

les fantaisies du voyageur

par christian wasselin

Saint-Pétersbourg, 8 février 1868 : Berlioz monte au pupitre pour la dernière fois. Au programme du concert qu'il s'apprête à diriger : *Harold en Italie*. L'œuvre, qui met en scène le héros du *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron, produit un tel effet que le compositeur Balakirev soumet à Berlioz le plan d'une autre symphonie d'après Byron, cette fois inspirée de *Manfred*. Car Byron fait partie des poètes qui ont enflammé les Russes tout comme Berlioz est de ces musiciens qui les ont révélés à eux-mêmes. Mais il est trop tard, Berlioz est fatigué. C'est Tchaïkovski, en 1885, qui composera *Manfred*.

Harold en Italie est la deuxième des quatre symphonies de Berlioz, et Berlioz l'a emmenée dans ses malles, au cours de ses tournées, avec une tendresse et une constance inentamées. C'est aussi l'œuvre qui lui fit mesurer tout ce qu'on gagne à diriger soi-même sa propre musique. Composée en 1834 et créée le 23 novembre de la même année dans la salle des concerts du Conservatoire, à Paris, sous la direction de

Narcisse Girard, elle voit le jour à une époque où le compositeur, conscient que son avenir passe par l'Opéra, rumine la possibilité d'écrire un ouvrage lyrique. Il hésite entre différents sujets : *Hamlet* ? Un opéra d'après la comédie de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien* ? Un ouvrage inspiré de la vie du sculpteur florentin Benvenuto Cellini ? C'est ce dernier projet qui sera retenu.

L'imagination de Berlioz est alors enflammée par ses souvenirs italiens. Certes, il a vécu comme un exil, trois ans plus tôt, son départ obligatoire pour la Villa Médicis, Prix de Rome oblige ; certes, il a traîné son ennui dans le désert musical et sous le soleil de plomb de la Ville éternelle. Mais il a passé des semaines délicieuses à sillonner l'Italie sauvage, comme il l'appelle lui-même, sa guitare dans une main, un fusil dans l'autre, à jouir de la compagnie des brigands et des *pifferari* (musiciens ambulants), à retrouver les processions de paysans qui avaient marqué son enfance dans le Dauphiné, à découvrir avec émoi le Vésuve ou le tombeau de Virgile au mont

Pausilippe. Sa correspondance et ses *Mémoires* sont les témoins exaltés du bonheur qui fut le sien à parcourir l'Italie en tous sens, quitte à ne pas composer sur-le-champ et à se griser d'images qui se représenteront plus tard à son esprit. Mais l'Opéra tergiverse, la commande définitive de *Benvenuto* tarde à voir le jour. Aussi, quand Paganini lui propose d'écrire une partition nouvelle qui mettrait en valeur un alto de Stradivarius qu'il a en sa possession, Berlioz accepte avec enthousiasme de composer une nouvelle œuvre de concert.

UNE SYMPHONIE DU SPLEEN

Il songe d'abord à une partition avec chœurs intitulée *Les Derniers Instants de Marie Stuart*, puis choisit de marier le vent du Nord et la lumière du Midi dans une symphonie purement instrumentale. Il y fera errer dans les paysages de l'Italie un personnage repris de *Childe Harold*, auquel sera confié le timbre de l'alto. Berlioz écrit à propos de cet instrument, dans son *Traité*

d'orchestration : « Il est aussi agile que le violon, le son de ses cordes graves a un mordant particulier, ses notes aiguës brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet. » Berlioz, qui innove dans chacune de ses œuvres, ne reprendra pas le principe de *l'idée fixe*. Il explique comment celle-ci, dans la *Symphonie fantastique*, « s'interpose obstinément comme une idée passionnée épisodique au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'Harold se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement ».

Paganini, trouvant l'alto trop peu spectaculairement présent dans la partition, ne la jouera jamais. Quand il l'entendra cependant, il sera ébloui. Telle quelle, avec son instrument soliste qui traîne ses nostalgies, avec ses paysages austères et la joie féroce de ses brigands, avec

ses pèlerins qui traversent la scène *crescendo* et *decrescendo*, avec son cor anglais qui chante la sérénade et son finale qui récapitule les thèmes précédents à la manière de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven (mais aussi, comme dans le finale de la *Première* du même Beethoven, avec ce thème d'Harold qui feint d'hésiter, note à note, avant de se lancer), avec aussi cette fièvre rythmique qui est l'une des marques de son auteur, *Harold en Italie* est la première étape dans la conquête de ces Méditerranées musicales dont le *Traité d'orchestration* nous dit qu'elles sont longues et exaltantes à pénétrer.

L'impossibilité de trouver sa place à l'Opéra, après le mauvais accueil réservé à *Benvenuto*, va cependant pousser Berlioz, à partir de 1842, à effectuer de longues tournées de concerts en Europe. Tournées pour lesquelles il aura besoin de donner à entendre des pièces de chant. C'est ainsi qu'il se met à orchestrer *Les Nuits d'été*, six mélodies composées quelque temps plus tôt pour voix et piano, mais dont la genèse reste mystérieuse, comme si elles constituaient une

manière de journal musical intime, presque caché. C'est dans le recueil *La Comédie de la mort* (1838) de son ami Théophile Gautier que Berlioz a trouvé les textes des *Nuits d'été*, textes qu'il a modifiés légèrement dans un souci de prosodie, de même qu'il n'est pas entièrement fidèle aux mots de la traduction de *Faust* par Nerval dans les *Huit Scènes de Faust* puis dans *La Damnation*. On suppose parfois que le musicien a pu lire sur manuscrit certains des poèmes dès 1834, époque de la composition d'*Harold*, mais il ne fait aucune allusion aux *Nuits d'été* avant 1842, année où il les mentionne dans un catalogue envoyé à l'Académie des beaux-arts, soit un an après la première édition de l'œuvre. La publication en recueil semble d'ailleurs avoir été choisie par commodité, et Berlioz n'entendit jamais *Les Nuits d'été* dans leur continuité au cours d'une même soirée.

LA MORT ET SES CORTÈGES

Quand il entreprend l'orchestration de ses mélodies, en 1843, Berlioz commence par la

quatrième, *Absence*, à l'intention de la chanteuse Marie Recio qui l'accompagne depuis deux ans dans ses voyages et dans sa vie. Cette pièce, avec son refrain comme une plainte lancinante, connaît un succès foudroyant, qui n'encourage pas le compositeur, pour autant, à instrumenter les cinq autres (il ne le fera qu'en 1855 et 1856). Or, dans leur version avec orchestre, *Les Nuits d'été* prennent une ampleur nouvelle. Le galbe de chaque dessin mélodique y est magnifié par le raffinement des couleurs et l'enchantement des atmosphères dans lesquelles baignent les six pièces : rêve engourdi puis exalté dans « Le Spectre de la rose », détresse amoureuse dans « Sur les lagunes », mélancolie des tombeaux dans « Au cimetière », ironie amère dans « L'Île inconnue »... Ainsi habitées et non pas seulement habillées par l'orchestre, les six mélodies furent dédiées à six chanteurs allemands. Berlioz a prévu en effet que ses *Nuits d'été* soient interprétées par plusieurs voix, même si l'usage, aujourd'hui, veut qu'une seule interprète, la plupart du temps, s'empare de l'ensemble du cycle, en modifiant au

besoin la tonalité d'une ou plusieurs des mélodies. Le titre même de l'ouvrage reste une énigme. Hommage au *Songe d'une nuit d'été* du bien-aimé Shakespeare ? Réminiscence des *Nuits d'été* à *Pausilippe* de Donizetti ou des *Nuits* de Musset ? Allusion personnelle à la fin de l'histoire d'amour entre Berlioz et Harriet Smithson, épousée en 1833, à l'heure où Marie Recio entre en scène ? Mais *Les Nuits d'été*, ce sont aussi les nuits de l'été, celles d'un impossible amour, la fuite dans le voyage et le rêve qui, seuls, peuvent garder d'un désespoir définitif.

En imaginant une forme différente pour chacune des mélodies, Berlioz a conçu là un recueil d'une extrême variété : la « Villanelle », d'une simplicité trompeuse, fait alterner les strophes à la manière d'une romance ; « Le Spectre de la rose » installe dans une lumière irisée un rythme de valse diffus et fait peu à peu se gorger de sensualité la phrase, comme le fera la romance de Marguerite dans *La Damnation* ; « Sur les Lagunes » est une barcarolle funèbre à laquelle répond la barcarolle fantasque de « L'Île inconnue », etc.

Ce lyrisme éperdu, cet amour du chant, Berlioz les cultive dans une autre de ses partitions voyageuses : *La Damnation de Faust*, qui reprend et développe les *Huit Scènes de Faust* des années 1828-1829 et fut écrite alors que Berlioz, en 1845-1846, sillonnait l'Europe centrale. Dès 1842, il écrivait à sa sœur Nanci, à la manière d'un pressentiment : « Le voyage sur le Rhin est d'ailleurs une chose admirable, et tous ces vieux châteaux, ces ruines, ces montagnes sombres m'ont fait rêver tout éveillé, bercé par les souvenirs des poèmes de Goethe et des contes d'Hoffmann. »

Précédée par un récitatif tour à tour timide et exalté, la « Ballade du roi de Thulé », dans la Troisième Partie de *La Damnation*, est la première intervention de Marguerite. Entrée singulière puisque la jeune fille entonne une chanson gothique et finit par s'endormir. Musique très étrange aussi car la plastique de cet air, d'un élan splendide, est portée par un parfum crépusculaire, comme si Berlioz avait choisi de composer là une berceuse destinée à installer l'inquiétude et la mélancolie.

Et on retrouve ici l'alto, instrument chéri par Berlioz, qui répond à la voix comme dans une étreinte.

p. 13 & 42
JEAN GAUMY (b. 1948)
Near the Col de Tende / On the road between Val Maria
and the Colle d'Esischie via Marmora
Piedmont, Italy. October 2008

p. 14
THOMAS HOEPKER (b. 1936)
View from the Capitol towards the Forum Romanum
and Coliseum after a thunderstorm
Rome, Italy. 2004

p. 15
PIERRE HENRI DE VALENCIENNES (1750-1819)
Houses dominated by a dome, Rome
Musée du Louvre, Paris, France

