

## ***Entre rêve et réalité : l'Angleterre d'Hector Berlioz***

**Alban RAMAUT**

### **Approche**

Réfléchir sur « L'Angleterre d'Hector Berlioz : entre rêve et réalité » permet, peut-être mieux que bien d'autres thèmes qui ont aussi traversé la vie du compositeur, d'étudier la part étonnement nouée que l'imaginaire a tenue avec le réel dans l'affirmation de l'art et de la vie de ce grand compositeur romantique. La trace de ce mélange si paradoxal apparaît peut-être très clairement avec sa première grande réussite musicale, qui est elle-même un curieux montage de fiction et de faits avérés, la « symphonie fantastique ». On oublie trop souvent que le musicien, soucieux de rendre sa partition accessible l'a désignée, dans la lettre du 16 avril 1830 où il expose à son ami Humbert Ferrand pour la première fois le plan de son ouvrage, par un titre et un sous-titre libellés comme suit : « *Épisode de la vie d'un artiste* (grande symphonie fantastique en cinq parties) ». Remarquons que le sous-titre « symphonie fantastique » est ultérieurement devenu le titre, exactement comme si le sujet concret – *Épisode de la vie d'un artiste* – s'était effacé devant l'imagination du sujet, qui sait sa matière créatrice – *Symphonie fantastique*. Il se trouve en ce glissement, cette inversion, quelque chose de significatif de la domination de la poésie, jusque dans ce qu'elle a d'halluciné, sur le concret d'un récit. Pourtant, dans le « programme » de sa symphonie, Berlioz a tenu à mettre en scène une bien-aimée inaccessible, mais sans la désigner autrement que par le principe d'une « idée fixe ». Il efface ainsi des traces qui deviennent cependant intelligibles pour les intéressés : processus par lequel la passion doit animer la plus froide raison et permettre le passage à l'acte créateur. C'est ainsi que les données objectives et leurs répercussions subjectives alternent entre elles et

proposent la réussite incontestable des cinq mouvements de la symphonie. Mais encore faut-il signaler que cette symphonie rassemble des mouvements de provenances éparses, tous issus d'œuvres antérieures inachevées, ou reléguées, telle la *Messe solennelle*, la « marche des gardes » de son opéra qu'il ne finira pas *Les Francs-Juges*. Réemplois par lesquels on assiste aussi à une forme de supercherie initiale qui fait passer sous un scénario certes très romanesque, une impulsivité créatrice désordonnée, antérieure. Le phénomène du dédoublement est donc présent dans cette partition à plus d'un titre, mais s'il se ramène temporairement à la situation personnelle de Berlioz amoureux d'Harriet Smithson, il entreprend aussi le projet de poser une œuvre enfin achevée et conséquente dont la présence d'une troupe théâtrale londonienne à Paris, jouant en anglais entre autres le théâtre de William Shakespeare, lui fournit soudain le prétexte.

Berlioz étant un être subtile et complexe, il convient d'observer que par le scénario de sa symphonie, il s'autorise à évoquer la réalité d'une femme dont il est éperdument amoureux mais qui n'existe que par son extraordinaire apparition et présence sur la scène du théâtre de l'Odéon. Harriet Smithson fut *d'abord* pour Hector Berlioz, Desdémone, Ophélie, ou Juliette – cela a déjà été souligné par les biographes depuis longtemps –, avant d'être elle-même. Mais ce n'est aussi que parce qu'elle avait ce physique, cette voix, ce charme, cette blancheur de peau et le bleu de ses yeux qu'elle pouvait devenir Desdémone, Ophélie ou Juliette. On peut même prétendre qu'en dehors d'être Desdémone, Ophélie ou Juliette, elle put apparaître, hors scène et dans son particulier comme une femme dont la progressive déchéance physique et morale, et dont l'abandon autant du public que de son mari, ne pouvait inspirer que la tristesse d'une vie personnelle brisée, ombre de sa vie d'actrice.

Or c'est bien *in fine* le sous-titre tourné vers l'obscur – symphonie fantastique – qui a prévalu sur le titre narratif, pour la postérité de la partition, sauvant la puissance de l'imagination de la banalité du concret ! Berlioz en 1855 va jusqu'à prétendre, lui qui est l'auteur du « programme » de sa symphonie, que la musique se suffit à elle-même, devient sa propre réalité en dehors de tout récit de fiction :

Si on exécute la symphonie isolément dans un concert [sans *Lélio*] [...] on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement les titres des cinq morceaux ; la symphonie (l'auteur

l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique<sup>1</sup>.

Geste ultime par lequel le créateur met fin clairement aux suggestions de la vie privée dans l'œuvre.

### *Quelle Angleterre ?*

On peut s'interroger sur la contribution de l'Angleterre à cet essor du fantastique que l'on associe plus volontiers *a priori* au romantisme allemand de Johann Wolfgang Goethe, de Carl Maria von Weber et de Ludwig van Beethoven, mais qui le dépasse de beaucoup. Car il faut observer comment la *Symphonie fantastique* a pris forme après un nombre impressionnant de chocs esthétiques et émotionnels dont le plus important fut la rencontre de Berlioz, non pas tout d'abord par la lecture mais par un contact physique, avec le théâtre de Shakespeare.

L'Angleterre joue de plus le rôle particulier dans la carrière du compositeur d'avoir été à la fois très vite artistiquement et poétiquement parlant proche, sur la scène de l'Odéon ou par les lectures de Thomas Moore, de Lord Byron, de Sir Walter Scott, et plus tardivement réelle, par le séjour qu'y fit Berlioz lors de sa tournée de concert qui débute en novembre 1847. L'Angleterre se situe de ce fait justement durant une longue période, thème d'inspiration et de fabrication – rêve – avant de devenir un lieu d'expérimentation – réalité. L'Angleterre n'a *a priori* pas l'exclusive d'une attirance. D'autres pays fascinent en leurs contours esthétiques Berlioz, notamment l'Allemagne de Weber et de Beethoven et pour partie de Christoph Willibald Gluck, mais c'est avec l'Angleterre que le passage de la connaissance intuitive à la connaissance tangible connaît le plus grand écart et peut-être, de ce fait, rassemble les meilleures conditions pour l'inspiration. Rappelons que la lecture de Thomas Moore et Byron a lieu dès 1824, les représentations des tragédies de Shakespeare à l'Odéon à l'automne 1827, la vogue des romans de sir Walter Scott aussi à cette période, vingt ans avant que Berlioz ne pose le pied sur le sol anglais. L'Angleterre, peut-être de toutes les cultures étrangères la première à avoir été découverte par l'anglomanie de la Restauration, correspond donc après l'Italie, premier pays étranger visité, après les voyages dans le nord de l'Europe, la Belgique, l'Allemagne, l'Europe centrale dont Vienne, Prague, Dresde et Budapest, la Russie avec Moscou et Saint-Pétersbourg, à la dernière destination géographique du compositeur. Après Londres, certes Berlioz voyagera de

---

<sup>1</sup> Programme de l'édition de 1855, cité dans Nicholas TEMPERLEY (éd.), *Symphonie fantastique, Hector Berlioz New Edition of the Complete Works*, vol. 16, collection dirigée par Hugh MACDONALD, Kassel : Bärenreiter, 1972, p. 179.

nouveau vers d'autres lieux, mais il n'ira nulle part où il n'avait déjà séjourné et reviendra également en Angleterre. Ainsi l'Angleterre achève sa connaissance politique et sociale de l'Europe musicale qui devint sa patrie.

S'il serait faux par conséquent de prétendre que l'imagination créatrice n'est que d'influence britannique, puisqu'elle échappe sans doute même pour partie à l'Angleterre. Cette culture et ce degré de civilisation alors en plein essor industriel, ainsi que Berlioz put les percevoir et même les expertiser lors de l'exposition de 1851 au *Cristal palace*, rassemblent néanmoins les rêves les plus soutenus avec les moyens logistiques, devenus par la situation historique de 1848, les plus secourables. Or même si c'est notamment lors de la débâcle politique parisienne de 1848 que l'Angleterre « pratique » se profile pour lui, puisqu'il y séjourne encore au moment où éclate à Paris la révolution et y reste maintenu, un autre fait significatif coïncide avec cette rencontre. C'est sur le sol anglais qu'il commence la rédaction de ses *Mémoires*. Même s'il y va d'un concours de circonstance, cela contribue à donner un rôle décisif de vertu de distanciation à l'Angleterre, mais aussi de plan secondaire d'initiation au cycle de son activité créatrice. Berlioz, lorsqu'il considère sa vie passée et en écrit ce qu'il voudrait en léguer à la postérité, trace *aussi* entre les deux bornes historiques que deviennent juillet 1830 et février 1848, le récit d'une esthétique de l'écart de vue qu'il mesure, non sans un certain lyrisme, à vivre depuis l'étranger un moment historique national. L'Angleterre joue de ce fait une double fonction. À travers le théâtre de Shakespeare donné en France, d'une part, elle lui a tout d'abord révélé son inconscient créateur, puis, par son analyse des faits de l'histoire, elle lui donne à voir en pleine lumière les directions, les perspectives et l'effondrement de l'idéalisme romantique. De Shakespeare, il écrit à propos de son apparition de 1827 : « Je vis.... je compris... je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher<sup>2</sup> » ; de la révolution, il note sous le coup de la nouvelle en mars 1848 : « Il n'y a plus de France, plus d'Allemagne pour moi. La Russie est trop loin [...]. La métropole britannique pourra-t-elle suffire à la subsistance de tant d'exilés<sup>3</sup> ? ».

C'est à ce titre que l'Angleterre a un statut très important. L'Allemagne lui a donné à entendre, elle a permis à Berlioz d'être joué et de rencontrer un milieu musical actif, elle est appelée pour cette raison « *Germania alma mater* » (Mère nourricière). Mais l'Angleterre est évoquée comme le lieu d'où est venu la révélation poétique, la voyance de son destin. Non point mère nourricière elle est l'image même de la muse.

---

<sup>2</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, Lyon : Symétrie, 2014, p. 105 (« chapitre XVIII »).

<sup>3</sup> Même référence, p. 32 (« préface »).

### *Circulation des idées*

L'Angleterre a donc tout d'abord existé pour Berlioz depuis le continent. D'autres auteurs peut-être plus importants pour l'histoire du romantisme anglais, Percy Bysshe Shelley, John Keats sont demeurés sans importance pour Berlioz, voire inconnus. Sa curiosité n'était donc pas systématique, sans doute parce que son anglais laissait à désirer tout au moins dans les premières années de sa découverte du patrimoine littéraire et que sa révélation de Shakespeare passa par la forme d'une dramaturgie, d'un spectacle représenté. Ensuite, la France diffusait certains auteurs plus aisément. Il faut donc comprendre à cela que Berlioz ne s'est pas intéressé à connaître la culture anglaise, il a approfondi en revanche des points de fixations pratiquement tous vécus durant la Restauration. Ces faits sont déterminants, ils indiquent que Berlioz sélectionna dans sa formation esthétique de musicien un répertoire qui concernait ses préoccupations, au détriment d'une investigation systématique, et qu'il rencontra sans doute au hasard de la vogue parisienne les incontournables que l'anglomanie imposait. Cette Angleterre est donc éminemment française, et particulièrement datée, on en prendra pour preuve le finale de *Roméo et Juliette* modelé sur celui donné par Garrick à la tragédie de Shakespeare. L'Angleterre de Berlioz est aussi par conséquent avant tout un support pour l'affirmation du romantisme.

La partition de la *Messe solennelle* dont Le Sueur avait remarqué qu'elle contenait trop d'idées musicales, nous le rappellerait s'il en était besoin, comme aussi l'ouverture si gluckiste à bien des égards des *Francs-Juges*. Mais l'autorité étrangère, que Berlioz avait tout d'abord trouvée dans les drames de Walter Scott et pour cette raison tout d'abord entrevue à travers les brouillards d'une forme de traduction prit en sa fulgurance la puissance d'une catastrophe météorologique lorsque Shakespeare devint le dramaturge d'Illion : « Shakespeare, en tombant sur moi à l'improviste, me foudroya ». C'est alors que le génie de l'Angleterre rassembla sur une seule tête nombre de paramètres, et contribua à tisser entre les diverses sources qui constituaient déjà la personnalité de Berlioz et l'univers du dramaturge, des affinités complexes, quasi exclusives. Après la découverte de Shakespeare, Berlioz se fixe sur ce génie qui peu à peu en éloigne bien d'autres, notamment Goethe, mais aussi Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, et s'en assimile un autre : Virgile.

Que comprendre ? Face à cet écheveau de réalités nommées mais aussi rêvées, fabriquées mais aussi visitées, véritable imbroglio passionnant de représentations fantasmées et de relations matérielles qui forment le foyer de l'inspiration berliozienne, l'Angleterre occupe une place d'exception à cause de Shakespeare qui, précédé de Moore et de Byron, a guidé l'émancipation du

musicien. L'Angleterre détient un statut proéminent. La raison de cela est peut-être à trouver dans le fait que la culture littéraire, poétique et théâtrale de l'Angleterre jouissait encore en France d'une funeste renommée que les traductions de Pierre le Tourneur et même les corrections que lui apporte François Guizot n'avaient su totalement conjurer. Cette forme d'expression, méconnue de Berlioz lui fut soudain révélée comme un indescriptible « horizon poétique ». Annoncée par les poésies de Moore, exaltée par les épopées de Byron, elle s'est avec le théâtre de Shakespeare définitivement imposée comme une référence désormais incontournable, parce que absolument axiale, mais aussi unique. C'est sans doute le caractère d'excentricité longtemps décrié qui fit sa différence, puisque cette excentricité même proposait en réalité un recentrage déterminant. Elle est de ce fait tout à la fois profondément familière mais lointaine, évidente mais énigmatique : rêvée mais réelle. En somme l'Angleterre a peut-être représenté pour Berlioz et bien malgré elle, malgré son activité musicale très relative, l'objet de prédilection *par défaut*, celui qu'il n'attendait pas mais qui le subjuga dès qu'il se présenta comme étant par son intensité poétique la possibilité d'une autre idée de la musique. Puis aussi sans doute par-delà ce que Berlioz pouvait espérer matériellement en attendre, elle a suggéré à son idéalisme forcené, l'objet-même par excellence sur lequel il put se reconnaître, s'identifier et donc, s'exprimer, c'est-à-dire approfondir son inspiration. Inutile de relire la rencontre de Shakespeare pour insister sur le caractère étrangement double entre le fantasme et la réalité où Shakespeare est aussi Harriet Smithson :

Je vis dans le rôle d'Ophélie Henriette Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète.

### *Familiarité*

Il convient d'observer en ce mécanisme un système d'ouverture vers l'exotisme d'un inconnu et à la fois un processus de retour vers une évidence du cœur humain de tout temps familière à la sensibilité de Berlioz. Le dépaysement ne constitue donc pas tant l'enjeu que la confirmation d'une reconnaissance. C'est littéralement le lieu d'une rencontre au sens où c'est également celui d'une familiarité. Que Berlioz dans *Les Troyens* cherche à concilier Virgile avec Shakespeare explique clairement ce paradoxe.

Rappelons en effet le registre mystique qu'évoque Berlioz dans son vocabulaire lorsqu'il rapporte sa découverte à l'automne 1827 du théâtre de Shakespeare : il

s'agit ni plus ni moins d'une conversion : « il fallait me lever et marcher<sup>4</sup>. » Il s'agit ni plus ni moins d'une révélation à lui-même de sa mission. Berlioz *sait*, à partir de la représentation d'*Hamlet*, qu'il entrevoit sa destinée. Il saisit la gravité de son destin, car face à la révélation à l'Odéon d'une tragédie de Shakespeare, il s'est senti choisi, interpellé et surtout élu, en communion fraternelle avec Shakespeare.

De là à considérer plus au loin dans son texte que Shakespeare est Dieu, et qu'il est son père tout puissant, il n'y a qu'un ultime blasphème à envisager que Berlioz accomplit après le 3 mars 1854, au moment où Harriet s'éteint et qu'il médite sur ce que la mort de sa femme apporte d'accomplissement à sa vie créatrice. Il faut être attentif à ce regard sur un passé irrémédiable et sur une aspiration sans âge pour comprendre que Berlioz puisse naturellement dans cette circonstance se mettre à *tutoyer* Shakespeare et aller jusqu'à écrire :

Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie ; toi seul [William Shakespeare] es le dieu bon pour les âmes d'artistes ; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous<sup>5</sup> !

Comment exprimer d'une autre manière l'immense emprise de Shakespeare sur l'être psychique de Berlioz ? Certes il faut saisir que dans ses *Mémoires* le musicien fixe son histoire, pour la postérité. Il a besoin de personnages – réels ou recomposés – sur lesquels reposer sa personnalité.

La forme d'autorité qu'a pu revêtir pour Berlioz ce qu'il percevait du génie insulaire, dépend, on le comprend progressivement, du génie d'un seul auteur. Les autres auteurs l'ont conduit à ce choix, parmi eux certes d'autres Anglais, mais aussi d'autres sensibilités d'autres nations, Goethe, Friedrich Schiller, Herder, Torquato Tasso, Hugo, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval. Pour le cas de Shakespeare, l'exceptionnel tient aussi à ce que le compositeur choisit de dépasser une connaissance de proximité afin de mieux connaître les textes à leur source. Cela représente un effort très rare de la part du compositeur, qui mérite pour cette raison d'être souligné. Berlioz, par exemple ne lut pas, Goethe en allemand et à peine Benvenuto Cellini en italien. Dans son testament de 1868, on trouve cependant cette mention assez parlante quant à l'inventaire des biens littéraires qu'il détenaient et qu'il a souhaité transmettre :

Je donne et lègue à Mme Massart professeur de piano, rue de la Chaussée d'Antin n° 58, mon Shakespeare anglais en un volume ; au célèbre avocat Nogent de St Laurent, rue de Verneuil n° 6, mon Virgile latin en un volume ; et à M. Reyer mon ami, rédacteur du feuilleton musical du journal

---

<sup>4</sup> Même référence, chapitre XVIII.

<sup>5</sup> Même référence, chapitre LIX.

des débats et compositeur qui dans peu sera célèbre, mon *Paul et Virginie* annoté de ma main sur les marges.

La culture française, la tradition latine, le volume de Shakespeare en anglais fournissent donc aussi des modèles à la méditation musicale de Berlioz, c'est la place de la poésie dans l'art qui crée ces alliances et jusque dans le besoin d'approcher la langue originale.

### *Poésie*

L'Angleterre à travers Shakespeare a sans doute d'autant plus la faculté d'être idéalisée et donc sujette à une mise en musique, qu'elle manque par ailleurs de qualités musicales déterminantes. Le style indiscernable de la musique anglaise, si l'on s'accorde toutefois à faire une exception pour la musique chorale des « oratoires » de Haendel, passe pour être de si peu d'intérêt que ce patrimoine devient négligeable<sup>6</sup>. L'attrance pour l'Angleterre est placée fût-ce pour un compositeur, sous le signe de la poésie, voire d'une naïveté populaire. Ceci explique par exemple que les *Neuf Mélodies irlandaises* de 1829 sur les paroles traduites en français de Thomas Moore, ne s'intéressent en aucun cas à reprendre des intonations irlandaises, mais cherchent simplement à entrer musicalement dans le vague poétique qui fait l'objet des poèmes et qui nourrit l'imaginaire des sensibilités françaises.

Berlioz décrit dans son article du 22 octobre 1830 « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », un des aspects les plus déterminants pour lui de la veine populaire : « sa fière sauvagerie », soit encore une proximité directe avec la passion, la connaissance du cœur humain, comme aussi l'âpreté de la nature, la violence des éléments. C'est au demeurant également par la barbarie et la sauvagerie dont Voltaire a affublé Shakespeare que Berlioz, en romantique combattif et en contradicteur de l'encyclopédiste, souscrit totalement à la réhabilitation de l'horizon poétique ardent et intense de ce théâtre. Ce qu'il admire chez cet auteur peu civilisé, c'est son authenticité et sa proximité avec des émotions pures, sincères jusque dans leur manque de convenance<sup>7</sup>. Il se rapproche de façon extrêmement paradoxale de la sensibilité de son contemporain Charles Nodier dont il a lu le conte *Trilby ou le lutin d'Argail*<sup>8</sup> et qui sait la « préface » de l'édition de 1822 où le bibliothécaire de

---

<sup>6</sup> Berlioz a certes dirigé souvent du Haendel, il fait également allusion à la musique de Purcell, mais cela ne constitue pas une identité de la musique anglaise, contrairement par exemple à l'école allemande ou encore à l'école italienne.

<sup>7</sup> De la même manière Berlioz oppose la nature de la *Symphonie pastorale*, aux bergeries de couleurs tendres du *Devin du village*. Voir BERLIOZ, *Mémoires*, chapitre xv.

<sup>8</sup> Berlioz utilise en effet le personnage du « lutin » pour caractériser le style pianistique de Chopin.



l'Arsenal explique son attachement pour l'Écosse par des motifs semblables et fondamentalement romantiques, d'« impressions pures » :

C'est l'affection particulière d'un voyageur pour une contrée qui a rendu à son cœur, dans une suite charmante d'impressions vives et nouvelles, quelques-unes des illusions du jeune âge ; c'est le besoin si naturel à tous les hommes de se *rebercer*, comme dit Schiller, *dans les rêves de leur printemps*. Il y a une époque de la vie où la pensée recherche avec un amour exclusif les souvenirs et les images du berceau. Je n'y suis pas encore parvenu. Il y a une époque de la vie où l'âme déjà fatiguée se rajeunit encore dans d'agréables conquêtes sur l'espace et sur le temps. C'est celle-là dont j'ai voulu fixer en courant les sensations prêtes à s'effacer. Que signifierait, au reste, dans l'état de nos mœurs et au milieu de l'éblouissante profusion de nos lumières, l'histoire crédule des rêveries d'un peuple enfant, appropriée à notre siècle et à notre pays ? Nous sommes trop perfectionnés pour jouir de ces mensonges délicieux, et nos hameaux sont trop savants pour qu'il soit possible d'y placer avec vraisemblance aujourd'hui les traditions d'une superstition intéressante. Il faut courir au bout de l'Europe, affronter les mers du Nord et les glaces du pôle, et découvrir dans quelques huttes à demi sauvages une tribu tout à fait isolée du reste des hommes, pour pouvoir s'attendrir sur de touchantes erreurs, seul reste des âges d'ignorance et de sensibilité.

Faut-il déduire de ces remarques que l'Angleterre perçue comme un objet dénué d'une quelconque musique originale savante peut être envisagée par Berlioz comme le lieu et l'enjeu de transactions ? Devient-elle un analogon, voire la terre des réminiscences et des identifications, tant sa puissance poétique est en fait intacte ?

À l'inverse de l'Allemagne, l'Angleterre présente donc pour Berlioz, l'avantage étrange, puisque si paradoxal, de *manquer* de la musique dont elle a l'intuition et dont elle prédispose l'épanouissement. Elle représente dès lors un domaine à informer, un matériau à modeler. Elle offre l'espace d'une forte poésie qui s'adresse ainsi que toute parole, davantage à l'imagination sonore, qu'à un visuel immédiat ; contrairement enfin à l'Italie, terre des beaux-arts et d'une visualisation des formes esthétiques, elle est cette suggestion sublime, celle de la vie rêvée qu'effleurent les mots, et qui, comme l'écrit Thomas Moore, que Berlioz aime à citer, inaugure un autre ordre expressif. Le poète irlandais s'exclame : « *Oh divine musique ! Le langage impuissant et faible se retire devant ta magie ! Pourquoi le sentiment parlerait-il jamais, quand tu peux seule exhaler toute son âme*<sup>9</sup> ? » La place est ouverte à l'imagination.

---

<sup>9</sup> Hector BERLIOZ, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830. Repris dans Hector BERLIOZ, *Critique musicale*, éditée par Yves GÉRARD et Robert COHEN, 8 volumes publiés, (1992-2016), vol. I, p. 68.

## De l'imagination et de la sensation

Hector Berlioz considéré comme « un paradoxe fait homme » selon la formule si souvent reprise de Camille Saint-Saëns<sup>10</sup>, a surtout privilégié dans son existence artistique les puissances de l'imagination. Encore faut-il s'entendre sur ce mot.

Il a sans doute, par cette inclination, développé dans son œuvre un véritable génie de l'invention<sup>11</sup>. Dire de l'Angleterre qu'elle contribue, parce qu'elle est musicalement absente des sphères d'intérêt de Berlioz, à délivrer son inventivité, reste néanmoins assez provocateur. Cependant, la sensibilité étonnamment aiguisée du musicien, sensibilité doublée d'une vive intelligence, éveillait en lui, semble-t-il, de façon étonnamment efficace une activité émotionnelle propice à l'imagination, mais aussi à la souffrance de la perception, voire de la contemplation de ce que l'on peut nommer « l'objet manquant » : la musique qui cherche sa forme, celle dont les accents sont suggérés par des faits extérieurs. La musique absente de l'Angleterre de Berlioz, devient sous sa plume au contact d'autres sources qui sont poétiques et dramatiques, celle qu'il peut concevoir, ou peut-être surtout celle qui trouve son support.

Le cas que développe Berlioz par rapport à l'imagination est assez caractérisé pour qu'on cherche à l'expliquer par les textes. Par exemple, il semble assez clairement répondre aux investigations que Nicolas Malebranche a conduites à ce sujet dans sa *Recherche de la vérité* (1674-1675). Pour reprendre les termes mêmes de la description mécaniste que le philosophe en donne au deuxième livre de son ouvrage, et en l'appliquant au cas de Berlioz on peut comprendre que l'imagination émeut ou ébranle dans le musicien les « filets » (comprendons les nerfs) qui « d'un côté se terminent aux parties extérieures du corps et de la peau, & de l'autre aboutissent vers le milieu du cerveau ». Le tempérament de Berlioz le dispose, entre autres, à vivre cependant le mécanisme des émotions dans la direction inverse de celle de la sensation. C'est dire que le mouvement qui procède à l'intérieur du cerveau prend en lui l'avantage sur celui qui va vers l'extérieur. Ce processus suggère par conséquent que l'objet de la perception soit intérieur. Cette suggestion en ce qu'elle s'articule sur l'idée de mouvement

---

<sup>10</sup> Camille SAINT-SAËNS, « Hector Berlioz », *La Lecture*, 25 septembre 1890. Repris dans *Portraits et souvenirs*, Paris : Société d'édition artistique, 1899, p. 3-14.

<sup>11</sup> Dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau, c'est Anne Souriau qui signe l'article « Imagination ». Elle y insiste sur l'ambiguïté que recouvre le mot dans le domaine de la création et suggère qu'on le remplace par « Invention », elle distingue par conséquent l'imagination comme « la faculté d'avoir des images mentales », de l'« imagination comme Invention » et enfin de l'« Imagination, créatrice d'images ». Étienne et Anne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, 1990, p. 859-862.

inversé (procédant de l'intérieur vers l'extérieur), peut aller cependant jusqu'à engendrer une sensation contrariée, qui se manifeste comme une douleur physique. Revenons aux explications de Malebranche pour bien saisir cette démarche :

Mais s'il n'y a que les filets intérieurs qui soient agitez par le cours des esprits animaux, ou de quelque manière, l'ame imagine, & juge que ce qu'elle imagine, n'est point au dehors, mais au dedans du cerveau, c'est-à-dire, qu'elle aperçoit un objet comme absent. Voilà la différence qu'il y a entre sentir [l'objet extérieur et donc présent], & imaginer<sup>12</sup>.

Cette explication correspond de façon frappante à ce que Berlioz décrit dans ses *Mémoires* lorsqu'il se penche sur ses émotions et les souffrances qu'elles éveillent en lui à l'occasion de ses rêveries littéraires ou artistiques. Le chapitre XL sous-titré « Variétés de spleen – L'isolement », relate sans l'identifier en ces termes ce que l'on pourrait diagnostiquer comme en fait une « crise de l'imagination ». La crise est déclenchée par la lecture d'un roman de chevalerie de Monjoie<sup>13</sup> dont Berlioz adolescent perçoit l'idéal inatteignable, littéralement le romanesque : écart historique entre la période du roman et le moment où Berlioz le lit, éloignement géographique entre le lieu de l'action et celui où se trouve le jeune Hector, puis et surtout la relativité de situation entre un jeune héros et le lecteur qu'il est, lui, dans la campagne du Dauphiné : « Évidemment la vie était hors de moi, loin, très loin... [...] il faut *la grande vie* !... Mais je ne suis qu'un corps cloué à terre<sup>14</sup> ». Berlioz analyse les effets de solitude, il dit comment le processus de la lecture le renvoie à lui-même et comment ce constat nourrit une crise qu'il nomme crise de spleen, en raison de son incapacité à devenir le monde du roman.

Et l'accès se déclara dans toutes sa force, et je souffris affreusement, et je me couchai à terre, gémissant, étendant mes bras douloureux, arrachant convulsivement des poignées d'herbe et d'innocentes pâquerettes qui ouvraient en vain leurs grands yeux étonnés, luttant contre l'absence, contre l'horrible isolement<sup>15</sup>.

Il établit ensuite une comparaison des effets de cette crise à une expérience de physique : en deux temps, l'un chaud, l'autre froid, qui correspond à une expérimentation du vide et de la cristallisation quand on « place sous une cloche de verre adaptée à une machine pneumatique une coupe remplie d'eau à côté

---

<sup>12</sup> Nicolas MALEBRANCHE, *Recherche de la vérité*, livre II, première partie, chapitre premier.

<sup>13</sup> Félix Louis Christophe MONTJOIE, *Manuscrit trouvé au mont Pausilype*, Paris : Le Normant, 1802.

<sup>14</sup> BERLIOZ, *Mémoires*, p. 218.

<sup>15</sup> Même référence.

d'une autre coupe contenant de l'acide sulfurique<sup>16</sup> ». Berlioz après avoir décrit l'expérience revient à lui-même et écrit :

Le vide se fait autour de ma poitrine palpitante, et il semble alors que mon cœur, sous l'aspiration d'une force irrésistible, s'évapore et tend à se dissoudre par expansion<sup>17</sup>.

S'il s'agit cependant d'un phénomène que Berlioz met ici en scène pour la postérité, une lettre en date du 19 février 1830 adressée à son père, expose en des termes quasiment cliniques, mais proches de ceux du chapitre XL, le récit d'une crise identique. Le compositeur décrit également, la rapportant encore à un souvenir remontant à sa douzième année dont l'écho se fait aussi entendre au chapitre II<sup>18</sup> des *Mémoires*, une crise nerveuse impressionnante. Dans cette lettre à son père Berlioz évoque en préliminaire des souvenirs de la Côte-Saint-André qu'ils ont en commun :

Ma mémoire me retrace ces journées chagrines que je passais dans une émotion continuelle sans sujet et sans objet ; je me vois d'ici, les dimanches surtout, dans le temps que vous me faisiez expliquer l'Énéide de Virgile, assistant au vêpres [...] tout cela confondu [...] me mettait dans un état de souffrance indéfinissable, j'aurais voulu pleurer cent fois davantage. Eh bien, ce monde fantastique s'est conservé en moi et s'est accru de toutes les idées nouvelles que j'ai connues en avançant dans la vie ; c'est devenu une véritable maladie<sup>19</sup>.

L'intérêt de cette lettre est de lier le travail fondateur de l'imagination et de l'expérience esthétique à des manifestations physiques, et de montrer que l'enrichissement en 1830 de toutes les idées nouvelles, correspond bien sûr à la découverte des nouveaux auteurs, dont Shakespeare, bien assurément, mais aussi parce que Shakespeare est associé au développement de sa passion amoureuse.

Berlioz dans cette lettre très sincère, précise en abordant aussi des impressions d'aspiration à une communion partagée :

---

<sup>16</sup> Même référence.

<sup>17</sup> Même référence, p. 218-219.

<sup>18</sup> Ce chapitre est sous-titré de façon très intéressante pour les êtres et les objets qu'il convoque : « Mon père – Mon éducation littéraire – Ma passion pour les voyages – Virgile – Première secousse poétique ». À propos de Virgile, Berlioz note : « Le poète latin, [...] en me parlant de passions épiques que je pressentais, sut le premier trouver le chemin de mon cœur et enflammer mon imagination naissante. » même référence, p. 37.

<sup>19</sup> Hector Berlioz, lettre adressée à son père le 19 février 1830. Reproduite dans *Correspondance Générale*, sous la direction de Pierre CITRON, 8 volumes (1969-2003), Paris : Flammarion, tome 1, p. 310.

Il m'arrive quelquefois de ne pouvoir qu'à peine supporter cette douleur morale ou physique (car je ne sais faire la distinction), surtout dans les beaux jours d'été, me trouvant dans un lieu espacé comme le jardin des Tuileries, seul. [...] Je croirais volontiers qu'il y a en moi une *force d'expansion* qui agit violemment [...] Je n'ai trouvé qu'un moyen de satisfaire complètement cette *avidité immense d'émotion*, c'est la musique. Sans elle je ne pourrais pas exister<sup>20</sup>.

La force de l'imagination va donc jusqu'à faire éprouver des sensations. Le pouvoir d'identification du jeune Berlioz à la souffrance de Didon abandonnée lui tire des larmes comme si en fait la scène se déroulait dans sa propre personne. « Je me trouvais alors saisi d'une affliction presque désespérante, mon imagination m'environnait de tous mes héros troyens et latins<sup>21</sup> » écrit-il encore dans cette même lettre.

Par l'évacuation du présent ou du réel qu'elle suscite, l'imagination rend cependant surtout possible un exercice de création, la projection d'images en un ailleurs vierge mais qui résulte selon Berlioz d'une combustion, d'une alchimie extraordinaire entre des forces de chaleur et de glace, ce qu'il a résumé encore ailleurs dans une lettre tardive adressée à Carolyne Sayn-Wittgenstein au sujet des *Troyens*, par la formule digne d'un classique « il faut tâcher de faire froidement des choses brûlantes<sup>22</sup> ».

L'imagination a donc à voir avec la liberté de pensée, l'affranchissement de soi-même, elle est une force de détermination qui donne à comprendre ce qu'il faut retirer de soi pour séparer la création du privé. Elle constitue, dès lors quelle est perçue comme lieu mental des sublimations, l'un des ferments sans doute les plus revendiqués au début du XIX<sup>e</sup> siècle de la création, mais aussi des affres de la création. L'imagination se situe de ce fait exactement à mi-chemin entre la vérité et le rêve, elle est suggérée par des espaces ouverts, des domaines inconnus.

### *L'imagination comme élément de l'inspiration*

Quel auteur a mieux exprimé et approfondi cette idée, jusqu'à en faire une métaphysique, mais aussi un théâtre, que William Shakespeare ? Ses tragédies et ses comédies sont peuplées de voyants, de spectres, de divination, la musique y est aussi présentée comme un élément d'expression de la vérité. Ophélie chante, Cordélia refuse les paroles et son silence verbal s'impose comme une musique instrumentale, Ariel est un esprit de l'air. Berlioz en appelle froidement, presque

---

<sup>20</sup> Même référence, p. 310-311.

<sup>21</sup> Même référence, p. 310.

<sup>22</sup> Hector Berlioz, lettre adressée à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein le 12 août 1856, *Correspondance Générale*, vol. V, 1989, p. 353.

cyniquement aussi à *Macbeth* pour sertir ses *Mémoires* – récit des mystifications de son existence déchirée entre l'idéal et le conte récité par un idiot – à la formule « *Life's nothing but a walking shadow*<sup>23</sup> ». Ainsi l'Angleterre dès lors qu'elle est ramenée au génie de Shakespeare devient pour Berlioz l'aliment de ses consolations, et l'une des sources les plus émouvantes de son inspiration. Elle est également devenue cette géographie sans âge qui pouvait dans un ailleurs qui n'est plus exclusivement britannique, réunir Virgile au dramaturge de Stradford : soit la confirmation entre « l'imagination naissante » du chapitre II des *Mémoires* et la confirmation « qu'il fallait se lever et marcher » du chapitre XVIII.

### *L'imagination maladie romantique*

L'imagination que le philosophe Alain nomme en 1920 dans son *Système des beaux-arts*, « la folle du logis », reprenant en cela la réflexion de Pascal<sup>24</sup>, aurait donc en sa qualité de « maîtresse d'erreur » égaré l'art vers des perspectives infructueuses ? Pourtant Charles Baudelaire après Pascal et avant Alain en fait tout à l'inverse l'éloge, puisqu'il la met en évidence dans son *Salon de 1859* et la dit comme on sait « la reine des facultés ». C'est encore de l'imagination que Zola à la fin du siècle dénonce les impostures afin d'installer sa doctrine du naturalisme en 1880 moins dans son manifeste du *Roman expérimental* que dans son texte *Du Roman*<sup>25</sup> que l'on publie aujourd'hui avec le *Roman expérimental*.

Ces trois derniers auteurs Baudelaire, Zola et Alain tracent donc une lecture historique de l'imagination et de son emprise, dans le domaine de l'art, durant la période romantique, c'est-à-dire après la Révolution de 1789, jusqu'en 1848. Derrière l'imagination une part du romantisme trouve son origine et éclaire la réprobation morale dont fit preuve, pratiquement aussitôt à son égard, une partie de la critique française ; mais derrière l'imagination, c'est aussi une part de la modernité baudelairienne qui se justifie.

---

<sup>23</sup> « La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite sur le théâtre, et qu'après on n'entend plus ; c'est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n'a aucun sens. » *Macbeth*, acte V, scène 5.

<sup>24</sup> PASCAL, *Pensées*, 104 [361] : « C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ». Pascal plus loin la nomme encore « maîtresse du monde », puis « principe d'erreur ».

<sup>25</sup> C'est surtout dans son texte *Du Roman* que Zola signale ses réticences vis-à-vis de l'imagination qui a marqué entre autres le romantisme de Hugo et Dumas : « J'insiste sur cette déchéance de l'imagination, parce que j'y vois la caractéristique même du roman moderne ». Voir *Le Roman expérimental*, édité par Aimé GUEDJ, Paris : Garnier-Flammarion, 1971, p. 213

Relisons une fois encore dans le *Salon de 1846* la formule de Baudelaire qu'il donne en réponse à sa question « Qu'est-ce que le romantisme », elle nous offre un résumé de la situation. Baudelaire écrit, au moment où Berlioz va connaître l'échec de *la Damnation de Faust* :

S'il est resté peu de romantiques, c'est que peu d'entre eux ont trouvé le romantisme. [...] Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. [...] Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver<sup>26</sup>.

Voici le cheminement de Berlioz en quelque sorte justifié et voici son Angleterre devenue un vrai sujet, non pas une imposture. C'est littéralement un matériau.

Le tableau qui suit fait le lien précisément entre l'imaginaire et le réel en montrant à quel point l'Angleterre par Shakespeare, mais aussi Moore, Byron et Scott est largement présente dans l'œuvre de Berlioz et à quel point les récits de fiction ont tenu lieu de réalité artistique pour le compositeur.

---

<sup>26</sup> Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, chapitre II « Qu'est-ce que le romantisme ? », dans *Œuvres complètes*, vol. II, édité par Claude PICHOS, Paris : Gallimard, 1976, p. 420. Le *Salon* fut publié en 1846, puis réédité dans *Curiosités esthétiques* (Paris : Michel Lévy Frères, 1868), ici il s'agit de la version de 1868.

Liste des œuvres de Berlioz en lien avec la culture anglaise

Dates	Œuvres projetées	Œuvres réalisées
1825/1826		<i>La Révolution grecque</i> 1825-1826 reprise 1833 (citation de Thomas Moore sur la page de titre) « Où sont-ils, les glaives des anciens jours ? Où sont les hommes qui les portaient ? Armés pour défendre leurs droits/ils s'élevaient sublimes et les grands rampaient devant eux. »
1826/1828	<i>Richard en Palestine</i> (Walter Scott : <i>Le Talisman</i> ) Mai 1826- février 1827	<i>Grande ouverture de Waverley</i> (d'après Walter Scott) 1826-1828
1827	<i>Robin-Hood</i> 1827	<i>La Mort d'Orphée</i> (1827) citation ajoutée de Thomas Moore « Oh ! le cœur qui a vraiment aimé, jamais n'oublie ; mais aime encore, fidèle jusqu'à la fin, comme la fleur du soleil tourne vers son dieu, quand il se couche, le même regard dont elle a salué son lever. »
1828/1829		<i>Huit scènes de Faust</i> 1828-1829 (avec textes de Shakespeare en exergue pour certains numéros et sur la page de titre Goethe et Moore : « Je me consacre au tumulte, aux impuissances les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine, à la Paix qui sent le désespoir//On fatal remembrance, one sorrow that throws,/ Its bleak shade alike o' ver our joys and our woew »)
1829		<i>Mélodies irlandaises</i> mai décembre 1829 (Thomas Moore)
1830		<i>Symphonie fantastique</i> (1830) (allusion shakespearienne par le <i>Roi Lear</i> : « Nous sommes aux Dieux ce que sont les mouches/aux folâtres enfants ; ils nous tuent pour s'amuser »)
1830		<i>Ouverture de la Tempête</i> (août-octobre 1830)
1831		<i>Grande ouverture du Roi Lear</i> (avril-Mai 1831)
1831		<i>Intrata di Rob-Roy MacGregor</i> (Walter Scott) 1831 Nice repris pour <i>Harold en Italie</i>
1831		<i>Méditation religieuse</i> (Thomas Moore) 1831 pour chœur et sept instruments à vent avec Chœur 1849.
1832	<i>Les noces d'or d'Obéron et Titania</i> Anglais/Allemand.	<i>Le Retour à la vie (éloge de Shakespeare = fantaisie sur la Tempête)</i>
1833	<i>Much ado about nothing : Béatrice et Bénédicte ?</i>	
1834	<i>Hamlet</i> 1834	<i>Harold en Italie</i> janvier juin 1834
1839		<i>Roméo et Juliette</i> Janvier- septembre 1839
1844	<i>Scène de la comédie (Hamlet)</i>	
1849/1851		<i>Tristia</i> 1849 (2 textes) 1851 (3 textes : <i>Méditation religieuse</i> , <i>Ballade d'Ophélie</i> , <i>Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet</i> )
1856/1858		<i>Les Troyens</i>
1859	<i>Cléopâtre</i>	
1860/1862		<i>Béatrice et Bénédicte</i> « Opéra imité de Shakespeare. »



## Conclusion

On reste impressionné de l'importance du corpus généré par la culture anglaise. Si une lecture rapide laisse percevoir une activité curieuse comme boulimique des auteurs anglais, surtout dans les dernières années de la Restauration qui correspondent à l'installation de Berlioz à Paris, il n'en reste pas moins assuré qu'une permanence de leur présence accompagne la carrière du compositeur.

Qu'est-ce que cette Angleterre berlioziennne ? C'est ni plus ni moins au fil du temps l'histoire de la fixation quasi exclusive du compositeur sur Shakespeare.

Berlioz nous dit au chapitre II de ses *Mémoires*, qu'enfant il rêvait dans le cabinet de son père à la Côte-Saint-André, alors un gros bourg de tradition terrienne, sur les îles lointaines et les climats nouveaux, imaginant devenir marin. Plus tard il avouera avoir recherché, à la suite de Beethoven, ce qu'il nomme une « Amérique musicale », soit encore des espaces libres, ouverts, exotiques, non inventoriés et surtout illimités en leur exubérance. Enfin il a entrepris contre sa volonté puis de façon délibérée divers voyages tout cela afin de mieux se trouver lui-même.

L'acuité de l'intelligence du compositeur, sans doute aussi la promptitude de son esprit à envisager des situations dans la complexité polyphonique de leur totalité lui ont donné, à cet égard, une forme d'autorité dans l'étrange et une liberté dans l'invention. Son art souvent discuté par ses contemporains (François-Joseph Fétis en tête, toujours censeur soucieux de combattre la gratuité des effets et les inconvenances justement d'un imaginaire indiscipliné<sup>27</sup>), visait à créer des relations encore inouïes qu'il ne pouvait trouver qu'en lui-même. Particulièrement originale l'autorité de Berlioz, peut être perçue comme barbare relativement aux conventions, mais on le sait elle est aussi constructive, créatrice et appuyée sur une très large culture. Cette autorité brillait à plus d'un égard de façon souveraine, notamment grâce à l'étonnant recul que le compositeur pouvait avoir sur lui-même lorsqu'il était aussi l'un des acteurs des émotions qu'il découvrait<sup>28</sup>.

Les lignes qui précèdent se sont efforcées de retracer certaines des forces contradictoires si attachantes qui animaient Berlioz et de revisiter cette « étoile enragée sous laquelle » Théophile Gautier citant lui-même Théodore de Viau

---

<sup>27</sup> Les critiques de Fétis sont à cet égard extrêmement significatives. Le musicographe ne cache pas au début son admiration, en même temps qu'il ne ménage pas non plus ses conseils et ses exhortations à l'apprentissage du métier comme au respect des convenances.

<sup>28</sup> Nous pouvons penser à la lucidité dont il fait preuve après la première audition publique de sa *Messe solennelle*. Écoute critique qui lui permet de noter les points de faiblesse de sa partition. Il convient aussi de souligner l'ironie qu'il exerce à son égard face aux puérités de sa vie privée.

dans son article nécrologique du compositeur, a aimé replacer son ami, grand romantique s'il en est. Berlioz par son élection de Shakespeare, révèle aussi de façon peut-être pas assez étudiée, à quel point, *in fine*, l'Angleterre est déterminante dans l'histoire de son romantisme parisien.

© Alban RAMAUT