

Berlioz, une vie de héros

Prologue

Un soir, à Vienne, un mystérieux voyageur habillé de noir vint visiter un compositeur mourant et lui passa commande d'un requiem. Épuisé, le musicien fut incapable de mener sa tâche à bien : sa dernière partition resta inachevée.

Bien des saisons ont passé. Nous voici à Paris. Un autre artiste est à bout de forces : Hector Berlioz. Le calendrier indique l'extrême fin du mois de février 1869. Berlioz a eu soixante-cinq ans le 11 décembre précédent. Il est mourant, mais il tient à raconter les principaux épisodes de sa vie pour le compte d'un mystérieux biographe, tout de noir vêtu lui aussi, qui est venu le voir quelques semaines plus tôt. Certes, il ne peut plus écrire, mais il a gardé son sens du dédoublement et de la mise en scène. Le roman de sa vie, il le raconte en se citant à la troisième personne : Hector biographe de Berlioz !

À son chevet, quelques femmes composent le chœur des pleureuses, mais elles sont empreintes de retenue. Il y a là Mme Charton-Demeur, qui chanta dans un opéra mutilé représenté cinq ans et trois mois plus tôt ; Mme Delaroche, amie de la seconde épouse du compositeur, Marie Recio ; Mme Martin, mère de Marie Recio. Tour à tour, elles notent les épisodes de la vie de l'artiste sous la dictée du moribond. Mme Damcke et Mme Massart, amies fidèles de Berlioz, se sont absentes ; elles vont bientôt revenir et raviver son énergie défaillante, au cas où les forces viendraient bientôt à lui manquer. Il y a aussi une certaine Mme Fournier, dont le nom vient souvent sur les lèvres du compositeur défait, mais il semblerait qu'elle habite loin, vers Genève, et qu'elle n'ait pas pu se rendre à Paris. Quand Berlioz parle d'elle, les visages se ferment.

Des musiciens viennent tour à tour animer les souvenirs de Berlioz : ils s'appellent Reyer, Bizet, Saint-Saëns, Stephen Heller. Eux aussi ont pour tâche de redonner un peu d'entrain à leur maître et ami. Il ne faut surtout pas qu'il se taise à jamais avant d'avoir rempli la mission que le messager de l'enfer est venu lui commander : le récit de sa vie.

C'est l'une des deux copies de ce récit, noté puis mis au propre par les derniers témoins, que nous consignons ici. Nous n'en saurons pas plus sur le mystérieux commanditaire, disparu à jamais en emportant l'autre copie de cette histoire.

L'enfant et l'infini

Le roman qui commence le 11 décembre 1803, à La Côte-Saint-André, baigne dans l'atmosphère d'une idylle : le XVIII^e siècle n'est pas très loin, les feux et les guerres de la Révolution se sont éteints, la Terreur n'est plus qu'un mauvais souvenir, le Consulat a offert à la France une paix relative et une stabilité politique appréciable après les coups d'état en série qui caractérisaient le Directoire. Dans le Dauphiné, le temps se mesure au rythme des travaux et des jours, qui épousent un ordre immuable depuis bien des siècles. Si certaines villes comme Grenoble se vouent à la ganterie, quelques vallées à la métallurgie ou à l'industrie textile, la majeure partie de la province est encore soumise aux lois de l'économie agropastorale.

Un enfant vient de naître. Il s'appelle Hector Berlioz. Son père est médecin et soigne gratuitement les pauvres : ses revenus proviennent en grande partie de ses terres et de ses vignes. Les ancêtres ont patiemment agrandi et fait prospérer le domaine familial, et le docteur Louis Berlioz est un notable comblé. Né en 1776, il a épousé en février de l'année 1803, à Meylan, Joséphine Marmion, de six ans sa cadette. Hector n'a pas tardé à venir ! Car Hector est un enfant de l'amour. Il vivra plus tard lui-même des passions tumultueuses, mais ses parents, malgré toutes les conventions qui semblent marquer leur existence, ne se sont pas mariés par simple raison. Une lettre adressée en avril par Louis à celle qu'il appelle « ma Fifine », écrite alors que le jeune officier de santé est éloigné de quelques lieues et pour quelques jours de sa jeune femme enceinte, est la preuve de l'attachement sincère qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

Le docteur Louis, on le dira plutôt voltairien, avec un petit quelque chose de Jean-Jacques Rousseau. Sceptique en religion, modéré en politique (même s'il doit, en 1814, devenir maire de sa commune et prendre un temps le masque d'un ultra), c'est un homme bienveillant qui aime l'ordre, la

paix, le calme nécessaire à l'étude. C'est aussi un esprit brillant et novateur, qui publiera en 1816 un *Mémoire sur les maladies chroniques, les évacuations sanguines et l'acupuncture*, mais va se refermer peu à peu sur son domaine et ses pensées. On sait qu'il s'est rendu à Paris, qu'il y a étudié, qu'il y a peut-être vécu de folles aventures ; on devine qu'il s'est peu à peu résigné par la suite à son destin de médecin en Dauphiné et de notable jouissant des revenus de ses terres et domaines.

Joséphine Marmion est l'image complémentaire de son époux. Elle souffre des portraits peu flatteurs et peu nuancés qu'on a gardés d'elle (portraits écrits, car aucune peinture, aucun dessin, aucun daguerréotype la représentant ne nous est parvenu), et notamment de celui de son propre fils, qui aura beaucoup à souffrir de son irritabilité. Mais la jeune Mme Berlioz, à dix-neuf ans, est d'après les témoignages une femme belle, élancée, vive, drôle à l'occasion. Pieuse, elle ne se consume pas pour autant dans la dévotion. Elle a le sens des convenances et de la considération, et l'énergie de son caractère, au fil de trente-cinq années de mariage, prendra l'ascendant sur un mari devenu bilieux, taciturne, voire hypocondriaque.

Le petit Hector a une première sœur. Née en 1806, elle se prénomme Anne-Marguerite - on l'appellera Nanci. Puis viendra Louise-Julie-Virginie, qui naîtra l'année suivante mais mourra dès 1814, quelques jours après la naissance d'Adèle. Louis-Jules-Félix, né en 1816, ne vivra que trois ans. 1819, enfin, verra la naissance de Prosper, le dernier des six enfants de Louis et Joséphine. À vrai dire, seules Nanci et Adèle accompagneront, notamment par la correspondance, la vie tumultueuse de leur frère.

Les premières années d'Hector sont mal connues. On l'imagine choyé, dans la belle maison cossue qu'habitent ses parents au cœur de ce bourg sans grande âme qu'est La Côte-Saint-André. On l'imagine aussi attentif à la lumière et aux bruits qui composent le décor. Car la petite ville est blottie dans une étendue sans aspérité, la plaine de la Bièvre, située au cœur d'un paysage immense et majestueux : celui des Alpes, avec les massifs du Vercors et de la Chartreuse, et l'Isère qui n'est pas si loin, et le Rhône qui dévale de la Suisse jusqu'à la Méditerranée, *via* le lac Léman, Lyon, et les étendues sauvages de la Drôme et de l'Ardèche plus au sud. Il y a les Alpes et le Rhône, mais au-delà il y a l'Italie : quiconque regarde une carte se rend compte que La Côte-Saint-André n'est pas plus éloignée de Milan ou de Rome que ne l'est Salzbourg.

Hector, vers 1808 ou 1810, est environné par les rumeurs des conquêtes de Napoléon. Bonaparte est devenu empereur en 1804. Austerlitz, Léna, Friedland, Wagram sont les grandes étapes d'une épopée qui va le conduire jusqu'en Russie. Or, nombre de jeunes gens du Dauphiné partent pour la guerre, en reviennent à intervalles réguliers, soit à la faveur d'un congé ou d'une permission, soit parce qu'ils sont blessés : ce sont alors des récits à enflammer les imaginations ! Il arrive aussi qu'on apprenne leur mort sur un champ de bataille boueux et sanglant. Il y a là un arrière-plan de fureur et de feu qui incendie le paysage dans lequel baigne l'enfance du petit Berlioz.

Le temps des émois

Il semble qu'en 1809 Hector soit mis en pension au séminaire de La Côte-Saint-André. Réveillé au son du tambour, il y vit l'expérience de l'enfermement et de l'austérité. Premier exemple de cette vie de caserne qu'il récusera violemment plus tard à la villa Médicis ! Deux ans plus tard, Napoléon fait fermer le séminaire : Hector rentre chez lui. Son père deviendra son précepteur et pourra mettre en pratique les conseils donnés par Rousseau dans l'*Émile*. Que pouvait-on espérer de mieux pour cette jeune âme sensible et avide ? L'enfant est ainsi confié

aux soins d'un homme doux, cultivé, plus mélancolique qu'autoritaire, qui aura le désir de donner à son fils l'éducation qu'il estime digne d'un futur médecin. Car il ne fait pas de doute, pour le docteur Louis, que son fils aîné prendra sa succession. C'est ainsi qu'Hector apprendra, au fil des saisons, l'histoire et la géographie, qu'il lira dans le texte Horace et Virgile, qu'il s'initiera au solfège et, dans le *Traité* de Rameau qui lui paraît alors bien obscur, à l'harmonie, qu'il se passionnera pour La Fontaine et pour les récits de voyages : rien ne fait plus rêver l'enfant que les cartes, les mappemondes et les planisphères. *La Nouvelle Héloïse* et le *Génie du christianisme* font aussi partie de la bibliothèque familiale et sont très prisés par les Berlioz. Plus tard viendront les cours de chimie et d'anatomie.

Arrive 1815 : Napoléon va être défait. Il y aura bien les Cent-Jours, mais Waterloo sonne le coup de grâce. Les Bourbons sont de retour, Louis XVIII s'installe sur le trône. À La Côte-Saint-André, Nanci fait sa communion au couvent des Visitandines. Hector reçoit le sacrement, lui aussi. Et là, dans la chapelle, il ressent comme un éblouissement. Autour de lui, toutes les jeunes filles entonnent une

romance d'un opéra-comique de Dalayrac, *Nina ou la folle par amour*, adaptée bien sûr à des paroles très saintes : il n'est pas question de chanter « Quand le bien-aimé reviendra » quand Dieu vous écoute et vous regarde !

Épisode angélique, épisode violent. Berlioz n'a pas encore douze ans, mais il a compris, tout au moins il a perçu, confusément mais puissamment, quel peut être le pouvoir de la musique. Ce qui n'est pas pour déplaire au docteur, qui n'a pas conscience du tremblement de terre que vient de subir l'âme de son fils, mais qui l'encourage à étudier plus avant la musique : ne fait-elle pas partie, comme la science, le latin et la littérature, du bagage d'un jeune homme bien né ? Et n'y a-t-il pas aussi, dans la bibliothèque familiale, entre l'*Énéide* et un livre de médecine, un album contenant des extraits de l'*Orphée* de Gluck ?

Alors, Hector apprend à jouer du flageolet, puis de la flûte. Un musicien du théâtre de Lyon du nom d'Imbert vient donner des leçons de musique aux membres de la Garde nationale ; il en donnera aussi à Hector, qui très vite se passionne pour ses instruments et commence à composer : des romances, un *Pot-pourri concertant sur des thèmes italiens*, deux quatuors. Incapable d'imaginer quelle place prendra la musique dans l'esprit et dans le cœur de son fils, le docteur Louis lui offre en 1819 une guitare ; Nanci elle aussi bénéficiera de cours.

Éducation singulière que celle de Berlioz : plutôt que de formation *musicale*, on parlera de formation *à la musique*. Car s'il s'est plongé très tôt avec innocence dans les livres d'harmonie de Rameau (mais aussi de Catel), s'il reçoit les leçons méthodiques d'un maître de musique, Hector a aussi appris dès son plus jeune âge à écouter les sons : ceux du vent et de l'orage, ceux des échos répercutés par les montagnes ; il a appris la vertu de l'espace et du silence ; il a appris à goûter les chansons des pâtres et les mélopées des processions qui disparaissent au loin. Les oiseaux et le bruit régulier de l'enclume du maréchal-ferrant ont tissé un réseau d'impressions sonores dans son esprit, qui préexiste à l'apprentissage abstrait de la théorie musicale.

Hector écoute avec avidité, lit beaucoup, apprend vite. Il sent la vie battre en lui à grands coups. Il se découvre une sensibilité romanesque. Aimer ? Elle s'appelle Estelle, elle habite Meylan, il l'appelle la *stella montis*. Il n'a que douze ans, elle en a déjà dix-sept, elle l'appelle « Monsieur Hector », elle le trouve sauvage, attachant et fiévreux, elle danse dans les bras de Félix Marmion, oncle d'Hector, frère de Joséphine, capitaine de l'Empereur, messenger des aventures et des victoires de l'Empire, qui aime à faire claquer ses éperons (encore une leçon de rythme !). Si une modeste chapelle a été l'occasion pour le jeune garçon de découvrir la musique, une maison entourée de jardins et de vignes, une vieille tour en ruines et, tout en haut, le rocher du Saint-Eynard, composent le décor de sa rencontre avec l'amour – un amour impossible et douloureux, comme il se doit, avec une jeune personne inaccessible et qui ne le comprend pas. Mais quelle est la part de la fiction, celle de la vraie vie ? Car Hector s'est également pris de passion pour Didon, l'héroïne de l'*Énéide* : Estelle et la reine de Carthage seront ses sirènes.

Il grandit avec le cœur et l'âme gonflés de toutes les passions. Il se sent fait pour l'amour, pour l'héroïsme, pour la musique. Mais son père le destine à tout autre chose : une fois son baccalauréat en poche, Hector partira pour Paris suivre les cours de la faculté de médecine – puis reviendra prendre la succession de son père. C'est convenu. Un domaine à exploiter, un cabinet qui doit prospérer, un nom à faire respecter, la flûte et la guitare pour se distraire, s'il y tient : bref, une carrière toute tracée.

Automne 1821 : Hector prend la diligence pour Paris.

La grande ville, la seule

Novembre 1821. Berlioz est à Paris. Si l'on en croit Musset, la jeunesse de la Restauration s'assoit sur un monde en ruines : l'Empire n'est plus, ni les rêves, ni les conquêtes. L'époque est à la Restauration, au bon sens, à l'efficacité, à l'épargne productive. Louis XVIII a beau être obèse, il est malin et perspicace. Il sait que l'heure du libéralisme a sonné : la Charte, certes octroyée, rétablit les libertés publiques essentielles, notamment la liberté de la presse. Et c'est sous son règne que la liberté d'entreprendre trouvera sa légitimité. La France va se décorseter, Paris va connaître de nouvelles ivresses : le mouvement qu'on appelle *romantisme*, coloré de mysticisme, de rêve, et rétif au pouvoir des Lumières, n'est pas sans plaire au nouvel ancien régime : des rebelles qui préfèrent la poésie à la politique, voilà qui est fort bien. Et puis, pour un garçon de dix-huit ans à peine, qui n'a guère connu jusque-là que La Côte-Saint-André, Meylan, peut-être Vienne (Isère) et la campagne alentour, qui est

allé à Grenoble pour passer son baccalauréat, qui a traversé Lyon pour se rendre à Paris, qui a mis plusieurs jours en diligence pour atteindre la capitale, quel dépaysement ! Quel tumulte ! Quel enchantement !

Hector habite rue Saint-Jacques, dans le quartier Latin, à deux pas de l'École de médecine. Seul ? Perdu dans Paris ? Abandonné à lui-même ? Allons donc ! Il est arrivé de sa province en compagnie de son cousin Alphonse Robert, et les relations ne manquent pas : ses parents ont annoncé son arrivée à quelques familles originaires du Dauphiné, l'oncle Marmion lui-même est souvent à Paris et invite son neveu à sortir avec lui, à l'accompagner au restaurant, à fréquenter la bonne société, tout au moins celle qu'il estime être telle. Jusqu'à la fin de la vie d'Hector, Félix Marmion, qui survivra trois ans à son neveu, sera une présence discrète et affectueuse. Au moment des pires tempêtes, il essaiera à plusieurs reprises de recoudre ou de maintenir les liens entre l'enfant maudit et sa famille. Pour l'heure, il l'initie à l'urbanité et le jeune homme, qui a de l'éducation, est rapidement à l'aise. Bien sûr, il y a les cours de médecine : Hector s'y est inscrit, il s'y rend loyalement, mais sans joie, sans passion. Il sent que son destin est ailleurs. Pour faire diversion, il assiste aux cours de physique de Gay-Lussac et aux leçons de littérature française d'Andrieux.

Et puis, il y a l'Opéra. Quelques mois plus tôt, le duc de Berry, fils de Charles X et neveu de Louis XVIII, a été assassiné devant la salle de la rue de Richelieu. Aussitôt, le roi a ordonné qu'on démolisse le théâtre et qu'on le reconstruise ailleurs, mais non loin de là, rue Le Peletier. Grand par la taille et par la réputation, l'Opéra est le théâtre des théâtres. Hector y voit coup sur coup, au cours des dernières semaines de 1821, *Les Danaïdes* de Salieri, *Stratonice* de Méhul, *Iphigénie en Tauride* de Gluck. Pour lui, jusqu'à présent, la musique se résumait à quelques romances, à des airs de guitare, à des arrangements de couplets d'opéra-comique et à ses propres compositions. Ce qu'il entend et ce qu'il voit le bouleversent : il conçoit que son avenir est là, décidément, qu'il est fait, lui, étudiant anonyme, fils de médecin, obscur Côtis, pour devenir compositeur dramatique et conquérir le monde. C'est la fièvre : il se rend à la bibliothèque du Conservatoire pour lire et copier éperdument les partitions de Gluck. À dix-huit ans, avec son mètre soixante-trois (mais rien ne dit qu'il n'a pas continué de grandir !), ses cheveux roux, ses yeux bleus, son profil aérodynamique et sa mélancolie passionnée, il ne passe pas inaperçu. Une physionomie de héros, en attendant le destin. Cherubini, directeur du Conservatoire, voit d'un mauvais œil ce jeune homme étrange passer des heures absorbé dans *Orphée*, *Armide*, *Alceste* et les deux *Iphigénie*. C'est qu'il a une haute idée, l'ombrageux auteur de *Médée*, de l'établissement dont il a la charge ; il est vrai que le Conservatoire, fondé en 1795, forme les meilleurs musiciens et les meilleurs comédiens d'Europe. Il ignore que, cinq ans plus tard, Berlioz sera l'un des élèves les plus inspirés, le seul peut-être, de l'école.

C'est Gluck qui fit prendre conscience au jeune musicien de sa vocation, et ce d'une manière foudroyante ; et c'est à cette date que commença la lutte acharnée qu'il dut mener contre l'opposition de sa famille, affolée à l'idée qu'il pût renoncer à la succession du docteur Louis et (surtout) qu'il pût frayer avec ce monde obscur, grouillant, interlope, infernal, peuplé d'artistes, de chanteurs et de danseuses. Des créatures sans foi ni loi : horreur !

En réalité, si Berlioz réalise très rapidement l'impatient destin qui l'appelle, les péripéties sont nombreuses qui vont faire de lui un élève régulièrement inscrit au Conservatoire. Pendant trois ou quatre ans, malgré sa prise de conscience éclatante, il devra mener de front des études musicales en partie solitaire, une bataille contre sa famille qui prendra souvent les aspects d'un combat pour la survie (son père, à plusieurs reprises, menace de lui couper les vivres), et la recherche d'appuis et d'amitiés qui puissent le conforter dans l'accomplissement de son destin naissant. Il reste inscrit pendant le premier semestre de l'année 1822 à la Faculté de médecine, se rend à La Côte-Saint-André pendant l'été, se réinscrit à la rentrée. Une série d'incidents et de manifestations contraint le gouvernement à fermer la Faculté de novembre à avril, à la suite de quoi Berlioz abandonne définitivement la médecine pour le droit et se lie d'amitié avec deux étudiants dont le premier deviendra son librettiste : Humbert Ferrand et Albert Du Boys.

Ce congé forcé sera l'occasion d'un nouveau séjour à La Côte, où se situe une explication décisive avec Mme Berlioz (qui s'oppose violemment à la vocation de son fils et se jette à ses pieds dans une pose fort théâtrale au moment où il repart pour Paris) et son docteur de mari (qui tergiverse mais fuit le conflit). Hector retournera encore à La Côte au début de l'été 1824 puis à la fin de l'été suivant. On imagine dans quelle atmosphère tendue se déroulent ces séjours quasi annuels, qui sont bien davantage l'occasion d'affrontements violents et que de paisibles vacances. Mais il se sent porté, aucun argument, aucune promesse, aucune supplication ne peut le fléchir.

Entre temps, il s'est mis à la composition. De ses toutes premières années parisiennes datent des romances (*Le Montagnard exilé, Toi qui l'aimas, verse des pleurs...*), une première cantate (*Le Cheval arabe*, perdue), un premier opéra (*Estelle et Némorin*, perdu), un premier oratorio (*Le Passage de la mer rouge*, perdu), une scène dramatique (*Beverley ou le Joueur*, perdue). Par l'entremise d'un certain Gerono, élève du grand Lesueur, il devient lui-même, dès le début de l'année 1823, l'élève particulier de ce musicien chaleureux, auteur des *Bardes*, ex-maître de chapelle de Napoléon I^{er} (et co-maître, avec Cherubini, de la chapelle royale), dont le comportement bienveillant et paternel n'est pas sans rappeler celui du docteur Louis, à La Côte-Saint-André, du temps des années radieuses de l'enfance et de la première adolescence d'Hector.

Et puis, à partir d'août 1823, Berlioz publie quelques articles dans le journal *Le Corsaire* : il y prend parti pour Gluck, évidemment, et pour la tragédie lyrique (également illustrée par Spontini, dont il aimera toujours *La Vestale* et *Fernand Cortez*) contre les *dilettanti*, c'est-à-dire les partisans de Rossini et du Théâtre-Italien, dont l'auteur du *Barbier de Séville* devient d'ailleurs directeur le 1^{er} décembre 1824. C'est l'époque où le musicien italien, à la faveur du sacre de Charles X, devient une manière de compositeur officiel avec son *Voyage à Reims*, opéra de circonstance (éblouissant toutefois) longtemps réputé perdu¹.

Singulièrement, la même aventure arrivera à Berlioz. En 1824, il compose une *Messe solennelle* de grande envergure. Il réussit à la faire jouer en l'église Saint-Roch en 1825 et deux ans plus tard en l'église Saint-Eustache. Puis il brûle la partition, qu'il juge indigne, n'en conservant qu'un mouvement, le « Resurrexit ». C'est du moins ce qu'il dit !² Cette œuvre contient bien des thèmes qui seront repris par le musicien dans ses œuvres postérieures, et témoigne déjà de l'affirmation d'un style. D'un penchant également : Berlioz, à cette époque, veut se consacrer à la musique religieuse et à la musique dramatique. S'il a appris à mieux connaître le répertoire de l'Opéra-Comique (où l'on joue Boieldieu, Grétry, Monsigny, Dalayrac, Méhul, Cherubini et d'autres), il ignore presque tout des possibilités de la musique instrumentale, qui est encore considérée à cette époque, en France, comme un art de divertissement. Il entreprend en 1825 la composition d'un opéra-comique tourmenté, médiéval, gothique, sur un texte d'Humbert Ferrand, qu'il destine à l'Odéon : *Les Francs-Juges*. Simultanément, Ferrand lui écrit le texte d'une cantate éclatante et formidable, *La Révolution grecque* (également appelée *Scène héroïque*) : la Grèce, dans son effort désespéré pour se libérer du joug turc, est alors très à la mode. Delacroix vient d'exposer au Salon de 1824 *Le Massacre de Scio*, dont les pâleurs violentes ont déclenché la polémique. Et Lord Byron lui-même, le plus fatal des poètes, n'est-il pas mort sur les ruines de Missolonghi ?

L'Odéon, à cette époque, propose à la fois des pièces de théâtre et des opéras-comiques. C'est là que Berlioz a vu *Les Mystères d'Isis* (en réalité *La Flûte enchantée* de Mozart, mise sens dessus dessous par un certain Castil-Blaze) et surtout *Der Freischütz* de Weber (dérangé, décomposé, dégingandé par le même Castil-Blaze et rebaptisé *Robin des bois*). La découverte de Weber est l'un des éblouissements délicieux subis par Berlioz dans les années vingt, qui seront fécondes en apparitions. Berlioz, nourri jusque-là au lait de la tragédie lyrique et de l'opéra-comique, découvre l'opéra romantique allemand, c'est-à-dire un monde nocturne et sauvage venu du Nord : *Les Francs-Juges* en portent la trace. Malheureux *Francs-Juges* en vérité, achevés dans leur forme primitive mais refusés par l'Odéon, puis adaptés pour l'Opéra en 1828, de nouveau refusés, et laissés inachevés dans cette seconde mouture. En 1826, Weber se rendra à Londres (et y mourra brutalement) en passant par Paris : Berlioz le poursuivra de maison en salon, de théâtre en magasin de musique, et le manquera de peu. Comment lui eût-il dit sa vénération ?

En 1826, il songe depuis quelque temps à un autre opéra-comique, d'après Walter Scott cette fois *Richard en Palestine*. Il s'installe rue de la Harpe avec son ami l'étudiant en pharmacie Antoine Charbonnel. Enfin, cinq ans après sa première arrivée à Paris, il peut s'inscrire au Conservatoire. Parmi ses professeurs : Lesueur et Anton Reicha. C'est l'occasion pour lui de perfectionner son métier de manière plus méthodique (mais Berlioz est Berlioz parce que son apprentissage à la musique a été au départ moins orthodoxe que poétique) et surtout d'espérer triompher au concours de Rome afin de montrer à tous, notamment à sa famille, quel musicien sérieux il entend être ; une pension du gouvernement et la reconnaissance méritent bien qu'on se frotte au concours. Certes, en juillet, il a été récusé par le jury dès l'épreuve éliminatoire, mais il a bon espoir de l'emporter l'année suivante. Le

¹ *Le voyage à Reims* a été redécouvert au XX^e siècle.

² Une copie de la *Messe solennelle* a été miraculeusement retrouvée en 1991, dans un coffre de partitions, à l'intérieur de l'église Saint-Charles Borromée d'Anvers. Elle y était parvenue par l'intermédiaire d'Antoine Bessems, musicien belge auquel Berlioz l'avait offerte. Cette œuvre est la plus ancienne composition d'envergure de Berlioz qui nous soit restée.

droit a été encore plus vite oublié que la médecine ! Il faut faire vite : à La Côte-Saint-André, on ne veut toujours rien entendre. Hector n'a guère que sa sœur Nanci à qui se confier. Il est même contraint, pour survivre, de devenir choriste au Théâtre des Nouveautés.

1827 : il passe l'épreuve éliminatoire avec succès, mais sa cantate *La Mort d'Orphée* est déclarée inexécutable par le pianiste (!) chargé d'en présenter la réduction au jury. Car le règlement le veut ainsi : conçues pour l'orchestre, les cantates sont jouées au piano et jugées sur la foi de ce simple squelette. C'est que l'orchestre, dans les classes du Conservatoire, et malgré les intuitions d'un Lesueur, est alors conçu comme une parure qui ne saurait contenir la substance même de la musique : une partition est d'abord un échafaudage harmonique que l'on peut juger à la simple lecture, le piano constituant un moyen commode, ni plus ni moins, pour s'en faire une idée. Or, Berlioz pense sa musique directement pour l'orchestre, pour le timbre, pour l'espace. Comment serait-il compris par un jury incapable d'imaginer que la musique doit produire un effet physique et faire vibrer l'atmosphère, la salle où elle est jouée, le corps même des auditeurs ?

En 1828, il arrive presque à ses fins : *Herminie* reçoit le second prix. La coutume exigeant que le premier prix revienne à celui qui a reçu le second l'année précédente, il ne veut plus se contenir davantage, se livre à ses démons et compose une partition débridée, d'une maîtrise éblouissante. Erreur : la prodigieuse cantate *Cléopâtre*, avec ses convulsions, ses pyramides et, à la fin, son suicide en musique, en affole plus d'un : le jury, en 1829, préfère ne couronner aucun musicien ! Ce n'est qu'en 1830, grâce à une cantate écrite à dessein sans génie (*Sardanapale*), que Berlioz décrochera enfin le premier prix.

La Mort d'Orphée, *Herminie* et *Cléopâtre*, contrairement à *Sardanapale*, nous sont parvenues entièrement. Elles permettent de mesurer à quel degré d'imagination musicale et de hardiesse dans l'écriture est parvenu le Berlioz d'avant la *Symphonie fantastique*. Elles suffiraient à dissiper pour toujours ce préjugé selon lequel Berlioz serait un compositeur génial mais sans talent, un illuminé aux naïvetés inconcevables, un architecte fou incapable de faire tenir un mur droit. Elles constituent une tétralogie fort peu académique dans laquelle il faut lire les trouvailles d'un inventeur inspiré plutôt que les exercices d'un élève appliqué. Elles s'enrichissent aussi, d'année en année, de toutes les illuminations que subit Berlioz.

De révélations en éblouissements

Septembre 1827 : une troupe anglaise vient jouer Shakespeare à l'Odéon. Dans les rôles d'Ophélie et de Juliette, Berlioz voit Harriet Smithson. C'est l'ivresse qu'il attendait, le coup de foudre : pour la comédienne, pour la femme. Shakespeare lui ouvre les portes d'un monde qu'il ne concevait pas, et dont il va subir l'influence délicieuse et passionnée jusqu'à sa mort.

L'année suivante, c'est Beethoven qui lui apparaît. Le chef d'orchestre François Habeneck a eu en effet la bonne idée de faire entendre au public parisien, dans la salle splendide et intime du Conservatoire (elle a été restaurée à la fin du XX^e siècle dans ses fresques pompéiennes de 1811), les grandes œuvres symphoniques du compositeur allemand, mort à Vienne l'année précédente. Les quatuors de Beethoven sont joués dans la foulée, et Berlioz prend conscience du pouvoir de ce qu'il appellera le « genre instrumental expressif ». Lui qui ne jurait que par la musique religieuse et l'opéra, le voici enflammé du désir de composer une symphonie. L'Ouverture de *Waverley*, d'après Walter Scott, page instrumentale autonome, date sans doute de cette époque.

Quelques mois plus tard, la lecture fiévreuse du *Faust* de Goethe, qui vient de paraître dans la traduction de Gérard de Nerval, va bizarrement faire mûrir le projet de symphonie. Car dans la composition instrumentale qu'il rumine, Berlioz va jeter toutes les inspirations qui, de Chateaubriand à E.T.A. Hoffmann et à Goethe, précisément, composent son univers poétique. En attendant, il écrit les *Huit Scènes de Faust*, œuvre inclassable qui ne tient ni du cycle de mélodies, ni de la musique de scène, ni de l'opéra ou de l'oratorio, mais dans laquelle sa verve mélodique et son sens de la couleur orchestrale font merveille. De ces huit moments d'un rêve, Faust est absent, et Méphistophélès mène la danse. C'est peut-être ce qui effrayera Zelter, le conseiller musical de Goethe : il déconseillera en effet au poète, auquel Berlioz a envoyé un exemplaire de sa partition, de répondre au jeune compositeur.

Cette partition jaillissante ne sera jamais jouée en tant que telle. Lors du concert de ses œuvres qu'il donne le 1^{er} novembre 1829, au Conservatoire, sous la direction de Habeneck (un premier concert

a eu lieu dix-huit mois plus tôt, preuve que Berlioz trouble et séduit autant qu'il dérange), n'en est donné qu'un fragment.

Mais *Faust* le tourmente autant que l'amour impossible qu'il éprouve pour Harriet Smithson. Il songe à en faire un ballet, mais finalement, à peine les *Huit Scènes* achevées, met en train une vaste symphonie qui se termine par un « Songe d'une nuit du sabbat » dont le titre même provient du poème de Goethe. La musique de la symphonie, elle, puise dans la *Messe solennelle*, dans *Les Francs-Juges* et dans la cantate *Herminie* (qui contenait déjà le thème de l'« idée fixe »), se souvient de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, fait entendre une valse et une marche (deux rythmes qui hanteront toujours Berlioz), et raconte en l'exorcisant le roman sans paroles de la passion éprouvée par le jeune musicien pour la belle comédienne venue d'Angleterre et déjà disparue en tournée.

La *Symphonie fantastique*, d'abord intitulée *Épisode de la vie d'un artiste*, est prête au printemps 1830. Elle ne sera créée que le 5 décembre de cette même année, sous la direction de Habeneck. Franz Liszt, arrivé à Paris le 11 décembre 1823 (jour des vingt ans de Berlioz), est dans la salle et ne cache pas son enthousiasme : épisode essentiel pour l'histoire de la musique et pour les deux jeunes musiciens, qui commencent à vivre là l'une des plus belles histoires d'amitié du XIX^e siècle.

L'année 1830, qui est aussi celle de la composition du fantomatique *Ballet des ombres* et de l'achèvement des *Neuf Mélodies* composées sur des poèmes de Thomas Moore (plus tard rebaptisées *Irlande*), se termine par un coup d'éclat. Quelques mois plus tôt, au plus fort des trois journées révolutionnaires de juillet, qui ont vu le renversement de Charles X au profit de Louis-Philippe, Berlioz était sorti de la loge où il composait *Sardanapale* afin de se dégourdir les jambes dans Paris insurgé, persuadé (à juste titre) qu'il aurait le prix de Rome : l'ardeur de ces quelques heures de flambée lyrique lui avait donné l'idée d'orchestrer *la Marseillaise*. Mais 1830 voit aussi s'écrire un bref épisode amoureux qui guérit un temps le musicien de son amour impossible pour la belle Harriet : la jeune et brûlante Camille Moke, qui enseigne le piano dans l'institution pour jeunes filles où lui-même donne des leçons de guitare, tombe dans ses bras. Promesses, fiançailles, composition en l'honneur de son héroïne, Ariel, d'une *Fantaisie dramatique sur la Tempête* d'après Shakespeare : et il lui faut partir pour l'Italie alors que sa carrière prend tournure à Paris, alors qu'une jeune personne de dix-neuf ans jure qu'elle est amoureuse de lui ! Qui à sa place n'éprouverait pas de rage et de nostalgie ?

Une récréation sauvage

Le règlement est formel : tout jeune artiste couronné par le grand prix de Rome doit se rendre en Italie et séjourner pendant deux ans à la Villa Médicis, siège de l'Académie de France dans la Ville éternelle. Après tout, ce n'est là que logique et bien des vainqueurs du concours y voient une aubaine, un privilège, un moment idéal pour éprouver leur art, pour créer, pour rêver. Pour Hector au contraire, ces deux années – qui doivent d'ailleurs être suivies par un séjour en Allemagne – s'annoncent comme un exil insupportable. C'est qu'à Paris tout semble lui sourire : Camille, l'amitié de Liszt, ses professeurs même qui ont dû saluer sa jeune audace. Jusqu'à ses parents qui, à cinq cents kilomètres de distance, seraient presque convaincus par sa ténacité. Au moins, ils sont fiers qu'il ait eu le Prix. Alors, pourquoi partir ? Berlioz essaye d'attirer l'attention sur son cas particulier, mais aucun subterfuge, pas même un certificat médical de complaisance, n'ayant réussi à l'exonérer de son voyage, le voici résigné à suivre la règle. Le 30 décembre, il prend la route. En chemin, il s'arrête à La Côte-Saint-André – la *Symphonie fantastique* a été créée il y a un mois à peine ! Ses parents lui font bonne figure. Il voit ses sœurs et ses cousines, il tergiverse. Il se promène dans la campagne. Nanci garde sa réserve, Adèle admire et adore son frère. Mais février arrive, il est plus que temps.

À Marseille, il voit la mer pour la première fois de sa vie. Il lui faut trouver un bateau : ce sera un *brick* sarde, qui l'emmènera jusqu'à Livourne. Oui mais le temps est triste et plat, le bateau n'avance pas. Tout à coup, c'est le coup de tabac. Une tempête farouche, écumeuse, comme on en voit dans les toiles de Joseph Vernet. Le bateau se couche, équipage, matériel, tout est culbuté par le vent et les vagues. Berlioz voit la mort de très près – et ricane froidement. Heureusement, un capitaine vénitien est à bord. Ancien compagnon de voyage de Byron, il s'empare du commandement du bateau et arrive à le conduire à bon port.

Voici l'Italie. À Florence, Berlioz voit l'opéra *I Capuleti ed i Montecchi* de Bellini, qui le consterne. Ah, quelle partition d'une tout autre beauté, d'une tout autre violence on pourrait écrire en s'inspirant de *Roméo et Juliette* ! Le voici à Rome. Sa réputation l'a précédé : on le sait ombrageux, mélancolique, exalté. On l'appelle le Père-la-joie. Il s'installe. Il fait la connaissance de Felix Mendelssohn, l'autre

musicien cultivé de cette époque, qui parcourt l'Europe et devient son ami. Au café Greco, il rencontrera aussi Mikhaïl Glinka, le jeune compositeur russe. Surtout, il attend des nouvelles de Camille. Qui n'arrivent pas. Alors, il s'inquiète, il s'alarme – il prend la décision de rentrer à Paris. Lors d'une étape à Florence, il apprend par la mère de Camille que celle-ci s'est fiancée à Pleyel. Trahison ! Et c'est le début d'une épopée furieuse, tragi-comique, dont le but avoué est d'aller punir l'infidèle et sa mère en les tuant. Le suicide, ensuite, sera de rigueur. Déguisements, flacons de laudanum, pistolets : rien ne manque. Mais l'expédition punitive s'arrête à Nice : Berlioz, qui connaît la géographie, sait que *Nizza* n'est pas en France et qu'on ne peut pas lui retirer sa pension en arguant d'un retour intempestif au pays natal. Il jure à Horace Vernet (petit-fils de Joseph), lui-même peintre et directeur de la Villa Médicis, qu'il n'ira pas plus loin.

À Nice il se repose, il renaît à la vie, il écrit l'ouverture du *Roi Lear*. Puis il rentre à Rome. Et il s'ennuie. Privé de sa fiancée, exilé de Paris, sevré de musique, il assiste aux soirées données par M. Horace, comme on appelle le directeur de la Villa Médicis. Il retouche la « Scène aux champs » de la *Fantastique*, travaille au « mélologue » *Le Retour à la vie*, nouvelle partition inclassable qui fait suite à la symphonie et met en scène un comédien-narrateur qui n'est autre que le double du musicien. Le texte parlé de cet ouvrage a été écrit lors de son voyage de retour à Rome ; quant aux pages musicales, trois d'entre elles puisent dans des œuvres antérieures, deux sont des pièces que Berlioz juge sans avenir indépendamment de ce nouveau cadre, la dernière est l'adaptation à une situation italienne d'une *Chanson de pirates* composée sur un texte de Victor Hugo. Au total, Berlioz écrira fort peu de musique en Italie (il faut encore ajouter à cette maigre liste l'*Intrata di Rob-Roy MacGregor*, le bref *Quartetto e coro dei maggi* et la capiteuse mélodie *La Captive*, qui sera sans cesse chantée, reprise, fredonnée par tous les familiers de la Villa), mais enrichira son imagination de souvenirs à jamais mémorables.

En Italie, Berlioz se rappelle qu'il est un enfant de la nature. Les longues marches faites jusqu'à l'épuisement, jadis, dans le Dauphiné, il va les recommencer dans la campagne romaine, à Tivoli, à Subiaco, dans les Abruzzes, et jusqu'à Naples ; il va escalader les flancs du Vésuve, il va ramer jusqu'à l'île de Nisida, il va visiter Pompéi, il va se recueillir au mont Pausilippe sur la tombe de Virgile. L'Italie officielle l'anesthésie, la chaleur l'étouffe, la pauvreté musicale de Rome l'accable ? Qu'à cela ne tienne, il se donnera tout entier à l'Italie sauvage, à ses brigands, à ses *pifferari*, qui lui feront oublier les moines dont la Ville éternelle est investie. Berlioz est ici le frère de Rousseau, qui écrivait dans les *Confessions* : « J'aime à marcher à mon aise, et m'arrêter quand il me plaît. La vie ambulante est celle qu'il me faut. Faire route à pied par un beau temps, dans un beau pays, sans être pressé, et avoir pour terme de ma course un objet agréable : voilà de toutes les manières de vivre celle qui est la plus de mon goût. Au reste, on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau temps qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur. »

Toutes ses impressions, il les écrit dans des lettres d'une grande beauté, lyriques, pittoresques, mélancoliques, enjouées, toujours élégantes, qu'il adresse à ses amis, à sa famille, surtout à ses sœurs ; Adèle a maintenant l'âge qu'avait Estelle quand il était amoureux d'elle, Nanci s'apprête à se marier avec le juge Camille Pal : un mariage qui ravit Mme et M. Berlioz.

Mais le temps passe et Berlioz persiste à s'ennuyer. Il va persuader Horace Vernet de le laisser quitter l'Italie quelques mois plus tôt que prévu. Le 2 mai, il abandonne Rome pour toujours, le 2 juin il est en France. Quelques mois de vacances et de méditation dans le Dauphiné, et le 7 novembre il est à Paris. Hasard curieux (?), il emménage dans l'ancien appartement d'Harriet Smithson, rue Saint-Marc.

Tentative de conquête d'un théâtre parisien

De retour à Paris, Berlioz n'a qu'un désir : se rappeler au public et à ceux qui font l'opinion. Une première solution s'impose : donner un concert. Ce qu'il fait, le 9 décembre, salle du Conservatoire, grâce à la collaboration, une nouvelle fois, du chef d'orchestre Habeneck. Au programme : la *Symphonie fantastique* et *Le Retour à la vie*, qui ne s'intitule pas encore *Lélio*. L'acteur Bocage est le récitant. Dans la salle, toutes les personnalités du moment : Liszt, Chopin, Vigny, George Sand, Théophile Gautier, mais aussi, mais surtout Harriet Smithson, qui fait une étape entre ses tournées. En réalité, elle ressemble fort à une comédienne au chômage. Amenée là par un de ses amis, elle va

comprendre ce que le musicien, depuis cinq ans, endure pour elle et à cause d'elle. Le concert est un succès. Quelques jours plus tard, Hector est enfin présenté à Harriet. Il s'embrase en une seconde. Elle lui avoue timidement sa flamme. Conscient que la belle Ophélie est à sa portée, il est pris de convulsions amoureuses devant elle, se dit prêt à mourir pour elle, prêt à vivre s'il le faut. Les mois qui suivent se dérouleront dans cette ambiance, évoquée dans ses lettres avec un mélange d'ironie et de théâtre : effusions un peu effarouchées de la part d'Harriet, transports enivrés de la part d'Hector qui joue les larmes, le suicide, le chantage et finalement convainc la belle Harriet de l'épouser. Mais c'est oublier la famille qui, si elle a tant bien que mal accepté que le fils rebelle soit devenu musicien, ne saurait accepter qu'il épouse une comédienne, une étrangère, une protestante. C'est le temps des « sommations respectueuses » à ses parents. À la même époque, Harriet se casse la jambe, elle va devoir marcher quelque temps avec des béquilles. Mais rien n'arrête Berlioz. Le 3 octobre 1833, ils finiront par se marier ; Liszt sera l'un des témoins. Ils choisiront au bout de quelques semaines d'habiter à Montmartre, qui est à cette époque une colline à la campagne, plantée de vignes et de moulins. Harriet, très vite enceinte, y vivra une grossesse assez heureuse, et leur fils Louis, l'unique enfant qu'aura jamais le musicien, y naîtra le 14 août 1834. Adèle sera la marraine, Thomas Gounet le parrain. Seule ombre au tableau, mais qui deviendra de plus en plus grande, inquiétante, obsédante au cours des saisons à venir : Harriet ne travaille pas. Son accent irlandais, son léger boitillement, les modes qui passent et qui laissent au bord du chemin les célébrités d'un jour vont avoir raison de son talent : malgré quelques tentatives, malgré les efforts d'Hector et de ses amis, malgré des représentations à *bénéfice*, Harriet devra se rendre à l'évidence : sa carrière est finie. Il ne lui reste plus qu'à élever son fils et à aider son mari. C'est-à-dire à soutenir moralement ses nombreuses initiatives, et à attendre patiemment, le soir venu, qu'il la retrouve dans leur ermitage. Car c'est à Paris, quelques kilomètres en contrebas, que tout se joue.

Pour s'imposer à Paris, dans ces années-là, les solutions sont peu nombreuses : si l'on n'est pas virtuose, il faut composer des opéras. Paris, ville phare, capitale intellectuelle et artistique de cette époque, est devenue la patrie de Rossini et de Meyerbeer, après avoir été celle de Cherubini et de Spontini. Elle est aussi le port d'attache de Liszt, de Chopin, plus épisodiquement de Paganini. Le poète Heinrich Heine y vit depuis 1831, plus tard Offenbach à son tour s'y installera. Or Berlioz n'est ni pianiste, ni violoniste, ni chanteur. Il va donc se mettre en quête d'un livret à mettre en musique. En attendant, comme il faut bien vivre, il va se résoudre à écrire des articles : non pas de temps en temps, comme il a commencé de le faire dix ans plus tôt pour le plaisir de la polémique, mais de manière méthodique, systématique, professionnelle en un mot. Comme il se moque de la couleur politique des journaux (quoiqu'il ait été vaguement saint-simonien vers 1831), il n'hésite pas à passer d'une feuille légitimiste à une revue de mode, d'une publication pour les jeunes filles à une gazette orléaniste. Ce qu'il ne sait pas, c'est qu'il met là le doigt dans un engrenage qui va épuiser son énergie pendant trente ans.

Deux journaux, surtout, vont employer ses talents : la *Revue et Gazette musicale*, et le *Journal des débats*, pour lequel il écrit régulièrement à partir de 1835. Il est vrai que les *Débats* appartiennent à la famille Bertin et soutiennent puissamment la politique de Louis-Philippe : on ne saurait trouver meilleur appui, quand on a du génie et de grandes ambitions.

Et puis, comme il est musicien et qu'il n'a pas produit de grand ouvrage depuis 1830 (on attend de lui autre chose que des mélodies comme *Le Jeune Pâtre breton* ou *Sara la baigneuse*, aussi exquises soient-elles), il accepte la proposition de Paganini : composer une partition nouvelle dans laquelle le virtuose italien pourrait jouer de son magnifique alto signé Stradivarius. Berlioz songe d'abord à une œuvre pour alto, chœur et orchestre intitulée *Les Derniers Instants de Marie Stuart*, puis il renonce au chœur et imagine une symphonie inspirée de ses souvenirs italiens dans laquelle un personnage mélancolique serait figuré par l'instrument soliste. Ainsi naît *Harold en Italie*, tentative passionnée de marier l'Angleterre à l'Italie : Harold est en effet le héros de l'un des poèmes de Byron les plus passionnés, *le Pèlerinage de Childe-Harold*. L'œuvre est créée, toujours au Conservatoire, sous la direction de Narcisse Girard, le 23 novembre 1834. La salle est petite, mais les partisans de Berlioz sont là, toujours les mêmes, toujours aussi enthousiastes. Paganini, cependant, ne joue pas la partie d'alto. Il n'est d'ailleurs pas dans la salle. La maladie de la gorge dont il souffre l'a contraint de partir pour Nice. D'ailleurs, plusieurs mois auparavant, il a jeté un œil sur la partition en devenir et a estimé que l'alto n'y jouait pas suffisamment !

Harold est néanmoins un succès et Berlioz a confiance en son étoile. Le sujet d'opéra tant cherché n'est-il pas trouvé ? Il ne s'agit pas d'*Hamlet*, ni de *Beaucoup de bruit pour rien* (deux sujets d'après Shakespeare), mais de la *Vie* de Benvenuto Cellini. L'autobiographie du ciseleur et sculpteur

italien a en effet beaucoup impressionné Berlioz, qui y a vu autant un roman d'aventures qu'un manifeste à la gloire de l'Artiste. Aussi, il demande à Auguste Barbier (le poète des *lambes*) et Léon de Wailly (le traducteur du *Moine* de Lewis) de lui confectionner un livret à partir de quelques épisodes du livre. Ils s'inspireront aussi d'un conte d'Hoffmann (*Il Signor Formica*, également intitulé *Salvator Rosa*) et se feront aider par Alfred de Vigny.

Le livret est d'abord conçu pour l'Opéra-Comique, où il est refusé. Adapté pour l'Opéra, gonflé de péripéties, amplifié aux dimensions d'un drame, il est accepté ; mais le directeur estime les auteurs un peu jeunes et les persuade de ramener l'ouvrage à deux actes et de lui donner un ton *semi seria*. Tous se mettent à travailler dans l'enthousiasme.

Berlioz, malheureusement, a peu de temps pour composer. Il doit livrer un nombre important d'articles aux journaux, et se forge peu à peu un style inimitable. Il utilise toutes les formes possibles et en invente de nouvelles, de l'article classique à la satire, du dialogue au récit romanesque. Quand les idées lui font défaut, il s'évade, bavarde avec son lecteur, feint *in extremis* de revenir à son sujet. On rêve en imaginant ce que pourraient faire aujourd'hui nos critiques si les journaux leur autorisaient la même fantaisie ! Berlioz est une célébrité : on le parodie lors d'un bal masqué à l'Opéra, Balzac lui dédie son roman *Ferragus*, Liszt transcrit pour le piano la *Symphonie fantastique* puis *Harold en Italie*.

1835 voit la composition du bref *Cinq-Mai*, chant sur la mort de Napoléon, mais l'année 1836 est entièrement consacrée à la composition de *Benvenuto Cellini*. Harriet, cependant, commence à trouver le temps long, malgré les visites de Liszt, Chopin, Vigny et les autres, qui éprouvent du plaisir à venir contempler du jardin de Montmartre cette ville magnifique et fangeuse qui s'appelle Paris. En septembre, les Berlioz reviendront vivre dans la capitale, rue de Londres, et n'habiteront plus jamais ailleurs que dans la Nouvelle Athènes, sauf quelques brefs séjours d'Harriet à la campagne au moment où sa santé viendra à se dégrader. Ce quartier, qui a commencé d'être urbanisé sous le règne de Louis XVIII, est très prisé des artistes de l'époque. Quartier pré-haussmannien, fait d'hôtels particuliers pourvus de jardins, mais aussi d'immeubles bourgeois (ceux où habitera Berlioz tour à tour), la Nouvelle Athènes¹ abrite aussi bien George Sand que Chopin, Alexandre Dumas ou la comédienne Marie Dorval.

1837 : la partition de *Benvenuto* est à peine sèche que Berlioz, grâce à l'entremise des Bertin, se voit commander une messe de requiem pour célébrer l'anniversaire de la révolution de 1830. C'est un bonheur inespéré : en Italie, il avait exhorté par lettre son ami Humbert Ferrand de lui écrire le livret d'un oratorio ou d'un opéra intitulé *Le Dernier Jour du monde*, projet resté sans suite. Il la tient, désormais, son Apocalypse ! Fidèle à sa manière, il se jette dans la partition avec fièvre, puis la compose avec méticulosité. Ce sera grand : les Invalides, cinq cents exécutants, l'occasion d'écrire une œuvre vaste, poignante et intime, ornée, de temps à autre, de cataclysmes. Mais Louis-Philippe est le roi du « juste milieu » : il craint les débordements politiques. En plein milieu des répétitions, alors que l'œuvre a été achevée en trois mois, ordre est donné de tout arrêter. Désespoir de Berlioz. Le salut viendra de l'Algérie dont la France a commencé la conquête sept ans plus tôt : le général Damrémont meurt lors de la prise de Constantine. Des funérailles nationales s'imposent. Elles auront lieu le 5 décembre 1837 aux Invalides. On joue pour l'occasion la *Grande Messe des morts* de Berlioz, avec de nouveau Habeneck au pupitre. Le public est officiel, l'exécution retentissante, la presse unanime. Berlioz est un compositeur jaloué mais reconnu.

L'année 1838 est celle de la mort de sa mère, mais aussi de la création de *Benvenuto*. Berlioz sait que sa partition est d'une éclatante nouveauté et d'une non moins étincelante difficulté. Mais il est temps de se frotter au vrai public – non plus celui, restreint et éclairé, des concerts, mais celui de l'Opéra, qui ne constitue certes pas une élite mais fait les fortunes et les renommées. Les répétitions commencent le 15 mars, on prévoit la première pour juillet. Halévy fait répéter les chœurs, Habeneck dirige encore l'orchestre. Mais rien ne va vraiment. La mauvaise volonté est générale, on repousse la création à septembre, Berlioz doit remplacer l'air du premier acte de Teresa par une cavatine et une cabalette de coupe moins déconcertante, puis composer un air supplémentaire pour Ascanio, et une romance également pour Benvenuto. Gilbert Duprez, vedette incontestée de l'Opéra depuis la retraite et le suicide d'Adolphe Nourrit, multiplie les caprices : cette musique est bien compliquée pour lui ! Pourtant, il a chanté quelques mois plus tôt le « Sanctus » du *Requiem*. De toute manière, Habeneck n'est pas le chef qui convient.

Rien n'est vraiment prêt quand l'ouvrage est créé, le 10 septembre. On applaudit à tout rompre deux ou trois morceaux, on siffle le reste. Deux représentations ont encore lieu les 12 et 14 septembre,

¹ La Nouvelle Athènes correspond à peu près à l'actuel neuvième arrondissement de Paris.

puis une dernière en janvier, après quoi seul le premier acte est donné, suivi d'un ballet. Ce sera tout. Entre temps, Duprez s'est retiré : il vient d'avoir un enfant, son émotion de jeune père est trop grande, il faut le comprendre. Berlioz retire sa partition. Puis tombe malade, comme il le fera régulièrement au cours de sa vie : surmenage, tension nerveuse, rien ne lui est épargné. Son drame est bien d'avoir composé une partition d'élite.

Vaincre et fonder

Les 25 novembre et 16 décembre, cependant, Berlioz a donné deux concerts, le premier dirigé par Habeneck, le second par lui-même. Et Paganini cette fois est là. Il entend *Harold en Italie*, il est ébloui, à la fin de la soirée il monte sur la scène et s'agenouille pour embrasser les mains du compositeur, à peine remis du sort réservé à *Benvenuto*. Quelques jours plus tard, il lui envoie un chèque mirobolant et une lettre : « Beethoven mort, il n'y a que Berlioz qui puisse le faire revivre. » Berlioz n'en croit pas ses yeux (les mauvaises langues affirment que tout a été combiné en coulisses entre les deux hommes), mais il sait que c'est l'occasion rêvée de limiter le nombre de ses feuilletons et de se consacrer à la composition. L'Opéra ne veut pas de lui ? Soit, il inventera une forme nouvelle et composera une vaste symphonie dramatique inspirée de Shakespeare : *Roméo et Juliette*. 1839 sera l'année de la conception puis de la création de cette partition sublime et sans modèle – l'année, aussi, de la mort de Prosper, le jeune frère d'Hector, âgé de dix-neuf ans, fou de mathématiques, terrassé par la fièvre typhoïde quatre jours après avoir assisté dans la fièvre à la quatrième représentation de l'opéra de son frère. L'année, enfin, du mariage d'Adèle avec le notaire Marc Suat.

La symphonie *Roméo et Juliette* sera créée au Conservatoire, sous la direction du compositeur, le 24 novembre ; elle y sera jouée en tout trois fois. Wagner, à Paris depuis peu, assiste à l'une de ces soirées qui se déroulent, comme c'est la règle lors des concerts de Berlioz, devant un public d'artistes. « Votre salle est un crâne », lui dit Balzac. Le musicien allemand, qui est venu tenter la fortune à Paris, sort ébloui de la salle et saura se souvenir, dans ses propres œuvres, des trouvailles dont fourmille la nouvelle partition.

Ce grand succès réconcilie-t-il Berlioz avec Paris ? Non pas, car il sait pertinemment qu'il a vécu là un nouveau succès sans lendemain. Le vrai public, celui qui aurait pu et dû venir applaudir *Benvenuto* à l'Opéra, semble le fuir ou l'ignorer. Il se dit qu'à l'étranger, peut-être... Mais Harriet l'inquiète. Elle devient jalouse, elle se met à boire. Et puis, en 1840, nouvelle diversion, nouvelle commande officielle du gouvernement : on va inaugurer, en juillet, place de la Bastille, une colonne destinée à célébrer les dix ans de la révolution de 1830. L'architecte Louis-Joseph Duc, ami de Berlioz, dessinera le monument. On demande au compositeur d'écrire une marche funèbre, qui sera exécutée en plein air pour accompagner la translation des corps des victimes devenues héros, puis un hymne de gloire. Telle est la promesse de la *Symphonie militaire*, rebaptisée plus tard *Grande Symphonie funèbre et triomphale*, que Berlioz a l'heureuse idée, avant et après la création dans le bruit et la chaleur, de faire entendre salle Vivienne : attentif comme il l'est aux problèmes de l'acoustique et désireux que sa musique fasse vibrer son auditoire, il sait en effet que la musique en plein air n'existe tout simplement pas, qu'elle s'évapore, qu'elle disparaît en un instant. Seuls ceux qui font figurer la musique pour l'œil, dit-il avec malice, croient à la vertu de la musique en plein air.

1841 voit l'achèvement de la version pour voix et piano des *Nuits d'été*, six mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier, et la composition de *Réverie et Caprice*, page brève pour violon et orchestre (ou piano) qui reprend la romance de Teresa récusée par Julie Dorus-Gras lors des répétitions de *Benvenuto*.

Puis l'Opéra fait appel à lui. Tiens ! Mais non pas pour lui commander une œuvre nouvelle : pour lui demander de composer des récitatifs pour *Der Freischütz* de Weber, c'est-à-dire de mettre en musique les passages dialogués que comporte cette œuvre. Ainsi le veut le règlement de l'Opéra : tout doit y être chanté. Le premier mouvement de Berlioz, qui a toujours professé un respect scrupuleux des œuvres, est de refuser, d'autant que l'opéra de Weber est l'une des révélations de ses premières années parisiennes. Mais il sait qu'on confierait le travail, alors, à un tâcheron sans scrupule qui n'hésitera pas, dans la foulée, à toucher à la partition elle-même et à porter atteinte à son intégrité. Il accepte donc d'être « le bouclier de l'auteur », à condition qu'on joue la musique telle qu'elle est, sans en modifier une note ni un silence, et compose des récitatifs discrets et concis. Il orchestre aussi une page brillante écrite par Weber pour le piano, *L'Invitation à la danse*, connue depuis cette époque sous

le titre *L'Invitation à la valse*. Cette page sert de ballet en 1841 dans *Le Freischütz*. Car ainsi le veut aussi le règlement : chaque opéra doit avoir son ballet.

Toute cette activité n'est guère gratifiante. Berlioz occupe une position paradoxale dans le monde musical parisien. Toléré comme compositeur, il est reconnu comme chef d'orchestre (c'est lui, en 1840, qui a utilisé pour la première fois en France le mot « festival ») et pleinement accepté comme journaliste. Il publie de longs articles dans la *Revue et Gazette musicale* sur les instruments de l'orchestre qui, étoffés, serviront de matière à son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (publié en janvier 1844), enfin commence la composition d'un opéra sur un livret de Scribe, le librettiste à la mode : *La Nonne sanglante*. Mais Scribe traîne les pieds et n'achèvera jamais son travail. *La Nonne sanglante* restera une partition fragmentaire.

Berlioz a compris : à Paris, pour lui, il n'y a point de salut. Ni pour la musique, ni d'ailleurs pour l'amour.

Sur les routes

En se lançant dans le journalisme, à son retour de Rome, Berlioz ignorait qu'il signait là un pacte de trente ans avec le diable. Après l'échec de *Benvenuto Cellini*, en 1838, il n'imaginait sans doute pas que l'Opéra de Paris serait fermé à jamais à ses ouvrages lyriques. En partant sur les routes, en revanche, fin 1842, il se doute qu'il laisse Harriet à jamais derrière lui. Harriet, ou plutôt l'amour d'Harriet. Car s'il s'évade en compagnie d'une autre femme, qui le suivra pendant vingt ans dans sa vie et dans ses voyages, s'il sait qu'Ophélie et Juliette sont désormais des souvenirs, il ne peut se résoudre à rompre tout à fait avec celle qui reste son épouse légitime, et qui le restera douze ans encore, jusqu'à ce que la mort vienne s'emparer d'elle.

Celle qui accompagne Berlioz à Bruxelles s'appelle Marie Recio. Elle a l'âge d'Adèle, elle a chanté sur la scène de l'Opéra de Paris avec un certain succès, elle est brune, élancée, persuadée que Berlioz va assurer sa gloire. Est-elle amoureuse de lui ? Et lui, l'aime-t-il avec la même adoration éperdue qu'il sentit le submerger quand Estelle, en 1815, puis Harriet, en 1827, firent irruption dans sa vie ? On ne le sait pas : Berlioz parle très peu de Marie dans ses écrits, et quand il le fait, c'est sans effusion aucune. Marie a conservé, par-delà le temps, une assez mauvaise réputation ; mais celui qui aimerait la racheter ou l'embellir éprouverait bien des difficultés à réunir et à croiser les sources. Marie est un peu plus qu'une ombre, mais les témoignages qu'on garde d'elle, souvent lacunaires, ne sont pas toujours d'une parfaite bonne foi. Et sa carrière de chanteuse s'arrêtera assez vite. Alors...

Alors, on sait qu'ils partent tous les deux pour Bruxelles et Francfort, en septembre 1842. C'est un galop d'essai. Ils sont de retour à Paris, puis repartent, trois mois plus tard. Bruxelles et Francfort, de nouveau, puis Stuttgart, Hechingen, Carlsruhe, Mannheim. De retour à Francfort, Berlioz se rend cette fois à Weimar, mais seul : il a laissé Marie derrière lui à l'hôtel, en s'esquivant au petit matin... Elle le rejoint le lendemain ! On est loin de l'équipée grotesque et glorieuse qui devait emmener l'artiste trahi de Rome à Paris, en 1831, pour punir l'infidèle Camille ! Non, cette fois, Berlioz soupire, mais se soumet. A-t-il le pressentiment qu'il est encore temps de rompre ? Peut-être. Mais il n'ira pas plus loin dans la révolte. Ils vont continuer ensemble. Après Weimar, ce sera Leipzig, Dresde, Brunswick, Hambourg, Berlin, Hanovre, Darmstadt. Au total, en cinq mois de voyage, une quinzaine de concerts et cinq fois plus de répétitions. Mais Berlioz a trouvé ce qui lui manque à Paris : un public. Un public dépourvu de préjugés, parfois dérouté par sa musique, mais toujours curieux et souvent enthousiaste. L'Allemagne, à cette époque, est un ensemble de cours, de principautés, de petits royaumes : autant de capitales, autant de théâtres, de salles de concert ou de châteaux dans lesquels des princes éclairés mettent tout à sa disposition pour qu'il puisse se faire entendre. Eût-il été un musicien allemand incompris que la situation eût été tout autre : d'abord, il aurait pu tenter sa chance dans toutes les villes d'Allemagne en espérant gagner Hambourg à sa cause à défaut de Berlin, ou Weimar à la place de Leipzig ; et puis, en France, il n'aurait pu compter que sur Paris. On imagine mal Rossini ou Meyerbeer sifflés dans la capitale et faisant des tournées à Grenoble, à Toulouse ou à Nantes ; Berlioz lui-même, au cours de sa carrière, n'a donné que de rares concerts à Lille (« la ville la plus musicienne de France »), à Lyon, à Marseille, à Bordeaux et à Strasbourg.

Or donc, après bien des illusions perdues à Paris, le voici écouté, apprécié et acclamé comme il le mérite.

Dans bien des villes allemandes également, il rencontre ou il retrouve des musiciens qui l'aident avec dévouement : Wagner à Dresde, Mendelssohn mais aussi Robert et Clara Schumann à Leipzig.

À Paris, rien n'a changé. Certes, sa grande tournée a fait du bruit, certes il en parle lui-même dans les journaux, mais Paris a d'autres soucis. Alors, il imagine une nouvelle d'anticipation située en 2344, *Euphonia*. Et dédie son *Traité d'instrumentation* au roi de Prusse. Et s'installe chez Marie Recio, rue de Provence. Harriet restera rue de Londres et Berlioz, tant bien que mal, se partagera entre les deux domiciles, essayant les lamentations de l'une et les jérémiades de l'autre, à moins que ce soit le contraire. La plus à plaindre, évidemment, est Harriet, qui depuis de nombreuses années ne sort pratiquement plus, et devient obèse.

À Paris, le seul horizon musical de Berlioz est celui des concerts à organiser et à diriger. Il compose l'ouverture du *Carnaval romain* d'après deux thèmes de *Benvenuto*, puis un *Hymne à la France* pour le festival du Cirque olympique, qui a lieu le 1^{er} août 1844 avec la participation de mille vingt-deux exécutants. Épuisé, il part seul pour Nice à la fin de l'été. Il y retrouve des forces, assez de sérénité pour écrire l'ouverture de *La Tour de Nice* (qui deviendra, en 1851, l'ouverture du *Corsaire*), puis, de retour à Paris, compose une *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* qui plus tard sera le troisième et dernier volet de *Tristia*. Louis est mis en pension à Rouen.

L'année 1845 s'ouvre sur les mêmes incertitudes. Comment composer ? Pour quel orchestre ? Pour quel théâtre ? Il reste le journalisme, activité envahissante et tristement consolatrice. Il reste aussi une envie irrépressible de fuir et celle de dire leur fait à tous les incapables. « Voilà la conséquence forcée de l'autorité mise entre les mains de gens étrangers à l'art ou de vieillards éteints et malfaisants », écrit-il à Nanci. Et encore : « Oh que je suis triste ! que je voudrais être où je ne suis pas pour en sortir à l'instant et changer encore ! Comme je devine le dénouement de ce vieux drame de la vie, et comme il est indifférent qu'on le devine ou non ! »

Le chaos prend le pas sur le chant : ce triste constat le pousse à dédier sa *Symphonie fantastique*, œuvre de toutes les jeunesses et de toutes les audaces s'il en fut, à Nicolas I^{er}, l'un des tsars les plus autocrates que la Russie ait jamais connus. Berlioz déteste les régimes parlementaires indifférents aux artistes (le régime de Louis-Philippe par exemple !), il se méfie des démocraties où l'on se perd en palabres ; de la politique il n'attend qu'une chose : qu'un prince impose le silence et permette aux musiciens de se faire entendre, tout simplement. Il a toujours été disposé, on l'a vu, à prêter sa plume aux journaux les plus divers, quelle que fût leur couleur politique. Aux théories sociales, aux discours sur les peuples et l'humanité, aux professions de foi de toutes tendances, il préfère l'énergie active et l'intelligence généreuse des individus, qu'ils soient artistes, souverains, directeurs de théâtre ou organisateurs de concert.

Il se rend pendant l'été aux fêtes musicales organisées à Bonn à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven, puis s'évade de nouveau pour plusieurs mois. Cette fois, il se rend à Vienne, à Prague, à Budapest : son arrangement de la *Marche de Rakoczy* déchaîne l'enthousiasme des patriotes hongrois. Il en tire la conséquence à sa manière : puisque ce morceau plaît, il va l'intégrer à sa prochaine grande partition. Car il a depuis quelques mois un projet derrière la tête, que la vue du Rhin et des villes pittoresques d'Allemagne a sans doute fécondé. Ou plutôt réveillé : Berlioz, qui a tout à fait raison de se prendre pour un héros, songe de nouveau à Faust ; il se propose de reprendre ses *Huit Scènes* de 1828-1829 et de les fondre dans un nouvel ouvrage. Ce sera *La Damnation de Faust*, partition qu'il compose de manière buissonnière au cours de son voyage en Europe centrale, et qui est elle-même une œuvre voyageuse, qui nous emmène des plaines de Hongrie à Leipzig, du cabinet du docteur Faust à la chambre de Marguerite, de l'enfer au paradis. De retour en France, Berlioz répond à une commande de la compagnie des Chemins de fer du Nord : pour l'inauguration de la gare de Lille, il compose un très saint-simonien *Chant des chemins de fer* sur un texte de Jules Janin. Puis il prépare la création de sa *Damnation*.

Car dans sa candeur, il croit que l'œuvre nouvelle a tout pour plaire au public parisien. Depuis le triomphe de *Roméo*, il y a eu les succès répétés dans les villes allemandes. Et puis, n'est-ce pas ? Le public est maintenant plus ouvert, plus éclairé. Il va venir, il va écouter, il va aimer *La Damnation*. La réalité ? L'œuvre est jouée deux fois à l'Opéra-Comique, les 6 et 20 décembre, mais devant une salle vide. La blessure est cruelle, plus vive encore que celle ressentie, huit ans plus tôt, lors de l'échec de *Benvenuto*.

Que faire ? Partir, toujours. Et seul, cette fois. Balzac conseille à Berlioz la Russie, et lui donne sa pelisse pour le voyage, car il fait froid, en hiver, sur les chemins qui parcourent le nord et le centre de l'Europe. Quelques amis lui prêtent de l'argent, car il a tout perdu en louant à ses frais l'Opéra-Comique. Le 14 février 1847, Berlioz gagne Bruxelles, première étape de la longue équipée qui va le conduire à Saint-Pétersbourg.

De nuage en nuage

Il faut lire, dans les *Mémoires* de Berlioz¹, le contraste qui existe entre l'existence menée par le compositeur à Paris – existence vouée aux tâches les plus fastidieuses (la critique musicale, l'organisation de concerts d'un soir), dans laquelle la composition musicale se glisse presque clandestinement – et l'ambiance de fête qui est celle de ses voyages en Allemagne, en Europe centrale ou en Russie. Plus tard, dans une lettre à son fils Louis, Berlioz citera deux ou trois « miracles » qui l'ont sauvé de la ruine définitive : parmi ceux-ci figure le don de Paganini qui permit la composition de *Roméo et Juliette* et le premier voyage en Russie.

En 1847, après un périple long et harassant à travers l'Europe enneigée (en train jusqu'à Berlin, en chaise de poste jusqu'à la frontière russe, en traîneau jusqu'à Saint-Pétersbourg), Berlioz est accueilli comme celui qu'on attendait depuis longtemps. À cette époque la musique russe sort à peine des limbes : jusqu'au XVIII^e siècle, ce sont des musiciens italiens et français qui ont imposé leur manière, et Glinka, le premier compositeur qui revendique haut et fort l'héritage artistique et historique de son pays, est le contemporain de Berlioz, mais aussi, d'une certaine manière, son héritier. (Berlioz, en 1845, avait dirigé à Paris un concert composé d'œuvres de Glinka en présence du musicien russe.)

Le musicien voyageur, qui étonne autant qu'il fascine, va montrer ce qu'est la musique, ce qu'elle peut, ce qu'elle veut. Il n'est pas entièrement inconnu : en 1841, Henri Romberg a dirigé son *Requiem* à Saint-Pétersbourg. Mais cette fois, il est bien là. Concerts à Saint-Pétersbourg l'euro-péenne, concerts à Moscou la « mezzo-asiatique » où il entend *Une Vie pour le tsar* de Glinka, retour à Saint-Pétersbourg : il se promène de banquets en réceptions, et surtout bénéficie des meilleures conditions pour faire répéter et diriger sa musique. Il rencontre le succès et une certaine princesse Sayn-Wittgenstein, que nous retrouverons quelques années plus tard, il aime follement et brièvement une jeune choriste russe, il rentre en France.

Sur le chemin, il s'arrête à Riga où il assiste à une représentation d'*Hamlet*, vingt ans après le choc reçu à l'Odéon. Vingt ans ! Serrements de cœur.

À Paris, la Monarchie de Juillet vit ses derniers mois, mais pour Berlioz rien ne change : démarches, espoirs déçus, projets avortés. *La Nonne sanglante*, sur un livret de Scribe, est définitivement abandonnée (il nous en reste quelques fragments, moins significatifs cependant que ceux qui subsistent des *Franco-Juges*) ; l'opéra *Méphistophélès*, sorte de version arrangée pour la scène (par Scribe encore) de *La Damnation de Faust*, ne verra pas davantage le jour.

Surtout, ne pas s'attarder. La veille de la mort de Mendelssohn, à Leipzig, voici Berlioz à Londres. Il y est attendu par un personnage fantasque et séduisant, l'impresario Jullien, qui lui promet monts et merveilles et lui confie la direction du théâtre de Drury-Lane. La saison commencera le 6 décembre avec *Lucia di Lammermoor* de Donizetti.

Londres plaît immédiatement à Berlioz. Vaste, aérée, semée de grands parcs, la capitale anglaise servira de modèle à Napoléon III et à Haussmann quand ils entreprendront, quelques années plus tard, de remodeler Paris. Mais il se rend compte très vite que l'entreprise de Jullien n'est pas viable. C'est la faillite, et le compositeur-chef d'orchestre est réveillé de bon matin par les huissiers venus mettre les scellés sur l'immeuble que le prodigue impresario a mis à sa disposition. Il n'empêche : Berlioz se sent bien à Londres, il dirige des concerts, il rencontre le très influent comte d'Orsay grâce à la recommandation d'Alfred de Vigny (ami toujours aussi précieux, de près comme de loin), il achève *La Mort d'Ophélie* qui prendra place dans *Tristia* – il commence aussi la rédaction de ses *Mémoires*, preuve que le moment est venu d'effectuer un retour sur soi-même. Le livre, provisoirement achevé en 1854, sera augmenté pendant plus de dix ans : c'est un grand livre romantique, lyrique, drôle, mélancolique, emporté.

C'est à Londres, en février 1848, que Berlioz apprend comment une nouvelle révolution a brutalement renversé Louis-Philippe et instauré la République. De retour en juillet, il mesure les dégâts : musiciens au chômage, illusion sociale, gabegie parlementaire. Il y a dans ses lettres, au cours des années 1848-1849, des phrases féroces et comiques sur la « musique philanthropique », le gouvernement de la « ruinepublique » et autres « saligots de rouges ». Berlioz a un sens aigu de la hiérarchie et des valeurs : pour lui, les arts sont faits pour être servis. Il n'y a rien au-dessus d'eux. Au-dessous, en revanche, il y a la politique et les politiciens, qui recueillent son mépris s'ils ne mettent pas leur pouvoir avec zèle au service du Beau. Malheureusement, la réalité est tout autre, et Berlioz se

¹ Et dans les biographies le plus autorisées, celle de David Cairns, par exemple.

désolé de ne pas voir la France prendre le chemin des cours allemandes ou du régime russe. À Paris, l'art sera toujours l'otage des compromis, il ne sera jamais défendu et illustré par l'action d'une volonté politique inflexible.

Et puis, Berlioz est assailli par des chagrins intimes. Harriet ressemble de plus en plus à une épave ; Louis, âgé de quatorze ans, devient un adolescent instable. À La Côte-Saint-André, le docteur Louis meurt, dix ans après sa femme. C'est l'occasion pour son fils d'effectuer un pèlerinage dans le Dauphiné, de revoir ses deux sœurs et, coup de folie, d'écrire à Estelle. Qu'espère-t-il ? Retrouver le chemin de son enfance, de l'innocence perdue, des premiers émois ?

Toutes ces émotions, en tout cas, lui ont redonné le goût de la musique religieuse et de la composition : sans commande, sans dessein précis, il entreprend un *Te Deum* – qui attendra 1855 pour être créé.

1849 est une année triste, s'il n'y avait l'œuvre nouvelle à composer (mais pour qui ?). Le reste l'accable : des articles à écrire, une série d'attaques d'apoplexie qui terrassent Harriet, Louis qu'il faut abandonner dans son collège de Rouen, Chopin et Habeneck qui meurent à Paris. En 1850, Nanci meurt à son tour, après de grandes douleurs physiques : il ne reste plus qu'Adèle. Puis c'est au tour de Balzac de disparaître. Piètre consolation, Berlioz est nommé bibliothécaire du Conservatoire (il n'avait sauvé sa place de sous-bibliothécaire, quelques mois plus tôt, que par l'entremise de Victor Hugo).

Toujours dans l'espoir d'obtenir une position et des revenus stables à Paris, il fonde une Société philharmonique. C'est l'époque où on entreprend des fouilles dans la sainte-Chapelle : Berlioz a l'idée de s'amuser en attribuant à un certain Pierre Ducre (en réalité Duc, l'ami de Berlioz, au nom duquel il a ajouté la note *ré*), maître de chapelle imaginaire de la sainte-Chapelle qui aurait vécu au XVII^e siècle, un chœur tendre et archaïque intitulé *l'Adieu des bergers à la sainte famille*. Ce chœur sera chanté avec succès (ce n'est pas Berlioz qui ferait de la musique pareille, s'exclament les mythifiés !) puis deviendra le volet central d'un petit oratorio en trois parties, *La Fuite en Égypte*.

Si on compare le saisissant portrait de Berlioz peint par Courbet, qui est exposé au Salon de 1850, avec les précédents (notamment ceux de Prinzhofer et Kriehuber faits à Vienne en 1845-1846), on se rend compte que Berlioz rentre peu à peu en lui-même ; il n'est plus le Bonaparte de la musique. Il n'abandonne pas la bataille, non ; simplement, il sait que la France, pour lui, ne sera jamais qu'une terre hostile. Son fils fait d'ailleurs le même constat et commence une carrière mouvementée de marin par un premier voyage en Guadeloupe puis en Louisiane ; Louis entreprend les folles équipées que son père rêvait de faire jadis et qu'il accomplit métaphoriquement par la musique.

Publication des recueils de mélodies *Fleurs des landes* et *Feuillets d'album*, mise au point de la version définitive de l'ouverture du *Corsaire* : c'est peu de chose, si l'on parle de musique. Les besognes succèdent aux besognes : il faut aller au Crystal Palace de Londres assister à l'exposition des instruments de musique (mais un ensemble de six mille cinq cents voix d'enfants, dans la cathédrale Saint-Paul, le bouleverse et lui donne l'idée d'ajouter un chœur d'enfants à son propre *Te Deum*) ; il faut constater la mort rapide de la Société philharmonique ; il faut préparer la sortie des *Soirées de l'orchestre*, prodigieux recueil d'articles (entièrement revus et corrigés à la manière d'E.T.A. Hoffmann), de contes et de nouvelles qui paraîtra en 1852 ; il faut se réjouir, sans y croire vraiment, du coup d'état de Louis-Napoléon, le 2 décembre. Berlioz se souvient du vent d'épopée qui chantait au-dessus de sa tête quand il était enfant : mais le nouveau Napoléon qui s'annonce n'a pas la fibre épique. Et puis, aime-t-il la musique ? Va-t-il protéger les artistes ?

Quelques phares dans la nuit

La bonne nouvelle, la vraie, la seule, arrive de Weimar : Liszt, l'ami fidèle, qui vient de créer *Lohengrin* de Wagner (exilé en Suisse pour avoir participé à l'insurrection de Dresde, en 1849, en compagnie de Bakounine), a décidé de reprendre *Benvenuto Cellini*. Berlioz est aux anges. Il sait que son opéra sera servi avec amour. Car Liszt, depuis qu'il préside aux destinées du théâtre grand-ducal de Weimar et vit en compagnie de la princesse Sayn-Wittgenstein, dispose de la paix et de la sécurité nécessaires à la composition. Il peut faire jouer les musiques qu'il aime et défendre ses amis autant, sinon plus, que lui-même.

Benvenuto sera représenté deux fois en 1852 : une première fois, en mars (sous la direction de Liszt mais en l'absence de Berlioz), dans un découpage sensiblement comparable à celui de la création parisienne ; une seconde fois, en novembre, dans une version considérablement raccourcie et bouleversée (celle qu'on appellera « la version de Weimar »). Cette seconde fois, Berlioz est là, et

Weimar lui réserve un triomphe. À Paris, toute l'année, il a attendu que Louis-Napoléon se marie, ou se décide à proclamer l'Empire (le plébiscite aura lieu le 21 novembre), ou se fasse couronner et bien sûr ordonne qu'on crée, à l'occasion de l'une de ces réjouissances, le *Te Deum* qui attend depuis 1849. Le musicien, dans sa candeur, a même renoncé à une invitation à donner des concerts à New York pour se tenir prêt au cas où la grande nouvelle lui parviendrait. Illusion ! Napoléon III, malgré la cantate *L'Impériale*, page majestueuse et retentissante composée par Berlioz sur un texte bien oubliable du capitaine Lafont, ne fera jamais un geste pour un compositeur autrefois compromis avec les Orléans et auquel, de toute manière, il préfère Offenbach.

Et puis, voilà que *Benvenuto* est annoncé l'année suivante à Covent Garden, en italien. Berlioz se rend à Londres, dirige cette fois lui-même son opéra, mais une cabale fait de la soirée un désastre. Il n'empêche : *La Fuite en Égypte* mène sa carrière en Allemagne, où le jeune Brahms est l'un des plus grands admirateurs de l'œuvre. Quelques mois plus tard, Berlioz est pressenti pour devenir maître de chapelle à Dresde. Il hésite, il renonce : Paris, qu'il aime et qu'il déteste, lui manquerait trop.

Harriet meurt le 3 mars 1854. Elle n'en pouvait plus : déformée par l'ennui, la jalousie, l'alcool, les crises, la paralysie, la *fair Ophelia* n'était plus qu'une ombre. Elle était comédienne, dans une autre vie, souvenez-vous ! Mais depuis plusieurs années elle était privée de l'usage de la parole. Triste destin ! Le 19 octobre, Berlioz épouse Marie Recio : « Je le devais. » Surtout, le 10 décembre, est créée *L'Enfance du Christ*, salle Herz, avec un étonnant succès. *L'Enfance du Christ* ? Une « trilogie sacrée » qui comprend *La Fuite en Égypte* précédée du *Songe d'Hérode* et suivie de *L'Arrivée à Saïs*. La même nostalgie, les mêmes souvenirs d'enfance que dans le *Te Deum*, l'aspect monumental en moins. Ceux qui écoutent mal diront que Berlioz a *changé de manière*. Jugement ridicule : il a simplement utilisé la manière qui convenait à cette œuvre délicate et hors du temps, dont la *Messe* de 1824, qui contenait déjà bien des pré-échos du *Te Deum*, avait déjà annoncé les couleurs.

Le *Te Deum*, précisément, est (enfin) créé le 30 avril suivant, à Saint-Eustache, à l'occasion de l'Exposition universelle. Berlioz est ragaillard. Quelques semaines plus tôt, à Weimar, il a fait entendre la nouvelle version de *Lélio*, titre définitif du *Retour à la vie*, et il a dirigé l'orchestre lors de la création du *Premier Concerto pour piano* de Liszt (avec le compositeur, évidemment, au piano). Il a aussi beaucoup parlé à la princesse Sayn-Wittgenstein, avec la bénédiction de Liszt. Car depuis trois ou quatre ans, Berlioz nourrit un nouveau grand projet, qui le tourmente et l'enflamme tour à tour, qu'il a très envie de réaliser, mais dont il se donne toutes les bonnes raisons de différer l'accomplissement : un vaste opéra inspiré de l'*Énéide* de Virgile, dont il ferait les paroles et la musique. Virgile, le poète qui a marqué son enfance, et Didon, les tempêtes, l'errance, les amours impossibles, l'éternité antique, le temps à jamais aboli, pulvérisé ! La princesse l'encourage, le taquine, l'exhorte à se jeter à l'eau. Elle lui dit, en réalité, les paroles qu'il attend et qui vont le convaincre. Le projet va mûrir.

En juin, Berlioz est de nouveau à Londres. Il y dirige la New Philharmonic Society – Wagner est chargé, lui, de l'Old Philharmonic. Les deux musiciens, qui se sont souvent croisés depuis quinze ans, que tout devrait rapprocher (la condition errante, l'amour religieux de l'art, la haine du *bazar* et des compromissions) mais que des esthétiques contraires et des ambitions rivales opposent (seul Liszt croit en l'un et en l'autre, défend l'un et l'autre, aime l'un et l'autre), se retrouvent un soir, sans témoin, et dînent, parlent, se confient, se retrouvent, fraternisent.

L'amitié sera de courte durée. Il faut se séparer, voyager de nouveau, chacun de son côté. Mais quand Berlioz, en 1856, se rendra encore à Weimar et se confiera une nouvelle fois à la princesse, Carolyne lui citera l'exemple de Wagner : cet homme n'est-il pas la ténacité incarnée ? N'a-t-il pas une foi indéfectible en son œuvre malgré l'exil et la pauvreté ? Il n'en faudra pas plus pour décider Berlioz à faire preuve de la même constance. De retour à Paris, il se met à la composition des *Troyens*, le grand œuvre de sa vie, son testament. Il est même reçu à l'Institut, après bien des tentatives ! Serait-ce que Paris, décidément, qui se métamorphose à la faveur des travaux d'Hausmann, est prêt à faire la paix avec lui ?

Mme Damcke et Mme Massart viennent d'entrer dans la chambre de Berlioz. Le musicien s'épuise à raconter ce qu'il a vécu, mais il tient à ce récit qu'on lui a demandé. Son visage s'éclaire au moment où il va évoquer la composition de son grand ouvrage.

Une traversée puis un naufrage

De 1856 à 1858, Berlioz se lance dans la composition de sa grande partition et vit une époque exaltée, même s'il s'efforce, comme il le dit, de « faire froidement des choses brûlantes ». *Les Troyens* lui prennent une partie importante de son temps. Il tient son affaire, il a conscience d'accomplir son destin d'homme et d'artiste en écrivant cet immense ouvrage qui plonge aux sources les plus souterraines : celles de son enfance, de sa découverte de la poésie, de son amour pour la belle Didon, de ce monde d'autant plus rêvé qu'il est inactuel, légendaire. Berlioz s'abandonne à l'ivresse du mythe. La princesse Sayn-Wittgenstein est sa confidente : il lui écrit des lettres nombreuses dans lesquelles il confie ses doutes quant à l'avenir de l'œuvre, les ivresses qu'il éprouve à vivre dans la compagnie des demi-dieux, ses hésitations de compositeur devant tel parti à prendre, telle scène à composer ou non.

Cette occupation ne l'empêche pas de continuer d'écrire des articles ; de publier *le Chef d'orchestre, théorie de son art* (supplément au *Traité d'instrumentation*) ; d'aller à Plombières, dans les Vosges, où il prend les eaux et fuit les pépiements des curistes pour écrire quelques pages dans la nature, au pied d'un arbre ou près d'une fontaine ; de pousser un peu plus loin vers l'est, à Bade, dans la Forêt Noire, où se retrouvent pendant l'été l'élite des politiques, des aventuriers et des mondains du temps (il s'y rend chaque été à partir de 1856) ; d'emménager dans un nouvel appartement, 4, rue de Calais ; de donner des lectures de son livret des *Troyens* à des amis choisis et de tout faire pour essayer d'atteindre Napoléon III, qui seul peut imposer l'ouvrage à l'Opéra. Mais Napoléon III, décidément, n'a la fibre ni antique, ni tragique, ni lyrique, ni poétique.

Les Troyens sont achevés en avril 1858. Ils subiront quelques modifications dans les années suivantes, notamment sur les avis de la magnifique chanteuse Pauline Viardot, sœur de Maria Malibran et fille de Manuel Garcia, que Berlioz, un temps, imagine en Cassandre et en Didon : Berlioz composera des ballets pour le quatrième acte, supprimera, sur les conseils d'Alphonse Royer, alors directeur de l'Opéra, la scène où intervient l'espion grec Sinon, ajoutera un duo entre Énée et Didon, donnera enfin à la partition un finale plus abrupt¹.

Il faudra attendre cinq ans et demi avant que l'ouvrage soit représenté, dans les conditions que nous verrons. Cinq ans et demi au cours desquels Berlioz continue d'essayer de convaincre les uns et les autres. Les concerts de Bade, chaque été, sont pour lui une diversion rafraîchissante et lucrative. C'est là qu'il se voit confier par Édouard Bénazet, directeur du casino local, la composition d'un nouvel opéra. On lui propose de faire un grand opéra historique sur la guerre de Trente ans. Il hésite. Il revient finalement à l'un des nombreux projets caressés au début des années trente : un opéra-comique inspiré de la pièce de Shakespeare *Much ado about nothing* dont il ne reprend que l'une des intrigues entremêlées : celle de l'amour travesti en répulsion qui unit deux des personnages, Bénédict et Béatrice. *Béatrice et Bénédict* est une partition de l'adieu, de l'ironie tendre et du renoncement paisible. La création aura lieu avec un grand succès le 9 août 1862, et l'ouvrage, étoffé de quelques scènes, sera repris l'année suivante.

Ces années entre *Les Troyens* voient aussi la publication d'un second recueil d'articles, *Les Grottesques de la musique* (1859), puis d'un troisième, *À travers chants* (1862). Volumes dans lesquels Berlioz réunit les feuilletons qui lui paraissent dignes de survivre. Le premier donne volontiers dans le mode burlesque ; le second, plus sérieux, dit la quintessence de sa pensée musicale. Aucun des deux cependant, contrairement aux *Soirées de l'orchestre* de 1852, ne soumet les articles retenus à un traitement littéraire énergique. Il s'agit là de deux recueils et non pas d'un ensemble de contes mis en scène avec virtuosité comme l'étaient *Les Soirées*.

Et puis, il y a les activités musicales. En attendant que soit créé son grand ouvrage, Berlioz accepte de superviser la reprise d'*Orphée* de Gluck dans un petit théâtre qui fait parler de lui : le Théâtre-Lyrique². A *Orphée*, composé par Gluck pour une voix de castrat, adapté en français pour une voix de ténor, Berlioz va essayer de redonner sa forme et sa couleur en confiant le rôle-titre à Pauline Viardot. Inévitablement, l'imagination gagne sur la réalité et Berlioz s'éprend de Pauline à mesure qu'il la confond avec le personnage qu'elle incarne, à mesure également qu'il la rêve en héroïne des *Troyens*.

Une amante ? Berlioz, surtout, a besoin d'une sœur, comme il s'en ouvre sans ambages à la princesse Carolyne : « Voulez-vous être ma sœur ? » Car Adèle, sa sœur adorée, sa presque-jumelle, est morte le 2 mars 1860, à peine âgée de quarante-six ans. Berlioz est anéanti. Deux ans plus tard,

¹ Le final original, ainsi que la scène de Sinon, ont été publiés par Bärenreiter à la fin du XX^e siècle.

² Le Théâtre-Lyrique était situé sur l'emplacement de l'actuel Théâtre de la Ville, face au Châtelet.

c'est au tour de Marie (qui était née un mois après Adèle) de s'éteindre brutalement, alors qu'elle ne chante plus depuis longtemps. Quel sentiment éprouva Berlioz ce jour-là ? On ne peut pas savoir, après plus de vingt ans d'une liaison qui a laissé peu de traces sinon celles de la jalousie et de l'habitude, s'il fut dévasté par ce nouveau deuil comme il le fut quand son père, puis Nanci, puis Harriet, enfin Adèle, disparurent tour à tour.

À l'Opéra, cependant, il faut attendre. Attendre que la routine des ouvrages représentés s'essouffle, attendre surtout l'accueil que va réserver le public à *Tannhäuser*. Car Wagner est de nouveau à Paris, cette fois protégé par la princesse de Metternich. Quelques concerts au Théâtre-Italien, en 1860 (à propos desquels on a l'avis de Berlioz dans *A travers chants*), préparent les représentations de *Tannhäuser* l'année suivante. Représentations tumultueuses, qui tournent à la déconfiture de Wagner : Berlioz est « cruellement vengé ». Au-delà des oppositions esthétiques cependant, il sait que l'échec de l'opéra ambitieux de Wagner sonne le glas d'une possible mise en scène des *Troyens* sur la même scène de l'Opéra. La routine est décidément à l'ordre du jour.

D'ailleurs, le Théâtre-Lyrique le sollicite avec de plus en plus d'empressement. Berlioz va résister, puis céder. Au printemps 1863, il accepte que le théâtre dirigé par Léon Carvalho, où seront bientôt représentés *Les Pêcheurs de perles* du jeune Bizet, assure la création des *Troyens*. Ce sera le début d'une histoire atroce, mais prévisible.

Car le Théâtre-Lyrique, manifestement, surestime ses propres possibilités. Une fois la première euphorie passée, Carvalho se rend à l'évidence : *Les Troyens* ? Une partition complexe, exigeante, que Berlioz a soigneusement conçue pour les forces de l'Opéra et que les maigres moyens du Théâtre-Lyrique ne peuvent pas servir dignement.

Carvalho commence par persuader Berlioz de couper l'ouvrage en deux parties distinctes : les deux premiers actes deviennent *La Prise de Troie* ; les trois suivants, *Les Troyens à Carthage*. Puis il décide de ne représenter que la seconde partie, que Berlioz fait précéder d'un prélude et d'un prologue afin de résumer les chapitres précédents (lesquels ne seront révélés qu'après la mort du compositeur). Ce n'est pas tout : dans *les Troyens à Carthage*, on enlève des airs, des duos, des intermèdes instrumentaux, on mutile ce qui reste, on altère l'instrumentation. On transforme le superbe jardin en médiocre pelouse. C'est un supplice que les vingt et une représentations données, avec un relatif succès, à partir du 4 novembre ne peuvent dissimuler. Berlioz fait contre mauvaise fortune bon cœur mais au fond de lui-même il est humilié, et tombe malade. Alité, il écoute les comptes rendus de son fils, qui assiste soir après soir à chacune des représentations : on profite de son absence pour continuer de saccager ce qui reste.

C'est un coup de grâce, mais sournois, progressif, honteux. En 1864, Berlioz compose encore une *Marche troyenne*, arrangement pour le concert d'une des pages de l'opéra blessé, et cesse pour toujours de composer. Il donne aussi sa démission du *Journal des débats* et abandonne le journalisme. Double départ d'une société musicale accrochée à ses préjugés, qui n'a jamais mesuré quelle était la grandeur de Berlioz.

Paris est un cimetière

Il lui reste cinq années à vivre. Elles seront hantées par l'ennui, avec des éclairs d'enthousiasme dans un ciel de plus en plus noir. Avec *Les Troyens*, il a plongé au fond de lui-même, de sa nostalgie, de son désir d'éternité. L'impossibilité de les représenter dignement l'a découragé d'entreprendre le dernier projet qui lui tenait à cœur et auquel il s'était ouvert à la princesse Carolyne : un opéra d'après *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Désormais, il reste un témoin, mais il n'est plus un acteur. Vigny meurt, puis Meyerbeer, en attendant Rossini. Il lui reste Louis, qui revient en Europe de loin en loin entre deux voyages. Il lui reste aussi le cimetière Montmartre, où il aime se promener et méditer, où il a, dit-il, « beaucoup de relations ». Lieu poétique, ombragé, propice au vagabondage de l'esprit. Il y rencontre une mystérieuse Amélie qu'il aime à la manière d'un Hamlet vieillissant : elle meurt quelques mois plus tard, à vingt-six ans.

À soixante ans, Berlioz a beaucoup changé, mais n'a pas du tout changé. Sa silhouette, quand il est chez lui, est de plus en plus brisée, racontent les témoins ; mais il continue de marcher dans Paris avec bonheur, comme il l'a toujours fait. Ses cheveux sont gris, bientôt ils seront blancs, mais ils contribuent davantage que jamais à la noblesse de sa physionomie. Ses traits ne sont plus seulement minces mais creusés, ses yeux bleus sont intacts ; son allure, sa conversation ont conservé tout leur relief. L'humour noir et la passion l'animent tour à tour. Il y a en lui un mélange de candeur,

d'adolescence, de désespoir, de lucidité, de fièvre et de mélancolie incoercibles. Il est lui-même pour l'éternité.

Dernière folie : il veut revoir Estelle. Et il va y réussir, à force de volonté acharnée. À Lyon, là où elle habite encore avant de partir pour Genève, il retrouve sa trace. Elle accepte de le recevoir. Il contient difficilement son émotion : je vous aime depuis un-demi siècle ! Elle le calme avec affection. Il voudrait l'épouser – elle l'assure de son amitié. Elle lui permet de lui écrire, mais comme à tous les enfants elle lui envoie une image, afin qu'il soit sage : son portrait, qui la représente telle qu'elle est, c'est-à-dire bien vieille et bien ridée.

Il n'est pas raisonnable ? Soit. Mais le sentiment qu'il éprouve l'aide à vivre et à rêver. Son amour pour Estelle est sa dernière partition muette.

En 1865, il met un point final à ses *Mémoires*, qu'il imprime et dont il garde les exemplaires dans son bureau du Conservatoire : l'ouvrage, envoyé sans attendre à quelques personnes choisies, ne sera mis en vente qu'après sa mort.

À l'Opéra, on lui demande de surveiller la reprise d'*Alceste* de Gluck. Puis il part pour Vienne diriger *La Damnation de Faust* et renouer avec la folle ambiance des tournées européennes des années quarante et cinquante. Et puis, en 1867, arrive la pire chose qu'il pouvait imaginer, et qu'il n'imaginait pas : la mort de Louis, son fils chéri, qui depuis quelques années s'était beaucoup rapproché de son père – emporté par la fièvre jaune à La Havane. Dans un accès de désespoir, il brûle dans sa cheminée du Conservatoire des lettres, des programmes, des souvenirs glanés pendant quarante ans. Perte irrémédiable pour nous, comme cette symphonie rêvée et volontairement oubliée, dix ou quinze ans plus tôt : pourquoi l'aurait-il écrite, cette partition qui lui aurait causé tant de souffrance et qu'il n'aurait peut-être jamais pu faire entendre ?

La musique s'est tue, l'amour s'effiloche, la solitude s'installe. Que lui reste-t-il à faire ? 1867 est l'année d'une nouvelle Exposition universelle. La grande-duchesse Elena Pavlovna, de passage à Paris, l'invite à venir diriger des concerts à Saint-Pétersbourg pendant l'hiver : il accepte – mais il refuse une dernière fois de se rendre aux États-Unis, où on le convie également. Quelle belle image nous aurions eue d'un Berlioz sur le bateau, traversant l'Atlantique comme le conquistador qu'il rêvait d'être autrefois !

En Russie, il est accueilli avec la même ferveur que vingt ans plus tôt. Il se rend à Moscou où on l'acclame autant qu'à Saint-Pétersbourg. Mais le froid et la neige l'accablent, et il ne rêve que de soleil. À peine revenu à Paris, le voilà qui repart, cette fois pour le Midi : à Monaco, une congestion cérébrale le surprend et il se blesse sur les rochers ; à Nice, il s'effondre alors qu'il fait quelques pas sur une terrasse pour voir la mer.

C'est un Berlioz très diminué qui rentre à Paris en mars 1868. Un dernier voyage à Grenoble pendant l'été, deux ou trois sorties encore, quelques obligations à remplir, et il s'alite définitivement.

Épilogue

Mars 1869. Berlioz a cessé de dicter, mais il a dit l'essentiel. L'histoire de sa vie, on la tient tout entière. Mmes Charton-Demeur, Delaroche et Martin se taisent à leur tour : il est tombé dans le coma. Le soir du 7, elles savent qu'elles le veillent pour la dernière fois. La dernière nuit de Berlioz sur la terre. Le lendemain matin, Ernest Reyer constate que tout est fini. Berlioz est mort chez lui, 4, rue de Calais, le 8 mars 1869. Les funérailles sont célébrées trois jours plus tard à La Trinité.

On dit que les chevaux du corbillard se sont emballés à l'entrée du cimetière Montmartre : c'est là que Berlioz repose, avec Harriet et Marie. Tout autour de lui, les tombes de Théophile Gautier, Pauline Viardot, Adolphe Nourrit, Horace Vernet, Joseph Duc, Stendhal, Vigny, Heine, Fourier et bien d'autres composent un musée romantique à ciel ouvert.

Christian Wasselin

NOTES

(1) *Le Voyage à Reims* a été redécouvert au XXe siècle.

(2) Une copie de la *Messe solennelle* a été miraculeusement retrouvée en 1991, dans un coffre de partitions, à l'intérieur de l'église Saint-Charles Borromée d'Anvers. Elle y était parvenue par

l'intermédiaire d'Antoine Bessems, musicien belge auquel Berlioz l'avait offerte. Cette œuvre est la plus ancienne composition d'envergure de Berlioz qui nous soit restée.

(3) La Nouvelle Athènes correspond à peu près à l'actuel neuvième arrondissement de Paris.

(4) Et dans les biographies les plus autorisées, celle de David Cairns, par exemple.

(5) Le finale original, ainsi que la scène de Sinon, ont été publiés par Bärenreiter à la fin du XXe siècle.

(6) Le Théâtre-Lyrique était situé sur l'emplacement de l'actuel Théâtre de la Ville, face au Châtelet.