Ein textanalytischer Vergleich der Charakteristika der Musikkritik damals und heute. Hector Berlioz' "Symphonie fantastique" unter Kritik.*** München, Grin Verlag, 2015, 21 p. € 13,99

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Chester L. Alwes, ***A History of Western Choral Music.*** Volume 1. Oxford, Oxford University Press, 2015, 504 p. £48.00
[Contient : Hector Berlioz-Grande Messe des morts.]

Enrico Fubini, ***Les Philosophes et la Musique.*** Réimpression de l'édition de Paris, 1983. Genève, Slatkine Reprints, 2016, 292 p. € 45

Emmanuel Reibel, ***Nature et Musique.*** Paris, Fayard, 2016, 192 p. € 15
[Contient : Berlioz, *passim*.]

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

R.J. Arnold, ***Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration.*** Farnham, Ashgate, 2016, 244 p. Coll. « Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera ». £95.00
[Contient : Hector Berlioz, p. 209-211.]

Patrick Barbier, *Voyage dans la Rome baroque : le Vatican, les princes et les fêtes musicales*. Paris, Grasset, 2016, 288 p. € 19

[Contient : Berlioz, *passim*.]

Maria Birbili, *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*. Bern, Peter Lang, 2014, VI+379 p. Coll. « Perspektiven der Opernforschung », 21. € 65,40

[Contient : Berlioz, *passim*.]

Élisabeth Brisson, *Beethoven*. Paris, Ellipses, 2016, 400 p. Coll. « Biographies & mythes historiques ». € 24,50

[Contient : La secousse décisive pour Berlioz et pour Wagner, p. 246-248.]

John Carnelley, *George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life*. Martlesham, The Boydell Press, 2015, 343 p. £60.00

Pierre Gervasoni, *Henri Dutilleux*. Arles, Actes Sud / Philharmonie de Paris, 2016, 1760 p. € 49

Cyril Grange, *Une Élite parisienne : les familles de la grande bourgeoisie juive (1870-1939)*. Paris, CNRS Éditions, 2016, 552 p. Coll. « Cahiers Alberto Benveniste ». € 27

[Contient : rayonnement culturel.]

Karen Hanson, *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016. Coll. « Cambridge Studies in Opera ». £64.99

[Contient : Isabelle Moindrot, Mythologies of the diva in nineteenth-century French theatre.]

Vanja Hug & Thomas Steiner (éds.), *Chopin et son temps*. Actes des Rencontres Internationales *harmoniques*, Lausanne 2010. Bern, Peter Lang, 2015. 422 p. Coll. « Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft », II, 54. € 55

[Contient : Jean-Claude Battault, *La manufacture Ignace Pleyel & C^{ie} entre 1830 et 1850*. Catherine Michaud-Pradeilles, *Jean Henri Pape (1789-1875). Au bonheur des dames*.]

Karine Le Bail, *La Musique au pas : être musicien sous l'Occupation*. Paris, CNRS Éditions, 2016, 440 p. € 27

[Contient : Berlioz, *passim*.]

Anne Leonard « To themselves: music in the art of Henri Fantin-Latour and Odilon Redon », *Imago Musicae*, XXVII-XXVIII, 2014-2015. € 80

Lettres et musique, l'alchimie fantastique : la musique dans les récits fantastiques du romantisme français, 1830-1850. Textes rassemblés, annotés et présentés par Stéphane Lelièvre. Château-Gontier, Éditions Aedam musicae, 2015, 369 p. Coll. « Musiques XIX-XX^e siècles ». € 40

Alexis Luko, *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. London, Routledge, 2015, 292 p. £31.99
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Jean-Noël Pascal, « Un pot-pourri patriotique à l'Opéra en février 1814 : *L'oriflamme* », *Orages*, 15 [L'Europe de l'opéra], 267-278.

Antoine Pecqueur, *Les Espaces de la musique : architecture des salles de concert et des opéras*. Marseille, Parenthèses / Philharmonie de Paris, 2015, 288 p. Coll. « Architectures ». € 36

Timothée Picard (dir.), *Opéra et mise en scène, vol. 2*. Paris, Éditions Premières loges, novembre-décembre 2015, 146 p. *L'Avant-Scène Opéra*, 289. € 27

Mark A. Pottinger, « Wagner in Exile: Paris, Halévy and the *Queen* », *Nineteenth-Century Music Review*, 12, 253-284.

Renaissance et Rayonnement des maîtrises d'églises aux XIX^e et XX^e siècles. Langres, Société historique et archéologique de Langres, 2015, 200 p. € 25

Jean-Philippe Saint-Geours, Christophe Tardieu, *L'Opéra de Paris, coulisses et secrets du Palais Garnier*. Paris, Plon, 439 p. € 19,90

Thierry Santurenne, « La musique française en 1855 », p. 393-416. In : Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney, *L'Année 1855 - La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*. Paris, Classiques Garnier, 2016, 615 p. Coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 51. € 49

Mathieu Schneider, *L'Utopie suisse dans la musique romantique*. Paris, Hermann, 2016, 386 p. Coll. « Collection GREAM. Répertoire ». € 44

« Pauline Viardot, cent ans après », *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, 34. € 38

C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Claude Ballif, *Écrits*, volume 2. *Voyage de mon oreille* et autres textes. Textes réunis, annotés et présentés par Gabriel Ballif, Pierre-Albert Castanet, Alain Galliari et Michèle Tosi. Préface d'Alain Poirier. Paris, Hermann, 2015, 516 p. € 35

Francis William Blagdon, *Paris sous le Consulat : lettres d'un voyageur anglais*. Traduit et annoté par Jean-Dominique Augarde. Avec la collaboration de Thomas M. Hudson. Paris, CNRS Éditions, 2016, 574 p. € 27

Philippe Hersant, portrait d'un compositeur. Entretiens avec Jean-Louis Tallon. Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, 140 p. € 18

Richard Martet, *Les Grandes Divas du XX^e siècle*. Paris, Buchet-Chastel, 2015, 448 p. Coll. « Les grands interprètes ». € 23

Jean-Pierre Mouchon, *Une Basse française d'exception : Marcel Journet*. Saint-Denis, Édilivre, 2015, 2 vol. 314 p., 445 p. € 54, € 71

Hermione Quinet, *Ce que dit la musique*. Présenté et commenté par Fanny Gribenski et Étienne Jardin. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2016, 420 p. € 45

V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Jules Barbey d'Aureville, *Memoranda*. Édition intégrale établie par Philippe Berthier. Paris, Bartillat, 2016, 480 p. € 28

Jacques-Olivier Boudon (dir.), *Sous l'empire de Joséphine*. Paris, SPM, 2015, 136 p. « Collection de l'Institut Napoléon ». € 13

Edward Castelton et Hervé Touboul (dir.), *Regards sur 1848*. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, 418 p. Coll. « Les cahiers de la MSHE Ledoux. Archives de l'Imaginaire social ». € 20

Michel Dancoisne-Martineau, Émilie Robbe (dir.), *Napoléon à Sainte-Hélène : la conquête de la mémoire*. Paris, Gallimard / Musée de l'Armée, 2016, 304 p. € 35

European Drama and Performance Studies. 2016-1, n° 6 : Shakespeare sur la scène française hier et aujourd'hui. Paris, Classiques Garnier, 2016, 270 p. € 38

[Contient : Peter Raby, *Exporting Shakespeare. The English Theatre in Paris, 1822-1845*, p. 59-76. Céline Frigau Manning, « *La couleur italienne de Shakespeare* ». *Sept opéras venus de la péninsule sur les scènes françaises, 1812-1894*, p. 129-144.]

Ludovic Frobert (dir.), *Archives de soie : fabrique et insurrections à Lyon au début des années 1830*. Milan, Silvana editoriale, 2014, 156 p. € 20

Ingres, *Lettres : 1841-1867. De L'Âge d'or à Homère déifié*. Tome 1. Édition établie, présentée et annotée par Daniel Ternois. Préface de Stéphane Guégan. Paris, Honoré Champion, 2016, 2 vol., 1344 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 81. € 230

Odile Krakovitch, *La Censure théâtrale (1835-1849) - Édition des procès-verbaux*. Paris, Classiques Garnier, 2016, 801 p. Coll. « Littérature et censure », 1. € 59

Isabelle Lazier, Marion Vivier, *L'Isère en histoire : Préhistoire-XX^e siècle*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble / Musée de l'ancien évêché, 2015, 87 p. Coll. « Patrimoine ». € 12

Gérard de Nerval et Jean-Paul Klée, *Les Charms de Baden-Baden*. Édition établie et présentée par Olivier Larizza. Paris, Andersen, 2015, 92 p. Coll. « Évasion ». € 8

Jean-Dominique Poli (dir.), *Iconosphère de la figure mythique de Napoléon : imaginaires collectifs et personnels*. Préface de Jean Tulard. Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2015, 224 p. € 15

Souvenirs et chronique de la duchesse de Dino : nièce aimée de Talleyrand. Édition établie, présentée et annotée par Anne et Laurent Theis. Paris, Robert Laffont, 2016, 1149 p. Coll. « Bouquins ». 32 €

Jean-Claude Yon, « La mise en scène du pouvoir sur les scènes parisiennes lors du sacre de Charles X », p. 341-354. In : Jean-Claude Caron et Jean-Philippe Luis (dir.), *Rien appris, rien oublié ? Les Restaurations dans l'Europe postnapoléonienne (1814-1830)*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 474 p. Coll. « Histoire ». € 23

VI. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Cettina Rizzo, *Le Collectionnisme au XIX^e siècle : Théophile Gautier et les Préfaces aux catalogues des ventes aux enchères*. Paris, L'Harmattan, 2015, 252 p. € 26

VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Barbey d'Aurevilly journaliste : articles et chroniques. Choix de textes, présentation, chronologie, bibliographie et index par Pierre Glaudes. Paris, Flammarion, 2016, 434 p. Coll. « Garnier-Flammarion », 1562. € 12,50

Jean-Michel Déprats, *Shakespeare*. Paris, Presses universitaires de France, 2016, 128 p. Coll. « Que sais-je ? », 4033. € 9
[Contient : Shakespeare en musique. Le Shakespeare romantique.]

Fantaisies Hoffmaniennes : Transformations, Visions, Élixirs, Ombres, Pactes, Violons, Métempsychoses et autres choses. La Fresnaie Fayel, Librairie d'Otrante, 2016, 2 vol., 242 p., 244 p. Coll. « Le Voyageur enthousiaste ». € 50
[Contient : trente-cinq nouvelles fantastiques dans le goût d'Hoffmann (1813-1875).]

Gustave Flaubert, *Rêve d'Orient : plans et scénarios de Salammbô*. Édition et introduction par Atsuko Ogane. Genève, Droz, 2016, 238 p. Coll. « Textes littéraire français », 638. € 78

Théophile Gautier, *Œuvres complètes*. Section VI, Critique théâtrale. Tome VII, juillet 1847 - 1848. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier. Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, 904 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 182. € 140

Joseph Joubert, *Pensées*. Préface de Thierry Clermont. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016, Coll. « Rivages Poche / Petite Bibliothèque ». € 10

Véronique Léonard-Roques et Philippe Mesnard (dir.), *Cassandra figure du témoignage*. Paris, Éditions Kimé, 2015, 328 p. Coll. « Entre histoire et mémoire ». € 28

Justine Michon, « Les Jeunes-France ou l'école du réenchantement », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 37 : « Gautier/Balzac : parcours croisés ». Numéro publié sous la direction d'Anne Geisler-Szmulewicz, Lucie éditions, 2016, 137-148. € 21

6 moments musicaux : Hoffmann, Janin, Balzac, Berlioz, Sand. Texte intégral des 6 nouvelles + dossier par Sylvain Ledda. Lecture d'image par Bertrand Leclair. Paris, Gallimard, 2016, 240 p. Coll. « Folioplus classiques », 289. € 7,10

Alain REYNAUD

Humour, humeurs et ironie

L'article intitulé « Requiem » publié en janvier 2016 dans le bulletin de liaison me laisse perplexe et suscite même chez moi une certaine gêne...

Il me conduit à poser certaines questions : d'abord, est-ce l'auteur de l'article ou Hector Berlioz qui doit être mis en avant dans nos contributions ?

Ensuite, quid de l'humour et de l'ironie, qualités éminemment berliozziennes ?

Enfin, quelle attitude adopter face aux critiques, que faisait Berlioz, comment s'en tirait-il ?

L'auteur de « Requiem » est sympathique, chaleureux, drôle, un vrai berliozien et tout ce qu'il écrit sur Hector et sa musique est juste, bien dit. Cependant, cet homme malicieux, envoûtant lorsqu'il détaille les charmes de sa terre natale a, c'est évident, un tropisme personnel hyper-développé, une propension à s'autocélébrer qui le conduisent – il est intelligent – à s'interroger sur lui-même et à « oser » écrire, un homme ayant déclaré à son sujet : « ce Maubon, c'est le moins con de Saint-Laurent. » Je cite maintenant René Maubon : « Je suis perplexe : en apparence, il devrait s'agir d'un compliment mais pourtant, puisque je l'étais le moins, c'est que je l'étais un petit peu ... »

Je ne citerai pas le mot de Michel Audiard sur les cons ; chacun le connaît ; cela fait partie de la culture populaire...

Fermez le ban !

L'auteur de « Requiem » a de l'humour et pratique l'autodérision, ce qui est bien ; son humour peut tourner à l'humeur,

voire à la mauvaise humeur, ce qui est conforme à l'étymologie mais l'humour, c'est naturel, ça coule de source et en cela s'oppose à l'ironie.

Berlioz possédait ces deux qualités à un degré exceptionnel : l'humour naturel et l'ironie travaillée, artificielle, intelligente ; R M a raison de souligner l'intelligence de Berlioz : celui-ci avait des mots redoutables à l'égard de ses confrères, je pense à ce qu'il écrivait de Meyerbeer : « M. Meyerbeer a non seulement le bonheur d'avoir du talent mais le talent d'avoir du bonheur... ».

On digère difficilement de tels jugements ; Berlioz, excellent critique, avait certes la dent dure mais ses sorties n'étaient jamais méchantes, toujours amorties des coussins confortables de l'humour et de l'ironie.

Ah ! Si seulement chacun pouvait habiller ses jugements de telles parures d'urbanité !

Hector n'attaquait personnellement jamais frontalement ; lorsqu'il fut lui-même attaqué – je pense aux jugements si durs, si injustes d'un Mendelssohn ou aux railleries malveillantes de Rossini, ou bien il ne répondait pas, ou bien on trouvait sous sa plume des hommages à l'art du premier : « on ne sait ce que l'on doit y admirer le plus » à propos de la première nuit de Walpurgis et aux qualités d'instrumentation du *Barbier* pour le second.

Berlioz était donc non seulement intelligent, ouvert mais poli, un homme du monde, un prince comme l'a écrit Pierre Citron.

Pour finir, revenons à l'auteur de « Requiem » et surtout à l'avenir de l'AnHB : une association reconnue d'utilité publique n'est pas un parti politique : on ne doit trouver en son sein ni courants ni dissensions, encore moins des attaques personnelles ou des débordements injurieux ; une association telle que l'AnHB se doit seulement de fédérer les ardeurs et de développer l'amour de la musique et de l'homme Hector Berlioz qui sur bien des points et en tant qu'artiste et en qualité d'être humain a su, sans le vouloir, devenir une sorte de référence.

Je n'accepte pas, pour ma part, qu'on attaque un homme de la qualité et de la compétence de Gérard Condé ; je n'accepte pas, même si l'on se prend pour un original, que l'on fasse allusion aux obsèques d'hommes et de femmes encore en vie, qui œuvrent avec dévouement, humilité et persévérance en faveur d'un génie français qui s'est imposé et s'imposera toujours plus au monde par les seules vertus de son art et non par une propagande agressive qui le desservirait lui qui, encore une fois, fut non seulement un artiste exceptionnel mais aussi un homme de cœur.

C'est Charles Gounod, je crois, qui disait d'Hector Berlioz : « cet homme est bon, bon jusqu'à la faiblesse. »

Comme je l'ai écrit au début de cet article, R M a toute ma sympathie et je pense que ses excès sont fautes de jeunesse ; il s'en corrigera avec le temps.

Baudouin PERRET alias Eouda Pintruber

DIVERS

Colloque international *Romain Rolland musicologue et écrivain de l'intime* (17-19 novembre 2016)

À l'occasion de la Commémoration nationale du 150^e anniversaire de la naissance de Romain Rolland (1866-1944)

17 novembre – Paris, Bibliothèque nationale de France

- L'œuvre musicologique inédite

18 novembre – Paris, Université Paris-Sorbonne

19 novembre – Vézelay, Cité de la Voix

- L'autobiographie (mémoires, journal, correspondance)

Les actes du colloque donneront lieu à publication, prévue aux Éditions universitaires de Dijon en 2017.

Association nationale Hector Berlioz

BONNES FEUILLES

N° 11

2016

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>	<i>Gérard CONDÉ</i>	2
<i>Le Rossignol</i>		5
<i>Berlioz à propos du Rossignol</i>		16

Avant-propos

Créé il y a tout juste deux siècles sur la scène de l'Académie royale de Musique, *Le Rossignol*, opéra en un acte de Louis-Sébastien Lebrun (1764-1829), objet principal des *Bonnes feuilles* réunies par Alain Reynaud, s'est maintenu au répertoire jusqu'en 1852 en dépit des critiques au vitriol dont il fut la cible au fil des ans, réunissant dans l'opprobre les plumes de Berlioz et de Castil-Blaze. On ignore si on le réentendra un jour, du moins, en attendant, Gallica offre la possibilité d'en télécharger le manuscrit autographe avec ses ratures et ses repentirs.

Passée l'ouverture dont le développement, inversement proportionnel à l'intérêt des idées, ne porte guère à l'indulgence, la partition ne mérite pas l'excès de sévérité qu'elle a suscité. Autant on peut reprocher au compositeur d'avoir voulu montrer dans l'ouverture ce dont il était capable — et par là même dévoiler ses limites — autant on peut apprécier qu'il ait conservé cette simplicité pour traiter un sujet pastoral dans l'esprit de Rousseau ou de Florian.

Inspiré d'un conte attribué à La Fontaine, *Le Rossignol* s'inscrit dans la ligne esthétique du *Devin du village*. L'intermède de Jean-Jacques, régulièrement représenté à l'Opéra de Paris jusqu'en 1829, bénéficiait du prestige de son auteur. Lebrun, ancien ténor, n'avait pas d'autres titres de gloire que celui de chef de chant à l'Opéra. Les récitatifs sont courts, vivants et finement prosodiés ; comme il s'y glisse souvent le motif de l'ariette suivante, la transition est naturelle. L'inspiration mélodique, un peu courte et convenue, colle bien aux paroles ; il lui manque seulement cette qualité qui distingue de leurs

contemporains un Dalayrac ou un Monsigny, un Grétry, un Philidor ou un Dauvergne.

Les voix sont agréablement mises en valeur sans ostentation. Quant à l'orchestre, son efficacité et sa clarté tiennent à une écriture souple exempte de complications ; il soutient discrètement le chant, ponctue les phrases ou se glisse dans les respirations. La plupart du temps les doublures à l'octave, à la tierce ou à la sixte courent ou se posent sur une basse aussi stable qu'élémentaire. Quelques notes de remplissage complètent l'harmonie. La partition n'ignore pas les avancées dramatiques des ouvrages de Cherubini, Méhul ou Spontini mais, insoucieuse de s'y frotter, regarde ostensiblement vers le passé.

Et c'est l'aspect gentiment anachronique du *Rossignol* qui a dû plaire aux premiers auditeurs, y compris aux critiques, charmés de retrouver l'ancien bon vieux temps et d'entendre de si doux accents dans la plus grande salle de Paris. Aussi surprenant que cela paraisse, la distribution de cette pastorale en un acte, réunissait les premiers sujets de l'Opéra, ceux-là même qui paraîtront trois ans plus tard dans *Olympie* de Spontini. Ainsi le berger Lubin, Louis Nourrit (père d'Adolphe) sera le premier Cassandre ; à noter qu'il était très apprécié dans le rôle de Colin du *Devin du village* et que le nom de Colin, rayé et remplacé sur le manuscrit, par celui de Lubin confirme la filiation Rousseau, voire la destination du rôle. La bergère Philis, n'était rien moins qu'Augustine Albert-Himm, future *Olympie*. La basse Henri-Étienne Dérivis (père de Prosper), qui jouait le brave paysan Mathurin, allait montrer un visage bien différent en incarnant le sombre Antigone d'*Olympie*. À leurs côtés, dans le rôle un peu ridicule du Bailli, le ténor François Lay(s) mué en baryton, piètre acteur à la voix puissante, avait chanté Cinna dans *La Vestale* (1807), puis Telasco dans *Fernand Cortez* (1809).

Rétrospectivement, on a pu juger que la montagne avait accouché d'une souris et que la carrière durable du *Rossignol* — qui fêta sa centième le 30 juin 1820, faisait injure à l'insuccès d'*Olympie* qui avait dû quitter l'affiche après sept représentations. Il est permis de croire que Lebrun ne visait pas si haut. Peut-être, même, ne songeait-il qu'à rendre service à Jean-Louis Tulou, première flûte à l'Opéra

depuis 1813, dont la position était menacée par la faveur accordée par la critique à un confrère hollandais, Louis Drouet, engagé à ses côtés. La partition du *Rossignol* où, dès la première scène, les traits de flûte virtuoses ou gracieux se succèdent à jet continu, offrit à Tulou l'occasion de déployer toutes ses qualités, écartant ainsi Drouet qui quitta Paris pour l'Angleterre...

Quoi qu'il en soit, *Le Rossignol* s'est vu chargé, pour lui en faire grief, de prétentions qui lui étaient étrangères. Ni le librettiste ni le compositeur ne songeaient un instant à laisser croire aux spectateurs que Lubin s'adressait sérieusement aux arbres et au ruisseau qui abritent ou reflètent sa bien-aimée, ni que celle-ci confondait les traits de flûte d'un berger avec les vocalises du rossignol... et le reste à l'avenant. Tout est cousu de fil blanc et la mise à distance permet, paradoxalement, de se laisser prendre.

Cette fausse naïveté avait de quoi irriter les Romantiques à la recherche de la vraisemblance dramatique, de l'authenticité psychologique et de la naïveté vraie. À y regarder de plus près, aucun livret d'opéra n'a jamais rempli ces conditions et si l'occasion d'assister à une reprise du *Rossignol* se présente, suivons plutôt l'aveu de La Fontaine : « Si *Peau d'Âne* m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême ».

Gérard CONDÉ

Le Rossignol

30 avril 1816
Le Constitutionnel

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Rossignol, opéra en un acte, paroles de M. Étienne, musique de M. Lebrun.

On a inséré dans plusieurs éditions de La Fontaine, un conte un peu plus que libre, intitulé : *Le Rossignol*, qui n'est point du fabuliste, et que l'on attribue communément au conseiller Lamblin. Ce conte, pour être mis en scène, présentait plus de difficultés encore que celui de *Joconde*¹. Celui-ci offrait une action, une intrigue et des caractères ; l'autre, au contraire, n'était susceptible d'aucun des développemens exigés pour une pièce de théâtre. Collé et l'abbé de Lattaignant s'en étaient déjà emparés ; mais leurs pièces sont maintenant oubliées ou peu connues ; M. Étienne, d'après l'avis de M. Lebrun, qui lui en a donné la première idée, a entrepris de reproduire *le Rossignol* et d'en faire un acte pour l'Académie royale de Musique. Plus heureux et plus habile que ses devanciers, il a surmonté ou évité les inconvéniens du sujet ; et secondé par un compositeur d'un talent agréable et facile, son ouvrage a obtenu et mérité un succès distingué.

1. *Joconde, ou les Coureurs d'aventures*, opéra-comique en trois actes, d'Étienne et Nicolo, représenté à l'Opéra-Comique le 28 février 1814.

Une pareille tentative était d'autant plus hasardeuse que le genre de cette composition n'a aucun rapport avec le genre habituel des pièces représentées à l'Opéra. Au lieu de héros, de princes ou de princesses, on ne voit figurer ici qu'un bailli et des paysans ; à la place d'une action d'où dépend le salut d'un empire, ou le sort d'un grand roi, on n'a à s'occuper que des amours de deux bergers ; enfin, les coups de théâtre, la magie des peintures, le secours du machiniste, ont été dédaignés dans cette occasion, et une seule décoration, fort belle, il est vrai, suffit pour toute la pièce.

La scène se passe dans les Pyrénées ; Lubin s'étant aperçu que Philis avait conçu pour le ramage d'un rossignol un goût tout particulier, a imaginé de se placer dans un bosquet et d'imiter, sur son flageolet, le chant de ce rossignol que la bergère ne se lasse point d'entendre et d'admirer. Le bailli du village veut épouser la jeune bergère et lui fait présent d'un perroquet qui prend la place du rossignol, et qui répète : *Je t'aime*. C'est Lubin qui [?] aussi pour le perroquet ; le bailli et le père de Philis s'aperçoivent qu'ils sont joués, et, après s'être un peu fâchés d'avoir été pris pour dupes, ils finissent par consentir à l'union des deux amans. Une fête et des danses villageoises célèbrent leur bonheur.

Avec une pareille donnée, il n'était pas facile de composer même un seul acte d'une étendue raisonnable ; M. Étienne cependant y est heureusement parvenu. Son esprit et son imagination lui ont fourni plusieurs scènes agréables, plusieurs détails piquans, et des vers heureux et faciles. De son côté, M. Lebrun a composé une musique riche de fraîcheur et de suavité ; il a appelé à son secours M. Tulou, dont le talent sur la flûte est si précieux ; M. Gardel a ajouté des ballets charmans : c'était plus qu'il n'en fallait pour plaire et pour réussir.

Lais et Dérivis sont fort bien placés dans les rôles du bailli et de Mathurin ; M^{me} Albert a reçu beaucoup d'applaudissemens dans celui de Philis ; son chant est irréprochable, mais son jeu serait alors convenable si elle oubliait davantage qu'elle porte une cornette et un corset, au lieu d'une couronne et d'un manteau. Nourrit, dont la voix est pure et flexible, a bien la tournure d'un paysan ; ses manières, cependant, sont par trop lourdes pour un berger de théâtre.

Albert ², Ferdinand, Paul ; Mesdames Bigottini, Cousin, Fanie Biais, etc., figurent dans les ballets, et prêtent un nouveau charme aux tableaux de M. Gardel.

Les ballets de l'Opéra viennent de s'enrichir de deux sujets précieux : M. Coulon, dont le père a formé nos meilleurs danseurs, et mademoiselle Virginie Hullin, qui représentait autrefois les Amours avec tant de grâce. Ces deux débutans ont été fort bien accueillis.



Jean Prud'hon d'après Sébastien Cœuré, *M^{me} Albert*, eau-forte.
« *Le Rossignol commence. Venez tous écouter* »

2. Danseur, maître de ballet et chorégraphe, mari de M^{me} Albert.

27 avril 1816
Journal des débats

FEUILLETON DU JOURNAL DES DEBATS.

Samedi 27 Avril 1816.

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation du *Rossignol*, opéra en un acte, paroles de M. Etienne, musique de M. Lebrun, ballet de M. Gardel.

La musique a rappelé quelques motifs déjà connus ; mais elle a un grand mérite, celui de la simplicité. Le compositeur a senti, ce que l'on oublie trop souvent à d'autres théâtres lyriques, qu'un paysan ne chante pas comme Garat¹ ni une bergère comme une virtuose du Conservatoire : point de grands airs, point de quintetti, point de finales savans ; c'est un récitatif agréable semé de quelques ariettes sans prétention, mais non pas sans mélodie. Le grand, l'important travail de M. Lebrun a été son rossignol, le personnage musical le plus intéressant de tout l'ouvrage, mais aussi celui qui étoit le moins facile de faire parler convenablement. M. Lebrun, sans lui prêter exactement son ramage, y a substitué des sons qui, passant par la flûte de M. Tulou, auroient fait douter au sévère Lacédémonien s'il eût mieux aimé entendre le rossignol lui-même².

La pièce est très bien jouée par Lays, Dérivis et M^{me} Albert. Quant à Nourrit, je suis de l'avis du père Mathurin,

Par ma foi, c'est un rossignol

De singulière espèce.

Le ballet qui termine l'ouvrage n'a rien de remarquable que l'extrême perfection avec laquelle il a été exécuté par les premiers sujets de l'Académie Royale. La décoration est neuve et fort bien entendue ; elle représente un vallon charmant au pied de deux montagnes séparées par un large ravin à travers lequel roule un

torrent impétueux qui entraîne avec lui les débris des arbres et des rochers.

Les auteurs ont été demandés à grands cris ; Dérivis est venu proclamer leurs noms : on a exigé de plus qu'ils parussent ; M. Lebrun et M. Gardel ont eu la complaisance de céder à cette invitation.

C. ³

1. Pierre-Jean Garat (1762-1823). Baryton ténorisant à la mode. Il eut entre autres pour élèves Nourrit, Levasseur et Ponchard.

2. « Comme on lui voulait faire voir un homme qui contrefaisait le rossignol : j'ai ouï plusieurs fois, dit-il, le rossignol lui-même. » Plutarque, *Apophtegmes des Lacédémoniens*.

3. Il ne s'agit vraisemblablement pas de Castil-Blaze, car celui-ci n'inaugure sa « chronique musicale » dans les *Débats* qu'en décembre 1820. Du reste il signe ses feuilletons XXX.

Le Mercure (1817)
Revue de l'année 1816.

Le Rossignol d'Etienne, malgré la difficulté du sujet rebattu, a le mérite de faire abonder dans cette pastorale lyrique mots d'esprit et traits de gaieté, bien que le cadre soit peu adapté à l'Opéra.



H. Grévedon, *Tulou*, lithographie. *Paris, BnF.*

*Magasin encyclopédique,
ou Journal des sciences,
des lettres et des arts.
Année 1816.*

THÉÂTRES.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

*Le Rossignol, opéra comique en un acte,
joué le 23 Avril.*

Philis aime beaucoup le chant du Rossignol. *Lubin* imite sur la flûte le chant de cet oiseau. Il entend *Philis* faire aux oiseaux l'aveu de son amour pour lui ; il se montre, il promet à *Philis* de demander sa main au père *Mathurin* : mais le *Bailli* veut aussi épouser *Philis*, à la condition que son père lui répondra de son innocence. Là-dessus il fait comparoître la jeune fille, et commence un interrogatoire pour s'assurer qu'elle n'aime personne. *Philis* avoue naïvement qu'elle aime son père, le chien qui garde son troupeau, et le rossignol qui l'éveille tous les jours.

Ce n'est pas mal assurément
C'est un amour bien innocent !

répètent le Père et le Bailli. Cependant *Lubin*, caché dans le bosquet, fait encore le rossignol. *Mathurin* veut prendre l'oiseau qui s'échappe : *Philis* est désolée. Le Bailli, pour la consoler, va lui chercher un vieux perroquet,

Qui disoit autrefois je t'aime
Avec une grâce extrême.

MATHURIN.

Le dira-t-il encore de même ?

Le Bailli place son vieux perroquet dans le bosquet où Lubin s'empresse de revenir et de chanter cent fois :

Je t'aime, je t'aime, je t'aime.

Phillis demande qu'on lui donne cet oiseau qui parle si bien : on le lui accorde, et c'est alors que l'on s'aperçoit qu'on lui a donné son *Lubin*.

Le Théâtre de la Foire et d'autres petits Théâtres avoient déjà vu réussir des pièces faites d'après ce conte, qui est imprimé, comme on le sait, à la suite de ceux de La Fontaine.

Le poème est de M. ETIENNE. La musique de M. LE BRUN.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lays (Le Bailli du Rossignol), estampe.

Castil-Blaze.

Cette année 1816 s'ouvre par deux succès admirables : *le Carnaval de Venise*, ballet plein de gaieté, de tableaux gracieux, d'une piquante originalité ; *le Rossignol*, opéra d'une platitude jusqu'alors sans exemple, ordure musicale, prodige de bêtise, que l'on croirait infaisable si l'expérience ne prouvait pas que l'on a pu le fabriquer. Les Iroquois, les crétins mêmes auraient sifflé le ramage d'un pareil rossignol ; les Parisiens en ont été ravis, enchantés. Je dois en convenir à leur honte ; plus une faute est grave, plus il importe d'en faire l'aveu franchement, si l'on veut en obtenir le pardon. Un homme s'est rencontré qui s'est avoué l'auteur du *Rossignol*, le jury de l'Académie royale de Musique a trouvé cette partition digne d'être chantée sur notre premier théâtre, et le public, acceptant la mystification, s'est montré tout aussi stupide que les membres de l'Institut assemblés pour apprécier l'œuvre grotesque. Comme eux il a fourré le nez dans le fumier de Lebrun ; comme eux il a flairé le baume avec une satisfaction que trente-huit ans de jouissance n'ont point affaiblie. Voilà des faits patents, certains, accusateurs, il est vrai, mais que je me vois forcé de consigner ici. Les journalistes étaient de l'avis du populaire imbécile ; comment auraient-ils pu se former une opinion contraire ?

Voilà pourtant le public qui prétend s'ériger en juge suprême de la musique et des musiciens, et qui, naïvement, croit être le consécrateur obligé des réputations ! Pourquoi faut-il que Lebrun n'ait pas mis en lumière toute une couvée de vingt ou trente rossignols de ce calibre ? L'heureux et fécond producteur d'opéras, de *compositions lyriques*, eût été membre de l'Institut ! et la patrie reconnaissante l'eût rémunéré de 3 fr. 50 c. par jour, eût-il survécu pendant soixante ans à ses œuvres ! *Laborum dulce lenimen* * !

Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie impériale de musique*, 1855.

* Douce consolation des peines. Horace, Ode XXVII. Ad lyram.

Félix Clément

ROSSIGNOL (le), opéra en un acte, paroles d'Etienne, musique de Lebrun, représenté à l'Académie royale de musique le 23 avril 1816. On ne s'expliquerait guère la vogue dont cet opéra a joui jusqu'en ces dernières années, autrement que par la nécessité de compléter une représentation, de faire entendre un acte d'opéra avant un grand ballet. Ces ouvrages très-courts sont rares au répertoire. On a longtemps donné le *Rossignol* à l'Opéra, afin de laisser les loges se garnir. Au début toutefois, le talent de vocalisation de M^{me} Albert Hymm et celui du flûtiste Tulou, ont dû contribuer à faire goûter cet opéra si médiocre dans lequel les deux virtuoses trouvaient l'occasion de se faire applaudir.

Félix Clément, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, 1869.

Berlioz à propos du Rossignol

LE RÉNOVATEUR

8 DÉCEMBRE 1833

REVUE THÉÂTRALE.

Il y avait une fois un homme qui s'appelait Lebrun. Cet homme s'imaginant qu'il était musicien écrivit une partition qui est demeurée au répertoire malgré tous les progrès de l'art, en dépit de toutes les variations du goût, en dépit même de la mode et de ses caprices, pour la plus grande satisfaction des provinciaux, des étudiants en médecine, et des grisettes, *Le Rossignol*, puisqu'il faut l'appeler par son nom, est de rigueur à chaque apparition d'un ouvrage nouveau. Que Robert doive faire entendre sa sombre et fantastique harmonie, que Tell vienne livrer à notre admiration les plus mâles accents qu'ait encore produits la vaste imagination de Rossini, ou que M^{lle} Taglioni et son armée dansante nous soit promise entourée de nouveaux prestiges, vite le Rossignol, son bailli au gros ventre, sa Philis en robe de crêpe, son berger en costume de danseur avec son flageolet orné de rubans, vite la première chanteuse, les roulades surannées, vite le solo de *flùtttt-te* qui imite le rossignol, à ce qu'assurent les amateurs de la rue de la Harpe ; allons, le fameux duo où Philis et le Rossignol, c'est-à-dire la *flùtttt-te, chantent ensemble et chantent tour à tour* ; puis le beau perroquet qui dit si bien, *je t'aime, je t'aime, je t'aime*, au milieu de ce prodigieux morceau chanté à quatre et que, pour cette raison sans doute, les admirateurs de M. Lebrun ont l'habitude d'appeler *quatuor*. Ô pauvre, grand et bel orchestre de l'Opéra ! obligé d'accompagner de si nauséabondes fadaïses ! Pauvre Habeneck, qui vient peut-être de mettre en partition quelque symphonie de Beethoven, de se pénétrer des sublimes pensées de l'auteur de *Fidelio*, obligé de prêter son talent, d'employer son attention à diriger l'exécution de ce non-sens musical, et du même archet qui naguère faisait signe aux masses harmoniques de la *Symphonie héroïque*, marquer la mesure pour *le Rossignol*...

FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS
DU 17 MAI 1845

THÉÂTRE DE L'OPÉRA.

Représentation au bénéfice de M^{me} Gras-Dorus.

Puis est venu, hélas ! comment vous dirai-je cela ?... un de ces ouvrages fabuleux, incroyables, où le faux et le niais sont portés à un point qu'on ne croit plus possible aujourd'hui (on se trompe) sur aucun théâtre. Un petit opéra égrillard, goguenard, paillard, qui n'a rien de commun avec l'art, où l'on trouve un petit Lubin, un gros Mathurin, un gai tambourin, un bailli, une Philis, de joyeux villageois dansant sur *la coudrette*, des filles du *canton* folâtrant sur *l'herbette*, et enfin, pour charmer les *échos d'alentour*, les *chants d'amour* d'un.... rossignol !.... *Ah ! comme il dit bien : Je t'aime ! Ce n'est pas mal, assurément, c'est un amour bien innocent !* Série de ponts-neufs, flonflons de violons, solis de flûte.... Stupéfaction générale.... LE ROSSIGNOL !....

Dire que M^{me} Gras et son frère Dorus, dans leur duo pour flûte et soprano, duo presque entièrement refait par eux, ont dédommagé le public de la fatigue oppressive causée par le reste de l'ouvrage, c'est faire des deux virtuoses un éloge vrai, mais qui a l'air exagéré.

On croyait à peine praticable, il y a cinq ans, la remise d'une telle *composition* à l'Opéra, et pourtant *le Rossignol* y a reparu hier, tant ces petites vilénies ont la vie dure. Tel roquet, dix fois jeté à l'eau, aboie encore !



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

Charles Vogt, *M^{me} Dorus-Gras*, lithographie.

FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS
DU 19 OCTOBRE 1850.

THÉÂTRE DE L'OPÉRA.

Comme intermède à ces brillantes solennités, l'Opéra donne de temps en temps *le Rossignol*, où M^{me} Laborde vocalise avec une facilité et une grâce extrêmes. Il est fâcheux que la partition de cet ouvrage soit écrite dans un style si compliqué, si sévère, si *avancé* en un mot. Le public ne peut comprendre des beautés d'un ordre si hardi, si élevé, si excentrique, et quinze ans encore suffiront à peine à son éducation pour le mettre à même de les apprécier. Il y a là surtout un solo de grande flûte, de flûte traversière, qui représente, dit-on, le chant du rossignol, solo que je commence à peine à goûter ; et il y a vingt ans que je l'étudie..... C'est égal, il faut remercier M. Roqueplan de ses efforts pour remettre en honneur une œuvre classique tant admirée des vieux joueurs de flûte.

FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS

DU 24 OCTOBRE 1857.

REVUE MUSICALE.

Jeannot et Colin. — *Le Rossignol* ; M. Étienne, M^{me} Lebrun.

Théâtre de l'Opéra-Comique.

Première représentation de la reprise de *Jeannot et Colin*, opéra en trois actes, de Nicolo et Etienne.

Je me rappelle avoir vu M. Etienne à l'Opéra, un soir, où l'on y jouait une terrible chose nommée *le Rossignol*, dont M. Lebrun (quelques uns disent M^{me} Lebrun) a fait la musique, et dont lui, M. Etienne, confectionna le *poëme*. L'illustre académicien était au balcon des premières loges et attirait sur lui l'attention de toute la salle par la joie expansive qu'il paraissait éprouver à entendre chanter ses propres vers. Quand vint ce beau passage d'un air du bailli :

Je suis l'ami de tous les pères,
Le père de tous les enfans,

M. Etienne laissa échapper un tel éclat de rire que je me sentis rougir et que je sortis tout attristé. Ce fut la dernière fois qu'il m'arriva de voir presque jusqu'au bout ce célèbre ouvrage, dans lequel le rossignol chantait avec tant de verve qu'on eût juré entendre un concerto de flûte exécuté par Tulou. On devrait remettre en scène cette belle chose ; je suis sûr que beaucoup de gens encore y prendraient plaisir.

Si Peau-d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême,

a dit le bonhomme. Les habitués de l'Opéra qui connurent M^{me} Lebrun seraient certes charmés de cette attention. C'était une femme si énergique, dans sa conversation surtout. Son rossignol fut cousin germain du perroquet de Gresset. Les F et les B étaient ses deux consonnes favorites. Je ne me rappelle pas sans attendrissement le compliment qu'elle m'adressa dans l'église de Saint-Roch, le jour de l'exécution de ma première messe solennelle. Après un *O Salutaris* très simple sous tous les rapports, M^{me} Lebrun vint me serrer la main et me dit avec un accent pénétré : « F....., mon cher enfant, voilà un *O Salutaris* qui n'est point piqué des vers, et je défie tous ces petits b..... des classes de contrepoint d'écrire un morceau aussi bien ficelé et aussi crânement religieux. » C'était un suffrage, l'opinion de M^{me} Lebrun étant alors fort redoutée. Et comme elle descendait bien du ciel sous les traits de Diane, au dénoûment d'*Iphigénie en Aulide* et à celui d'*Iphigénie en Tauride* ! car dans les deux chefs-d'œuvre de Gluck l'action se dénoue par l'intervention de Diane. Je l'entends encore dire avec une majestueuse lenteur et d'une voix un peu virile :

Scythes, aux mains des Grecs remettez mes images ;
 Vous avez trop longtemps, dans ces climats sauvages,
 Déshonoré mon culte et mes autels.

Elle était si bien assise dans sa *gloire*, avec son carquois de carton sur l'épaule gauche. Elle lisait la musique à première vue sur une partition renversée, elle accompagnait sur le piano les airs les plus compliqués, elle eût au besoin conduit un orchestre, enfin elle passait pour avoir composé la musique du *Rossignol*. Elle n'avait qu'un défaut, celui de ressembler un peu trop, dans les dernières années de sa vie surtout, à l'une des *trois sœurs du destin* de Macbeth. Eh bien ! M^{me} Lebrun est morte à peu près inconnue ou tout au moins oubliée de la génération actuelle.

Ainsi passent toutes les gloires !

Ce souvenir m'est revenu à propos de M. Etienne, et celui de M. Etienne à propos de son opéra de *Jeannot et Colin*.



Honoré Daumier, *Jean Charles Guillaume Étienne*,
Le Vaniteux, buste en terre crue coloriée.
Source musée d'Orsay / rmn

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