

Avant de donner mon opinion sur la partition que je viens d'entendre, j'ai besoin de déclarer, au nom de la justice, que je n'avais jamais, jusqu'à ce jour, été témoin d'une malveillance aussi réfléchie, aussi acharnée, et cela par anticipation, que celle qui a accueilli l'opéra de M. Hector Berlioz. Dès avant le lever du rideau, il était généralement convenu, dans les couloirs et au foyer, que la musique de *Benvenuto Cellini* était une musique absurde, savante peut-être, mais savante, ajoutaient finement les critiques, jusqu'à en être in-intelligible. L'auteur d'une pareille musique était perdu à tout jamais; il ne se relèverait certes pas d'une telle chute (la toile n'était pas levée encore); et c'était là un châtiment bien mérité par tant d'orgueil que de vouloir innover en musique. La mélodie! la mélodie! s'écriaient, la larme à l'oeil, quelques bellinistes en lunettes. Vouloir sacrifier le chant à l'instrument, la voix humaine à la trompette! quelle démence! ajoutaient les ténors de société. Songer à rivaliser avec Rossini, avec Bellini, avec Donizetti! (remarquez le rapprochement plein d'intelligence, comme Rossini en sera flatté! penser à *détrôner* de telles gloires! mais il faut appeler cela par son nom, c'est tout bonnement de l'impudence! recoulaient quelques *dilettanti* en gants jaunes, qui n'aimeraient pas *Guillaume Tell* sans Duprez. Et combien d'autres exclamations aussi ingénieuses, qui ne me reviennent plus à l'esprit.

C'est-à-dire que l'oeuvre de M. Hector Berlioz était bien et dûment condamnée au flammes, avant d'avoir été entendue. A telles enseignes, que, depuis la première note de l'opéra jusqu'à la dernière, des messieurs que je n'ai ni ne veux avoir l'honneur de connaître, n'ont cessé, dans divers coins de la salle, de se livrer aux plus ravissantes pasquinades, telles que vociférations sourdes, ou cris aigus, ou sifflets prolongés, ou exercices de ventriloque, le tout entremêlé d'éclats d'un gros rire, je ne sais à quel propos. Est-il possible de prendre au sérieux un jugement porté d'une façon tellement inique? L'avenir sanctionnera-t-il une condamnation entachée d'une partialité si flagrante? Non assurément. Ce n'est pas d'hier que date ce système de dénigrement jaloux, d'attaque haineuse contre les novateurs; et bien que le système ne soit pas tombé en désuétude, nous savons que ses oeuvres ne restent pas.

Sans vouloir chercher ailleurs que dans le domaine de la musique, des exemples d'acharnement en pure perte contre des oeuvres remarquables et sans vouloir non plus comparer les hommes, rappelons que le chef-d'oeuvre de la musique, *Don Giovanni*, fut accueilli lors de son apparition, par une réprobation unanime, qui faisait dire à Mozart: *J'ai écrit Don Juan pour moi et deux de mes amis*. N'allons même pas si loin; le silence de Rossini n'est-il pas, au su de tout le monde, la vengeance que tire d'un public jadis injuste, l'auteur du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell*?

Maintenant, m'adressant aux hommes de bonne foi, j'ai deux questions à leur faire: la première, c'est s'ils croient possible, la main sur la conscience, de juger sans retour une oeuvre musicale après une première audition. Non, sera leur réponse; et à plus forte raison, s'il s'agit d'une oeuvre conçue dans un système nouveau, c'est-à-dire d'une oeuvre qui sollicite l'attention la plus érudite et la plus patiente.

La seconde question que je ferai, c'est si un artiste quelconque est condamnable par le fait seul d'avoir voulu innover dans son art. Ici je m'attends à rencontrer bon nombre de répugnances. --A quoi bon innover? me dira-t-on. Pourquoi ne pas se contenter des limites que tant d'hommes célèbres ont trouvées bonnes? Autant vaut dire tout de suite qu'on a trop de génie pour se soumettre à des règles; et il y a dans une pareille affirmation, même implicite, trop de vanité pour laisser place au talent. --Contre de pareils arguments, je le sais, il n'y a rien à dire. Aussi, faisant appel au bon sens, cette fois, je demanderai humblement si l'on ne prononçait pas le même anathème, il y a quarante ans, contre les hommes que l'on appelait utopistes politiques; contre les utopistes en peinture, il y a quinze ans; contre les utopistes littéraires, il y a dix ans; et si la révolution politique, la révolution plastique, la révolution littéraire, en ont moins bien fait leur chemin. Pourquoi donc, je vous prie, puisque tout autour de vous se décompose et se transforme, politique, religion, poésie, peinture, science; pourquoi, s'il vous plaît, voulez-vous, de votre autorité privée, empêcher un mouvement analogue en musique? Ne voyez-vous pas que ce mouvement est logique, et par cela même nécessaire, et sûr du succès par conséquent?

Ceci accordé par le bon sens, puisque c'est au bon sens que je m'adresse, la seule question à juger maintenant est celle de savoir si la révolution tentée en musique par M. Berlioz, est vraiment dans le sens qu'il faut, si elle est raisonnable, si elle répond à un besoin. Question très simple, selon moi, et qui doit être posée de la sorte: Il y a deux grandes écoles en musique; l'une, l'école italienne, qui place la mélodie, c'est-à-dire le chant, c'est-à-dire de l'inspiration, bien au-dessus de l'harmonie, c'est-à-dire de l'instrumentation, c'est-à-dire de la science; l'autre, l'école allemande, qui suit le procédé inverse radicalement. L'école italienne a produit les deux plus grands mélodistes imaginables, Cimarosa et Rossini. Depuis Rossini, ou, pour mieux dire, depuis le silence de Rossini, l'école italienne a eu recours aux oeuvres de Bellini et de Donizetti, pâles reflets d'un soleil couchant. Qu'est-il résulté de ces épreuves? que les hommes sérieux ont pu constater la décroissance évidente de la musique mélodique. Tous les yeux se sont tournés alors vers l'école allemande, plus jeune, plus forte, plus savante; et l'accueil bienveillant fait à Meyerbeer, sous le vulgaire éclectisme duquel on découvrait des tendances instrumentalistes, prouve que c'est en l'école allemande, en effet, que réside aujourd'hui l'avenir de l'art musical. En l'école allemande telle qu'elle existe? Non, sans doute. L'école instrumentaliste a produit des chefs-d'oeuvre qu'il ne serait pas humainement possible de dépasser. Ce serait folie pure que de vouloir lutter plutôt avec Beethoven qu'avec Rossini. Seulement, de même qu'il est incontestable que la science, en littérature, par exemple, est une mine bien plus féconde que l'inspiration proprement dite, puisque l'inspiration s'épuise, et jamais la science; de même, il est incontestable que l'instrumentation offre à une révolution musicale plus de ressources que la mélodie.

Or, qu'a tenté M. Hector Berlioz, avant *Benvenuto Cellini*, soit dans la *Symphonie d'Harold*, soit dans la *Symphonie fantastique*? Quoi, si ce n'est une réforme musicale tirée des entrailles de la méthode allemande, basée

sur l'instrumentation? dans la *Symphonie fantastique* et dans la *Symphonie d'Harold* il s'est appliqué à l'étude de la science harmonique; il a scrupuleusement interrogé chaque instrument pour savoir de quelle utilité l'instrument pouvait être; il a frappé sur le tambour et sur la cymbale; il a secoué le chapeau chinois et soufflé dans le cuivre. M. Berlioz préludait alors à une révolution radicale; et l'on sait, en dépit d'une opposition jalouse, le retentissement qu'eurent les *Symphonies*.

Aujourd'hui, après ses laborieuses tentatives, M. Berlioz annonce qu'il a trouvé enfin une voie nouvelle, et il nous donne *Benvenuto*. Voici précisément où l'opposition se récrie. --L'instrumentation substituée à la mélodie sur la scène! absurde! Dans une symphonie, passe encore! Mais dans un opéra? absurde, vous dis-je! à moins que vous n'arriviez à changer les chanteurs en clarinettes et en violons. --Consolez-vous, messieurs, il ne s'agit point du tout, en aucune façon, je vous le jure, d'anéantir la mélodie, de neutraliser la voix humaine. Tout au contraire, il s'agit de leur donner une importance nouvelle, par un rôle nouveau. La mélodie en était arrivée, grâce à vous, à ne plus vivre que d'inspirations insignifiantes, triviales, sans cachet, sans originalité; à ne plus faire de différence entre les situations les plus opposées, les plus extrêmes; à exprimer la douleur, la joie, la gloire, l'amour, sur un ton toujours pareil et identiquement *chantant*, comme vous dites; eh bien! la mélodie va être retirée de l'abîme où vous l'avez plongée. Vous voyez que la chose est bien simple. La mélodie ne sera plus condamnée au rôle déshonorant de *rabâcher*, pour la millième fois, par la voix de vos interprètes, les phrases les plus banales, les airs les plus vulgaires, les motifs les plus éreintés. Il ne s'agit pas d'autre chose. La mélodie, c'est-à-dire l'inspiration, que vous avez usée jusqu'à la corde, aidée de l'instrumentation, c'est-à-dire de la science, dont vous soupçonniez l'existence à peine, va se renouveler sous vos yeux.

Telle est, en effet, réduite à son expression la plus simple, la révolution musicale tentée par M. Hector Berlioz, et dont voici l'exacte formule: union de la mélodie et de l'instrumentation, de l'inspiration et de la science; fécondation mutuelle des deux éléments. Par ces mots: *Fécondation mutuelle des deux éléments*, je crois répondre d'avance à une objection qui me serait indubitablement faite, à savoir que l'union de l'instrumentation et de la mélodie n'est pas une nouveauté bien neuve, réalisée qu'elle a été déjà par M. Meyerbeer. Oui, cela est vrai, M. Meyerbeer a tenté avec un succès légitime, à deux reprises différentes, dans *Robert le Diable* et dans les *Huguenots*, l'union de la science et de l'inspiration; mais la question est-elle tout entière dans cette union pure et simple? C'est contre quoi il faut protester. Mélanger deux méthodes diverses, en leur conservant à chacune son caractère particulier; juxtaposer, pour ainsi dire, deux systèmes, accoupler de vive force, et par l'effet du travail et de la patience, un certain nombre de phrases plus ou moins mélodiques à une instrumentation plus ou moins savante, c'est incontestablement une oeuvre utile, sinon glorieuse, j'en conviens, en tant que transition. Mais de là à l'invention, la distance est grande. L'oeuvre à laquelle s'est voué M. Meyerbeer, il faut bien le reconnaître, est juste au niveau, ni plus, ni moins, de l'oeuvre tentée en philosophie par M. Cousin,

en littérature par M. Casimir Delavigne, en peinture par M. Delaroche, en sculpture par M. David; c'est une oeuvre d'ouvrier, mais non une oeuvre de maître; c'est de l'éclectisme tout bonnement. Or, à de certains moments donnés, la méthode éclectique est utile, certes, en ce qu'elle résume et prépare; mais ses oeuvres, n'étant qu'une agglomération plus ou moins habile de parties mortes, ne durent pas.

Pour qu'il y ait chance de durée dans une oeuvre, il faut que cette oeuvre porte en ses flancs une virtualité réelle; il faut qu'elle soit véritablement une *création*. Ce qui nous ramène tout naturellement à dire que, aux yeux de ceux qui se préoccupent sérieusement de l'avenir de la musique, l'union de la méthode italienne et de la méthode allemande est simplement le premier pas vers une réforme, que la fécondation mutuelle des deux méthodes pourra seule populariser.

De la justesse rigoureuse de ces déductions, il résulte, je l'espère, que l'on comprendra pourquoi M. Hector Berlioz n'a pas hésité à bouleverser l'ancien rythme. Le rythme, c'est le style en musique, ainsi que la mélodie est l'idée. Réformer l'idée sans réformer le style, serait une entreprise illogique, dans la même proportion que si l'on eût entrepris de couvrir la poésie dramatique moderne du manteau grec. A chaque peuple son vêtement, à chaque art son expression particulière, à chaque pensée sa forme. J'imagine qu'Othello ne serait guère à l'aise, réduit aux vingt-quatre heures accordées à OEdipe. Les idées de Richard III étoufferaient quelque peu, je pense, enchâssées dans le langage monotone et flottant de Bajazet ou de Mithridate; tout comme les idées de Bajazet et Mithridate, enchâssées dans la phraséologie d'Hernani. Resterait donc uniquement à savoir, maintenant, si le style mis en oeuvre par M. Berlioz répond convenablement à sa pensée musicale. Mais la question de la nécessité, de l'opportunité d'une révolution dans la musique, étant résolue à l'avantage de M. Berlioz, ceci n'est plus qu'une question secondaire qui trouvera sa place dans l'examen de la partition.

Je voudrais volontiers ne rien dire du libretto dû à MM. Auguste Barbier et Léon de Wailly. Que M. de Wailly, connu de ses nombreux amis par une traduction inédite d'*Hamlet* fasse de mauvais vers, aussi mauvais que la prose de son *Angelica Kauffmann*, et les signe, il en est bien le maître. Il ne peut jamais perdre à ce jeu, après tout, qu'une réputation aussi complètement inédite que son *Hamlet* en portefeuille. Mais pour M. Auguste Barbier, le cas est plus grave. M. Auguste Barbier, l'auteur de la *Curée*, de la *Popularité* et de quelques beaux sonnets du *Pianto*, est un homme d'un talent incontestable, qui a fait ses preuves, et qui aurait dû, ce me semble, y regarder à deux fois avant de signer un libretto comme *Benvenuto Cellini*. Si, au moins, l'artiste florentin nous avait été présenté sous son jour véritable par le poète; si nous retrouvions ce Benvenuto que nous connaissons si chevaleresque, si amoureux, si vantard, d'après ses propres mémoires! Mais rien. En dépit du sonnet qui précède le poème, et que je n'hésite pas à attribuer à M. Léon de Wailly, car M. Auguste Barbier a montré qu'il est un maître en ce genre, et ce sonnet est d'un écolier; en dépit du sonnet, dis-je, et de ses promesses, le Benvenuto du poème n'est qu'un misérable baladin, à qui un cardinal dit toutes sortes

**L'ARTISTE, 16 septembre 1838.**

d'injures, et qui les rend avec usure, lui, à ses égaux; c'est un vulgaire coureur d'aventures, un duelliste manqué qui n'a affaire, la pièce durant, qu'à de faux braves. On sait à peine qu'il est artiste, et l'on ne prend pas plus d'intérêt à sa statue de *Persée* qu'à ses banales intrigues avec Teresa. Le personnage étant ainsi rapetissé, je n'ai pas de peine à comprendre comment le style du poème est si plat, si trivial, si misérable: on ne pouvait mettre un style trop barbare dans la bouche d'un tel Benvenuto.

Il est donc juste de dire que le musicien n'a été secondé en rien par les poètes, dont l'oeuvre est de beaucoup inférieure, sans contredit, aux incroyables libretti de M. Scribe. Je n'entre pas dans le détail du poème, car, en bien comme en mal, il serait impossible d'en tirer la moindre chose. Comment M. Hector Berlioz a-t-il rempli une tâche que tout lui rendait difficile? C'est ce que nous examinerons dans un second article, ainsi que le talent des acteurs.

***L'ARTISTE*, 16 septembre 1838.**

Journal Title: L'ARTISTE  
Journal Subtitle:  
Day of Week: dimanche  
Calendar Date: 16 SEPTEMBRE 1838  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: TOME 51  
Year: 15<sup>e</sup> ANNÉE  
Series: DEUXIÈME SÉRIE  
Pagination:  
Issue: Livraison du 16 Septembre 1838, 2<sup>e</sup> livraison  
Title of Article: REVUE MUSICALE  
Subtitle of Article:  
Signature: J. Chaudes-Aigues  
Pseudonym:  
Author: Jacques-Germain Chaudes-Aigues  
Layout: Internal main text  
Cross-reference: