

## ***Les Mémoires d'Hector Berlioz ou l'écriture musicienne : réflexions sur la « préface » et l'« épigraphe ».***

Alban RAMAUT

« Ce sont des fragments seulement de cet ouvrage, et nous choisirons de préférence ceux qui se rattachent le plus directement à la carrière de l'artiste. Le reste renferme des épisodes relatifs à des sentiments trop intimes du narrateur, pour qu'il soit convenable de les publier aujourd'hui. Son récit contiendra donc de nombreuses réticences et des lacunes assez fréquentes<sup>1</sup> » commente en septembre 1857 la rédaction du *Monde illustré* pour introduire sous le titre de « Mémoires d'un musicien » certains fragments encore inconnus des *Mémoires* de Berlioz dont, comme on sait, la publication intégrale fut posthume.

Voici en quelques mots et avant même que les *Mémoires* n'aient existé comme objet littéraire complet le signe de la complexité qu'entretient Berlioz avec le public de son temps. La réception de ce texte comme celle en fait de bien de ses œuvres musicales nécessite une préparation, des précautions, en quelque sorte des mises en garde et des justifications. Tout est dit, par omission, de la modernité de Berlioz, de son avance sur son temps et de sa singularité dérangeante... même lorsqu'elle commence à être admise.

Nous travaillerons plus particulièrement sur quelques éléments qui mettent en évidence dans l'organisation du texte des *Mémoires* ces manières d'approches et ces circonlocutions qui échappaient à la critique. Nous choisirons de conduire notre enquête dans l'ordre inverse de la disposition du texte imprimé telle qu'elle se donne à lire, considérant d'abord le texte des chapitres des *Mémoires*,

---

<sup>1</sup> *Le Monde illustré*, 25 septembre 1858, 2<sup>e</sup> année, n° 76, p. 202-203.

puis après avoir étudié la « préface » et un prolongement type de sa stratégie dans le corps du texte, nous passerons enfin à une lecture interprétative de l'« épigraphe » de *Macbeth*. Nous nous interrogerons alors sur l'artifice qui inaugure l'ultime objet littéraire que Berlioz a légué à la postérité pour la prédisposer à ses œuvres musicales.

## **Préliminaires**

### *De l'apparence à la vérité ou, de la forme et du contenu, littérature et musique*

Les *Mémoires* obéissent dans leur rédaction à une construction intéressante qui accapare d'emblée l'attention du lecteur. Le texte se partage habilement entre un souci certain de réalisme objectif et une disposition évidente à l'exagération. C'est une histoire que l'on veut connaître, mais c'est aussi une parabole qui demande à être élucidée. Lecture pour le présent et lecture pour le futur, le texte prend également sans cesse appui de façon attachante sur l'autorité immémoriale de figures tutélaires familières – Virgile, Shakespeare, Gluck, Beethoven – de même qu'il se tourne vers un passé culturel si familier de l'auteur qu'il en devient naturellement poétique et légendaire voire aristocratique, pour ne pas dire impérial. Il s'agit des univers littéraires d'Horace, de La Fontaine, de Racine... L'aspect duel du récit qui met en rivalité un temps enfui, constaté par un témoin oculaire, avec un temps sans plus d'âge mais ressenti par la sensibilité de l'écrivain de haute culture et surtout par une âme musicienne, contribue ainsi à élaborer une extraordinaire énergie de vivacité face à la saisie du réel, et pose de façon parfois abrupte la question de la vérité avec une gravité surprenante. C'est sans doute par ce procédé que Berlioz fait émerger à tout propos l'essence même du romantisme comme révolution de l'histoire de la sensibilité en Occident. Cette forme de disposition au monde qu'il a nommée en 1830 le « fantastique », alors qu'il découvrait à travers Goethe, Hoffmann et Beethoven le génie artistique allemand, n'est autre qu'un pan révélé des pulsions et des manifestations de l'irrationnel – pour ne pas dire de l'inconscient – qui nous gouverne, par delà notre connaissance des lois et de la logique. Aux côtés de l'effervescence propre à un genre narratif et descriptif plutôt concret et entreprenant s'impose donc, mais *sotto voce*, une puissance ou une épaisseur diffuse du ressenti en lien avec un admirable sens lyrique de l'extrême et de la vision. Or, si comme nous l'avons dit le croisement de ces données compte pour beaucoup dans la réussite que l'on affirme ordinairement « littéraire », du texte, ce mode de faire est-il réellement littéraire ? Joseph-Marc

Bailbé avait déjà perçu la question dans le titre de son ouvrage *Hector Berlioz artiste et écrivain dans les Mémoires*<sup>2</sup>, où il s'efforce néanmoins de concilier sous une rubrique identique deux formes d'écritures. Nous voudrions à notre tour poser l'hypothèse que l'écriture de Berlioz est surtout le fait d'une « écriture musicienne<sup>3</sup> ». Avec Berlioz une disposition musicale intrinsèque à la perception du monde et donc à ce que l'on peut en exprimer, ne persisterait-elle pas, en effet, dans la façon dont il écrit mais surtout dont il organise un texte ? Car s'ils sont conçus pour être lus et non pas pour être interprétés par un orchestre, les *Mémoires* doivent toujours rendre compte de ce que le compositeur n'a pas craint d'appeler dans *Lélio* son « Instinct musical » !

*Les contextes de la répétition et de l'incompréhension, vers le tragique par le comique*

Texte plus que jamais destiné par le genre choisi de l'autobiographie à l'évocation des actes d'une vie tumultueuse et romanesque, les *Mémoires* rassemblent aussi en permanence une ultime compilation de gestes répétés déjà consignés en des textes antérieurs. Il s'agit pour cette raison de percevoir les *Mémoires* notamment comme le temps et l'espace littéraire d'un suprême rapprochement – et cela jusqu'à établir un décor définitif – entre nombre de faits recommencés et en somme déjà tombés dans le domaine public. Des gestes d'une banalité déconcertante qui sont ceux de bien des anti-héros de la littérature alors en vigueur : Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré, Julien Sorel et encore Frédéric Moreau. Reprendre, ressasser, redire met en valeur autant de conduites fatales mais obstinées qui ajoutent au texte sa grandeur tragique par delà des soubresauts comiques. Parmi ces rythmes il faut remarquer l'instauration d'une alternance insistante entre les démarches vouées à l'échec et les entreprises promises à la victoire. Le concours au prix de Rome, candidatures à l'Institut et aussi bien que moins prestigieuses les relativement nombreuses postulations malencontreuses à des responsabilités musicales ou à d'autres promesses de postes qui alternent ici ou là avec les triomphes sur les obstacles mesquins dressés tour à tour par Cherubini, par la moralité bourgeoise de sa famille à l'encontre de sa vocation. Mais face à ces sollicitations parisiennes ce sont surtout ses voyages dans les villes les plus prestigieuses où il

---

<sup>2</sup> Joseph-Marc BAILBÉ, *Hector Berlioz artiste et écrivain dans les Mémoires*, Paris : PUF, 1972.

<sup>3</sup> Cette formule provient du développement intitulé « Une écriture de peintre » de Michèle Hannoosh dans l'« Introduction générale » à la nouvelle édition du *Journal* d'Eugène Delacroix. Eugène DELACROIX, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle HANNOOSH, 2 vol., Paris : José Corti, 2009, « Introduction générale : I Une écriture de peintre », t. 1, p. 11-26.

remporte des succès, et d'où il revient chargé de couronnes, de décorations, de présents et autres sortes de lauriers symboliques qui permettent littéralement l'ailleurs du rêve et de l'inspiration et aussi la révélation de soi-même. Les récits de voyages qui animent les *Mémoires* s'ils agissent comme autant de diversions pittoresques représentent aussi des phases de régénération de l'énergie que le compositeur dépense à promouvoir sa singularité musicale au contact de mondes où sa différence peut être admise et devient mesurable. Que ce soit en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre comme cela est stipulé dans le titre intégral de la première édition des *Mémoires*<sup>4</sup>, ou qu'ils se décomposent dans les chapitres et les lettres en un itinéraire de villes à villes ou de pays à pays, l'étranger est un ferment de perception de soi-même. Ces univers extérieurs confortent ainsi une géographie intérieure quasi affective de noms de lieux et de régions : Bruxelles, Mayence, Francfort, voyage à Naples, en Autriche, en Bohême et en Hongrie et construisent un second univers de connivences essentiellement musicales. Les récits de voyage proposent ainsi des descriptions où l'on *voit* moins en fin de compte que l'on *écoute* et de même, lorsque les mots précis évoquent les berline, chemin de fer, bateau, traîneau et autres moyens de transports, le cortège fort en couleurs locales renvoie essentiellement à la musique intérieure des œuvres en gestation.

### *Berlioz dans son temps, un effet mémoire*

En réalité pour une bonne part d'entre eux les faits que relatent les *Mémoires*, ainsi que nous l'avons dit, se trouvaient déjà connus des admirateurs du compositeur au moment, en 1870, où parut le volume complet. Ce que Berlioz ajoute d'essentiel à la connaissance officielle est de l'ordre de la divulgation privée, non pas néanmoins le récit de ses aventures sur lesquelles il reste parfaitement elliptique, mais le récit de son chemin que l'on pourrait dire – spirituel –, d'artiste. Ce n'est donc pas pour l'attractivité des récits qu'ils contiennent que les divers articles qui composent les *Mémoires* sont inoubliables, mais parce qu'à travers ceux-ci ils nous conduisent, comme autant de signes frappants, au seuil d'un autre ordre de signification et d'enseignement. Les *Mémoires* sont par conséquent le lieu d'une synthèse, c'est-à-dire d'une appropriation ou d'un positionnement révélé ou rétabli.

Car si la caricature certes avait très tôt déjà dénoncé l'enflure du personnage en accusant la démesure de ses entreprises, de ses appétits et de ses aspirations, la

---

<sup>4</sup> Le titre tel qu'il est marqué dans l'édition de 1870 est le suivant : *Mémoires de Hector Berlioz membre de l'Institut de France comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803 – 1865.*

critique savante, plus particulièrement lors de la création des *Troyens à Carthage* au Théâtre-Lyrique en 1863, souligne soudain, comme des titres de gloire, certains traits essentiels de la figure connue du compositeur, jadis tournés en nombreux ridicules. La pensée sur Berlioz semble-t-il parvenait enfin à proposer la physionomie artistique du maître comme celle d'un lutteur, d'un lion, d'un incorruptible qui avait traversé orages et tempêtes sans faillir. Théophile Gautier trouve pour cela les phrases les plus vives dans l'article nécrologique qui figure ensuite dans ses *Notices romantiques*, et Saint-Saëns, plus éloigné du romantisme, renchérit aussi dans un article bien connu des berlioziens, paru dans *la Revue Bleue* en 1890 puis repris dans *Portraits et souvenirs* avec en *incipit* la formule entrée depuis dans l'histoire : « Un paradoxe fait homme, tel fut Berlioz ».

Berlioz, qui pouvait écrire en 1832 dans une lettre adressée à Humbert Ferrand, « Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup », avait donc fourni à ses contemporains une image tranchée de lui-même. Cette construction sensationnelle ne nous intéresse pas davantage que cela aujourd'hui, même si elle reste indissociable du charme du texte. Dans la mesure, en effet, où elle nous montre l'homme dans son extérieur et aux prises avec les contingences de sa vie sociale, elle n'est que de surface et d'une aide assez vite épuisée pour comprendre uniquement à travers elle la pensée du grand artiste. Car au-delà de cette « enveloppe » qui tient une place que l'on pourrait dire « voyante » et « tapageuse », et justement parce que Berlioz dans la « préface » se dit convaincu que personne n'aura d'intérêt à connaître « ce que je puis avoir fait, senti ou pensé », c'est à ce Berlioz-là que les *Mémoires* veulent aussi nous initier. Le Berlioz de l'être simple, affectif, enthousiaste, généreux évoqué par Saint-Saëns et déjà réhabilité par Ernest Legouvé<sup>5</sup>, celui qui s'oppose à la rumeur ou qui survient par-delà la rumeur. Aussi, face d'une part à un tel amas de clichés – il est vrai fort divertissants – est-ce à un aspect non extravagant du texte que nous voulons nous attarder, recherchant à relativiser les points saillants et imagés du récit à l'avantage de la présence rationnelle et objective de ses descriptions, de ses analyses et même de son moralisme. Se débarrasser en somme des effets afin de saisir la volonté c'est aussi tenter de comprendre en quoi ce que nous prenons pour des effets correspond de fait à l'expression sincère d'une vérité qui dès lors qu'elle est reconnue pour telle acquiert un relief autrement bouleversant. La lecture seconde que nous voulons entreprendre est celle qui justifie en priorité que la sobriété de Berlioz ait eu besoin pour s'exprimer de

---

<sup>5</sup> Ernest LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, 2 vol., Paris : Hetzel, 1886-1887. Voir plus particulièrement vol.1, chapitre XVI, p. 277-310.

mobiliser les forces de l'exaltation, de l'extraversion. Il en est de même dans ses compositions de l'importance de l'orchestration. L'orchestre de ses œuvres n'est pas là pour faire « du bruit », comme certains l'ont cru, mais pour manifester une *furia* d'enthousiasme. Avant d'avoir réellement écouté cet orchestre il survient *a priori* comme un tapage. Dès lors qu'on l'écoute il renferme des trésors de subtilité et fait pour ainsi dire « vibrer » le silence. Rien n'est aussi évident que dans la coda du « nocturne » de *Béatrice et Bénédict*, dans le « Septuor avec chœur » des *Troyens*, dans « L'invocation à la nature » de *la Damnation de Faust* ou, dernier exemple, l'« Amen » de la *Grande messe des morts*. Ces mouvements donnent par conséquent à revenir et à réfléchir sur le vacarme du « final » du premier acte de *Benvenuto Cellini*, les inconvenances du « songe d'une nuit du Sabbat » de la *Symphonie fantastique*, les délires de l'« Orgie de brigands » d'*Harold en Italie*...

### *Du fragment à l'entier*

Demandons-nous de nouveau en quoi et comment les « réticences et lacunes » précisées par précaution éditoriale dans le *Monde illustré* de 1858 sont en fait abolies dans le texte intégral. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment l'ensemble des chapitres des *Mémoires* construit une cohérence que les fragments mettaient en retrait. La parution censurée façonne en quelque sorte l'image quasi académique d'un artiste romantique parvenu sous le Second Empire à siéger à l'Institut, soit exactement tout ce que Berlioz refuse d'être, même s'il est effectivement élu à l'Institut en 1856. Un tel désaccord est à rapprocher des représentations partielles de la seconde partie des *Troyens* en 1863 sous le titre *Les Troyens à Carthage*. Représentations qui furent, comme on le sait, de plus en plus réduites au gré des soirées et qui ne pouvaient rendre compte à elles seules de l'équilibre du rêve virgilien de Berlioz dans ses proportions toutes à la fois barbares et antiques.

Mais force est de constater que Berlioz lui-même s'est résolu faute de mieux à cette parution partielle de ses *Mémoires*, comme à ce compromis autour de ses œuvres. Les limites de l'entente avec le lectorat parisien se mesurent dans ce poignant abandon de sa pensée à une présentation acceptable dans l'immédiat, mais – en sa décence même – simplement à demi affirmée. La question de l'amputation de son texte, appelle d'évidence l'aspiration de Berlioz à s'inscrire dans une postérité qui seule pourra le découvrir intégralement. Le dernier Berlioz est le compositeur d'un temps présent qu'il veut faire coïncider avec les sources universelles de l'émotion. Ce temps, temps par excellence de la modernité, n'est cependant pas plus celui des institutions que celui des goûts du

public, dans le sens où Berlioz fait de sa sagacité étonnamment en éveil, l'outil de la plus profonde poésie et de l'essor le plus juste de l'esprit.

Le paradoxe de l'œuvre de Berlioz repose donc en grande part sur l'écart presque permanent qui s'est moins établi en réalité entre l'extravagant et le misérable (déséquilibre pourtant très vite perçu comme une originalité maîtresse), qu'entre l'enthousiasme et le contingent. Délimitations qui peuvent aussi, à tout prendre, entrer dans les critères de la modernité à laquelle Berlioz, comme nous l'avons dit accède dans la seconde partie de sa vie<sup>6</sup>.

Sa décision d'écrire ses *Mémoires*, qui est de l'ordre d'une résolution, attient en réalité plus lentement son but que le compositeur n'y avait tout d'abord songé. La rédaction du texte s'inscrit en parallèle aux entreprises qui lui permettent de composer les derniers grands accomplissements de sa détermination créatrice, *L'Enfance du Christ*, *Les Troyens* et *Béatrice de Bénédict*. Entre *La Damnation de Faust* et *L'Enfance du Christ* nous pouvons donc également assister à la réalisation, dans la constance de son style musical, de son passage à la modernité. C'est l'accès de son langage à une plus large aisance encore et surtout à une plus grande liberté technique face aux sollicitations de l'inspiration. La critique a injustement cru percevoir dans la modestie de la partition de son inattendu mystère chrétien, sujet moins satanique et torturé après *la Damnation de Faust*, qu'angélique et naïf, un revirement de style. Elle pensa y déceler un détournement du romantisme. Berlioz pourtant ne pouvait se faire au contre sens que cela sous-entendait quant à une connaissance de sa sensibilité de créateur et de son tempérament d'homme<sup>7</sup>. Ne pouvons-nous lire aujourd'hui en cette réception pourtant bienveillante une profonde incompréhension de la part des contemporains de ce que la modernité comme décision de mise au propre des schémas anciens et d'un patrimoine assimilé, tendait à représenter ? Car ce dont le compositeur qui en est familier de longue date fait part, n'est qu'un stade nouveau de son dialogue esthétique avec l'actualité au regard de la mémoire. La modernité intervient bien en ce cas comme une inéluctable conséquence du dénouement donné au romantisme.

---

<sup>6</sup> C'est semble-t-il le lendemain du 6 décembre 1846 alors que *la Damnation de Faust* vient de connaître un échec quasi total, que Berlioz a été imperceptiblement conduit à entreprendre d'écrire officiellement, dès mars 1848 ses *Mémoires*, texte auquel comme le souligne Pierre Citron dans son « introduction » de 1991, il travaillait en fait depuis bien plus longtemps sans en avoir conscience : « En fait, avant d'avoir trente ans, il s'est mis, sans le savoir, à écrire son autobiographie, fragmentairement, par petits épisodes, puis en plus larges tranches par la suite. » (Pierre CITRON, « introduction » aux *Mémoires*, Paris : Flammarion, Harmoniques, 1991, p. 9.)

<sup>7</sup> Sur ce sujet, consulter le « Post-scriptum ».

C'est pourquoi Berlioz souligne lui-même les « fatals aspects » des dérisions de sa vie. Il le fait par provocation autant que par excès de raffinement mais aussi non sans un certain cynisme, dans la « préface » de ce qui est en fait son dernier ouvrage. Il met en évidence sur un même plan, choses et gens, faits et gestes exactement comme s'il s'agissait, pour reprendre une de ses formules des « explicateurs de sa vie<sup>8</sup> ». Or c'est également à partir de cet espace chaotique de « combats et de tumulte<sup>9</sup> » qu'il dénonce ainsi, que l'élan de son inspiration vers un sublime déterminant se fait jour. Il précise en somme à partir du dérisoire et de la vanité de sa condition, la situation d'exception qu'occupe l'artiste dans la société. Florence Naugrette souligne à juste titre l'interrogation provocatrice au chapitre premier lorsque le compositeur après avoir constaté que sa naissance n'a pas été présagée par des signes extraordinaires comme le rapportent les récits de l'Antiquité au sujet des héros, conclut « serait-ce que notre époque manque de poésie<sup>10</sup> ?... ». La question mérite en effet d'être remarquée, car elle met en perspective la conscience aiguë de ce que la modernité doit être, l'invention d'une poésie adaptée au temps industriel, la création d'un espace qui puisse prononcer en un monde d'entrepreneur et d'affairistes qui repoussent les prérogatives de la nature, le plus profond de la nature humaine. Enfin et surtout, l'ampleur de la distance qu'entre l'explicite et l'implicite, le vu et le non-dit, l'art doit désormais combler, habiter.

C'est pourquoi, nous y revenons pour la dernière fois, lorsque la rédaction du *Monde illustré* annonce le 18 septembre 1858 le premier extrait des *Mémoires* affirmant qu'il s'agit d'un texte qui suscitera l'intérêt et qui surprendra, l'argument n'est que routinier et dépréciatif, pour ne pas dire « laborieux » et « agité ». Il détourne les *Mémoires* de leur véritable fonction. Nous mesurons à cela la complexité du dialogue établi entre Paris et Berlioz. Relisons :

Nous sommes heureux de pouvoir annoncer à nos lecteurs que le savant maestro nous a remis son manuscrit. Notre prochain numéro contiendra

---

<sup>8</sup> Dans une lettre adressée à Humbert Ferrand le 16 septembre 1828, Berlioz invoque Goethe et l'autre familier de son univers de pensée Shakespeare comme les garants de son comportement qui semble répréhensible aux yeux de sa famille : « Nous lirons Hamlet et Faust ensemble. Shakespeare et Goethe ! les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie. » (Hector BERLIOZ, *Correspondance générale*, I, 1803-1832, éditée sous la direction de Pierre CITRON, Paris : Flammarion, 1972, p. 208.)

<sup>9</sup> Ce sont les termes mêmes que le *fugato* de l'« Introduction » de *Roméo et Juliette* a pour mission de transcrire.

<sup>10</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, Lyon : Symétrie, 2010, p. 33.



un premier fragment de cette œuvre, de l'intérêt le plus saisissant et de la verve la plus originale<sup>11</sup>.

Certes on ne peut demander à un journal autre chose qu'une valorisation de ses collaborateurs, mais notons comment Berlioz est devenu pour la circonstance un « savant maestro<sup>12</sup> », comment son texte suscite « l'intérêt » et comment sa verve est « la plus originale ». Berlioz serait-il devenu une figure de mode ?... Or force est de constater qu'il l'est, sous la plume du rédacteur, à la condition de ne révéler qu'une part de lui-même, celle de sa vie publique, mais point celle de sa vie privée. Un homme moderne serait-il celui qui endosse l'identité partielle que la société lui prescrit en présentant essentiellement son être comme une cohérence ou une résultante de gestes acceptés et en passant sous silence les tourments d'aspirations irréalisables ou de comportements inavouables ? Pourtant tout l'art de Berlioz n'a visé qu'à révéler l'autre visage de cet être social à certains égards si romanesque, si faussement public dans son profil caricatural mais si universel dans ses divisions faustiennes. Et de même lorsque la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, pourtant si aimable avec Berlioz, s'inquiète d'apprendre qu'il a pratiqué des ajouts après 1854 au texte qu'elle connaît<sup>13</sup>, elle nous prouve au travers de sa crainte de le voir prendre une position officielle envers « la musique de l'avenir de Liszt » qu'elle a davantage lu les *Mémoires* pour l'histoire actuelle que pour le portrait qui s'y trouve caché. Berlioz la rassurant à ce sujet lui répond néanmoins implicitement qu'elle n'a donc jamais compris le message des *Mémoires* qui ne traitent pas de questions de politique mais voudraient communiquer un élan d'art, qui ne parlent pas d'anecdotes quotidiennes mais d'une déclaration de foi.

À cet égard l'identification, à la fin des *Mémoires*, de la musique à l'amour ou à une élucidation de l'amour, si elle ne peut certes manquer d'intéresser

---

<sup>11</sup> *Le Monde illustré*, 18 septembre 1858, 2<sup>e</sup> année, n° 75, p. 190.

<sup>12</sup> Le mot italien devait être particulièrement odieux à Berlioz, le qualificatif de savant de même ne pouvait que le mortifier.

<sup>13</sup> Cet épisode est relaté par une lettre de Berlioz à la princesse en date du 11 mai 1865 « Vos suppositions à l'égard de la postface de mes *Mémoires* sont [également] gratuites. Il n'y a pas un mot, dans le récit de mes dix dernières années, qui ait trait à Wagner, ni à Liszt, ni à la musique de l'avenir. » (*Correspondance générale*, VII, 1864-1869, éditée sous la direction de Pierre CITRON, texte établi et présenté par Hugh J. MACDONALD, Paris : Flammarion, 2001, p. 261.) Voir aussi sur ce sujet la lettre du 30 août 1864 par laquelle Berlioz démontre à la princesse combien elle a des conceptions fausses sur l'artiste : « Je vous avouerai que je vois avec tristesse la facilité avec laquelle vous faites dans la pratique de l'art la part des *intérêts*. Vous trouvez tout simple qu'on n'admire pas ce qui ne nous admire pas et réciproquement. Ceci est affreux et constitue la négation complète de l'art. » (Même référence, p. 100.)

aujourd'hui la psychanalyse est une formule trouvée pour sublimer ce qu'il annonce en « préface », faire mémoire de ce qui a marqué sa vie pour l'art.

## **La « préface »**

### *De deux adjectifs*

Berlioz, dans les premières lignes de la « préface » de son texte, place l'évocation de sa vie sous deux adjectifs inattendus. Il écrit en effet : « 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<sup>14</sup> ». Il poursuit immédiatement son propos en suggérant d'entreprendre ce qu'il nomme une « étude rétrospective<sup>15</sup> ». Pourtant les *Mémoires* ne sont rien moins qu'un texte faisant état d'une vie « agitée » – chaotique – et qui dans les désordres de ses actes apparaîtrait comme « laborieuse ». L'impression d'ensemble qui résulte de la lecture du texte corrige de même, par un tempo littéraire certes enlevé, par la constance de l'humour et de l'esprit, par l'élan si remarquable d'un tempérament voué à l'idéal, tout impression fastidieuse d'« étude », fût-elle « rétrospective ». En aucun cas on ne perçoit un récit qui n'avancerait de façon appliquée qu'en fonction de dates et de classements. Tout à l'inverse, il s'agit d'une rédaction animée, à la forte présence d'âme et à la constance exemplaire. Ce sont, s'il faut demeurer dans une répartition binaire, l'intensité d'une intelligence à vif comme aussi une inextinguible soif d'absolu qui retiennent l'attention, conférant au récit son intensité, sa vibration, voire ses tonalités, ses modulations et ses timbres. Force est de le constater, le lecteur est confronté dans les *Mémoires* à une prose nerveuse et poétique, en tous points éloignée des qualificatifs ternes et dépréciatifs choisis par Berlioz lui-même.

Aussi faudrait-il comprendre cette vie « agitée » et « laborieuse » comme les termes d'un euphémisme, termes bons à désigner une vie passionnée et dense. Aussi, à moins d'attribuer l'agitation et le labeur aux efforts impuissants que Berlioz mit en œuvre, sa vie durant, pour conquérir un public qu'il intéressait moins qu'il ne l'effrayait, ne pouvons-nous admettre ces qualificatifs. Ils ne sont ni justes ni représentatifs de la vérité de ce qui nous semble définir l'essentiel de la vie de Berlioz. Mais le compositeur sans doute aussi lorsqu'il utilise ces mots, le fait-il comme s'il se regardait lui-même avec les yeux et la sensibilité de ses contemporains, comme s'il tentait de se dire à travers leur regard peu

---

<sup>14</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, « préface », p. 31. Nous soulignons.

<sup>15</sup> « Cette étude rétrospective me fournira en outre l'occasion... », Même référence.

compréhensif. Cela expliquerait aussi le terme de « rétrospectif » si intéressant en lui-même car compris également comme un changement de point de vue.

Nous tenons cependant dans le ton ambigu de modestie ou de neutralité que revêt l'ensemble de la « préface », un indice plus profond que celui trop facile que justifierait le seul recours à l'artifice littéraire de la modération, voire même celui d'une prise de distance de l'auteur par rapport à son sujet dont il est néanmoins l'acteur principal. Nous proposons de ramener cette attitude complexe à une question d'essence musicale.

### *Littérature et musique*

Car après une telle démonstration d'indifférence à la passion, c'est bien semblait-il une forme fondamentale d'incertitude ou de défiance à l'égard des puissances de la parole qui s'affirme de façon très accentuée. Ne se trouverait-on pas en ce cas confronté à un type de formulation par l'implicite, d'une inatteignable vérité ? Sous la plume du compositeur, le genre littéraire se révèle, une fois encore, mais dans les contradictions de la formulation et non pas dans l'énonciation d'une pensée, inapte à atteindre l'objectif fixé ? Seule une forme de double entente, de tacite allusion à un modèle utilisé à contresens, pourrait revaloriser la carence des paroles. Aussi le ton de la dérision, comme celui de la référence à un implicite méprisé devient-il une stratégie dissimulée. L'usage d'une formule banale, d'un cliché : « une vie agitée et laborieuse » pour désigner l'énergie incontrôlable en sa persévérance, devient un moyen expressif distancié. Une part de la vérité des *Mémoires* est en effet subtilement distillée dans l'allure policée qu'emprunte alors le début du texte. C'est dire que la part de « vérité subjective, musicale » que recouvre aussi le récit dans son entier, contredit la vérité « objective, littéraire » que la parole s'efforce de placer dans les premières lignes de la « préface ». En tant qu'elle est annonce aussi d'une disposition majeure en fait à la subjectivité, la phrase expose des faits qu'il faut retraduire. Le jeu entre vérité et mensonge est donc disposé dès le début dans sa complexité de lisibilité invisible et d'invisibilité lisible. Ce jeu est au reste explicité et comme « naturellement » prolongé, quelques lignes plus bas, par la provocation bien connue lancée comme à la cantonade par Berlioz : « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ». Ainsi, le compositeur avant d'entrer dans son sujet, prend la précaution de disposer les limites de son ouvrage et d'en signaler les inaptitudes littéraires et les aspirations musicales.

On pourrait voir en ceci comme l'analogie de certains gestes instrumentaux dans les premières mesures des partitions du compositeur. L'analogie bien sûr repose dans ce cas sur la relation qu'entretient le musicien entre les règles de

composition et l'organisation de son matériau sonore et thématique au gré d'une ambivalence possible et de l'implicite d'une distance entre l'un et l'autre qui crée l'espace même de l'expressivité. L'évocation de l'idée musicale, l'incitation de son émergence, la manière de faire attendre le thème en découvrant l'espace dans lequel il va se mouvoir représentent comme autant d'opportunités de fausses routes, de suggestions qui n'auront pas d'avenir sauf celui d'avoir contribué à disposer le temps et l'espace et à avoir introduit l'infini d'une autre sphère. Car par le fait même de déjouer les attentes, une réalité imprévue et autrement ciselée peut surgir et captiver. Nous pouvons penser entre autres aux premières mesures de la cantate *La Mort d'Orphée*, à celles de l'*Ouverture du Roi Lear*, à celles du « Sextuor » des *Huit Scènes de Faust*, ou encore à celles du « bal » de la *Symphonie fantastique*.

La « préface » correspond à une mise en garde, mais elle est aussi le passage à la lucidité. Elle devient par conséquent pour Berlioz l'occasion de prendre la parole avant de se confronter au récit des tribulations de ce qui a exclusivement guidé sa vie d'artiste, restituer l'expression juste des sentiments. Voici pourquoi la version partielle publiée de son vivant se devait de taire tout le pan de narration qui ne le fera réellement entrer dans la mémoire de l'Histoire qu'après sa mort, le pan poétique de sa vie privée. Autre voie, s'il en est une, de la compréhension des sujets de ses œuvres musicales et qui n'a rien d'un voyeurisme contrairement à ce que le journaliste du *Monde illustré* laissait entendre.

La prise de parole qui, au cours de la « préface », rompt inauguralement le silence est donc aussi particulièrement entourée d'un silence tacite. Le même silence à vrai dire que l'existence futile du bonhomme Berlioz intime à l'œuvre d'Hector Berlioz, mais qui pour cette raison d'appartenir au même individu doit à la fois être ménagée et rendue palpable. Il revient, on le comprend aisément, tout spécialement à un musicien de concevoir l'écriture littéraire face à une permanence, ou une omniprésence, du silence. Le musicien prophète ne se donne donc à appréhender *que* par le texte intégral de ses *Mémoires*. Mais pour dire vrai, le texte cherche à s'effacer devant la musique dont il est à lui tout entier rien d'autre qu'une grande préface, voire selon le sens berliozien, un « programme ».

### *De l'usage d'une formule*

Berlioz, guidé tout au long de sa rédaction par cette intention, utilise aussi, de place en place, après la prise de parole de la « préface », d'autres formules plutôt impersonnelles qu'il rend poétiques ou divertissantes parce qu'il les projette

dans des situations paradoxales. Ainsi en est-il de la formule « Cette promesse faite spontanément à un homme qui ne demandait rien, ne fut pas mieux tenue que tant d'autres, et à partir de ce moment, il n'en a plus été question. » Véritable galimatias de comédie qui rejoint les promesses trompeuses et contournées des contrats chez Molière et reste aussi semblable aux formules morales des contes où l'on voit les mauvais génies trahir la naïveté ou la crédulité de leurs victimes. La récurrence de la formule, qui emprunte aussi à la pratique du *lazzi*, fonctionne également comme un motif musical qui dans son allure de stéréotype doit, afin de conserver sa saveur, être de plus en plus écourté. Dans ce cas Berlioz au lieu de jouer sur l'élosion significative de certains mots, préfère la fracture schématique qu'illustrent les points de suspensions ou que suggère la formule abrégative mécanique « etc. ; etc. ». Il l'entremêle d'adaptations au contexte. Ce sont comme autant de variations sur le thème.

Il existe ainsi quatre variations sur la phrase citée. Tour à tour on lit : « Les promesses faites spontanément par ces messieurs n'ont pas été mieux tenues que tant d'autres, et depuis ce moment il n'en a plus été question » ; « sa promesse ne fut pas mieux tenue que tant d'autres et, à partir de ce jour, etc., etc. » ; « Cette promesse faite spontanément par son Excellence ne fut pas mieux tenue que tant d'autres, et à partir de ce moment il n'en a plus, etc., etc. » ; « Cette promesse n'a pas été mieux tenue que tant d'autres, et, à partir de la signature de ce contrat, il n'en a, etc., etc. »

C'est souvent parce qu'il détourne ces formules de leur aspect fonctionnel, ou de leur vocation d'usage qu'il construit un univers ludique de représentation. La parodie du monde, préconisé par les normes d'une société aux codes rigides, se fait l'espace privilégié de son activité créatrice. Elle relègue, pour ainsi dire, les marchands du temple à leur commerce. De la même manière que l'on voit, dans les œuvres musicales de Berlioz, son harmonie refuser les cadences et les dispositions attendues pour s'infléchir vers des impressions de modalité qui cependant s'insèrent dans une perspective toujours tonale, de même, sa syntaxe littéraire, en réalité très surveillée, s'autorise des excentricités qui si elles ne visent au style, établissent la vigueur d'une forte personnalité, peut-être « la verve la plus originale » que signale le rédacteur du *Monde illustré* !

Cette façon dérisoire d'« incantation » ou même de « psalmodie » n'intervient que pour illustrer la forme de fatalité qui voue le compositeur à être incapable de négocier sa carrière dans la société. Cette formule très mécanique résume sur le ton le plus banale son acharnement à reproduire des conduites d'erreurs ou à maintenir son personnage – selon un systématisme imperturbable – dans une sphère de contradiction et d'incompréhension, voire d'incommunicabilité.

Redisons que par son itération la formule a quelque chose d'un entraînement musical, tel un refrain ou plus exactement un motif. Ainsi ce que Berlioz est en vérité – un compositeur – suscite, jusque dans le maniement des objets les plus usuels, le plus extraordinaire voire le plus inattendu. Cela renvoie enfin le lecteur à des notions de confusion, de transgression aussi. Le gâchis d'un matériau qui aurait pu prétendre à servir la cause de l'ordre et de la cohérence se fait perspective d'un ordre autre qui tourne en dérision la crédibilité des lois.

\* \* \*

L'objet des *Mémoires* est certes de devenir le lieu d'une histoire, celui du placement d'un décor et enfin de l'apparition d'une personnalité. Mais, à ces données tout à la fois statiques, et mouvantes, faites grossièrement pour l'œil à la manière d'un théâtre de marionnettes, le musicien ajoute la nature inhérente au paradoxe de son art de compositeur, le silence et la durée. Il introduit la notion du déroulement du temps et de la conscience du privilège de l'attention à la mesure du temps, par ces récits qui se précipitent et se retiennent entre action intense et mélancolie suspendue. La fuite du temps, l'action du temps sur la physionomie du personnage, font poindre la rivalité duelle que se partage dans la sensibilité de l'individu réceptif à la perception de l'*instant* comme module qui lui permet d'appréhender la *permanence* d'une immobilité des données. L'idée de pérennité, de caractères fondamentaux soumis aux pressions d'un univers social changeant, devient le mobile premier de la recherche du compositeur lorsqu'il rédige son autobiographie.

Car sa vie se répartit entre des données non évolutives qui sont pointées du doigt dès le récit des émotions d'adolescence qui même si encore confuses n'en sont pas moins déterminantes, et des épisodes plus tumultueux présentés parfois comme des récits de cape et d'épée. Si Berlioz s'est donné dans sa vie les moyens de maintenir son projet de créateur, il devient quasi naturel qu'il ait ressenti en vieillissant le besoin d'accompagner cette progression de son art par l'écriture de ses *Mémoires*. Ces derniers deviennent la place où le musicien consigne moins le récit de sa vie au jour le jour que celui grâce auquel il authentifie les actes de sa détermination à combattre l'imbécilité du monde. Il rapporte comment ce que sa conscience à être au monde lui a tout d'abord proposé sur le mode d'une intuition, lui a coûté de temps et d'efforts pour rendre sensible dans des œuvres autant ordonnées que libres et fidèles, l'inchangé de la nature humaine dans le cadre d'une société aveugle.

On peut postuler ainsi que les *Mémoires* sont le texte qui réunit de la façon la plus fluide, les intuitions à leurs explications mais surtout à leur dévoilement ; soit encore les causes à leurs effets en maintenant toujours un doute sur l'ordre des opérations. Le sens du récit, qui n'imité pas tant des situations qu'il suscite un analogue, fait des *Mémoires* une réussite littéraire évidente. Et dès lors ce texte serait aussi l'image d'un procédé musical que l'histoire de toute une vie créatrice a tenté d'illustrer mais qui n'appartient cependant à aucun principe calculé.

Savoir s'approprier son individualité, la dire en la montrant dans son jeu, la laisser inexplicable mais efficace et productive, tel est l'enjeu délicat du texte à la fois objectif et subjectif, hanté par un certain parti de la vérité qui doit en somme beaucoup à une fidélité culturelle (sans doute de formation et au demeurant non revendiquée) à la *Poétique* d'Aristote. Car quand bien même les *Mémoires* souscrivent au genre d'un écrit informatif, il s'agit toujours d'une entreprise de représentation et de fiction. C'est pourquoi l'épigraphe y tient peut-être, si peu commentée qu'elle soit, et pour cette raison même, d'être en quelque sorte une parole inaperçue, négligée jouant néanmoins un rôle clef.

C'est à cette autre dimension que nous voulons désormais réfléchir.

## **L'épigraphe de Shakespeare, l'avant et l'après, l'ouvert et le clos.**

### *D'une lettre de Berlioz*

Je suis depuis deux mois dans les imprimeurs jusqu'au cou. J'imprime mes *Mémoires*, que j'ai un peu augmentés depuis que vous les avez lus, et beaucoup retouchés. Cela fera un beau volume in 8° de 550 pages. Je vois combien il était nécessaire de les imprimer moi-même ; mille détails eussent été perdus sous la direction d'un autre que moi. On en tirera 1200 exemplaires ; qui ne seront mis en vente que plusieurs années après la mort de l'auteur. Cela commence à être bien écrit. Mais, au point de vue philosophique, quelle tempête dans un verre d'eau ! j'ai pris pour épigraphe ces vers de Macbeth :

*Life's but a walking shadow ; a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more ; it is a tale  
Told by an idiot, foul [full] of sound and fury,  
Signifying nothing<sup>16</sup>.*

---

<sup>16</sup> Hector BERLIOZ, lettre à Carolyne Sayn-Wittgenstein du 20 mars 1865, *Correspondance générale*, VII, 1864-1869, p. 222.

S'il semble que Berlioz ait tardivement eu l'idée de cette épigraphe, il a cependant souhaité, semble-t-il, l'utiliser tout de suite d'une manière singulière comme un *avant* et un *après* disposés *autour* de son texte. L'éditeur Michel Lévy ne perçut pas l'importance pourtant insistante de cet ordonnancement en fait assez musical et poétique, puisqu'il avait curieusement placé la seconde occurrence de la citation *après* la table des matières, soit au-delà du temps et de l'espace que délimite le texte. Or l'épigraphe appartient de toute évidence à l'architecture du texte.

Si l'on suit l'étymologie du mot, « épigraphe » signifie – signe gravé – et en tant que tel se rapproche également de l'exergue qui désigne « un texte hors du texte, ou hors de l'espace du texte ». On peut voir parfois, l'usage de l'épigraphe par exemple sur une médaille et aussi sur certaines inscriptions indépendantes du graphisme qui constitue le corps du texte.

L'épigraphe/exergue de Berlioz lui permet donc principalement, aussi bien comme objet de stratégie littéraire que comme moyen de finesse d'expression, de souligner les intentions et la situation morale, voire esthétique du texte principal. Mais comme en outre ces premières paroles n'ont rien d'un récit, mais immobilisent une pensée, il s'agit de comprendre l'épigraphe comme une métaphysique allusivement projetée, à la façon d'un éclairage, et sans autre forme de procès, sur l'entièreté du paysage que dessinent les *Mémoires*.

L'image de la « tempête dans un verre d'eau » à laquelle la lettre de Berlioz fait aussi allusion, si elle conforte d'une part la dérision du « agité » et « laborieux » de la « préface » et dénonce par là le romantisme distancié (pour ne pas dire la modernité) avec laquelle le compositeur va traiter le genre de l'autobiographie, signifie encore d'autre part la hantise chez lui de l'absurde, c'est-à-dire de l'erreur de jugement. Cette image rassemble sans doute l'interrogation du musicien rebelle aux certitudes du monde social, aux appréciations portées sur la finalité de ce que l'on écrit ou de ce que l'artiste produit. Elle insiste aussi sur les ambiguïtés de ce que l'homme ressent et croit discerner de ses propres sentiments.

On sait que dans l'Antiquité l'épigraphe se plaçait aux frontons des temples en façon d'annonce, en manière de désignation des objets ou des dieux dont le temple consacrait le culte. Selon la métaphore que nous filons à partir du terme architectural jusqu'au domaine des lettres, si l'intérieur du temple dans sa totalité correspond certes au texte entier des *Mémoires*, l'épigraphe comme le fronton du temple, lui tient lieu de seuil, de point d'arrêt à la limite de deux mondes. Le fronton dans sa dimension symbolique d'introduction au mystère, rejoint aussi une valeur immémoriale, sacrée, grave, d'initiation. Il est pressenti



comme le passage inaugural d'une dramaturgie, c'est-à-dire comme l'occasion du passage d'un monde à un autre, d'un espace commun à un espace privilégié. Il est de ce fait l'espace – mais aussi le moment – où s'opère une révélation. Il est enfin l'entrée dans un processus de catharsis.

Dans le cas de Berlioz, la figure de Macbeth d'une part, ses propos d'autre part sont sans doute à saisir selon une certaine religiosité comme un principe préexistant – antérieur – à la prise de parole qui va pouvoir donner momentanément forme au temps d'un récit dans les pages suivantes du texte. Mais c'est cependant aussi sans doute une mise en garde, face à l'illusion et la vanité des propos ultérieurs qui nourriront et peupleront le récit. On observe par conséquent ici un processus d'inversion. Au moment d'entrer dans le temple, on quitte un monde. Il est tentant de dire que le monde que l'on quitte pour aller ordinairement à la rencontre de la révélation est exactement à l'opposé de celui de la révélation que l'on quitte pour aller vers le monde de l'énonciation, le profane est bien celui qui reste en dehors du temple. Mais Berlioz choisit les paroles de Macbeth d'un moment clef de la tragédie de Shakespeare. Il s'agit des propos que prononce le héros lorsqu'il apprend la mort de sa femme. Macbeth semble alors être soudain l'objet d'une illumination qui délie sa pensée, le faisant parler comme un prophète ou un sage de la vanité du monde. Berlioz place ses *Mémoires* sous le signe de la lucidité d'un être qui soudain, dans un accès de conscience extrême, considère toute l'histoire de sa vie et en perçoit les mystifications. Macbeth au plus fort de sa stature tragique, comme le mentionne Berlioz, s'écrie donc : « Life's but... »

Par conséquent plus que le personnage c'est le moment de son histoire qui relève d'une dimension bien particulière, celle d'une acuité vertigineuse, d'une voyance, quasiment d'une béance. Macbeth si aveuglé par sa soif de pouvoir, si entraîné par la violence de ses actes mesure dans ce moment où il pressent que sa vie va s'interrompre, l'absolue relativité de ce qu'il en a fait. C'est donc face à l'évidence de la fuite du temps et de la fin imminente de son propre pouvoir d'action, face aussi à l'absurdité d'avoir cru posséder le monde qu'il reconnaît :

La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite sur le théâtre, et qu'après on n'entend plus ; c'est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n'a aucun sens.

Berlioz choisit non seulement de présenter ce texte deux fois, mais encore de deux manières différentes. Il le dispose, comme nous l'avons dit, tout d'abord *avant* le texte :

Life's but a walking shadow, etc.

La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite sur le théâtre, et qu'après on n'entend plus ; c'est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n'a aucun sens.

Puis, *après* le texte, dans une présentation linguistiquement inversée :

La vie n'est qu'une ombre qui passe, etc.  
Life's but a walking shadow ; a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more ; it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.

La citation de la scène 5 de l'acte V de *Macbeth* par sa double situation – *avant* puis *après* – acquiert quelque chose des valeurs d'un motif musical ou d'une sollicitation poétique comme celle d'un refrain à variation grâce au jeu, sur lequel nous allons revenir, de répartition entre la langue originale et la langue traduite. Cette citation se présente peut-être de ce fait davantage comme l'objet d'une transaction trouvée pour passer d'un état à un autre. Il s'agit donc plus que d'une *introduction* au texte, c'est peut-être davantage l'objet de transition, celui d'une métamorphose, entre un monde que l'on quitte et auquel on pourra cependant revenir après le passage certes futile mais aussi initiatique dans le temple. Car même si de fait la citation assure ainsi les fonctions d'introduire et de conclure, elle semble poser la dimension d'une suprême parenthèse accordée à la parole que le texte écrit de la main de Berlioz va prendre, et au rôle en bien des cas dérisoire qu'il va jouer. La citation apparaît donc comme un procédé que proposerait le compositeur pour faire passer le lecteur du monde en quelque sorte préexistant au verbe que nous identifierons à celui de la musique, pour accéder au monde passagèrement figuratif des mots. Les relations à un temps arrêté et un temps de l'action compactée entrent également en jeu. Le monde de la musique serait par conséquent quitté pour celui de la parole auquel il aborderait, et auquel – en fin de texte – il retournerait. De ce fait l'inversion des langues dans la présentation en épigraphe recouvre la signification possible d'un passage de l'incompréhensible à ce qui fait sens, puis de ce qui fait sens au retour à la matière de sonorités et d'accents qui annonce le grand univers paradoxalement muet de la musique et des puissances de l'imaginaire.

Lorsque Berlioz donne cette citation sous diverses formes alternativement en français ou en anglais, il enchâsse aussi le récit des *Mémoires* dans une couleur indistincte qui n'est pas sans rappeler la « dédicace » selon la traduction libre du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval, articulation littéraire qui sonne par ailleurs aussi comme un appel à l'inspiration et au ressouvenir. C'est au cours de

ces quelques strophes versifiées par le poète français que l'invitation à la muse est implicite, mêlée cependant de nostalgie et nécessairement d'ombres errantes. Et même si Goethe semble selon Nerval avoir été conduit, sous le recours à l'allégorie, à évoquer ce qui serait une affection manquante<sup>17</sup>, cette dédicace est aussi le signe du transfert que l'art ne cesse d'établir entre nos vies et nous-mêmes.

Venez, illusions !... au matin de ma vie,  
Que j'aimais à fixer votre inconstant essor !  
Le soir vient, et pourtant c'est une douce envie,  
C'est une vanité qui me séduit encor.  
Rapprochez-vous !... c'est bien ; tout s'anime et se presse  
Au-dessus des brouillards, dans un monde plus grand,  
Mon cœur, qui rajeunit, aspire avec ivresse  
Le souffle de magie autour de vous errant<sup>18</sup>.

### *Macbeth, Hamlet et Othello*

Macbeth, figure invoquée, complique cependant le paysage du récit autobiographique, d'un halo d'incompréhension et d'étrangeté. Car c'est plutôt celle du prince d'Elseigneur que l'on attendrait, celle dont la dernière parole est néanmoins « the rest is silence ». Hamlet intervient plus tard confondu à Roméo, comme un rajeunissement lié à l'actualité du texte et cède à son tour la place à Othello, lorsque les *Mémoires* s'achèment vers leur conclusion<sup>19</sup>. Hamlet attendu est donc précédé de Macbeth qui ouvre, au Berlioz en fin de carrière, une parenté et dévoile ou trace une filiation. Le double Hamlet/Hector a été déjà imaginé par la critique berliozienne, de même que le couple Hector/Harriet a été assimilé au couple Hamlet/Ophélie, cela tombe en quelque sorte sous le sens. Jamais en revanche la construction Macbeth/lady Macbeth n'a été utilisée pour qualifier l'autre couple, celui que forme peut-être Berlioz avec Marie Reccio dont il se cachait pour rédiger les *Mémoires* d'où elle est, au demeurant, singulièrement absente. Le double auquel la présence de Macbeth donne lieu dans les *Mémoires* est à chercher ailleurs. Il est davantage projeté dans le combat amer que mène le monde de l'art avec le monde du pouvoir. C'est ainsi qu'il revient au genre des mémoires – d'entretenir ces manières de

---

<sup>17</sup> Gérard de Nerval propose une note où il suggère cette idée de l'absence de quelque ami défunt auquel Goethe voudrait faire ici allusion.

<sup>18</sup> Gérard DE Nerval, « Dédicace », *Faust, une tragédie*, traduite en vers par Gérard, Paris : Dondey-Ducret, 1828, p. 3. Goethe a quant à lui sans doute rédigé ce texte en 1797, lorsqu'il a repris le projet de *Faust*.

<sup>19</sup> « Othello's occupation's gone » (« Postface », Hector Berlioz, *Mémoires*, p. 603.)

confusions et de déformations que l'expérience du vécu finit par donner en élucidation à ce qui a été et qui ne recouvre son vrai sens qu'au moment où interviennent les derniers instants. Macbeth, là où il est sollicité, correspond au voyant qui décrypte le monde. Il est à sa manière un interprète encore sibyllin d'un message indéchiffrable autant qu'impossible à dire car sans lien avec nos logiques. Mais il révèle cette dimension d'inconnaissable qui émerge peu à peu dans le déroulement de nos histoires dont les mécanismes lorsqu'ils sont démontés confinent à l'absurde et font voir les démarches d'erreur et de souffrance. C'est de cette disposition dénonciatrice et certes révolutionnaire que procèdent aussi les irrégularités et les absurdités que les hommes intiment à leur construction du monde et que le temps s'emploie sans cesse à déstabiliser, à contredire, et plus simplement à « faire passer ».

La langue étrangère, celle de Shakespeare, obéit semblablement à la fonction initiatique que, dans un rituel, tiendrait la présence d'un texte en langue sacré. Elle efface les repères comme elle introduit une forme seconde de musicalité vis-à-vis du sens qui s'exprime cependant au travers de l'effet rassurant et positif de la traduction. Ainsi, placer le texte autobiographique au cœur de cette symétrie en miroir dont la valeur contrapuntique ne saurait nous échapper n'est pas étranger à la volonté de donner la juste et stricte valeur que détient un programme face à une œuvre musicale. La partition on le sait – tel fut tout au moins le cas pour les œuvres de Berlioz – préexiste au programme. Elle lui échappe, mais elle a besoin d'un programme pour tenir l'auditeur en état de totale réceptivité. Telle est la condition de la musique relativement à l'apparence<sup>20</sup>.

Or dans le cas des *Mémoires* dont le but est d'expliquer l'art à ceux que cela intéresse ou qui veulent en entreprendre la carrière, la proposition se trouve rigoureusement inversée, comme si la musique ne cessait d'envahir l'écriture littéraire du compositeur, sans pour autant y parvenir. Mais la musique dès lors qu'elle est comprise comme disposition à l'expression, et non pas comme une façon d'organiser un discours, change de finalité. L'art posé par Berlioz comme l'accès à « une sphère supérieure<sup>21</sup> » de l'esprit et de l'émotion est ainsi par l'organisation entre exergue et texte, tout d'abord montré en l'espèce

---

<sup>20</sup> Berlioz s'en est entre autres expliqué dans l'article en deux livraisons qu'il a consacré à « L'imitation musicale » dès 1837. « De l'imitation musicale », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1<sup>er</sup> et 8 janvier 1837, *Critique musicale*, texte établi par Marie-Hélène COUDROY SAGHAI et Anne BONGRAIN, 6 vol. parus, 1996-2008, Paris, Buchet-Chastel, t. 3, 2001, p. 1-14.

<sup>21</sup> BERLIOZ, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830, *Critique musicale*, t. 1, 63-68.

énigmatique de la citation de Shakespeare, renfermée dans son mystère et sa violence provocatrice, puis en sa familiarité de lisibilité par les chapitres et les lettres. Ce serait bien une allégorie de la musique qui ouvrirait à la langue écrite l'« épisode [raconté et dérisoire] de la vie d'un artiste ». Elle lui laisserait même les tréteaux suggérés pour qu'elle s'y « pavane à son heure et que l'on ne l'entende plus ».

Ce serait dès lors ce qui tient lieu – par sa position dans l'organisation du texte – de programme, qui contiendrait cependant le fantastique tandis que ce qui tient lieu de discours et d'œuvre ne réciterait comme une ombre qui passe, qu'un conte – un programme – qui n'a aucune signification. L'architecture des *Mémoires* devient de la sorte celle d'une anti *Symphonie fantastique* ! Comment en aurait-il pu être autrement, si l'on songe que seule la citation de Shakespeare par sa langue étrangère s'apparente à une musique tandis que le texte rédigé par Berlioz n'est que paroles au sens malgré tout positif. Et l'on retrouve dans le cynisme qui frappe Macbeth au moment où il comprend qu'il n'a jamais rien possédé de ce qu'il croyait étreindre, et qu'il n'a par conséquent été qu'un pauvre comédien « qui se pavane et s'agite » « That struts and frets » ; on retrouve deux termes clefs « sound and fury » – « fracas et furie » qui répètent comme à l'intersection qui vient d'avoir lieu par la médiation du silence (« et que l'on entend plus » « And then is heard no more ») établi entre la parole et la musique, l'aspiration au lyrisme « signifying nothing ». Car tout revêt au point d'intersection valeur d'ambivalence. Le « signifie rien » est valable soudain aussi bien pour la musique que pour la parole.

La citation de Macbeth, livrée sans commentaire présente sous forme de figure allégorique, les futures qualificatifs de la vie « agitée et laborieuse » qui n'intéresse personne, de la « préface ». La citation prononce cette évidence obscure, évidence de mystère comparable à l'énigme du sphinx adressée à Œdipe sur la route de Corinthe et en défendant l'entrée. Elle est placée au seuil du basculement de la vie monotone d'homme intègre, dans l'ordre de la tragédie et des emportements futurs. Le déchiffrement codé de l'énigme que pose Berlioz en façon de frontispice à son texte n'est nulle part ensuite interprétée explicitement, elle est néanmoins produite en variations. La clef en demeure cachée jusque dans l'application du conteur qui vient prendre le devant de la scène en cinquante neuf chapitres et plusieurs lettres. La réponse est ailleurs, elle se trouve dans l'œuvre musicale. Ainsi les *Mémoires* contiennent-ils aussi à qui veut bien le comprendre « tout » ce qui n'a pas été dit. C'est pour cette raison

certes une œuvre de mémoire, mais plus encore un mémorial à l'adresse des partitions dont le compositeur redoutait qu'on ne les jouât plus.

Face à ce texte si remarquablement agencé, ultime avatar du romantisme mué en modernité, comment ne pas songer à la « dédicace » claudélienne aussi fortement marquée par une synthèse du théâtre antique et shakespearien, dans *Le Soulier de satin*, là où l'annonceur profère dans les dernières lignes de son texte qui prélude à la pièce : « C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau <sup>22</sup> ».

© Alban RAMAUT

---

<sup>22</sup> Paul CLAUDEL, *Le Soulier de satin*, scène première, fin du texte de l'annonceur, *Théâtre*, 2 vol., Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1948, p. 568.