

Association Nationale

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 50

Janvier 2016

ISSN 0243-355

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique
Président : Gérard CONDÉ

COMITÉ D'HONNEUR

Gilbert AMY, de l'Institut, Pierre BERGÉ, Jacques CHARPENTIER, Hugues DUFOURT, Pascal DUSAPIN, Philippe HERSANT, Betsy JOLAS, Michaël LÉVINAS, de l'Institut, François-Bernard MÂCHE, de l'Institut

MEMBRES D'HONNEUR

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

Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ
Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY
Nicolai GEDDA
Yves GÉRARD
Alain LOMBARD
Jean-Pierre LORÉ
Hugh MACDONALD

Jean-Paul PENIN
Michel PLASSON
Georges PRÊTRE
François-Xavier ROTH
Jean-François ZYGEL

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président : Gérard CONDÉ

Vice-Présidents : Josiane BOULARD
Patrick MOREL

Secrétaire général : Alain REYNAUD

Trésorier : Alain ROUSSELON

Trésorière adjointe : Michèle CORRÉARD

Membres élus : Dominique ALEX, Pascal BEYLS, Patrick BARRUEL-BRUSSIN, Dominique HAUSFATER, Jean-Pierre MAASSAKER, René MAUBON, Cécile REYNAUD, Hervé ROBERT, Pierre-René SERNA, Christian WASSELIN

Membres de droit :

M. le Président du Conseil départemental de l'Isère

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

M. le Maire de La Côte-Saint-André

M. le responsable du musée Hector-Berlioz

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

M. le Directeur du Festival Berlioz

Contrôleur aux comptes : Jean Gueirard
Secrétariat de La Côte-Saint-André : Lucien Chamard-Bois

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Responsable : Antoine TRONCY

BULLETIN DE LIAISON

Sommaire

<i>Le Mot du Président</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>Hugues Dufourt</i>		6
<i>Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire</i>	Dominique HAUSFATER	7
<i>Requiem</i>	René MAUBON	31
<i>Jules Berlioz</i>	Pascal BEYLS	59
<i>La Damnation de Faust à Lyon</i>	Claude MOUCHET	86
<i>Les Troyens à Hambourg</i>	Bruno FRAITAG	90
<i>Musiques pour les salons de la Riviera</i>	Alain REYNAUD	93

Discographie

Alain REYNAUD 95

Bibliographie

Alain REYNAUD 97

Boîtes et coffrets romantiques

Alain REYNAUD 103

Le Mot du Président

René Maubon, l'un de plus anciens membres de notre association (et dont on lira plus loin le récit de son inlassable prosélytisme berliozien) me demandait un jour pourquoi l'on n'enseignait pas Berlioz dans les conservatoires. Je lui ai répondu qu'il y avait peut-être des exceptions, mais que l'harmonie qu'on y apprend est essentiellement fonctionnelle : on s'y exerce à partir d'un point (un accord) pour aller le plus sûrement à un autre avant de revenir à l'accord initial par des détours soigneusement encadrés. Établir un cheminement harmonique, c'est comme concevoir une route de montagne – montée jusqu'à la traversée du col et descente – avec ses bas-côtés sécurisés, ses ponts, ses tunnels, ses tournants relevés dans le bon sens, ses pentes calculées.

Partir d'une note ou d'un accord et y revenir le plus tard possible après être passé par les autres degrés, tel est le principe de la musique tonale. Les fondations sont donc essentielles à la bonne circulation. En musique, c'est ce qu'on appelle la basse qui s'appuie sur des notes fortes ¹. Trouver la basse qui assurera la progression d'une mélodie ou découvrir les mélodies qui peuvent s'épanouir sur une basse, tel est le b-a ba des études d'harmonie. Par la suite on peut s'exercer à écrire dans le style de Bach, de Mozart, de Schumann, de Franck, de Fauré et, dans chaque cas, le travail harmonique est différent mais le principe « mécanique » est le même. Alors, pourquoi pas de Berlioz ?

Précisément parce que l'inspiration de Berlioz, essentiellement mélodique, peut souvent se passer d'une basse, à l'instar du chant populaire ou du plain-chant qui n'ont pas besoin d'être accompagnés car leur

1. En *do* majeur, les notes les plus fortes sont *do*, *fa* et *sol*, appelées ainsi parce que ce sont celles sur lesquels s'élèvent les accords les plus efficaces (*do-mi-sol/fa-la-do/sol-si-ré*). Mais les autres notes sont utiles ! Les unes s'imbriquent dans les autres. De même que dans les charpentes rustiques, le chêne rigide, soutien vertical, trouve dans la flexibilité du sapin, le complément horizontal indispensable pour supporter le poids de la neige, de même l'harmonie classique distingue trois degrés « forts » (*do* tonique, *sol* dominante, sous-dominante (*fa*) – trois degrés faibles — sus-tonique (*ré*), médiante (*mi*), sus-dominante (*la*) porteurs d'accords à manier avec plus de précaution — et, enfin, la sensible (*si*) qui porte bien son nom puisqu'elle veut (presque) toujours aller vers la tonique... Mais tout le jeu consiste à retarder cet aboutissement.

progression se nourrit des détours de la ligne vocale. Une comparaison s'impose avec *La Marseillaise*, seul hymne national au monde dont l'harmonisation est laborieuse : alors qu'il possède un élan incomparable si l'on ne chante que la mélodie, l'harmonisation l'alourdit. L'orchestration que Berlioz en a faite est la seule conforme à l'esprit de l'hymne. Et encore, Berlioz l'a-t-il un peu aménagé.

En comparaison, la phrase que chantent les violons au début de la *Symphonie fantastique*, empruntée à une romance de jeunesse, est plus difficile à harmoniser – et Berlioz n'y parvient qu'avec des ruses délectables mais qui ne trompent personne. René Brancour, dans son *Berlioz*, s'étonne des allers retours harmoniques qu'il relève dans *Roméo seul*. Et Ravel, tout en admirant Berlioz lui aussi, pense que la *Valse* de la *Symphonie fantastique* gagnerait à être harmonisée autrement... Elle pourrait l'être, sans doute mais, comme l'écrivit Schumann, en substance, dans son compte-rendu de la *Symphonie fantastique* : « Essayez seulement de changer ou de corriger quoi que ce soit (ce serait un jeu d'enfant pour le premier harmoniste un peu exercé), et voyez ensuite comme tout s'en trouvera affaibli ! »

S'il est sûr que Berlioz n'était pas un virtuose de l'harmonie de la force de Bizet, cela tient moins à une éducation trop facilement déclarée « incomplète » qu'à sa façon de concevoir la musique « à l'envers ». On peut trouver des défauts à ses cantates pour le prix de Rome (*Herminie* ou *Cléopâtre*) mais il les a écrites seul et sans piano, ce qui suppose une solide oreille intérieure et une formation harmonique assez avancée. On doit même penser que, pour se tirer des pièges que lui posaient ses inspirations mélodiques extra-harmoniques, il lui fallait plus d'invention et d'habileté que n'en déployaient les faiseurs d'opéras-comiques de son temps. Berlioz ne se satisfaisait pas de la basse ou de l'harmonie sous-entendue (celle qu'aurait mise n'importe quel bon élève de conservatoire), il cherchait la basse ou l'harmonie qui colorerait ou contredirait la mélodie. En disant à Adrien Barthe (rapporté par Lavignac) à propos d'un récitatif des *Troyens* : « je tiens à vous montrer cela. Mais je vous préviens, je n'ai pas encore trouvé les accords », Berlioz dévoilait sa façon de composer et non son incapacité à trouver les trois accords que n'importe quel élève mettrait sans même y réfléchir : il cherchait ceux qui auraient le plus de sens, donc les moins attendus.

Cette citation renvoie à l'article de Pierre-René Serma paru dans *Lélio* n° 34 (novembre 2015) « Du côté des dénigreur de Berlioz » qui part d'un autre emprunt fait indirectement aux souvenirs d'Adrien Barthe et consigné dans le *Cours de composition musicale de Vincent d'Indy* (vol. 2, note p. 315) : vers 1850 (il avait 22 ans et remportera le prix de Rome en 1854) Barthe allait

régulièrement chez Berlioz pour travailler avec lui. Le travail, lui fait-on dire, consistait à écouter des airs que chantait ou sifflait Berlioz, à les écrire pour lui, et à choisir les harmonies qui leur convenaient le mieux ».

Berlioz incapable de noter une mélodie... Qui pourrait croire cela ? Voyons plus loin et imaginons Berlioz sifflant une de ces mélodies dont il a le secret et disant à son jeune ami : « tenez, essayez d'harmoniser cela ». Barthe, qui était visiblement doué, devait proposer des solutions scolaires que Berlioz récusait au profit de sa propre harmonie inattendue et dont Barthe dut faire son profit. C'est la seule explication possible à cette révélation déformée jusqu'à l'absurde par le bouche à oreille d'abord et par la malveillance ensuite. Et comme on commence à découvrir que Berlioz a eu quelques élèves privés il est temps de s'intéresser à ce qu'il pouvait bien leur apprendre. Comme l'harmonie, telle qu'il la concevait, ne connaissait pas d'autres critères que le goût et le sentiment, lui seul aurait pu l'enseigner.

Gérard CONDÉ

C'est avec un véritable élan d'enthousiasme qu'Hugues Dufourt, qui compte parmi les compositeurs français les plus marquants, a répondu à notre souhait de voir son nom figurer parmi les membres du Comité d'honneur. Il a justifié son acceptation en quelques phrases spontanées. Avec le temps, le travail et la réflexion, nous savons bien qu'il aurait pu aller plus loin, mais sachant que, même pour son activité de compositeur, le temps lui manque nous lui avons seulement demandé s'il acceptait la publication de ces quelques phrases... ce qui a dû le plonger dans des abîmes de réflexion... dont il s'est extrait en écrivant de nouvelles notes à sa partition en cours.

J'ai travaillé Berlioz toute ma vie, autant que Debussy, Beethoven ou Wagner. Et je lui confère même la palme de l'oreille absolue de l'orchestration. Il ne se trompe jamais, même dans les tessitures risquées ou les associations paradoxales. Et il ne surcharge jamais ses accords de doublures, à l'opposé de Wagner qui en rajoute toujours « pour être plus sûr » (le genre de « professionnalisme » du « on ne sait jamais »). Dans l'histoire de la musique il n'a d'égal, en la matière, que Bizet. Et parmi les génies de l'orchestration, il est le « Primus inter pares ». Mais laissons ce détail : bien d'autres raisons m'ont conduit dès le début à Berlioz. À commencer par les injonctions du regretté Roger Accart qui ne cessait de me répéter, alors que j'avais une dizaine d'années, que Berlioz était plus important que Wagner. Mais je ne veux pas retourner aux querelles révolues.

Hugues DUFOURT

Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire

De l'activité d'Hector Berlioz, ses biographes ont prioritairement – et à juste titre – retenu sa production musicale et, dans un second temps, critique et littéraire. Fort peu se sont penchés sur son rôle à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, alors même qu'il y occupa un poste officiel pendant trente ans (de 1839 à 1869), les rares mentions étant purement factuelles et en général négatives. Seul, à ma connaissance, Julien Tiersot en a fourni une étude un peu documentée, consacrant au cours de l'été 1911 quatre articles des *Berlioziana* à cet aspect méconnu de la vie de Berlioz¹. Il faut dire que sa position de bibliothécaire en chef au Conservatoire² le qualifiait plus que d'autres pour cet exercice, avec un accès direct aux archives administratives. Berlioz lui-même s'est peu attardé sur ses fonctions, y compris dans sa correspondance, considérant ce poste comme « une sinécure » lui garantissant un revenu mensuel, alors même qu'il bataillait entre concerts, tournées et feuilletons pour subvenir aux besoins de son ménage. À l'occasion du bicentenaire de sa naissance, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris a organisé une exposition intitulée « Berlioz et le Conservatoire », présentant alors des archives peu exploitées jusque-là³. Il n'est donc pas sans intérêt de revenir sur la carrière de Berlioz comme bibliothécaire, afin de clarifier certains points et de mettre en lumière une facette certes modeste mais réelle de ses activités et de ses compétences. Citons Tiersot qui débute ainsi sa série d'articles :

Ce chapitre ne sera pas très long, — bien qu'il doive être moins vide qu'on ne se plairait à l'imaginer, sur la foi des légendes.

La bibliothèque du Conservatoire

Elle fut créée en même temps que l'établissement par la loi du 16 thermidor an III (soit le 3 août 1795), huit ans donc avant la naissance de Berlioz.

1. *Le Ménestrel* des 22 et 29 juillet et des 5 et 12 août 1911.

2. Entré à la bibliothèque comme assistant en 1883, il succéda en 1909 à Jean-Baptiste Weckerlin.

3. Voir le catalogue dans *Berlioz 2003...*, sous la dir. d'Anne Bongrain, Paris, CNSMDP, 2003, p. 95-130. Voir aussi, dans le même ouvrage, mon article sur « Hector Berlioz fonctionnaire », p. 47-59.

L'article 10 stipule :

Une bibliothèque nationale de musique est formée dans le Conservatoire ; elle est composée d'une collection complète des partitions et ouvrages traitant de cet art, des instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection, servir de modèles.

L'article 11 précise :

Cette bibliothèque est publique et ouverte à des époques fixées par l'Institut national des sciences et arts, qui nomme le bibliothécaire.

Il est important de noter deux éléments importants dans cette loi, non sans conséquences sur la politique de la bibliothèque durant tout le XIX^e siècle, et même par la suite :

- le caractère encyclopédique des collections, comprenant des œuvres anciennes et contemporaines, de toute provenance ;
- l'importance de les rendre accessibles à tous.

Ses missions seront précisées lors de la célébration accompagnant la pose de la première pierre de la bibliothèque, le 16 thermidor an IX (3 août 1801). Le ministre de l'Intérieur, Jean-Antoine Chaptal, prononce à cette occasion un discours quelque peu visionnaire, si l'on considère les multiples usages qu'en fera Berlioz, néophyte tout d'abord, puis élève et enfin, musicien confirmé :

Ici l'artiste étudiant l'art dès son enfance, retrouvera dans le même dépôt ces chants simples, premiers élans de la sensibilité, et cette harmonie habile et savante, qui peint jusqu'à la plus légère nuance des passions. Il marquera le moment où l'art, docile à la nature, en suit et exprime tous les mouvements ; et celui où, en s'écartant de cette belle route, il va se perdre dans le vague d'une imagination dérégulée ou d'une mode fugitive.

Ici, le maître déposera ses ouvrages et ne craindra plus qu'ils soient dérobés à la juste admiration de la postérité. Il préférera, dès lors, une réputation durable à des applaudissements éphémères.⁴

C'est en effet dans cet établissement que le jeune Berlioz, bien informé, découvrira peu de temps après son arrivée à Paris les partitions de Gluck :

ayant appris que la bibliothèque du Conservatoire, avec ses innombrables partitions, était ouverte au public⁵, je ne pus résister au désir

4. Cité par Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation...*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 142.

5. Elle l'était, à l'époque, les lundis et mardis pour les extérieurs, les jeudis et vendredis pour les membres et élèves du Conservatoire.

d'y aller étudier les œuvres de Gluck, pour lesquelles j'avais déjà une passion instinctive, et qu'on ne représentait pas en ce moment à l'Opéra. Une fois admis dans ce sanctuaire, je n'en sortis plus. [...] Je lus et relus les partitions de Gluck, je les copiai, je les appris par cœur ; elles me firent perdre le sommeil, oublier le boire et le manger ; j'en délirai.⁶

Élève, il la fréquentera régulièrement et lui confiera même ses manuscrits durant son séjour à l'Académie de France à Rome. Enfin, c'est à cette même bibliothèque qu'il donnera périodiquement des ouvrages, des 9 *mélodies* H 38 (*Mélodies irlandaises*), offertes dès leur sortie en 1830 alors qu'il n'était qu'élève⁷, jusqu'aux quatre grandes partitions manuscrites léguées par testament⁸.

Constituées, à l'origine, à partir de bibliothèques privées confisquées durant la Révolution, les collections avaient été progressivement enrichies de nombreux documents ramenés lors des campagnes napoléoniennes, ou copiés dans des bibliothèques étrangères, chantier dans lequel s'investira d'ailleurs beaucoup le supérieur de Berlioz, Auguste Bottée de Toulmon (1797-1850). C'est ainsi qu'en 1816, elles pouvaient être évaluées à près de 10 000 volumes de musique (plus de très nombreux cartons et liasses non encore inventoriés), complétés de plus de 5 000 pièces (le Conservatoire enseignait également l'art dramatique) et autour de 650 ouvrages de littérature générale⁹. La bibliothèque disposa par la suite d'un budget pour les acquisitions et la reliure.

Le poste de bibliothécaire revêtait une certaine importance à l'époque, avec un salaire équivalant à 60% de celui attribué aux cinq inspecteurs chargés de la gestion du Conservatoire et supérieur à celui des professeurs de première classe. Aucune formation spécifique n'étant alors exigée, différentes personnalités musicales ont dirigé dès ses débuts la bibliothèque, avec plus ou moins de zèle. Certains s'y sont beaucoup investis, comme

6. Hector Berlioz, *Mémoires*, 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 64. Rappelons qu'il avait développé cet intérêt bien plus tôt, en découvrant des fragments d'*Orphée* dans la bibliothèque de son père.

7. Ce fait mérite d'être signalé car il s'agit d'une pratique rare à l'époque (et en général le fait du seul directeur, Cherubini), démontrant déjà l'importance que Berlioz attribuait aux missions de conservation et de diffusion des ouvrages.

8. Il s'agit de *Benvenuto Cellini*, *La Prise de Troie*, *Les Troyens à Carthage* et *Béatrice et Bénédict*. Ces manuscrits sont désormais conservés au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, où l'ensemble des collections patrimoniales de la bibliothèque du Conservatoire ont été transférées en 1964.

9. Chiffres donnés dans un mémoire daté d'octobre 1816 par l'abbé Nicolas Roze, bibliothécaire de 1807 à 1819.

l'abbé Nicolas Roze (1745-1819), qui y officia de 1807 jusqu'à son décès et fut à l'origine des premiers catalogues, d'autres beaucoup moins comme François-Joseph Fétis (1826-1831), compositeur, musicographe, critique musical et fondateur, entre autres, de la *Revue musicale*, auquel il fut reproché un certain nombre d'indélicatesses. La plupart avaient par ailleurs une autre activité, comme ce fut plus tard le cas pour Berlioz.¹⁰

La nomination de Berlioz

Lorsque Berlioz entre à la bibliothèque en 1839, elle est dirigée depuis 1831 par l'un de ses amis, Auguste Bottée de Toulmon, le directeur du Conservatoire étant à l'époque Luigi Cherubini. Plutôt fortuné, Bottée de Toulmon avait toujours refusé d'être rémunéré pour ses services afin de conserver une parfaite impartialité dans ses décisions. Son action, totalement désintéressée donc, fut assez remarquable, en particulier pour l'enrichissement des collections en vue duquel il batailla jusqu'à sa mort en 1850, rédigeant rapports et réclamations, négociant les budgets, faisant effectuer des copies de manuscrits dans des bibliothèques étrangères et obtenant, non sans mal, l'attribution au Conservatoire du dépôt légal de la musique imprimée en 1834.

La gestion courante, quant à elle, est assurée depuis 1830 par un unique employé (ce qui est fort peu au vu des nombreuses tâches à accomplir...), Charles-César Leroy (1804-1893) qui restera en poste jusqu'à sa retraite en 1871 et avec lequel Berlioz aura donc de fréquents échanges tout au long de sa carrière. Il est assisté d'un garçon de bibliothèque, plus particulièrement chargé de la surveillance et de la communication des documents aux usagers (Odille, remplacé en 1863, après son départ à la retraite, par Furcy Tertre).

Berlioz est officiellement nommé conservateur de la bibliothèque (ou conservateur adjoint, selon les sources) le 9 février 1839, avec effet rétroactif au 1^{er} janvier. Le titre de conservateur, à l'époque, ne revêtait pas la même signification puisqu'il se trouvait sous l'autorité d'un bibliothécaire, alors que c'est l'inverse à l'heure actuelle. La dénomination du poste sera fluctuante, au fil des ans, y compris chez Berlioz qui parle parfois de sous-bibliothécaire. S'il devient bien bibliothécaire en chef au

10. Sur la fondation de la bibliothèque, la constitution initiale des collections et les premiers bibliothécaires, voir entre autre Catherine Massip, « La bibliothèque du Conservatoire (1795-1819), une utopie réalisée ? », dans *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des Menus-Plaisirs à la Cité de la Musique*, sous la dir. d'Anne Bongrain et Yves Gérard, Paris, Buchet-Chastel, 1996.

décès de Bottée de Toulmon, il reprendra le titre de conservateur lorsqu'il sera également responsable du musée instrumental.

Cette nomination était attendue depuis la fin de l'année précédente. Voici en quels termes Berlioz l'annonce à sa sœur Adèle, le 20 décembre 1838 :

A présent voilà qu'on m'apprend que je suis nommé sous-bibliothécaire du Conservatoire. Le bibliothécaire est un de mes meilleurs amis ¹¹ qui remplit sa place sans appointements, j'aurai moi, au contraire, deux mille francs par an, sans aucune obligation à remplir ni travail à faire. C'est une sinécure qu'on me donne, les appointements pourront être élevés jusqu'à trois mille francs l'année prochaine. Je n'ai pas encore reçu ma nomination officielle, mais on m'assure que c'est positif. ¹²

Il était déjà un compositeur reconnu et avait à son actif un certain nombre d'œuvres majeures dont, parmi les plus récentes, la *Grande Messe des morts* (1837) et *Benvenuto Cellini* qui venait d'essuyer un échec à l'Opéra. Il venait en outre de recevoir les hommages et un don monétaire substantiel de Paganini, suite à l'exécution d'*Harold en Italie* le 16 décembre, et travaillait sur *Roméo et Juliette* qu'il devait achever le 8 septembre 1839. En tout état de cause, il aurait pu espérer des fonctions plus prestigieuses et lucratives, et ne cessa d'ailleurs d'y prétendre. Il avait ainsi, l'année précédente, postulé auprès de Cherubini (et sans trop d'illusions) à la succession de Louis Rifaut comme professeur d'harmonie et accompagnement au Conservatoire, candidature que Cherubini lui suggérera de retirer sous le prétexte qu'il n'était pas pianiste ¹³. Le poste sera finalement attribué à Paul-Émile Bienaimé (qui n'était qu'organiste). L'année même de sa nomination à la bibliothèque, il ambitionne tout à la fois un fauteuil à l'Institut (il retirera sa candidature face à Spontini), espère obtenir la direction de la musique privée du duc d'Orléans et, le 10 mai 1839 – jour même où il est fait chevalier de la Légion d'honneur – fait une nouvelle tentative au Conservatoire pour obtenir la succession de Ferdinand Paër comme professeur de composition, discipline pour laquelle on ne pouvait lui dénier quelque compétence, comme il le suggère dans sa lettre au directeur :

Les titres que je puis avoir vous sont connus, mes études et mes

11. Bottée de Toulmon venait entre autre de publier une critique fort élogieuse de la *Grande Messe des morts*.

12. Hector Berlioz, *Correspondance générale* [CG], II, 1832-1842, Paris, Flammarion, 1975, p. 494-495.

13. Sur cet échange, voir les *Mémoires*, II, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 16.

travaux ayant été constamment faits sous vos yeux ; c'est donc à vous surtout, Monsieur, qu'il appartient de les apprécier avec l'impartialité que vous unissez à la science et au génie. ¹⁴

Le poste sera attribué à l'unanimité à Michele Enrico Carafa et aucune de ses démarches ultérieures pour devenir enseignant n'aboutira, malgré les propositions concrètes (et parfois désespérées) qu'il formule. Le témoignage le plus pathétique est sans doute la longue lettre qu'il adresse le 21 février 1844 au ministre de l'Intérieur, le comte Charles Duchâtel, dont il convient de citer de larges extraits. Après avoir fait état de « l'excessive difficulté » de sa position, il ajoute :

Cette position étrange, exceptionnelle, et que personne ne croit être ce qu'elle est, avait déjà attiré l'attention et l'intérêt d'un de vos prédécesseurs. M. le Comte de Montalivet apprenant que j'étais fort loin de pouvoir employer et utiliser les facultés et les connaissances qu'il voulait bien me reconnaître, et instruit de l'impossibilité ou je me trouvais de me livrer à aucune composition de longue haleine, faute d'une existence assurée seulement pour quelques mois, m'avais promis de me tirer d'embaras. [...] Il s'agissait de me donner une chaire au Conservatoire et une pension qui m'eussent mis dans le cas de travailler tranquillement et d'une façon vraiment utile à l'art. Mais M. De Montalivet ayant, peu de temps après, quitté le ministère de l'intérieur, ses promesses n'eurent d'autre résultat que ma nomination à la place de Conservateur de la bibliothèque du Conservatoire avec les appointements de *cent dix-huit francs* par mois. C'est tout ce que je possède d'assuré.

Je dois donc écrire continuellement d'inutiles articles dans divers journaux [...]. Je suis compositeur et je n'ai pas le temps de composer ! [...]

J'ai acquis en France et en Allemagne une grande habitude de diriger des masses d'exécutants, et je n'ai à conduire ni chœurs ni orchestre.

Ce n'est pas faire preuve d'un excessif amour-propre que de me croire capable d'enseigner l'Harmonie, l'Instrumentation et la composition en général, beaucoup plus que certains professeurs inconnus du Conservatoire ; et je n'ai jamais pu obtenir, dans cet établissement, seulement une classe de solfège !

[...] Il est dur d'être obligé d'avouer que je *n'ai pas le temps de travailler* et que je ne fais presque rien de ce dont je suis le plus capable !

[...]

Peut-être jugerez-vous convenable et juste d'achever ce que M. de Montalivet avait commencé, en me mettant dans le cas d'exercer mon activité dans sa sphère naturelle, au lieu de la détourner de son cours sans honneur et sans avantages pour l'art.

14. *CG II*, p. 550.

La création en ma faveur d'une classe d'Instrumentation au conservatoire m'aiderait à atteindre ce but ¹⁵. Y a-t-il de la présomption de ma part à l'espérer ?... ¹⁶

Cette requête, pourtant, n'aboutira pas plus.

C'est donc à la bibliothèque qu'il fera « carrière », non pour 2 000 F annuels mais pour 1 500 hors taxes, salaire qui ne subira aucune augmentation jusqu'en 1866. Cela semble peu, au regard de ce que pouvait lui rapporter certains concerts, mais il s'agissait d'un revenu régulier, équivalent à celui de nombre d'enseignants du Conservatoire et, de surcroît, à ce qu'il gagnait comme feuilletoniste avec des contraintes nettement moindres...

Fonctions réelles ou fictives ?

La nomination de Berlioz à la bibliothèque semble bien, comme il le sous-entend, une faveur qu'on lui fait. Elle n'est, de toute évidence, motivée ni par la vacance d'un poste existant, ni par un besoin particulier ou ponctuel de renfort des effectifs, ni même par ses compétences, même s'il est juste d'admettre qu'il connaissait fort bien tant le lieu que les collections. On peut néanmoins être étonné, voire choqué de la désinvolture avec laquelle il parle de ses fonctions fictives, quand il en parle... Il n'y est fait aucune mention dans ses *Mémoires*, et fort peu dans sa correspondance. Nous verrons plus loin que ce type de sinécure n'était pas rare à l'époque.

Est-ce à dire que Berlioz, en qualité de conservateur, n'avait aucune mission ? Cela n'est pas tout à fait exact, du moins officiellement. Concernant la bibliothèque, le règlement général du Conservatoire du 9 novembre 1841 indique, à l'article 78 :

Un Bibliothécaire en chef nommé par nous, et auquel est adjoint un Conservateur, est responsable de tout ce qu'elle renferme, conformément aux catalogues dressés par ses soins, et dont les doubles doivent être remis au Directeur après avoir été vérifiés par l'Administrateur. Il doit tenir un registre d'entrée de tous les ouvrages qui composent la Bibliothèque, et un livre des actes d'administration qui s'y rapportent. ¹⁷

15. Rappelons qu'il avait publié chez Schonenberger, le mois précédent, son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.

16. *CG III*, p. 165-167.

17. Constant Pierre, *op.cit.*, p. 255.

Plus spécifiquement encore, un règlement de police intérieure daté du 30 décembre 1842 précise :

Le bibliothécaire en chef et le conservateur doivent s'entendre afin de s'assurer si le service se fait régulièrement dans les salles de lecture et de copie. Ils veillent à ce que les catalogues soient à jour, et proposent les acquisitions à faire.¹⁸

Ils sont en outre co-responsables des deux employés, de l'inventaire annuel des collections et de leur intégrité. Seule la possibilité d'emprunter des ouvrages est réservée au bibliothécaire en chef (ainsi qu'au directeur et à l'administrateur de l'établissement).

Dans les faits, il semble bien que la situation ait été toute autre. S'il est avéré que Berlioz emprunta régulièrement des ouvrages, en revanche il n'y a aucune trace de sa participation aux multiples tâches incombant aux deux cadres de la bibliothèque, tous les documents d'archives conservés étant de Bottée de Toulmon.

De fait, Berlioz sera très peu présent à la bibliothèque. Outre ses nombreuses autres occupations – composition, critique musicale, voire recherche d'un autre poste plus lucratif, c'est également l'époque où il va commencer ses tournées à l'étranger, et ce dès 1842. Pendant toute cette période (soit peu de temps après la mort de Cherubini et son remplacement par Auber), son dossier administratif au Conservatoire ne contient d'ailleurs que des demandes de congé sans retenue de salaire : congé de trois mois, porté à cinq, pour un voyage en Allemagne de janvier à mai 1843¹⁹ (il part en réalité dès le 12 décembre 1842 d'abord pour Bruxelles), congé de six mois pour aller en Autriche de novembre 1845 à avril 1846, congé de cinq mois pour un voyage en Russie de fin février à juillet 1847²⁰, congé de quatre mois pour Londres à partir de décembre 1847 (il s'y rendra dès le 3 novembre), séjour dont il ne reviendra qu'en juillet 1848... Comme on peut le constater, de mars 1847 à juillet 1848, Berlioz n'aura passé qu'un peu plus de quatre mois à Paris, de surcroît sur une période où la bibliothèque

18. *Id.*, p. 270.

19. D'après l'autorisation accordée, « M. Berlioz étant chargé de recueillir des renseignements utiles à l'administration », ce que confirme la lettre du ministère du 28 juin 1843 lui permettant de toucher ses appointements pour cette période, « le voyage qu'il a entrepris en Allemagne ayant pour but de visiter et d'étudier les établissements destinés à l'enseignement de la musique ». Rien ne prouve qu'il l'ait fait...

20. Cette fois-ci, ses appointements ne lui sont pas versés et il aura quelque difficulté à se les faire restituer.

est fermée pour les vacances scolaires.

Il n'est donc guère surprenant – bien qu'il prétende le contraire – qu'à son retour en France, politiquement très transformée, il doive affronter une toute autre situation. Après avoir appris que ses appointements ne lui seront pas versés pour son séjour londonien, il découvre que le département de l'Intérieur du Gouvernement provisoire avait demandé au Conservatoire un rapport sur les modifications à introduire dans son organisation. Une commission avait été démocratiquement élue en assemblée générale, comprenant, outre le directeur, des représentants des différents départements. Le très long rapport rendu au ministre de l'Intérieur le 18 juillet 1848 consacre son dernier chapitre (le onzième) à la bibliothèque. Il prévoit, entre autre :

La place de conservateur adjoint jusqu'à présent portée au budget n'étant pas une fonction active est supprimée.²¹

Berlioz, très alarmé, écrit le même jour au ministre, Jules Sénard. Cette lettre est intéressante car, après avoir demandé qu'on lui conserve ses « *seules* ressources », il revient plus précisément sur son projet de classe d'instrumentation, mieux adaptée à ses aptitudes. En voici un extrait :

Citoyen ministre,

[...] Si les motifs de la commission sont basés sur le peu d'utilité de ces fonctions, je répondrai qu'il n'a pas dépendu de moi qu'on m'en confiât de plus actives ; mais les opinions particulières de l'avant-dernier directeur du conservatoire sur certains points de la doctrine musicale m'en ont toujours soigneusement écarté. Je serais heureux, au contraire, de pouvoir contribuer pour ma part aux progrès et à l'éclat de l'enseignement dans notre école de musique. Je pourrais, par exemple, y occuper utilement une chaire d'Instrumentation. Cette branche toute moderne de la science du compositeur n'est encore professée nulle part ; on m'accorde généralement de la posséder et de lui avoir fait faire quelques progrès ; j'ai écrit sur elle un traité spécial aujourd'hui fort répandu et traduit dans les principales langues de l'Europe. Je pourrais donc, je crois, enseigner au Conservatoire l'art de l'instrumentation. Veuillez, citoyen ministre, avoir égard à la position très grave où les derniers événements viennent de me placer, et si l'on supprime mes fonctions de Bibliothécaire, me confier l'autre emploi que je prends la liberté de vous indiquer. [...]²²

Il demande également à ses amis bien placés d'intervenir, Charles Blanc,

21. Constant Pierre, *op. cit.*, p. 368.

22. *CG III*, p. 560-561.

Victor Hugo... En définitive, rien ne se passera, Berlioz conservant son poste de conservateur et parvenant même à se faire régler ses appointements pour son séjour à Londres. Quant à la classe d'orchestration, elle verra le jour en ...1977.

Il n'est cependant pas si sûr qu'il se soit agi, comme Berlioz l'a prétendu, d'une attaque personnelle avérée (« coup médité par mes gredins » écrit-il le jour-même à son beau-frère Camille Pal, « galanteries » à son adresse proposées par dix « drôles » confie-t-il à Liszt le 23). L'emploi concerné était réellement fictif, comme on l'a vu, et Bottée de Toulmon, le bibliothécaire en chef et son ami ne pouvait être totalement étranger au rapport en question, très bien documenté. De surcroît, la totalité du projet avait été largement soumis à l'ensemble du personnel, comme le précise la commission dans les préliminaires :

Dès le début, chacun de ses membres a été invité à conférer avec ceux dont il était le représentant ²³, à reporter à la Commission leurs observations personnelles, écrites ou verbales, sur la spécialité comme sur l'ensemble de l'enseignement et sur les intérêts généraux de l'École. En outre, chaque professeur, chaque employé a été invité à se mettre en rapport avec la Commission elle-même. Elle a de plus communiqué son travail, à peu près terminé, aux membres des divers services, a pris de nouveau et mis en discussion leurs représentations et leurs désirs. Enfin, pour dernière consécration, elle a soumis son projet de règlement à la même assemblée générale de qui elle tenait ses pouvoirs, et elle en a obtenu un vote d'assentiment unanime. Elle peut donc aujourd'hui se dire autorisée à vous déclarer que le travail qu'elle vous présente est le résultat d'une intervention générale et non d'une initiative limitée ; que c'est l'œuvre de tous et non de quelques-uns, et que c'est vraiment le Conservatoire tout entier qui vient vous apporter l'expression de ses vœux collectifs [...]²⁴

Berlioz étant à Londres pendant toute la durée de ce processus, il n'a pu que découvrir la situation à son retour. L'intention de la commission était a priori louable – visant à assainir le budget du Conservatoire – mais utopique puisqu'elle ne prévoyait aucune dépense pour le salaire du bibliothécaire en chef. Comme le note Tiersot :

quant aux bibliothécaires, la combinaison était simple : ils étaient deux, l'un qui se contentait de bonnes paroles, l'autre de maigres

23. Pour le personnel administratif, le représentant était François-Hippolyte Rety qui, après avoir travaillé neuf ans à la bibliothèque, était devenu le contrôleur-caissier du Conservatoire en 1828 (il en deviendra l'agent comptable en 1852).

24. Constant Pierre, *op. cit.*, p. 353.

appointements ; il convenait donc d'en sacrifier un, et c'était tout naturellement le second, comme si l'autre eût été éternel et que le Conservatoire dût jouir sans fin de ce rare privilège d'avoir à la tête d'un de ses plus importants services un fonctionnaire bénévole et gratuit.²⁵

À la direction de la bibliothèque

Et de fait, Bottée de Toulmon décède le 22 mars 1850²⁶. Trois jours après, Berlioz adresse au directeur du Conservatoire, Daniel-François-Esprit Auber, la lettre suivante :

Monsieur,

La place de Bibliothécaire du conservatoire vient de devenir vacante par la mort de M. Bottée de Toulmon. Les fonctions de Conservateur que je remplis depuis longtemps dans le même établissement et la connaissance approfondie que je possède de ses ressources et des soins qu'il exige, me donnent peut-être des droits à la succession de M. Bottée. Veuillez, monsieur, m'aider à les faire valoir et croire à la vive reconnaissance de votre tout dévoué

Hector Berlioz²⁷

Auber écrit le 28 mars au ministre de l'Intérieur, Jules Baroche, et, après avoir fait l'éloge de Bottée de Toulmon qui « a exercé ses fonctions gratuitement », propose de lui donner Berlioz pour successeur. Il ajoute :

Il [Berlioz] attache d'autant plus de prix à ce changement dans sa position qu'il n'ignore pas que « la place de Conservateur-adjoint jusqu'à présent portée au Budget n'étant pas une fonction active », il a été décidé dans le nouveau projet de Règlement soumis à votre sanction qu'« elle serait supprimée ». En faisant droit promptement à la juste réclamation de M. Berlioz, qui prend avec moi l'engagement de remplir ses nouvelles fonctions avec tous les soins désirables, cette mesure nous épargnerait bien d'importunes demandes tout en conciliant les intérêts de la Bibliothèque et ceux du nouveau chef investi de votre confiance.²⁸

On peut s'interroger sur ce qu'Auber entend par « d'importunes demandes ». S'agit-il d'éventuelles candidatures extérieures ou, plus sournoisement, des sollicitations périodiques de Berlioz pour obtenir un

25. Julien Tiersot, « Berlioziana », *Le Ménestrel*, 5 août 1911, p. 245.

26. Le 23, d'après Constant Pierre.

27. Hector Berlioz, *Correspondance générale, III, 1842-1850*, Paris, Flammarion, 1978, p. 700.

28. Archives nationales, série AJ³⁷, 67³. Les passages soulignés le sont dans l'original.

autre poste ? Quoi qu'il en soit, cette demande est appuyée le 15 avril par le directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc ²⁹, et l'arrêté nommant Berlioz bibliothécaire en chef (sur proposition du directeur du Conservatoire) est pris le 27 avril 1850, envoyé le 6 mai par le directeur des Beaux-Arts à Auber qui le transmet à Berlioz dès le lendemain. Le même arrêté prévoit, à l'article 2, la suppression du poste de conservateur adjoint. On notera, là encore, la confusion des titres. Si l'arrêté du 27 avril nomme « M. Hector Berlioz, conservateur adjoint de la Bibliothèque du Conservatoire ... Bibliothécaire en chef, en remplacement de M. Bottée de Toulmon, décédé » et prévoit la suppression de « l'emploi de conservateur adjoint », le directeur des Beaux-Arts, quant à lui, parle de la nomination de Berlioz comme « conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire... » et de la suppression de l'emploi de « bibliothécaire adjoint »...

Berlioz ne semble pas faire grand cas de cette nomination à l'époque, trop occupé par l'exécution de son *Requiem* à Saint-Eustache pour les victimes de la catastrophe d'Angers ³⁰. Il n'en fait pas mention dans sa correspondance et ce n'est que le 23 juin qu'il l'annonce en passant à sa sœur Adèle en ces termes :

Maintenant que je suis Bibliothécaire du Conservatoire (à 1 400 f. d'appointements) simple changement de titre mais avec des fonctions plus assujétissantes, je ne puis quitter Paris sans congé. ³¹

Il convient néanmoins de rappeler que leur sœur Nancy venait de décéder et que la nature de leurs échanges épistolaires fait à juste titre état d'autres préoccupations.

En revanche, le salaire reste identique à celui qu'il avait précédemment, soit 1 500 F hors taxes. Cette question du salaire n'est pas sans intérêt. Si à l'origine, comme nous l'avons dit, le salaire du bibliothécaire était relativement important par rapport à d'autres fonctions au Conservatoire, il n'avait cessé de fluctuer. Néanmoins, celui de l'abbé Roze, par exemple, atteignait encore 2 000 F par an de 1816 à 1819. La longue carrière bénévole de Bottée de Toulmon, de 1831 à 1850, rendait difficile les points de repère mais logiquement, si l'on se fie aux autres postes de dépense de personnel à l'époque, le salaire du bibliothécaire en chef, lorsque Berlioz obtient le poste, aurait dû être sans aucun doute supérieur. Ce qui est très significatif, c'est l'évolution de celui de l'employé de bibliothèque, Charles-

29. *Id.*

30. Un pont s'était écroulé le 16 avril lors du passage d'un régiment d'infanterie, faisant près de 230 victimes.

31. *CG III*, p. 718.

César Leroy. Quasiment équivalent à celui de Berlioz à son arrivée en 1839 (soit 1 400 F), il ne cesse d'augmenter au fil des ans, atteignant celui du conservateur adjoint dès 1842 et le dépassant de plus en plus à partir de 1846³² pour atteindre presque le double en 1865, soit 2 800 F. De fait, Leroy a probablement assumé seul la plupart des fonctions importantes et cette reconnaissance salariale est étayée par les rapports officiels réclamant ces augmentations pour un employé « dont le travail a considérablement augmenté depuis plusieurs années », puis « qui fait la plupart du travail », jusqu'à demander, en 1856, la création d'un poste supplémentaire pour le soulager. Ce n'est qu'en 1866 que les appointements de Berlioz vont doubler, passant de 1 500 F à 3 000 F, mais dans le cadre d'une mesure générale de revalorisation concernant la totalité des agents administratifs du Conservatoire et, dans une moindre mesure sans doute, par le fait qu'on ajoute à ses fonctions le 4 avril 1866, celle de conservateur du musée instrumental, position occupée jusque-là par le compositeur Antoine-Louis Clapisson (1808-1866)³³, tout juste décédé.

Nouvelles contraintes

Force est de constater que la présence de Berlioz à la bibliothèque va demeurer aléatoire, même s'il est désormais tenu, lors de ses absences, de demander des congés en règle. Dès le 8 mai 1851, il sollicite une absence de trois mois pour se rendre à Londres, ayant été nommé par le ministère du Commerce membre du jury international appelé à juger certains travaux de la première Exposition universelle³⁴. Accordée, cette absence lui sera rémunérée puisqu'il s'agissait d'une mission officielle. En revanche, sa requête de 1852 pour un congé de quatre mois de mars à juillet, motivée par le fait qu'« un engagement assez avantageux m'est offert par un entrepreneur anglais pour aller à Londres organiser et diriger une grande institution musicale »³⁵ s'avère plus problématique. Il n'est pas sans intérêt

32. 1 600 F, puis 1 700 en 1848, 1 900 l'année suivante, 2 100 en 1850, 2 400 en 1853, 2 600 à partir de 1855..., et ce sans tenir compte de primes ponctuelles.

33. Le poste avait été créé pour lui quatre ans plus tôt en complément du prix d'acquisition de sa collection d'instruments, pour un salaire annuel de 2 000 F. Le cumul des deux fonctions (et donc des deux salaires) aurait dû être de 3 500 F. Comme le suggère le directeur Auber dans la demande adressée au ministère le 24 mars 1866 pour la nomination de Berlioz, « la réunion de ces deux emplois assurera le service d'une manière convenable, sous la direction d'un seul titulaire »...

34. Ayant vu l'érection du fameux Crystal Palace.

35. Lettre à Auber du 12 février 1852, *CG IV*, p. 117-118. Il s'agissait d'une série de six concerts à l'Exeter Hall devant lui rapporter 1 000 F par concert (soit au total, quatre fois son salaire annuel à la bibliothèque...).

de citer, à ce propos, le courrier que le commissaire du gouvernement, Édouard Monnais, adresse le 18 février au ministre :

En principe, et dans l'usage général, toute concession de congé, sauf le cas de maladie, entraîne suspension de traitement.

Cependant M^f. Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire de musique et de déclamation, sollicite une faveur, que par une exception toute particulière, il a déjà obtenue plusieurs fois. Il demande un congé de 4 mois, à partir du 2 mars prochain, pour aller diriger des concerts en Angleterre, et sans retenue d'appointement.

M^f. Berlioz a sans doute compté sur l'espèce de jurisprudence suivie à son égard et fondée jusqu'à certain point sur la modicité de son traitement, qui n'est que de 1,500 f. et qui devrait être de 2,500, aux termes du règlement de 22 novembre 1850.

Si la place qu'il occupe était plus largement rétribuée, peut-être faudrait-il dès à présent se montrer plus sévère. En tout cas il y aurait lieu de l'avertir que toute demande, du genre de celle qu'il vous adresse aujourd'hui, ne sera plus accueillie désormais. [...]

Tel est, monsieur le ministre, l'avis que j'ai l'honneur de vous soumettre, après avoir consulté M^f. Auber, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation.³⁶

On perçoit un certain embarras dans cette note. Incontestablement, Berlioz n'aurait pas dû toucher son salaire pendant ces quatre mois, son voyage en Angleterre constituant un cumul d'emploi ne lui permettant pas, de par la distance géographique, d'assurer simultanément ses fonctions à la bibliothèque. Mais le traitement très symbolique qu'il touche au Conservatoire, pour une personnalité de sa stature, semble poser problème et provoquer un cas de conscience. Pourquoi alors ne pas l'avoir mis au niveau prévu par le règlement ? Parce qu'il était avéré que, même à Paris, il n'était pas trop investi dans l'activité de la bibliothèque ? De fait, sa demande sera agréée par le ministère de l'Intérieur, mais sans traitement, entre autres parce que cette absence « est motivée pour des raisons d'intérêt personnel et dont, par conséquent, il ne peut que profiter à tous égards »³⁷.

Il s'avère qu'au cours des années suivantes, ses absences seront plus courtes et, finalement, plus rares, et l'on note souvent un souci de les programmer de manière à ne pas avoir à demander de congé. S'il effectue encore trois séjours à l'étranger en 1853 (Londres et Allemagne), dont l'un pendant ses congés d'été, ses voyages de 1855 et 1856 ne dépasseront pas un mois, de même que le séjour en Allemagne de 1863 et celui à Vienne de 1866 – les saisons à Bade entre 1855 et 1863 se déroulant l'été. Il faut dire

36. Archives nationales, série F²¹, 1292.

37. Archives nationales, série AJ³⁷, 67³.

que sa santé, de plus en plus dégradée, le contraint à renoncer à nombre de propositions. Ce n'est qu'en 1867 qu'il fait une dernière demande de trois mois pour aller en Russie à partir du 1^{er} janvier 1868, sur invitation de la grande-duchesse Hélène. La réponse du ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, le maréchal Vaillant, est cette fois favorable en raison du prestige accordé à la France :

En s'adressant à vous, son Altesse Impériale n'a pas seulement fait un excellent choix. Elle a donné à l'art français un honorable témoignage d'estime et de préférence. Je vous félicite, Monsieur, de cette mission et, pendant que vous la remplirez, j'ai décidé qu'aucune retenue ne serait opérée sur votre traitement, à raison des fonctions qui vous attachent au Conservatoire de Paris.³⁸

Néanmoins, si l'on considère son intense activité parisienne au cours de ces années, il n'était certainement pas en mesure de participer très activement et régulièrement à la gestion courante de la bibliothèque, l'une des plus importantes d'Europe, passant le plus clair de son temps à composer (chez lui), organiser des concerts, rédiger des critiques musicales, tenter d'obtenir un meilleur poste... Pourtant, le travail ne manquait pas, si l'on considère l'investissement de son prédécesseur. C'est donc Leroy, aidé d'un seul garçon de bibliothèque, qui s'en acquittait. Outre ses fonctions officielles en qualité d' « employé » – accueil du public cinq heures par jour, rédaction des catalogues, inscription du dépôt légal (alors en très forte augmentation)... –, il gérait très probablement le budget et les acquisitions, les relations avec les fournisseurs et les donateurs, les demandes de prêt, s'occupant également de la correspondance et des rapports à l'administration. En témoignage, par exemple, le fait qu'il ait été amené à s'occuper de certains legs ou donations importants (mission en principe dévolue au bibliothécaire en chef), comme celle du célèbre corniste Dauprat³⁹, entre 1854 et 1862, qui s'était adressé directement à lui. Et certains dossiers, ouverts par Bottée de Toulmon, resteront en l'état, comme par exemple l'épineuse « affaire Fétis »⁴⁰.

38. *CG VII*, p. 619.

39. Louis-François Dauprat (1781-1868) enseigna au Conservatoire de 1816 à 1842.

40. François-Joseph Fétis avait, rappelons-le, brièvement dirigé la bibliothèque du Conservatoire de 1826 à 1831. Appelé à diriger le Conservatoire royal de Bruxelles en 1832, il était manifestement parti avec un certain nombre d'ouvrages précieux appartenant tant à la bibliothèque du Conservatoire qu'à la Bibliothèque nationale. Lancée par Bottée de Toulmon dès 1833, après un récolement des collections et la saisie en douane de certains documents, l'affaire ne sera relancée

Un bibliothécaire compétent

Il serait cependant inexact de prétendre que Berlioz se soit totalement désintéressé de la bibliothèque où il disposait d'un cabinet particulier et venait travailler régulièrement. Si peu de traces écrites de sa main sont conservées dans les archives, il en existe cependant qui démontrent non seulement un degré de connaissance poussé des collections, mais également une vraie réflexion concernant leur enrichissement et les missions de la bibliothèque. Certes, on aimerait trouver trace des rapports qu'il était tenu de rendre annuellement à la direction du Conservatoire. Le seul existant, à ma connaissance, est celui adressé en décembre 1855 à l'administrateur, Théodore Lassabathie, succinct mais documenté :

J'ai l'honneur de vous informer que la Bibliothèque du Conservatoire est dans l'état satisfaisant où l'on peut désirer de voir une collection aussi précieuse et aussi riche ; plusieurs partitions longtemps égarées et que j'avais cru perdues, ont été retrouvées. De plus quelques ouvrages de valeur lui ont été récemment acquis. [...]

Malheureusement je dois vous signaler, Monsieur, l'insuffisance des moyens de surveillance dont la Bibliothèque dispose dans la salle publique de lecture. Cette insuffisance est cause que plusieurs dégâts ont été commis ; des lecteurs ont eu l'indélicatesse d'arracher et de couper des feuillets dans plusieurs ouvrages d'enseignement, et malgré l'attention que l'on porte sur les étrangers à qui les volumes sont chaque jour confiés, il est à craindre que ces méfaits se renouvellent. Un employé de plus serait fort nécessaire dans la salle de lecture. En outre de belles partitions sont un peu détériorées par le fréquent usage qu'on en fait dans les classes ; et il serait à désirer que la Bibliothèque particulière du Conservatoire nommée le dépôt des classes pût, en général, suffire aux besoins de l'Enseignement. [...]⁴¹

Il signale également des « lacunes considérables » observées, en 1850 et 1851, dans le dépôt légal avec l'envoi en masse de « productions insignifiantes, sans valeur aucune » et l'absence de « grandes partitions de maîtres, publiées, à ma connaissance, quelques mois auparavant ». Il mentionne enfin quelques dons significatifs, dont certains par lui-même.

qu'en 1871, après la mort de Berlioz. Voir à ce propos François Lesure, « L'affaire Fétis », *Revue belge de musicologie*, vol. 28/30 (1974-1976), p. 214-221.

41. *CG V*, p. 202-203. Il existait (et existe toujours) une bibliothèque courante destinée à fournir le matériel nécessaire aux divers exercices d'élèves, la Bibliothèque proprement dite étant strictement, à l'époque, une bibliothèque d'étude.

Concernant le développement des collections, il semble avoir eu des idées assez précises, tant sur le fond que sur la forme. Il était particulièrement soucieux d'enrichir la bibliothèque en musique allemande. C'est ainsi qu'il écrit à Liszt, fin 1858, en ces termes :

Je viens donc te prier de me donner la liste de tous ceux de tes ouvrages qui sont publiés *en grande partition*, et de ceux de Schuman [*sic*] que tu connais, également en grande partition. Quant à Wagner nous avons le *Tanhauser* [*sic*] et le *Lohengrin* ; sais-tu si le *Hollandais* et le *Rienzi* sont publiés ? Où le sont-ils ? Si tu peux m'indiquer quelques productions intéressantes tu m'obligeras ; mais n'oublie pas l'adresse de l'éditeur. Nous en avons un qui est chargé des achats pour le Conservatoire et il demande à être bien renseigné.⁴²

Nous ne disposons pas, hélas, de la réponse de Liszt⁴³. Mais est conservée aux Archives nationales une liste manuscrite très intéressante de grandes partitions, portant l'en-tête du Conservatoire impérial et datant vraisemblablement de cette époque (mais sans l'adresse des éditeurs...). Schumann y figure en première position avec pas moins de vingt-deux œuvres et l'on y trouve l'ensemble des compositeurs germaniques contemporains, dont Liszt bien sûr, mais également Mendelssohn, Niels Gade, Julius Rietz, Anton Rubinstein, Louis Spohr, Wagner (dont la partition complète de *Tristan und Isolde*, seul opéra intégral de la liste), etc..., soit pas moins de vingt-huit compositeurs avec l'ajout, à la fin, de la réduction chant-piano du *Roméo et Juliette* de Berlioz et « la collection des Partitions de Händel publiées par la Société-Händel »⁴⁴.

Cependant, si l'on se penche sur les acquisitions faites par la bibliothèque pendant ces années, on observe qu'elles sont remarquablement homogènes. Certes, c'est vraisemblablement Leroy qui en était chargé, mais il est peu probable, malgré la rareté des preuves écrites, que Berlioz n'ait pas contribué à cette mission fondamentale. Malgré le souci d'être à jour sur les nouvelles partitions allemandes, on note un équilibre entre musique française et étrangère, musique contemporaine et ancienne. Les achats de collections d'occasion à des libraires spécialisés sont réguliers, tant de musique

42. *CG V*, p. 628.

43. Probablement détruite par Berlioz, avec l'ensemble de sa correspondance, nous y reviendrons.

44. La Deutsche Händel Gesellschaft avait entrepris de publier, en 1858, les œuvres complètes de Georg Friedrich Haendel compilées par son biographe Friedrich Chrysander. Il s'agissait d'ailleurs de la première entreprise de ce genre, selon des critères musicologiques modernes. Neuf volumes étaient déjà parus en 1860. Elle ne verra son aboutissement, avec 105 volumes, qu'en 1902.

allemande que de musique anglaise et italienne du XVIII^e siècle (un très important budget y est consacré en 1866), permettant ainsi de compléter les collections. Les livres sont également très présents et, en particulier, les traités et méthodes anciens. Le choix des ouvrages acquis à cette époque prouve une remarquable connaissance de la discipline et de son histoire, les traditionnels ouvrages en langue allemande se voyant compléter par des incontournables italiens et même espagnols, l'objectif étant que la bibliothèque dispose d'une collection encyclopédique en théorie musicale.

Le budget de la bibliothèque était pourtant modique, plafonnant à 2 000 F jusqu'en 1859 (avec une petite augmentation en 1856 et 1857), puis à 2 400 F, tout à fait insuffisant pour couvrir l'ensemble des missions qui incluaient, outre les acquisitions, la reliure, la rédaction des catalogues et les frais de copie des matériels de concerts, d'autant que le coût de la musique imprimée ne cessait d'augmenter. Les projets de budget du Conservatoire font d'ailleurs régulièrement état de ce constat. C'est la raison pour laquelle on va voir Berlioz s'investir à deux reprises dans des ventes de collections privées, demandant alors une enveloppe supplémentaire. La première, en 1858, est celle de Guillaume Libri, mathématicien français d'origine italienne mais également bibliophile peu scrupuleux⁴⁵. Berlioz écrit le 3 novembre à Théodore Lassabathie, l'administrateur du Conservatoire :

Je viens de parcourir avec attention le catalogue de la Bibliothèque mise en vente par M. Libri ; il contient l'indication d'une foule d'ouvrages sur la musique et de partitions d'anciens maîtres que nous ne possédons pas à la bibliothèque du Conservatoire, et dont la plupart offrent un vif intérêt.

Une semblable occasion de les acquérir ne se représentera peut-être plus. Veuillez donc, Monsieur, attirer l'attention de S.E. M. le ministre d'Etat sur ces précieuses raretés et solliciter de sa bienveillance une somme de deux ou trois mille francs, pour acheter ceux de ces beaux ouvrages que j'ai signalés sur le catalogue et dont l'Angleterre et la Russie convoitent déjà la possession. [...] ⁴⁶

Ce catalogue annoté par Berlioz est malheureusement perdu, mais on dispose d'un inventaire des ouvrages acquis⁴⁷ contenant, outre le prix, des

45. Accusé d'avoir pillé de nombreuses bibliothèques françaises, il fut condamné en 1850 à dix ans de réclusion et se réfugia à Londres où il organisa une vente aux enchères de plusieurs milliers de documents en sa possession.

46. *CG V*, p. 613.

47. La bibliothèque ne put en réalité acquérir que trente-sept ouvrages pour moins d'un quart des 3 000 F octroyés par le ministère, beaucoup des ouvrages choisis à l'origine ayant soit dépassé à la vente leur valeur réelle, soit s'étant révélé incomplets ou en mauvais état, comme le précisera l'année suivante le directeur

commentaires fort intéressants sur la méthodologie adoptée pour l'expertise, vraisemblablement recopiés des annotations de Berlioz. Il s'agit pour la plupart de manuscrits ou éditions rares des XVII^e et XVIII^e siècles, principalement italiens et anglais, et le choix des ouvrages prouve une réelle connaissance, de la part de Berlioz, tant du répertoire (spécificité des auteurs ou des œuvres) que des sources documentaires pour en apprécier la rareté⁴⁸, ce que confirme l'expertise qu'il réalisera quatre ans plus tard pour la vente de la collection de Gaetano Gaspari.

Berlioz avait également une opinion très précise du format de la musique qu'il convenait d'acquérir pour la bibliothèque. Dans la lettre à Franz Liszt précédemment citée, il précise bien qu'il souhaite des « grandes partitions » et il insistera à diverses occasions sur ce point. Le courrier qu'il adresse à Théodore Lassabathie, le 31 mars 1865, sur un projet d'achat de musique de violon est de ce point de vue extrêmement instructif et dénote une réelle réflexion sur les missions de la bibliothèque du Conservatoire. En voici un large extrait :

J'ai examiné avec soin le catalogue de musique de violon que vous m'avez envoyé et que M. Picquot voudrait vendre à la bibliothèque du Conservatoire. Je dois faire à ce sujet les observations suivantes.

D'abord il y a une différence essentielle entre une bibliothèque musicale et une bibliothèque *littéraire*. Cette dernière est un dépôt d'ouvrages qui peuvent n'avoir d'autre intérêt que celui de la curiosité, qui pourraient être sans mérite, mais qui tous néanmoins peuvent *se lire*. La bibliothèque musicale doit, autant que possible, ressembler à l'autre sous ce rapport ; ce doit être une collection d'œuvres musicales dont on puisse faire l'étude et que, par conséquent, on *puisse lire*. Or, toute composition qui n'est pas gravée ou copiée *en partition*, se trouve nécessairement hors de la portée du lecteur, on ne peut ni l'étudier, ni même la connaître superficiellement.

La valeur réelle des œuvres, au point de vue de leur mérite musical, n'ôte rien à la force de cette objection à leur introduction dans une bibliothèque publique. Tout ce qu'on ne peut pas lire en pareil lieu n'y est d'aucun usage.

Si les plus beaux quatuors, si les plus magnifiques symphonies des maîtres, n'étaient dans la bibliothèque du Conservatoire qu'en *parties séparées*, ce serait absolument comme si on ne les possédait pas. A moins que l'on tienne compte de la possibilité de *prêter* ces parties aux exécutants. Mais je crois que tel n'est pas, en général, le but de semblables collections.

Auber au ministre. Le reliquat fut utilisé pour l'achat des partitions dont Berlioz avait, dans la foulée, demandé des suggestions à Liszt.

48. Il y est fait, entre autre, de nombreuses références à la *Biographie universelle des musiciens* de François-Joseph Fétis.

Les parties séparées ont donc place dans la bibliothèque du Conservatoire exceptionnellement, et je pense qu'il n'y a aucun intérêt à en accroître le nombre. [...] ⁴⁹

Il reconnaît néanmoins plus loin qu'autrefois, il n'était pas d'usage de publier les œuvres en partition.

En tout état de cause, il connaissait très bien les collections de la bibliothèque qu'il utilisait largement et se révélera régulièrement soucieux de ne pas les encombrer de doublons ou d'auteurs inconnus ou mineurs, alors qu'elle ne possède pas « une foule d'ouvrages modernes très remarquables ». ⁵⁰

Nous signalerons, pour conclure, un dernier chantier dans lequel Berlioz fut amené à s'investir, celui du déménagement de la bibliothèque dans un nouveau bâtiment, inauguré le 15 septembre 1862, processus toujours très complexe à gérer. Ce n'était certes pas la bonne période pour Berlioz, qui avait perdu son épouse le 13 juin et devait créer en août à Bade *Béatrice et Bénédicte*. Malgré l'absence de notes détaillées de sa main, il est néanmoins fort probable qu'il se soit un tant soit peu investi dans ce projet. En témoignent, d'une part la brièveté de son séjour à Bade où il ne reste que quinze jours pour assurer la création, d'autre part le peu de mentions d'une quelconque activité parisienne au cours des semaines suivantes. La seule trace écrite dont nous disposons de la main de Berlioz est une brève note au directeur qui lui soumet son projet de lettre – très critique – au ministre concernant les nouveaux aménagements. Tout en validant toutes les observations d'Auber, « faites ensemble en visitant le nouveau local », il y ajoute quelques remarques très pertinentes concernant principalement la conservation et la sécurité des ouvrages, tout en proposant des solutions pratiques ⁵¹. Mais le rapport de cinq pages de la main du directeur est tout à fait instructif et pointe scrupuleusement toutes les aberrations observées et les dysfonctionnements prévisibles que seul un professionnel averti était à même de souligner, critiquant la date de transport des collections et les frais occasionnés (non chiffrables), le chauffage, la disposition des tables, la taille des casiers, inadaptée à la plupart des partitions, etc., un très long

49. Il fait ensuite quelques commentaires sur l'intérêt des œuvres proposées (« l'immense majorité des compositions n'ont pas grande valeur, ni grand mérite historique ») et sur ce que possède déjà la bibliothèque, puis suggère un choix d'auteurs et d'œuvres, témoignant là encore d'une fine analyse et de ses connaissances encyclopédiques. *CG VII*, p. 234-235.

50. Rapport de juin 1857 à Théodore Lassabathie, concernant l'éventualité de l'achat de la collection de Luigi Bordese. *CG V*, p. 469.

51. *CG VI*, p. 351-352.

paragraphe étant consacré au personnel constitué de deux seuls agents ne pouvant assurer simultanément les services aux lecteurs et la surveillance des salles, voire leur entretien.⁵²

Lecteur érudit, critique musical, compositeur utilisant largement les ressources de la bibliothèque, Berlioz avait certes les compétences pour assumer le poste qui lui avait été, par défaut, confié. Mais il est clair, au regard de ses multiples activités extérieures, qu'il n'assura qu'un service minimal, toujours en quête d'une position sinon plus prestigieuse, du moins mieux adaptée à ses aspirations. S'il reçut régulièrement des propositions pérennes de l'étranger, il les déclina toutes, espérant toujours (malgré ce qu'il en dit dans sa correspondance) une nomination à un poste stratégique dans la sphère musicale nationale, comme nombre de collègues souvent de moindre notoriété et qui, parfois, les cumulaient. Et de ce point de vue, on ne peut qu'être stupéfait du nombre d'espérances avortées ou de candidatures refusées. Certains de ces échecs ont déjà été signalés plus haut, mais la liste est longue, même en occultant les projets non aboutis ou éphémères. S'il avait parfois les faveurs de certains ministres, qui ne pouvaient qu'apprécier son rôle éminent bien qu'officieux d'ambassadeur de la culture française compte tenu de ses succès à l'étranger, il n'avait certes pas celles de la majorité de ses pairs, à commencer par les deux directeurs du Conservatoire qui se succédèrent durant sa carrière, Cherubini et Auber. D'où probablement les esquives et propositions non suivies d'effet des premiers qui ne souhaitaient pas s'aliéner les seconds. Constatons que malgré les promesses qui lui étaient faites périodiquement, il ne fit de carrière musicale ni au Conservatoire ni à l'Opéra, ni dans aucune institution officielle.

Nous ne citerons que quelques exemples, assez emblématiques. Lorsqu'en 1847, Henri Duponchel et Nestor Roqueplan succèdent à Léon Pillet à la direction de l'Opéra, il pense alors en obtenir la direction musicale, apparemment promise par les deux candidats qu'il avait soutenus⁵³. Rien ne se faisant, Berlioz finit de guerre lasse par se désister en acceptant la direction, bien plus lucrative, de directeur du Grand English Opera d'Adolphe Jullien à Londres. La réponse des deux directeurs, publiée dans la presse, est un véritable modèle d'hypocrisie dont nous citerons un bref extrait :

52. Archives nationales, F²¹ 1308/2. Il n'est pas exclu que Leroy, l'infatigable employé, ait également été consulté au vu de certaines remarques.

53. D'après sa correspondance, il était prêt à prendre ses fonctions dès le 1^{er} septembre.

Nous aimons à penser que vous n'avez pas voulu étouffer votre génie musical dans les limites d'une place qui a quelque chose d'administratif, et que vous préférez, à votre âge, dans toute la force de votre talent, courir toujours les nobles aventures de l'art.⁵⁴

Lors de l'avènement de Napoléon III en 1852, il est question de la création d'une Chapelle impériale et Berlioz en rédige un projet⁵⁵, espérant en obtenir la direction. Ce sera finalement Auber qui, cumulant ses fonctions, y sera nommé l'année suivante.

Enfin bien plus tard, à la mort du chef d'orchestre Narcisse Girard en janvier 1860, Berlioz – lui-même chef confirmé – ambitionne de lui succéder à l'un des trois postes qu'il occupait, à l'Opéra, à la Société des concerts du Conservatoire et à la Chapelle impériale. On lui préférera Louis Dietsch⁵⁶ à l'Opéra et Théophile Tilmant, déjà chef principal à l'Opéra-Comique, pour la Chapelle impériale et la Société des concerts.

Ses tentatives successives d'obtenir un fauteuil à l'Institut dès qu'une place se libère résumant à elles seules l'évident ostracisme dont il fut victime. Si en 1839 il retire sa candidature face à Spontini, la section Musique de l'académie des Beaux-Arts ne la retient même pas en 1842 et présente en tête Adolphe Adam et George Onslow, suivi de Désiré-Alexandre Batton⁵⁷. Il réitère en 1851 mais n'obtient aucune voix face à Ambroise Thomas (qui l'emporte largement), Louis Niedermeyer et à nouveau Batton. Deux ans plus tard, sa candidature à la succession d'Onslow arrive trop tard et c'est Henri Reber qui est élu. Une nouvelle tentative en 1854 se solde par l'élection d'Antoine-Louis Clapisson et ce n'est que le 21 juin 1856 qu'il obtiendra cette consécration.

On ne peut donc s'étonner qu'il se soit relativement peu investi dans ses fonctions à la bibliothèque, ce poste n'étant guère adapté aux ambitions auxquelles il pouvait prétendre au regard de sa carrière musicale. Sinécure, comme il l'écrit au moment de sa nomination en 1839 ? Emploi réellement fictif, du moins au début ? C'est probable. Mais il s'agissait, à l'époque, d'une pratique relativement courante et admise, constituant en quelque sorte une forme de mécénat public ou privé. Nombreux sont les auteurs ayant, au XIX^e siècle, occupé cet emploi qu'on attribuait comme une faveur. C'est entre

54. *Revue et Gazette musicale de Paris* du 5 septembre 1847 (vol. XIV, n° 36), p. 294.

55. *CG IV*, p. 727-729.

56. Bien que déjà chef de chant dans la même institution, il était principalement, à l'origine, organiste et maître de chapelle.

57. C'est Onslow qui fut élu.

autre le cas de Charles Nodier qui fut bibliothécaire du comte d'Artois (futur Charles X) à l'Arsenal de 1824 jusqu'à sa mort en 1844, d'Alexandre Dumas père qui, au service du duc d'Orléans dès 1823 comme expéditionnaire, en deviendra le bibliothécaire-adjoint aux côtés de Casimir Delavigne de 1829 à 1831⁵⁸, ou d'Anatole France qui fut commissaire-surveillant à la bibliothèque du Sénat de 1876 jusqu'à sa démission en 1890. Voici comment Claude-Louis en décrit l'environnement professionnel, dans *Les poètes assis* :

il s'aperçut immédiatement que ses collègues entendaient rejeter sur lui toute la besogne effective et le traiter avec condescendance : car, sa naissante réputation ne leur semblait pas balancer leur renommée. France, conscient de son mérite, voulait bien travailler s'ils travaillaient ; mais il voulait, avec plus d'énergie encore, ne pas travailler s'ils se reposaient sur leurs lauriers. Cette prétention à une sinécure parut exorbitante aux sinécuristes ; ils l'admirent d'abord plutôt que de renoncer à leurs propres loisirs.⁵⁹

Parmi les « collègues » figurait Leconte de Lisle... La bibliothèque du Sénat semble avoir plus particulièrement constitué, pour divers auteurs, un asile de prédilection, position parfaitement assumée d'ailleurs par son administration. En 1934, le vice-président du Sénat, Lucien Hubert, n'hésite pas à déclarer :

Le Sénat qui a compté dans ses rangs tant d'hommes éminents ne s'honore pas moins d'avoir fait place, parmi ses collaborateurs administratifs, à quelques-uns de ces grands noms qui sont la parure d'un pays. Il est fier d'avoir ouvert un asile tutélaire à des débutants chargés de promesses ou à des vétérans chargés de lauriers. Il s'enorgueillit d'avoir abrité la claire érudition d'Albert Sorel et le cœur sensible de François Coppée, l'ironie nuancée d'Anatole France et la haute pensée de Leconte de Lisle.

A tous il a permis de cultiver leur talent, hors des soucis lancinants de l'existence, dans un milieu de courtoisie, de libéralisme, de respect mutuel des opinions et des consciences. Il les a entourés de cette atmosphère de tact, de discrétion, de mesure, où leur personnalité avait le loisir de se développer et de s'affirmer loin du heurt brutal des passions violentes. Et ce n'est pas seulement la sécurité et la tranquillité morale qu'il leur réserva, mais aussi, pour leur vie quotidienne, un des cadres les plus parfaits qu'il fut possible d'imaginer.⁶⁰

58. Voir ce qu'en dit l'auteur lui-même dans *Mes mémoires*, chapitre CXXII.

59. Dans *La nouvelle revue*, n° 63 (15 mai 1902).

60. Discours prononcé le 3 juin 1934, à l'occasion de l'inauguration de la plaque Leconte de Lisle sur l'immeuble du 64 boulevard Saint-Michel. Voir la page du site internet du Sénat sur les écrivains bibliothécaires.

Alfred de Musset enfin, nommé en 1838 bibliothécaire au ministère de l'Intérieur (où il ne se rendait apparemment jamais), après avoir été révoqué en 1848, retrouvera un poste équivalent au ministère de l'Instruction publique en 1853. La vive réaction d'Alexandre Dumas lors de son renvoi en 1848 mérite d'être citée. Il prend la défense de Musset, « un génie qui n'a demandé à Dieu et aux hommes que la liberté de vivre et de penser à son aise » et ajoute : « Et il se trouve un ministre qui passe et qui en passant lui prend [...] la place qui lui assurait cette liberté »⁶¹.

Si donc de telles largesses étaient accordées aux écrivains, pourquoi ne l'auraient-elles pas été à des compositeurs ? On rétorquera que bien d'autres emplois pouvaient leur être proposés, mais ce ne fut pas le cas pour Berlioz qui, de tous les musiciens, fut certainement l'un des plus habilités à exercer en bibliothèque. Il ne fut d'ailleurs pas le seul, puisque l'avait précédé à cette fonction par le passé, rappelons-le, l'abbé Nicolas Roze, et lui succèdera brièvement le compositeur Félicien David de 1869 à 1876.

Berlioz n'aura donc cessé de fréquenter la bibliothèque, de son arrivée à Paris jusqu'à son décès, et lui restera attaché. Disposant d'un cabinet particulier, il avait plaisir à s'y réfugier pour travailler. C'est là qu'il stocka, en 1865, les exemplaires imprimés de ses *Mémoires* qu'il ne souhaitait voir diffusés qu'après sa mort. C'est également à cette même bibliothèque qu'il lèguera les quatre grands manuscrits inédits mentionnés en début d'article, à charge pour elle de les prêter « si quelque éditeur se présentait avec l'approbation de mes exécuteurs testamentaires ou de mes héritiers, pour les faire graver et les publier tels qu'ils sont ». Du moins s'assurait-il de leur conservation. Mais c'est également là qu'il brûla hélas en juillet 1867, profondément déprimé, la plupart de ses archives personnelles et en particulier toute la correspondance reçue de ses amis et relations, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Wagner, mais également Hugo, Dumas, Georges Sand... et surtout Liszt, avec lequel il correspondait souvent et qui lui avait adressé des centaines de lettres, nous privant ainsi de témoignages précieux sur la vie musicale européenne au XIX^e siècle et d'autant plus irremplaçables, si l'on en juge par la teneur des lettres adressées quant à lui par Berlioz à ses destinataires, conservées elles dans diverses bibliothèques.

Dominique HAUSFATER

61. Article publié dans *La France nouvelle* du 16 juin 1848 (n° 23).

Auteur d'une fervente monographie (*Hector Berlioz ou la passion de la musique*, parue en 2003 aux Éditions de Paris, 273 p. 18 €), René Maubon est l'un des plus anciens membres de l'AnHB et l'un des plus passionnément intransigeants. Il a bien voulu répondre à notre suggestion de retracer son parcours de militant au fil du souvenir de ses succès et ses revers. Qu'il en soit remercié. Il est à espérer que ce récit en suscitera d'autres et le *Bulletin* est ouvert à toute contribution. Berlioziens, à vos plumes, et ne les bridez pas !

Requiem

Je remercie madame Élisabeth Rimbaud qui a tout rédigé manuellement sous ma dictée.

C'est avec tristesse que je constate l'état dans lequel se trouve notre pauvre AnHB, tristesse qui justifie mon titre.

Quelle en est la cause ? Sans hésiter j'incrimine le peu d'ardeur que nous déployons pour donner à Berlioz la place qu'il mérite dans la musique. Monsieur Condé, à qui j'en ai parlé, ne partage pas cette opinion pessimiste. Il m'a affirmé que la crise de Berlioz-phobie était terminée et que ses détracteurs avaient fait amende honorable. Je n'ai pas cette indulgence. Les cuistres sont toujours là, ils ont simplement changé d'attitude. L'arrogance décomplexée, agressive a fait place à l'hypocrisie mielleuse et condescendante.

Et la pusillanimité dont nous faisons preuve ne peut que les encourager. Mais avant de développer mon argumentation, je vais suivre le conseil de Monsieur Condé : raconter comment je suis venu à la musique, celle de Berlioz en particulier, et ce que j'ai pu accomplir à la modeste place qui était la mienne.

Je suis né le 12 février 1925. J'ai donc quatre-vingt-dix ans. Cet événement important a eu lieu dans une localité de Petite Camargue, au nom curieux de Saint-Laurent d'Aigouze. Elle a été créée au VII^e siècle par les Wisigoths. Création confirmée en 1054. La Petite Camargue est un territoire limité à l'est par le petit Rhône et à l'ouest par un modeste fleuve côtier cévenol : le Vidourle. Celui-ci s'est fait une réputation grâce à ses crues aussi soudaines que ravageuses : les vidourlades. On a la réputation qu'on peut, et qu'on ne choisit pas.

L'origine géologique de la Petite Camargue est la même que celle de son aînée, mais plus que celle-ci, elle a subi l'effet des forces tantôt opposées, tantôt conjuguées, que sont le Rhône, la mer et les vents. Les alluvions du fleuve déposées par les courants marins ont constitué des cordons littoraux. Et c'est ainsi que les fonds des golfes ont été piégés et ont fait place à des étangs aux eaux saumâtres. Autour d'eux, des marécages.

Il en est résulté un véritable damier de paysages qui, violemment contrastés, composent les ensembles les plus surprenants qu'on puisse imaginer. Les cordons littoraux aux riches cultures, vin rosé des sables, légumes savoureux, côtoient sans transition les étangs et leurs marécages dont les vents font chanter la lyre gigantesque des roseaux. Il s'en dégage une élémentaire et fruste poésie, celle des commencements du monde.

Plus au sud, aux approches de la mer, le paysage semble s'épurer, se transfigurer. Les cultures ont disparu, remplacées par des prairies où pousse péniblement une herbe rase. Ça et là, le marécage se dessèche pendant l'été, laissant sur le sol une mince couche de sel : c'est la « sansouïre » étincelante au soleil.

Toujours vers la mer, maintenant se dresse le dernier cordon littoral que les temps géologiques n'ont pu encore aplanir. Sur ces dunes, poussent des pins, vestiges de la grande forêt médiévale. Rien n'est plus beau que ces pinèdes dont les sombres frondaisons contrastent avec les sansouïres et les sables blancs des plages qui leur succèdent jusqu'à la mer.

La mer, son bleu intense, le chant soyeux du ressac frangé d'écume blanche qui caresse sans fin le rivage enchanté. Le paysage qui nous offre sa beauté est un des plus beaux parmi les plus beaux de nos côtes. Ce qui frappe d'emblée, c'est le visage de paix et de sérénité qui s'insinue en nous. Jusqu'aux animaux qui participent à cette impression : dans les prairies salées (ici on les appelle des « paluds ») pâturent tranquilles et heureux les taureaux noirs de la manade Raynaud. Ils sont surveillés par des « gardians » aussi heureux que leurs bêtes, montés sur les petits chevaux blancs de Camargue. Dans le ciel tout à coup, passe un vol de flamants, surgis on ne sait d'où et vite disparus. Sur les dômes arrondis des grands

pins, des aigrettes au plumage immaculé se sont posées comme des fleurs sur les sombres frondaisons. On croirait à les voir ainsi qu'elles sont les fruits des grands arbres. Au cœur de l'été chantent les cigales qu'on ne voit jamais. Partout on sent la vie grouiller, secrète et mystérieuse. Même les vents participent à ce paysage édénique. Car parmi les chants que nous offre la nature, un des plus beaux est la murmure de la brise marine qui caresse les ramures des grands pins. Nous réalisons alors qu'un paysage – si beau soit-il – n'est pas seulement un assemblage heureux de couleurs et de formes. Il a une personnalité, une âme en relation avec nous-mêmes. Ici ce message secret, c'est celui de la beauté méditerranéenne. Nous prenons conscience que nous sommes au bord de la mer la plus intelligente du monde. Enrichie depuis des siècles par une somme de civilisations qui donne le vertige. En errant dans ces lieux nous les percevons tout à coup comme baignés d'irréalité. Nous devinons la présence fantomatique de tous les grands esprits qui ont eu pour miroir cette mer unique au monde. Et c'est alors que dans le silence inspiré du soir, envahis par le rêve, nous nous sentons bercés par la houle infinie et profonde des vieilles civilisations lentement endormies.

À ce territoire paradisiaque, il fallait une capitale pour témoigner. Ce fut Aigues-Mortes. Jusqu'en 1240 rien ne laissait présager le destin qui attendait cette pitoyable bourgade : quelques cabanes en bois de roseaux dans lesquelles vivait une population misérable dont l'activité consistait à gérer d'archaïques tables salantes. Le nom même d'Aigues-Mortes résonnait comme un glas.

Et puis en 1240 la grande histoire va s'abattre sur cette misère avec la soudaineté et la violence de la foudre. Car le roi de France, Saint Louis, décide de reconquérir les lieux saints en empruntant les routes de la mer. Or le seul endroit de la côte méditerranéenne où il peut construire ce port destiné à concurrencer Gênes et Barcelone, c'est Aigues-Mortes.

Les choses ne vont pas traîner. La région devient un vaste chantier. Pour assurer la sécurité du port, Saint Louis fait édifier un grandiose donjon qu'on appellera, je ne sais pourquoi, Tour de Constance. Sans doute le plus beau de France, avec son appareil de pierres finement jointoyées, ses murs épais de six mètres et ses deux salles superposées couvertes de voûtes avec ogives comme des cathédrales. Son seul rôle historique, hélas, sera de servir de prison pour les protestantes cévenoles qui refuseront d'abjurer. Et c'est ainsi que la Tour est devenue lieu de pèlerinage pour les huguenots européens.

Le roi embarque en 1248, la Tour sera achevée en 1252. La croisade étant un échec, le bon roi Saint Louis recommence ses imbécillités en 1270. Il en mourra. Ce qu'il laisse à son fils Philippe III le Hardi, c'est une France

exsangue, complètement ruinée et ayant perdu ses meilleurs chevaliers. Philippe a promis à son père de construire les remparts, mais il n'a pas le moindre sol pour acheter la première pierre.

Heureusement pour lui, il a fait connaissance d'un homme d'affaires italien. Un certain Simon Boccanegra, qui est loin d'être limpide. Celui-ci flaire une bonne affaire. Il convainc Philippe qu'il n'a pas le choix ; il connaît beaucoup de monde, surtout les banquiers lombards. Tous ces gentils dévoués mettent sur pied *una combinazione*. Je passe sur les termes du contrat... Il faut reconnaître à Boccanegra que, s'il a obtenu des avantages substantiels, il fera construire des remparts d'une qualité exceptionnelle. Tous les spécialistes sont unanimes : cet ouvrage est un chef-d'œuvre de l'art militaire de l'époque. Mais pas seulement. Il est une des premières manifestations du génie des proportions propre à l'architecture française. Si bien que l'impression de massivité s'efface pour atteindre à l'œuvre d'art.

Autrefois on admirait Aigues-Mortes fière et solitaire, insolite au milieu de ses marais. Aujourd'hui la ville a explosé hors de ses murs. Mais la magie est demeurée intacte au sud qui regarde la mer toute proche ; car les tables salantes et le marais ont protégé la vue poétique. Les eaux mortes ont perdu leur caractère péjoratif pour revêtir celui de la poésie mélancolique et apaisée.

Aigues-Mortes, étrange témoin du rêve sublime et fous des hommes du Moyen-Âge qui transcende dans le ciel les flèches des cathédrales, et jette sur les rivages lointains de l'orient les hordes de croisés ; Aigues-Mortes irréaliste, surgie de ses étangs dans l'éblouissement des salines, Aigues-Mortes endormie au soleil de l'été ou battue par les vents sous la coupe immense des cieux tout pleins de leurs mouvances, Aigues-Mortes n'est-elle pas comme l'épave oubliée sur la grève par le ressac de ces rêves impossibles et fous ?...

Je suis né dans ce pays que j'ai voulu évoquer, car j'ai la conviction qu'à mon insu, il a éveillé mon imagination et ma petite sensibilité.

Mes parents faisaient partie de ces couples qui se sont unis tard, après avoir eu leur jeunesse brisée pendant la tourmente de 14-18. Mon père était menuisier, et excellent menuisier. En plus de sa qualification technique, il avait un sens esthétique qu'on appelle le goût. Il était très réservé, pudique, comme les vrais sensibles. J'ai découvert très tard qu'il adorait la musique. Sa discrétion faisait qu'il était très respecté et, je le dis sans orgueil, j'ai eu un père qui était un monsieur. Je ne l'ai réellement découvert qu'après son décès. J'avais trente cinq ans quand il a disparu, et j'ai souvent remâché

amèrement la phrase de Marcel Pagnol : « Quel dommage que père et fils se séparent au moment où ils allaient se comprendre ! »

Ma mère était fille de boulanger. Si mon père était un passionné introverti, ma mère, elle, était une passionnée extravertie. Elle avait pris la charge de l'éducation de ma sœur et de moi-même. Cela reposait sur deux grandes colonnes : la Religion et le Savoir. Autrement dit, l'Église et l'École. En ce qui me concerne, la première de ces colonnes n'a été que déception. Malgré ma bonne volonté à l'école des catéchumènes, j'ai été le cancre de la classe. À ma grande honte, je n'en étais pas malheureux, car aux cancre on fiche la paix. On ne les interroge jamais, car jamais ils ne peuvent répondre correctement. Ils vivent dans un do majeur de sérénité et de lumière et ils traversent la vie horizontalement. Mais ce confort révélait un piège redoutable, car à la fin de l'année dans l'église d'Aigues-Mortes, chef-lieu du canton, il y avait un examen de passage impitoyable et public. Tout le gratin catholique était là, avec ses amis invités pour la circonstance et sous la présidence de Monseigneur l'Évêque lui-même. Plusieurs prêtres réquisitionnés à cette occasion servaient d'examinateurs. Tous mes petits camarades avaient répondu correctement et le brave curé était ravi de ce résultat, il était *heu – reux* ! Son dernier élève était moi. Après la première question, il avait compris qu'il ne fallait pas m'interroger sur la transsubstantiation. Non, il me fallait des questions faciles :

- Voyons, petit, qui était le mari de la Sainte Vierge ?
- Ponce Pilate, monsieur le curé !

Il y a eu un silence gêné, après quoi j'ai dû répondre à la seconde question que n'importe quel crétin aurait comprise :

- Qui était la femme de Saint Joseph ?
- Marie-Madeleine, monsieur le curé !

J'ai mis longtemps à comprendre pourquoi le brave prêtre était devenu tout rouge et transpirait comme s'il venait de confesser une de ses jeunes paroissiennes. Ma mère était effondrée de honte, surtout lorsque les commères du village l'abordaient avec une mine compassionnelle :

- Alors ? Il paraît que ça n'a pas marché pour René ?...

Car être le dernier du canton sur cent vingt était le comble du déshonneur. Mais le dimanche suivant, ce fut terrible. L'abbé Guiraud, fou de colère du haut de sa chaire, jeta l'opprobre sur moi et déclara que j'étais la honte de la paroisse. Ma mère était une brave femme à condition qu'on ne touche pas à ses petits. Après la cérémonie, elle est allée trouver notre curé dans sa sacristie. La tigresse avait sorti ses griffes. L'abbé Guiraud n'avait pas la réputation d'avoir un bon caractère. La conversation a dû être tout à

fait dépourvue de ce que l'on appelle la charité chrétienne. Et la colère de notre curé s'est amplifiée lorsqu'à peine quelques semaines plus tard, toujours à Aigues-Mortes, à l'examen du certificat d'études primaires, et encore une fois sur cent vingt candidats, je suis devenu le premier. Pourtant il ne faut pas croire que mes relations avec le Bon Dieu ont toujours été aussi tumultueuses. Tous les dimanches, lors de la grand messe, il y avait les cantiques. Du haut de nos dix ans nous chantions :

*J'engageais ma promesse au baptême,
Mais pour moi d'autres firent serment, (c'était plus raisonnable !)
Aujourd'hui je veux parler moi-même,
Je m'engage aujourd'hui fermement (je suppose, après avoir
beaucoup réfléchi !)*

La suprême émotion, je l'ai éprouvée lorsque mes petites copines qu'on avait couronnées avec des fleurs blanches ont agité frénétiquement leurs couronnes devant la statue de la Sainte Vierge en chantant :

*Bonne Marie, je te confie mon cœur ici-bas,
Prends ma couronne,
Je te la donne,
Au Ciel, n'est-ce pas,
Tu m'la rendras.*

Sur le moment, je n'étais pas choqué par cette façon un peu cavalière de proposer ce troc au Très-Haut. J'étais inondé par la musique. Indifférent à tout ce qui se passait autour de moi, dans une sorte de tétanisation de l'extase, et les flammes des cierges qui se reflétaient dans mes yeux brillaient pour moi comme les lumières du Paradis.

Chers cantiques de mon enfance, je sais aujourd'hui que vos textes et votre musique ne figureront jamais dans les anthologies. Vous étiez touchants de naïveté primaire et de ridicule. On vous avait demandé de m'ouvrir les portes du Ciel. Vous avez fait beaucoup mieux que ça, vous m'avez révélé les enchantements de la musique.

Cependant j'étais bien conscient que les cantiques ne suffiraient pas pour m'initier à la musique. Comme dans tous les villages, il existait ce que l'on appelait une « harmonie ». Ici je dois une petite explication. Au début du siècle dernier, les distractions étaient rares ; parmi les plus prisées, il y avait

la musique, et beaucoup de jeunes gens apprenaient un instrument. Il se formait donc de petits orchestres d'amateurs dont la caractéristique principale était l'absence des cordes : effectivement il ne se trouvait point dans ces villages de professeur de violon et autre violoncelle ou alto. En conséquence la partie des violons était régulièrement interprétée par la clarinette, et celle des violoncelles par les saxophones altos. On ne se lançait pas dans des interprétations difficiles. Le programme était composé de polkas, de mazurkas et de pots-pourris d'opérettes à la mode (par exemple *Les Mousquetaires au couvent*) Cependant parfois on se laissait aller à interpréter voluptueusement la valse du ballet de *Faust*. Mais le grand exercice à l'occasion des grandes fêtes, c'était d'offrir au public la Marche des rois de *L'Arlésienne*. Après moult répétitions, lorsqu'on parvenait à la fin du *crescendo* tous ensemble au même moment au point d'orgue, on était si heureux et ébloui qu'on se congratulait en pleurant.

J'ai oublié de préciser que parmi tous ces musiciens, il s'est trouvé parfois de vrais artistes. Le plus célèbre étant Maurice André. Or à l'harmonie saint-laurentaise, pendant quelques années on a compté un artiste de cette qualité. Il avait une clarinette au son de velours, une sensibilité délicate. Il comprenait. Lorsqu'il descendait une simple gamme, il se passait réellement quelque chose... On aura compris que l'harmonie saint-laurentaise n'avait qu'un lointain rapport avec le Philharmonique de Vienne. Pourtant je dois l'avouer un peu honteux, en écoutant cet orchestre naïf il m'est arrivé de rêver. À cette phalange sympathique il fallait un chef, c'était le cafetier du village. On disait que dans sa jeunesse il avait été un excellent instrumentiste : il avait eu la trompette turgescence. Il avait été sélectionné à Béziers pour jouer dans l'orchestre qui accompagnait la représentation de *Samson et Dalila* dirigé par le Maître lui-même, Saint-Saëns en personne. Lorsque devant un petit cercle de musiciens saint-laurentais il évoquait ce souvenir, il se faisait un silence déférent et admiratif. Depuis il ne jouait plus car il avait bien trop peur de coincer son dentier dans l'embouchure de l'instrument. Il lui restait donc la baguette que personne ne songeait à lui disputer.

La culture musicale de ces gens sympathiques s'étendait jusqu'au lyrique. Ils étaient tous passionnés d'opéra. Le temple suprême, c'était le théâtre de Nîmes qui avait une certaine réputation et un succès fou. Je pourrais raconter mille et une anecdotes sur ce théâtre, il y aurait matière à un livre. Je me contenterai de la plus piquante. Lors des représentations il fallait retenir sa place. Le public nîmois était composé essentiellement de commerçants, artisans, membres de la fonction publique, et tous ces braves gens n'avaient pas la possibilité de piétiner longuement devant les guichets. C'est alors que des dames en retraite s'étaient proposé de le faire à leur

place, moyennant un petit pourcentage. L'une d'elles avait trouvé un moyen ingénieux de patienter : elle s'était procuré un petit panier suspendu à son cou et reposant sur sa poitrine. Ce panier contenait un petit vêtement d'enfant qu'elle tricotait. Or ce jour-là, il y avait derrière elle un monsieur venu du Nord et de passage à Nîmes. Il faut savoir que pour nous méridionaux, le Nord ce sont les territoires qui s'étendent au-dessus de Montélimar. Effrayé par la longueur de la file d'attente, il n'a pu s'empêcher de s'écrier :

- Jamais d'la vie, toute c'te queue n'entrera !

À quoi, la tricoteuse lui avait répondu :

- Aguès pas poû, moun bon Moussu, la coueto rentrara toujours, n'i a que li couilloun que restaran déforo !

La brave dame s'était exprimée dans sa langue maternelle, mais son vocabulaire étant très rabelaisien, je ne peux me permettre d'en donner la traduction de peur de choquer de chastes oreilles. À cette époque se produisait un ténor remarquable d'origine corse, qui s'appelait José Luccioni. Non seulement il avait une voix magnifique, mais c'était aussi un tempérament passionné qui interprétait et vivait réellement ses rôles. Sa voix était puissante et lumineuse ; il ne faisait pas comme certains ténors qui sont tellement préoccupés des perfections vocales qu'ils finissent par devenir des haricophages. Une voix d'airain.

Ce jour-là mon copain Fauvet, excité comme toujours, m'aborde :

- René ! Luccioni vient à Nîmes, il faut y aller !

C'était plus facile à dire qu'à faire : nous étions en 1942, en pleine guerre, la représentation avait lieu en soirée. Évidemment pas de cars, pas de trains, et surtout pas d'autos. Il ne nous restait que le vélo, et en ce qui me concerne, j'avais un grave problème : mes deux pneus étaient si usés que je crevais à tout moment. Heureusement dans la région il se trouvait un mécanicien qui avait eu l'idée de collectionner les fermetures en caoutchouc des bouteilles de bière, percées d'un trou central. Il enfilait alors ces rondelles sur un câble, puis nouait ce boudin autour des jantes. C'était très ingénieux, mais peu confortable, très dur. Mais surtout à la jonction, il n'avait pu éviter une protubérance, si bien qu'à chaque tour de roue, à l'arrière, c'était la selle qui tressautait, et le guidon à l'avant. En arrivant à Nîmes (40 km), j'étais la proie d'un hoquet tenace que je ne parvenais pas à maîtriser. Idem au retour.

Nous avons donc écouté le *Werther* de Massenet. Afin de meubler le long silence du retour après Luccioni, mon ami a voulu chanter l'air « Pourquoi me réveiller ? » Je l'ai fait taire. Cette expérience pour moi fut

déterminante. Ma vie venait de tourner une page, sans que sur l'instant je n'en ai eu conscience. Pour la première fois, j'avais entendu une voix splendide, ainsi que des chœurs et un orchestre très convenables.

Dans les jours qui ont suivi, j'ai voulu dire à mes amis :

- Nous écoutons Gounod, Bizet, Massenet, Delibes, les Italiens, mais il y a des gens qui s'appellent Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner...

Je n'avais cité ni Bach ni Berlioz, dont je connaissais à peine le nom. Ils m'ont répondu :

- Ah, mais ça, c'est la grande musique, ça n'est pas pour nous.

Il ne m'en fallut pas plus pour exciter ma curiosité. J'ai donc pris une décision dramatique : j'ai abandonné mes ambitions à l'Harmonie, vendu mon saxophone, et acheté, toujours d'occasion, un poste de radio.

Il y avait à Lunel une petite librairie où je trouvais des ouvrages de musicologie. Ma vie s'écoulait donc en deux phases : de neuf heures à dix-neuf heures, j'apprenais mon métier de menuisier, et de vingt-et-une heures à deux heures du matin, dans mon lit, je lisais les ouvrages que j'avais achetés. En premier lieu, ceux de Boschot, que je ne peux plus relire, car au fur et à mesure que je tourne les pages, elles se détachent. Tous les étudiants vous raconteront qu'au cours de leurs études, ils ont rencontré un professeur qui les a marqués pour la vie. C'est ce qui s'est passé pour moi avec Boschot.

Nous étions en 1954, au début de l'année, et ma sœur qui travaillait à Paris, m'avait invité à passer les fêtes avec elle. J'eus alors cette idée très osée de rencontrer le Maître. Je savais que sa fille travaillait à la bibliothèque de l'Opéra, et c'est en toute simplicité que Mademoiselle Boschot me fixait rendez-vous pour le surlendemain. Nous nous sommes trouvés, ma sœur et moi, dans l'immeuble de l'Institut un peu perdus. Heureusement nous avons remarqué une porte vitrée qui ouvrait sur le domicile du concierge. Ce dernier nous a conduits à l'appartement de Monsieur Boschot. C'est la Maître lui-même qui nous a reçus. Il était là, devant moi, et la pudeur m'empêche de dire ce que j'ai éprouvé. Au début, la conversation était un peu compassée, voire guindée. Je devinais que mon interlocuteur pensait : « Mais que me veut donc ce jeune homme ? » Or je venais, non sans naïveté, lui demander de polémiquer avec Vuillermoz. J'ai renoncé, car j'ai réalisé que celui-ci n'en valait pas la peine. Avant tout, il me fallait prouver à mon interlocuteur que j'étais un vrai berliozien. Et il m'est venu une idée :

- Maître, je vais vous citer un seul exemple : qui connaît le

Quaerens me ?

Je n'oublierai jamais l'acuité du regard qu'il m'a jeté. Et je l'ai vu fondre comme un morceau de sucre dans une tasse de thé brûlant. Quand nous nous sommes séparés, nous étions les meilleurs amis du monde.

Revenons à Saint-Laurent, où je me suis fait rapidement une réputation d'individu très original. Un petit fait divers m'en a apporté la preuve. Un Monsieur, descendu du Nord, ayant acheté une propriété à Saint-Laurent, j'avais eu l'occasion de bavarder avec lui. Comme il désirait s'intégrer, il fréquentait les cafés du village. Un jour la conversation s'est fixée sur trois ou quatre personnes qui sortaient de l'ordinaire. Les commentaires n'étaient pas toujours flatteurs. Ce jour-là, j'étais l'objet du débat. Le Monsieur du Nord qui écoutait un peu ahuri, s'est écrié :

- Ce Maubon, c'est le moins con de Saint-Laurent !...

Depuis que je connais ce jugement, 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 suis jamais sorti de ce paradoxe.

Je ne faisais pas grand-chose pour combattre l'opinion qu'on avait de moi. Et c'est ainsi qu'à force d'auditions et de lectures, j'avais acquis une certaine culture musicale. Au début, dans ma candeur naïve, je pensais que j'aimerais tout. Or je me suis aperçu que l'on ne peut pas admirer profondément tous les artistes sans distinction. On se trouve très vite en empathie avec quelques uns, alors que d'autres vous sont indifférents. D'ailleurs je me suis rendu compte en bavardant que ceux qui prétendent tout aimer, en réalité n'aiment rien. C'est ainsi que malgré mes efforts, je n'ai jamais pu connaître les grandes émotions avec Debussy. Loin de moi l'idée de critiquer stupidement comme le font d'autres au sujet de Berlioz. Je dis seulement que ma sensibilité n'est pas en harmonie avec celle de l'artiste. La seule critique que j'aie cru émettre est dépourvue de moquerie déplaisante. Tout juste l'occasion de faire un bon mot, dont j'ai un peu honte : lorsque j'écoute du Debussy, j'ai la curieuse impression d'être transformé en boule de naphthaline et de me sublimer lentement... Je partage totalement le jugement de Colin Davis : « Berlioz est le plus grand, Debussy est un miniaturiste ». Je suppose qu'il n'a pas employé ce mot-là dans un sens péjoratif.

Par contre je n'oublierai jamais ma première rencontre avec Beethoven. Voici comment elle se déroula. À cette époque nous fréquentions régulièrement les cinémas. Avant le film, il y avait ce qu'on appelait les

actualités (ce que nous voyons quotidiennement à la télévision). Ce jour-là le programme nous montrait un tout jeune chef qui s'apprêtait à diriger la *cinquième symphonie*. Comment évoquer l'impression que j'ai ressentie ? Le vent d'orage qui ouvre brutalement les vantaux de la fenêtre, fait voler les rideaux et renverse sur les tables les pots de fleurs, peut donner une idée de la violence de mon émotion et de l'intensité de mon enthousiasme. Je comprenais.

Mais il faut enfin que j'évoque ma rencontre avec Berlioz. Ce fut lamentable, un vrai désastre. Qu'on en juge ! Nous étions en juin 1942, ma scolarité se terminait. Notre dernière leçon d'histoire s'intitulait « Mouvement des idées et des arts au XIX^e siècle ». Quatre pages y étaient consacrées, dont deux ou trois lignes à Berlioz. C'est alors que j'ai appris que ce musicien avait composé un opéra, *La Damnation de Faust*, lequel s'était joué devant des banquettes à moitié vides. Le nom de ce musicien et le titre de son ouvrage m'avaient désagréablement choqué. Je leur trouvais un je ne sais quoi d'arrogant et j'étais bien près de penser du haut de mes dix-sept ans que si ce Berlioz s'était cassé la figure avec son opéra, c'était bien fait pour lui. Anatole France a écrit un jour :

« Celui qui ne se contredit jamais, risque d'être dans l'erreur toujours ».

Je me suis contredit.

Le Maître a écrit, quant à lui, quelque chose qui ressemble à ceci : « Il est des circonstances dans la vie où les choses se présentent avec la soudaineté et la violence de l'orage ». Je venais tout juste de découvrir *Werther*, cette musique poétique et passionnée, que j'entends dire : Paul Paray et l'Orchestre Colonne viennent interpréter la *Symphonie fantastique* aux Chorégies d'Orange. Je ne connaissais pas encore le théâtre romain, la noblesse de son architecture dont la grandeur était humanisée par la vision de ses ruines. Je n'ai jamais cessé de penser qu'il y avait là le décor rêvé pour y représenter *Les Troyens*. Nul besoin d'accessoires artificiels, la sobriété suffirait. Mais hélas, depuis des décennies, la direction des Chorégies est vouée aux italianades... Lorsque le chef est monté sur scène, jeune, beau, passionné, à la tête d'un orchestre dont la réputation n'était plus à faire, les murmures de la foule se sont tus et un silence de quelques secondes s'est établi. Ce soir-là, la nuit provençale était magnifique. Le mistral retenait son souffle. Dans l'*adagio* de la symphonie (scène aux champs), c'était si beau, si pur que, lorsque je levais la tête au dessus du vaste amphithéâtre, il me sembla que dans le ciel les étoiles s'étaient arrêtées pour écouter... Un brasier venait de s'allumer, qui ne s'éteindra qu'avec ma mort.

J'ai donc voulu faire partager mes admirations et mes connaissances toutes neuves aux Saint-Laurentais. Pour mesurer l'incroyable naïveté dont je témoignais, il faut essayer d'imaginer qu'à cette époque, au début des années 50, un jeune prof de philo soit allé s'installer dans les jungles de Bornéo et de Nouvelle-Guinée pour y enseigner Platon et Aristote aux tribus de papous cannibales. Mon entreprise était de cette eau-là. J'ai donc composé un programme de plusieurs conférences séparées toutes les trois semaines. Il faut savoir que dans mon village à cette époque, on ne pouvait rien faire de culturel sans la bénédiction du Bon Dieu. J'ai donc pris contact avec le pasteur et le curé de Saint-Laurent pour leur demander de m'aider. Ils ont accepté tout de suite, sans doute par charité chrétienne, et le dimanche suivant, du haut de la chaire du Seigneur et de celle de l'Éternel, on a connu mon initiative.

Dès la première séance, je n'ai pas été dévoré, et j'ai eu soixante personnes. À la fin, pendant que je rangeais mon matériel, mon père, toujours discret selon son habitude et qui s'était mêlé aux auditeurs, est venu me voir. Il m'a soufflé à l'oreille : « Arrête ! » Je n'ai pas arrêté, mais d'une fois sur l'autre, je voyais avec désespoir mon auditoire diminuer. J'envisageais même, lorsque nous serions réduits à sept ou huit unités, de les réunir banalement chez moi. Parmi ces braves gens, j'avais remarqué une jeune institutrice qui venait d'être nommée à Saint-Laurent. Elle m'écoutait avec beaucoup d'attention, et j'avais tellement peur de la perdre en tant qu'auditrice que pour la conserver, toujours en tant qu'auditrice, j'ai employé les grands moyens. Je l'ai épousée.

Mon éducation culturelle des Saint-Laurentais s'est arrêtée là, tandis que ma réputation d'original ne s'arrangeait pas. Cependant je commençais d'être un peu connu dans la région. Or il y avait en bord de mer, au Graudu-Roi ce qu'on appelait un sanatorium, où les malades guéris venaient achever leur convalescence. Une dame, médecin dans l'établissement, ayant entendu parler de moi, est venue me demander si je voulais bien faire dans ces lieux ce que je venais d'accomplir à Saint-Laurent. C'était une femme intelligente, qui aimait la musique et qui a su me convaincre. Nous étions au début de l'été. C'était tout simple : je dînais de bonne heure, j'installais avec beaucoup de soins mon électrophone et mes disques sur mon vélo, je parcourais les vingt kilomètres jusqu'au sana (j'avais acheté des pneus neufs au marché noir qui m'avaient coûté très cher). Je donnais ma conférence devant des gens qui d'habitude s'ennuyaient. Il n'y avait pas de télé, et toutes les distractions étaient les bienvenues. Ensuite on établissait un dialogue, et j'essayais de répondre de mon mieux. J'ai conservé de cette expérience mon meilleur souvenir.

Encouragé par ce petit succès et, il faut bien le dire, assez sollicité dans

ma région, j'ai donc donné de fréquentes conférences dont j'ignore le nombre. Je n'en évoquerai que deux parce qu'elles sont significatives. La première à Nîmes, devant un club culturel qui m'avait demandé de présenter le *Requiem*. À la fin de la prestation, un monsieur, grand, sympa, souriant, type jeune cadre, m'a serré chaleureusement la main en me disant : « Monsieur Maubon, je n'ai rien compris de ce que vous avez raconté, mais vous m'avez beaucoup intéressé ! » Un autre jour, à Lyon cette fois, devant un auditoire très cultivé, j'ai présenté la *Symphonie fantastique*. La séance terminée, j'ai vu venir vers moi une dame, la cinquantaine distinguée, qui m'a dit textuellement : « Monsieur Maubon, dès l'âge de quatre ans, on m'a assise devant un piano. À l'âge adulte, je suis entrée au conservatoire, et j'ai poursuivi très loin l'étude de l'instrument. Toute ma vie, j'ai pratiqué la musique, fréquenté d'innombrables concerts. Mais c'est ce soir, avec vous, que *je la découvre* ».

À Nîmes encore, j'ai fait une expérience exaltante : l'Institut catholique Dalzon recevait une professeure de musique italienne qui venait faire connaissance avec l'Institut et emmenait avec elle tous ses étudiants et étudiantes qui parlaient correctement le français. On m'a demandé de présenter Berlioz qui était très mal connu en Italie. Après ma présentation de la mort de Didon, j'ai vu pleurer les jeunes filles. Quant aux garçons, ils me regardaient avec des yeux qui ressemblaient à des phares d'autos. Je suis persuadé que j'ai fait là un travail efficace. Or voilà qu'un beau jour, je suis abordé par un conseiller municipal de La Grande-Motte, un nommé Monsieur Hollande (ça ne s'invente pas !) :

- Monsieur Maubon, me dit-il, on pourrait essayer de créer un festival Berlioz à La Grande-Motte.

Bien sûr, j'ai acquiescé. J'avais dit oui, mais nous n'avions ni orchestre ni chanteurs ni metteurs en scène. Très vite j'ai donc constaté que le festival Berlioz, c'était moi. Je dois dire que j'ai eu sans réserve, grâce à Monsieur Hollande, l'aide efficace des employés municipaux qui étaient avec moi très empressés et d'une grande gentillesse. Je n'avais qu'à exprimer un désir et ils me répondaient : « Oui, Monsieur Maubon, on va vous faire ça ». J'ai téléphoné au musée de La Côte pour obtenir les panneaux didactiques. J'ai pris mon fourgon professionnel et je suis allé les chercher moi-même. D'ailleurs au cours de ces quatre journées, j'ai eu la grande joie de recevoir la visite de quelques amis cotois. Nous ouvrons les portes le matin à neuf heures, je recevais les visiteurs, gens curieux et intéressants. Je grignotais tout seul mon sandwich à midi et je continuais mes explications jusqu'au soir.

Or un jour, alors que j'étais avec des gens très intéressés, j'ai vu arriver en trombe un énergumène grande gueule qui m'a apostrophé :

- Alors, ces cinq cents musiciens, vous les avez ?

Je n'ai pas eu le temps de répondre car ce qu'il a lu dans mon regard a fait qu'il a tourné les talons et est sorti de la salle beaucoup plus vite qu'il n'y était entré.

Il me fallut conclure la dernière journée d'une façon plus solennelle. On m'avait présenté une dame qui s'était offerte à chanter la romance de Marguerite et s'en était fort bien tirée. Il faut préciser que nous avons fait un peu de publicité. Aussi la grande salle de concert était-elle tout entière remplie par l'intelligentsia montpelliéraine. Moi-même je m'étais mis en grande tenue, costume sombre et nœud papillon. La cantatrice en robe longue et noire. Je dois raconter la présentation audacieuse que j'ai assumée : j'ai prévenu mon public qu'après la fin de la romance Berlioz avait aménagé un long silence au bout duquel on entend au violoncelle une note sombre et désespérée. Or lors des représentations on n'entend jamais cette note, car sitôt que la cantatrice se tait, elle est submergée par les applaudissements. L'effet dramatique est donc très diminué, « alors, continuai-je, maintenant que vous êtes prévenus, ne me faites pas ça ! Attendez que soit chantée la dernière note, même si, ici, c'est le piano qui la jouera... » Ainsi fut fait, et l'effet dramatique fut pleinement atteint.

Au programme de cette soirée, j'avais suggéré au directeur du conservatoire l'interprétation du trio pour deux flûtes et harpe de *L'Enfance du Christ*. Monsieur le directeur m'avait avoué tout de go qu'il ignorait totalement Berlioz. Je l'avais aussitôt rassuré :

- Monsieur le directeur, les professeurs de conservatoire qui ignorent Berlioz sont légions, vous n'êtes donc pas le seul... Il me faudra en premier lieu une excellente flûte.

- J'ai ce qu'il vous faut, monsieur Maubon.

- Ah oui ? Est-ce que je connais ?

- Oui, c'est moi !

- Ah, mais c'est parfait. Et la seconde flûte ?

- Je l'ai aussi, c'est mon fils.

- Il ne me manque plus que la harpe...

- Aucun problème, je l'ai aussi, c'est ma fille.

- Mais c'est merveilleux, monsieur le directeur !

- Je ne peux m'empêcher de penser que, si comme Bach avec l'aide de deux épouses successives vous aviez fait vingt-et-un enfants, nous aurions pu monter *L'Enfance du Christ* tout entière.

Cette soirée a été une réussite magnifique dont j'ai conservé le plus sympathique souvenir.

Évidemment j'ai eu l'occasion de donner trois ou quatre conférences à La

Côte-Saint-André devant un auditoire conquis d'avance. Et là, le souvenir que j'en ai gardé, c'est celui de l'émotion. Les berlioziens me comprendront.

J'ai gardé pour la fin le récit de mes interventions en faveur de Berlioz. J'étais entré en relation avec Michel Bollard, qui était délégué de l'AnHB pour la Bourgogne. Un copain adorable qui malheureusement est mort un peu trop tôt. Il habitait Bourg-en-Bresse et était professeur de musique en collège. Un jour il me téléphone : « Je t'ai préparé une série de causeries. Viens tout de suite ! » À dix heures, je me suis trouvé devant cent trente élèves de troisième pour leur expliquer la *Symphonie fantastique*. On avait mobilisé trois ou quatre professeurs pour éviter le désordre. Je suppose que cette intervention a dû être un des plus mauvais souvenirs de leur adolescence. L'après-midi à 14 heures, c'était au tour de trente jeunes filles accompagnées de leur professeur de musique. Dame charmante, élèves attentives, un bon souvenir pour moi. Je pensais qu'après cette indigestion de *Symphonie fantastique*, le repas était terminé. Hélas, je me trompais. Michel avait organisé en soirée une séance consacrée à *La Damnation de Faust*. Je me suis trouvé en présence d'une douzaine d'auditeurs cultivés qui se réunissaient régulièrement pour étudier une œuvre. J'aurais pu être très impressionné, mais il s'est trouvé que l'hôtesse qui me recevait était arlésienne. Soirée sympathique, mais suis-je parvenu à leur faire comprendre l'œuvre ? En rentrant à la maison après cette journée mémorable, je m'étais bien promis de ne pas écouter du Berlioz pendant au moins trois mois !

À la suite de la parution de mon livre sur Berlioz, j'ai reçu la visite de deux amis saint-laurentais. C'étaient deux hauts magistrats qui m'ont dit :

- René, vous avez écrit un livre sur Berlioz qui nous a beaucoup intéressés. Nous faisons partie de l'Académie de Nîmes, et nous avons décidé de vous recevoir parmi nous.

Évidemment je me suis récrié :

- Que vais-je faire dans cette savante société avec mon certificat d'études primaires, au milieu de tous ces agrégés ?

Ils sont restés inflexibles :

- Laissez-nous faire, nous allons nous occuper de tout.

C'est ainsi que j'ai été élu par vingt-deux voix sur vingt-trois sans être connu d'aucun d'eux.

Le jour de l'intronisation, nous étions trois impétrants, j'avais demandé à la présidente d'être le dernier à parler, et j'ai consacré mon discours à l'éloge de l'ignorance. De mémoire d'académicien, ce sujet n'avait jamais été traité en ces lieux. Il paraît qu'à l'applaudimètre, c'est moi qui l'ai emporté, à la grande fierté de mes deux amis.

Après quelques semaines pour m'habituer aux usages de la maison, j'ai jugé indispensable de faire une conférence sur Berlioz, puisque c'était grâce à lui que j'étais là. Étant donné la qualité de mes auditeurs, j'ai composé un programme très élaboré. En fin de séance, l'un d'eux – il s'agissait de monsieur Costabel, ancien directeur général du Crédit Agricole – fut tellement enthousiasmé qu'il se leva pour proclamer sa satisfaction en applaudissant frénétiquement. Et tous ses autres collègues le suivirent. Je dois dire qu'il y eut un instant de folie pendant quelques secondes, bien rare en ces lieux où la discrétion et la modération sont de rigueur.

C'est en 1969, lors du centenaire, que j'ai décidé d'adhérer à l'ANHB. J'avais été particulièrement écœuré par la rareté des manifestations. La seule à laquelle j'avais assisté était une conférence de Bernard Gavoty, qui faisait à Berlioz l'honneur de ne pas l'aimer ! J'avais vaguement entendu parler de cette association, et la mairie de La Côte où j'avais téléphoné m'avait confirmé son existence. À cette époque-là, l'assemblée générale avait lieu le 11 décembre (anniversaire de la naissance de Berlioz). Je suis donc parti par un froid intense, et je me vois rouler de nuit sur la neige qui recouvrait la route de La Côte. En arrivant au café de France où avait lieu la réunion, dans la salle vide du restaurant, il n'y avait que cinq ou six messieurs qui s'apprêtaient à s'asseoir. Je me suis donc approché :

- Pardon, messieurs, est-ce que vous êtes l'Association Berlioz ?
- Mais oui, monsieur.
- Je me présente : monsieur Maubon.

J'ai été accueilli avec des témoignages de sympathie. Après quelques échanges, j'ai révélé l'idée qui m'avait conduit ici. Au cours de ces années avait lieu à la télévision une émission intitulée « Les dossiers de l'écran ». Le principe consistait à passer un film traitant d'un sujet, à la suite duquel s'ouvrait un débat où les pour et les contre de la thèse exposée dans le film s'opposaient. Le film s'intitulait *La symphonie fantastique* et n'avait aucune valeur, mais le sujet était là. J'ai donc proposé à mes amis de soumettre au producteur Armand Jammot l'idée de ma propre participation à l'émission. Ils m'ont regardé avec un tel étonnement que je me demandais s'ils parviendraient à refermer les yeux. Je n'ai pas la moindre envie d'ironiser sur eux. Évidemment ils s'occupaient de Berlioz, car celui-ci était natif de

La Côte. Ils étaient dévoués, désintéressés, sincèrement épris de Berlioz. J'ai eu avec eux les relations les plus cordiales et les plus sympathiques. Messieurs Moulin, Bottinelli, Suzet-Charbonnel, Duc, et d'autres encore, sachez que je ne vous ai pas oubliés.

J'ai donc entrepris les démarches. Il faut penser que j'habitais à 800 km de Paris, dans les roseaux de ma Camargue, où je n'étais qu'un artisan menuisier. Heureusement Thérèse Husson, séduite par mon entreprise, m'a beaucoup aidé. Elle avait un carnet d'adresses somptueux et c'est elle qui a organisé mes rendez-vous. J'ai donc rencontré beaucoup de gens considérables, je me suis retrouvé au ministère de la Culture dans le bureau du directeur de la musique. Partout j'ai été très bien accueilli, mais je n'avais aucune assurance positive concrète. Pourtant le travail que j'avais accompli a eu son résultat car, lorsque monsieur le maire de La Côte a téléphoné à Armand Jammot, celui-ci lui a confirmé son accord.

Quelques jours plus tard, Thérèse me téléphone :

- La séance est fixée au mardi 22 octobre. Mais vous n'êtes pas invité !

J'étais atterré, suffoqué d'indignation ? Thérèse m'a calmé :

- Je vais téléphoner à Guy Darbois, qui vous rappellera...

Le lendemain, ce dernier me rappelle à 10 heures. Il commence par me dire :

- Monsieur Maubon, votre venue me paraît inutile puisque vous avez la possibilité de poser vos questions au téléphone.

Cette réponse n'était qu'une finasserie, et évidemment j'ai défendu mon point de vue avec véhémence. Je parlais, je parlais, et comme je n'avais point de réponse, j'ai demandé à Guy Darbois s'il était toujours là... Il m'a répondu :

- Parlez, monsieur Maubon, je vous écoute...

J'ai compris alors que je passais un examen : Darbois voulait savoir si je parlais français, et sa réponse a été brève :

- Rendez-vous demain rue Cognacq-Jay !

Contrairement à l'habitude, il n'y avait pas d'opposants. Avant le débat, ces messieurs parlaient entre eux. Et il n'y avait que des grosses têtes nationales. J'ai voulu placer mon mot, et c'est tout juste si on a daigné me répondre. J'étais si déçu que j'ai dit à Thérèse, invitée elle aussi, que je m'en

allais.

- Vous êtes fou ! C'est vous qui avez tout organisé, et puis, il y a les questions des téléspectateurs...

Ce dernier argument m'a convaincu. Je suis resté.

Le débat a eu lieu. Dois-je dire que j'en ai été la vedette ? J'ai tout un dossier, articles de journaux et lettres d'admiration. Je ne peux pas m'étendre là-dessus.

J'ai fait le récit de mes actions en faveur de Berlioz puisque c'est monsieur Condé lui-même qui me l'a demandé. Mais quel a été le résultat de tant de travail ? Je n'avais aucun diplôme prestigieux pour m'imposer. Ma passion aura-t-elle suffi ? J'ai souvent pensé à Simon Bolivar qui avait tenté, vainement, de faire les États-Unis d'Amérique du Sud et avait eu cette amère réflexion : « J'ai labouré la mer... » À une échelle infime, c'est la mésaventure qui m'est arrivée. Quoi qu'on en pense, Berlioz, le plus grand musicien de France, est toujours méconnu. Pourtant j'ai pu constater toute ma vie la curiosité de mes auditeurs. Les organisateurs et moi, nous ne faisons pas de publicité, il n'y avait aucune pression de notre part auprès des responsables, et pourtant les salles dans lesquelles je prenais la parole étaient toujours pleines. Ce qui prouve bien que Berlioz suscitait la curiosité.

L'ostracisme

Alors pourquoi cet ostracisme de la part des officiels ?

Je vais tenter d'expliquer tout cela.

La musique est, de tous les arts, à la fois le plus mathématique – avec toutefois l'architecture – et le plus sensible. Tout découle de cette dualité. Jusqu'à Bach, les musiciens ont recherché les règles dans lesquelles la musique pouvait s'insérer, et c'est lui qui a magistralement résolu le problème, surtout dans le domaine du contrepoint, et aussi dans celui de l'harmonie. Les musiciens venus après Bach ont achevé d'établir les règles de la symphonie. C'est ce que l'on appelle la forme sonate mise au point essentiellement par Haydn et Mozart. Ces règles sont donc devenues des lois intangibles, voire des dogmes. Mais quelques musiciens ont mal supporté la rigueur étroite de ces lois, en premier lieu Beethoven. Je vais

avancer une hypothèse, sujette à caution : à savoir que c'est très tard qu'au-delà des formes établies on a découvert que la musique pouvait exprimer des émotions. Évidemment Mozart, et surtout Beethoven, et d'autres encore en avaient pris conscience et savaient exprimer les élans de leur sensibilité. Mais ils n'osaient pas polémiquer, surtout par manque de culture générale. Sous cet angle, Berlioz n'est pas seulement un artiste de génie, c'est aussi un homme très intelligent. Le plus intelligent des musiciens, dit Henry Barraud. Ce qui ne signifie pas que les autres soient des imbéciles. Il est très cultivé (voir ses inspirateurs : Virgile, Shakespeare, Hugo, Goethe). Il est capable de débattre sur des idées. Il n'hésite pas à écrire, ce que personne n'avait fait jusque là : « La musique est faite pour exprimer des émotions et des sentiments. »

La situation est donc la suivante : il est le maître de l'orchestre, avec ses nuances d'une richesse infinie. Il pense donc qu'avec cet instrument si riche il pourra raconter les histoires sans le secours de la voix. Il va donc inventer ce que l'on appelle le poème symphonique dont la *Symphonie fantastique* est le premier modèle et l'archétype. « C'est un coup de tonnerre dans le ciel de la musique », selon le mot d'Henry Barraud. Il est évident qu'un tel bouleversement qui demande l'intervention de l'intelligence a provoqué l'indignation des adorateurs du dogme. C'est à partir de cette date que commence la lutte de Berlioz. Il revendique avec véhémence la liberté de création, et il se heurte alors à des officiels de la nomenclature musicale.

Il faut regretter qu'aujourd'hui encore subsiste cette étroitesse de vue. Bien sûr je n'attaque pas tous les professeurs de conservatoire ou les musiciens professionnels ; beaucoup d'entre eux sont des artistes intelligents, délicats et sensibles, sans lesquels nous n'aurions pas les admirables interprétations qu'ils nous ont léguées. Mais malheureusement beaucoup d'autres sont des gens fossilisés dans leur érudition, *incapables de juger l'œuvre d'art au second degré*. Après leurs études théoriques, ils ont acquis une suffisance qui les empêche de voir leur insuffisance. Lisez leurs articles dans les journaux, regardez-les parler à la télévision, on les devine privés de sensibilité, et ils parlent de la musique comme des eunuques parleraient de l'amour : aucun enthousiasme, aucune émotion. Il y a très longtemps, soixante-cinq ans, dans le magasin de mon ami Jean Carrière, l'écrivain Prix Goncourt, dont le père était chef d'orchestre, j'ai vu entrer un monsieur grand, distingué, déjà âgé. Jean m'a murmuré à l'oreille : « C'est un bon client, professeur de philosophie, et qui aime Berlioz. Je vais te présenter à lui ». Ce monsieur m'a fait l'honneur d'accepter ma conversation, et au bout de quelques minutes, il s'est écrié :

- Voyez-vous monsieur (il m'appelait monsieur, j'avais vingt-cinq ans, il en avait soixante-quinze !), le malheur est que ce sont les

musiciens qui parlent de la musique.

C'est le fond du problème.

J'étais donc déjà de l'avis de cet excellent mélomane, et c'est une opinion qui n'a fait que se conforter dans mon esprit à la lumière de mon expérience. J'ai regretté toute ma vie qu'en France il n'y ait pas d'enseignement *culturel* de la musique. S'il en était autrement, on se serait aperçu avec Berlioz nous sommes à l'un des grands tournants de cette dernière. Car l'originalité de Berlioz, c'est sa culture *humaniste*, qui imprègne toute son œuvre. Non pas un humanisme qui procède d'un enseignement livresque, artificiel, mais celui qui naît des profondeurs de tout un être, le jaillissement de l'instinct qui s'irise, s'épanouit dans la sensibilité et se fixe par l'intelligence. C'est là un cas unique dans la musique.

À la lumière de cette évidence, on voit combien l'art de Berlioz se préoccupe peu des traditions éculées des dévots confits du dogme. A-t-on suffisamment remarqué qu'après Berlioz, les symphonies et concertos, malgré d'indéniables chefs-d'œuvre, ont un parfum d'obsolescence ?... quand ils ne sont pas eux-mêmes des poèmes symphoniques déguisés en symphonies.

Talent et génie

Il faut donc juger les chefs-d'œuvre au-delà des apparences, ce qu'on appelle le deuxième degré. Car les très grandes œuvres laissent traîner dans leur sillage des points d'interrogation qui sont l'essence même de leur message ; lequel apparaît parfois comme hors de leur sujet ! Elles sont le fruit du talent et du génie. Il faut essayer de définir ces deux termes, car même dans ce domaine de l'insaisissable une hiérarchie existe.

Le talent ne crée pas, il utilise avec beaucoup d'ingéniosité et de charme les matériaux traditionnels. Il ne dérange pas, il se contente de séduire. Il relève du goût, c'est-à-dire de la bienséance. Avec lui on se sent bien. Son domaine est celui de l'harmonieuse ondulation des collines parsemées de bosquets ombrés au milieu des grands prés verdoyants où coulent de frais ruisseaux. Il est souvent heureux, et toujours rassurant. Beaucoup se plaisent avec raison en sa compagnie, car il est bien élevé. Il plaît aux dames.

Le génie est d'une tout autre nature. Il est fait pour créer. Il récuse par avance la tradition si elle ne lui convient pas ou bien l'absorbe ou la

transfigure. Il est l'enthousiasme, superbe, de l'audace qui frise l'inconscience, qui ne doute pas d'avoir raison envers et contre tous, qui fait fi par avance des jugements et des critiques et les ignore. Il s'avance, glaive brandi, sur le confort intellectuel, les idées toutes faites, les conventions étriquées, le conformisme étouffant et la routine sans issue. Il est conquérant. Il est iconoclaste sans jactance, orgueilleux sans forfanterie, désinvolte sans démagogie. Il a le sourire tranquille et vainqueur des certitudes. Il ne cherche pas à séduire, il envoûte. Il est violent, même dans l'expression des sentiments tendres et doux, brutal quelquefois. Il a la volupté de l'insolence et l'ivresse du défi. Il est mal élevé. Il projette ses fulgurances dans les ombres les plus secrètes de l'âme humaine sans se préoccuper de ce qu'il va y découvrir. La démesure ne l'effraie pas. Il ne cherche que la transcendance. Même au prix des douleurs et de la solitude, car il s'avance sur des chemins que personne n'a parcouru avant lui. Il ne peut vivre que dans l'air raréfié des rocs escarpés et des cimes sauvages, où il souffle en tempête. Bien peu savent l'aimer, mais ceux qui l'aiment lui restent fidèles jusqu'à la mort, car si le talent se juge avec le goût, le génie se juge avec la passion.

Il n'est pas le savoir-faire, il est le savoir-être.

Le malheur, c'est que les vrais adorateurs de Berlioz n'ont pas le courage de polémiquer et de combattre l'armée des cuistres. Et quand je dis combattre, cela ne signifie pas agressivité, ni même arrogance ; on peut faire comprendre à un imbécile qu'il l'est, avec la finesse de la politesse et même un brin de suavité.

C'est pourquoi je vais essayer de souligner les qualités spécifiques du génie de Berlioz. Celles qui le propulsent dans le cénacle très réduit des plus grands. Car j'ai jugé indispensable de relever les malentendus – et ceci est un euphémisme – désignant les injustices scandaleuses que certains milieux professionnels répandent complaisamment sur Berlioz du haut de leur petitesse.

Les valeurs berliozienne

L'harmonie

C'est là que se focalisent les critiques les plus acerbes sur Berlioz. Évidemment je n'ai pas les moyens de juger techniquement, mais à défaut

d'entendre, je sais écouter.

D'après ces messieurs, il y a dans l'harmonie de Berlioz des basses fausses. Malheureusement ils ne les situent pas tous aux mêmes endroits. Avant de juger, ils devraient donc accorder leurs violons. Cela leur éviterait le ridicule. Quelques exemples : la marche des pèlerins d'*Harold*. Moi non plus je ne sais pas où sont les basses fausses, mais si vous saviez comme c'est beau ! Dans l'impossibilité de tout citer, je vais évoquer un témoignage significatif que j'ai connu. Un des adhérents de notre association dont je ne citerai pas le nom par discrétion – appelons-le monsieur A., professeur de musique spécialisé dans l'harmonie – a décidé d'étudier cette dernière dans le recueil des *Nuits d'été* (c'est un ensemble de poésies dont l'auteur est Théophile Gautier). Monsieur A. a réalisé une étude si complète qu'on peut la considérer comme définitive. J'ai eu l'occasion de rencontrer à Paris monsieur A. en présence de Thérèse Husson. Légitimement fier de son travail, celui-ci m'a affirmé que ses collègues les plus allergiques à Berlioz lui ont fait remarquer qu'à cette occasion il s'était distingué. Simulant la naïveté, j'ai demandé à mon ami si, dans l'esprit de ces messieurs, Berlioz savait faire l'harmonie des *Nuits d'Été* et pas celle de *L'Enfance du Christ* par exemple, ou encore celle de « L'Invocation à la nature », si térébrantes qu'elles sont les plus expressives de toute la musique. Pour toute réponse, monsieur A. s'est contenté de faire un geste las du bras qui voulait dire : il est inutile de vouloir discuter.

L'orchestration

Il est admis que Berlioz est le créateur de l'orchestre moderne. Il y a lui d'abord, puis il y a tous les autres qui ont tous reçu ses leçons. Rares sont ceux qui ont eu l'élégance de le reconnaître. Même les détracteurs de Berlioz se transforment ici en laudateurs. Mais c'est une hypocrisie de plus, méprisable, car dans leur esprit l'orchestration est la partie la moins cotée de la musique. Un exemple de plus de leur petitesse. Il est impossible de donner quelques exemples, car il faudrait tout citer. Je me contente donc de citer la phrase célèbre de Berlioz : « S'il s'agit de donner à un chant triste une expression humble et résignée en même temps, certainement les sons faibles du *medium* de la flûte produiront la nuance nécessaire. Ce beau soprano instrumental a les nuances fugitives, les affectuosités mystérieuses ». En lisant ces lignes, on voit bien comment l'orchestration est un élément primaire et superficiel de la musique !

Le rythme

Lui aussi, au premier coup d'oreille, paraît simpliste. Or il n'en est rien, surtout chez Berlioz qui est un des plus remarquables rythmiciciens de la musique. Quelques exemples : la marche au supplice de la *Symphonie fantastique*. A-t-on suffisamment souligné que le souffle tragique de cette page est exprimé par le moyen d'une variation rythmique sur le thème original ? De même dans le *Requiem*, on cite toujours en premier lieu l'extraordinaire orchestration du *Dies irae*. Mais la valeur du traitement rythmique est au moins égale. Cela commence par une sorte de balbutiement quasi grégorien qui se prolonge par une superposition rythmique d'un effet saisissant. Aux voix masculines une marche inéluctable, en même temps qu'aux voix féminines une sorte de tournoiement, comme si elles ne pouvaient s'échapper. Ces deux rythmes concomitants conduisent l'humanité vers son destin. Et que dire de l'humour satirique et grinçant, géniale caricature de la grâce du menuet des follets dans *La Damnation de Faust* ?

Mais il y a encore plus subtil avec *Les Troyens*. Après la défaite, les dieux ont ordonné à l'infortuné Énée et à ses compagnons de fuir et d'aller fonder un autre empire à Rome. Malheureusement la tempête les a jetés sur les rivages de Carthage où règne la belle Didon. Entre Énée et cette dernière, c'est le coup de foudre. Il faut choisir entre l'obéissance aux dieux et l'amour. De cette dualité va naître la tragédie du destin. Or celui-ci est représenté par Berlioz sous la forme d'un rythme implacable qui court tout au long de l'œuvre et atteint son intensité maximale dans le duo d'amour. La suavité musicale de ce dernier contraste dramatiquement avec la notion de l'inéluctable.

La mélodie

Quelle que soit l'admiration bien justifiée qu'on éprouve pour le génie de l'orchestration, c'est dans la mélodie que celui-ci déploie ses richesses esthétiques. En effet la caractéristique de la mélodie berliozienne, c'est son amplitude. On a parlé de respiration berliozienne. Voici pourquoi : l'émotion suscitée par les premières mesures va faire naître une autre émotion qui à son tour suscitera une autre inspiration. C'est cette étrange mécanique qu'on appelle hyperesthésie qui est peut-être unique dans l'histoire de la musique. Cela ne gêne en rien la limpidité, et même une certaine simplicité de grande qualité.

Une autre caractéristique de la mélodie, c'est ce parfum subtil d'expression aristocratique aux antipodes d'un art plébéien. Autre spécificité, la présence de la nature que l'on sent dans presque toutes les

œuvres. Elle est une présence récurrente, celle d'un poète toujours ému par la nature. Cela provient peut-être du fait qu'il a chanté ses premières notes dans la campagne côtoise. On y sent aussi quelque chose de plus subtil, la notion d'espace temps, comme chez tous les grands poètes. La nuit est aussi souvent présente sous ses aspects variés. Il l'a chantée avec ivresse et émotion. Seul Beethoven a souvent bercé la nuit avec autant de poésie.

Dans tout ceci je peux être accusé de subjectivité, mais j'ai souvent constaté que d'autres mélomanes pensaient comme moi.

La forme

Pendant longtemps on a très mal jugé la forme utilisée par Berlioz. C'était absurde, car le poème symphonique n'a rien à voir avec les formes classiques. Il était beaucoup plus intelligent d'essayer de comprendre ce que Berlioz a voulu faire. Il raconte une histoire, et pour cela, *il plie la forme aux exigences de sa pensée*. Et c'est alors que tout s'éclaire. Je ne peux pas citer toutes les œuvres. Mais il faut savoir que cette musique parfaitement claire, aisément lisible, suit très facilement les différents thèmes malgré la complexité. Elle est limpide, et même dans les déchaînements orchestraux elle n'est jamais ratatouillesque. Un seul exemple, mais vraiment extraordinaire, tiré des *Troyens* : « chasse royale et orage ». Au tout début nous entendons les cors de chasse, puis l'orage se déchaîne et lorsqu'il s'apaise, c'est encore le chant des cors qui termine ce passage. Dans cet intermède symphonique tout est beau. Les thèmes se suivent et s'enchaînent sans jamais entrer en confusion. Rien n'est plus poétique que les cors du début, rien n'est mieux organisé que l'évocation de la tempête, c'est un orage de rêve. Rien n'est plus émouvant que le chant des cors qui évoquent à la fin la détresse de l'homme dans les éléments déchaînés. Tout cela est net, précis, lumineux ; les timbres des instruments sont parfaitement en communion avec la tragédie qu'ils évoquent. C'est un exemple parfait de la beauté méditerranéenne. Je ne puis m'empêcher de voir dans ce tableau le chef-d'œuvre de la réalisation symphonique.

Autre exemple choisi dans *Les Troyens*, la scène dite « Pantomime d'Andromaque ». Bien que différent dans son expression, cet exemple est uni au précédent par son atticisme. Les Grecs qui assiègent Troie font semblant de se retirer devant l'opiniâtre résistance des Troyens. Ceux-ci célèbrent l'événement en faisant la fête. Paraît alors Andromaque tenant son fils par la main, vêtue de deuil, c'est-à-dire en blanc. Elle s'avance, se recueille un moment devant la tombe de son mari Hector tué au combat. Ensuite elle achève de traverser la scène et disparaît. Ici n'importe quel musicien, et par conséquent Berlioz, aurait pu composer une déploration

chantée par une belle mezzo et c'eut été très beau. Rien de tout cela avec Berlioz. Dès qu'Andromaque paraît, les chœurs cessent de chanter et commentent la scène en murmurant *pianissimo*. De même l'orchestre se tait, réduit à l'extrême *pianissimo*. Mais dans ce silence oppressant, une clarinette seule dit le désespoir d'Andromaque, désespoir dont toutes les nuances sont exprimées par quelques notes balbutiées et séparées par des silences aussi beaux : le chagrin et son accablement, sa résignation, sa révolte même. L'amertume des sons veloutés que les chalumeaux de la clarinette éteindront dans le silence. Rien n'est plus beau que cette extrême simplicité. Nous sommes ici dans le domaine de l'intemporel.

Berlioz parmi les grands

Les exemples que je viens de citer, malheureusement pas assez nombreux, suffisent pour justifier d'accueillir Berlioz dans le cénacle des plus grands. Et même, je me permets d'insister, il y a quelque chose de plus, que l'on peut appeler la rémanence de la culture, qui imprègne toute l'œuvre de Berlioz.

Cette constatation de la qualité berliozienne rend plus insupportables les critiques venimeuses qui l'assailent. Avoir acquis des connaissances matérielles dans le domaine de l'art n'efface pas la vulgarité d'âme. Celle-ci est pire que la vulgarité tout court, car elle blesse les besoins du beau chez les gens délicats. Elle est justement l'incapacité à comprendre ce qui est beau et à vibrer. Tous ces gens de grande notoriété l'utilisent pour dissuader ceux qui voudraient comprendre et aimer. Ils sont une variété de malfaiteurs qu'on pourrait appeler les malfaiteurs de la culture. C'est donc contre la malversation de ses faux adeptes qu'il est indispensable de s'élever.

Pour cela, il nous faut *une AnHB de combat*.

Lorsque nous avons élu monsieur Condé à la présidence, ma première réaction a été une grande satisfaction. Monsieur Condé m'a été sympathique, car c'était un berliozien intelligent et délicat qui m'a beaucoup appris. Mais à l'usage est venu le temps de la déception. Car les qualités que je viens de citer ne suffisent pas à faire un meneur d'hommes. Il faut pour cela faire preuve de caractère. Tous les grands hommes qui ont réussi dans leurs différentes activités ont cette qualité en commun. Avoir du caractère,

cela implique qu'on a beaucoup réfléchi pour se faire une opinion sur les choses et les gens. On sait affronter l'opposition, la combattre et imposer ses propres opinions.

Il y a aussi une autre qualité chez les plus grands, très difficile à définir et qui consiste à être visionnaire.

Monsieur Condé n'a pas ces qualités.

Je viens d'écrire ces lignes sans plaisir. Il m'en tiendra rigueur, mais il faut qu'il convienne qu'au nom de Berlioz je ne pouvais pas faire autrement. Il a aussi pour l'aider deux ou trois amis intelligents et dévoués et qui ont leurs qualités. Ce sont celles de l'eau pure : incolore, inodore et sans saveur. Il faudra se souvenir lors de leurs obsèques de cet état de fait, et au cours de la cérémonie on fera entendre le dernier verset du requiem de Berlioz : *Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam...* et ils seront exaucés.

De cette constatation il faut tirer les conséquences : il faut conserver l'organigramme du secrétariat cotois : Berlioz est leur grand homme.

Ensuite et surtout il faut recruter quatre à six membres, choisis parmi les membres d'honneur ou parmi les gens de grande notoriété tout acquis à Berlioz. Ces personnes-là verraient sans peine toutes les portes s'ouvrir devant eux. Y compris au ministère de la Culture qui pourrait intervenir efficacement auprès des conservatoires. Dans ces derniers, beaucoup d'étudiants qui aiment la musique ne sont pas initiés à Berlioz, ou très peu.

Il faudrait aussi évoquer le patriotisme, créer en France légitimement le mythe Berlioz comme existe en Allemagne le mythe Wagner.

Agir aussi sur les médias, télévision, journaux ; utiliser largement les possibilités de l'informatique.

Mais enfin et surtout, il s'est avéré récemment qu'à Baden-Baden on fête régulièrement Berlioz. Rien d'étonnant à cela : il allait régulièrement dans cette ville d'eaux fréquentée par la belle société, où l'on trouve beaucoup d'heureux souvenirs berlioziens. On sait que les Allemands adorent Berlioz depuis longtemps. Leur ville dispose d'un théâtre. En ce moment même on y donne *Les Troyens* avec le concours de l'orchestre de Saint-Pétersbourg. Heureuse coïncidence : comment ne pas imaginer une avenue berlioziennne de rêve, somptueuse, traversant ces deux villes, même si elle se termine

dans la « tiédeur parisienne » ?...

Dans cet espoir, une entente AnHB-AIDA est indispensable. Il faut savoir ranger un passé fâcheux pour travailler ensemble, dans l'amitié, pour la même cause.

En gros, les représentations théâtrales à Baden-Baden et les concerts et conférences dans le sanctuaire de La Côte. Une fusion culturelle franco-allemande avec pour base, Berlioz et Wagner, saupoudrée des musiciens qui les ont aimés. Ce serait au plan culturel ce que nous essayons d'accomplir sur le plan politique. Avec les conséquences heureuses qu'on peut deviner.

Voilà. Je sais que je vais être accusé d'être un visionnaire béat et naïf. Visionnaire ! Oh, la chose vilaine et le vilain mot ! Je devrais ployer sous le ridicule. Mais non, car lorsque j'écoute et contemple les gens raisonnables, je suis heureux de ne pas l'être.

« Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer » (Guillaume d'Orange)

René MAUBON

Nîmes, été 2014

P.-S. : En lisant *Lélio* n° 31 (juillet 2014), je découvre le texte de monsieur Bruno Messina, qui m'est apparu comme un courant d'air frais dans une pièce confinée. Qu'on en juge !

« J'aime trop Berlioz pour me sentir de façon restrictive seulement berliozien. Pour moi, Berlioz c'est une énergie, c'est une force qui doit générer, encore aujourd'hui, des forces et des mouvements. Je dirais que j'ai peut-être une façon « à la Deleuze » d'aborder Berlioz, idiomatique avec des connections. Dans la pensée de Berlioz, il y a la question de la re-territorialisation ; c'est-à-dire de faire jaillir la vie, à partir de ce qu'est l'artiste, trouver des ramifications. C'est un peu le rapport que j'ai à Berlioz...

Il me fascine comme visionnaire de la musique, mais pas uniquement. Cette phrase incroyable sur l'aviation : "Un jour on volera grâce à la sainte hélice". C'est quelqu'un qui réfléchit sur le monde, au-delà même de la musique. Berlioz est une pensée et une conception du monde extrêmement

fortes. A travers l'immensité de son génie, dans sa diversité et son universalité, Berlioz reste indéfinissable et illimité... »

Je ne pourrais mieux dire.

Courage, car tout reste à faire !

Jules Berlioz

Berlioz ne fut pas le seul musicien de sa famille. Son cousin germain, Jules Berlioz, fut organiste avant de devenir écrivain. Jean Marie Victor Jules Berlioz est né le 9 juillet 1820 à Grenoble. Il est le fils de Victor Abraham Berlioz et Laure d'Anglès d'Auriac. Il est l'un des trois cousins germains du célèbre compositeur.

SES PARENTS

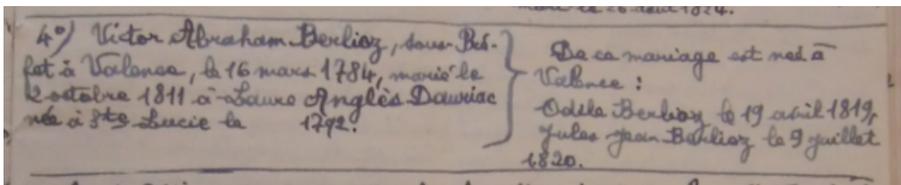
Son père a une importante fonction dans la magistrature : il est avocat général à Grenoble, auditeur au Conseil d'Etat en 1810, conseiller adjoint à la cour d'appel de Grenoble, député-préfet de Valence de 1811 à 1814, il fut député en 1818 et avocat général en 1819. Il a été nommé conseiller à la Cour en 1830.

Sa mère, Laure Élisabeth Fortunée Anglès d'Auriac, est née le 24 avril 1792 à Morne Fortune dans l'île de Sainte-Lucie dans les Caraïbes.

Il ne connaîtra pas ses deux grands-pères, toutefois, il aura une relation étroite avec sa grand-mère maternelle, Marie-Anne Violand.

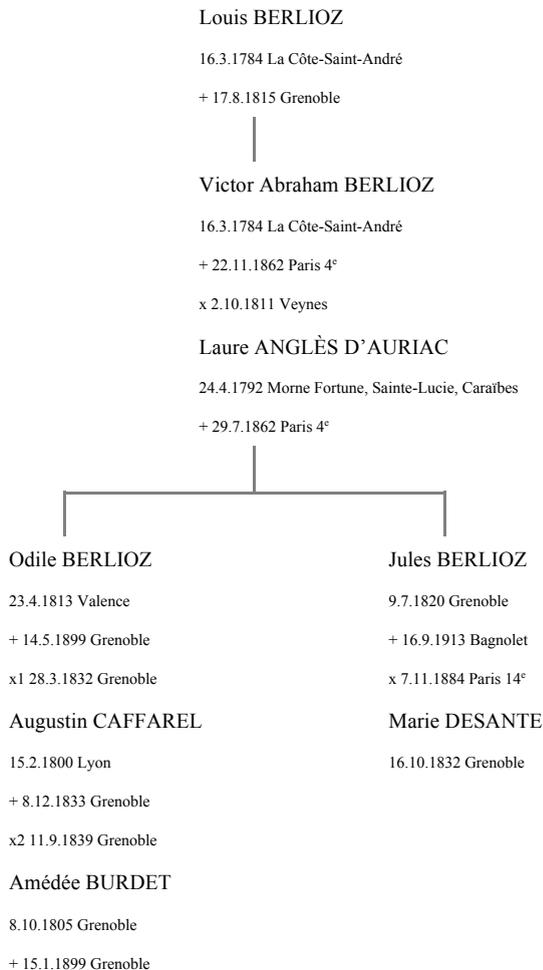
Il a une sœur aînée, Odile.

Le livre de raison du docteur Berlioz mentionne Jules :



Extrait du livre de raison du docteur Berlioz. Copie du début du vingtième siècle.

Collection particulière



Généalogie de la famille de Jules Berlioz

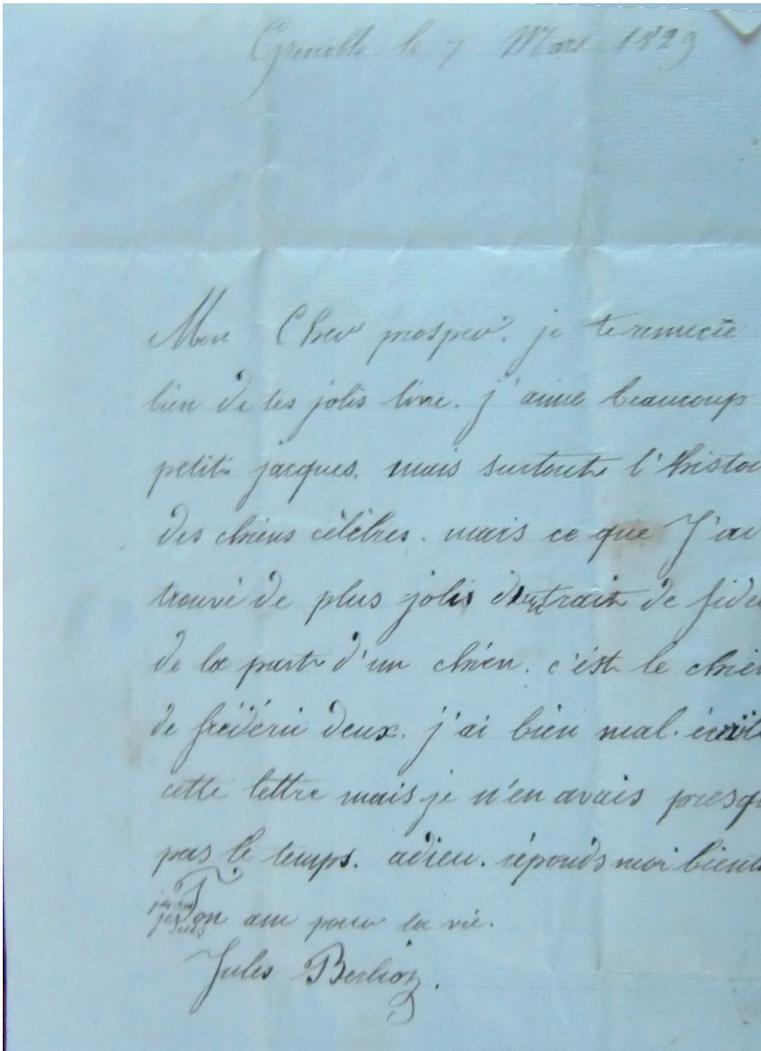
Dans sa jeunesse, Jules Berlioz souffrit de fièvre pendant plus d'un an. On lui connaît une lettre qu'il écrivit à l'âge de 9 ans à son cousin Prosper. Celui-ci lui avait envoyé quelques livres :

Grenoble, le 7 mars 1829

Je te remercie bien de tes jolis livres. J'aime beaucoup *Petit Jacques* mais surtout *l'Histoire des chiens célèbres*. Mais ce que j'ai trouvé de plus joli

d'un trait de fidélité de la part d'un chien, c'est le chien de Frédéric deux.
 J'ai bien mal écrit cette lettre mais je n'en avais pas le temps. Adieu,
 Réponds-moi bientôt.
 Je suis ton ami pour la vie. ¹

Il étudia le droit à Grenoble, obtint sa licence et entra dans la magistrature où il remplit pendant quelques années les fonctions de juge dans sa ville natale.



Le seul autographe connu de Jules Berlioz.

C'est là qu'il montre l'intérêt qu'il porte sur deux domaines : la littérature et la musique, plus spécialement l'orgue. Ainsi, dans une lettre du 5 janvier 1844, Berlioz écrit à sa sœur :

J'ai reçu une lettre vraiment charmante et spirituelle et parfaitement écrite, de notre cousin Jules, qui m'apprend des choses sur ses études littéraires et musicales, dont je suis encore ébahi. Il a écrit aussi à M. Bertin pour lui proposer l'impression en feuilleton d'un roman de son cru, et cette lettre est, ma foi, très finement tournée ; notre cousin fera honneur à la famille.

A. Bertin a dû lui répondre ces jours-ci, dis-lui cela en secret, car je crois deviner que le pauvre garçon ne veut pas mettre ses parents dans la confidence.²

Armand Bertin qui avait repris le *Journal des débats* en 1841, dut lui faire une réponse négative car on ne trouvera aucun feuilleton de Jules.

LE FACTEUR D'ORGUES

Il avait commencé sa carrière comme facteur d'orgues, plutôt en amateur. En novembre 1848, On voit Berlioz qui pose des questions au sujet d'un orgue qu'il construisait dans une lettre au père de Jules :

Que fait Jules ? A-t-il achevé son orgue ? Il y a évidemment dans l'auteur d'un pareil ouvrage l'étoffe d'un maître et les éléments d'une fortune si les circonstances le favorisait. Je vois plus de mérite à avoir construit ce petit instrument dans les conditions où Jules se trouvait placé qu'il n'y en eut pour Cavaillé à faire l'orgue de Saint-Denis avec les nombreux ouvriers et les sommes dont il disposait. Mais l'encombrement est évident dans cette carrière comme dans toutes les autres parties de l'industrie savante et ce ne serait guère qu'en allant l'exploiter dans l'Amérique du Nord qu'on trouverait la veine d'or qu'elle contient. Les protestants ont la monomanie des orgues et des cantiques et chaque jour voit une nouvelle église s'élever aux Etats-Unis. C'est à considérer...³

Aristide Cavaillé-Coll faisait partie d'une famille connue de facteurs d'orgues. Alors âgé de 30 ans, il avait achevé en 1841, le magnifique orgue de la basilique de Saint-Denis où il avait introduit un nombre considérable d'innovations qui en faisaient un prototype unique au monde.

Jules Berlioz dut considérer l'aventure en Amérique, car en décembre il posa des questions à son célèbre cousin qui lui répondit :

Mon cher Jules,

Je n'ai pu obtenir qu'une très petite partie des renseignements que tu me demandes.

Je ne puis te dire quels capitaux il faudrait mais s'il ne s'agit que d'un séjour en Amérique pour étudier le terrain, cinq ou six mille francs me paraissent nécessaires. Je ne sais rien relativement aux ouvriers à emmener ; mais tu en trouverais sans doute là-bas. J'ai vu, entre autres, Michel Chevalier, notre collaborateur des Débats, qui a, longtemps vécu aux Etats-Unis. Et voici ce qu'il m'a dit :

On part toujours du Havre.

La traversée sur un bateau à voile coûterait au plus 800 fr. et 1 100 francs sur un bateau à vapeur.

Les dépenses aux Etats-Unis pour la nourriture, le logement, etc., ne peuvent guère être moindres que dix dollars par semaine, 55 francs.

Toutes les portions des Etats-Unis, et le Canada, qui est en grande partie catholique, te conviendraient.

Il pourra te donner des lettres d'introduction, et, certes, tu ne peux avoir un meilleur patronage que le sien dans ce pays-là.

Mais je te dirai : *avant tout apprends l'anglais*. On parle français, il est vrai, mais peu, et tu serais à chaque instant arrêté par cet obstacle.

Voilà, mon cher ami, tout ce que je puis te dire là-dessus. L'important, pour bien commencer, c'est d'avoir du temps et de l'argent.

Mais apprendre l'anglais en attendant.

Adieu, mille amitiés. Tiens-moi au courant de tes efforts et dis-moi quand et comment je pourrai te seconder.

Tout à toi.⁴

Il est à noter que Jules devait sans doute voyager car la lettre de Berlioz avait été adressée à la poste restante de Grenoble. Il ne semble pas que Jules se soit embarqué pour l'Amérique, car sept mois après, Berlioz lui écrit à Paris en lui donnant encore d'autres renseignements :

Voilà trois lettres que m'envoie Michel Chevalier ; lis celle qu'il m'adresse en même temps.

J'en attends encore une d'un jeune Américain, M. Goldschak ; dès qu'elle me sera parvenue, je te l'enverrai.

N'oublie pas de m'écrire quand tu partiras et quand tu arriveras dans le nouveau monde. Je t'écris très à la hâte, craignant de manquer le courrier.⁵

Louis-Moreau Gottschalk était un pianiste américain issu d'une grande et riche famille de la Louisiane. Ses parents l'avaient envoyé à Paris pour faire ses études classiques ; mais lui, emporté par une impulsion irrésistible, se consacra presque entièrement à l'art musical. Il avait donné à Paris, en avril, une série de concerts.

En 1850, Jules effectue des réparations à l'orgue de la cathédrale Saint-

André à Grenoble. En mars 1851 il écrit à Berlioz qu'il aimerait bien venir à Paris et y vivre de son talent de facteur d'orgues. Berlioz commentera à sa sœur en disant : « C'est une chimère folle. »⁶

Un an après, en mars 1852 Berlioz écrit à sa sœur Adèle :

J'ai reçu une lettre de notre cousin Jules, au sujet d'une commande de fabrication d'orgues, pour laquelle je ne puis malheureusement pas le servir. Il ne me dit rien de sa famille, qui je le crains n'est pas dans une brillante position.⁷

Puis en octobre :

J'ai eu dernièrement ici Jules Berlioz ; il était venu faire des démarches à Paris pour une affaire d'orgues qui l'intéresse.⁸

Mais son affaire d'orgues ne dut pas conclure et en 1853, il est toujours à Grenoble comme avocat. Et en juillet 1856, Berlioz demande à Odile, la sœur de Jules :

Que devient Jules ? A-t-il découvert l'art de diriger les aérostats ? S'il ne tient pas encore ce merveilleux secret, dis-lui de ma part qu'il est un franc paresseux.⁹

En octobre 1857, on revoit Jules à Paris. Berlioz écrit à sa sœur :

J'ai vu notre cousin Jules ; il a déjeuné avec nous hier. Il est dans une maison de commission et non pas dans une usine. Il est occupé de 7 h. du matin à minuit. C'est un garçon bien intelligent que l'instabilité de son caractère et le guignon ont empêché de faire son chemin.¹⁰

LA TOURNÉE DE NOVEMBRE 1857

Fin novembre 1857, l'administration des postes lui fait faire une tournée en Champagne. On en connaît les détails par cette extraordinaire lettre qu'il écrivit à Berlioz :

Ch..., 12 janvier 18.. [Chalons-en-Champagne, 12 janvier 1858]

Mon cher Hector,

« Le 25 novembre 18.., j'ai quitté Paris à l'improviste, lancé en

Champagne, sans préparation, par mes fonctions nouvelles. Il ne m'a pas été accordé une seconde pour faire mes adieux à personne ; pardonne-moi donc si je ne t'ai pas vu avant mon départ : *je ne l'ai pas pu*.

« Maintenant, voyageons ensemble, tous deux. Nous sommes à Troyes. Je remplis ma mission, et, dans mes courses, je vois des choses surprenantes...

« Cependant, j'ai rencontré un homme d'esprit : c'est un abbé, possesseur de 10,000 fr. de rentes et aumônier d'un couvent de Visitandines. Il m'a montré deux monuments effrayants sortis de ses mains : deux horloges dont la moins compliquée indique sur soixante-trois cadrans : l'heure moyenne de tous les pays du globe, le temps vrai, le cycle, le nombre d'or ; le comput ecclésiastique, le calendrier ottoman, le calendrier russe, le calendrier juif ; les heures, les jours, les mois, les années, les siècles ! ! les phases de la lune, de Saturne et des satellites, de toutes les planètes ; les mouvements du soleil, de la terre, des diverses constellations ; l'orbite des diverses comètes connues ; la hauteur des marées, l'heure des marées dans soixante localités ; les époques de soleil annulaires, des éclipses de lune, etc., etc., etc.

De plus, il y a des anges qui volent, des oiseaux qui planent, des morts qui ressuscitent, des saints qui se promènent, des groupes célébrant, à *leur époque*, les diverses fêtes de l'année, une sainte Vierge qui se promène en bateau, un orgue jouant les offices *du temps*, en faux-bourdon, fort bien harmonisés. Je m'arrête n'ayant pas tout dit.

Ce bon abbé a fait deux horloges, l'une *pour essayer*, l'autre *pour de bon*. Il connaît les mathématiques comme Pascal, la mécanique comme Watt, l'orgue comme Cavaillé-Coll, et de plus il a de l'esprit et de la modestie. Je le soupçonne d'être musicien plus qu'il ne l'avoue. C'est un Champenois exceptionnel.

« Après lui j'ai cru devoir m'en aller, pensant qu'à Troyes je ne trouverais pas son pareil.

« Les phases diverses de mon voyage m'ont amené à X.... C'était le 24 décembre. Je suis allé à la messe de minuit. Là j'ai trouvé un bon orgue de Callinet.

« Mais l'organiste ne valait pas son orgue. C'était comme à Paris, comme presque partout, un *pianoteur* de beaucoup de doigts et de peu d'âme, infligeant au public une sorte de *bouille-baisse* anti-musicale, assaisonnée de débris de quadrilles, de valse et autres choses ressemblant à des hoquets entrecoupés d'éternuements.

« Pauvre orgue !... je ne puis entendre cet instrument sans avoir envie de pleurer. C'est un vieux rêve. J'ai travaillé sept ans pour en avoir un. Il m'a fallu le vendre il y a un an ; on m'en a donné 30 francs. J'ai passé les meilleures heures de mon existence les doigts fouillant dans un clavier... bien ou mal ; l'orgue et moi, nous nous entendions toujours.

« Il me semble aussi voir le petit orgue d'une église où mon ancien précepteur était curé. Que de journées j'y ai passées, ivre de musique ! orgue et organiste confondant leurs haleines ! De telle manière que le son d'un orgue me fait frissonner encore, et toujours !

« As-tu écouté, comme moi, longtemps, la note profonde et oscillante d'une flûte de seize pieds ? note qui seule est un concert ! note qui est un

déluge... un monde... un mystère d'harmonies !.. As-tu remarqué, dans cet océan qui chante et bourdonne, les *harmoniques* flottant çà et là en tierces sur-aiguës, en quintes faibles, en octaves dont la tonalité paraît lointaine ? Tout cela fuyant, croissant, décroissant, beau, sublime, magnétique, capable de tuer ou au moins de rendre cataleptique si on écoute trop longtemps ! Oui, tu dois connaître cette joie mortelle que peut produire la puissance du son.

« Peut-être suis-je trop matériel, trop charnel ; mais à l'audition des notes basses d'un orgue, j'éprouve toujours un frisson ; c'est la fièvre qui me prend, vraie fièvre d'amour pour la musique.

« L'amour pousse à des crimes... En cette nuit du 24 décembre 18... il m'a poussé à gravir l'escalier menant à l'orgue de X... Je me présente à l'organiste sur le dernier accord du Kyrie.

« — Monsieur, lui dis-je la bouche en cœur, après les saluts convenables, votre jeu *exceptionnel* m'a inspiré un vif désir de faire votre connaissance et celle de votre orgue. Veuillez agréer mes excuses pour le sans-façon avec lequel je me présente. Mes compliments pour l'habile rapidité de votre doigter. Je suis organiste à Paris, dans une *chapelle particulière*, je me nomme Berlioz.

« — Oh ! ciel ! Monsieur, seriez-vous... ?

« — Non, Monsieur, je ne suis pas..., je suis le petit Berlioz que vous voyez, mais rien de plus.... Prenez garde ! voici le Gloria qui commence. »

« *Subito*, il se jette sur son clavier, l'ébouriffe avec la même agilité fiévreuse qu'auparavant. Tout en jouant il voulait faire l'aimable et parler. Il ne pouvait y parvenir ; me regardait, la bouche entr'ouverte ; un mot sur les lèvres, le reste de la phrase dans le gosier, avec un visage si drôle que je prenais des crampes à retenir un fou rire.

« J'avais mon idée : je lui laisse donc jouer son *Gloria* en accompagnant ses cadences de gracieux mouvements de tête qui indiquaient la satisfaction la plus douce, la sympathie la plus naïve.

« Le *Gloria* finit pendant qu'il tient son dernier accord ; je m'approche de lui ; je prends une de ses vaillantes pattes d'araignée et la serre en silence, admirativement.

« — Vous êtes trop bon, Monsieur, dit-il, pour des *badinages* ; je ne me soigne plus ici. Qui voulez-vous qui m'anime ? Je ne vois partout que des têtes de choux ; personne ne comprend la musique à X... »

« (Il mentait effrontément. Son curé m'a dit le lendemain que l'organiste était excellent, et *qu'il jouait des airs charmants quand il s'y mettait.*)

« Puis il ajouta :

« — Mais je vais vous céder le clavier, Monsieur. Je serai heureux d'entendre un Parisien, car il n'y a que Paris, Monsieur, pour la musique... A propos, êtes-vous parent... ?

« — Je vous remercie beaucoup, cher Monsieur, mais je ne veux point accepter votre offre ; j'aime mieux vous entendre, interrompis-je en quittant un gant.

« — Du tout ! vous jouerez. Êtes-vous... Ah, diable ! voilà le *Graduel*. Pardon, Monsieur. »

« Pendant ce temps, j'ai quitté mon autre gant. L'*Offertoire* arrive ; il m'offre encore le clavier, me demande si je suis parent de.... Mais je me cramponne à l'orgue des pieds et des mains ; je joue, je tombe en transpiration ; la messe finit ; on sort ; je joue encore... Il veut me complimenter, il veut savoir si je suis..., mais je me sauve en le remerciant, et il ne sait pas si...

« Et me voilà à Ch.... et j'ai noirci sept pages de mon griffonnage. Je te plains si tu as voulu tout lire. Pardonne-moi, mon bon cher cousin, cela m'a tant soulagé de passer sur toi un accès d'enthousiasme et de loquacité. Adieu.¹¹

JULES »

La lettre dont on ne possède plus l'original a été publiée dans *Le Ménestrel* du 28 octobre 1860. La lettre est précédée d'un article rédigé par Joseph d'Ortigue :

M. Hector Berlioz n'est pas seulement un grand symphoniste, un compositeur d'un ordre élevé ; ceux qui ont lu ses livres et ses articles de critique savent de plus qu'il est un de nos écrivains les plus spirituels et un poète enthousiaste. Il paraît que ces qualités sont des qualités de famille, à en juger par la lettre suivante que M. Jules Berlioz, chargé d'une mission littéraire dans les départements, a écrite à son cousin, M. Hector Berlioz, et que ce dernier a bien voulu nous communiquer.

A l'exception de quelques détails que nous ne voulons pas supprimer, cette lettre rentre parfaitement dans notre cadre.¹²

D'Ortigue avait enlevé quelques passages. Il a mis des ... et un X. pour éviter qu'on reconnaisse trop facilement cet organiste de province. Berlioz la commenta tout de suite dans une lettre à Adèle du 15 janvier 1858 dans ce passage :

J'ai reçu de Jules une lettre des plus charmantes, un vrai chef-d'œuvre à la manière de Sterne. Il est employé dans une administration des postes, mais il ne dit pas où ni comment, et ne *peut me donner son adresse*. Ce garçon est un *esprit*.¹³

Il en parla aussi à Louis dans une lettre du 9 février 1858 :

Jules Berlioz est revenu avant-hier d'une tournée dans les provinces. Il est maintenant fixé à Paris avec une pauvre petite position, qui le fait terriblement travailler et lui donne à peine de quoi vivre. Un garçon d'une pareille intelligence et de tant d'esprit !... voilà la vie.¹⁴

L'HORLOGE ASTRONOMIQUE

L'horloge avait été construite par l'abbé Louis Brisson et se trouve dans un musée à Troyes. Extérieurement, c'est un meuble volumineux, de style Empire et en acajou, haut de 2,50 m et large de 1,30 m, comme une monumentale bibliothèque, où, derrière les vitrines, les livres auraient laissé la place à de multiples cadrans : vingt-sept en façade et d'autres encore, latéralement. Au sommet, sur un fond de bois sculpté, « l'heure vraie » se complète, de cadran en cadran, d'une cascade d'informations sur le système solaire, ses étoiles et ses planètes ; sur la Lune et la Terre, les éclipses et les marées, la durée des jours et des nuits. Un aperçu vertigineux de l'infiniment grand, ce chef-d'œuvre d'horlogerie et de mécanique ! D'autant qu'à l'arrière, là où on imagine un monceau de rouages, il y a une seule chaîne qui, passant ici et là, entraîne le mouvement de tous les cadrans.

« J'aime travailler à l'horloge parce que j'y trouve Dieu », écrivait le père Brisson. Une nuit de septembre 1852, alors qu'il contemplait les étoiles, dans le silence de la chartreuse de Bosserville - sur les rives de la Meurthe -, il se promit de fabriquer une horloge astronomique pour « rendre hommage au Dieu créateur ». En deux heures, il en boucla les plans. Il se consacra à la fabrication pendant ses heures perdues. En 1860, il accepte bien volontiers d'exposer son horloge, prenant le temps d'expliquer au public, la signification de chacun des cadrans.



L'horloge astronomique du père Louis Brisson.

Elle est située chez les Sœurs oblates, 10, rue des Terrasses à Troyes. Louis Brisson a été béatifié en septembre 2012.

On sait que Berlioz n'aimait pas l'orgue et dans son *Traité d'instrumentation* il disait : « C'est un instrument jaloux et intolérant. » Mais on peut fort bien imaginer le sentiment éprouvé par Berlioz à la lecture de ce passage de la lettre :

« As-tu écouté, comme moi, longtemps, la note profonde et oscillante d'une flûte [un tuyau d'orgue] de seize pieds ? note qui seule est un concert ! note qui est un déluge... un monde... un mystère d'harmonies !.. As-tu remarqué, dans cet océan qui chante et bourdonne, les harmoniques flottant çà et là en tierces sur-aiguës, en quintes faibles, en octaves dont la tonalité paraît lointaine ? Tout cela fuyant, croissant, décroissant, beau, sublime, magnétique, capable de tuer ou au moins de rendre cataleptique si on écoute trop longtemps ! Oui, tu dois connaître cette joie mortelle que peut produire la puissance du son. ¹⁵ »

SES AUTRES ACTIVITÉS

En juin 1858, Berlioz fera une lettre de recommandation à Pierre-Sébastien Laurentie :

« Permettez-moi de vous présenter M. Jules Berlioz, mon cousin et mon ami, homme d'esprit, d'une instruction solide et qui écrit fort bien. Il a le malheur d'être rédacteur en chef d'un journal très malade et que ses soins ne sauveront pas. En conséquence il voudrait pouvoir être admis à produire dans *l'Union* quelques articles de sa façon. Veuillez lui en faciliter le moyen et vous intéresser à lui. Vous m'obligerez beaucoup. Ne regardez pas, je vous prie, ces quelques lignes comme une de ces recommandations banales qu'on oublie aussitôt après les avoir données ; c'est un pressant appel que je fais à votre bonté et à votre obligeance. Croyez à ma vive reconnaissance pour tout ce que vous voudrez bien faire pour mon cousin. ¹⁶ »

Ce même mois, les parents de Jules quittent Grenoble pour se fixer à Paris. Berlioz commentera :

Notre cousin Jules vient de m'apprendre que son père et sa mère allaient venir se fixer à Paris ; il leur a déjà retenu un appartement au faubourg St-Antoine. Quelle étrange détermination. Mon oncle Victor va mourir d'ennui dans cet affreux quartier si différent du vrai Paris. Jules est un charmant garçon, il m'a encore écrit dernièrement une ravissante lettre. Il a bien de l'esprit. ¹⁷

Ses parents déménageront ensuite pour habiter au 28, rue Culture Sainte-Catherine où ils décéderont tous les deux en 1862. Mais les affaires de Jules ne semblent pas bien marcher. En décembre 1858, Berlioz écrit :

Je vois souvent mon oncle et ma tante Victor. Si tu voyais dans quel réduit ils habitent... cela te ferait mal. Quand tu me parleras d'eux, ne fais point allusion aux anciennes affaires de mon oncle, ma femme ignore tout cela et il n'y a pas de raison pour l'en instruire. Jules bat toujours le pavé, à la recherche d'un emploi quelconque.¹⁸

De même en décembre 1859 :

Jules est venu l'autre jour et m'a donné de ses parents des nouvelles passables. Il a toujours l'air un peu mystérieux et embarrassé...¹⁹

En 1860 on le retrouve comme bibliothécaire à l'administration municipale de Paris, après avoir été rédacteur à *L'œuvre des bonnes lectures pour la jeunesse*.

Jules Berlioz vint habiter ensuite à Saint-Denis où il était commissaire de police en 1862. Il viendra voir Berlioz à la mort de Marie Recio.

À partir de 1862, c'est la littérature qui va l'occuper.



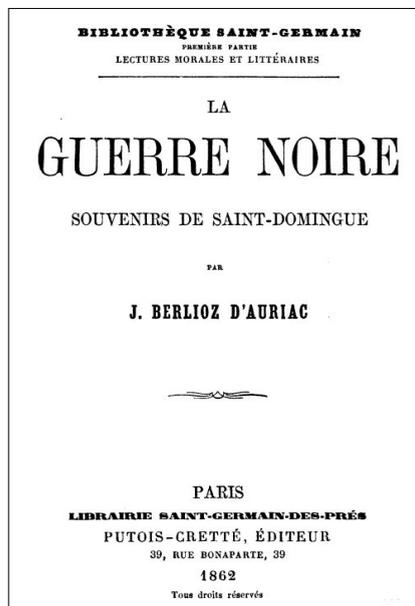
Signature de Jules Berlioz à 33 ans

L'écrivain

Jules Berlioz est en réalité un littéraire. Déjà, il avait dû écrire quand il avait vingt ans, car sa cousine Adèle en parlait dans une lettre à sa sœur, le 2 février 1844 :

Ce que tu me dis de Jules m'étonne prodigieusement. Comme toi je voudrais lire ses œuvres pour y croire!... Dis-moi donc ce que tu en penses maintenant que tu dois avoir été initiée à ses secrets. Mon oncle sera charmé de la célébrité future de son fils. Comme tu dis, ma chère, il y en a assez d'un dans la famille.²⁰

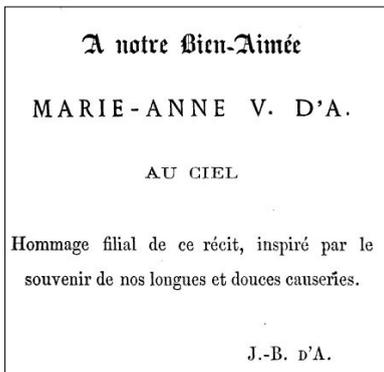
Il collabore à *l'Arc-en-ciel* et au *Journal pour tous* où il publiera un *Voyage sur l'Hudson*. Il publie un petit livre de souvenirs sur la Grande-Chartreuse en 1858. Puis il commence à écrire des romans à partir de 1862. Il prend comme nom d'auteur celui de sa mère, Laure d'Auriac. Entre 1858 et 1884, il publie un total de 24 livres. Certains font encore l'objet de rééditions comme *La guerre noire*, *Jim l'Indien*. De 1862 à 1869, il sort une série de 12 romans dont le premier est *La Guerre noire, souvenirs de Saint-Domingue*. Tous ses livres concernent des aventures en Amérique du Nord.



La Guerre noire est un roman historique qui a pour toile de fond la révolution à Haïti, qui commença en août 1791 à Saint-Domingue. Ce fut la première révolte d'esclaves réussie du monde moderne. Le livre a connu des rééditions en 1869, 1876, 1884, 1886 et 1913.

Collection Lucien Chamard-Bois

On peut penser qu'il a été largement influencé par les récits de sa grand-mère Marie-Anne Violand qui avait longuement séjourné en Amérique. D'ailleurs Jules Berlioz lui dédicacera son roman *La Guerre noire* :



Ils sont publiés dans une collection intitulée *Les Drames du Nouveau-Monde*, créée par Bénédicte Révoil en 1864 chez l'éditeur Brunet. *Les Drames du Nouveau-Monde* forment une collection de 18 volumes qui furent publiés en trois séries de 6 volumes chacune.

L'année suivante, il publie *Ce qu'il en coûte pour vivre*. Il s'agit de l'histoire d'un jeune provincial monté à Paris et dupé par divers aigrefins. Le *Courrier des Alpes* du 3 mars 1864 en fit l'éloge :

Il vient de nous tomber sous la main un livre vraiment animé d'un souffle populaire. *Ce qu'il en coûte pour vivre* (Brunet, éditeur), de M. Berlioz d'Auriac, est un roman tout imprégné d'une philosophie forte qui rend meilleur et par conséquent plus heureux. L'auteur retrace dans son livre les difficultés de la vie besoigneuse à Paris ; il en montre les déboires, les tortures, les lenteurs, et aussi l'exploitation odieuse de l'homme par le fripon. Après avoir passé par tous les degrés des épreuves humaines, son héros arrive à la médiocrité dorée du vertueux Horace. Mais il éprouve toutes les émotions impossibles ! Il sait *ce qu'il en coûte pour vivre* ! Le titre du roman est fort bien réalisé par la fable de l'auteur. Le drame dans l'égoût est fort dramatique. La scène des spectres est saisissante, elle est pleine de philosophie ; c'est digne de *Faust* de Goethe.

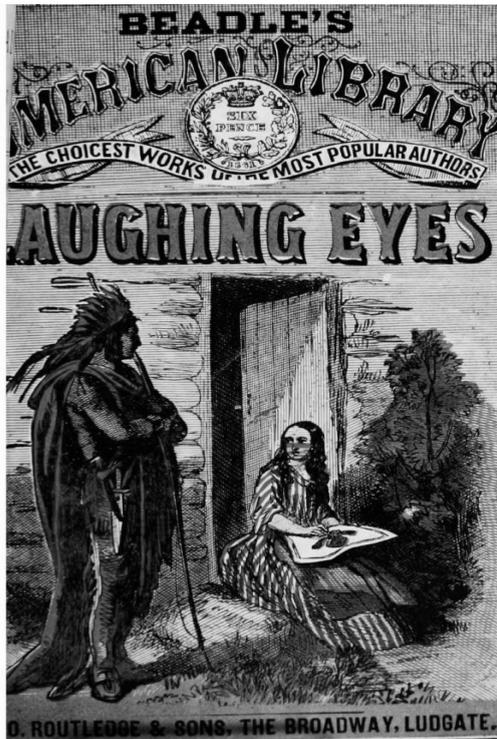
Nous ajouterons que le livre est fort bien écrit. Il y a un vrai talent d'observateur dans le caractère de Georges de Juilly, et dans celui de Polican, le héros du bien. L'usurier Serredur est un type. La scène de la cour d'assises est d'une vérité frappante, mais il y a quelque chose de plus saisissant encore dans celle qui se passe dans le cabinet du juge d'instruction. Nous proclamons ce livre un chef-d'œuvre, et nous ne

saurions trop le recommander au public. Rarement on lui en offre de semblables. 1 volume. 2 fr. 50 c.²¹

Tous les livres suivants auront pour théâtre l'Amérique du Nord. En 1866 : *L'esprit blanc*, *Le mangeur de poudre*, *Les Pieds-fourchus*, *Rayon-de-Soleil*, *Le Scalpeur des Ottawas* et *L'aigle noir des Dacotahs*. En 1867 : *Jim l'indien*. *Les forestiers du Michigan*, *Oeil-de-feu*, *La caravane des sombreros*, *Les terres d'or* et *Cœur-de-panthère*. Il sont inspirés par les récits américains consacrés à la conquête de l'Ouest, ces romans mettent souvent en scène des colons aux prises avec les populations amérindiennes.

LES TRADUCTIONS

On peut se demander d'où il pouvait puiser son inspiration, d'autant plus qu'il n'avait jamais voyagé dans le Nouveau-Monde. Avait-il traduit discrètement des romans américains ? La réponse peut être affirmative. Il avait bien suivi le conseil de Berlioz d'apprendre l'anglais...



Laughing eyes qui fut traduit sous le titre *l'Ami blanc*

Ainsi son livre *L'esprit blanc*, paru en 1866 commence ainsi :

Une jeune fille aux yeux riantés, aux joues ornées de fossettes, était assise devant la porte respectable d'un couvent d'Ursulines situé près du fort Natchez. Le soleil baissait sur l'horizon ; elle aspirait avec délices le souffle de la brise qui se jouait dans ses cheveux et lui apportait de frais parfums.

La joyeuse enfant préférait cet air libre à l'atmosphère intérieure du monastère, toute propre et discrète qu'elle fût.

Or ce texte est la traduction d'un ouvrage *Laughing Eyes : a tale of the Natchez Fort*, publié en 1863 à New York par Henry J. Thomas. Le début est le suivant :

CHAPTER I.

THE CASKET GIRL.

A young girl, with dimpled cheeks and laughing eyes, sat on the door-step of the comfortable log dwelling which was occupied by two of the Ursulines within the confines of the Natchez fort. The sun was going down, and she liked the breath of the breeze blowing through her hair better than the close air within, where the most nun-like neatness and primness reigned. There was nothing prim about the girl. Although she was very busy with a piece of embroidery

A young girl, with dimpled cheeks and laughing eyes, sat on the door-step of the comfortable log dwelling which was occupied by two of the Ursulines within the confines of the Natchez fort. The sun was going down, and she liked the breath of the breeze blowing through her hair better than the close air within, where the most nun-like neatness and primness reigned. There was nothing prim about the girl. Although she was very busy with a piece of embroidery which she had in her hands, and there was nothing at all about her to awaken merriment, the natural buoyancy of her spirits bubbled over continually in smiles and piquant gestures.

(Une jeune fille, avec des joues à fossettes et des yeux rieurs, assise sur

le seuil d'une confortable habitation en rondins qui était occupée par deux des Ursulines dans les limites du fort Natchez. Le soleil se couchait, et elle aimait le souffle de la brise soufflant à travers ses cheveux bien mieux que l'air de l'intérieur, où régnait un aspect et une propreté de bonne sœur. Il n'y avait rien de guindé sur la jeune fille. Même si elle était très occupée avec de la broderie qu'elle avait dans ses mains et qu'il n'y avait rien du tout pour la divertir, la gaieté de son caractère bouillonnait continuellement en sourires et gestes piquants.)

Ce genre de nouvelles était publié aux États-Unis sous le nom de *dime novels* (romans de quatre sous) où ils étaient très populaires.

De même *Jim l'Indien* est tout simplement *Indian Jim* de Edwards Ellis. Le roman avait été publié chez Beadle and Adams en 1864 dans la collection *Beadle's Dime Novels*. En réalité, Edward Sylvester Ellis (1840–1916), célèbre auteur de *dime novels*, avait construit sa notoriété en disant utiliser pour ses récits les souvenirs des exploits d'un oncle coureur des bois, alors qu'il s'inspirait largement de l'œuvre de Fenimore Cooper et l'adaptait à la jeunesse et aux goûts du public populaire.

Jules Berlioz a donc utilisé la collection *Beadle's Dime Novels*. Erastus et Irwin Beaddle avaient commencé de publier des histoires populaires en 1860. La première fut *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter*, par Ann Stephens en date du 9 juin 1860. L'édition fut assez prolifique puisque 600 furent sorties jusqu'à la fin du siècle.

D'autre part, il publie aussi le même livre, mais en changeant le titre et en rajoutant des illustrations. Ainsi le texte de *Basil le Forestier*, publié sans nom d'auteur se retrouve dans *Mariami l'Indienne*.

On peut établir ainsi les correspondances suivantes :

Titre courant	Nouveau titre
<i>L'esprit blanc</i> <i>L'aigle noir des Dacotahs</i> <i>Rayon-de-Soleil</i> <i>Jim l'indien</i> <i>Les forestiers du Michigan</i> <i>Cœur de panthère</i>	<i>Passion indienne</i> <i>Un duel au désert</i> <i>L'ami des blancs</i> <i>L'œuvre infernale</i> <i>Basil-le-forestier</i> <i>Mariami l'indienne</i> <i>L'héroïne du désert</i>

Titre	Nouvelle traduite
<i>L'esprit blanc</i> <i>Passion indienne</i>	<i>Laughing Eyes: a tale of the Natchez.</i> Par Henry J. Thomas. (1863). Dans <i>Dime Novels</i> n° 61.
<i>Le mangeur de poudre</i>	<i>The Wrong Man: a tale of the early settlements.</i> Par Henry J. Thomas. (1862). Dans <i>Dime Novels</i> n° 38.
<i>Les Pieds-fourchus</i>	<i>Single Eye: a story of King Philip's war.</i> Par Warren S. John. (1863). Dans <i>Dime Novels</i> n° 52.
<i>Rayon-de-Soleil</i> <i>L'ami des blancs</i>	<i>The Hunter's Cabin: an episode of the early settlements of Southern Ohio.</i> Par Edward S. Ellis. (1862). Dans <i>Dime Novels</i> n° 41.
<i>L'aigle noir</i> des <i>Dacotahs</i> <i>Un duel au désert</i>	<i>Esther: a story of the Oregon trail.</i> Par Ann S. Stephens. (1862). Dans <i>Dime Novels</i> n° 45.
<i>Jim l'Indien</i> <i>L'œuvre infernale</i>	<i>Indian Jim: a tale of the Minnesota massacre.</i> Par Edward S. Ellis. (1864). Dans <i>Dime Novels</i> n° 67.
<i>Les forestiers</i> du <i>Michigan</i> <i>Basil le Forestier</i> <i>Mariami l'Indienne</i>	<i>The Peon Prince; or Putnam Pomfret's Mexican Fortunes.</i> Par Augustine Duganne. (1863). Dans <i>Dime Novels</i> n° 25.
<i>OEil-de-feu</i>	<i>Eagle Eye; or Ralph Warren and his red friend.</i> Par W. Hamilton. (1865). Dans <i>Dime Novels</i> n° 80.
<i>La caravane</i> des <i>sombreros</i>	<i>The Ranger; or the fugitives of the border.</i> Par Edward Ellis. (1863). Dans <i>Dime Novels</i> n° 59.
<i>Cœur-de-panthère</i> <i>L'héroïne du désert</i>	<i>Quindaro; or the Heroine of Fort Laramie: a tale of the Far West.</i> Par John Hazelton. (1865). Dans <i>Dime Novels</i> n° 77.

GUSTAVE AIMARD

Jules d'Auriac est ensuite associé à Gustave Aimard. Et sur les 12 romans déjà publiés, neuf vont apparaître cosignés avec Gustave Aimard. Celui-ci est né à Paris en 1818 de parents inconnus. Son nom officiel est Olivier Aimard, mais plus tard il se donnera lui-même le prénom de Gustave. Ce n'est qu'après sa mort que l'on découvrira que son père s'appelait Sébastiani, qui après avoir été général, fut ensuite ambassadeur. Selon le *New York Times* du 9 juillet 1883, sa mère se nommait Félicité de Faudoas, mariée avec Savary, le duc de Rovigo.

Abandonné par ses parents, il s'enfuit à 9 ans du domicile de sa famille adoptive, les Gloux, et s'engage comme mousse sur un bateau. Il débarque en Patagonie, puis se rend en Amérique du Nord où il mène une vie aventureuse, notamment comme chercheur d'or et trappeur. Il s'enrôle dans la marine en 1835 avant de désertier quatre ans plus tard lors d'une escale au Chili. Il épouse une Comanche, puis entame des voyages en Europe et dans le Caucase. De retour en France, en 1852, dans *Curumilla* Aimard décrit cette « conquête » et dans l'épilogue, il commente le contexte de ce livre. Un historiographie contemporaine de 1856 et l'historiographie officielle de 1935, *The French in Sonora* ne laissent aucun doute qu'Aimard a participé à cette conquête de 1852.

En 1854, Aimard est de retour à Paris. Il se marie avec Adèle Lucie Damoreau, artiste lyrique et commence à écrire. Sa spécialité : les récits consacrés à l'Ouest américain. Aussi populaire, en son temps, qu'Eugène Sue et Paul Féval, il a écrit une soixantaine de romans. Il est l'auteur, notamment, de *Les Trappeurs de l'Arkansas* en 1858 et *Les Bandits de l'Arizona* en 1882.

LA COOPÉRATION AVEC JULES BERLIOZ

En 1878 et 1879, Jules Berlioz va rééditer tous ses livres de récits d'Amérique en mettant comme nom d'auteurs Gustave Aimard et Jules Berlioz d'Auriac. On peut se demander s'il y aurait eu un accaparement de ses œuvres par Aimard, offrant en échange sa célébrité à un Jules Berlioz d'Auriac qui n'avait pas la sienne ou bien si Jules Berlioz ne lui devait pas en partie ses romans. Une autre hypothèse serait qu'Aimard ayant découvert la réalité des traductions, lui aurait fait un chantage en le forçant à republier toutes ses nouvelles.

En 1879, Aimard part à Rio de Janeiro où il reste deux ans. Revenu en France, il devient fou et meurt à l'hôpital Sainte-Anne en 1883.

Sa famille

SON MARIAGE

Jules Berlioz resta longtemps célibataire. À 64 ans, il épouse le 7 novembre 1884 à Paris, une Grenobloise, Marie Desente, fille de Antoine et Françoise Rosset.

SES HÉRITAGES

Sa grand-mère maternelle était Marie-Anne Violland. Son mari, Balthazar Anglès d'Auriac avait été un officier qui avait voyagé.

Le 7 août 1848, elle rédigea un testament dans laquelle elle faisait sa fille, Laure, sa légataire universelle. Toutefois elle eut une attention pour son petit-fils, Jules. Elle lui légua un jardin au mas des Eaux-Clares et compléta son legs par un autre :

Je donne encore à Jules mon petit-fils douze couverts en argent, trois cuillères à ragoût dont deux courbes et une plus grande et douze cuillères en vermeil, plus toutes mes gravures, estampes, tableaux, et autres objets étranges que j'ai rapportés d'Amérique.²²

SA MORT

Jules Berlioz vécut très âgé. À partir de 1891, il réside à Bagnolet. Il décéda dans sa villa de Bagnolet à 93 ans le 16 septembre 1913. N'ayant pas d'enfants, il avait institué Rachel Rousset comme légataire universelle. Celle-ci était la fille d'un cousin de sa femme. Elle avait épousé Pierre Dussert. Elle hérita de la villa de Bagnolet et de son contenu. Et c'est ainsi qu'elle reçut les lettres que Berlioz avait adressées à Jules Berlioz²³. Elle eut trois filles dont l'une, Marcelle, épousa un ingénieur, Guillaume Malterre. Celui-ci était ingénieur, diplômé de l'École centrale de Lyon en 1905 et exerçait à Grenoble.

En 1923, Guillaume Malterre fut contacté par le commandant Émile Juster, un membre éminent de l'Académie delphinale, ce qui permit la publication de quatre lettres inédites de Berlioz dans le *Bulletin de l'Académie delphinale* du 29 février 1924. Julien Tiersot les republiera dans *Le Figaro* du 14 février 1925.



Les lettres étaient les suivantes :

C.G. 1238. 26 novembre 1848. Berlioz à son oncle Victor.

C.G. 1241. 19 décembre 1848. Berlioz à Jules Berlioz.

C.G. 1272. 26 juillet 1849. Berlioz à Jules Berlioz.

C.G. 1273. Date inconnue. Berlioz à Jules Berlioz.

La lettre C.G. 1238 fut vendue aux enchères à Paris en janvier 2009.

Ses publications

1858

Les Alpes et la Grande-Chartreuse : souvenirs de voyages.

Sous le nom : B. d'Auriac.

Paris. In-18. 33 pages.

B.N.F. : LK⁷ 3330.

1861

Un voyage sur l'Hudson

Dans *Journal pour tous*. 9 et 13 novembre 1861.

B.N.F. : Z 4341 4371.

1862

La Guerre noire, souvenirs de Saint-Domingue.

Sous le nom : J. Berlioz d'Auriac

Paris. In-18. 480 pages.

B.N.F. : Y² 17292.

1869. 2^{ème} édition.

B.N.F. : Y² 17293.

1884. 6^{ème} édition. In-18.

B.N.F. : Y² 6819.

1886. 7^{ème} édition.

B.N.F. : Y² 9519.

1900. 8^{ème} édition. In-18

B.N.F. : Y² 52169.

1913. 9^{ème} édition. In-18.

1863

Ce qu'il en coûte pour vivre.

Sous le nom : Berlioz d'Auriac

Paris. In-18.

B.N.F. : Y² 17291.

1866

L'esprit blanc.

Traduction de Laughing Eyes : a tale of the Natchez Fort.
Paris. In-18. 220 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

B.N.F. : Y² 15110 ; BMG : V 12720.

1869. 2^{ème} édition : B.N.F. : Y² 15111.

1879. Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 2560.

1879. Republié sous le titre : Une Passion indienne.

Avec des illustrations.

Abbeville. In-4.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : FB 42233, 4 Y2 487.

Le mangeur de poudre.

Traduction de : The Wrong Man: a tale of the early settlements.
Paris. In-18. 228 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

Paris. In-18.

B.N.F. : Y² 15113.

1878. 228 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 1602.

1884. In-18. 228 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 7103, FB 42113.

1891. In-18

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 46952.

Les Pieds-fourchus.

Traduction de : Single Eye

Paris. In-18. 225 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

B.N.F. : Y² 75032.

1878.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 1580.

1884. In-18.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 7096, FB 42114.

Rayon-de-Soleil.

Traduction de : The Hunter's Cabin.

Paris. In-18. 225 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

B.N.F. : Y² 15114.

1879.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 3196.

1891. In-18

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 48223.

1879. Republié sous le titre : L'ami des blancs.

Avec des illustrations.

Paris. In-4. 58 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 499, FB 42234.

1881. Traduction en espagnol : El amigo de los blancos

1884. In-16.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 897, Y² 7127.

Le Scalpeur des Ottawas.

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

Paris. In-18. 224 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

B.N.F. : Y² 15115.

1878. 224 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 1580.

1884.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : FB 42115.

L'aigle noir des Dacotahs.

Traduction de : The Oregon trail.

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

Paris. In-18. 220 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

Institut de France : Lovenjoul 11747.

1878. Paris. In-18. 220 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 1576.

1878. Republié sous le titre : Un duel au désert.

Avec des illustrations

Paris. In-4. 58 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 480.

1884. In-4.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 865.

1867

Jim l'Indien.

Traduction de : Indian Jim.

Paris. In-18. 227 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac
Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.
B.N.F. : Y² 15112 ; B.N.F. : Arsenal : BL 23575
1879. 226 pages.
Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 3006.
1891. In-18
Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 47813.
1879. Republié sous le titre : L'œuvre infernale.
Avec des illustrations.
Paris. In-4.
Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 501.
1884. In-4.
Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 896.

Les forestiers du Michigan.

Traduction de : The Peon Prince.
Paris. In-18. 230 pages.
Sous le nom : Jules B. d'Auriac
Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.
B.N.F. : Arsenal : BL 23472 ; B.N.F. : Y² 75033
1879. 230 pages.
Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 3019.
1884. Republié sous le titre : Basil le Forestier.
Paris. In-16.
Sans nom d'auteur.
B.N.F. : Y² 6967.
1884. Republié sous le titre : Mariami l'Indienne.
Avec des illustrations.
Paris. In-4.
Sous le nom : Jules B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 864.

OEil-de-feu.

Traduction de : Eagle Eye or Ralph Warren and his red friend.
Paris. In-18.
Sous le nom : Jules B. d'Auriac
Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.
B.N.F. : Y² 75034 ; B.N.F. : Arsenal : BL 23482
1879. 222 pages.
Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.
B.N.F. : Y² 2679.

La caravane des sombreros.

Traduction de : The Ranger; or the fugitives of the border.
Paris. In-18. 225 pages.
Sous le nom : Jules B. d'Auriac
Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

B.N.F. : Y² 15109.

1879. In-18.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 3216.

1891. In-18.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 47814.

Les terres d'or.

Paris. In-18. 231 pages.

Sous le nom : Jules B. d'Auriac

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

B.N.F. : Y² 15116

1879. 230 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 3201

Cœur-de-panthère.

Traduction de : Manonie, the heroine of Fort Laramie.

Paris. 224 pages.

Dans la collection Les drames du Nouveau-Monde.

Institut de France : Lovenjoul 11754.

1879. 224 pages.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 3205.

1879. Republié sous le titre : L'héroïne du désert

Avec des illustrations

Saint-Germain. In-4.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : 4 Y² 502.

1884. Paris. In-4.

Sous les noms : Gustave Aimard et J.-B. d'Auriac.

B.N.F. : Y² 900.

Référence des sources

- 1 Lettre de Jules Berlioz. 7 mars 1829. Coll. R.B.
- 2 Lettre à Nancy Pal. 5 janvier 1844. C.G. : 877.
- 3 Lettre à Victor Berlioz. 26 novembre 1848. C.G. : 1238.
- 4 Lettre à Jules Berlioz. 19 décembre 1848. C.G. : 1241.
- 5 Lettre à Jules Berlioz. 26 juillet 1849. C.G. : 1272.
- 6 Lettre à Adèle Suat. 17 mars 1851. C.G. : 1392.
- 7 Lettre à Adèle Suat. 17 mars 1852. C.G. : 1458.
- 8 Lettre à Adèle Suat. 25 octobre 1852. C.G. : 1524.
- 9 Lettre à Odile Burdet. 29 juillet 1856. C.G. : 2156 bis.
- 10 Lettre à Adèle Suat. 12 octobre 1857. C.G. : 2254.
- 11 *Le Ménestrel*. 28 octobre 1860.
- 12 *Le Ménestrel*. 28 octobre 1860.
- 13 Lettre à Adèle Suat. 15 janvier 1858. C.G. : 2271.
- 14 Lettre à son fils. 9 février 1858. C.G. : 2277.
- 15 *Le Ménestrel*. 28 octobre 1860.
- 16 Lettre à Pierre-Sébastien Laurentie. 10 juin 1858. C.G. : 2299 bis.
- 17 Lettre à Adèle Suat. 28 mai 1858. C.G. : 2299.
- 18 Lettre à Adèle Suat. 10 décembre 1858. C.G. : 2337.
- 19 Lettre à Adèle Suat. 19 décembre 1859. C.G. : 2450.
- 20 Lettre d'Adèle Suat à Nancy Pal. 30 janvier 1844. M.H.B. : 2011.02.173.
- 21 *Le Courrier des Alpes*. 3 mars 1864.
- 22 Archives départementales de l'Isère. Testament du 27 mai 1853. 3 E 8216.
- 23 Archives départementales de l'Isère. Lettre de Guillaume Malterre. 2 E 69.

La Damnation de Faust à Lyon **octobre 2015**

« Et surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent *corrections* et *perfectionnements*, pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût*. Malédiction sur eux! ils font à l'art un ridicule outrage! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues, et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavanent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or ».

Berlioz, *Lélio*

Certes, la « mise en scène » de cette *Damnation* ne m'a pas emballé, loin de là, mais ce n'est pas elle qui m'a fait huer à la fin du spectacle, c'est le véritable « tripatouillage », paroles et musique, de l'œuvre écrite par Berlioz.

Cette représentation n'aurait pas dû s'intituler *La Damnation de Faust* : c'est à une véritable tromperie sur la marchandise que se sont livrés Serge Dorny et l'Opéra de Lyon, avec le « metteur en scène » David Marton.

On commence par les « tripatouillages » (sous réserve d'exhaustivité) :

Le chœur entre en scène et nous déclame, d'une seule voix, une pensée philosophique sur l'état du monde (délabré, naturellement). Déclamation sur un ton agressif. *Ajout de texte français*. Est-ce du Goethe ?

Ensuite démarre la musique.

La première intervention de Méphisto « Ô pure émotion... » est chantée par le chœur. *Modification musicale*.

Après avoir rencontré Méphisto, et avant le chœur des buveurs, Faust et celui-ci se retirent dans une 203 camionnette pour avoir une discussion philosophique. *Ajout de texte français*. Est-ce du Goethe ? Ils sont filmés et on les voit et entend sur un grand écran fond de scène.

Le duo entre Marguerite et Faust « Ange adoré » est chanté à la fois par les solistes et par le chœur qui est sur scène. *Modification musicale*.

Quand Marguerite va chanter « D'amour l'ardente flamme », un chœur d'enfants intervient pour nous crier que c'est une putain qui a eu une vingtaine d'amants et qu'elle ne s'en sortira pas comme ça. *Ajout de texte.* Est-ce du Goethe ?

Après l'air « Autrefois un roi de Thulé », la musique s'arrête. Marguerite va rejoindre Faust dans la 203 fourgonnette pour avoir avec lui une discussion profondément philosophique, en anglais (je pense que la chanteuse ne maîtrise pas suffisamment notre langue !). *Ajout de texte anglais.* Est-ce du Goethe ?

Puis elle revient en scène, la musique reprend (on a coupé la musique avant la fin de l'air ! – *Modification musicale*) et elle finit en disant « il ne revient pas », alors qu'elle vient de s'entretenir avec lui.

La « mise en scène »

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, elle ne fait pas preuve d'inventivité ou de véritable originalité. Je la trouve pour ma part creuse et sans imagination, et elle dessert l'œuvre, si elle sert l'ego du metteur en scène.

Globalement, je n'ai pas trouvé de vraie direction d'acteurs, pas de truculence ou de tendresse aux endroits ad hoc. Exemples : la chanson du rat, la romance de Marguerite, le chœur des buveurs, le double chœur étudiants-soldats. Tout cela était statique.

Quelques exemples sur la « mise en scène » :

La première partie se passe sous un pont routier écroulé, avec pour décor une vieille 203 camionnette et quelques détritrus par-ci par-là.

« Des cieux la coupole infinie
Laisse pleuvoir mille feux éclatants.
Je sens glisser dans l'air la brise matinale... »
se chante donc sous ce pont démoli.

Pendant presque toute la première partie, un cheval se tient immobile sous le pont.

Pendant la Marche hongroise, des enfants jouent en bas, pendant que d'autres sur le pont se livrent à une caricature de chœur qui chante.

Quand Méphisto emmène Faust dans les airs, on projette un film représentant des routes sordides parcourues par un véhicule.

Le double chœur soldats-étudiants est chanté par les chœurs assis par terre, sans qu'on puisse distinguer les uns des autres.

La deuxième partie se passe dans le même décor, mais entièrement recouvert de voiles blancs.

Les chœurs entrent et sortent de scène sans qu'on sache pourquoi, et restent statiques. Une version concert n'aurait pas fait mieux, ni pire.

On voit Faust après sa mort, hors scène, sur un écran, Méphisto à ses côtés, sur un lit d'hôpital. Les infirmières discutent et rient entre elles.

Pendant le superbe chœur final « Laus! Laus!... », tout l'effet poétique et musical est gâché par une vidéo qui montre Méphisto parcourant l'intérieur de l'opéra pour gagner la sortie et ensuite parcourir les rues de Lyon pour se perdre dans la foule.

J'ai oublié le reste...

Pour la mise en scène et les idées véhiculées, j'ai bien imaginé des séances de « brainstorming » qui ont dû se dérouler entre jeunes créatifs, avec des idées « géniales » qui leur permettraient de sortir de la routine « cette œuvre sans queue ni tête... ».

Côté musical

Chef sans consistance. Sauf dans le Pandaemonium !

Orchestre dépourvu de tout caractère berliozien.

Pas de nerf, pas de poésie, c'est mou et cela n'avance pas (« Ange adoré », « D'amour », « Nature immense »).

Les chœurs sont bons mais assez souvent décalés et, comme l'orchestre, sans nuances.

Faust bien : j'ai failli applaudir « Nature immense », tellement sobre par rapport à tout ce que nous avions vu jusque-là ! J'ai naturellement tendance à être indulgent vis-à-vis du ténor, tellement il est sollicité par Berlioz.

Méphisto : pas mal, un peu décevant tout de même de la part de Naouri.

Marguerite : voix désagréable, avec beaucoup de vibrato.

Mes rencontres sur le lieu

Un couple vu à l'entracte : « On se f... vraiment de nous !!! ».

Des jeunes vus à la sortie : « Le public d'opéra n'aime pas quand il y a des vidéos », c'est pour cela qu'ils ont sifflé.

Moi : « Ce n'est pas le problème des vidéos : c'est le fait qu'on ait bricolé l'œuvre. La connaissiez-vous avant ce soir ? »

Les jeunes : « Non ».

Et voilà comment des jeunes (et sans doute de moins jeunes) font la connaissance de *La Damnation de Faust*. Et peuvent de toute bonne foi apprécier le spectacle.

La moitié du public (dont moi) a hué le metteur en scène et le chef. L'autre moitié a applaudi.

Claude MOUCHET

Des « Mini-Troyens » à Hambourg **Opéra de Hambourg, 14 octobre 2016**

Notes d'un mélomane berliozien

On va à Hambourg pour voir *Les Troyens*. On est agréablement surpris d'entendre, à l'entracte, que beaucoup d'autres Français ont fait le voyage. On va à Hambourg même si la scène locale n'est pas aussi réputée que celles de Berlin ou de Munich, mais, le niveau musical en Allemagne étant très élevé, on imagine que la production sera de très haut niveau. En réalité, les choses ne sont pas aussi simples.

Tout d'abord la production pourrait bien s'intituler les « Mini-Troyens », tant tout y est présenté en réduction.

Mais commençons par le meilleur, c'est-à-dire le plateau. Torsten Kerl est un excellent Énée. On l'a entendu à Paris dans Siegfried et, physiquement et vocalement, il domine l'ensemble de la distribution. C'est un vrai Heldentenor, parfait pour ce rôle, à telle enseigne qu'on se prend parfois à se souvenir de Jon Vickers. Catherine Nagelstad est aussi une excellente Cassandre, très émouvante. Les deux ténors, Hylas et Iopas, sont très agréables, de même qu'Anna, Narbal et Ascagne.

Venons-en maintenant aux « réductions » ci-dessus évoquées. Réduction d'abord par le nombre important de coupures. Le chœur des Troyens, dès le début de l'opéra, est tronqué après deux minutes. Le chœur « Gloire à Didon » est totalement supprimé. Le quatrième et le cinquième acte sont également affectés d'importantes coupures, par exemple la scène des deux soldats troyens qui se plaisent bien à Carthage. Toutes ces coupures ne laissent qu'un total de 3 heures de musique. On est loin du compte !

Réduction ensuite pour l'orchestre : les 6 harpes ne sont que deux... ce qui n'empêche pas l'orchestre de couvrir régulièrement les voix. Pourtant l'orchestre est dirigé par Kent Nagano, dont on connaît la méticulosité et la précision et qui vient d'être nommé directeur musical de l'Opéra de Hambourg. Il a du travail devant lui, d'autant que l'orchestre ne semble pas particulièrement inspiré par Berlioz. Par exemple, le solo de clarinette de la scène d'Andromaque est désespérément plat.

Réduction ensuite pour les décors, réduits à trois grands pans de bois : un côté cour, un côté jardin et un au fond, ce dernier pivotant régulièrement sur un axe horizontal.

Réduction enceinte enfin, ou déception, si l'on préfère, vis-à-vis de l'incarnation du rôle de Didon par Elena Zhidkova, certes vocalement très accomplie mais peu crédible et surtout peu émouvante. Lorsque Énée, à son arrivée à Carthage, dévoile son identité, elle se jette dans ses bras instantanément et, même si la mise en scène veut ainsi nous signifier qu'elle tombe immédiatement raide dingue d'Énée, on n'y croit pas. Le duo du 4^{ème} acte « Nuit d'ivresse et d'extase infinie », qui est normalement l'un des plus beaux duos d'amour de tout l'opéra, est ici vidé de son sens et toute émotion en est absente. À tel point que, lorsqu'Énée quitte Didon, on se prend à se demander s'il cède réellement à l'appel du dieu Mercure et des fantômes des héros troyens, ou s'il ne prend pas tout simplement ce prétexte pour quitter sa compagne, dont il se serait déjà lassé. Au cinquième acte le chœur « Dieux de l'oubli, dieux du Ténare », ainsi que la scène finale sur le bûcher, qui devraient être si émouvants, sont inexpressifs.

Il faut également parler d'une déception certaine vis-à-vis de la mise en scène de Michael Thalheimer. Pas de cheval dans ces *Troyens* ! À Londres, à la Bastille, au Châtelet, au Met, à Valence, il y avait un cheval. Pas à Hambourg : *Les Troyens* sans cheval de Troie ! Il doit y avoir une raison, mais laquelle ? Citons aussi l'entrée des Troyens par le pan de bois pivotant en marche avant, puis leur retrait en marche arrière (on suppose qu'ils font alors entrer le cheval dans la cité), avec un chant totalement statique entre les deux. Ces marches avant-marches arrière sont répétées plusieurs fois. Andromaque, rôle muet, est tellement désespérée qu'elle cogne du poing sur tout le monde et termine sur un « Non ! » qui, que je sache, ne figure pas dans la partition (on a peine à croire qu'elle puisse jamais se consoler avec Pyrrhus...). Le sang est un élément omniprésent dans la mise en scène, sans doute trop. Les Troyens reçoivent une douche de plusieurs centaines d'hectolitres de sang, déversés par le pan de bois pivotant, au moment de l'entrée des Grecs dans la cité. (Par ce même pan de bois, ils reçoivent aussi des centaines d'hectolitres d'eau lors de l'orage de la chasse royale). Pourquoi Narbal a-t-il en réserve dans son costume un grand nombre de boules remplies d'un liquide rouge qu'il projette tantôt sur le pan de bois côté cour, tantôt sur le pan de bois côté jardin, où elles s'écrasent en libérant leur liquide pseudo-sanglant ? Mystère. Pourquoi la belle robe blanche de Cassandre se couvre-t-elle progressivement de sang, dès le début de l'opéra, avant tout combat ? Autre mystère.

Finale­ment, et malgré ces défauts un peu agaçants, lorsqu'on est un mélomane berliozien, on ne regrette pas le déplacement. L'Opéra de Hambourg n'est pas le plus beau théâtre d'Allemagne, loin s'en faut. Il est typique de ces reconstructions hâtives de l'après-guerre, comme le Deutsche Oper de Berlin, rapidement bâti dans l'ex-Berlin ouest (le Staatsoper Unter den Linden étant à l'est). On aurait sans doute préféré un projet plus abouti, plus complet, mieux maîtrisé, mais on ne peut pas se plaindre qu'un théâtre monte *Les Troyens*. En France ou à l'étranger, ce n'est pas si fréquent.

Bruno FRAITAG

La représentation du 19 septembre 2015 est visible sur le site internet de l'opéra de Hambourg :

<http://concert.arte.tv/de/berlioz-troyens-staatsoper-hamburg>

Musiques pour les salons de la Riviera **Nice, palais Lascaris, 24 octobre 2015**

Afin de clore en beauté l'exposition « *Les Fêtes d'Art*, Hôtel Ruhl, Promenade des Anglais, 1924-1926 », les commissaires ont eu l'heureuse idée de programmer, dans le grand salon du ravissant palais Lascaris, un concert dans le goût de ceux qu'organisait à l'époque de référence la harpiste Gisèle Tissier-Grandpierre, amie de Gabriel Fauré.

Le Chant d'Iopas des *Troyens* constitue la pièce centrale d'un programme éclectique, allant de Dauvergne à Caplet. Bénéficiant du délicat soutien de la harpiste des Siècles, Valeria Kafelnikov, le jeune ténor Jean-François Lombard est vraisemblablement le ténor doux dont rêvait Berlioz.

Présenté avec naturel et humour par Jérôme Correas, qui tient à l'occasion la partie de clavecin, le concert débute par quatre romances de Dauvergne, quatre « bergeries », interprétées avec facétie par les trois complices.

En hommage à Gisèle Tissier, dont l'instrument tutélaire a été placé en évidence auprès des artistes, le programme fait ensuite la part belle à la harpe. Chacun sait l'emprise exercée par l'opéra sur le répertoire de l'instrument par le biais des transcriptions et variations. Le concert se poursuit par conséquent avec Fantaisie et Variations pour la harpe sur la romance d'Otello de Rossini, de François-Joseph Nadermann. Ce dernier, grand virtuose de l'instrument, a lui-même été élève de Krumpholtz, duquel Jean-François Lombard et Valeria Kafelnikov donnent à entendre dans la foulée la romance La nuit profonde. Comme l'explique Valeria Kafelnikov, c'est Krumpholtz qui incita Érard à s'intéresser au mécanisme de la harpe et par voie de conséquence à le perfectionner.

Le programme suit sensiblement la chronologie, ce qui nous conduit aux premières années de la monarchie de Juillet, avec Donizetti. Ténor et harpe interprètent la romance Le crépuscule, sur un poème des *Chants du crépuscule* de Hugo. Observons que ce même poème sera mis plus tard en musique par Lalo, puis par Gounod.

Succédant au Chant d'Iopas, évoqué supra, un bref rappel des origines de la harpiste avec une transcription pour harpe par Balakirev de L'alouette

de Glinka. Nous sommes enclins à y voir pour notre part une évocation tacite des voyages de Berlioz en Russie.

Jusque là point d'œuvre de compositrice. Le programme se doit pourtant d'en comporter au moins une. C'est chose faite avec l'*Hymne à Éros* d'Augusta Holmès, dont celle-ci écrivit elle-même les paroles.

Il revient à Gabriel Fauré de clore la partie vocale du concert, avec trois mélodies avec harpe. Jean-François Lombard trouve dans chacune l'expression juste : émotion contenue pour *Le secret*, gravité mélancolique pour *Prison*, tandis que *Clair de lune* est dit comme dans un rêve.

Après avoir présenté l'œuvre qu'elle s'apprête à exécuter, Valeria Kafelnikov aborde avec fougue *Divertissement à l'espagnole* d'André Caplet, pièce d'un extrême raffinement, caractérisée par des jaillissements d'effets propres à la guitare. De Caplet on se souvient sans doute du *Conte fantastique* d'après *Le Masque de la mort rouge* d'Edgar Poe, qui renouvelle également l'emploi de la harpe.

Avant les derniers applaudissements, Jérôme Correas rejoint le clavecin, pour accompagner Jean-François Lombard dans « Music for a while » de Purcell, instants d'inexprimable apaisement.

À l'issue du concert, les auditeurs, comblés, ont tout le loisir d'admirer la remarquable collection d'instruments historiques Tissier-Grandpierre, ainsi que les quelque six cent cinquante autres instruments exposés dans les salles du palais Lascaris.

Et lorsque l'on quitte à regret les lieux, il est bien difficile de ne pas songer une nouvelle fois à Berlioz, tant sont proches les Ponchettes...

Alain REYNAUD

Discographie

Nouveautés

Symphonie fantastique. Avec : Schubert, Chopin. Novosibirsk Academic Symphony Orchestra, dir. et piano Alexandre Rabinovitch-Barakovsky. 1 CD Gallo 1448 © 2012

La Mort d'Ophélie. Avec : Fauré, Massenet, Chausson, Debussy. In : *Amours vécues*. K. McLaren, sop. ; M. McMahon, piano. 1 CD NoMadMusic NMM 025 © 2014

Ballet des sylphes (*La Damnation de Faust*). Transcription pour flûte et piano par Joseph Diermaier (2000). Avec divers compositeurs. In : *Luftpost aus Wien*. U.-D. Schaaff, flûte ; T. Wellen, piano. CD ES-DUR ES 2061 © 2014

Ballet des sylphes (*La Damnation de Faust*). Avec divers compositeurs. In : *Tárrega: Guitar Edition*. G. Tampalini, guitare. 4 CD Brilliant Classics 94336

Rééditions

Symphonie fantastique. Avec : Elgar, *The Dream of Gerontius*. The Hallé Orchestra, dir. Sir John Barbirolli. 2 CD ARCHIPEL Desert Island ARPCD 0403 © 1947 (*Sf*)

Symphonie fantastique. In : *Berlioz, Debussy, Ravel, Poulenc*. Anima Eterna Brugge, dir. J. van Immerseel. 5 CD Alpha ALPHA225 © 2010 (*Sf*)

Sérénade (*Harold en Italie*). Avec divers compositeurs. In : *William Primrose: A XXth Century Violist*. W. Primrose, alto ; Boston Symphony Orchestra, dir. Ch. Munch. 1 CD Praga Digital PRD 250 324 © 1958 (*HI*)

Grande Messe des morts (Requiem). J. Giraudeau, t. ; Ch. de la Radiodiffusion-télévision française et Orch. du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. H. Scherchen. *Harold en Italie*. F. Riddle, alto ; Royal Philharmonic Orchestra, dir. H. Scherchen. 2 CD Forgotten Records fr 1021/2 © 1958 (*GMM*), 1953 (*HI*)

Grande Messe des morts (Requiem). Utah Symphony Orchestra, dir. M. Abravanel. In : *Requiem*. 16 CD Brilliant Classics 95104 © 1969 (*GMM*)

Sérénade de Méphistophélès (*La Damnation de Faust*). X. Depraz. In : *La troupe de l'Opéra de Paris. Xavier Depraz*. 1 CD Malibran MR781

« D’amour l’ardente flamme » (*La Damnation de Faust*). « Je vais mourir... Adieu, fière cité » (*Les Troyens*). R. Gorr. In : *La troupe de l’Opéra de Paris. Rita Gorr*. 1 CD Malibran MR782 © 1960

Les Troyens, extrait. G. Frozier-Marrot. *L’Enfance du Christ*, extrait. J. Planel. In : *300 ans d’opéra à Bruxelles. Théâtre royal de la Monnaie*. 3 CD Malibran CDRG169 © 1929 (T), 1932 (EC)

Alain REYNAUD

Vidéographie

Symphonie fantastique. Royal Concertgebouw Orchestra, dir. B. Haitink. 1 DVD Arthaus Musik 109166 / 1 Blu-ray Arthaus Musik 109167 © 1979

BIBLIOGRAPHIE

I. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Orlando Alarcón Montero, *Músicos Agresivos*. Miami, Snow Fountain Press, 2015, 192 p. \$14.99
[Contient : Hector Berlioz, p. 59.]

Eckart Altenmüller, Stanley Finger, Francois Boller (ed.), *Music, Neurology, and Neuroscience: Historical Connections and Perspectives*. Amsterdam, Elsevier, 2015, 440 p. Coll. « Progress in Brain Research », 216. € 206
[Contient : Hector Berlioz and His Vesuvius: An Analysis of Historical Evidence from an Epileptological Perspective.]

Joël-Marie Fauquet, « Berlioz and Gluck ». In : Patricia Howard (ed.), *Gluck*. Farnham, Ashgate, 2015, 512 p. Coll. « The Late Eighteenth-Century Composers ». £180.00

Charles Villiers Stanford, *Pages from an unwritten diary*. North Charleston, SC, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 360 p. \$20.95
[Contient : Berlioz, *passim*.]

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

J. P. E. Harper-Scott, « Berlioz, Love, and *Béatrice et Bénédicte* », *19th-Century Music*, Vol. 39 No. 1, Summer 2015, 3-34.

Una Hunt and Mary Pierson (eds), *France and Ireland: Notes and Narratives*. Bern, Peter Lang, 2015, X+264 p. Coll. « Reimagining Ireland », 66. € 61,30
[Contient : Berlioz, *passim*. *Neuf Mélodies irlandaises*. Relationship with Osborne. Relationship with Harriet Smithson.]

Adolf Nowak, « »Harold in Italien« : Zur Metaphorik des Reisens in der Musik », 149-164. In : Johannes Volker Schmidt, Ralf-Olivier Schwarz (Hgg.), *Fluchtpunkt Italien : Festschrift für Peter Ackermann*. Hildesheim, Olms, 367 p. Coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », 86. € 68

Claude Paul, « Der Teufel in den Faust-Vertonungen von Berlioz, Gounod und Boito : wenn Körper, Raum und Musik das Unvorstellbare darstellen », 133-160. In : Maria Imhof, Anke Grutschus (Hg.), *Von Teufeln, Tänzern und Kastraten : die Oper als transmediales Spektakel*. Bielefeld, Transcript, 2015, 228 p. Coll. « Machina », 7. € 32,99

David Whitwell, *Band Music of the French Revolution*. Austin, Whitwell Books, 2015, 286 p. \$45.00
[Contient : The Hector Berlioz *Symphony for Band*, p. 269-276.]

III. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Michael Ewans, *Performing Opera: A Practical Guide for Singers and Directors*. London, Bloomsbury Publishing PLC, 2016, 352 p. £19.99
[Contient : 'On such a night...' (Berlioz). *Cassandra and the Trojan horse* (Berlioz).]

Hélène Pierrakos, *L'Ardeur et la Mélancolie : voyage en musique allemande*. Paris, Fayard, 2015, 200 p. Coll. « Les chemins de la musique ». € 18

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli, Herbert Schneider (Hrsg.), *Antoine Reicha, compositeur et théoricien*. Actes du Colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013. Hildesheim, Olms, 2015, VI+462 p. Coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen », 44. € 78
[Contient : Philippe Bernard de Raymond, Antoine Reicha à Paris (1808-1836) : entre reconnaissance sociale et constitution d'un patrimoine, un rêve réalisé ? 13-64. Alban Ramaut, Anton Reicha et l'Allemagne, à Paris, 87-108. Frank Heidlberger, Traces of the Past, or Visions of a Bright Future? – Antoine Reicha's Music Theory and Hector Berlioz's Compositional Practice – A Preliminary Report, 185-198. Emmanuel Reibel, Reicha dramaturge : de *Natalie* à *Sapho*, 421-444.]

Hilda Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. New York, Oxford University Press, 2016, 288 p. £60.00 [À paraître en avril 2016.]
[Contient : Romantic Drama and the Visual Arts. - Goethe's Faust: Gesamtkunstwerk or Universaltheater? - Eighteenth and Nineteenth Century Theoretical Approaches.]

Hartmut Hein, Julian Caskel (Hrsg.), *Handbuch Dirigenten : 250 Porträts*. Kassel, J.B. Metzler / Bärenreiter, 2015, 421 p. € 39,95

Aisling Kenny and Susan Wollenberg (ed.), *Women and the Nineteenth-Century Lied*. Farnham, Ashgate, 2015, 300 p. £70.00

Justine McConnell, « Epic Parodies: Martial Extravaganzas on the Nineteenth-Century Stage ». In : Anastasia Bakogianni and Valerie M. Hope (ed.), *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*. London, Bloomsbury Academic, 2015, 472 p. £90.00

Anna Opiela, *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval*. Paris, Champion, 2015, 336 p. Coll. « Romantisme modernité », 160. € 60

Agnès Terrier (dir.), *L'Opéra-Comique et ses trésors*. Lyon, Fage éditions / Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 2015, 191 p. € 29,90

[Catalogue de l'exposition, Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 7 février-25 mai 2015.]

Julien Tiersot, *Fêtes et Chants de la Révolution française*. Préface d'Alain Vivien. Paris, Fe Éditions, 2015, 337 p. Coll. « Brevan ». € 23

Ute Scholz, Thomas Synofzik (Hrsg.), *Schumann-Studien 11*. Sinzig, Studiopunkt Verlag, 2015, 608 p. € 48

[Contient : Florian Edler, Schumanns Musikkritik im Kontext der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Herbert Schneider, Schumanns Lieder in singbarenfranzösischen und italienischen Übersetzungen. Thomas Synofzik, Briefe als Literatur – Über fiktive und reale Briefe Robert Schumanns. Anhang: Robert Schumann, *Bernard von Nontelliers* (Fragment eines Briefromans).]

C. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Jérôme Bastianelli, *Bizet*. Arles, Actes Sud / Classica, 2015, 176 p. € 17,80

Beatrix Borchard, *Clara Schumann - Ihr Leben. Eine biographische Montage*. Hildesheim, Olms, 1/1991, 3/2015, 460 p. € 28

Gabriel Fauré, *Correspondance*, suivie de *Lettres à Madame H.* Recueillies, présentées et annotées par Jean-Michel Nectoux. Paris, Fayard, 2015, 914 p. € 38

Hervé par lui-même. Écrits du père de l'opérette présentés par Pascal Blanchet. Arles, Actes Sud / Palazetto Bru Zane, 2015, 224 p. € 9,50

Patrice Le Roux, *Maurice Le Roux : polyphonie d'un enfant du siècle*. Nantes, Éditions Joca seria, 2015, 166 p. € 19

IV. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Philippe de Carbonnières, *La Grande Armée de papier : caricatures napoléoniennes*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, 179 p. Coll. « Charivari ». € 25

Alain Chevalier, *Un Empereur de bronze et de papier*. Grenoble, Patrimoine en Isère ; Vizille, Musée de la Révolution française, 2015, 83 p. € 9

Jean-Paul Clément, Daniel de Montplaisir, *Charles X : le dernier Bourbon*. Paris, Perrin, 2015, 576 p. € 26

Laurent Coste (éd.), *Le Sud-Ouest, la France et l'Europe à la fin de l'Empire napoléonien*. Pessac, Publications de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2015, 282 p. Coll. « Élités politiques et idéologies ». € 24

Astolphe de Custine, *Œuvres. La Russie en 1839*. Édition de Véra Milchina. Paris, Classiques Garnier, 2015, 1168 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 41. € 59

Quentin Deluermoz et Anthony Glinoe (dir.), *L'Insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, 156 p. Coll. « Histoire de la France aux XIX^e et XX^e siècles », 78. € 22

Destins croisés de deux familles nobles de l'Ancien Régime à l'Empire. Lettres d'Auguste d'Estourmel, Charles de Beauclerc et leurs familles (1784-1816). Correspondance établie et présentée par Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, Isabelle Chave et Marion Trévisi. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2015, 1346 p. Coll. « Matière à histoire ». € 45

Bernd Kortländer, *Mit Heine durch Paris : Literarische Spaziergänge*. Ditzinge, Reclam, 2015, 240 p. Coll. « Reclam Taschenbuch », 20384. € 12,95

David Clay Large, *The Grand Spas of Central Europe: A History of Intrigue, Politics, Art, and Healing*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2015, 476 p. \$40.00
[Contient : Baden-Baden: The "Summer Capital of Europe". Muses in the Water.]

Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*. Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, 420 p. Coll. « Theatrum mundi ». € 23

Mary Shelley et Percy Bysshe Shelley, *Histoire d'un voyage de six semaines*. Édition critique, annotation, introduction et notes de Anne Rouhette. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, 120 p. Coll. « Textuelles. Écritures de voyage ». € 12

Walter Scott, *De Waterloo à Paris - 1815*. Édition présentée et annotée par Jean-Louis Haquette et Benoît Roux Paris, Mercure de France, Coll. « Le temps retrouvé ». € 9,50

Charles-Éloi Vial, *Le Dernier Voyage de l'empereur : Paris-île d'Aix, 1815*. Paris, Vendémiaire, 2015, 346 p. Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle ». € 24

Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs 1755-1842*. Texte établi, présenté et annoté par Geneviève Haroche-Bouzinac. Paris, Champion, 2015, 896 p. Coll. « Champion Classiques Littératures », 30. € 25

Élisabeth-Louise Vigée Lebrun, *Souvenirs*. Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, 516 p. € 59

Emmanuel de Waresquiel, *C'est la révolution qui continue ! La Restauration 1814-1830*. Paris, Tallandier, 2015, 432 p. € 23,80

Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Les Lys et la République : Henri, comte de Chambord, 1820-1883*. Paris, Tallandier, 2015, 268 p. € 20,50

Ronald Zins, *1805, un séjour de Napoléon à Lyon*. Reyrieux, Horace Cardon, 2015, 69 p. € 10

V. ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Joseph Baillio et Xavier Salmon (dir.), *Élisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842)*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, 384 p. € 50

Chateaubriand par Girodet : un modello inédit. Paris, Lienart Éditions / Maison de Chateaubriand, 2015, 48 p. € 16

Gilbert et Édith Féron, *De l'atelier de Greuze aux campagnes napoléoniennes : Yves Louis Le Guillou, 1758-1827*. Paris, Fauves Éditions, 2015, 165 p. Coll. « Philomène ». € 24,90

Marc Fumaroli, *Mundus muliebris : Élisabeth Louise Vigée Le Brun, peintre de l'Ancien régime féminin*. Paris, Éditions de Fallois, 2015, 120 p. € 12

Visages de l'effroi : violence et fantastique de David à Delacroix. Paris, Lienart Éditions, 2015, 256 p. € 27

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Dictionnaire George Sand*. Volume I, A - J. Paris, Honoré Champion, 2015, 2 vol., 1266 p. Coll. « Dictionnaires et références », 36. € 180

Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*. Tome VI, 1846-juin 1847. Textes établis, présentés et annotés par Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet. Paris, Honoré Champion, 2015, 952 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 178. € 180

Paris ou le Livre des Cent-et-Un. Anthologie. Édition critique réalisée par Marie Parmentier. Paris, Honoré Champion, 2015, 1200 p. Coll. « Champion classiques littératures », 31. € 32

Alain REYNAUD

Boîtes et coffrets romantiques ***Un art de vivre à la française***

(Maison de Chateaubriand, 16 juin - 13 septembre 2015)

La Maison de Chateaubriand avait choisi d'évoquer cette année l'art de vivre de la grande bourgeoisie parisienne. Pour cela, elle présentait dans leur environnement naturel une cinquantaine de boîtes et coffrets de l'époque de la Restauration et de la monarchie de Juillet.

Disposés dans les différentes pièces de la demeure, en fonction de leur appartenance thématique, ces objets, fabriqués dans les quartiers du Palais-Royal et du Marais, ressortaient pour certains d'entre eux aux élégances féminine et masculine. Ainsi combinaient-ils accessoires de toilette et accessoires de mode, tels que boîtes à odeurs, boîtes à papillotes, semainiers de rasoirs ou boîtes à manchettes. Dans un autre domaine, on pouvait admirer des coffrets renfermant des jeux de cartes. Ces objets plutôt sobres fleurissaient l'univers balzacien, aussi bien *Illusions perdues* avec la bouillotte que *Modeste Mignon* pour le whist. Les produits raffinés avaient également leur place : thé, café, chocolat, vanille ou bien tabac, chacun évoqué par sa boîte respective. Les liqueurs n'étaient pas en reste. Ainsi pouvait-on contempler un élégant petit meuble portatif dont George Sand aurait, dit-on, lancé la mode, la fameuse cave à liqueurs.

Cependant les pièces qui devaient exercer la plus grande fascination sur notre imaginaire furent sans conteste celles qui avaient trait à l'écriture. Les coffrets de correspondance, garnis de cachet, ouvre-lettre, godets, compartiment à papier, eurent pour effet de ranimer maints souvenirs associés à la texture du papier, à la forme de l'enveloppe, aux nuances de l'encre. Qu'en est-il aujourd'hui, en ces temps de SMS et autres courriers immatériels, de l'attente anxieuse de la lettre, du décachetage fébrile, de l'écho silencieux de la lettre relue ? Autant d'interrogations qui contribuaient à donner à cette exposition, que d'aucuns jugeraient futile, un parfum de douce nostalgie.

Alain REYNAUD

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

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

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

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

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

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

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

Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation

Cotisations : étudiants, 15 € ; sociétaires, 40 € ; bienfaiteurs, 60 € ; donateurs, plus de 60 €.

DÉDUCTION FISCALE

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

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

Association nationale Hector Berlioz

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

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

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

anhb@laposte.net

Site web: www.berlioz-anhb.com

