

Nous avons à juger le début d'un compositeur sur la scène lyrique, et ce compositeur, non moins par sa musique instrumentale, où de grandes beautés se mêlent à de grandes extravagances, que par ses écrits, où beaucoup de talent se mêle à beaucoup d'injustice, s'est posé comme une espèce de réformateur, de Messie. Depuis long-temps on attendait M. Berlioz au théâtre; on le prédisait, on le glorifiait; nous parlons de ses amis, de ses fidèles, de ceux qui croient en lui. Pour nous, qui avons l'habitude de ne croire qu'après avoir vu et entendu, nous l'attendions avec autant d'impatience que personne; nous souhaitions que le jour de l'épreuve arrivât, parce que la pierre de touche des théories c'est la pratique, parce que, si le théâtre est le pays des illusions pour le public, il est celui de la vérité pour les auteurs. On aurait beau citer des exemples rares surtout dans le sens de l'improbation que dans celui de l'enthousiasme. Pour quelques chefs-d'oeuvre méconnus d'abord, que de mauvais ouvrages portés aux nues! En général le public ne se trompe guère, il sait vivement ce qui lui plaît ou lui déplaît; il juge, non pas toujours le mérite absolu, mais le mérite relatif; il prononce, quant à lui. Que voulez-vous de plus? Si vous travaillez pour le public, soumettez-vous au jugement du public.

Mais avant d'apprécier la musique de M. Berlioz, il faut examiner le libretto de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier, deux débutants aussi dans la carrière théâtrale; le premier, auteur d'*Angelica Kauffman*, roman estimable; le second, auteur de la *Curée*, pièce de vers fameuse par son énergie: la *Curée* seule annonçait un poète. Sans accorder au libretto une importance exagérée, nous le regardons comme la base de l'oeuvre totale, et quand cette base n'est pas solide, nous tremblons pour le reste. Hélas! de quelle terreur n'avons-nous pas été saisi, en parcourant le libretto du nouvel opéra, en reconnaissant que les auteurs, gens d'esprit sans doute, mais novices à pareille besogne, étaient tombés dans toutes les erreurs que l'inexpérience entraîne! Croiriez-vous que, dans l'histoire de Benvenuto Cellini, cet artiste et cet homme prodigieux, ils n'ont trouvé que le sujet d'une vulgaire et grossière parade? Croiriez-vous que cette parade ils l'ont prise toute faite sur les tréteaux de la foire, comme elle se joue depuis des siècles, et qu'ils n'ont changé que le nom des acteurs? Benvenuto, c'est Léandre; Teresa, c'est Colombine; Balducci, c'est Cassandre; et Fieramosca, c'est Gilles; le cardinal Salviati, c'est l'autorité, podestat ou commissaire, *ad libitum*. Tout le premier acte se passe en méchants tours de carnaval, en jeux de scène renouvelés de la farce dans son enfance, et si mal arrangés que l'exécution en est à peu près impossible. Au second acte, Benvenuto est condamné à fondre une statue ou à être pendu: la statue est fondue et Cassandre lui donne sa fille: nous voulons être pendu nous-même, s'il y a autre chose dans l'action.

Cependant l'action est admirable, si on la compare au style, et ici les expressions manquent à notre étonnement. Comment des gens d'esprit ont-ils pu écrire de telles platitudes? Voici d'abord la chute d'un sonnet, placé en guise de couplet d'annonce ou de préface pour apprendre au lecteur ce que fut Benvenuto Cellini, le grand ciseleur, le grand orfèvre, le grand sculpteur, l'artilleur habile, qui frappa mortellement le connétable de Bourbon, le prince d'Orange, sans compter ceux qu'il tua en duel:

Il était violent et souvent sans raison ;
Très prompt à la riposte il tua plus d'un homme,
Et mainte fois ne dut qu'au talent son pardon.

Ce n'était pas un ange, on le voit, mais en somme
Il n'eut jamais au cœur de basse affection
Et toujours il aimai l'art avec passion.

Ouverture pour ouverture, nous aimons encore mieux celle de M. Berlioz, quoique terriblement bruyante et difficile à comprendre. La pièce commence, et Giacomo Balducci, trésorier du pape, se dispose à se rendre chez sa sainteté; comme on est au lundi gras, des masques passent sous ses fenêtres, et lui jettent au visage de fausses dragées en blanc d'Espagne, appelées *curiandoli*; voilà notre Cassandre enfariné comme Debureau, et chantant dans sa disgrâce:

Pour changer, il est trop tard.
Ah! grand Dieu! chez le saint-père
J'aurai l'air d'un *léopard*.

S'il disait d'un *ours blanc*, à la bonne heure. Du reste, les injures volent sur ses lèvres; il prodigue à Cellini et à ses compagnons les épithètes de haut goût, telles que *marauds*, *gueux à pendre*, etc. Plus tard nous aurons *coquin*, *faquin*, *drôle*, *scélérat*, *bandit*: le vocabulaire entier y passera. Dans le genre tendre et galant, nous remarquons ces petits vers débités par Gille-Fieramosca, lorsqu'il se glisse nuitamment chez Colombine-Teresa; la maxime qui les termine se recommande par une ingénieuse finesse:

Ce n'est pas en forçant les grilles,
En mettant bas portes verrous,
Que l'on gagne le cœur des filles,
C'est en marchant à pas de loups.

Teresa dit à Cellini qu'elle aime mieux mourir que d'épouser un autre homme que lui, et Cellini lui répond:

Ah! mourir, chère belle,
Qu'avez-vous dit là?
Cette *voie* est cruelle.

Puis il lui donne rendez-vous pour le lendemain au soir, près du théâtre en plein vent de *Cassandro*, et il ajoute:

Là, tandis qu'*en délire*,
Sa troupe fera rire
Votre père *aux éclats*,
Vous me prendrez le bras.

Malheureusement la troupe *en délire* produit un effet tout opposé sur le père *aux éclats*. Balducci se reconnaît dans le roi Midas, personnage principal de l'*opéra-pantomime* représenté par la troupe de *Cassandro*. Midas, habillé en trésorier pontifical, préfère le ramage affreux de Polichinelle au chant mélodieux d'Arlequin. Notez que Polichinelle et Arlequin n'ouvrent pas la bouche et chantent en silence, ce qui arrache à la foule cette réflexion profonde:

Comme il déroule
Son chapelet!
Comme il roucoule
Pour un muet!

Balducci se fâche, et il y a de quoi; dans sa colère, il escalade les tréteaux, tombe à coups de poing sur le roi Midas; la bagarre devient générale, et le tumulte si fort qu'à peine entend-on le canon du château Saint-Ange donnant le signal de l'extinction subite des *Moccoli*. Dans les ténèbres qui enveloppent la scène, Cellini et Fieramosca, tous deux déguisés en moines blancs, tâchent d'enlever Teresa: Cellini tue Pompeo, l'ami de son rival; on l'arrête, on les délivre, et à sa place on saisit Fieramosca. C'est une partie de colin-maillard, dans laquelle personne ne voit goutte, pas plus les spectateurs que les acteurs. Mais, au nom du ciel, pourquoi la parade du roi Midas? Que signifie-t-elle? En quoi sert-elle à l'action? Quelques spectateurs ont crié: *Bobèche!* et ils n'avaient pas tort; c'est du Bobèche tout pur, moins la clarté et la gaîté. Retranchez bien vite la malencontreuse parade, si vous voulez conjurer l'orage des sifflets.

Le second acte nous conduit dans l'atelier de l'artiste, où nous arrivons avant lui. Teresa et Ascanio, l'élève chéri du ciseleur, s'inquiètent de compagnie et gémissent en l'attendant. Teresa n'a donc pas passé la nuit du mardi gras chez son père? Aussi, quand il la retrouve, Balducci lui détache ce petit compliment:

..... Te voilà donc *vipère!*
C'est fort bien honorer ta mère!
Fuir du logis pour suivre un spadassin!
Qui t'aurait cru l'*âme si noire!*

Balducci appelle à son aide Fieramosca, que Cellini repousse, en lui disant:

Maraud! si tu fais un pas,
En enfer je te fais descendre.

Sur ces entrefaites, le cardinal Salviati se présente, et adresse à Cellini cette allocution paternelle:

Tu feras donc toujours le diable,
Incorrigible garnement?

Il lui demande des nouvelles de la statue qu'il a payée, et le menace d'en confier la fonte à un autre plus diligent; Cellini se récrie:

Un *autre fondre* ma statue!

.....

Mais nul autre artiste que moi
Ne mettra ma statue en fonte.
Plutôt la mort que cette honte!

Cellini se prépare à briser son modèle: il ne s'en abstient que moyennant promesse d'obtenir le pardon de ses péchés *sans confession*, et par-dessus le marché la main de Teresa. Le cardinal promet tout, et chante entre ses dents:

Le démon me *tient en laisse*,
Il sait pour l'art tout mon amour.

Toutefois il s'éloigne en signifiant à Cellini son ultimatum:

Si Persée enfin n'est fondu,
Dès ce soir tu seras pendu!

Le temps presse; Cellini se met à l'ouvrage, en regrettant de ne pas être *un simple pasteur*, conduisant dans la prairie *son troupeau voyageur*, et l'instant d'après, il chante à ses ouvriers pour leur donner du zèle.

C'est d'un fleuve de métaux
Que nous sommes matelots
Régner sur l'onde est un jeu,
Quand on règne sur le feu!

Fieramosca profite du moment pour venir provoquer Cellini: il lui dit à son tour:

Cellini, je viens de ce pas
En enfer te faire descendre.

Sans être bien malin, Cellini devrait voir que Fieramosca n'a d'autre but que de le déranger. Il demande pourtant sa rapière, et va se battre, au lieu de veiller à sa fonte. Pendant son absence, les ouvriers se révoltent, et ne sont apaisés que par Teresa. Fieramosca cherche à force d'or un succès que ne lui ont pas valu ses armes; il essaie de séduire les ouvriers, qui le punissent en l'affublant de leurs insignes, et en l'obligeant à travailler lui-même, sauf à *prendre un bain dans un flot d'airain*. Enfin l'opération s'accomplit; les ouvriers demandent à grands cris du métal, parce que la *fonte se fige*, et Cellini leur livre une innombrable quantité de petits chefs-d'oeuvre qui vont s'engloutir dans la fournaise, d'où le grand chef-d'oeuvre jaillit en un ruisseau flamboyant. La fonte a réussi; le cardinal et Cellini triomphent; le cardinal tient sa parole; Cellini obtient séance tenante la main de sa maîtresse et l'absolution.

N'avoir tiré de la poétique existence et des admirables mémoires de Benvenuto Cellini qu'une pasquinade indigne des boulevards, indigne de la critique, en vérité, n'est-ce pas se montrer peu soucieux d'une gloire immense,

peu soucieux de l'art et du bon sens? Comment M. Berlioz, lui qui connaît si bien l'artiste florentin, a-t-il accepté un libretto qui réduisait le géant à des proportions si misérables? Nous espérions avoir à le juger dans des conditions plus heureuses pour lui et pour nous; certainement le fâcheux effet du libretto a dû peser sur la musique; notre embarras est de déterminer jusqu'à quel point s'est étendue la fatale influence. Que cette influence ait seule agi sur nous, qu'elle ait seule produit nos impressions, nous ne le pensons pas et nous le disons avec franchise. Il nous semble que nos lecteurs sont là, qui nous demandent: "Avez-vous été charmé, ravi, entraîné? Quelle émotion avez-vous éprouvée? du plaisir? de la douleur? Voyons, dites, nous vous écoutons." Eh! bien, pour aujourd'hui, nous sommes réduit à un triste aveu: nous n'avons éprouvé que de la fatigue.

Faut-il prendre des précautions oratoires, et déclarer qu'en jugeant la musique de M. Berlioz, nous réservons la question d'avenir? Nous le ferons volontiers. On nous a tant répété, au nom de certains hommes et d'une certaine école, que le génie était incompris de sa nature, que les contemporains n'étaient jamais à sa hauteur, qu'on devait se mettre au point de vue des artistes, sous peine de parler à tort et à travers. Toutes ces leçons nous ont profité; nous les avons soigneusement étudiées, et pas plus tard qu'hier au soir nous avons fait d'incroyables efforts pour en recueillir le fruit. Mais ce n'est pas chose si aisée que de se porter en avant dans les siècles, que de se vieillir de cinquante ou cent années et de se faire postérité. Tous nos efforts ont échoué; nous sommes resté de notre temps, français et critique de 1838; si c'est notre faute, qu'on nous le pardonne, comme nous pardonnons au compositeur d'avoir fait de la musique de 1990.

Quant à se mettre au point de vue des artistes pour juger leurs oeuvres, le précepte nous a toujours semblé d'une excessive bonhomie, pour ne pas dire plus. Au point de vue d'un artiste, son oeuvre est toujours bonne, excellente; il ne travaille que pour se contenter, et s'il ne se contentait pas, il déchirerait son livre, effacerait sa peinture, briserait son marbre, brûlerait sa partition. C'est donc plutôt à l'artiste de se mettre au point de vue du public qu'au public de se mettre au point de vue de l'artiste. En un mot, avant de travailler, il faut savoir à qui l'on se propose de plaire; à soi-même, ou à la foule? Si c'est à soi, on est parfaitement libre, et nul n'a le droit d'y trouver à redire. Si c'est à la foule, il faut un peu se mettre à sa portée et lui demander son avis.

En écrivant sa partition, M. Berlioz a dû sentir l'inconvénient des programmes rédigés long-temps d'avance. A force d'annoncer des révolutions, on se place dans la dure alternative de ne rien faire comme les autres, ou d'être accusé de vulgarisme, dès qu'on emploie un procédé connu. Nous ne serions pas surpris que cette pensée eût tourmenté M. Berlioz dans l'enfantement de sa musique, dont quelques parties ressemblent à tout, tandis que plusieurs autres ne ressemblent à rien. Si nous nous avisions de dire que ce qui nous a semblé le mieux, ce sont précisément les morceaux du premier de ces deux genres, nous soulèverions une tempête de colère et de mépris. Pourtant nous l'avouerons en toute humilité, nous ne nous sommes retrouvé sur le terrain d'une musique humaine, qu'en écoutant l'air si bien chanté par Mme Dorus: *Entre l'amour et le*

devoir; l'air de Mme Stoltz: *Tout me pèse et m'ennuie*, et quelques autres cantilènes trop fugitives. Dans le reste, nous avons reconnu de l'effort, du travail, de la science, et pas dix mesures de musique faite pour nous.

Dès l'ouverture de l'opéra, morceau travaillé avec un soin extrême, il nous a semblé apercevoir ce que nous retrouvons dans presque toutes les oeuvres musicales de M. Berlioz, une grande puissance luttant contre une grande impuissance. La puissance consiste en une force peu commune de volonté, de science à manier les instruments, à les remuer, à les dominer, à en tirer des sons inouïs; l'impuissance à donner aux voix l'accent naturel, le ton simple et vrai, le langage qui flatte les sens et touche le coeur. Nous ne saurions mieux définir ce que la mélodie de M. Berlioz est à nos yeux qu'en recourant à Molière et au *Bourgeois gentilhomme*. Comme M. Jourdain, M. Berlioz voudrait ne pas dire: *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*; il consulte le philosophe, qui lui conseille de tourner ainsi sa phrase: *me font, belle marquise, d'amour mourir vos beaux yeux*, et M. Berlioz en croit le philosophe. M. Jourdain était plus sage: il en revenait au tour naïf et primitif.

Le trio du premier acte, entre Cellini, Teresa et Fieramosca, nous paraît conçu dans cet esprit d'innovation froidement calculée et systématique. Le compositeur a trouvé un rythme ingénieux, une sorte de tourbillon vocal, dans lequel il oblige ses chanteurs de s'enfermer. Peu lui importe que ce dessin mélodique ait ou n'ait pas la moindre analogie avec le discours; son rythme le séduit, son tourbillon l'entraîne, et le trio est fait; mais demandez à qui vous voudrez ce que disent les chanteurs, nous défions l'oreille la mieux exercée d'en saisir la moindre parole. Dans les morceaux du rôle de Benvenuto, dans la romance ajoutée au premier acte depuis les répétitions: *La gloire était ma seule idole*, dans l'air du second acte: *Sur les monts les plus sauvages*, nous cherchons l'idée et nous ne la découvrons pas. L'air de Fieramosca: *Ah! qui pourrait me résister*, ne nous paraît qu'une lourde psalmodie dépourvue des qualités premières du genre bouffe. Le morceau du cabaretier, réclamant le prix de son mémoire, est encadré avec une insigne maladresse. Quant au finale du premier acte, c'est le *nec plus ultra* du bruit, c'est le chaos. Meyerbeer, déchaînant au coin du ciel toutes les passions furieuses et sanguinaires, s'est bien gardé de faire un vacarme aussi formidable que M. Berlioz traitant une orgie de mardi gras.

De tout cela, que conclure? Que nous n'avons pas compris la nouvelle partition! Reste à savoir maintenant de quel côté sont les torts. Si quelque jour la lumière se fait, si l'énigme se embrouille, nous nous engageons à le déclarer, et cet aveu nous coûtera beaucoup moins que notre profession de foi actuelle. Nous n'avons d'autre système que notre plaisir, d'autre engagement que l'intérêt de l'art, dont nous ne voulons nullement gêner les progrès: à Dieu ne plaise! Mais nous ne voulons pas non plus que sous prétexte de progrès on rétrograde, et que par exemple au siècle de David, de Girodet, de Gérard, de Gros, de Delaroche et de tant d'autres grands artistes on en revienne au Giotto et au Cimabue. L'art musical, chose étrange, a commencé par les complications de la science; n'y revenons pas aux dépens de la mélodie, qui en sera toujours l'essence pure et immortelle. M. Berlioz le sait mieux que nous; il l'a souvent écrit avec plus d'éloquence, sinon plus de conviction. Nous espérons qu'il se

corrigeira de son système, et il nous semble que Grétry pensait à lui, lorsqu'il disait dans ses *Essais sur la musique*: "Ne vous découragez donc pas, jeunes artistes, car en supposant même que la nature vous ait faits pour produire des chefs-d'oeuvre, ce n'est qu'en cherchant long-temps des effets fugitifs dans le vague de votre imagination que vous parviendrez à les fixer au gré de vos désirs. Mais il faut auparavant que vous ayez parcouru un cercle immense d'idées bizarres et incohérentes qui, toujours renaissantes et sans cesse rejetées, vous laisseront apercevoir enfin la vérité que vous cherchez."

Duprez, Mme Dorus et Mme Stoltz ont prodigué leur talent et enlevé des bravos; Massol, Dérivis, Serda ont aussi payé de leur personne. Les chœurs et l'orchestre ont été ce qu'ils sont toujours; mais on ne peut se dissimuler que leur tâche étant plus rude qu'à l'ordinaire, ils ont mérité davantage. M. Habeneck était seul capable de les guider d'une main ferme et d'un archet solide dans les défilés et les précipices qu'ils avaient à parcourir. La mise en scène, les costumes sont d'une rare beauté, les décors magnifiques, notamment ceux qui représentent la place Colonne et le Colisée: on connaît Rome quand on a vu ces deux immenses et vivants dioramas.

LE COURRIER FRANÇAIS, 12 septembre 1838.

Journal Title: LE COURRIER FRANÇAIS

Journal Subtitle:

Day of Week: mercredi

Calendar Date: 12 SEPTEMBRE 1838

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year:

Series:

Pagination:

Issue:

Title of Article:

Subtitle of Article:

Signature: Éd. M

Pseudonym:

Author: Édouard Monnais

Layout: Internal main text

Cross-reference: