

Croiriez-vous bien que dans ce temps de publicité indéfinie, avec cinquante grands journaux à tout prix, avec un petit journal au coin de chaque rue, les trois-quarts et demi des gens qui lisent peuvent être parfaitement induits en erreur sur un fait matériel, palpable, sur quelque chose qui s'est passée hier, en présence de deux mille personnes? Telle est pourtant l'histoire des trois premières représentations de *Benvenuto Cellini*.

On a dit que l'ouvrage n'avait pas réussi le premier jour. Cela est vrai. Mais on n'a pas daigné ajouter que la musique n'était pour rien dans la mauvaise humeur du public; que les principaux morceaux avaient été accueillis par des applaudissements sincères, que d'autres, dont le style, les idées, les accompagnements s'éloignent de cent lieues des routes battues, avaient été reçus avec ces marques d'étonnement mêlé de curiosité que produisent seules les grandes innovations artistiques. Ce que fort peu de véridiques historiens ont avoué surtout, c'est qu'aux seconde et troisième représentations, après avoir subi quelques coupures, *Benvenuto Cellini* s'était grandement relevé, et que dès lors le succès équivoque du premier jour se changeait en une victoire certaine.

Maintenant les adversaires de Berlioz s'applaudissent--courte joie!--de ne plus retrouver le nom de *Benvenuto Cellini* sur les affiches de l'Opéra; mais personne ne dira que les représentations sont suspendues, par ce seul motif, que la coalition Duprez-Dorus-Dérivis ne veut plus chanter la musique de Berlioz; parce que cette musique est totalement dépourvue de points d'orgue, de fioritures, de roulades filandreuses, de ces rythmes unipèdes que l'on découpe en galops et en contredanses, de ces gargouillas odieux que l'on appelle la cavatine, le nocturne, le duettino, le duetto, enfin de tout ce qui constitue un succès de cuisinières et d'orgues de Barbarie. --Voici donc une coalition de plus! La coalition Duprez-Dorus-Dérivis pour faire suite à la coalition Thiers-Guizot, à la coalition du *Nouvelliste*, du *Journal général* et du *Constitutionnel*. --Eh bien? il en sera de la coalition Duprez-Dorus-Dérivis comme de la coalition parlementaire: on chantera sans Duprez, sans Dorus, sans Dérivis, comme on gouverne sans Thiers et sans Guizot, comme on lit des journaux sans lire le *Nouvelliste*, le *Journal général* et le *Constitutionnel*.

Benvenuto Cellini reparaitra avec Alexis Dupont, avec mademoiselle Nau, avec Alizard, avec un poème de plus en plus amendé; et l'on s'habitue peu à peu à tout ce qu'il y a d'original et de hardi dans cette oeuvre musicale. Mais qu'à ce sujet on nous permette une réflexion. En quel temps vivons-nous? un premier chanteur, qui n'est au bout du compte que le premier sujet du compositeur, que le premier employé à gages d'une administration théâtrale, gouverne sans façon comme un petit empereur de Maroc! il fait la loi au compositeur, au directeur, à la commission ministérielle, et, parbleu! à l'état lui-même qui subventionne l'Opéra: apparemment que le susdit premier chanteur se moque de tout le monde! Si M. Duponchel était un administrateur ferme et intelligent, administrant par lui-même, quelle que soit son opinion sur *Benvenuto Cellini*, il aurait mis bon ordre à cette pitoyable anarchie, et il aurait tenu à monsieur Duprez le discours suivant: "Sortez, je vous prie, de votre *Asyle héréditaire*, et faites-moi le plaisir de chanter *Cellini* bon gré mal gré, attendu que je vous paie horriblement cher pour obéir et non pour commander; sinon, je

vous intenterai un petit procès par devant le tribunal de commerce, j'obtiendrai une sentence qui vous condamnera même par corps, et je vous ferai jouer, *manu militari*, au milieu d'un piquet de garde municipale." C'est ainsi qu'on met à leur place certaines majestés de théâtre. Mais comment M. Duponchel essaierait-il de mettre chacun à sa place? Il n'est pas maître chez lui.

Duprez a porté un rude coup à sa réputation dans *Benvenuto Cellini*. Il avait déjà échoué dans les *Huguenots*, il échouera surtout dans *Robert le diable*, et enfin dans toute musique dramatique, passionnée, puissante, où il faut déployer de la verve, de la chaleur, une méthode souple et variée, où il faut chanter autre chose que les fastidieux andantes de l'école italienne. Décidément Duprez ne sait chanter qu'un air, *Asyle héréditaire*. Il ne sort pas de là. Mais dans *Benvenuto Cellini*, il a déployé une faiblesse de moyen, une agonie vocale dont on ne se peut faire une idée. Ce chanteur n'est bon que dans les airs traînants et monotones. Sa voix n'aborde jamais franchement un air rapide, un allegro bien caractérisé, un rythme vif et original. Dans ces sortes de morceaux, il n'a plus qu'une ombre de voix; son timbre est fêlé, son intonation est empâtée; il effraie par les efforts prodigieux qu'il fait pour arriver au néant.

Mme Dorus a bien ajouté quelques roulades à son rôle; mais Mme Dorus, qui a une jolie voix, n'est pas une excellente musicienne. La musique de Berlioz ne lui convient pas, parce qu'il faut avoir autre chose qu'une jolie voix pour chanter Teresa. Cette musique est neuve, elle oblige les exécutants à déployer une plus forte dose d'intelligence; or les exécutants aiment mieux s'en tenir à la vieille et bonne routine.

Le sujet de l'opéra nouveau n'est pas heureux, tout le monde l'a dit, et nous sommes de l'avis de tout le monde. Les auteurs ne s'étaient pourtant pas mis en grands frais d'invention pour leur scénario; ils auraient donc pu fort bien s'inquiéter un peu plus des paroles. Quoi qu'en dise le méchant sonnet rimailé en tête de leur libretto, ce n'est pas aux mémoires seuls laissés par le ciseleur florentin qu'ils ont emprunté le sujet et les développements de leurs bouffonneries. Hoffmann, le délicieux conteur fantastique d'Allemagne, a été fort cavalièrement mis à contribution. Le signor Formica a été changé en signor Fieramosca, Salvator Rosa s'appelle Cellini; à cela près tout ce qui se trouve dans l'opéra Barbier et Wailly, et la tournure, et l'accoutrement, et les manchettes, et la haute coiffure de Fieramosca, et la scène des paillasses, et l'enlèvement de Teresa pendant que son oncle se rue sur les amis de Cellini, qui ont eu l'audace de le singer sur le théâtre en plein vent de Cassandro, et le duel où le spadassin Pompeo est bien et dûment tué la nuit, tout est parfaitement copié dans le conte qui, dans les œuvres d'Hoffmann, a pour titre le *Signor Formica*. Enfin, qui aura lu Hoffmann, pourra se dispenser de lire le libretto Barbier et compagnie; car le conte d'Hoffmann n'a pas gagné à être travesti de la sorte. Aussi regrettons-nous fort que notre métier de faiseur d'analyse nous force à analyser pareil libretto: nous aimerions mieux relire Hoffmann. Donc, nous passerons vite sur les rimes commises par ces messieurs.

Cellini, orfèvre et sculpteur célèbre du seizième siècle, est amoureux de la fille du trésorier du pape. Il s'introduit furtivement dans la maison de

Balducci le trésorier, et propose à Teresa, sa fille, un plan d'enlèvement que celle-ci accepte sans la moindre façon. Les deux amants se sont donné rendez-vous sur la place Colonne, et doivent s'esquiver pendant une représentation de polichinelle. Mais Cellini a un rival, orfèvre comme lui, le sieur Fieramosca. Assisté d'un spadassin, Fieramosca veut empêcher l'enlèvement. Cellini met l'épée à la main et tue le compagnon de Fieramosca. Grande rumeur. Le pape, informé du double attentat de Cellini, lui envoie le cardinal Salviati qui lui accorde l'indulgence plénière, à condition que la statue de Persée sera fondue dans les vingt-quatre heures. Cellini accepte et se met en devoir de terminer sa statue. Au dernier moment le métal manque, et Cellini fait jeter dans la fournaise tous les précieux ouvrages d'or et d'argent que renferme son atelier. L'opération réussit; le sculpteur a son pardon et épouse sa maîtresse. --Il n'y a jamais eu là un sujet de drame quelconque.

Pour comble de malheur, la nature de ce poème est, d'un bout à l'autre, tragique et bouffonne tout à la fois. Le public n'aime point *les grâces de cette nature italienne*; il n'a pas même voulu comprendre le libretto. Il a imposé de grands remaniements; et il a exigé la suppression de tout ce qu'il y avait de trop italiquement bouffon. --Italiement est ici pour grossièrement.

Quant à la musique, nous n'hésiterons pas à dire que c'est une oeuvre colossale, conçue et écrite dans le grand style de Gluck, de Spontini et de Beethoven. Cette musique a-t-elle été jugée? Non; elle ne l'est pas encore; et la plupart des aristarques qui ont si doctement accueilli Berlioz de leur innocente colère, ne seraient pas capables de citer quatre mesures de *Benvenuto Cellini* à l'appui de leur fabuleuse critique. Ce qu'il y a de saisissant dans cette oeuvre, tout le monde le comprend et le goûte de prime abord; ainsi, l'air charmant de Teresa: *Entre l'amour et le devoir*, le trio qui suit, le chœur du serment au second tableau, la délicieuse tarentelle chantée et dansée, l'air d'Ascanio: *Mon âme est triste*, le beau morceau de Cellini: *Sur les monts les plus sauvages*, ont loyalement été applaudis. D'autres parties écrites d'un style plus sévère demandaient à être entendues plusieurs fois avant même d'être comprises, à plus forte raison pour être jugées.

Mais c'est ici que la critique se révolte. Elle veut tout comprendre de prime abord, et si elle ne comprend pas (ce qui lui arrive assez souvent, la critique musicale surtout étant fort ignorante), elle prononce que l'ouvrage est mauvais et inintelligible. Oh! de grâce, messieurs les feuilletoniseurs, pensez-vous que le *Don Juan* ait été compris à une première audition? Il y a mieux. Le *Don Juan* est encore aujourd'hui froidement accueilli à l'Opéra. L'*Alceste*, l'*Armide*, l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, ont-ils été compris? Les symphonies de Beethoven n'ont-elles pas attendu quinze ans avant d'être admirées?

Vous dites qu'il n'y a pas de mélodies dans cet opéra, que les rythmes en sont extravagants? Si l'on vous demandait ce que c'est qu'une mélodie, que répondriez-vous? si l'on vous demandait d'expliquer une seule modulation? de dire ce que vous entendez par une phrase musicale? de marquer où elle commence et où elle finit? de nous donner une théorie du rythme? --certes la critique serait fort embarrassée si on la soumettait à l'examen musical le plus

simple, à celui qu'on fait subir aux élèves du Conservatoire avant de les admettre à suivre les cours; et cependant la critique juge et prononce avec une majesté sans égale!

Si le nom de Berlioz apparaissait pour la première fois dans le monde musical, on comprendrait, sans l'excuser, la légèreté dont le journalisme vient de faire preuve. Mais Berlioz est déjà placé à un haut rang parmi les compositeurs de ce siècle, et il a le grand mérite de n'imiter personne, de ne ressembler à personne, d'être lui. Il a donné un exemple de fermeté, de persévérance, de conviction qui n'appartient qu'aux hommes de génie; car, pour nous, la persévérance c'est le génie! et plus d'une fois il a conquis l'admiration la plus rebelle.

Lorsque Berlioz écrivit sa *Symphonie fantastique*, on cria à l'abomination. Six mois après, la *Symphonie fantastique* était mise au rang des chefs-d'œuvre. Et aujourd'hui il n'est personne qui n'avoue que la *Marche du supplice* et le *Sabbat* de la *Symphonie fantastique* égalent les plus grandes beautés de Beethoven; que la *Marche des pèlerins*, la *Sérénade* et l'*Orgie* de la symphonie d'*Harold* sont des morceaux admirables, pleins de verve et d'imagination; que l'ouverture des *Franco-Juges* est la plus belle ouverture qu'on ait entendue depuis *Iphigénie en Aulide*! Quelques années encore, et le superbe *Requiem* de Berlioz prendra sa place à côté des *Requiem* de Mozart et de Cherubini.

Pendant quinze années de travaux et de méditations, Berlioz s'est préparé à lutter contre les préjugés et la routine. Il luttera sur la scène lyrique avec la même constance et, nous en sommes sûr, avec le même succès! N'est-ce pas un spectacle sublime que celui de ce jeune et déjà grand artiste obligé de lutter, et contre son poème, et contre les chanteurs, et contre l'orchestre, et contre la direction de l'Académie royale de musique elle-même, et enfin contre une critique ignorante et sourde? Mais hélas! *nos canimus surdis!* est de toute éternité la devise des enfants de l'harmonie, écrite ou chantée.

Qu'y-a-t-il donc de si monstrueux dans les innovations de Berlioz? On s'est bien gardé de le dire; la critique ne s'est pas *enfoncée* dans une discussion sérieuse. Ce que veut Berlioz, c'est qu'on déserte les plates formules importées par l'école italienne, et qui sont épuisées à tout jamais. On lui fait un grand crime de ne point tailler et découper ses airs, ses phrases, sur le patron qu'ont adopté tous les faiseurs de romances et de cavatines? Est-ce que Gluck a fait des cavatines et des duettinos, par hasard? Que signifient ces grandes colères contre un artiste qui veut rendre à la scène de l'Opéra toute la majesté de Gluck unie à la puissance instrumentale de Beethoven.

En dépit de tous les commentaires, en dépit de la coalition Duprez-Dorus-Dérivis, Berlioz demeurera le seul génie original de l'école de nos jours, le seul digne, après Rossini et Meyerbeer, de tenter des voix nouvelles. Berlioz, c'est toute une révolution musicale, mais une révolution nécessaire et préparée d'ailleurs par les succès de la musique populaire.

LA REVUE DU XIX^e SIÈCLE, 23 septembre 1838.

Journal Title: LA REVUE DU XIX^e SIÈCLE

Journal Subtitle:

Day of Week: dimanche

Calendar Date: 23 SEPTEMBRE 1838

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year:

Series:

Pagination:

Issue:

Title of Article:

Subtitle of Article:

Signature: Vicomte de C.

Pseudonym:

Author: Vicomte de Carné

Layout: Internal main text

Cross-reference: