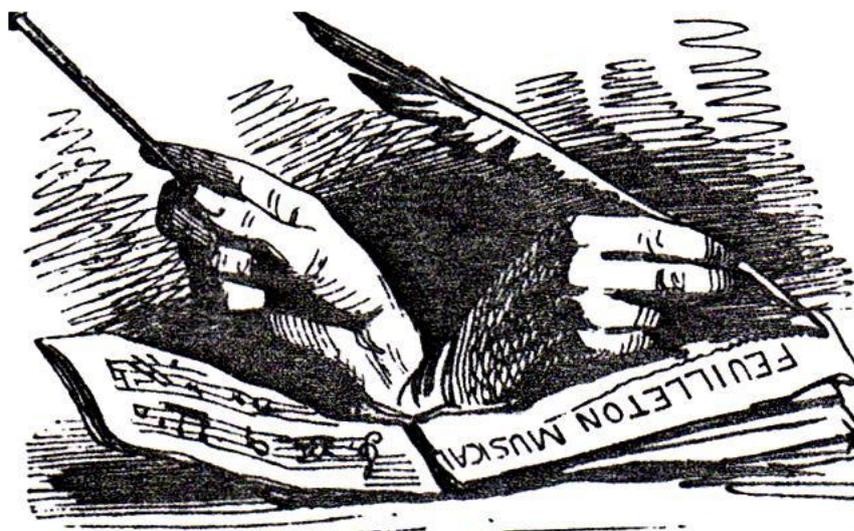


Guillaume BORDRY

## Hector in fabula

La relation littéraire entre le compositeur et son public  
dans les Mémoires d'Hector Berlioz



« Les écrits de compositeurs peuvent être des objets musicologiques ». C'est par cette formule que Michel Duchesneau a justifié l'existence d'un réseau international d'études des écrits de compositeurs. Mais s'ils peuvent être des objets musicologiques, les écrits de compositeurs sont-ils, ou peuvent-ils être, des objets littéraires ? Sans vouloir nécessairement prouver ni reconnaître la littérarité éventuelle d'un certain nombre d'écrits de compositeurs, nous souhaiterions montrer ce qu'une perspective littéraire peut éventuellement apporter à l'analyse de ces textes.

Deux perspectives sont possibles : on peut considérer ces écrits comme des *paratextes* d'œuvres musicales, ou bien comme des *œuvres* à part entière, valant indépendamment de la musique du compositeur qui les a rédigées. En choisissant l'une ou l'autre, on pose aussi la question du statut du public de ces œuvres. Il y a deux importants numéros de la revue *Circuits* qui cherchent à savoir « qui écoute<sup>1</sup> ». La question que l'on peut ainsi poser, à propos des écrits publiés des compositeurs, est de savoir *qui les lit* ; et surtout de savoir si le lecteur de l'écrivain-compositeur se confond ou non avec l'auditeur

---

<sup>1</sup> *Circuit*, vol. 13, n°2 (2003) et vol. 14, n°1 (2004).

du compositeur-écrivain. A qui s'adressent les écrits de compositeurs, quels en sont les destinataires, et quel type de dialogue s'instaure, dans le cadre d'un écrit littéraire, entre le compositeur et son public<sup>2</sup> ?

L'exemple des *Mémoires* de Berlioz me semble intéressant à double titre. Premièrement, parce que c'est un objet qui permet de poser la question de la littérarité des écrits de compositeurs, ne serait-ce que par le nombre et la qualité des travaux de critiques littéraires que ces *Mémoires* ont pu susciter<sup>3</sup>. Deuxièmement, parce que cette œuvre permet d'isoler, au sein des écrits de compositeurs, un genre particulier, celui de l'autobiographie de compositeur, et d'examiner la façon dont ce genre peut intéresser la musicologie. Par nature, l'autobiographie suscite une certaine méfiance dans les rapports ambigus qu'elle entretient avec la *vérité*. Parfois fondée – c'est le cas chez Berlioz – sur une réorganisation de textes préexistants, l'autobiographie propose une reconstruction narrative de la vie de l'artiste, souvent chronologique, et par principe organisée au bon vouloir de son rédacteur, qui est libre de transformer *a posteriori* la réalité. Cela peut susciter un grand nombre de travaux savants dont la fonction est de vérifier la vérité ou bien la fausseté d'un énoncé autobiographique, afin d'établir sa vérité biographique<sup>4</sup>. De plus, l'autobiographie a une façon particulière d'aborder les œuvres musicales du compositeur lui-même. Nicolas Donin définit ainsi l'écrit autoanalytique comme ne se laissant pas, je le cite, « ramener au récit autobiographique berliozien » : il y a un conflit latent entre *analyse* et *récit*, et l'autobiographie, par le récit qui la structure, réorganise la succession et l'importance relative des œuvres, les *raconte* et, à proprement parler, les *met en œuvre*, en utilisant les mêmes outils que la fiction. L'autobiographie suscite en cela davantage de soupçons que tout autre écrit, et risque d'éloigner de la vérité de l'œuvre ; elle est, explicitement, mise en « intrigue »,

---

<sup>2</sup> Cette communication profite d'un grand nombre de travaux sur la lecture, tant dans le champ historique que littéraire. Citons simplement, dans le champ historique, Chartier, Roger, dir. *Histoires de la lecture, Un bilan des recherches*. Paris : IMEC, éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1995. Cavallo, Guglielmo et Chartier, Roger, dir. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil, 1997. Lyon Caen, Judith. *La lecture et la vie. Les usages du roman dans la France de Balzac*. Paris : Tallandier, 2006. Dans le champ littéraire, Picard, Michel, *La Lecture comme jeu*. Paris : éditions de Minuit, 1986. Jouve, Vincent. *L'Effet-Personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. *La Lecture*. Paris : Hachette, 1993. Gestin, Daniel. *Scènes de lecture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1998. Cf. également La revue *Lecture Littéraire*, éditée par le GRLELI/CRIMEL (Université de Reims).

<sup>3</sup> Bailbé, Joseph-Marc. *Berlioz artiste et écrivain dans les Mémoires*. Paris : Presses universitaires de France, 1972. Didier, Béatrice et Reynaud, Cécile, dir. *Berlioz écrivain*. Paris : ADPF, 2001. Zaragoza, Georges, dir. *Berlioz homme de lettres*. Dijon : Editions du Murmure, 2006. Cf. également Citron, Pierre, dir. *Dictionnaire Berlioz*. Paris : Fayard, 2003, notamment la notice « langage littéraire » (rédigée par Eric Bordas), qui démontre ou plutôt démonte le style d'écriture berliozien, en étudiant deux aspects fondamentaux, que sont l'humour et le lyrisme, et la notice « lectures » (rédigée par Cécile Reynaud), qui pointe un phénomène passionnant, des marques de lecture dans le texte.

<sup>4</sup> Cf. Bloom, Peter. « Berlioz et ses biographes : de Boschot à Barzun ». *Hector Berlioz : regards sur un dauphinois fantastique*, dir. Alban Ramaut. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 53-72.

pour reprendre un terme de Jean-Jacques Nattiez. Cependant – et cela pourrait être l'intérêt d'une perspective littéraire sur ces textes – le principe même de cette mise en intrigue même apporte, à un autre niveau, un éclairage sur le processus créateur ou sur le travail du compositeur.

Dans cette étude, où l'on considérera arbitrairement que tous les lecteurs des états antérieurs de ce texte (les correspondants, les lecteurs de revues, etc.) sont désormais subsumés sous les « lecteurs-des-*Mémoires*<sup>5</sup> », nous verrons que les *Mémoires* sont un texte musicographique *et* littéraire, reposant sur un « pacte » tout à fait singulier ; que cette autobiographie de compositeur est émaillée de références et de citations littéraires, de traces de lecture qui créent une connivence entre lecteur et écrivain. Un compositeur fait œuvre littéraire, et donne à la lecture une place dans l'appréhension de la musique : la lecture informe tout à la fois la composition et l'écoute.

Les Mémoires de Berlioz : une autobiographie littéraire et musicale.

Le statut littéraire du genre autobiographique est ontologiquement discuté. Deleuze, dans *Critique et clinique*, note que « la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je<sup>6</sup> » ; il y aurait incompatibilité entre le discours à la première personne, le récit de sa propre vie, et le travail littéraire. De plus, le sous-genre de l'autobiographie d'artiste, dans lequel on peut classer les *Mémoires* de Berlioz, suscite une certaine méfiance de la part de la critique littéraire. Voici ce qu'en dit Philippe Lejeune dans son premier ouvrage, *L'Autobiographie en France*, en 1971, lorsqu'il cherche à définir son corpus, et qu'il explique qu'il choisit surtout des textes *d'écrivains*, et parmi les écrivains, surtout de *romanciers* : « L'intérêt très légitime que l'on porte à des autobiographies de non écrivains (religieux, artistes) a pour objet les expériences rapportées, plutôt que le récit, en général assez conventionnel<sup>7</sup>. »

L'autobiographie d'artiste part donc avec un certain retard dans cette course à la littérarité : ce sont les expériences rapportées qui y retiennent le lecteur, et non le texte lui-même, le récit, sa construction, son écriture, etc. Il faudrait donc considérer les *Mémoires* de

---

<sup>5</sup> Je m'appuierai sur la seconde édition faite par Pierre Citron (1991) des *Mémoires* de Berlioz ; elle reprend le texte de l'édition Michel Lévy, imprimée du vivant du compositeur et publiée après sa mort, en 1870. Berlioz, Hector, *Mémoires*, éd. Pierre Citron. Paris : Flammarion, 1991.

<sup>6</sup> Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Editions de Minuit, 1993, p. 13.

<sup>7</sup> Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 1971, p.45.

Berlioz comme un objet musicologique plutôt que littéraire. Le critique précise encore quelques lignes plus loin :

« Sauf quelques cas exceptionnels (comme celui de Berlioz), les autobiographies d'artistes sont décevantes. [...] Certes, tous ces livres sont passionnants pour l'histoire de l'art, mais plutôt comme mémoires que comme autobiographies. L'artiste-autobiographe se heurte à plusieurs difficultés : l'écueil du récit de vocation, émouvant mais souvent stéréotypé ; ensuite l'écueil de la chronique, ou d'un récit malgré tout assez extérieur, qui concerne autant la lutte ou les échanges de l'artiste avec son milieu que le développement de sa personnalité artistique. Peut-être la forme du récit n'est-elle pas la mieux adaptée à la transposition de l'expérience musicale ou picturale<sup>8</sup>. »

La hiérarchisation esthétique proposée par Philippe Lejeune repose sur la présence ou l'absence, dans le texte d'un certain nombre de marques de littérarité. Le caractère systématique des autobiographies d'artistes les classe parmi les mauvaises autobiographies : le respect d'un canevas narratif sans invention ni originalité, la présence d'un « récit de vocation » toujours à peu près identique (c'est-à-dire d'une perspective téléologique qui oriente le récit). Lejeune formule une dernière critique, plus spécifique : l'autobiographie d'artiste serait condamnée au « récit extérieur », reposant sur un désinvestissement du sujet et s'attachant davantage aux faits qu'au respect d'un pacte autobiographique, qui exige dans son principe sinon dans sa réalisation une forme de sincérité ou, pour reprendre Starobinski, de *transparence*.

Les *Mémoires* de Berlioz seraient, cependant, un « cas exceptionnel ». Lejeune distingue ici clairement autobiographie et mémoires. Or le terme choisi par Berlioz est bien celui de *Mémoires*, même s'il emploie le terme d'autobiographie à la fin du chapitre IV. Damien Zanone a décrit parfaitement la différence entre *Mémoires* et *Autobiographie*, qui est rapportée par les dictionnaires à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Deux mots sont différenciés, indiquant deux types de textes différents, et deux réceptions distinctes des genres : « l'objet [des Mémoires] n'est pas l'individu [...], son objet est une personne, c'est-à-dire l'incarnation concrète de l'individu dans le monde. [...] Les Mémoires s'imposent à eux-mêmes de représenter conjointement l'individu et la société, ils refusent la sécession égotiste où prospère l'autobiographie<sup>9</sup>. »

---

<sup>8</sup> Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, p. 47.

<sup>9</sup> Zanone, Damien. *Ecrire son temps : les mémoires en France de 1815 à 1848*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 118.

Contrairement à l'autobiographie, qui prend pour objet l'individu, le terme de « mémoires » désigne la représentation du parcours social de celui qui les rédige. Faut-il considérer qu'en choisissant l'un des genres, autobiographie ou mémoire, se joue le statut d'objet, musicologique ou littéraire, de l'écrit de compositeur ? Les mémoires du compositeur s'opposeraient à l'autobiographie de l'écrivain. Le choix du titre, pourtant, n'implique pas nécessairement la conformité d'une œuvre entière à la définition du genre ; comme Chateaubriand, Berlioz est à la fois mémorialiste et autobiographe : il opère une synthèse des deux types d'écrits, présente son *moi social* et son *moi intime*, et surtout, fait œuvre de compositeur et d'écrivain.

### Le pacte autobiographique du compositeur

Il faut insister sur une partie important du genre autobiographique : le texte liminaire (le pacte) pour ensuite en montrer les implications littéraires.

« On a imprimé, et on imprime encore de temps en temps à mon sujet des notices biographiques si pleines d'inexactitudes et d'erreurs, que l'idée m'est enfin venue d'écrire moi-même ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art. Cette étude rétrospective me fournira en outre l'occasion de donner des notions exactes sur les difficultés que présente, à notre époque, la carrière des compositeurs, et d'offrir à ceux-ci quelques enseignements utiles<sup>10</sup>. »

Daniel Madelénat l'a relevé : le souci de l'autobiographe est la vérité<sup>11</sup>. L'autobiographe s'oppose au biographe pour, en quelque sorte, prendre son destin en main. Dans ce texte, Berlioz définit son public, ses lecteurs : les amis de l'art et les compositeurs. On peut le comparer à un autre texte liminaire, à un autre pacte : celui que Gounod établit avec ses lecteurs.

« Sans m'abuser sur le degré d'intérêt qui peut s'attacher à mon individu, je crois que le récit exact et simple d'une existence d'artiste offre des enseignements utiles, qui, parfois, se cachent sous un fait ou sous un mot sans importance apparente mais qui se rencontrent avec la disposition d'esprit ou le besoin du moment. Le fait le plus indifférent, le mot le

---

<sup>10</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 37.

<sup>11</sup> Madelénat, Daniel. *La Biographie*. Paris : Presses universitaires de France, 1984, p. 117.

moins prémédité est souvent une opportunité ; j'en ai fait l'expérience, et ce qui m'a été utile ou salutaire peut l'être à d'autres<sup>12</sup>. »

On retrouve un même argument d'utilité pour justifier le passage à l'écriture : le caractère exemplaire de l'autobiographie de compositeur. Ce n'est pas un simple récit de vie, mais un livre de conseils ; non pas une méthode de composition, mais un *Manuel du compositeur*. Par conséquent, c'est une inscription de l'écrit de compositeur, par le compositeur lui-même, dans le champ de la musicographie. Revenons à Berlioz :

« Déjà un livre que j'ai publié il y a plusieurs années, et dont l'édition est épuisée, contenait, avec des nouvelles et des fragments de critique musicale, le récit d'une partie de mes voyages. De bienveillants esprits ont souhaité quelquefois me voir remanier et compléter ces notes sans ordre. Si j'ai tort de céder aujourd'hui à ce désir amical, ce n'est pas, au moins, que je m'abuse sur l'importance d'un pareil travail. Le public s'inquiète peu, je n'en saurais douter, de ce que je puis avoir fait, senti ou pensé. Mais un petit nombre d'artistes et d'amateurs de musique s'étant montrés pourtant curieux de le savoir, encore vaut-il mieux leur dire le vrai que de leur laisser croire le faux<sup>13</sup>. »

Premièrement, on note l'inscription de Berlioz non pas dans son œuvre musicale mais dans son œuvre littéraire : ce texte, composé de multiples textes préexistants, intègre les *Mémoires* dans une œuvre littéraire déjà constituée, à la suite d'un autre texte épuisé. Pourtant, Berlioz récuse en même temps le statut d'écrivain qu'il occupe, en insistant sur le caractère composite, sans ordre, fragmentaire et incomplet de ses écrits.

Deuxièmement, on remarque la façon dont Berlioz définit son public. Il oppose, d'un côté, « de bienveillants esprits », un « petit nombre d'artistes et d'amateurs de musique », et de l'autre côté le « public », silencieux et indifférent. Berlioz justifie son autobiographie en l'inscrivant dans un dialogue ; c'est la réponse à une demande, celle des « artistes et amateurs de musique », à un public d'auditeurs, donc. L'écrit sert alors de complément à la connaissance, préalable, de l'œuvre musicale.

La suite du texte de Berlioz pose la question de la vérité : peut-on mentir à des amateurs de musique ?

« Je n'ai pas la moindre velléité de *me présenter devant Dieu mon livre à la main* en me *déclarant le meilleur des hommes*, ni d'écrire des *confessions*. Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ; et si le

---

<sup>12</sup> Gounod, Charles. *Mémoires d'un artiste*. Paris : Calmann Lévy, 1896, p.1-2.

<sup>13</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 37.

lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que les péchés véniels<sup>14</sup>. »

Après avoir critiqué les « inexactitudes et les erreurs » des notices biographiques dont il fait l'objet, Berlioz se livre à une véritable déclaration de mauvaise foi. Il refuse, dans les *Mémoires*, la scène judiciaire de l'autobiographie<sup>15</sup> : se démarquant parodiquement de Rousseau, il refuse que son livre soit un plaidoyer. A propos de Berlio et des compositeurs de sa génération, Jean-Jacques Nattiez explique qu'il est important de faire dialoguer les écrits de compositeurs. Ici, le dialogue est orthogonal : l'écrit de compositeur dialogue avec un genre littéraire, celui de l'autobiographie, et avec un écrivain, Jean-Jacques Rousseau. C'est une rupture partielle du pacte autobiographique, et surtout réécriture parodique. Les *Mémoires* de Berlioz s'éloignent de la platitude du genre de l'autobiographie d'artiste décrite par Philippe Lejeune. Le compositeur conclut :

« L'Angleterre, depuis que je l'habite, a exercé à mon égard une noble et cordiale hospitalité. Mais voici, aux premières secousses du tremblement de trônes qui bouleverse le continent, des essaims d'artistes effarés accourant de tous les points de l'horizon chercher un asile chez elle, comme les oiseaux marins se réfugient à terre aux approches des grandes tempêtes de l'Océan. La métropole britannique pourra-t-elle suffire à la subsistance de tant d'exilés? Voudra-t-elle prêter l'oreille à leurs chants attristés au milieu des clameurs orgueilleuses des peuples voisins qui se couronnent rois? l'exemple ne la tentera-t-il pas? *Jam proximus ardet Ucalegon ! ...*<sup>16</sup> »

Comme dans l'exemple de Juan Carlos Paz évoquant Gagarine, cité par Esteban Buch, le texte de Berlioz fait une référence directe à l'histoire contemporaine : nous sommes ici dans le genre des mémoires. Après des effets de suspens, une prosopopée, des questions rhétoriques et des comparaisons, le texte, fort travaillé, se termine par une citation, non plus parodiée comme pour Rousseau, mais littérale, et cette fois ci en latin : Berlioz cite l'Enéide. Si le compositeur, au début de son texte, s'adressait à des amateurs de musique, il s'adresse aussi à des lecteurs. La citation est un trait tout à fait habituel de l'autobiographie : Saint Augustin multiplie dans ses *Confessions* des citations plus ou moins explicites de psaumes et de réminiscences littéraires. Même s'il est compositeur, l'autobiographe cache avant tout un lecteur.

---

<sup>14</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 37.

<sup>15</sup> Mathieu Castellani, Gisèle. *La Scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.

<sup>16</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 38.

## Berlioz autobiographe et lecteur

Berlioz est un lecteur, en effet. Il y a plusieurs façons de le montrer ; la plus simple consiste à reconstituer un lecteur à partir de ce qu'il écrit, et des traces de lecture qu'il place dans ses propres textes. Ceci permet de surcroît d'étudier la fonction que Berlioz accorde à la lecture et au texte littéraire. Comme dans la citation relevée tout à l'heure, Virgile est un hypotexte permanent. Chaque épisode des *Mémoires* est propice à une référence, à une citation littéraire, où intervient souvent le poète latin :

« Je suis né le 11 décembre 1803, à La Côte-Saint-André, très petite ville de France, située dans le département de l'Isère, entre Vienne, Grenoble et Lyon. Pendant les mois qui précédèrent ma naissance, ma mère ne rêva point, comme celle de Virgile, qu'elle allait mettre au monde un rameau de laurier. Quelque douloureux que soit cet aveu pour mon amour propre, je dois ajouter qu'elle ne crut pas non plus, comme Olympias, mère d'Alexandre, porter dans son sein un tison ardent<sup>17</sup>. »

Louis Marin a montré, à propos de Stendhal<sup>18</sup>, que dès le début du texte autobiographique, un rapport complexe à la vérité s'installe, dans la simple mention de la formule « je suis né ». Cette phrase est nécessairement la reprise d'un discours extérieur, d'un oui-dire (« on m'a dit que je suis né »). Et pour atténuer cette délégation de la parole, cette première défaillance de l'autobiographe, l'écrivain doit reprendre la main en déléguant la naissance à une autre figure que la sienne. Chez Stendhal, ce sont des tableaux ; chez Berlioz, ce sont les livres. On reconnaît la version de la naissance de Virgile racontée par Donat, et le tison ardent évoqué par Plutarque dans sa *Vie d'Alexandre*<sup>19</sup>. Cependant, il est impossible de savoir si ces références sont de première main (c'est-à-dire des souvenirs de lecture *directs*, puisés par Berlioz dans sa connaissance personnelle de Donat ou de Plutarque) ou bien de seconde main (issues de petites phrases coutumières des biographies d'hommes illustres, voire de connaissances anecdotiques orales).

Tout en laissant la parole à d'autres, Berlioz montre qu'il sait comment peut s'ouvrir une vie de héros ; le lecteur est en droit d'attendre, par habitude de lecture, un signe avant-

---

<sup>17</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 39.

<sup>18</sup> Marin, Louis. « Stendhal et la peinture italienne dans la *Vie de Henry Brulard* ». *Stendhal, Roma, l'Italia*, dir. Massimo Colessanti. Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 358.

<sup>19</sup> Cf. Bordry, Guillaume. « « Hector Berlioz, lecteur ». *Berlioz 2003 : Contributions du CNSMDP au bicentenaire de la naissance de Berlioz*, dir. Anne Bongrain et Dominique Hausfater. Paris, CREC, 2003, pp. 85-93.

coureur du génie particulier dont il sera plus tard nécessairement question. Berlioz connaît les principes d'écriture de ce genre littéraire, et on perçoit dans l'économie du texte le réinvestissement de pratiques et de constats de lecteur. Au seuil des *Mémoires*, avant même de se présenter comme un compositeur ou un musicien nés, Berlioz montre qu'il sait lire. Certes, il n'est ni Virgile ni Plutarque ; certes, il semble vouloir se montrer différent de son lecteur, en se comparant malgré tout à de telles figures : mais il commence par se présenter comme son semblable. C'est au fur et à mesure du texte que le compositeur s'écrit, petit à petit, comme personnage littéraire : Berlioz lecteur et personnage, devient *Hector in fabula*.

Louis Marin, toujours à propos de Stendhal, montre que l'autobiographie peut être le lieu où l'auteur, qui « relit sa vie et la donne à lire », découvre qu'il est lui-même « lu comme un livre », « écrit comme un personnage », « lu comme un être de texte<sup>20</sup> ». Stendhal, dans la *Vie de Henry Brulard*, se compare à Zadig ; voici, dans les *Mémoires*, quelques comparaisons littéraires faites par Berlioz.

« Mon grand-père maternel, dont le nom est celui du fabuleux guerrier de Walter Scott (Marmion), vivait à Meylan, campagne située à deux lieues de Grenoble, du côté de la frontière de Savoie. C'était la villa de madame Gautier, qui l'habitait pendant la belle saison avec ses deux nièces, dont la plus jeune s'appelait Estelle. Ce nom seul eût suffi pour attirer mon attention ; il m'était cher déjà à cause de la pastorale de Florian (*Estelle et Némorin*) dérobée par moi dans la bibliothèque de mon père, et lue en cachette, cent et cent fois<sup>21</sup>. »

Le mode de caractérisation des personnages est singulier : Berlioz évite la description physique ou la description du caractère des personnages qu'il rencontre : il commence par une assimilation littéraire. Tous les gens qu'ils croisent sont des personnages de roman. Le monde est perçu par les yeux d'un lecteur, qui se décrit lui-même comme personnage littéraire au sein d'un monde livresque. Si le grand père s'appelle Marmion, Berlioz est forcément un personnage de Walter Scott. Si une jeune fille s'appelle Estelle, Berlioz est forcément Némorin. « Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup<sup>22</sup>. »

---

<sup>20</sup> Marin, Louis, « Stendhal et la peinture italienne dans la *Vie de Henry Brulard* », p. 365.

<sup>21</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 44.

<sup>22</sup> Lettre à Humbert Ferrand, 12 juin 1833. Berlioz, Hector. *Correspondance*, dir. Pierre Citron, vol. 2, Paris : Flammarion, 1972, p. 105.

## Une relation littéraire

Les *Mémoires* sont émaillées de traces d'écoute, et Peter Szendy en a repéré de passionnantes<sup>23</sup> ; mais le texte porte aussi maintes traces de lecture. En plus de les isoler, il est intéressant de les confronter, pour éventuellement percevoir des liens entre les émotions suscitées par le texte et par la musique.

« La vie de Gluck et celle de Haydn que je lus à cette époque dans la *Biographie universelle*, me jetèrent dans la plus grande agitation. Quelle belle gloire ! me disais-je, en pensant à celle de ces deux hommes illustres ; quel bel art ! Quel bonheur de le cultiver en grand !<sup>24</sup> »

Il faut insister ici sur la dimension chronologique mise en place par le récit : la lecture d'un texte sur Haydn et Gluck intervient avant la découverte de la musique de ces deux compositeurs. Il y a une médiation du texte dans le rapport de Berlioz à la musique. Peu importe que cela soit vrai, que ce récit soit une reconstruction, une mise en intrigue. Ce qui importe, c'est que Berlioz écrive, présente au lecteur, à l'amateur de musique ou au public que les compositeurs qu'il admire ont été découverts par le truchement du texte. Dans les *Mémoires*, le texte apparaît comme un moyen d'accéder à la musique. La lecture conduit ainsi, logiquement, au concert et à la bibliothèque du Conservatoire, à l'écoute et à la découverte des partitions. C'est un chemin qu'il indique à son lecteur : le texte est, potentiellement, un paratexte musical.

Je quitte ici les *Mémoires* pour examiner très rapidement deux textes de Berlioz dont le rôle me semble correspondre à ce moyen d'accéder à la musique ; où il me semble que l'on retrouve un usage comparable de la lecture. Tout d'abord le livret de la *Symphonie fantastique* : « La distribution de ce programme à l'auditoire, dans les concerts où figure cette symphonie, est indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage<sup>25</sup>. »

On peut certes se demander si la rédaction de ce livret précède la création de la musique, ou bien s'il fut écrit après coup ; on sait aussi que la connaissance du livret, et la compréhension du « plan dramatique » de la symphonie n'est pas indispensable à l'appréciation de cette œuvre. Cependant, Berlioz indique et définit, très clairement, un usage du texte, de l'écrit de compositeur : une simultanéité de la lecture et de l'écoute, ou

---

<sup>23</sup> Szendy, Peter. *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Paris : Editions de Minuit, 2001, notamment p. 96 et suivantes.

<sup>24</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 52.

<sup>25</sup> Berlioz, Hector. *Symphonie fantastique*, éd. Nicholas Temperley. Basel : Bärenreiter, p. 3, note. Cette note dans le programme de la symphonie apparaît dans l'édition publiée par Maurice Schlesinger en 1845.

plutôt une écoute qui présuppose la lecture, moyen « indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage ». Berlioz réserve, dans le rapport de l'auditeur à la musique, une place au texte. Second exemple, la note sur la partition de *Roméo et Juliette*, pour le numéro intitulé « Roméo au tombeau des Capulets » :

« Le public n'a point d'imagination ; les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut la supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un auditoire d'élite auquel le cinquième acte de la tragédie de Shakespeare avec le dénouement de Garrick est extrêmement familier, et dont le sentiment poétique est très élevé. C'est dire qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Elle présente d'ailleurs au chef d'orchestre qui voudrait la diriger des difficultés immenses. En conséquence, après le *Convoi funèbre de Juliette*, on fera un instant de silence et on commencera le FINAL<sup>26</sup>. »

L'auditoire « d'élite » évoqué ici ressemble au lectorat des *Mémoires*, et comme lui s'oppose au « public » sans imagination. Le lecteur des *Mémoires* connaît Rousseau et Virgile, comme l'auditoire doit ici connaître presque par cœur la version révisée par Garrick de *Roméo et Juliette*. La compréhension de la musique passe, une fois encore, par une lecture préalable ; la musique suppose la connaissance d'un *pré-texte*. Dans l'examen des « écrits de compositeurs, il semble ainsi important de faire dialoguer entre eux texte autobiographiques et partitions, didascalies, livrets et exergues littéraires. Dans l'œuvre de Berlioz, des textes de statuts très différents montrent tous que le compositeur écrit pour des auditeurs en devenir, et compose pour un public qui a déjà lu.

On a vu tout à l'heure que Berlioz, dans les *Mémoires*, se présente à son lecteur comme son semblable, qu'il se montre, lisant, à ses lecteurs. L'assimilation de l'écrivain et du lecteur, du lecteur à l'auditeur, et par là même l'exemplarité du récit, qui fait du texte un moyen d'accéder à la musique, n'empêche pas Berlioz de franchir une étape supplémentaire : lecteur et auditeur, il devient, un jour, compositeur. Mais là encore, c'est la lecture qui le conduit à la composition :

« Je dois encore signaler comme un des incidents remarquables de ma vie, l'impression étrange et profonde que je reçus en lisant pour la première fois le *Faust* de Goethe traduit en français par Gérard de Nerval. Le merveilleux livre me fascina de prime abord ; je ne le

---

<sup>26</sup> Berlioz, Hector. *Roméo et Juliette*, éd. Dallas Kern Holoman. Basel : Bärenreiter, 1990, p. 253, note.

quittai plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout. Cette traduction en prose contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes, etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique, et à peine au bout de cette tâche difficile, sans avoir entendu une note de ma partition, j'eus la sottise de la faire graver... à mes frais<sup>27</sup>. »

Le texte suscite la musique ; Berlioz passe de la lecture de *Faust* à la composition. Surtout, la musique qu'il compose prend, avant toute chose, la forme d'un *écrit* : comme le *Faust* de Goethe, Berlioz écrit un *livre*. Le souci premier de Berlioz n'est pas de faire entendre ses *Scènes de Faust*, mais de fabriquer un ouvrage : une partition, gravée, émaillée de citations de Shakespeare, d'exergues, etc. Cette partition n'est pas le support ancillaire d'une exécution musicale. C'est un fragment de bibliothèque, un livre, au milieu d'autres ouvrages, et dialoguant avec eux.

\*\*\*

Berlioz se présente, autant comme un écrivain que comme un musicien, autant comme un auditeur que comme un lecteur, autant comme un personnage réel que comme un personnage de roman. La lecture joue un rôle fondamental dans l'écriture des *Mémoires* ; de plus, des liens se créent entre attitude d'écoute et attitude de lecture, entre émotion littéraire et émotion musicale. On peut considérer l'œuvre littéraire de Berlioz, et les *Mémoires* en particulier, comme un paratexte de son œuvre musicale : il semble plus juste de considérer que l'œuvre musicale de Berlioz place l'activité de lecture au cœur ou au principe même de l'activité musicale, que ce soit du côté du compositeur (la lecture guide la création musicale) ou du côté du public (la lecture guide l'écoute). Berlioz entretient une relation littéraire avec son lecteur ; une relation qui double ou qui informe les relations entre l'auditeur et le compositeur. On trouve cette idée, admirablement imagée - et partant *littérisée* - dans la belle phrase, non destinée à être publiée, écrite par Berlioz à sa soeur Adèle Suat, le 26 octobre 1856 :

« Malheureusement tu ne sais pas la musique ; mais au moins maintenant le côté littéraire de mon œuvre (ne ris pas de ce titre ambitieux) sert pour toi de communication, et t'ouvre une fenêtre par laquelle tu peux regarder dans mon jardin<sup>28</sup>. »

---

<sup>27</sup> Berlioz, Hector. *Mémoires*. p. 148.

<sup>28</sup> Berlioz, Hector, *Correspondance*, dir. Pierre Citron, vol. V, éd. Hugh McDonald et François Lesure, Paris :Flammarion, 1989, p. 378.

Université Paris Descartes  
et  
Centre de recherches en Littérature et poésie comparées  
Université Paris Ouest Nanterre