



# Saint-Saëns au fil de la plume

Sélection,  
présentation  
et édition par  
Karol Beffa

 Premières  
LOGES



Saint-Saëns au fil de la plume

## DU MÊME AUTEUR

*Comment parler de musique ?* (Collège de France/Fayard, coll. Leçons inaugurales du Collège de France, 2013)

*György Ligeti* (Fayard, 2016)

*Parler, composer, jouer. Sept leçons sur la musique* (Seuil, 2017)

*Diabolus in opéra. Composer avec la voix* (Alma Nuvis, 2018)

*Par volonté et par hasard. Théorie et pratique de la création musicale* (Éditions de la Sorbonne, 2018)

Direction de *Les nouveaux chemins de l'imaginaire musical* (Collège de France, coll. Conférences du Collège de France, 2019)

Avec Cédric Villani : *Les coulisses de la création* (Flammarion, coll. Champs-Sciences, 2015)

Avec Luc Ferry, Sylvain Tesson, Claudia Senik, Boris Cyrulnik, Michela Marzano et Leili Anvar : *Sept voix sur le bonheur* (Éditions des Équateurs, 2017)

Avec Jacques Perry-Salkow : *Anagrammes à quatre mains. Une histoire vagabonde des musiciens et de leurs œuvres* (Actes Sud, 2018)

Avec Aleksï Cavaillez et Guillaume Métayer : *Ravel. Un imaginaire musical* (Seuil/Delcourt, 2019)

Avec Emmanuel Coccia *et alii*, *L'Âme du bijou* (Flammarion, 2021)

ISBN : 978-2-84385-369-2  
Dépôt légal : novembre 2021

© Éditions Premières Loges / Humensis, 2021  
170 bis, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris  
[www.editions-premierresloges.com](http://www.editions-premierresloges.com)

# Saint-Saëns au fil de la plume

Sélection, présentation et édition  
par Karol Beffa



## INTRODUCTION

Qui de nos jours ne connaît la *Danse macabre* et le *Carnaval des animaux*, ces deux « tubes » que l'on joue et rejoue, dont on ne compte plus les enregistrements, qui ont été utilisés comme musiques d'accompagnement pour des films d'animation ou d'horreur, des publicités et même des jeux vidéos ? Mais sait-on que Camille Saint-Saëns (1835-1921) fut l'un des premiers compositeurs de musique de film, en l'occurrence *L'Assassinat du duc de Guise*, où jouaient plusieurs sociétaires de la Comédie-Française ? Sait-on aussi qu'il fut un enfant prodige, à l'égal de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt ou plus tard Korngold ?

\*

La carrière de pianiste virtuose de Saint-Saëns s'étend sur quatre-vingts années. Il aurait donné un premier concert

en 1840 – il n’avait pas encore cinq ans. Cependant, on date généralement ses débuts officiels, qui enthousiasmèrent la presse, du concert où il se produisit salle Pleyel, à l’âge de dix ans, avec le XV<sup>e</sup> Concerto de Mozart et le troisième de Beethoven. Quant à son ultime concert, il se tint à Dieppe, peu avant la crise cardiaque qui l’emporta à Alger en 1921. On parlait de lui comme de l’un des plus grands de son temps. On louait sa prestigieuse technique et sa mémoire inégalée. Son répertoire était immense. « C’est un maître pianiste foudroyant [...] et l’un des plus grands musiciens de notre époque », écrivit Berlioz dans l’une de ses lettres.

Ce fut également un organiste fabuleux, « étourdissant » selon Fauré, et que Liszt, après l’avoir entendu improviser à l’orgue de la Madeleine – dont Saint-Saëns fut titulaire pendant vingt ans –, avait sacré « meilleur organiste du monde ». Et il a été aussi un grand chef, ne cessant de diriger des orchestres de par le monde entier jusqu’à la fin de sa vie.

Quant à son activité de compositeur, elle est bien connue. On sait peut-être moins que c’est de l’âge tendre de trois ans que datent ses premiers essais – galops, valse, etc. –, qu’il composait directement sur le papier, sans utiliser le clavier. Auteur prolifique de près de 420 œuvres (certains parlent même de plus de 600), il étonne par la variété de sa création, qui va d’opéras – une douzaine – et de symphonies – cinq, dont celle en *ut* mineur, connue pour solliciter à la fois orgue et piano à quatre mains – jusqu’à des bouffonneries musicales, tels le *Carnaval* ou encore sa parodie burlesque *Gabriella di Vergi* (1883). Premier en France à promouvoir les



poèmes symphoniques de Liszt, il y fut aussi le premier à en composer : outre la fameuse *Danse macabre*, *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton* et *La Jeunesse d'Hercule*.

Il fut donc très tôt une personnalité musicale incontournable de son époque. Ses amis se nommaient Rossini, Berlioz, Liszt, Gounod, Pauline Viardot, Franck, Lalo, Bizet ou encore Fauré – dont il fut d'abord le professeur à l'École Niedermeyer. Il fonda en 1871 – avec, entre autres, Franck, Massenet et Fauré – la Société nationale de musique, qu'il co-présida avec Romain Bussine. Sa devise était « *Ars Gallica* », son objet étant de promouvoir les jeunes compositeurs français jusqu'alors peu programmés au concert, et de privilégier, au sein de la musique française, musiques de chambre et orchestrale, menacées par la vogue envahissante de la musique d'inspiration germanique.

### La question wagnérienne

Certes, Saint-Saëns avait défendu Wagner, avait contribué à le faire connaître en France et lui avait même emprunté, de façon éphémère il est vrai, quelques-uns de ses traits stylistiques. Il s'était néanmoins toujours insurgé contre le culte rendu à l'homme. Avant la guerre de 1870, les deux compositeurs entretenaient de bons rapports, ils se rencontraient même fréquemment. Et Wagner, qui faisait jouer à Saint-Saëns des extraits de *Tristan et Isolde* réduits au piano que lui-même était incapable d'exécuter, admirait sa vélocité extraordinaire et sa stupéfiante facilité de déchiffrage. Le tournant eut

lieu après la publication par Wagner de son pamphlet *Une capitulation* (1870), où il dénigrait la France (outré, Saint-Saëns aurait déclaré qu'il fallait brûler l'opuscule sur place publique). La question du wagnérisme préoccupait de plus en plus le monde musical français. Elle affecta bientôt la Société nationale de musique où les élèves de Franck, sous la houlette de Vincent d'Indy, souhaitaient abandonner le projet initial d'« Ars Gallica » pour, à la place, mettre en pratique les principes wagnériens les plus dogmatiques. La polémique s'envenima, et la scission devint inévitable entre ceux « du côté de chez Saint-Saëns » et ceux « du côté de chez Franck », qui l'emportèrent. Ce qui provoqua la démission, en 1886, de Saint-Saëns et de Bussine.

Cette même année, Saint-Saëns avait été invité à donner une série de concerts outre-Rhin, le public allemand souhaitant entendre les dernières œuvres du musicien, considéré comme un grand interprète de Mozart et Beethoven. Or la tournée à peine amorcée fut interrompue à la suite d'une campagne de presse allemande reprochant au compositeur d'avoir trop fortement marqué son antipathie pour les compositeurs germaniques dans son introduction au recueil d'articles *Harmonie et Mélodie* (1885). Même si, d'Allemagne, il écrivit sur un ton léger à son éditeur Durand qu'« il y a maintenant ici une question Saint-Saëns comme il y a une question Wagner à Paris », l'affront fut peut-être amer. Les années suivantes verront croître sa détestation du parti wagnérien (la « secte ») et de ses options (la « religion »), même si son amour pour la musique du compositeur restera intact.

À ses yeux, le « Dieu Wagner », encensé par une certaine presse issue en partie des rangs antirépublicains, était en train de pervertir les jeunes musiciens. Pour Saint-Saëns, républicain et réfractaire à l'égard de tout esprit de système, il fallait agir. D'autant plus que le pangermanisme grandissant outre-Rhin menaçait les frontières. Avec la montée des périls, puis la guerre de 1914-1918, Saint-Saëns se crispait encore plus sur ses positions et se murait dans un nationalisme antiallemand dont le pamphlet *Germanophilie* (1914) est une illustration.

Contre la boursouflure wagnérienne, contre le pathétique, contre l'excès de sentiments, les effets, la surcharge, Saint-Saëns prône le retour à la sobriété et la pureté formelle *via* les maîtres de l'époque baroque, Bach en premier. Il se passionne pour les sujets antiques, écrit la musique de scène d'une *Antigone* inspirée de Sophocle (1893) et, surtout, s'attache à la restauration des partitions anciennes : Lully, Charpentier, Gluck, et Rameau dont Durand le charge de diriger la nouvelle édition (1895). Toujours pour contrer l'influence germanique, il s'efforce de favoriser la genèse d'un art lyrique proprement français marchant, selon ses propres termes, « avant Massenet et Delibes sur la voie tracée par Gounod et Bizet ». Projet plus audacieux encore, il veut, grâce à l'appui d'un mécène, faire de Béziers et de ses arènes le Bayreuth français. À cet effet, des commandes de spectacles dramatico-lyriques sont passées à plusieurs compositeurs hexagonaux, dont une à Fauré pour son *Prométhée* (1900).

## Compositeur officiel

Entre-temps, la renommée de Saint-Saëns n'a cessé de croître. Considéré dès 1871 comme le chef de file de l'école française de musique, il va de plus en plus apparaître comme son représentant officiel, non seulement dans son pays, où il est élu à l'Académie des Beaux-Arts (1881), mais aussi à l'étranger, où partout on l'ovationne : il est invité à présenter ses œuvres à Saint-Pétersbourg, il joue devant la reine Victoria. Il avait toujours aimé les voyages, découvrir d'autres lieux, d'autres cultures ; certaines de ses œuvres portent d'ailleurs la trace de cet imaginaire exotique, tels les *Mémoires persanes* (1870), l'opéra *La Princesse jaune* (1872), la *Suite algérienne* (1879) pour orchestre. À partir du décès de sa mère en 1888, ces voyages, il va les multiplier, pour son agrément et aussi en ambassadeur officieux de la musique française. Les destinations sont des plus variées. Il ne parcourt pas seulement l'Europe – se rendant dix-sept fois au Royaume-Uni, quinze fois en Allemagne et en Italie, dix fois en Espagne, ainsi qu'à Vienne, Prague, Varsovie ou encore Moscou –, mais également des pays plus lointains, les Canaries, les États-Unis, l'Amérique latine (Brésil, Uruguay, Argentine). Le Moyen-Orient et l'Extrême-Orient l'avaient depuis toujours attiré, intérêt encouragé par son amie, l'écrivain orientaliste Judith Gautier, fille du poète. Il visite seize fois l'Égypte, pousse jusqu'à Ceylan et Saïgon, son grand regret étant de n'avoir pu aller au Japon. Quant à l'Algérie, ce fut sa destination privilégiée. Il y séjourna vingt fois.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> marquent sa consécration. Il est élu président de l'Académie des Beaux-Arts (1901), gravit tous les échelons de l'ordre de la Légion d'honneur, est décoré de l'ordre de Victoria et fait docteur *honoris causa* de l'Université d'Oxford (1907), après l'avoir été de l'Université de Cambridge (1893).

Cependant, au fur et à mesure que sa position devient plus officielle et que pleuvent les honneurs, les opinions de Saint-Saëns sur la musique de son temps se radicalisent. Son évolution l'inquiète : lui, si ouvert auparavant aux innovations musicales, défendant pendant l'âge d'or meyerbeerien Berlioz, Liszt et Wagner alors peu appréciés en France, encourageant à leurs débuts toute une pléiade de compositeurs, se ferme de plus en plus à toute nouveauté. Alors même qu'il avait soutenu Debussy et Ravel dans leur jeunesse, il se sent maintenant incapable de les suivre dans les voies qu'ils empruntent. Pourtant, Debussy partage son admiration pour Rameau, se défie lui aussi de la propagande wagnérienne, manifeste les mêmes doutes quant à la validité des théories de d'Indy et de ses disciples. Mais rien n'y fait, Saint-Saëns ne comprend pas sa musique, qui témoigne d'une préférence coupable à ses yeux pour la sensation au détriment du sentiment. Ni celle de Ravel, qui s'accorde pourtant avec lui pour mettre l'artisanat au-dessus de tout. Ni même celle du dernier Fauré ; *La Bonne Chanson*, de son ancien élève et ami de toute une vie, lui inspire cette phrase cruelle : « Fauré est devenu complètement fou. » Les hardiesses harmoniques de Richard Strauss dans *Salomé*, la polytonalité de Poulenc et de Milhaud, l'esthétique stravinskienne du *Sacre* lui semblent des hérésies. Il

leur préfère, et de loin, des musiciens plus sages comme Pierné, Glazounov, Granados ou Rabaud. Comme l'écrit lapidairement Yves Gérard, Saint-Saëns aura été « trente-cinq ans dans l'avant-garde et trente-cinq ans dans l'arrière-garde ».

Alors que Franck avait attendu ses soixante ans pour composer ses chefs-d'œuvre, Saint-Saëns, bien qu'actif jusqu'à la fin de sa vie, n'écrira plus d'œuvres véritablement marquantes. De cette production tardive, où les pièces de circonstance sont légion, il reste néanmoins quelques pages sublimes, comme le II<sup>e</sup> Concerto pour violoncelle (1902), la *Sonate pour violoncelle et piano n° 2* (1905), le *Quatuor à cordes n° 2* (1918). Et également, pour l'infléchissement stylistique qu'elles révèlent, les *Six Études pour la main gauche* (1912), les *Sept Improvisations pour grand orgue* (1917) et la *Sonate pour clarinette et piano* (1921).

### Un long purgatoire

Saint-Saëns meurt à Alger le 16 décembre 1921, et la III<sup>e</sup> République lui organise des funérailles nationales grandioses en l'église de la Madeleine. Dans sa nécrologie parue dans *Le Figaro*, il est acclamé comme « le cerveau musical le plus puissant que, jusqu'à ce jour, la France ait engendré ».

Mais très vite après son décès, son influence auprès de qui compte dans le monde musical va décroître, même si le public apprécie ses œuvres qui seront pendant plusieurs années encore programmées au concert. La critique, elle,

se désintéresse très tôt de lui, qui avait régné sur la vie musicale pendant plus de soixante ans. Les compositeurs jugent son art dépassé, et même le courant du néoclassicisme qui domine la France de l'entre-deux-guerres – et qui aurait pu se reconnaître dans le retour à Bach et dans les valeurs de clarté et de concision qu'il prêchait – ignore sa musique : il est la cible de railleries de la part des Six qui ont pour mentor proclamé Satie, l'antithèse parfaite de Saint-Saëns. Personne ne se réclame de lui, personne ne fait référence à lui, tout au plus se sert-on de lui comme d'un repoussoir. Seul Ravel reconnaît ses mérites et incite à se plonger dans son œuvre les jeunes compositeurs venus chercher conseil auprès de lui. Bientôt il tombe dans l'oubli. Cette désaffection connaîtra son acmé lors de l'arrivée après la seconde guerre mondiale de toute une génération de musiciens qui entend faire table rase du passé. Boulez et les compositeurs qui gravitent autour de la nébuleuse de Darmstadt brocardent sa ringardise : pour eux, il représente ce qu'il y a de pire en musique.

L'enfermement de Saint-Saëns au purgatoire durera longtemps. Dans la biographie qu'il consacre au compositeur<sup>1</sup>, James Harding rapportait en 1965 que la réaction envers tout ce que Saint-Saëns avait défendu – réaction à la mesure de la gloire dont il avait été l'objet de son vivant – durait encore, au point qu'il était très rarement joué ; et que l'opinion exprimée dans les années vingt par son vieil ami Reynaldo Hahn, à savoir qu'il fallait désormais bien du courage pour admirer Saint-Saëns, restait d'actualité.

---

1. *Saint-Saëns and His Circle*, Londres, Chapman & Hall, 1965.

La renaissance a finalement eu lieu. Le regain de visibilité que connaît le compositeur depuis le début des années soixante-dix se manifeste dans le nombre grandissant de concerts où sa musique est donnée, l'intérêt pour sa production de plusieurs musicologues – parmi lesquels Stéphane Leteuré est particulièrement actif –, l'engouement de nombre de chefs d'orchestre et d'instrumentistes – qu'ils soient pianistes, violonistes ou violoncellistes – pour ses œuvres, notamment celles qui jusqu'alors étaient pratiquement inconnues. Des colloques autour de l'homme et de sa musique sont organisés. Quant à *Samson et Dalila*, c'est actuellement le troisième opéra français le plus joué au monde, après *Carmen* de Bizet et *Faust* de Gounod.

### Un esprit vif

On ne redécouvre pas seulement le musicien, on redécouvre l'homme. Le portrait qu'il avait laissé d'un patriarche austère raidi dans son costume et ses convictions s'efface, pour céder la place à un être aux multiples facettes. Car, à mille lieux de cette image dont on l'affuble de conservateur compassé muré dans ses certitudes, Saint-Saëns fut quelqu'un de fougueux, que son franc-parler et son goût passionné pour le débat conduisaient parfois à se laisser emporter par sa véhémence – ce qui lui a valu bien des inimitiés. D'un tempérament soupe-au-lait, il savait néanmoins reconnaître ses torts, rectifier des jugements trop hâtifs et ne se montrait jamais rancunier. Un autre de ses traits de caractère notoires était



son attachement viscéral au travail bien fait, sa recherche constante de la perfection, le sérieux qu'il mettait à polir tout ouvrage qu'il entreprenait. Il était en même temps bien loin d'être dépourvu d'humour. Au contraire, « fort spirituel, il adorait l'esprit sous toutes ses formes », selon les propos du compositeur Antoine Banès, et il est même l'auteur de réjouissants canulars. Son *dramma lirico* de 1883, *Gabriella di Vergi*, dont il composa paroles et musique, imite en le ridiculisant l'*opera seria* italien; pince-sans-rire, Saint-Saëns précise que le texte est rédigé « dans le dialecte italien usité à Montmartre et à Batignolles où il a été importé par les Auvergnats ». Tout récemment, Stéphane Leteuré a fait publier<sup>1</sup> une lettre de Saint-Saëns à une amie, datant de 1920, dans laquelle le compositeur avait inclus une mini-pièce de théâtre de sa plume qui pastichait le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck en moquant son symbolisme.

Quant au *Carnaval des animaux*, « grande fantaisie zoologique » en quatorze tableaux conçue en quelques jours, il l'a voulu un malicieux pot-pourri de clins d'œil, un pur divertissement. « Poules et coqs » (tableau II) reprend le thème de *La Poule* de Rameau. « Tortues » (tableau IV) imite le fameux « Galop infernal » de l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach, mais par antiphrase : le tempo du premier étant un *andante maestoso* en total contraste avec la fougue du cancan de son modèle. De même, le pas pesant de l'*allegretto pomposo* de « L'Éléphant » (tableau V) s'oppose à la légèreté virevoltante de la « Danse des sylphes » de la

---

1. Voir Camille Saint-Saëns, *Merdiflor et Cacabouette*, avec une présentation de Stéphane Leteuré, Rochefort, Les Petites Allées, 2021.

*Damnation de Faust* de Berlioz, dont le morceau tire pourtant son inspiration. Et dans « Fossiles » (tableau XII), Saint-Saëns ira jusqu'à citer sa propre *Danse macabre* en compagnie incongrue de trois airs enfantins parmi les plus connus : *J'ai du bon tabac*, *Ah ! vous dirai-je*, *Maman* et *Au clair de la lune*. Notons quand même qu'il tenait ce *Carnaval* pour une amulette, une œuvre de si peu d'importance qu'il l'a exclue de son catalogue, permettant que l'on joue seulement « Le Cygne » et interdisant l'exécution des treize autres tableaux.

La personnalité de Saint-Saëns n'en était pas à un paradoxe près. Il était républicain et nationaliste ; mais alors qu'à l'époque de l'Affaire Dreyfus certains faisaient courir une rumeur selon laquelle il était juif, d'autres l'accusaient d'être cocardier. Autre singularité : cet agnostique libre penseur a passé plus de vingt ans à accompagner les offices à la tribune des églises et son œuvre comporte quantité de pièces sacrées.

Sa curiosité intellectuelle était légendaire. Elle lui venait de son enfance durant laquelle, grâce à sa mère, il avait bénéficié à la maison – car il était de santé fragile – d'une instruction soignée et éclectique. C'est ainsi qu'il a reçu l'éducation d'un parfait honnête homme : latin, grec, littérature, mathématiques, histoire et philosophie. Cet appétit de savoir démesuré ne l'a jamais quitté et l'a fait plus tard s'intéresser aux sujets les plus variés : littératures française et étrangère, matérialisme et spiritualisme, religion, archéologie, musicologie, acoustique, astronomie, géologie, biologie, zoologie, botanique, etc. Il est dit qu'il se rendait régulièrement aux séances de l'Académie des Sciences et se tenait au courant des

dernières avancées dans tous les domaines. Il était par ailleurs polyglotte.

### L'homme de plume

Surtout, Saint-Saëns est l'un des rares compositeurs à avoir été un authentique homme de lettres. Certes, d'autres musiciens avant lui (tels Berlioz et Reyer) ou après lui (Bruneau, Debussy, Fauré, d'Indy, Ravel, Koechlin, Dukas ou Schmitt) se sont abondamment exprimés sur leur art. Cependant, bien qu'à ses débuts il ait pour l'essentiel écrit sur la musique, Saint-Saëns ne s'est pas contenté d'être critique et musicographe.

On sait qu'il fut un épistolier prolifique: on estime à plus de vingt mille le nombre des lettres – il en écrivait une vingtaine par jour – qu'il a adressées à des correspondants de tous horizons, dont une centaine de compositeurs. Hétéroclites quant à leur support – elles vont de simples cartes postales à de longues missives – et quant à leur contenu, elles témoignent d'une activité protéiforme et permettent de saisir le compositeur dans sa quotidienneté: lettres à sa mère, impressions de voyages rapportées des quatre coins du monde, tractations avec éditeurs, organisateurs de concerts ou directeurs de maisons d'opéra, échanges avec des confrères musiciens (Wagner), des écrivains (Proust), des hommes de science (Pasteur).

On sait moins que l'aisance dans le maniement de la langue française que dévoile toute sa correspondance et son goût pour la littérature acquis dès l'enfance

l'entraînèrent dans des ambitions d'écritures plus élaborées. Il se voulait poète, et publiera un recueil, *Rimes familières* (1890), qui comporte dix-sept poèmes sous forme de strophes, six sonnets et sept « poésies diverses ». Parmi ces vers, outre des hommages à ses amis musiciens Gabriel Fauré, Charles Gounod et Pauline Viardot, on relève des descriptions issues de sa passion des voyages (« En Espagne », « Cadix », « Grenade ») ou des reflets de sa fascination pour l'Extrême-Orient (« Le Japon », « Le Fouji-Yama »). Il est aussi l'auteur d'une *Ode à Berlioz* parue dans le numéro spécial que la revue *Musica* consacra à ce compositeur en 1908.

Saint-Saëns s'est aussi voulu dramaturge, mais n'a écrit aucun drame. C'est dans des pièces comiques ou burlesques que sa verve s'est exprimée. Ses débuts datent de l'époque où il enseignait à l'École Niedermeyer. Ce jeune professeur de piano, si sérieux, compose alors un mélo cocasse destiné à être interprété par les élèves pour la fête de sainte Cécile et intitule cette satire de la musique moderne *Le Château de la Roche-Cardon, ou les Cruautés du sort*. Beaucoup plus tard, en 1890, il imagine une « bouffonnerie antique » en un acte, rédigée en vers et mettant en scène un adolescent gros et laid, *Botriocéphale*, dont la première a lieu au Théâtre de Béziers en 1902. Peu après, il écrit *La Crampe des écrivains*, comédie en prose en un acte qui est représentée à Alger en 1892. La même année, il achève une autre comédie en prose, en quatre actes et cinq tableaux cette fois, *Le Roi Apépi* : tirée d'une nouvelle de Victor Cherbuliez, la pièce, donnée en 1903 au Théâtre de Béziers, dépeint un romancier qui tente de gruger un riche aristocrate. Enfin, Saint-Saëns abandonne la muse

#### IV.

## Berlioz (1)<sup>1</sup>

Il semblait que ce fût une affaire entendue, qu'on en eût fini une fois pour toutes avec les méchants propos et les accusations injustes à l'égard de Berlioz<sup>2</sup> : eh bien ! non, ce n'était pas fini, et voici qu'au sujet de la publication de ses *Lettres intimes*<sup>3</sup>, on a recommencé à parler de sa nature venimeuse et de son mauvais caractère.

Ah ! c'est que Berlioz n'était pas un habile : c'était un sincère, disant sans arrière-pensée ce qu'il avait dans le cœur et dans la tête. Que ne faisait-il comme F. D.<sup>4</sup> ?

---

1. Première publication sous le titre « Questions musicales : les *Lettres* de Berlioz. Le Théâtre lyrique », in *Le Voltaire*, IV, n° 1259, 15 décembre 1881, p. 1 ; partiellement repris dans *Harmonie et Mélodie*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

2. Hector Berlioz (1803-1869).

3. Hector Berlioz, *Lettres intimes*, préface de Charles Gounod, Paris, Calmann-Lévy, 1882.

4. Ces initiales sont celles du compositeur Félicien David (1810-1876), musicien quelque peu oublié, connu essentiellement aujourd'hui

Celui-ci n'écrivait pas et disait du bien de tout le monde ; mais il avait dans sa manche, on aurait pu dire dans sa poche, son ami Azevedo<sup>1</sup> qui écrivait des choses comme ceci : « Sur le fronton du temple de l'Art, on a écrit en lettres d'or le nom de F. D. ; et, sur les marches, on a déposé une ordure qui est Gounod. » Voilà comme on s'attire les sympathies universelles.

Richard Wagner a bafoué Victor Hugo et taxé la musique de Gounod de « musique de lorette ». On lui a pardonné ; demain on le remerciera. Mais Berlioz, jeune homme, la tête en feu et pleine de Shakespeare, arrive en Italie ; il voit un *Roméo* d'un jeune compositeur encore inconnu à Paris<sup>2</sup>, qui lui semble à juste titre un ridicule travestissement du chef-d'œuvre qu'il admire, et, dans une *lettre intime*, il traite l'auteur de « petit polisson ». Quel crime ! Et comme on a bien fait de rendre la vie dure à un monsieur aussi désagréable, de le houspiller jusqu'à la fin de ses jours ! Comme on a bien fait d'attendre qu'il fût mort pour admirer ses œuvres, d'attendre pour l'applaudir qu'on en fût débarrassé ! Avoir traité de « petit polisson » un compositeur qui devait écrire plus tard *La Somnambule* et *Norma*, c'est véritablement impardonnable, et la *Revue*

---

comme l'auteur de l'ode-symphonie *Le Désert*. Saint-Saëns lui a consacré de belles pages dans lesquelles il loue ses qualités de coloriste, mais il reste circonspect sur l'avenir de son œuvre : « Félicien David est mort et la Musique doit une larme à sa mémoire. Il est encore trop tôt pour juger son œuvre. Exaltée par les uns, vilipendée par les autres, elle n'est pas encore définitivement classée ; mais on peut, dès à présent, étudier le caractère du talent de David, en réservant pour l'avenir toute opinion qui serait prématurée » (*Harmonie et Mélodie, op. cit.*, p. 127).

1. Alexis Azevedo (1813-1875), critique musical et musicographe.

2. Il s'agit en fait de l'opéra *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini, créé à La Fenice de Venise le 11 mars 1830.

*des Deux Mondes*, la grande Revue, a été sage en le nommant un beau jour « vieux perroquet perché sur un bâton » : il n'a eu que ce qu'il méritait !

Entre nous, je crois que Berlioz a trop aimé Shakespeare, Byron et Goethe ; lui-même l'a avoué sans en avoir conscience : « Hamlet, dit-il dans *Lélio*<sup>1</sup>, profonde et désolante conception, que de mal tu m'as fait ! » Ailleurs, dans une de ses lettres, il appelle Goethe et Shakespeare les « explicateurs de sa vie<sup>2</sup> ». Ce mot, quand on y réfléchit, est terrible. Comme les mystiques qui en arrivaient à éprouver dans leur corps les douleurs de la Passion, Berlioz éprouvait les tortures des Faust, des Hamlet et des Manfred ; il incarnait en lui ces créations des poètes, dont les souffrances imaginaires se changeaient pour lui en souffrances réelles. Est-ce Camille et Henriette qu'il a aimées, ou bien Ophélie et Ariel ? À certains moments, ce n'est plus lui qui vit, c'est Shakespeare qui vit en lui. On assiste à un curieux phénomène de mysticisme poétique, conduisant comme l'autre à de graves désordres du système nerveux, à un cruel et interminable supplice qui ronge peu à peu l'existence et ne se termine qu'à la mort.

Et c'est parce qu'il se prenait pour Faust et pour Hamlet, qu'il s'est peint, dans ses mémoires, sous les couleurs les plus fausses, prétendant haïr les hommes, lui

---

1. Conçu comme une suite à la *Symphonie fantastique*, ce « mélologue » – selon le terme même de Berlioz – fut composé en 1831 avec pour intitulé *Le Retour à la vie*. Remanié en 1854, il porte le nom de *Lélio, ou le Retour à la vie*.

2. « Shakespeare et Goethe ! Les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie » (lettre de Berlioz à son ami d'enfance Humbert Ferrand, datée du 16 septembre 1828). Communication personnelle d'Emmanuel Reibel.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Première Partie – Les Anciens	
I. Rameau	37
II. Meyerbeer	43
III. Rossini	57
IV. Berlioz (1)	67
V. Berlioz (2)	73
VI. Chopin	85
VII. Liszt (1)	89
VIII. Liszt (2)	101
IX. Liszt (3)	121
	291



Deuxième Partie – Les Contemporains

I. Gounod (1)	129
II. Gounod (2)	153
III. Offenbach (1)	157
IV. Offenbach (2)	163
V. Bizet	171
VI. Massenet	175
VII. Fauré (1)	183
VIII. Fauré (2)	187

Troisième Partie – Varia

I. Souvenirs d'enfance	191
II. Le vieux Conservatoire	201
III. Divagations musicales	211
IV. Pauline Viardot	217
V. Antoine Rubinstein	225
VI. Les peintres musiciens	237
VII. L'illusion wagnérienne	245
VIII. La défense de l'opéra-comique	259
IX. Victor Hugo	267
Remerciements	277
Bibliographie	279
Index des noms	283