

« Romantique ? Je ne sais pas ce que cela signifie. Je suis un classique ». Berlioz semble bien avoir récusé par avance son rattachement au mouvement romantique ! Et pourtant sa figure extravagante d'artiste passionné portant la marque d'un destin singulier, brûlé d'amours malheureuses, déchiré par des aspirations contradictoires, revendiquant sous la bannière de Shakespeare la liberté dans l'art, mais ne cessant de rechercher honneurs et reconnaissance institutionnelle... tout incite à voir en lui l'archétype absolu du héros romantique épris d'idéal et blessé par la réalité, et particulièrement ce qu'il nous révèle dans ses écrits souvent exaltés sur les tourments de son âme.

L'essence même du romantisme n'est-elle pas musicale ? Tous les écrivains romantiques ne partagent-ils pas en effet une profonde défiance à l'égard du langage, incapable selon eux d'exprimer les mystères ineffables de l'âme humaine ? Mais si les poètes romantiques, en France, restent largement prisonniers des formes héritées, Berlioz en revanche, dans son écriture musicale, dans ses sources d'inspiration et dans sa pratique orchestrale, semble bien accomplir une véritable révolution, renouvelant avec ampleur les formes traditionnelles et donnant libre cours à l'expression fougueuse des rêveries et des passions amoureuses, de leurs bonheurs fugitifs comme de leurs emportements funèbres. À l'archétype un peu usé du héros romantique, il faudrait alors substituer la belle image plus consistante du compositeur visionnaire, sillonnant avec une inaltérable constance les routes d'Europe pour gagner orchestres et publics à l'originalité profonde de sa musique.

Charles Bagniet (1814-1886)
Portrait de Berlioz
avec dédicace à John Ella
Lithographie
BNF, Musique, coll. Richard
Macnutt

Je souffre parfois, sans motif apparent, comme, pendant certains états électriques de l'atmosphère, les feuilles des arbres remuent sans qu'il fasse de vent.

Mémoires, « Premier voyage en Allemagne, 1841-1842 »

Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ? [...] L'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme.

Mémoires, Postface

Dans ses *Mémoires*, dans les lettres à ses amis, Berlioz s'est tellement répandu sur ses amours, elles ont été un tel souffle pour son inspiration, elles font tellement partie de sa musique qu'on ne peut les passer sous silence. Même si l'on doit se méfier de son exaltation et souvent de l'exagération qui enflamme ses écrits, il faut bien reconnaître que la vie sentimentale de Berlioz est complexe. Il fut rarement heureux, mais ne manqua-t-il pas quelque peu de discernement dans le choix de ses compagnes ? Cet homme qui mène un combat acharné pour la musique, qui déploie une activité intense pour être reconnu, se révèle d'une faiblesse étonnante dans ses relations avec les femmes. Il semble bien, à l'instar des poètes romantiques de son temps, se complaire dans les passions malheureuses.

Estelle

Je passais des nuits entières à me désoler. Je me cachais le jour dans les champs de maïs, dans les réduits secrets du verger de mon grand-père, comme un oiseau blessé, muet et souffrant.

Mémoires, ch. III

À douze ans, en vacances chez ses grands-parents, à Meylan, Hector tombe éperdument amoureux de la petite-fille d'amis voisins, Estelle, âgée de dix-sept ans : Il a lu et relu la pastorale de Florian, *Estelle et Némorin*, et la transposition est vite faite ; ses amours seront toujours empreintes de références littéraires. Il partage la douleur de Didon privée d'Énée et pleure lorsque son père lui fait lire les vers de Virgile : « c'est que je connaissais déjà cette cruelle passion, si bien décrite par l'auteur de *L'Énéide*, passion rare, quoi qu'on en dise, si mal définie et si puissante sur certaines âmes ». Et comme il vient d'être initié à la musique, il compose une mélodie sur des vers de Florian, qu'il reprendra des années plus tard dans le début de la *Symphonie fantastique*. En 1864, ayant obtenu par son beau-frère l'adresse d'Estelle à Lyon, il va rendre visite à celle qui fut son premier chagrin d'amour, et il retrouve intactes, près de cinquante ans plus tard, ses émotions : « Je reconnus sa démarche et son port de déesse. [...] en la voyant, mon cœur n'a pas eu un instant d'indécision et toute mon âme a volé vers son idole, comme si elle eût encore été éclatante de beauté. [...] Je ne respire plus, je ne puis parler » (*Mémoires*, « Voyage en Dauphiné »). Dans une lettre enflammée, il réclame son « affection », elle le raisonne : « il est des illusions, des rêves, qu'il faut savoir abandonner quand les cheveux blancs sont arrivés, et avec eux le désenchantement de tous sentiments nouveaux » (*ibid.*), et accepte une correspondance amicale. Il ira la voir plusieurs fois à Genève, chez son fils, où elle s'est retirée.

Harriet

L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète.

Mémoires, ch. XVIII, à propos d'Harriet Smithson, interprète de Shakespeare

En septembre 1827, Berlioz assiste, à l'Odéon, à une représentation d'*Hamlet* donnée dans la langue originale par une troupe d'acteurs anglais. C'est une révélation pour tous les romantiques. Berlioz est foudroyé à la fois par Shakespeare et Ophélie, interprétée par une ravissante Irlandaise, Harriet Smithson. Il perd le sommeil et le goût du travail, et erre dans les rues, hagard, mais compose tout de même une *Élégie* sur une des *Mélodies irlandaises* de Thomas Moore, « Quand celui qui t'adore... ». Pour égaler la gloire de la tragédienne, il lui faut donner un concert de ses œuvres au Conservatoire. Il parvient à en obtenir l'autorisation, en mai 1828, du surintendant des beaux-arts, malgré l'avis défavorable du directeur Cherubini. On parla quelque peu de ce premier concert d'un jeune musicien de vingt-quatre ans, mais Harriet n'en apprit rien, comme elle ignorait longtemps l'amour silencieux de Berlioz. En avril 1829, elle quitte Paris pour une tournée à l'étranger. Berlioz commence à rêver d'« une immense composition instrumentale d'un genre nouveau », dont le sujet serait inspiré de sa passion shakespearienne, passion cependant éclipsée par une nouvelle rencontre, la pianiste Camille Moke, qui lui met « au corps toutes les flammes et tous les diables de l'enfer »... et colporte par la même occasion quelques ragots sur le compte d'Harriet. Ce n'est qu'en décembre 1832, après la mémorable représentation de sa symphonie, *Épisode de la vie d'un artiste*, suivie du *Retour à la vie*, qu'il sera enfin présenté à son Ophélie : « À partir de ce jour, je n'eus plus un instant de repos ; à des craintes affreuses succédaient des espoirs délirants » (*Mémoires, ibid.*). Dans ses lettres à ses amis, il se désespère de sa « réserve » : « un rien l'effarouche, elle a peur de mon exaspération ». La mère et la sœur de la comédienne s'opposent à leur union, comme d'ailleurs les parents d'Hector. Harriet est alors directrice d'un théâtre anglais, qui la ruine : les spectateurs se font rares, Shakespeare est passé de mode... Criblée de dettes, elle devra fermer le théâtre ; une dernière représentation est prévue à son profit. Comble de malchance, elle se casse la jambe... Berlioz s'active beaucoup pour monter le spectacle qui finalement rapportera de quoi payer une partie des créances. Il épouse enfin son Ophélie à l'été 1833 ; Liszt est son témoin. Ce mariage provoque la rupture avec sa famille, seule Adèle, sa plus jeune sœur, garde un lien avec son frère. Berlioz va se démener comme un beau diable pour sortir du naufrage financier d'Harriet, multipliant les concerts, à l'affût des commandes, cherchant à imposer sa femme dont plus aucun théâtre ne veut, s'engageant lui-même dans une carrière de critique musical. Il ira jusqu'à prendre, en 1839, un poste à la bibliothèque du Conservatoire, qu'il gardera jusqu'à sa mort. 1834 voit l'installation



du couple dans une maison à Montmartre et la naissance de leur fils, Louis, qui entraîne la reprise d'une correspondance avec son père. Mais la « fair Ophelia » se révèle vite une petite bourgeoise aigrie par ses échecs, dépensière, récriminatrice et jalouse sans raison, restant enfermée chez elle, et qui, pour couronner le tout, se met à boire et se délabre physiquement. Le couple sombre dans un autre naufrage, sentimental celui-là, sur lequel Berlioz ne s'étendra guère ; tout juste écrira-t-il à son ami Humbert Ferrand qu'il est « horriblement triste »... alors qu'il vient de remporter un triomphe avec sa symphonie *Roméo et Juliette*, écrite grâce à un don important de Paganini, effaçant ainsi l'échec de *Benvenuto Cellini*. 1842 marque le début de sa liaison avec Marie Recio, une jeune chanteuse – médiocre, de l'avis même de Berlioz – qu'il parvient cependant à imposer quelques mois à l'Opéra. Il fuit le domicile conjugal et entame une série de voyages à travers l'Europe ; Marie le suivra partout. Mais il continuera à subvenir aux besoins d'Harriet et de son fils, s'occupant d'elle lorsqu'elle sera victime d'une congestion cérébrale (juillet 1848) dont elle sortira paralysée et aphasique. Elle meurt en 1854 et Berlioz est envahi par la compassion : « Au milieu des regrets de cet amour éteint, je me sentais prêt à me dissoudre dans l'immense, affreuse, incommensurable, infinie pitié dont le souvenir des malheurs de ma pauvre Henriette m'accablait. » (*Mémoires*, ch. LIX). Il se remémore, avec une grande lucidité, les affres de cette « passion cruelle, acharnée, où se confondaient, en se renforçant l'un par l'autre, l'amour pour la grande artiste et l'amour du grand art ». Seul Jules Janin donne au *Journal des Débats* un article émouvant sur l'ancienne gloire du théâtre anglais. Liszt écrit à Berlioz : « Elle t'inspira, tu l'as aimée, tu l'as chantée, sa tâche était accomplie ».

La Symphonie fantastique, un emblème de la musique romantique

Le sujet du drame musical n'est autre, on le sait, que l'histoire de mon amour pour miss Smithson, de mes angoisses, de mes rêves douloureux.

Mémoires, ch.XLIV

La plus connue des œuvres de Berlioz, d'abord intitulée *Épisode de la vie d'un artiste* est donnée pour la première fois le 5 décembre 1830 au Conservatoire et remporte un véritable succès. Elle apparaît révolutionnaire, en particulier par son orchestration, un emploi inhabituel de certains instruments (un hautbois en coulisse, plusieurs harpes jouant en même temps, des cloches...).

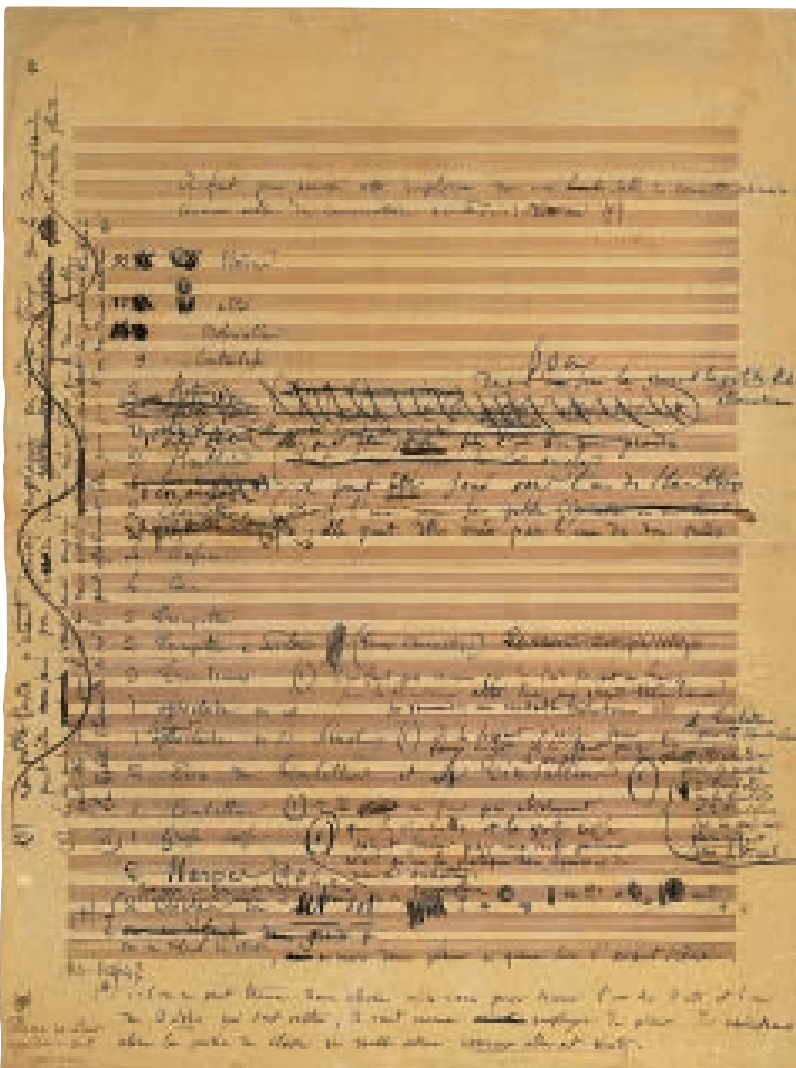
Berlioz a voulu faire « une immense composition instrumentale d'un genre nouveau au moyen de laquelle je tâcherai d'impressionner fortement mon auditoire », écrit-il à sa sœur Nanci. Et l'auditoire répond à son attente, peut-être un peu en raison du parfum de scandale qui entoure l'œuvre : le public sait – et le programme est suffisamment explicite à ce sujet – que l'auteur a mis beaucoup de lui-même dans cette œuvre et qu'il y pleure son amour non partagé pour une comédienne irlandaise venue interpréter Shakespeare trois ans auparavant. Berlioz exprime ses états d'âme : sa passion malheureuse pour Harriet Smithson, mais aussi le souvenir mélancolique de ses premiers émois pour Estelle, dont les dix-sept ans faisaient soupirer l'enfant de douze ans qu'il était alors,

ou encore son nouvel emballement, bien charnel cette fois, pour Camille Moke, jeune pianiste qu'il veut épouser. Il utilise les émotions de sa propre vie, quel que soit l'objet qui les suscite, y mêlant des réminiscences littéraires et musicales.

Œuvre « à programme »*, la *Symphonie* est accompagnée d'un texte qui « doit être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression ». Ce programme développe tous les thèmes romantiques. La première partie, « Rêveries. – Passions », décrit le « vague des passions » (Berlioz fait une allusion explicite au *René* de Chateaubriand) brusquement éprouvé par un jeune musicien découvrant une femme « qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination ». Il tombe éperdument amoureux et l'image de cette femme le poursuit sous la forme d'un motif musical récurrent, une « idée fixe ». Ce vague à l'âme, Berlioz l'a déjà éprouvé lorsqu'il était amoureux désespéré d'Estelle et qu'il avait mis en musique, pensant à elle, quelques vers de la pastorale de Florian, *Estelle et Némorin* (« Je vais donc quitter pour jamais/Mon beau pays, ma douce amie ! »). Il réutilise au début du *largo* le thème de cette mélodie composée quinze ans plus tôt : « Elle me sembla convenir à l'expression de cette tristesse accablante d'un jeune cœur qu'un amour sans espoir commence à torturer » (*Mémoires*, ch. IV).

L'« idée fixe » revenant sous diverses formes dans les cinq mouvements, est la reprise d'une cantate* – *Herminie* – composée pour le concours du Prix de Rome, en 1828. Le deuxième mouvement de la symphonie*, « Un bal », où les cordes accompagnées de plusieurs harpes jouent une valse, place l'artiste « dans les circonstances de la vie les plus diverses », une fête ou bien « la paisible contemplation des beautés de la nature », que vient troubler « l'image chérie ». Dans la « Scène aux champs », deux pâtres dialoguent (un hautbois en coulisse et un cor anglais) un chant populaire suisse (un « ranz de vaches ») et la douce atmosphère entraîne l'espoir d'une solitude partagée, vite gâché par « quelques noirs pressentiments » : des grondements d'orage se font entendre et le cor anglais qui reprend le ranz n'obtient plus de réponse du hautbois. Dans ce troisième mouvement, Berlioz réemploie le *Gratias* de sa *Messe solennelle* de 1824. La quatrième partie décrit l'artiste, persuadé qu'il est trompé, avalant de l'opium et plongeant « dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. » Berlioz reprend pour sa « Marche au supplice » la « Marche des Gardes » des *Francs-Juges*, opéra composé en 1826. Enfin, la cinquième partie, « Songe d'une nuit de sabbat », qui rappelle la « Ronde du sabbat » des *Odes et ballades* de Victor Hugo, ou encore la « Nuit de Walpurgis » du premier *Faust* de Goethe, montre le héros damné, au milieu « de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles ». Dans cet épisode qu'il appelle lui-même sa « vengeance », Berlioz donne libre cours à l'expression de ses désillusions : influencé par des médisances colportées sur la conduite d'Harriet, il renie son amour et l'imagine en bacchante lubrique qui se joint à « l'orgie diabolique ». Le thème récurrent se transforme alors en danse macabre. Le compositeur fait intervenir des cloches d'église sonnante le glas et une « parodie burlesque du *Dies irae* ». Berlioz modifia à plusieurs reprises, et dès après la première représentation, la partition de sa symphonie. Il ajoute l'année suivante un « mélologue »*, *Le Retour à la vie*, réveil de « l'artiste », qui deviendra plus tard, en 1855, *Lélio*. Cette même année, le programme subit d'ailleurs un changement important : toute l'histoire est rêvée par le héros qui s'endort dès la première partie.

* Les astérisques renvoient au glossaire.



Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompu par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, etc., est le sujet du premier morceau.

Programme de la *Symphonie fantastique*

Symphonie fantastique, page liminaire
BNF, Musique, ms 20642

Cette page porte des indications sur l'instrumentation et sur l'exécution de la symphonie et montre à quel point Berlioz avait le souci du détail.

Déjà je sens se mettre en jeu, malgré moi, la singulière faculté dont je suis doué, de penser la musique si fortement, que j'aie pour ainsi dire à mes ordres des exécutants imaginaires qui m'émeuvent comme si je les entendais en réalité.

Le Retour à la vie, livret, édition de 1832

En 1831, revenu en Italie après l'épisode rocambolesque de son projet meurtrier contre Camille, Berlioz compose une suite à sa symphonie : *Le Retour à la vie*, qui, d'après le livret, « doit être entendu immédiatement après la *Symphonie fantastique*, dont il est la fin et le complément ». « L'artiste » se découvre vivant après avoir voulu mourir, comme Berlioz après son histoire avec Camille. C'est une œuvre curieuse, un « mélologue », mélange de musique, composée d'une juxtaposition de morceaux antérieurs, et d'un texte qui résonne comme un manifeste, où Berlioz exprime violemment, par la bouche de son héros sortant des torpeurs d'un sommeil opiacé et reprenant goût à la vie, son admiration pour Beethoven et Shakespeare : « Oh ! il n'est que trop vrai, Shakespeare a opéré en moi une révolution qui a bouleversé tout mon être », et son mépris pour ceux qui les dénigrent, ainsi que pour « ces habitants du temple de la routine [...] qui immoleraient à leur stupide déesse une hécatombe d'idées neuves », ceux-là mêmes « qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations, qu'ils appellent *corrections* et *arrangements* ». Lélio soupire, aspirant à l'amour, et le compositeur substitue alors l'image d'Harriet à celle de Camille : « Oh ! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie, que mon cœur appelle ! », mais il renaît grâce à la musique : « O musique !

maîtresse fidèle et pure, respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours [...]. Il y a peut-être encore tant de choses grandes et neuves à faire pour un esprit libre et hardi. »

Le premier morceau de musique est un *lied**, composé quelques années auparavant sur un poème de Goethe, « Le Pêcheur ». Puis arrive à nouveau, comme un regret, la mélodie de « l'idée fixe » de la *Symphonie fantastique*.

Le morceau suivant, qui interrompt l'invocation à Shakespeare, est tiré d'une cantate, la *Mort de Cléopâtre*, composée pour le concours du prix de Rome de 1829. Dans la troisième partie, « Scène de la vie de brigand », « l'artiste » (Lélio), éccœuré par la société, rejoint une troupe de brigands calabrais, qui entonnent un air venant de la *Chanson de pirates* composée en 1829 sur un texte de Victor Hugo. Puis, il s'abandonne à l'espérance dans un « Chant de bonheur », accompagné d'une harpe. Enfin, une incantation à la musique est suivie de la renaissance du souffle créateur. Arrive alors la dernière partie musicale, une « Fantaisie dramatique pour chœurs et orchestre sur *La Tempête*, drame de Shakespeare », œuvre à part entière composée en 1830, inspirée par Camille qu'il appelait alors son Ariel, du nom d'un personnage de la pièce.

La première représentation du mélologue précédé de la *Symphonie fantastique* eut lieu dans la salle du Conservatoire, le 9 décembre 1832, et remporta un vif succès, avec encore une fois un parfum de scandale : l'acteur Bocage, en lançant sa diatribe contre les « arrangeurs », se tourna vers Fétis, célèbre critique, et provoqua, en l'imitant jusque dans sa façon de parler, les rires du public. Dans ses *Mémoires*, Berlioz justifie cette « apostrophe sanglante » par l'indignation qui le saisit lorsque, chargé de corriger les épreuves de partitions en vue d'une édition, il s'était aperçu que Fétis avait modifié et annoté des partitions de symphonies de Beethoven, « tout ce qui, dans l'harmonie* de Beethoven, ne cadrerait pas avec la théorie professée par M. Fétis, était changé avec un aplomb incroyable. » Autre objet de curiosité pour les spectateurs, Harriet Smithson assistait au concert, bien en vue du public qui ne pouvait ignorer qu'elle était l'inspiratrice de la symphonie. Berlioz avait voulu faire parler de lui et il y parvint.

Lélio : la Harpe éolienne
Lithographie de Henri Fantin-Latour, 1888
BNF, Estampes et photographie, Rés. Dc 310a
(4) Fol.

« La Harpe éolienne » est le titre de la cinquième partie de *Lélio*, dans la version de 1855. Cette lithographie fait partie d'une série qui servit à illustrer la biographie d'Adolphe Jullien : *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres* (1888).

[La presse] sert de bouclier à celui qui s'en sert. Pourtant à quels misérables ménagements ne suis-je pas contraint !... que de circonlocutions pour éviter l'expression de la vérité ! que de concessions faites aux relations sociales et même à l'opinion publique ! que de rage contenue ! que de honte bue !

Mémoires, ch. XLVII

Berlioz pourrait être considéré comme un écrivain romantique. Sa plume est déliée, précise, drôle, incisive, parfois mordante, son imagination débordante, et son style ne manque pas de lyrisme. Il a énormément écrit (plus de trois mille lettres), à sa famille, à ses amis... Il est l'auteur d'une grande partie des livrets ou programmes de ses œuvres et il a poursuivi, près de trente ans, une carrière de critique musical dans la *Gazette musicale de Paris* et surtout le *Journal des débats*. Il réutilise un certain nombre de ses articles dans des recueils : *Les Soirées de l'orchestre*, *Les Grottesques de la musique* et *À travers chants*. Il a théorisé de façon didactique ses idées novatrices dans son *Grand Traité d'orchestration et d'instrumentation moderne*. Enfin, il a rédigé des *Mémoires* alertes, distancés et pleins d'humour.

Les Mémoires

On a imprimé, et on imprime encore de temps en temps à mon sujet des notices biographiques si pleine d'inexactitudes et d'erreurs, que l'idée m'est enfin venue d'écrire moi-même ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art.

Mémoires, Préface, première phrase

Berlioz commence ses *Mémoires* en mars 1848 – il habite alors Londres – les termine le 18 octobre 1854, ajoute un post-scriptum (lettre à son éditeur) le 25 mai 1858 et les reprend fin 1864 avec une postface et un « Voyage en Dauphiné » consacré à Estelle retrouvée, pour les achever définitivement le 1^{er} janvier 1865. Bien qu'ils soient écrits plusieurs années après les faits, le ton en est celui d'un journal, car l'auteur se replonge facilement dans ses souvenirs ressuscitant pour les décrire les sentiments éprouvés alors. Mais dès la préface, il prévient le lecteur : ce ne sont pas des confessions, « je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ; et si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que les péchés véniels ».

Les *Mémoires* sont remplis de sa vénération pour ses maîtres – Virgile, Shakespeare, Beethoven –, de son adoration pour Gluck, Weber, Spontini, de sa détestation de la musique italienne (excepté deux ou trois œuvres de Rossini), des affres de ses amours – Estelle, Harriet ou Camille –, de ses démêlés avec Cherubini, directeur du Conservatoire lorsqu'il y est élève, de ses critiques sur le concours du Grand Prix de Rome, sur l'Institut et sur tout académisme (sa narration de la remise des prix à l'Institut est désopilante). Il ne cesse d'exprimer son aversion pour la laideur et la médiocrité.



S'il décrit avec un lyrisme tout romantique ses émotions, ses moments d'exaltation suivie d'abattement, le spleen qui l'envahit si souvent (« mon élan de joie naïve fut brisé soudain par une douleur aiguë que je ressentis au cœur », ch. XLIII), il livre également ses réflexions et ses idées sur la musique, reprenant au besoin des articles déjà parus ; il relate avec vivacité et ironie beaucoup d'anecdotes de concerts, critiquant le public inculte, les directeurs de salles, les musiciens, les chanteurs et les chefs d'orchestre qui ne respectent pas la partition. Ainsi raconte-t-il comment, fréquentant régulièrement les salles de concert, il n'hésitait pas à intervenir immédiatement si l'exécution n'était pas fidèle : « c'est en face du public, à haute et intelligible voix, que j'apostrophaï les délinquants » (ch. XV).

Une très grande partie des *Mémoires* est consacrée au récit de ses nombreux voyages en Europe et des concerts qu'il y donne. Il réutilise des textes de son premier livre *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, constitué de lettres à ses amis et publié en 1844. Il raconte avec force détails ses impressions sur les paysages qu'il découvre comme sur ses rencontres et l'accueil – très favorable la plupart du temps – qu'il reçoit. Les lignes écrites à ce sujet apportent une foule d'informations sur la vie musicale en Europe à cette époque.

Dans son ensemble, cette œuvre littéraire témoigne plus singulièrement du travail acharné du musicien et de sa lutte incessante pour faire accepter sa musique.

À part quelques extraits publiés en 1858, les *Mémoires* ne paraissent qu'après la mort de Berlioz. Il avait cependant tenu à les faire imprimer en 1865, afin d'en corriger les épreuves et d'envoyer les volumes à quelques-uns de ses amis, dont Estelle.

Le feuilletoniste

Cette tâche toujours renaissance empoisonne ma vie. Et cependant [...] je me vois presque dans l'impossibilité de l'abandonner, sous peine de rester désarmé en présence des haines furieuses et presque innombrables qu'elle m'a suscitées. Car la presse, sous un certain rapport, est plus précieuse que la lance d'Achille.

Mémoires, ch. XLVII

Après son mariage avec Harriet, Berlioz, héritant des dettes de sa femme, cherche une activité plus lucrative que les quelques concerts de ses œuvres. Il avait déjà publié, dès son retour de Rome, des articles dans des journaux comme la *Revue européenne*, dont l'un des fondateurs était son ami Humbert Ferrand, l'*Europe littéraire*, le *Monde dramatique*, la *Gazette musicale* ou le *Correspondant* – articles peu payés, mais dans lesquels il voyait « une arme [...] pour défendre le beau, et pour attaquer [...] le contraire du beau » (*Mémoires*, ch. XXI). Le 10 octobre 1834, sa nouvelle *Rubini à Calais*, parue dans la *Gazette musicale*, est reproduite, accompagnée de quelques lignes élogieuses, dans le *Journal des Débats*, quotidien politique et littéraire, puissant organe du régime, aux mains de la famille Bertin. Louis-François Bertin propose à Berlioz de rédiger le feuilleton

musical, lui assurant ainsi des revenus réguliers. Durant près de trente ans, le musicien va écrire ses chroniques, analyser les partitions des œuvres qu'il est allé entendre, en donnant libre cours à ses admirations et ses enthousiasmes comme à ses indignations assaisonnées d'une bonne dose d'ironie, tout en évitant cependant l'attaque directe et violente d'œuvres récentes. C'est toute l'histoire de la musique de cette époque à Paris qui est racontée, mais aussi en Europe puisque, lors de ses voyages, il continue à écrire des articles sous forme de lettres sur les institutions musicales et les concerts qu'il donne. Tout au long de ces années, il peste contre ce qui devint vite un « esclavage » et qui prend beaucoup trop de temps sur la composition. Il n'abandonnera cette activité qu'en 1863, lorsque *Les Troyens à Carthage* lui auront rapporté suffisamment d'argent : « Enfin, enfin, après trente ans d'esclavage, me voilà libre ! je n'ai plus de feuilletons à écrire, plus de platitudes à justifier, plus de gens médiocres à louer, plus d'indignation à contenir, plus de mensonges, plus de comédies, plus de lâches complaisances, je suis libre ! je puis ne pas mettre les pieds dans les théâtres lyriques, n'en plus parler, n'en plus entendre parler, et ne pas même rire de ce qu'on cuit dans ces gargotes musicales. » Ces quelques lignes de la postface des *Mémoires* montrent bien le poids de la contrainte à laquelle s'astreignait Berlioz pour édulcorer – sans doute par opportunisme – les critiques des œuvres de son temps, même si parfois la dérision pointait sous la platitude de l'éloge. Il lui arrivait d'écrire pour demander à ses amis de ne pas tenir compte de sa chronique du jour, démolissant alors ce qu'il avait loué. Mais il savait aussi faire preuve d'une totale sincérité, ainsi distribue-t-il à la fois des louanges et des critiques sur l'exécution de *Sapho* de Gounod, analysant précisément la partition.

Il ne réunit jamais en recueil la majorité de ses articles sur ses contemporains, sauf quelques exceptions (Meyerbeer, Spontini, Rossini ou Paganini), alors qu'il l'a fait pour l'analyse des symphonies de Beethoven, des œuvres de Mozart, Gluck, Weber ou Spontini et pour toutes ses autres chroniques, nouvelles ou « petites comédies » – véritables morceaux de littérature où la critique ne semble qu'un prétexte – dans *Les Soirées de l'orchestre*, les *Grotesques de la musique* et *À travers chants*.

Honoré Daumier (1808-1879)
L'orchestre pendant qu'on joue une tragédie.

BNF, Estampes, Dc 180j (19) Fol.
Ce dessin pourrait servir d'illustration au livre de Berlioz *Les Soirées de l'orchestre* : au cours de ces soirées, une partie des musiciens se racontent des histoires pendant que sont joués des opéras ennuyeux.

Les Soirées de l'orchestre

Cet ouvrage est un recueil de nouvelles déjà parues en feuilleton dans la presse, dont les sujets tournent autour de la musique. Le prétexte est le suivant : les musiciens d'un orchestre du nord de l'Europe ont l'habitude, « pendant l'exécution des opéras médiocres », de lire, d'étudier ou de se raconter des histoires à tour de rôle. « L'auteur » est le rapporteur et parfois lui-même le narrateur d'anecdotes et « petits romans ». Ces histoires plus ou moins longues, mélangeant la réalité et la fiction, souvent farfelues, sont l'occasion pour Berlioz de développer ses idées sur « l'état présent de la musique, ses défauts, ses malheurs et ses chagrins », et sur les musiciens, les chanteurs ou le public : « le public des trois quarts de l'Europe est à cette heure aussi inaccessible que les matelots chinois au sentiment de l'expression musicale ». On y trouve également une réflexion sur la critique, un article féroce sur l'administration de l'Opéra de Paris « amoureux fou de la médiocrité », des « esquisses biographiques » de Spontini et de Paganini, un hommage à Rossini... et encore une longue et curieuse « nouvelle de l'avenir » située en 2344 (vingt-cinquième soirée), *Euphonia ou la ville musicale*, qui décrit une ville idéale entièrement consacrée à la musique, où les habitants – tous musiciens – se déplacent en ballon.

Parmi ces vingt-cinq soirées, sept ne sont pas occupées à bavarder, « les musiciens n'ont garde de lire ni de parler », tous attentifs à exécuter religieusement, remplis d'émotion, des pièces considérées par Berlioz comme des chefs-d'œuvre : le *Freyschutz* de Weber, la *Vestale* de Spontini, *Fidelio* de Beethoven, le *Barbier de Séville* de Rossini, *Don Giovanni* de Mozart, *Iphigénie en Tauride* de Gluck et les *Huguenots* de Meyerbeer.

