

LE TEMPS, 17 septembre 1838.

Les trois représentations de *Benvenuto Cellini* ont prouvé que M. Berlioz était un homme d'un grand talent, mais qu'il avait un très mauvais système de composition dramatique. Du poème, il n'y a rien à dire, sinon que c'est la plus triste bouffonnerie, la parade la plus ennuyeuse du monde. Le sujet était mal choisi. Cellini était un artiste éminent; mais un homme odieux et méprisable: fanfaron, spadassin, menteur, paresseux, comme dit le livret, sans passions nobles, excepté celle de son art, qui n'a pas toujours le dessus. Je ne comprends pas par quelle erreur deux hommes d'esprit, comme les auteurs du poème, ont pu s'imaginer qu'on s'intéresserait aux triviales extravagances dont la vie de Cellini est pleine, et dont ils ont semé leur ouvrage.

Un certain Balducci, trésorier du pape, vrai Cassandre, a une fille qu'il destine au sculpteur Fieramosca. Balducci est avare, grossier, rampant, stupide; Fieramosca est sot et poltron. La petite Teresa reçoit la nuit, chez son père, son amant Cellini; elle se fait ensuite enlever par lui en pleine place publique. Rendue plus tard à son père, elle le quitte encore pour courir chez Cellini, qui l'appelle sa *chère maîtresse*. Cellini, dans l'intervalle, s'enivre avec ses ouvriers, se déguise en moine, tue un homme, laisse prendre à sa place Fieramosca par les estafiers du pape. C'est une contrefaçon sans gaîté de l'éternelle et grossière parade qui se joue entre Cassandre, Pierrot, Arlequin et Colombine. Au second acte, Cellini va être pendu pour tous ses méfaits; mais il obtient un délai en faisant mine de briser le modèle de sa fameuse statue de Persée, qui doit être fondue le jour même. On lui promet sa grâce et la main de Teresa si la fonte réussit. Un instant il se croit perdu faute de quelques livres de métal à jeter dans la fournaise; mais il sacrifie tous les ouvrages d'orfèvrerie et de ciselure qui sont dans son atelier, et Colombine épouse Arlequin.

Sujet détestable, poème froidement burlesque, langage de carrefour! Quelle musique pouvait-on faire sur un pareil livret? Et pourtant la partition de Berlioz fourmille de beautés du premier ordre. Voyez un peu ce qu'il eût fait avec un autre drame et d'autres poésies! Oui sans doute; il y a des beautés dans cette partition, disent les admirateurs passionnés de la partition. L'instrumentation est remplie de choses neuves et de combinaisons ingénieuses; l'orchestre et les chœurs font entendre quelques effets puissants; et on peut compter jusqu'à trois airs que le vrai public ait pu comprendre et applaudir. Mais si cet ouvrage est tombé, ce n'est certes pas la seule faute des auteurs du poème. M. Berlioz n'était pas un de ces aspirants compositeurs qui, pour arriver à la scène, subissent les dédains des auteurs, acceptent avec reconnaissance les poèmes de rebut, et cherchent à réchauffer de leur verve novice les livrets glacés que les maîtres ont déjà condamnés. M. Berlioz devait se juger lui-même incapable de mettre en oeuvre un poème bouffon. Qu'y avait-il de commun entre l'auteur de deux symphonies lugubres, de l'ouverture des *Francs-Juges*, d'une messe de *Requiem* et les bouffonneries de *Benvenuto Cellini*? M. Berlioz devait demander à ses poètes d'autres situations, ou plutôt un autre drame.

Mais la faute une fois commise, le poème accepté, M. Berlioz aurait dû comprendre la différence qu'il y a entre une symphonie et un opéra, entre une œuvre lyrique et une œuvre dramatique. C'est la confusion entre ces deux ordres de composition qui fait le défaut principal de son ouvrage. C'est une symphonie qu'il a voulu faire, les voix ne sont pour lui que des instruments ajoutés à l'orchestre; il croit avoir tout fait quand il a ménagé des oppositions piquantes entre les basses et les ténors, entre les violons, les flûtes, la grosse caisse, les bassons ou les hautbois. Ses partisans le louent tantôt d'avoir confié le chant aux cuivres en les faisant accompagner par les pizzicato des instruments à cordes, tantôt d'un tremolo des violons qui va crescendo jusqu'à un éclat général. Ici ce sont des pédales sur lesquelles passent et *grincent* des combinaisons d'accords originales et savantes; là des progressions étranges, mais neuves et saisissantes; partout des effets *originaux, singuliers*, selon l'expression qu'on se plaît à répéter. Est-ce là ce qui caractérise une composition dramatique?

Dans toute cette pièce, c'est l'orchestre qui joue le principal rôle, et à mon avis, c'est un contresens. Comment donc? ce n'est pas certes le cor anglais qui est amoureux, ce n'est pas la flûte qui se désespère. Nous voyons sur la scène des acteurs qui font des gestes et qui parcourent le théâtre, nous entendons les paroles qu'ils prononcent, et c'est l'orchestre, dit-on, qui est chargé surtout d'exprimer le sentiment qui les anime! Il nous faut, pour le mieux entendre, fermer les yeux et l'une de nos oreilles! Un pareil système est insoutenable et ne peut produire au théâtre que la fatigue et l'ennui. Encore si l'orchestre s'intéressait vraiment aux sentiments dramatiques dans l'œuvre de M. Berlioz, le mal serait moindre. Mais il n'en est rien. L'orchestre s'empare des rares fragments de mélodies pour les *traiter*, comme on dit dans l'école. Ce sont des oppositions de sonorité, des jeux de contrepoint. Quand l'orchestre parle un langage plus précis, c'est de descriptions qu'il s'occupe.

Si *Benvenuto Cellini* parle de ce vague désir de repos et d'obscurité qui saisit l'âme de l'artiste à la veille de recueillir les applaudissements et la gloire, l'orchestre se met à imiter les vents qui murmurent dans les *monts sauvages*, ou la musette qui préside aux jeux des bergers; c'est une petite symphonie pastorale. Lorsque le métal est dans la fournaise, et lorsque l'attente du succès tient en suspens les spectateurs curieux, les ennemis de Cellini, désireux de vengeance, la maîtresse et l'élève de l'artiste perdus avec lui s'il ne réussit pas, l'orchestre, au lieu de s'intéresser à ces sentiments divers, perd le temps à imiter le bruit du métal qui fond, le pétilllement du feu, le mouvement des soufflets, et les violons ne trouvent pas d'autre inspirations qu'une trémolo sur le fa aigu qui finit par une explosion lorsque la fonte coule ardente dans le moule qui l'attend.

Cette dernière situation, la seule dramatique peut-être du livret, n'est vraiment pas abordée par le compositeur. Deux airs de rêverie, l'un pour l'élève de Cellini, l'autre pour Cellini lui-même, une courte chanson de matelots chantée par les ouvriers qui travaillent, et puis une conversation confuse sur le métal qui

manque, et les inventions imitatives de l'orchestre, voilà toute la musique. C'est de la rêverie, c'est du style descriptif, c'est du contrepoint; mais l'élément dramatique est absent. Ce n'est pas tout. M. Berlioz a un parti pris qui l'égare. Il veut trouver à tout prix des rythmes nouveaux. Lorsqu'il rencontre une phrase mélodique qui paraît devoir se développer dans le cadre ordinaire, il s'empresse de la briser par quelques coups précipités; il la met en lambeaux, ou il l'allonge indéfiniment de peur qu'elle ne marche, par aventure, au pas rossinien. Il tourmente la mesure, il s'efforce de déplacer les temps forts, il confond l'oreille qui ne sait plus où se prendre dans ce labyrinthe et, qui cherche le fil perdu.

Il suit de tout cela que, à peu d'exception près, la musique de *Benvenuto Cellini* est aussi ennuyeuse qu'inintelligible. Ce déplorable système peut seul nous expliquer comment l'admirateur de Duprez le plus exclusif, le plus passionné, n'a pas su faire chanter Duprez. Dans son pénible travail pour chercher du nouveau, de l'original, du *singulier*, M. Berlioz a oublié la mélodie. Il ne s'agit pas, pour trouver le chemin du cœur, de faire monter ou descendre les voix, selon le sens des paroles et de moduler d'une façon savante lorsqu'on a quelque sentiment énergique ou tendre à exprimer. Il faut encore que les notes de la mélodie qui se suivent aient entre elles cette sympathie mystérieuse qui touche et qui séduit; il faut aimer la mélodie pour elle-même, et vouloir parler en musique la langue de la musique pour trouver des mélodies qui méritent ce nom. Duprez quitte peu la scène, et il n'a pas un chant qu'on puisse entendre avec émotion ou avec plaisir. Un spirituel critique a regretté Nourrit pour ce rôle. Ce regret est de bon goût à propos d'un opéra de Berlioz. Nourrit eût certainement mieux joué; car Nourrit est un autre acteur que Duprez; il aurait cherché à remplacer, à force d'élan et de verbe, ce qui manquait à la musique; mais il n'eût certainement pas réussi à donner de la couleur et du caractère à des chants ainsi composés, et je le félicite, pour ma part, de n'avoir point eu à lutter contre un pareil rôle.

Mme Dorus a, dans le premier acte, un air bien fait et qu'elle chante bien. Le trio du même acte est spirituellement disposé. Le chœur des ciseleurs, quoique bizarre et triste, est merveilleusement accompagné par l'orchestre. Le contraste du travail des instruments à cordes et des arpèges des flûtes et des clarinettes produit un effet très brillant. Seulement ce serment d'ouvriers qui s'engagent à fondre une statue pour payer un cabaretier est traité avec une solennité qui n'est pas du tout d'accord avec la situation. Il y a là plus de fracas que dans le serment du troisième acte de *Guillaume Tell*, où il s'agit de délivrer la Suisse, et dans le chœur des conjurés du quatrième acte des *Huguenots*. Un air de danse, chanté par le chœur, a été justement applaudi, quoique plus bizarre que gai. Quant au finale du premier acte, il est construit sur une mélodie de quatre notes, qui n'est rien moins que neuve; l'instrumentation en est riche et savante. Mme Stoltz chante au second acte de charmants couplets. Cette cantatrice fait des progrès; mais elle chante encore en écolière. Sa voix est tremblante et mal posée. Elle crie moins; c'est quelque chose. Il lui faut encore un long et courageux travail. Le meilleur morceau de l'ouvrage, c'est l'ouverture qui est fort belle.

*LE TEMPS*, 17 septembre 1838.

C'est un devoir pour la critique de dire sévèrement la vérité à M. Berlioz, et ceux qui par complaisance ou par amitié la lui dissimulent, font, avec la meilleure intention du monde, une méchante action. C'est un homme d'un assez beau talent pour qu'il y ait crime à l'encourager dans une mauvaise voie. Il n'y marche pas seul. S'il persévérât, s'il avait beaucoup d'imitateurs, si sa musique envahissait la scène, la fatigue et l'ennui mortel qu'il causerait aux auditeurs, rejetteraient bientôt le public français dans l'admiration exclusive des romances, des nocturnes et des contredanses. M. Berlioz, s'il veut bien estimer un peu plus les morceaux qu'on applaudit sincèrement dans la musique, s'il comprend qu'il faut faire passer le public du connu à l'inconnu, s'il renonce à ses innovations rétrogrades sur le rythme, obtiendra de faciles succès; car sa persévérance et les preuves du talent qu'il a données, l'ont fait aimer du public. Mais le goût de la mélodie est trop vif chez nous, et le sentiment de la belle musique a encore dans notre siècle trop de puissance, pour qu'on puisse supporter ces tentatives du romantisme musical qui remplace l'expression par la description, et la mélodieuse symétrie par le fracas et par le désordre.

*LE TEMPS*, 17 septembre 1838.

Journal Title: LE TEMPS  
Journal Subtitle:  
Day of Week: lundi  
Calendar Date: 17 SEPTEMBRE 1838  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number:  
Year:  
Series:  
Pagination:  
Issue:  
Title of Article:  
Subtitle of Article:  
Signature: Ch. Merruau  
Pseudonym:  
Author: Charles Merruau  
Layout: Internal main text  
Cross-reference: