

La vie de Benvenuto Cellini fourmille d'épisodes pleins d'intérêt, et dans lesquels le poète ne peut avoir que l'embarras du choix. Benvenuto naquit à Florence en 1500. Sculpteur du plus grand mérite, il travaillait aussi dans l'orfèvrerie, et avec une telle supériorité que les ouvrages qu'il a faits sont aujourd'hui avidement recherchés. Doué d'un courage et d'une bravoure extrêmes, Cellini eut plus d'une fois l'occasion d'en donner des preuves éclatantes. Il avait la conscience de son talent, et sa susceptibilité, pour tout ce qui pouvait porter, atteinte à son honneur ou à son mérite comme artiste, était excessive. La plupart de ceux qui se permirent de mettre en doute l'un ou l'autre, le payèrent de leur vie. Mais son adresse dans les duels lui fit de nombreux ennemis, et il passa une partie de sa vie errant d'un pays à l'autre pour fuir leur vengeance, ou renfermé dans les prisons, dont il se tirait presque toujours par son énergie ou par adresse.

Cellini raconte, dans son autobiographie, que, au siège de Rome, il tua de sa main le connétable de Bourbon. Après la prise de la ville, il se retira avec les troupes papales dans le fort St-Ange, où, seul, il servit cinq pièces de canon. Le prince d'Orange fut une des nombreuses victimes de Benvenuto pendant ce siège mémorable. Ce fut par une abominable calomnie que sa belle conduite fut récompensée. Cellini, dont la probité était à toute épreuve, fut chargé de fondre les bijoux de la couronne; on l'accusa d'avoir dérobé des pierreries et il fut emprisonné. Il parvint à se justifier, mais il n'a fallu pas moins que l'intercession de François I^{er} pour l'arracher des mains d'ennemis acharnés à sa perte.

Il vint en France, et il exécuta des ouvrages admirables pendant son séjour à Fontainebleau; mais la noble indépendance de son caractère et son orgueil d'artiste ne lui permirent pas de courber la tête devant la toute-puissance de la duchesse d'Étampes, et, se trouvant en butte aux intrigues des courtisans, il prit le parti de retourner dans sa patrie, où, sous la protection de Cosme de Médicis, il put se livrer à des travaux qui font encore aujourd'hui l'admiration des hommes.

On peut juger, par cette courte notice, quel fut le héros choisi par MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier. Certes, son beau caractère était on ne peut plus favorable à la scène. Comment se peut-il que les auteurs n'en aient fait qu'un spadassin, un buveur, un débauché? Comment ont-ils pu présenter un aussi grand artiste se laissant diriger par un enfant, par son élève, et celui-ci, ne lui délivrant l'argent qu'il vient de recevoir pour lui qu'en exigeant sa parole que sa magnifique statue de Persée, qui honore la place du marché de Florence, sera fondue le lendemain, ce que Cellini se hâte de permettre, au lieu d'envoyer promener l'impertinent morveux qui ose lui faire des conditions?... Cela est-il vraisemblable?... L'est-il davantage que le cardinal Salviati, cameringue du pape, vienne chez Cellini et lui dise:

Tu feras donc toujours le diable,
incorrigible garnement?

Puis:

Ah! ça, démon!
Noire cervelle?
Pour te calmer, que faut-il donc,
Esprit rebelle?
Cellini demande:
De ses fautes l'entier pardon!
Le cardinal répond devant une trentaine de personnes:
Tu l'auras sans confession.

A condition toutefois que la statue sera fondue le lendemain, sinon il sera pendu. Nous le demandons, est-il convenable que Cellini se laisse guider, tantôt par un enfant, tantôt par la crainte de la potence? Est-ce bien le langage de cet homme d'un si grand caractère? est-ce le langage d'un amant à sa maîtresse, quand il va se battre avec son rival, de dire:

Ne crains rien, chère enfant;
Je m'en vais envoyer au diable
Ton futur époux, ton amant!

Notre tâche serait trop pénible s'il nous fallait relever tout ce que ce poème contient de trivialités. Quoique l'appréciation du style soit en dehors de notre spécialité, nous devons cependant dire que, dans notre conviction, il n'y a rien de moins musical que la prose rimée de MM. de Wailly et Barbier. Nous n'avons pas encore vu un canevas d'opéra qui fut aussi peu favorable pour inspirer le musicien. La musique et la poésie sont liées intimement l'une à l'autre, mais un libretto qui n'a pas la moindre poésie n'est pas plus propre à la musique qu'une conversation banale. A l'exception de la scène où Cellini n'ayant pas suffisamment de métal pour achever la fonte de sa statue, sacrifie toutes les ciselures, tous les chefs-d'oeuvre de son atelier, à l'exception de cette scène, cet opéra n'est d'un bout à l'autre qu'un vaudeville, une folie de carnaval, moins la finesse et les bons mots. Le rôle de Balducci, celui de Fieramosca, sont tout bonnement des Cassandres, bernés pendant toute la pièce.

Nous laissons à d'autres le soin de relever la grotesque poésie, en style de complainte populaire, qui sert d'avant-propos au libretto, pour aborder la question musicale. La réception que le public a faite à l'opéra de M. Berlioz nous dispenserait d'en parler, s'il ne s'y rattachait une grave question d'art, un système qui lui est particulier. Pour le défendre, M. Berlioz a employé maintes fois les colonnes des *Débats* et de la *Gazette musicale*, bien qu'aucun artiste ne pût y avoir foi, bien qu'il eût été déjà condamné à l'époque de son *Requiem*. Nous avons vu M. Berlioz attaquer les plus belles et les plus hautes inspirations artistiques, les taxer de platitude, de fadeur, parce qu'elles avaient obtenu ce qu'on appelle un succès populaire. M. Berlioz, qui ne fait nul cas de ce genre de triomphe, a entrepris une grande réforme de l'art musical sous le triple rapport mélodique, harmonique et rythmique.

Une grande révolution menace le monde musical, annonçait-il dans les *Débats*, il y a quelques semaines, le rythme musical est sur le point d'être changé

de fond en comble. Et voici que la plus grande scène de l'Europe a été livrée à M. Berlioz pour accomplir ce grand enseignement... Hélas! l'épreuve n'a pas été couronnée de succès.

L'art est basé sur des principes; il a ses lois, et l'on ne saurait toucher aux uns ou aux autres impunément. La musique se compose de la mélodie, de l'harmonie et du rythme. Dans les premières compositions de M. Berlioz, ses symphonies fantastiques, il y avait des traces de mélodies, et même quelques-unes décelaient une imagination vive et brillante, une étincelle de génie. Les modulations harmoniques apparaissaient toujours étranges, dévergondées et semblaient être nées du hasard, plutôt que de la puissance intellectuelle. Quant au rythme, il était souvent original; il prêtait un charme momentané, mais rare, à ces rêveries artistiques. Dans tout cela M. Berlioz avait encore quelque chose de commun avec l'école de notre siècle, école moitié Mozart, moitié Rossini, quoi qu'il écrivît avec une persévérance remarquable contre le rythme carré.

Le *Requiem* qu'il fit exécuter aux Invalides procura à M. Berlioz l'occasion de se corriger de ce qu'il regardait comme un défaut. Mettant de côté toutes les règles, qui étaient pour lui autant d'entraves, il ne suivit plus que l'élan de son imagination fougueuse. Nous ne fûmes pas de ceux qui, applaudissant à ses écarts, le poussèrent par une coupable complaisance dans une route qui devait conduire, à la fois, l'art et l'artiste à leur perte. Nous l'avons averti sérieusement de ses erreurs, et si nos confrères eussent agi de même, le nouvel ouvrage de ce compositeur n'aurait pas été aussi éloigné de ce que le jugement et le goût imposent comme première loi. Si, dans le *Requiem*, il se trouvait quelques morceaux accessibles à l'intelligence et agréables à l'oreille, qui est le juge suprême en musique, le *Benvenuto* est totalement dépourvu de ces deux qualités, et nous ne serions pas sincères si, à part quelques passages très courts, nous disions que nous avons entendu de la musique.

Nous le répétons, les éléments de la musique sont la mélodie, l'harmonie et le rythme; eh bien! l'opéra nouveau n'a que des commencements de mélodie, nulle part on n'y peut trouver une mélodie complète, un dessin achevé qui dise quelque chose à la pensée ou au cœur. Ce que l'imagination a créé, le calcul l'a détruit. Les modulations harmoniques ne sont ni riches, ni neuves, ni même toujours justes. L'oreille est souvent très désagréablement affectée. Il y a des combinaisons très hasardées, des licences que le plus grand génie ne saurait justifier. Aucun des ouvrages de M. Berlioz n'avait jusqu'à présent affecté un tel mépris de la science harmonique et de la variété des modulations! Le véritable motif de ces mélodies écourtées, de l'absence de tout dessin, de toute expression caractérisée est dans le nouveau système rythmique que M. Berlioz a inventé et qui bien certainement ne trouvera pas d'imitateurs.

On a long-temps cherché si le charme de la musique résidait dans la mélodie ou dans l'harmonie. On s'est demandé pourquoi des coups frappés sur une planche, sur une caisse, sur un corps quelconque, sans mélodie ni harmonie, produisent un certain effet qui varie suivant l'ordre dans lequel les coups sont émis. Le tambour qui bat une marche de parade, un pas redoublé, une marche funèbre ou un pas de charge, produit sur nous une sensation très

marquée et entraînée, au point que notre pas se règle involontairement sur son mouvement; on peut dire qu'il se ralentit ou se presse d'après la volonté du tambour. Par le retour régulier de certains sons forme ce qu'on appelle la mesure, et c'est celui de certaines phrases qui constitue le rythme. Par la mesure et le rythme, nous reconnaissons sur-le-champ le mouvement d'une marche, celui d'une valse, d'une polonaise ou d'une tarentelle, etc.

Les peuples qui se servent pour toute musique du tambour ou du tambourin pour l'accompagnement de leurs danses et de leurs chants, nous prouvent combien de nuances peut souffrir le rythme. Sans lui, nul arrangement n'existe dans la succession des sons; sans lui, il n'y a pas de musique possible. La puissance et la nécessité du rythme sont suffisamment établies, puisqu'il est reconnu que ce n'est que par lui que la mélodie ou l'harmonie produisent de l'effet. Toutes deux peuvent émettre des sons plus ou moins agréables, plus ou moins flatteurs à l'oreille; mais ils n'auront aucune signification et n'impressionneront nullement l'auditeur; enfin, ce ne sera qu'une musique étrange et incompréhensible. L'importance du rythme est donc aussi immense que les formes sous lesquelles il peut paraître sont incalculables. C'est dans l'originalité du rythme que les grands compositeurs ont trouvé la plus grande puissance de leurs inspirations et leur plus grande force. Quelque colossale qu'ait été l'imagination de Beethoven; quelque indomptée qu'elle nous paraisse, quand souvent elle se lance dans l'immensité, elle est néanmoins constamment assujettie au rythme, quoique le vulgaire ne sache pas toujours en suivre la course rapide.

Une mélodie n'est saisissable que par le retour périodique de certaines phrases. Depuis les mélodies qui ont pris naissance dans le peuple jusqu'aux mélodies artistiques qui sont sorties de l'imagination du musicien et se sont propagées aussi dans le peuple, toutes nous font sentir la nécessité d'un rythme bien marqué; c'est par lui seulement qu'elles se gravent dans la mémoire et qu'elles deviennent populaires. M. Berlioz, en retirant à sa musique rythmée sa forme carrée, ou plutôt arrondie, l'a privée de tout charme; il a été forcé de hacher les mélodies et de faire des transitions harmoniques inadmissibles dans le domaine de l'art; il a bouleversé les éléments de la musique; au lieu de les réunir, il les a séparés. La mélodie et l'harmonie sont sacrifiées à un rythme violent, auquel nos organes sont sourds et nos sensations muettes.

Cette musique est le résultat d'une erreur et d'une erreur grave, que l'on pourrait taxer de folie tant M. Berlioz s'est éloigné de la route suivie par les Gluck et les Beethoven. La clarté et la simplicité par lesquelles brillent les chefs-d'oeuvre de ces grands maîtres (quelque difficulté qu'ils puissent paraître aux exécutants), seraient aussi impossibles à reconnaître dans *Benvenuto Cellini*, qu'il serait difficile d'y trouver un coloris particulier aux divers caractères de la pièce. M. Berlioz remplace tout cela par des phrases non achevées, des mélodies étriquées, accompagnées d'un vacarme assourdissant de bassons, de trombones et de cymbales. Lorsque, par hasard, ou plutôt par mégarde, M. Berlioz s'est rapproché de la musique connue, de la seule musique jusqu'à ce jour accessible à notre oreille, il a obtenu des applaudissements francs et mérités. Ces

morceaux, que sans doute il considère comme des inspirations manquées, et dont, néanmoins, nous lui tenons compte, nous nous plaignons à les signaler.

Ainsi, le refrain: *Quand j'aurai votre âge*, écrit dans un mouvement de valse, est joli et gracieux. On l'a unanimement applaudi, ainsi que Mme Dorus-Gras, qui l'a exécuté avec beaucoup de goût. L'air du cardinal: *A tous péchés pleine indulgence*, est grave, large, et M. Serda l'a empreint de la dignité convenable. Celui d'Ascanio: *Tra la la, mais qu'ai-je donc?*, est une sorte de boléro à la fois gracieux et touchant, la mélodie en est originale. L'accent que lui a prêté Mme Stoltz était plein de vérité. En général, Mme Stoltz a eu les honneurs de la soirée; son rôle est le moins ingrat.

Duprez a été entièrement sacrifié; non seulement son rôle est nul, il n'a à chanter que des récitatifs et quelques couplets d'amoureux transi qui ressemblent à des chants funèbres, mais encore les notes et les modulations sont ce qu'il y a de moins favorable à sa voix. Elle ne nous a pas semblé sonore et métallique comme de coutume, et jamais il ne nous a paru plus fatigué. L'indisposition dont il est à peine remis a pu aussi contribuer à ce fâcheux effet. Toutefois, si cet habile chanteur n'avait pas eu pour nous révéler la puissance de son talent les phrases carrées de Rossini et de Meyerbeer, *Benvenuto Cellini* nous en aurait donné une bien mince idée. Le public a apprécié ses efforts et lui a témoigné à maintes reprises qu'il lui en savait gré.

Nous ne devons pas oublier de mentionner le décor de la Piazza-Colonna, qui est fort beau, ni celui du Colisée avec la fonderie de Cellini, qui est un tableau magnifique. Ils sont dus au talent de MM. Philastre et Cambon.

LE NATIONAL, 12 septembre 1838.

Journal Title: LE NATIONAL

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: J. M....er

Pseudonym:

Author: Joseph Mainzer

Layout: Feuilleton

Cross-reference: