

*La source silencieuse :
la maison natale d'Hector Berlioz*

Alban Ramaut

« Je sens que je suis isolé de tout ce monde, par mes pensées, par mes passions, par mes amours, par mes haines, par mes mépris, par ma tête, par mon cœur, par tout¹. »

Hector Berlioz, *Correspondance*

L'ŒIL OU L'OREILLE, DEDANS OU DEHORS ?

Quiconque entreprend la lecture des écrits autobiographiques de Berlioz peut s'attendre à découvrir dans les pages retraçant l'enfance du compositeur, une description romantique de la maison où il a vu le jour et où il a vécu jusqu'à sa dix-septième année. Or, très vite, le récit par la tournure qu'il prend réduit le lecteur à devoir compter, pour ce sujet, sur sa propre imagination. Mais Berlioz n'a-t-il pas prévenu dans la « préface » à ses *Mémoires*, « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire » ?

Or en réalité la constance sur ce silence est en fait uniforme. Le compositeur ne décrit en effet, pour ainsi dire jamais, dans ses autres écrits et plus particulièrement sa correspondance, sa maison natale. Remarquons cependant que ce parti pris n'interdit pas au récit autobiographique de laisser un dépeint animé autant que précis du vécu de Berlioz à La Côte-Saint-André. On peut prétendre même que la série d'épisodes qu'il rapporte tire son relief de la manière de mise en scène « hors les murs » qu'il

1. Lettre à Humbert Ferrand, du 13 juillet 1832; Berlioz qui revient de Rome s'est arrêté chez ses parents avant de rejoindre Paris. *Correspondance Générale* [CG], éd. Pierre Citron., 8 vol., 1969-2003, Paris, Flammarion, tome II, 1975, p. 18.

développe. Le mémorialiste se donne à cœur de faire apparaître un quotidien célébré hors de lui-même avec une intensité telle qu'en lieu de décrire une maison, elle trace et construit le portrait d'un tempérament hors du commun. C'est en effet la personnalité artiste tout entière qui semble par elle seule reconstruire la vie et réorganiser le paysage. Il existe donc pour le compositeur une manière de dire l'enfance et l'adolescence, autre que celle de s'attarder à décrire les lieux intimes du premier âge formateur de sa vie. Nous nous proposons cependant de mettre en évidence comment, au travers des écrits de Berlioz, la maison figure, sous-entendue, voire évitée, prétexte dans certains cas mais toujours silencieuse.

Posons, dans l'immédiat, que la relation d'absence du musicien à la mémoire de la maison de ses parents se veut clairement signifiante. *Tout*, selon Berlioz doit être revêtu d'un regard d'exception, sans quoi *rien* n'existe. Tout par conséquent peut être recomposé, sans néanmoins être trahi. Et quoi de plus naturel à ce que l'homme qui ne s'entoura de rien, qui ne fut jamais en son âge adulte autre que locataire² alors qu'il appartenait à une famille de propriétaires, n'ait en fait accordé aucune valeur sinon accessoire aux murs, comme aux meubles et, semble-t-il aussi, aux objets dès lors que ceux-ci ne suscitaient en lui aucune exaltation !

C'est donc ainsi qu'au-delà du paysage connu, ses goûts et son idéalisme le conduisant à aspirer dans sa relation à l'existence à l'éveil du meilleur de lui-même, Berlioz élimine, feint d'ignorer et ne conserve que l'essence souvent violente de ses émotions. La poursuite d'un tel absolu qui lui fait dire autant avec passion qu'avec réalisme « j'aime mieux la musique que ma musique » est incompatible avec l'idée même de situation stable, d'espaces délimités, de confort. Elle ne s'embarrasse pas non plus de la complaisance à s'attarder sur un « chez-soi » de toute sécurité. En revanche tout ce qui est retenu pour alimenter une description se doit d'être le signe d'une forte implication de l'individu. Berlioz, comme on le verra au sujet de l'amour pour Estelle, amour toujours présenté dans un cadre largement paysagé et précisé, fait littéralement du décor le substitut à un dialogue singulièrement inexistant, et donc le cadre d'un pathétique monologue au sein d'une harmonie accrue, à fleur de peau.

Il faut peut-être déduire de ces remarques le caractère du tempérament de Berlioz. Car c'est bien l'entière projection d'une affectivité sublimée vers une notion fantasmée de l'espace qui réagit ici à l'espace

clos et banal de la maison, lieu d'une affectivité très relative. Une attente essentiellement libre et ouverte à l'essor de ses propres sentiments hante Berlioz. De là dépend aussi bien son instabilité de comportement, ses gestes, ses errances que le frémissement de sa sensibilité. Ainsi, dans les pages autobiographiques, l'effacement des lois domestiques même s'il réduit à néant les perspectives charmeuses du récit d'une enfance entourée, et choyée, fait-il apparaître une forme singulière de solitude, voire de silence, propre à l'affirmation d'une vie intérieure particulièrement intense. Berlioz choisit par conséquent de rapporter l'étrangeté d'une enfance qui va confusément choisir la musique comme paysage de ses tourments et de ses aspirations.

À la manière des péripéties d'un conte populaire, c'est du milieu d'éléments considérés comme sans importance et oubliés des siens que surgissent les objets – les instruments – de son enchantement : « le hasard m'ayant fait trouver un flageolet au fond d'un tiroir où je furetais » ; « j'avais découvert, parmi de vieux livres, le traité d'harmonie de Rameau, commenté et simplifié par d'Alembert » ; « Or, un jour, une feuille de papier réglée à vingt-quatre portées me tomba sous la main³ ». Ces trésors cachés dans la maison deviennent l'une des manifestations encore que très diluée de sa présence silencieuse et bienfaitrice. Il s'agit d'une antériorité qui fondera sa force et appuiera ses certitudes. Berlioz nous place de la sorte d'une manière presque abstraite tant elle est fragmentée – le tiroir, par exemple, dans lequel se trouve le flageolet n'est lié ni à un meuble, ni à une pièce –, en face des premiers signes de la musique. Ceux-ci sont implicitement mis en évidence comme des traces délaissées qui viennent à lui parées des prestiges de l'ailleurs pour combler sa solitude et littéralement lui parler.

La relation de Berlioz à l'orchestre comme à un en soi de l'espace musical au-delà de la musique vocale, littéralement comme à un lieu révélé de l'action et de l'âme de la musique n'est-elle pas à rapprocher de la contradiction d'une maison dont les habitants actuels n'ont jamais prêté attention à ses propres trésors ? Car l'orchestre, improbable encore en 1830 pour beaucoup de musiciens surtout mélodistes, devient en lui-même sous la plume de Berlioz, le théâtre par excellence des représentations de

3. Hector Berlioz, *Mémoires*, présentés et annotés par Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991, chap. IV, p. 48, 49, 53.

2. Voir Pierre-René Serna, *Berlioz de B à Z*, Paris, Éditions Van de Velde, 2006.

l'âme, il est littéralement l'*orchestra* des dramaturges de l'antiquité. On sait, au reste, combien cette conviction ne cessa de poser à Berlioz des difficultés avec les genres établis et avec les institutions, notamment avec le genre de l'opéra, voire même avec, comme on dit parfois, la « maison » de l'Opéra. Ces conflits ne sont peut-être pas très éloignés de ceux qu'il eut parallèlement à résoudre avec sa propre famille. Ainsi l'aspiration du compositeur à réaliser des scènes lyriques aux formes toujours réinventées, souvent difficiles à appréhender, trouve-t-elle une part d'explication dans le manque d'intérêt que son esprit accorde aux lieux rationnels construits pour un quotidien qui en a perdu la valeur. Une même marginalité semble se répéter dans les sélections qu'opérèrent aussi bien son esprit créateur que sa mémoire.

Ce quotidien – fût-il le premier âge de la vie –, fraternise cependant dans les *Mémoires* avec la même indifférence pour les lieux que l'on peut remarquer dans les récits de voyages en Allemagne et en Italie, mais aussi en Russie ou à Londres. Les descriptions n'interviennent chez Berlioz qu'en raison des actions, des événements, ou de l'épanchement des sentiments, et la manifestation de présences. Seule la plaine de Rome et peut-être la baie de Naples transmettent quelques idées de ce que Berlioz a vu et enfin regardé ; mais encore dans ce cas les souvenirs littéraires parent-ils les sites de leur histoire poétique. Naples n'apparaît avant tout que par le tombeau de Virgile, autant que Subiaco rejoint à la fois le mal-être du *Child Harold* de Byron et les commentaires de l'*Énéide*, tandis que le dôme de Saint-Pierre et le son de sa cloche ponctuent l'horizon d'un rêve de grandeur insurpassé qui se perd dans la ferveur du ciel romain. Mais doit-on déduire de l'absence de la maison qu'elle n'ait contribué en rien pour Berlioz à ce qui captivait sa vie ?

Cette question mérite qu'on y regarde de plus près. Car dans le mode symbolique et psychanalytique, cette absence met singulièrement en scène la relation particulière de Berlioz à ses proches et notamment à sa mère et à son père. Il est aussi probable que cet effacement exprime un mépris à l'endroit des réalités routinières. Toute forme de continuité s'apparente en ce cas, pour Berlioz, à une inertie et contient sans doute à ses yeux un ferment d'inquiétude et de mélancolie. Car le rapport de Berlioz à la conscience d'être, induit en réalité un rapport au temps extrêmement paradoxal. Parce que si l'on considère que le temps ne peut être que l'espace indispensable à l'action, c'est reconnaître que l'immobilité

d'un temps sans action s'apparente sinon à la mort tout au moins au plus noir ennui. Par conséquent tout état fixe du temps, tel celui du milieu familial rivé aux convenances, n'est que la négation du réel et ne saurait figurer dans les *Mémoires*. On comprend à cela l'éloignement, peut-être plus par réflexe que par principe, de la maison dans les représentations de la vie active et créatrice de Berlioz. N'est-ce pas au reste la conjuration de cet état d'inaction qu'il recommande à sa jeune sœur Adèle lorsqu'il lui mande : « Écris-moi une longue, une *fameuse* lettre et apprends-moi (non pas ce que tu fais, je le sais bien) [...], mais écris-moi ce que tu penses [...], écris-moi donc ce que tu *penses*, quoi que ce soit, n'importe, laisse courir ta plume et ta tête⁴. » ?

LECTURE DES MÉMOIRES : À LA RECHERCHE DE LA MAISON PERDUE

Une lecture des *Mémoires* permet d'observer comment l'organisation du récit procède de « l'évitement » de la maison, voire du transfert de la maison.

Les premières phrases du texte sont les suivantes :

Je suis né le 11 décembre 1803, à La Côte-Saint-André, très petite ville de France, située dans le département de l'Isère, entre Vienne, Grenoble et Lyon. Pendant les mois qui précédèrent ma naissance, ma mère ne rêva point, comme celle de Virgile, qu'elle allait mettre au monde un rameau de laurier. Quelque douloureux que soit cet aveu pour mon amour-propre, je dois ajouter qu'elle ne crut pas non plus, comme Olympias, mère d'Alexandre, porter dans son sein un tison ardent. Cela est fort extraordinaire, j'en conviens, mais cela est vrai. Je vis le jour tout simplement, sans aucun des signes précurseurs en usage dans les temps poétiques, pour annoncer la venue des prédestinés de la gloire. Serait-ce que notre époque manque de poésie⁵ ? [...]

L'artifice de la dérision à double entente, lorsqu'à l'éclat et à l'exploit des prémonitions de l'antiquité le musicien oppose la neutralité d'une gestation dépourvue des signes grandioses des « temps poétiques », ramène à

4. Lettre d'Hector Berlioz du 17 mars 1830, adressée à sa sœur Adèle, CG I, 1969, p. 317.

5. Hector Berlioz, *Mémoires*, op. cit., chap. I, p. 39.

l'exposé quasi de géographe qui situe aux premières lignes La Côte-Saint-André sur la carte de France. L'émotion est congédiée, l'affectivité également. Seul l'humour occupe la place des sentiments refoulés. Ces quelques gestes intronisent moins un récit de remémoration qu'une quête de soi-même et en fait l'approche d'un tempérament. Berlioz nomme son pays natal, il met en évidence la banalité de sa venue au monde. Sa relation au corps qui l'a porté et surtout aux pensées absentes de sa mère pour l'enfant qui vit en elle, renvoie, au-delà de l'ironie à un profond silence : « Cela est fort extraordinaire, j'en conviens, mais cela est vrai ». Une béance suit cette phrase et permet pour le second paragraphe, le retour froid aux précisions géologiques. « La Côte-Saint-André, son nom l'indique, est bâtie sur le versant d'une colline, et domine une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse, encore augmentée par la ceinture de montagnes qui la borne au sud et à l'est, et derrière laquelle se dressent au loin, chargés de glaciers, les pics gigantesques des Alpes⁶ ». Au chapitre III le procédé est identique : « Mon grand-père maternel [...] vivait à Meylan, campagne située à deux lieux de Grenoble, du côté de la frontière de Savoie. Ce village et les hameaux qui l'entourent, la vallée de l'Isère qui se déroule à leurs pieds et les montagnes du Dauphiné qui viennent là se joindre aux Basses-Alpes, forment un des plus romantiques séjours que j'aie jamais admirés⁷. » Ce texte pourrait correspondre aux didascalies d'une mise en scène, et au reste la fin de la description prépare l'irruption du personnage et l'exposition de sentiments : « Dans la partie haute de Meylan, tout contre l'escarpement de la montagne, est une maisonnette blanche, entourée de vignes et de jardins, d'où la vue plonge sur la vallée de l'Isère ; derrière sont quelques collines rocailleuses, une vieille tour en ruine, des bois, et l'imposante masse d'un rocher immense, le Saint-Eynard ; une retraite évidemment prédestinée à être le théâtre d'un roman⁸. »

6. *Idem*.

7. *Ibid.*, chap. III, p. 45.

8. *Ibid.*, p. 45-46.

DES LIEUX ET DES PERSONNAGES

Si les murs ne sont pas représentés, ou seulement énumérés, les personnes qui les habitent sont en revanche leurs substituts. Elles deviennent en effet littéralement, dans les *Mémoires*, les éclairages et les champs d'action du récit. Elles en constituent les diverses tonalités. On pourrait dire qu'elles sortent en somme de ces murs – tel le père de Berlioz, et aussi la jeune sœur d'Hector, Adèle – au point de les faire oublier et disparaître. Parfois, à l'inverse elles s'identifient à leur matière – telle la mère de Berlioz et la sœur aînée d'Hector, Nanci – et deviennent ainsi la figuration exacte des limites d'une incompréhension aux aspirations du futur compositeur. Ce sont les êtres qui de toute façon construisent et transfigurent ces espaces, les dressent comme des obstacles ou les ouvrent sur des perspectives. Ils promettent et disposent des horizons et enfin ils ouvrent ou interdisent l'accès à ce que Berlioz appelle « une sphère d'idées plus élevée⁹ ». Ainsi les intérieurs sont-ils de deux natures. Habités par leurs occupants ils révèlent la transmission d'un contenu culturel ou affectif, maîtres des habitants ils les anéantissent. Car dans tous les cas le compositeur, par métonymie, fait surgir des gestes rapportés de ses parents et de ses sœurs, de leurs paroles retranscrites, un vide absolu, soit rassurant soit désespérant.

Observons par exemple au chapitre II des *Mémoires* le récit consacré à la lecture latine de la « mort de Didon » du chant IV de l'*Énéide*. Ce souvenir constitue bien sûr un premier jalon de l'histoire de la composition des *Troyens*. La découverte de Virgile y figure comme une émotion inoubliable. On y doit voir aussi la manière d'annoncer les conséquences artistiques décisives que l'on sait. Or si elle est vécue dans la maison, la scène ayant lieu dans le cabinet du docteur Berlioz, l'initiation se conclut sur le silence, voire même sur la volonté aimante du père à laisser croire à son fils qu'il n'a pas remarqué son trouble. La mémoire de Berlioz dans la transcription du vécu va jusqu'à désertier le cadre intime de la pièce dont aucun détail ne nous permet de l'imaginer et devient un absolu d'intériorité : « Voyant

9. Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, n° 14, tome III, deuxième année, 22 octobre 1830, p. 110-112, publié dans *Hector Berlioz, la Critique Musicale*, éd. Yves Gérard, [CM] 10 vol. prévus, tome I, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 63-68, p. 68.

combien j'étais embarrassé et confus d'une telle émotion, il [le père de Berlioz] feignit de ne la point apercevoir, et, se levant tout à coup, il ferma le livre en disant : – « Assez, mon enfant, je suis fatigué ! » Et je courus, loin de tous les yeux, me livrer à mon chagrin virgilien¹⁰. » Il semble que par la dernière phrase le chagrin du jeune Berlioz, parce qu'il est virgilien, demande à se soustraire à l'existence de la maison. En somme la perception du désespoir amoureux de la reine de Carthage et de la pureté intense de ses sentiments est si puissante qu'elle tire le compositeur du milieu clos de la maison et lui ouvre la perspective bouleversante du champ éternel des idées et des émotions. Mais ceci le plonge, semble-t-il, dans une nuit, le soumet à un aveuglement torturant.

C'est bien ce que reprend le chapitre XL, très souvent cité, intitulé « Variétés de spleen. L'isolement », là où Berlioz se met en scène pour cette fois dans la campagne de La Côte-Saint-André lisant un roman d'aventures et entendant peu à peu la procession des Rogations s'avancer puis s'éloigner jusqu'au retour du silence et à l'installation d'une forme de total dénuement. Surgissent alors des questions : « Qu'est-ce qui est vérité, du roman ou du chant ? » ; « Qu'est-ce qui de l'imaginaire d'un adolescent ou de la foi des paysans est le plus réel ? » ; « Où se trouve le nœud de l'émotion sinon dans une solitude ressentie, à moins que cela ne soit de l'autre côté inaccessible des Alpes ? » Et la solitude d'un cœur qui voudrait tout embrasser mais qui ne ressent cette fièvre que dans le constat d'un profond isolement, submerge Berlioz. C'est alors que mesurant une sorte d'absurdité entre ce qui est, relativement à ce que l'on rêve, le musicien qui s'ignore encore ressent le poids d'une immense mélancolie l'envahir. La nature certes occasionne cette crise en raison de sa différence et de son silence, mais les œuvres des hommes, les maisons par exemple, renferment jusqu'à l'étouffement cette difficulté à être dont seuls les artistes proposent une représentation bouleversante : « [...] 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* ¹¹. »

Au chapitre X, autre cas, Berlioz fait part à son lecteur des malédictions dont sa mère accompagna la résolution qu'il avait prise, avec l'assenti-

ment du docteur Berlioz, de suivre sa vocation de compositeur. Les imprécations très théâtrales de la mère mettent en cause la maison : « Va te traîner dans les fanges de Paris, déshonorer ton nom, nous faire mourir, ton père et moi, de honte et de chagrin ! Je quitte la maison jusqu'à ce que tu en sois sorti. Tu n'es plus mon fils ! Je te maudis¹² ! » Madame Berlioz s'enfuit alors au Chuzeau, une « campagne » à proximité de La Côte-Saint-André. Or, à l'instar de la situation bien particulière d'une scène d'opéra où après la véhémence des vociférations qui a épuisé le personnage sorti de scène, survient une longue coda, le récit de Berlioz passe lui aussi « au dehors », remettant à la nature la mission d'absorber les émotions, de les recouvrir par son impassible indifférence aux agitations des nerfs, des sens et de l'esprit. Cette coda en pleine nature ne conjure en rien la gravité de la rupture consommée. Le récit pour conclure conduit toute la famille Berlioz dans le verger du Chuzeau : « En nous apercevant, elle se leva et s'enfuit. Nous attendîmes longtemps, nous la suivîmes, mon père l'appela, mes sœurs et moi nous pleurions ; tout fut vain ; et je dus m'éloigner sans embrasser ma mère, sans en obtenir un mot, un regard, et chargé de sa malédiction¹³ ! [...] ». La présence physique du personnage s'est dissoute, absorbée par le décor qui deviennent le verger et l'au-delà de son enclos, c'est-à-dire les montagnes. Ce cadre élargit laisse inexorablement sans réponses les appels des voix et des sanglots. Contraste qui renvoie une fois encore au vague des lointains qui eux-mêmes se font les gardiens mystérieux d'un monde de silence. D'un monde tout au moins qui fait taire les agitations humaines et montre confusément la voie de la création. La réponse qui ne vient pas, décrit peut-être le processus psychologique qui pousse Berlioz à faire entrer pour toute sa vie sa maison natale dans un silence. Il la fait alors entrer dans le statut d'une source silencieuse.

Le substitut que la nature apporte, dans cette scène d'extérieur, à l'égaré de l'esprit semble expliquer pourquoi la maison est extérieure à la réalité musicale, et cela même si par le jeu de la contradiction elle y conduit en réalité. La séparation dramatique de Berlioz d'avec sa mère exprime en sorte comment la consommation de la rupture avec le

10. Hector Berlioz, *Mémoires*, op. cit., chap. II, p. 44.

11. *Idem*, chap. XL, p. 223.

12. *Ibid.*, chap. X, p. 77-78.

13. *Ibid.*, p. 78.

foyer maternel correspond aussi à la certitude pour le fils d'avoir à répondre à l'appel silencieux du monde créé.

Le dernier cas d'association d'une maison d'enfance à une personne apparaît de façon cyclique dans les *Mémoires*. Au chapitre III tout d'abord, où la maison de son grand-père maternel à Meylan, dont la description a été donnée, est associée à l'apparition en 1815 d'Estelle; puis au chapitre LVIII lorsque Berlioz revient à La Côte-Saint-André en 1848 après la mort de son père et va en pèlerinage à Meylan sur les traces de son enfance; enfin après la « Postface » dans le « Voyage en Dauphiné » qui se situe en 1864, lorsque Berlioz retourne une dernière fois à Meylan et décide d'entrer en relation avec Estelle dont il a retrouvé la trace. Il s'agit donc dans ces chapitres de décrire, au travers d'un paysage, la première présence féminine qui inspira « rêveries et passions¹⁴ » au jeune Hector.

Ces trois textes des *Mémoires* font alors croire que la maison cette fois va exister, que la réconciliation dans l'image d'une femme aimée va avoir lieu entre l'apparence et la réalité. On reste cependant surtout frappé par les stratagèmes de mise en scène du paysage et particulièrement dans les pages ultimes lorsque l'image d'Estelle est comme sur-imprimée au paysage que Berlioz parcourt de nouveau et qu'il énumère de façon quasi maladive :

Là, Estelle a dû venir... J'occupe peut-être dans l'atmosphère l'espace que sa forme charmante occupa... Voyons maintenant... Je me retourne et mon regard saisit le tableau tout entier... la maison sacrée, le jardin, les arbres et plus bas la vallée, l'Isère qui serpente, au loin les Alpes, la neige, les glaciers, tout ce qu'elle a vu, tout ce qu'elle admira, j'aspire cet air bleu qu'elle a respiré... Ah!... [...] ...Et triste comme un spectre qui rentre dans sa tombe, je descendis la montagne [...] Je marchais lentement, lentement, m'arrêtant à chaque pas, arrachant avec angoisse mon regard de chaque objet... Je n'avais plus besoin de comprimer mon cœur... il semblait ne plus battre... je redevais mort... Et partout un doux soleil, la solitude et le silence¹⁵...

L'émotivité assurée du compositeur, on le voit, même pour son amour de jeunesse et malgré l'existence de la maison de l'aimée, se cristallise

14. Rappelons que le premier mouvement de la *Symphonie fantastique* s'intitule « Rêveries-Passions ».

15. Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, chap. XLI, p. 236-237.

plutôt dans les aspects inaccessibles du paysage dauphinois. Ce paysage riche d'une surprenante variété de plans, qui permet à l'esprit de comprendre comment la nature accède d'un espace mesurable et de première appréhension à l'éloignement mystérieux d'un horizon éthéré qui transgresse toute mesure.

Ainsi, selon le cas, soit l'éloquence muette des paysages réels absorbe les êtres, soit le tumulte de l'éveil des sentiments anéantit le visuel, faisant surgir de son évocation la fébrilité du vécu. On peut dire que les paysages réels correspondent souvent à l'intrusion de la nature qui relève la solitude du compositeur et le sauve des incompréhensions dont il est la victime, ou c'est à l'inverse une sorte de nuit qui s'empare du musicien indifférenciant les repères visuels et le renvoyant à un univers culturel qui porte seul ses certitudes. Berlioz se fabrique ainsi un paysage intérieur qui lui permet de fuir l'ennui intérieur de la vie domestique à La Côte-Saint-André et le poids de l'étroitesse de la pensée bourgeoise et traditionaliste de sa famille. Atmosphère bien représentée par cette supplique adressée en 1828 depuis La Côte à son ami Humbert Ferrand séjournant à Paris mais invité pour une visite dans la famille de Berlioz : « Arrivez au plus tôt, je vous en prie; [...] Nous lirons Hamlet et Faust ensemble. Shakespeare et Goethe! les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie. Venez, oh! venez! personne ici ne comprend cette rage de génie. Le soleil les aveugle. On ne trouve cela que bizarre. [...] Adieu; le temps et l'espace nous séparent; réunissons-nous avant que la séparation soit plus longue¹⁶. »

Il faut donc considérer que l'absence de la maison peut correspondre à un effet direct, même si particulier, d'une relation que l'on dira « romantique » au monde, mais que Berlioz définissait quant à lui comme essentiellement « poétique », voire aussi comme profondément « spleenétique ». Il s'agit en fait d'une relation qui reconstruit l'apparence en l'investissant des émotions ressenties, révélées. C'est dire qu'elle prête par une opération de transferts, aux traits extérieurs dont notre regard est informé, des qualités indiscernables d'intériorité. Elle substitue le vécu visuel à un vécu auditif, donnant à ce qui est livré par les yeux, une voix, qui sait, un chant et des accents. Quoi de plus naturel à

16. Lettre d'Hector Berlioz du 16 septembre 1828, adressée à Humbert Ferrand, CG I, p. 208.

un compositeur que de préférer l'ouïe, à la vue ? L'abstraction que propose la disparition des images ne signifie pas pour autant la disparition de la matière. Et c'est l'un des grands axes du romantisme que d'avoir su littéralement « incarner » une telle démarche d'abstraction qui est en fait une démarche de libération et d'observation de l'inconscient. Berlioz a élu tout ce qui contredit essentiellement l'industrie des hommes lorsqu'elle n'a pas de génie et s'abandonne à la nature. Il fait sienne, à sa manière, cette phrase de Madame de Staël : « L'imagination est fidèle, quand elle est toute puissante. Le génie de l'homme est créateur, lorsqu'il sent la nature ; imitateur, quand il croit l'inventer¹⁷ ».

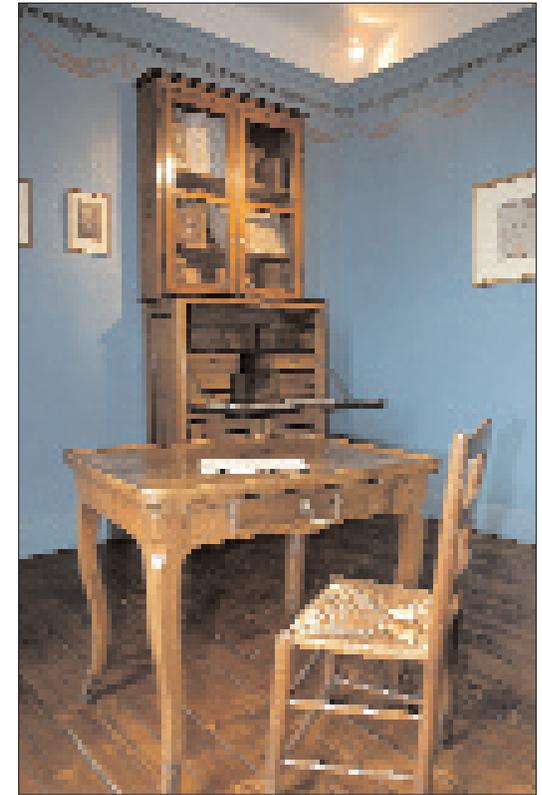
On devrait donc admirer comme un fait musical qu'au cours du récit de ses relations d'enfance puis d'adolescence avec son père, sa mère et ses sœurs, le texte des *Mémoires* ne mentionne pas même les lieux des souvenirs qu'il rapporte. Le foyer de la famille Berlioz se présente sur une scène vide qui n'atteste son existence que par les présences des personnages qui y paraissent. Ce point de vue n'est pas, on l'a dit, le fruit d'une maladresse, mais le fait d'une pensée créatrice aux facultés extrêmement concertées. C'est de façon toute délibérée que Berlioz suit ce parti. Le musicien substitue en fait à ce qui se voit, ce qui ne se voit pas. La source silencieuse c'est donc ce discours non pas sur rien, mais sur l'essentiel appuyé par un refus fortement classique de parler de tout. Il fait ainsi surgir l'évidence des sentiments profonds, des sensations émotives indiscutables, d'une sincérité poétique forte et le plus souvent bouleversante, sinon drôle et enjouée d'essence cette fois pleinement romantique.

ÉPILOGUE

La question autour de la maison se double enfin pour nous d'une autre dimension. Car quittant les livres, nous pouvons aujourd'hui, visiter la maison natale d'Hector Berlioz. Or loin d'être modeste, sujette à l'effacement, il s'agit d'un édifice de belle proportion, à mi-chemin entre une

17. Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. Claudine Hermann, 2 vol., Paris, Éditions des femmes, 1979, tome II, livre XIII, chapitre IV, p. 72.

maison de maître pouvant accueillir l'ancienne noblesse de robe dont était issue la famille de la mère de Berlioz également associée aux carrières militaire ou à l'état de médecin qui était la part de son père. On comprend à voir ces murs austères la tradition d'une bourgeoisie pouvant vivre en autarcie aussi bien autour d'une exploitation rurale attestant certes des domaines, le Chuzeau, le Jacques et autres fermes ou vignes, mais possédant aussi des pièces d'apparat, une bibliothèque, un salon, une salle à manger. Car cette bâtisse, sobre autant que bien ordonnée affirme côté rue un certain paraître aristocratique qui s'associe



La chambre de Berlioz restaurée.

pour certains aspects pittoresques du côté cour avec une galerie dauphinoise en « u », à l'univers des scènes de la vie de province de Balzac. La maison de Rouget à Issoudun, avec sa porte cochère traversant de la rue à la treille, évoque quelque chose de la vie comptée que l'on peut imaginer et qui transparait au travers du livre de raison du docteur Berlioz. Par un paradoxe qui tient du fatalisme que Berlioz a au reste souvent aimé relever, cette maison est devenue « un », sinon « le », lieu de sa mémoire. Le seul qui en fin de compte rassemble des souvenirs. La maison de Montmartre a en effet été détruite lors d'aménagements de voirie au début du XX^e siècle ; quant aux appartements des rues de Vintimille ou de Calais, retournés à leurs propriétaires, ils restent indifférenciés, d'une banalité qui dicte l'ignorance et pour cette fois le silence le plus engloutissant. L'approche actuelle de la maison

réhabilitée des parents de Berlioz nous donne en somme à voir ce que le compositeur n'a pas jugé bon de décrire.

Nous tenons là un autre aspect de la source dite ici silencieuse, parce qu'elle semble désormais tirée de sa somnolence et de fait... intarissable.