

***Berlioz peintre de la vie moderne :  
humour et romanesque dans les  
Mémoires***

Florence NAUGRETTE

*Pour Brigitte Desserre et Christine de Witwicky*

« Serait-ce que notre époque manque de poésie<sup>1</sup> ? » Telle est la question que pose Berlioz au premier paragraphe de ses *Mémoires*, donnant le ton aux cinquante-neuf chapitres qui les composent, et à leurs appendices. Un ton fait de désenchantement, d'autodérision et de distance amusée face à la vie moderne. On prend ici « moderne » au sens que lui donne Baudelaire, à la même époque ou peu s'en faut, notamment — mais pas seulement — dans son essai consacré au peintre Constantin Guys. Il désigne par là, comme le rappellent ici-même Alban Ramaut, Emmanuel Reibel et Guillaume Bordry<sup>2</sup>, la capacité de l'art romantique à saisir à la fois le beau universel et sa déclinaison historique dans le présent éphémère de la « mode ».

Berlioz, comme Baudelaire, entretient avec son époque un rapport ambigu. S'il se réclame de sa « modernité » artistique, ce n'est pas dans une posture de rupture agressive. Certes, il stigmatise le conservatisme et l'étroitesse d'esprit de l'institution musicale contemporaine ; mais de sa propre modernité musicale, il écrit :

---

<sup>1</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, édition de Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1991, p. 39.

<sup>2</sup> Voir leurs contributions respectives au présent colloque.

en général mon style est très hardi, mais il n'a pas la moindre tendance à détruire quoi que ce soit des éléments constitutifs de l'art. Au contraire, je cherche à accroître le nombre de ces éléments<sup>3</sup>.

Et sur l'évolution du monde moderne, Berlioz se montre très circonspect, voire radicalement critique.

La peinture de la vie artistique de son époque est le sujet de ses *Mémoires*, tout autant que le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>4</sup> », qui, selon la célèbre définition qu'en donne Philippe Lejeune, est le critère de reconnaissance de l'autobiographie. Ce genre encore très neuf au moment où Berlioz écrit le récit de sa vie est né sous la plume de Rousseau, comme l'a montré Lejeune, de la conjonction de deux veines anciennes, les « mémoires » et les « confessions ». La veine des « mémoires », illustrée par le cardinal de Retz ou Saint-Simon, relève du témoignage historique sur son époque, à l'usage des siècles futurs ; celle de la confession, dont le grand modèle est Saint-Augustin, relève de la profession de foi religieuse et du récit de conversion : *via* l'aveu de ses péchés, l'auteur donne à imiter aux fidèles son trajet spirituel vers la rédemption. On comprend que Berlioz, qui laisse à plusieurs reprises dans cette œuvre paraître son incroyance, ne conçoive nullement son texte comme une confession. Posant au contraire à l'anti Jean-Jacques, il annonce tout de go : « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire<sup>5</sup> », et destine son œuvre autobiographique tout particulièrement aux jeunes compositeurs, pour leur servir de guide dans l'univers musical difficile de son époque et les mettre en garde contre les chausse-trappes du système, les rivalités entre professionnels, et la difficulté pour un artiste à faire entendre sa voix dans une France de plus en plus dédiée au Dieu Argent, mais de moins en moins aux choses de l'art et de l'esprit.

Ce désenchantement sourd, qui constitue la note de fond des *Mémoires* de Berlioz, et auquel ne sont pas étrangères, Béatrice Didier l'a montré<sup>6</sup>, le dégoût suscité par la Révolution de février 1848, s'exprime le plus souvent sous la forme de l'humour ou de l'ironie. C'est sur le modèle du roman d'apprentissage que Berlioz moraliste présente son expérience individuelle d'artiste en quête permanente de reconnaissance dans son propre pays. En étudiant la manière

---

<sup>3</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, p. 560.

<sup>4</sup> Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris : Seuil, 1996, p. 14.

<sup>5</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 37.

<sup>6</sup> Béatrice DIDIER, « Les *Mémoires* : Berlioz et l'écriture de soi », *Berlioz écrivain*, Paris : Ministère des Affaires Étrangères, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, p. 6.

romanesque et l'humour de Berlioz, on comprend comment le musicien se fait peintre de la vie moderne et historien des mœurs musicales de son temps, présentées comme une vaste comédie humaine.

La modernité des *Mémoires* réside aussi dans leur écriture même. Avant sa publication posthume intégrale en 1870, le texte a d'abord paru en feuilleton, de septembre 1858 à septembre 1859, dans *Le Monde illustré* ; en sont exclus alors les récits de voyage en Italie et en Allemagne, parus en volume antérieurement, dans le *Voyage musical en Allemagne et en Italie* de 1844, et qui se retrouveront dans les *Mémoires*. Ces récits relèvent d'une écriture autre, notamment les deux récits de voyage en Allemagne, dont la forme est épistolaire, selon un usage ancien. À cet ensemble il faut encore ajouter le Post-scriptum, la Postface, et l'extraordinaire « Voyage en Dauphiné » qui clôt le volume par la publication de son échange épistolaire amoureux, hors de saison, avec son amour d'enfance retrouvée, Estelle Fournier. Cette technique du collage de pièces et de morceaux hétérogènes nous est familière, aujourd'hui, dans les romans contemporains ; mais pour une autobiographie écrite sous la Seconde République et le Second Empire, elle est d'une modernité comparable à la facture composite du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* qui lui est contemporain.

Chantre de la vie moderne, Berlioz l'est d'abord par son ardeur à défendre ses modèles ou ses admirations (Gluck, Weber, Beethoven, Shakespeare, Spontini), et à relativiser les valeurs surfaites que sont pour lui Haendel et Rossini, qu'il traite tous deux d'« hommes de ventre<sup>7</sup> ». Il stigmatise la « réserve haineuse » des maîtres français devant Beethoven, la manière dont on défigure Mozart en préférant sa pâle copie, *Les Mystères d'Isis*, à l'original *La Flûte enchantée*, et la manie française de l'arrangement, dont le pire représentant est selon lui Castil-Blaze.

Sa causticité à l'égard de l'institution musicale s'exerce particulièrement contre Cherubini, qui l'aura tant desservi, et dont il stigmatise l'envie et le plaisir de nuire ; il se venge aussi par la plume du chef d'orchestre Habeneck qui manqua faire échouer certaines de ses œuvres ; et de Nestor Roqueplan et Duponchel qui lui promirent fallacieusement la place de chef d'orchestre à l'Opéra, utilisant ses relations au *Journal des débats* pour obtenir la place de directeurs associés avant de le laisser Gros-Jean comme devant. Mais au-delà du règlement de compte personnel (dont ces *Mémoires* ne sont certes pas dénuées), Berlioz livre à son lecteur un tableau largement plus vaste de la vie musicale européenne de 1830 à 1864.

---

<sup>7</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 125.

De ce tableau, la France, contrairement à l'Allemagne, ne ressort pas grandie. Le récit des tribulations de Berlioz n'est pas seulement celui d'un individu en quête de reconnaissance, c'est aussi la démonstration de la difficulté à imposer des idées nouvelles : cette difficulté, en France, passe par la sclérose du Conservatoire. Berlioz dénonce les immobilismes, « l'égoïsme plat et lâche des maîtres qui ont peur des commençants et les repoussent », « l'absurdité tyrannique des institutions qui les étranglent », et l'insipidité du bon goût français, dont témoigne sa conversation avec Boieldieu après l'un des ses échecs au concours de l'Institut, dont le récit se conclut ainsi :

Oui, c'est bien cela, le gros public, à Paris, voulait de la musique qui berçât, même dans les situations les plus terribles, de la musique un peu dramatique, mais pas trop, claire, incolore, pure d'harmonies extraordinaires, de rythmes insolites, de formes nouvelles, d'effets inattendus ; de la musique n'exigeant de ses interprètes et de ses auditeurs ni grand talent ni grande attention<sup>8</sup>.

Les musiciens du Théâtre-Italien, soucieux de leur droit du travail, qui l'abandonnent à minuit en plein concert à bénéfice<sup>9</sup>, ne sont guère mieux considérés, pas plus que les chanteurs rétifs : « Il y a, dit-il, un quart de difficulté réelle, un quart d'ignorance, et une bonne moitié de caprice dans la cause de toutes ces résistances de chanteurs à rendre certains rôles tels qu'ils sont écrits<sup>10</sup>. »

Mais il livre aussi une galerie de portraits, des figures familières, amicales, du monde de la littérature et de l'art contemporains. Cela va de son admiration reconnaissante pour Paganini (dont il dresse un poignant portrait, au moment où ce dernier, atteint d'un cancer de la gorge, se sert de son jeune fils comme interprète pour dire à Berlioz son admiration, et lui donner une somme d'argent considérable), à Mendelssohn, qui, comme Schumann et Wagner, lui apporte toute son aide lors de son voyage en Allemagne, en passant par des silhouettes à peine esquissées : celle de Hugo, qui l'aide en 1848 à conserver son poste de bibliothécaire au Conservatoire, poste menacé par son long séjour à Londres, Hugo dont il cite à plusieurs reprises des répliques de théâtre ; celle de Dumas, qui, dit-il, « toute sa vie a été pour moi d'une cordialité parfaite<sup>11</sup> » ; celle de Chopin, qui a généreusement participé à un concert à bénéfice pour Harriett

---

<sup>8</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 146.

<sup>9</sup> Même référence, p. 263.

<sup>10</sup> Même référence, p. 415.

<sup>11</sup> Même référence, p. 261.

Smithson ; celles de « cet excellent et admirable Liszt<sup>12</sup> », de « cet excellent baron Taylor<sup>13</sup> » ; de l'éditeur Hetzel et du publiciste Bertin, qui, tout comme Adolphe Sax, lui donnent de l'argent pour partir en Russie<sup>14</sup>. Croquée aussi, au prix d'une invraisemblance manifeste, cette silhouette d'un autre grand contemporain, prétendument aperçue lors de son séjour à Rome :

— Et ce petit homme, au ventre arrondi, au sourire malicieux, qui veut avoir l'air grave ?

— C'est un homme d'esprit qui écrit sur les arts d'imagination, c'est le consul de Civita-Vecchia, qui s'est cru obligé par la fashion de quitter son poste sur la Méditerranée, pour venir se balancer en calèche autour de l'égout de la place Navone ; il médite en ce moment quelque nouveau chapitre pour son roman de *Rouge et Noir*<sup>15</sup>.

Ce croquis tout à la fois sympathique et moqueur de Stendhal est manifestement inventé et reconstitué *a posteriori* : comment aurait-on pu évoquer dans cette conversation fantaisiste *Le Rouge et le Noir* en gestation, alors que Berlioz part pour la Villa Médicis en 1831, et que *Le Rouge et le Noir* est paru en 1830 ? L'anachronisme trahit l'invention, et par là-même la volonté de Berlioz d'élargir l'éventail des figures de contemporains.

Plus réaliste est l'évocation de ses années de bohème romantique, et notamment de l'ambiance potache de la Villa Médicis dirigée de manière bienveillante par Horace Vernet. Berlioz raconte ainsi les concerts discordants donnés par les pensionnaires après les dîners bien arrosés, où ils entonnent tous ensemble des airs aussi divers que la Marche de *La Vestale* et *Il pleut, il pleut, bergère* :

À un signal donné, les concertants partaient les uns après les autres, et ce vaste morceau d'ensemble à vingt-quatre parties s'exécutait en crescendo, accompagné, sur la promenade du Pincio, par les hurlements douloureux des chiens épouvantés, pendant que les barbiers de la place d'Espagne, souriant d'un air narquois sur le seuil de leur boutique, se renvoyaient l'un à l'autre cette naïve exclamation : *Musica francese*<sup>16</sup> !

Les années italiennes sont celles où Berlioz dresse de lui-même, *a posteriori*, le portrait d'un jeune homme spleenétique. Tout un chapitre, très antérieur aux poèmes de Baudelaire portant ce titre, est d'ailleurs consacré au « spleen », cette

---

<sup>12</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 261.

<sup>13</sup> Même référence, p. 544.

<sup>14</sup> Même référence, p. 493.

<sup>15</sup> Même référence, p. 200.

<sup>16</sup> Même référence, p. 194.

maladie des temps modernes. Pour y échapper, Berlioz dit avoir trompé son désœuvrement dans les promenades aventureuses :

Une mauvaise veste de toile grise et un chapeau de paille formaient tout mon équipement, six piastres toute ma bourse. Puis, prenant un fusil ou une guitare, je m'acheminai ainsi, chassant ou chantant, insoucieux de mon gîte du soir<sup>17</sup>...

À cette image sympathique du jeune bohème s'opposent les nombreuses caricatures de philistins. Les charges sont nombreuses, les plus percutantes étant souvent les plus humoristiques, telle cette chute du récit de la crise nerveuse qui le prit dans les coulisses du Grand Théâtre de Saint-Petersbourg en 1847, après le succès triomphal de *Roméo et Juliette*.

Figurez-vous un bourgeois de la rue Saint-Denis, à Paris, et un directeur de l'Opéra (de Paris, toujours) témoins d'une crise pareille. Tâchez de deviner ce qu'ils comprendront à cet orage d'été éclatant avec ses torrents et ses feux électriques dans le cœur de l'artiste [...] le premier bourgeois dira : « Ce monsieur est malade, je vais lui envoyer un verre d'eau sucrée. » Et le second : « Il se manière, je vais le recommander au *Charivari*.<sup>18</sup> »

Les derniers chapitres sont particulièrement amers sur la dégradation de la situation de l'art en France. Le *Veau d'or*, écrit-il, est « l'unique dieu » des Français. « Sur dix maisons riches, c'est à peine s'il en est une où l'on trouve une bibliothèque<sup>19</sup> ». Quant au monde artistique, il est soumis à cet « industrialisme de l'art<sup>20</sup> » déjà dénoncé par Sainte-Beuve. Pour sa part, Berlioz déclare se refuser à « grossir le nombre des œuvres agréables et utiles qu'on nomme opéras-comiques et qui se produisent journallement à Paris, par fournées, comme on y fournit des petits pâtés<sup>21</sup>. » Il constate le divorce entre les élites économiques parvenues au pouvoir et le monde de l'art : « Des millionnaires, qui abondent à Paris, pas un seul n'aurait l'idée de rien faire pour la grande musique<sup>22</sup>. »

Ce sont tous les vices de l'interdépendance entre les milieux politiques, économiques, journalistiques et artistiques qui sont dénoncés par Berlioz. Partant du récit de ses propres déboires, il se fait sociologue et moraliste. Le récit du fiasco essuyé par Harriett lors d'une représentation à bénéfice organisée

---

<sup>17</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 202.

<sup>18</sup> Même référence, p. 512-513.

<sup>19</sup> Même référence, p. 547.

<sup>20</sup> Même référence, p. 547.

<sup>21</sup> Même référence, p. 550.

<sup>22</sup> Même référence, p. 552.

pour combler ses dettes est conçu comme une leçon édifiante : « Je dois pour l'enseignement des jeunes artistes, et quoi qu'il m'en coûte, faire le récit exact de cette malheureuse représentation<sup>23</sup> ». Berlioz analyse l'erreur qui a consisté, pour Harriett, à négliger la constitution d'une claque, erreur qu'a su éviter, le même soir, Marie Dorval. Encore cette démonstration constitue-t-elle une excuse apaisante pour externaliser la déchéance artistique d'Harriett. Ailleurs, Berlioz accuse ainsi ses camarades romantiques français d'avoir contribué à l'oubli de sa femme, pour avoir boudé Shakespeare dans les années 1830, au prétexte que ce dernier, qui les avait tant inspirés à la fin des années 1820, aurait fini par leur faire de l'ombre. Berlioz manque ici sans doute d'objectivité.

Mais dans son analyse du système de la critique théâtrale et musicale, Berlioz rejoint l'étude de mœurs livrée dans *Illusions perdues* par Balzac, à qui il se réfère explicitement : « De Balzac, en vingt endroits de son excellente *Comédie Humaine*, a dit de bien excellentes choses sur la critique contemporaine<sup>24</sup>. »

Berlioz, lui, voit les deux faces du système, en tant que victime de la critique, et en tant que feuilletoniste. L'expérience est aussi décevante des deux côtés. Il relève les médisances et injustices dont se sont rendus coupables envers lui les journalistes, telle la dénonciation calomnieuse de sa prétendue compromission avec le ministère, qui lui aurait accordé 30 000 F pour son *Requiem* en 1837, alors qu'il dut faire un scandale pour percevoir les 3 000 F qui lui étaient dus<sup>25</sup>.

Encore n'est-il alors, de ce côté de la barrière, qu'une simple victime. Mais la dénonciation du système est encore plus amère quand il témoigne des compromissions auxquelles le contraint son gagne-pain de « malheureux feuilletoniste<sup>26</sup> », auquel il aurait tant voulu échapper si seulement l'institution lui avait procuré un poste à sa mesure. « Cette tâche toujours renaissante empoisonne ma vie<sup>27</sup> ». Berlioz décrit son métier de feuilletoniste comme un esclavage indigne, répétitif et abrutissant, et si chronophage qu'il a, petit à petit, accaparé tout le temps que l'auteur des *Troyens* aurait plus utilement pu ou dû consacrer à la composition. Malheureusement, la composition le cède à la compromission : Berlioz confesse bien volontiers les flatteries auxquelles ses amitiés l'ont parfois contraint. Selon le système en vigueur (et qui, malheureusement, n'a pas disparu), ceux qui l'ont autrefois loué attendent de

---

<sup>23</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 261.

<sup>24</sup> Même référence, p. 282.

<sup>25</sup> Même référence, p. 276.

<sup>26</sup> Même référence, p. 420.

<sup>27</sup> Même référence, p. 280.

lui la réciprocité. Inversement, un ennemi ne supporte pas d'être récupéré par une louange sincère, et y verra toujours un calcul :

Chaque mot mensonger, écrit en faveur d'un ami sans talent, me cause des douleurs navrantes. Dans les deux cas, néanmoins, tous les critiques le savent, l'homme qui vous hait, furieux du mérite que vous paraissez acquérir en lui rendant ainsi publiquement et chaleureusement justice, vous en exècre davantage, et l'homme qui vous aime, toujours peu satisfait des pénibles éloges que vous lui accordez, vous en aime moins<sup>28</sup>.

Cet aveu rejoint les accents désabusés de Gautier déplorant les soirées passées à écumer les méchants vaudevilles produits en masse dans la grande Babylone. Gautier qui, lui aussi, a parfois loué les productions de certains de ses amis moins doués que Hugo, Dumas, Nerval ou Vigny, par fidélité à la camaraderie littéraire. « Que de concessions faites aux relations sociales et même à l'opinion publique<sup>29</sup> », écrit Berlioz en 1848, reconnaissant bien malgré lui la souveraineté du goût de la foule, du peuple, dont l'époque moderne a fait le juge suprême, comme le figurera plaisamment, dix ans plus tard, dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach, la redoutable allégorie de l'Opinion publique.

L'étude sociale fournie dans les *Mémoires* porte principalement sur l'observation du milieu artistique. Berlioz se risque assez peu hors de cet univers familial. Quant à ses convictions idéologiques, elles sont perceptibles, mais n'occupent pas le premier plan. Il fait à plusieurs reprises profession de foi d'athéisme, et d'un anticléricalisme partagé par nombre de romantiques libéraux. Il déclare plaisamment, dès le premier chapitre, trouver la « foi catholique, apostolique et romaine » dans laquelle il a été élevé une « religion charmante, depuis qu'elle ne brûle plus personne<sup>30</sup> ». En évoquant les souffrances atroces de sa sœur morte d'un cancer du sein<sup>31</sup>, il se prononce pour l'euthanasie, regrettant amèrement l'influence néfaste de la religion dans l'interdiction de cette pratique.

Quant à son engagement politique, les *Mémoires* reflètent très clairement son évolution. Sa participation aux journées de 1830 est racontée avec enthousiasme, non sans une distance rétrospective amusée :

Je n'oublierai jamais la physionomie de Paris, pendant ces journées célèbres ; la bravoure forcenée des gamins, l'enthousiasme des hommes, la frénésie des filles publiques, la triste résignation des Suisses et de la garde

<sup>28</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 281.

<sup>29</sup> Même référence, p. 280-281.

<sup>30</sup> Même référence, p. 39.

<sup>31</sup> Même référence, p. 541-542.



royale, la fierté singulière qu'éprouvaient les ouvriers d'être, disaient-ils, maîtres de la ville et de ne rien voler, et les ébouriffantes gasconnades de quelques jeunes gens, qui, après avoir fait preuve d'une intrépidité réelle, trouvaient le moyen de la rendre ridicule par la manière dont ils racontaient leurs exploits et par les ornements grotesques qu'ils apportaient à la vérité<sup>32</sup>.

Il raconte alors comment il harmonisa et fit chanter *La Marseillaise* par des centaines de parisiens dans un passage couvert.

Mais ces souvenirs heureux s'assombrissent à l'évocation de la République de 1848, qui lui inspire terreur et dégoût. Il commence la rédaction des *Mémoires* en mars 1848, et les quatre cinquièmes de l'œuvre sont rédigées à la fin de l'année, ce qui indique la prégnance de l'histoire contemporaine dans la genèse de l'œuvre. « La République passe en ce moment son rouleau de bronze sur toute l'Europe », dit solennellement la Préface<sup>33</sup>. Les piques contre la République sont récurrentes, tout au long du texte. En parlant de sa France bien-aimée, il s'exclame ainsi : « Comme on y *blague* royalement et républicainement. Cette dernière manière est la moins divertissante<sup>34</sup>. » Notons cependant que cette phrase, qui constitue la chute retentissante du chapitre XXV, est supprimée dans *Le Monde illustré* ; soit que Berlioz ait censuré de lui-même tout commentaire politique, encore mal venu dans la presse en 1858, soit que le contexte politique et social du Second Empire lui ait finalement passé l'envie de se plaindre de la République.

La prise de distance avec le temps présent s'effectue aussi, dans ces *Mémoires*, par le biais du romanesque. J'ai déjà eu l'occasion d'en étudier les manifestations dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*<sup>35</sup>. On retrouve les mêmes *topoi* dans les *Mémoires* de Dumas, ou dans l'*Histoire de ma vie* de George Sand. Tous sont écrits vingt ou trente ans après les grandes heures de 1830, dont ils commencent à édifier la légende.

Dans tous ces textes, l'accession, sinon à la célébrité, du moins à la reconnaissance, constitue un moteur du récit, dont la forme privilégiée est celle du roman d'apprentissage, ou du roman picaresque.

Berlioz passe rapidement sur ses scènes d'enfance, pour vite en venir au morceau de bravoure attendu : l'arrivée à la capitale du jeune provincial, destiné

---

<sup>32</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 156.

<sup>33</sup> Même référence, p. 38.

<sup>34</sup> Même référence, p. 147.

<sup>35</sup> Florence NAUGRETTE, « La Vie est un roman : le romanesque dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* », *Victor Hugo et le romanesque*, sous la direction d'Agnès SPIQUEL, série « Études romanesques », Caen : Minard, 2005.

à la médecine par l'exemple paternel, mais bien vite écœuré à la vue des cadavres en décomposition dans les amphithéâtres fréquentés aussi bien par les carabins que par les rats et les oiseaux voraces. Il excelle dans son autoportrait en jeune bohème échevelé, prêt à tout pour assouvir sa passion de la musique, malgré ses échecs répétés à l'Institut. Frère de Julien Sorel, de Frédéric Moreau, ou de Rastignac, il s'entête dans la voie qu'il s'est choisie :

Mon ancienne passion pour les voyages s'associant alors à celle de la musique, je résolus de recourir aux correspondants des théâtres étrangers et de m'engager comme première ou seconde flûte dans un orchestre de New York, de Mexico, de Sydney ou de Calcutta. Je serais allé en Chine, je me serais fait matelot, flibustier, boucanier, sauvage, plutôt que de me rendre<sup>36</sup>.

Heureusement, il n'en est pas réduit à cette extrémité, puisqu'il trouve d'abord pour survivre un emploi peu glorieux de choriste au Théâtre des Nouveautés.

Le roman d'apprentissage est interrompu par de longues séquences picaresques développées lors des récits de ses voyages en Italie, en Belgique, en Allemagne, en Prusse, en Russie. On y retrouve tous les passages obligés du genre, comme les anecdotes où le héros court le plus grand danger : poursuivi par un molosse en rase campagne près du couvent de San Benedetto<sup>37</sup>, attaqué par des brigands dans les rues de Rome<sup>38</sup>, manquant mourir de froid dans les plaines enneigées de Russie. Sur ces histoires piquantes, qui si elles ne sont toutes vraies, sont en tout cas bien trouvées, Berlioz a parfois des repentirs. Ainsi, ayant prétendu avoir rossé son compagnon de route italien Crispino, il rajoute en note : « Ceci est un mensonge et résulte de la tendance qu'ont toujours les artistes à écrire des phrases qu'ils croient à effet<sup>39</sup>. »

Le récit de ses tribulations, comme dans tout bon roman, suit un rythme variable. Berlioz s'attarde sur les anecdotes savoureuses, et saute allègrement sur les épisodes moins palpitants, usant volontiers de l'anticipation, du retour en arrière et de l'ellipse. Il recourt parfois au procédé de l'inventaire accéléré, comme dans cette chute de son voyage en Italie, où la parataxe sert à exprimer sa hâte à rentrer en France, sitôt la permission de son retour anticipé accordée par le directeur de la Villa Médicis :

Je fais une dernière tournée de quelques jours à Tivoli, à Albano, à Palestrina ; je vends mon fusil, je brise ma guitare ; j'écris sur quelques

---

<sup>36</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 83.

<sup>37</sup> Même référence, p. 207.

<sup>38</sup> Même référence, p. 197.

<sup>39</sup> Même référence, p. 210.

albums ; je donne un grand punch aux camarades ; je caresse longtemps les deux chiens de M. Vernet, compagnons ordinaires de mes chasses ; j'ai un instant de profonde tristesse en pensant que je quitte cette poétique contrée, peut-être pour ne plus la revoir ; les amis m'accompagnent jusqu'à Ponte-Molle ; je monte dans une affreuse carriole ; me voilà parti<sup>40</sup>.

Même procédé dans cette lettre d'Allemagne destinée à Liszt, où Berlioz laisse à son lecteur le soin de compléter par son imagination le récit de son départ de Mannheim et de son arrivée à Weimar :

Je pars, nanti d'un très beau mal de gorge. – Je m'endors en route. – Un rêve affreux... que tu ne sauras pas. – Voilà Weimar. – Je suis très malade. – Lobe et Chélaré essaient inutilement de me remonter. – Le concert se prépare. – On annonce la première répétition. – La joie me revient. – Je suis guéri<sup>41</sup>.

La parataxe vaut ici pour un clin d'œil au lecteur de romans, dont l'horizon d'attente saturé d'anecdotes est ici agréablement surpris par cette parodie de résumé de chapitre, valant pour le récit lui-même.

L'invention romanesque procède aussi de petits arrangements avec la vérité qui ne font pas peur à Berlioz. Les dates, maintes fois rectifiées en note dans l'édition de Pierre Citron, sont très peu fiables, et les délais sont raccourcis ou rallongés, les chiffres réduits ou amplifiés la plupart du temps dans le sens de l'effet le plus spectaculaire.

Mais il arrive aussi que les omissions jouent dans le sens inverse du romanesque. C'est le cas du pieux mensonge qui lui fait attribuer l'inspiration de sa *Symphonie fantastique* à Harriett Smithson, alors que sa véritable inspiratrice en fut sans doute bien davantage Camille Moke. Berlioz, par respect pour sa femme et prudence envers sa maîtresse Marie Recio, ou tout simplement par pudeur envers lui-même et refus du sensationnalisme, reste le plus allusif possible sur Camille Moke, et s'en justifie ainsi :

Si je racontais ce petit roman et les incroyables scènes de toute nature dont il se compose, je serais à peu près sûr de divertir le lecteur de façon neuve et inattendue. Mais, je l'ai déjà dit, je n'écris pas des confessions. Il me suffit d'avouer que mademoiselle M\*\*\* me mit au corps toutes les flammes et tous les diables de l'enfer.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 243.

<sup>41</sup> Même référence, p. 338.

<sup>42</sup> Même référence, p. 154.

Berlioz traite ici la vérité de « roman ». En reprenant le titre de l'essai de René Girard<sup>43</sup>, on peut en conclure qu'en attribuant l'inspiration de la *Symphonie fantastique* à Harriett et non à Camille, il préfère le mensonge romantique à la vérité romanesque.

Fondamentalement, il ne souhaite manifestement pas exposer sa vie privée. L'impasse faite sur le récit de sa liaison avec Camille Moke est du même ordre que le silence pudique qu'il garde sur la rapide déchéance d'Harriett, les problèmes psychologiques de son fils Louis, et sa maîtresse Marie Recio, à peine mentionnée comme « compagne de voyage » en Allemagne, et pas même nommée lorsqu'il évoque comme un devoir son deuxième mariage. La veine sentimentale n'est pourtant pas exclue du livre, mais elle se concentre principalement dans l'évocation de sa folle passion pour Harriett, et de son obsession plus folle encore pour Estelle Fournier. Dans ce dernier cas, plus rien n'est romancé : les lettres parlent d'elles-mêmes, et la relation, réduite à cette correspondance, est donnée à lire au lecteur toute pure.

C'est à cet ultime moment de son autobiographie, en donnant à lire au lecteur indiscret sa correspondance inespérée avec son amour d'enfance retrouvé hors de saison, dont il ne sait rien, qui, devenue vieille, refuse de s'engager dans cette relation fantasmagorique, mais accepte délicieusement de lui écrire encore, et va jusqu'à lui envoyer son portrait, que Berlioz se risque le plus, affronte véritablement cette « corne du taureau » dont parle Michel Leiris dans sa préface à *L'Âge d'homme*, « De la littérature considérée comme une tauromachie », pour désigner la prise de risque existentielle nécessaire à l'écriture autobiographique<sup>44</sup>.

Dans le reste de l'œuvre, Berlioz se protège derrière un humour à multiples facettes : autodérision picaresque, sketches, esprit à la française, *understatement* à l'anglaise, *witz* allemand, chutes et pointes.

Berlioz excelle dans la reconstitution de dialogues nécessairement fictifs (comment pourrait-on se souvenir, dix ou vingt ans plus tard, de l'intégralité d'une conversation ?), pour lesquels il utilise des ficelles romanesques ou théâtrales. Autre exemple, il imite l'accent italien de Cherubini selon les mêmes procédés que Balzac imitant l'accent alsacien du baron de Nucingen dans

---

<sup>43</sup> René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961.

<sup>44</sup> Michel LEIRIS, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'Homme*, Paris : Gallimard, 1939.

*Splendeurs et misères des courtisanes.* Jugés par lui-même sans doute trop xénophobes, ces dialogues sont supprimés dans *Le Monde illustré.*

Mais il est aussi bien souvent lui-même le héros comique de ces sketches. L'autodérision fait d'ailleurs partie de la loi du genre autobiographique. Difficile de se prendre au sérieux sans finir par agacer son lecteur. L'autodérision permet au contraire de capter sa bienveillance, par identification avec les petits tracassés du héros. Berlioz la combine souvent avec le mot d'esprit, comme dans cette scène d'enfance à confesse : « “Mon père, *je n'ai rien fait...* Eh bien, mon enfant, répondit le digne homme, il faut continuer.” Je n'ai que trop bien suivi ce conseil pendant plusieurs années<sup>45</sup>. » Il ne se flatte pas davantage par le récit de ses fiascos répétés dans ses tentatives d'approcher Harriett en 1827. Dans l'évocation de sa bohème spleenétique en Italie, il ironise volontiers sur sa pose désenchantée :

je pleurais sur mes chagrins personnels, mon avenir douteux, ma carrière interrompue ; et, tombant affaissé au milieu de ce chaos de poésie, murmurant des vers de Shakespeare, de Virgile et de Dante : *Nessun maggior dolore... che ricordarsi... o poor Ophelia!... Good night, sweet ladies... vitaque cum gemitu... fugit indignata... sub umbras...* je m'endormis<sup>46</sup>.

Il n'est pas dupe de ses rêveries anti-bourgeoises de jeune homme aventureux :

Je revins donc, clopin-clopant, en songeant aux charmes de la vie de brigand, qui, malgré ses fatigues, serait vraiment aujourd'hui la seule digne d'un honnête homme, si dans la moindre bande ne se trouvaient toujours tant de misérables stupides et puants<sup>47</sup> !

Tel le Cyrano de Rostand ne permettant pas qu'un autre les lui serve, il se sert lui-même avec assez de verve quelques piques, confessant volontiers son goût immodéré des instruments à vent<sup>48</sup>, ou ironisant sur la maladresse de certaines compositions de ses débuts. Ainsi, il raconte comment, peu sûr de lui après avoir composé la partie des trombones des *Francs-Juges*, il l'avait soumise au jugement d'un musicien jouant de cet instrument, qui le rassure : la tonalité de *ré* bémol convient parfaitement : « cette assurance me donna une telle joie, qu'en revenant chez moi, tout préoccupé, et sans regarder où je marchais, je me

---

<sup>45</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 40.

<sup>46</sup> Même référence, p. 203.

<sup>47</sup> Même référence, p. 230-231.

<sup>48</sup> Même référence, p. 48.

donnai une entorse. J'ai mal au pied maintenant, quand j'entends ce morceau. D'autres, peut-être, ont mal à la tête<sup>49</sup>. »

Tournée contre les autres cette fois, l'ironie prend plus souvent la forme à l'anglaise de l'*understatement*. C'est ainsi qu'il critique la composition du jury composite du Conservatoire : « j'arrivais à l'Institut le soir du jugement dernier pour connaître mon sort, et savoir si les peintres, sculpteurs, graveurs en médailles et graveurs en taille-douce m'avaient déclaré bon ou mauvais musicien<sup>50</sup> ». Même pratique du sous-entendu, lorsqu'il évoque ses retrouvailles avec Cherubini à son retour de Rome. Son vieil ennemi, « affaibli et vieilli », l'accueille aimablement :

Je me sentis désarmé. « Ah ! mon Dieu ! me dis-je, en retrouvant un Cherubini si différent de celui que je connaissais, le pauvre homme va mourir ! » Je ne tardai pas, on le verra plus tard, à recevoir de lui des signes de vie qui me rassurèrent complètement<sup>51</sup>.

Idem lorsqu'il affirme qu'Hugo « jouissait à la Chambre d'une certaine autorité, malgré son génie<sup>52</sup> ». Ce type d'humour est utilisé pour dénoncer les bassesses de ses contemporains, la sclérose des institutions, ou le philistinisme de son époque.

Dans la même veine, il aime à citer ses propres traits d'esprit. À Lesueur, qui avoue apprécier Beethoven mais lui donne pour conseil : « C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là », Berlioz, à l'en croire, aurait répondu : « Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup ». Même roserie dissimulée derrière un mot d'esprit, après une observation faite à un cor de l'orchestre de Berlin, sur une erreur de déchiffrage. Le musicien, vexé, lui reproche de se « méfier » de l'orchestre. « D'abord, mon cher monsieur Meifred, il ne s'agit pas tout-à-fait de l'*orchestre*, mais de vous seulement ; ensuite je ne me *méfie* point, car la méfiance suppose un doute, et je suis parfaitement sûr que vous vous trompez<sup>53</sup>. »

La tonalité farcesque donne lieu aussi à maintes saynètes, comme lors de ce concert romain :

---

<sup>49</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 47.

<sup>50</sup> Même référence, p. 137.

<sup>51</sup> Même référence, p. 253.

<sup>52</sup> Même référence, p. 285.

<sup>53</sup> Même référence, p. 519.

Qu'on se figure [...] les *solis* de cette étrange musique sacrée, chantés *en voix de soprano* par un gros gaillard dont la face rubiconde était ornée d'une énorme paire de favoris noirs.

— Mais, mon Dieu, dis-je à mon voisin qui étouffait, tout est donc miracle dans ce bienheureux pays ! Avez-vous jamais vu un *castrat* barbu comme celui-ci ?

— *Castrato !...* répliqua vivement, en se retournant, une dame italienne, indignée de nos rires et de nos observations, *davvero non è castrato !*

— Vous le connaissez, madame.

*Per Bacco ! non burlate. Imparate, pezzi d'asino, che quel virtuoso meraviglioso è il marito mio*<sup>54</sup>.

Enfin, Berlioz manie admirablement l'art de la pointe en chute de chapitre. Un seul exemple : le chapitre XXII dénonce la manière dont l'Institut juge les œuvres soumises au Prix de Rome, en n'écoutant que leur indigente réduction pour piano, et en réservant l'exécution de la seule œuvre du lauréat pour après les résultats. Le chapitre se conclut ainsi : « Mais l'Académie est curieuse ; elle veut *connaître* l'ouvrage qu'elle a couronné... C'est un désir bien naturel<sup>55</sup> !... » On donnerait bien d'autres exemples de ces chutes assassines, qui, Emmanuel Reibel l'a montré<sup>56</sup>, sont une marque de fabrique de ses feuillets musicaux, et que Berlioz, dans ses mémoires, tourne le plus souvent contre les travers de ses contemporains.

On peut donc conclure que les *Mémoires* de Berlioz sont tout autant, et même plus un témoignage sur son époque qu'un parcours introspectif. S'y affrontent deux types de modernités profondément antagonistes : la modernité artistique, d'une part, dont il se réclame résolument, et la modernité économique de l'autre. La seconde est incompatible avec la première, puisque le culte du profit a détourné les élites de l'art, lui-même menacé par son industrialisation. On espère avoir ici montré comment Berlioz, frère de Gautier, de Baudelaire et de Balzac, utilise le romanesque et l'humour pour sensibiliser en douceur le lecteur à cette désolante dégradation, et se ménager la distance nécessaire pour en supporter l'amer constat.

© Florence NAUGRETTE

---

<sup>54</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 217.

<sup>55</sup> Même référence, p. 134.

<sup>56</sup> Je remercie Emmanuel Reibel d'avoir attiré mon attention sur ce point, et je renvoie le lecteur à son ouvrage de référence, *L'Écriture de la critique musicale en France au temps de Berlioz*, Paris : Champion, 2005.