

Berlioz et le grand opéra : Benvenuto Cellini Chronique d'une chute annoncée

Alban RAMAUT

Enjeux

La complexité de la relation que Berlioz entretient, sa vie durant, avec nombre de ses contemporains, rencontre sans doute dans les dix premières années du règne de Louis-Philippe une forme de paroxysme particulièrement intéressante. De 1830 à 1840, le compositeur traverse en effet la période peut-être la plus exaltée de son activité créatrice. Jamais auparavant il n'avait pu encore associer à la maîtrise de ses propres facultés l'enthousiasme que les modifications de l'actualité politique ont soudain rendu envisageable. C'est aussi à compter de l'avènement de la monarchie de Juillet que le jeune compositeur, après avoir fait les preuves de son excellence en remportant le prix de Rome, prend l'exacte mesure du combat qu'il est appelé à mener et à poursuivre pour l'affirmation de ce que nous nommerons, faute de mieux, le « romantisme ». Ces dix années, encadrées par deux voyages, son séjour en Italie et son premier voyage en Allemagne (1831, 1842), sont par conséquent celles de la mise à l'épreuve – après la victoire romantique que peut représenter le concert du 5 décembre 1830 – de l'exercice de la liberté et en quelque sorte du pouvoir qu'il a dès lors acquis. Face à une société tentée de vulgariser l'aspiration poétique à laquelle Berlioz s'est promis de rester fidèle, il va devoir défendre son inaliénable indépendance. Il a donc choisi, sans peut-être le savoir exactement, un chemin de perfection dont *Benvenuto Cellini*, son premier opéra joué, représente en quelque sorte le martyr. Jamais, cependant, une telle situation n'aurait pu exister si les forces de conviction de Berlioz n'avaient été portées par les événements politiques.

Le 5 septembre, peu après la cérémonie de la remise du prix de Rome, il écrit en effet à sa sœur Adèle : « Cette révolution est faite exprès pour la liberté des arts », puis il poursuit : « [...] je parviendrai dix fois plus tôt que je ne l'eusse fait sans elle¹. » C'est dans cette impatience d'action et d'inspiration qu'il compose enfin – entre 1834 et 1838, dates sur lesquelles nous reviendrons –, *Benvenuto Cellini*. On le sait, ce fut un échec retentissant ; une forme de mise à mort de ses prétentions à s'emparer de ce genre en pleine expansion grâce aux talents et génies conjugués de musiciens, poètes, compositeurs, interprètes, décorateurs, financeurs, public, journalistes...

Lorsque, bien des années après, en 1852, pour Weimar, Berlioz reprend sa partition, il affirme, constatant une vitalité enfuie et une histoire révolue :

Je ne puis m'empêcher d'y rencontrer une variété d'idées, une verve impétueuse, et un état de coloris musical que je ne retrouverai peut-être jamais et qui méritaient un meilleur sort².

Notre interrogation se fonde sur le constat de ce pari perdu, de cet engagement déjoué. La proposition esthétique que fit Berlioz ne reçut pas un accueil favorable. À quoi cela tint-il ? Le critique Jacques Germain³ dénonça un complot : mais la question reste ouverte de savoir si Berlioz ne fut pas le premier coupable d'avoir pensé que le Paris du juste milieu reconnaîtrait l'art pur au détriment de l'affaire commerciale⁴.

Berlioz et ses contemporains

Peter Bloom, dans l'article « Politique » du *Dictionnaire Berlioz*⁵, insiste avec raison sur l'adhésion politique de Berlioz aux principes idéologiques de la monarchie de Juillet. Comment le compositeur ne passerait-il pas, en effet, pour l'un de ses agents alors qu'il entre en octobre 1834 au *Journal des débats*, organe

¹ Hector BERLIOZ, lettre à sa sœur Adèle du 5 septembre 1830, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre CITRON, 8 vol., 1972-2003, t. 1, Paris : Flammarion, p. 358.

² Hector BERLIOZ, *Mémoires*, chap. XLVIII, Lyon : Symétrie, 2010, p. 288.

³ Jacques GERMAIN, *L'Artiste*, 16 septembre 1838, cité dans *Hector Berlioz. Benvenuto Cellini : dossier de presse parisienne (1838)*, sous la direction de Peter BLOOM, Saarbrücken : L. Galland, 1995, p. 1-12.

⁴ Berlioz s'est exprimé sur ce constat à maintes reprises. Voir la lettre à Humbert Ferrand du 20 septembre 1838 : « Eh bien, oui, nous avons eu tort de croire qu'un livret d'opéra, roulant sur un intérêt d'art, sur une passion d'artiste pourrait plaire à un public parisien. » (BERLIOZ, *Correspondance générale*, t. 2, 1975, p. 458). Voir aussi sa Dixième lettre à M. G. Osborne du « Premier voyage en Allemagne » dans BERLIOZ, *Mémoires*, p. 416-428, cf. *infra* note 35.

⁵ Peter BLOOM, « Politique », *Dictionnaire Berlioz*, sous la direction de Pierre CITRON, Cécile REYNAUD, Jean-Pierre BARTOLI et Peter BLOOM, Paris : Fayard, 2003, p. 432-436.

orléaniste du libéralisme modéré⁶ ? Mais Peter Bloom note aussi l'ambiguïté de Berlioz face au pouvoir, puisqu'il souligne, d'une part, son attention, son enthousiasme et sa volonté d'en utiliser l'énergie sans, d'autre part, en devenir dépendant. La relation de Berlioz au genre du grand opéra, et de ce fait à l'institution que représente l'Opéra de Paris, semble à plus d'un titre de même nature : tiraillée entre attirance, partage, indépendance et rupture.

Un même constat de proximité et d'inaccessibilité se retrouve naturellement aussi – nous le verrons – dans les relations de Berlioz avec les principaux acteurs du monde artistique lyrique. Citons son amitié, prête à la critique, avec Meyerbeer ou son rapport suicidaire aux bienveillances de musiciens ou de musicographes alors les plus en vue : Fétis, Auber, Boieldieu, Duponchel, Duprez...

Ainsi, le rapprochement avec Meyerbeer s'articule en 1829 autour de la publication des *Huit Scènes de Faust*. Les échanges entre les deux hommes sont ceux d'une admiration réciproque, confirmée lorsque Berlioz obtient enfin le prix de Rome. Meyerbeer assiste, enthousiaste, à la création de la *Symphonie fantastique* aux côtés de Fétis et ne cessera ensuite de suivre les créations des autres œuvres de Berlioz, dont notamment la quasi-totalité des représentations des *Troyens à Carthage* de 1863. Berlioz se montre quant à lui très attentif à *Robert le Diable* et aux *Huguenots*. S'il reste vigilant sur le projet de réussite de Meyerbeer, il sait aussi en obtenir la recommandation pour appuyer par exemple sa demande à François Guizot, alors ministre de l'Intérieur, de ne pas se rendre à Rome. Les trois autres signataires de cette supplique qu'adresse le compositeur ne sont autres que Fétis, Spontini et Le Sueur. Liste qui témoigne en faveur d'une carrière bien engagée et encouragée.

Cette lettre, dans la partie rédigée par Berlioz lui-même, doit retenir notre attention. Son argumentation met en évidence l'ambition ou l'élan du compositeur, qui se permet quelques « mensonges » étonnants pour convaincre :

Je me suis engagé avec deux directeurs de théâtre de Paris à monter des ouvrages dans le courant de l'année prochaine ; plusieurs de mes compositions instrumentales qui exigent un grand appareil musical, doivent être exécutées en France et en Allemagne l'été prochain ; un départ

⁶ En 1836, lors de la création de *La Esmeralda* de Louise Bertin à l'Opéra, Berlioz se trouvera pris au piège de ses protecteurs.

obligé nuirait essentiellement à mes intérêts et pourrait retarder beaucoup mon avancement dans la carrière musicale⁷.

De toute évidence, les ouvrages imminents désignés par Berlioz ne correspondent à aucune partition alors achevée, ni davantage à un quelconque engagement avec des directeurs de théâtre. Il s'agit plutôt d'esquisses en souffrance, dont nous aurons à reparler. Nous n'avons aujourd'hui pas plus de traces des prétendus projets de la saison en Allemagne. Une faculté désinvolte semble donc substituer l'audace de projets rêvés à la réalité d'un chantier encore indéterminé. Berlioz transforme en arguments ses enthousiasmes et ses intuitions. Il prophétise son avenir qui représente sa préoccupation présente majeure : il veut occuper une place. Pourtant ce n'est qu'en 1842 qu'il engagera fermement des pourparlers pour une tournée de concerts en Allemagne et à partir de 1833 que des rapprochements auront lieu avec François-Louis Crosnier, le directeur de l'Opéra-Comique, puis quelques années plus tard avec Edmond Duponchel, le directeur de l'Opéra. La façon dont Berlioz arrange la réalité n'a d'excuse, outre l'invention d'un argument plausible pour éviter un éloignement fatal, que les œuvres que le compositeur a effectivement réalisées plus tardivement.

Rien ne pouvant fléchir l'ordre immuable de la législation⁸, Berlioz se rend à Rome, pestant contre l'institution et maudissant ce prix pour lequel il a suivi ou presque les conseils mercantiles⁹ suggérés par Auber après le non-lieu, en 1829, de la cantate *La Mort de Cléopâtre*.

La dernière lettre parisienne que nous possédons de Berlioz, datée du 30 décembre 1830, résume la construction et la détermination de sa personnalité d'artiste. Adressée à Stéphen de La Madeleine, elle s'achève sur l'exhortation suivante : « En attendant, tâchez de battre en brèche ce qu'il reste encore de la mesure académique ; ce sera une nouvelle preuve d'amitié que vous donnerez à Votre dévoué Hector Berlioz¹⁰. »

Voici le paysage du départ posé, quel est celui du retour ?

⁷ Hector BERLIOZ, lettre à Monsieur le Ministre Secrétaire d'État au département de l'Intérieur [François Guizot] du 28 octobre 1830, *Correspondance générale*, t. 1, p. 377-378. Berlioz avait aussi une lettre de recommandation d'un médecin.

⁸ Le tome 8 de la *Correspondance générale* (p. 63) rectifie au 4 décembre la datation du brouillon de la lettre de réponse à la sollicitation de Berlioz que le tome 1 (p. 391) attribue au 14 décembre.

⁹ Voir les lettres de Berlioz autour de sa candidature au prix de Rome de 1829 (mois d'août) où il rend compte des avis d'Auber, plus particulièrement celle adressée à Humbert Ferrand le 21 août 1829, *Correspondance générale*, t. 1, p. 270.

¹⁰ BERLIOZ, lettre à Stéphen de La Madeleine le 30 décembre 1830, même référence, p. 396.

En novembre 1832, la capitale que retrouve Berlioz n'est plus exactement celle qu'il a quittée, mais il n'est lui aussi plus exactement le même. Des désillusions amères l'ont fait mûrir, la solitude et sans doute une forme de dépression l'ont rendu plus intraitable encore, l'isolement a affermi l'autorité de son originalité, enfin ses contacts avec les habitants des Abruzzes l'ont conforté dans sa sauvagerie musicale et ont développé son imaginaire sonore. À Paris, Cherubini use néanmoins toujours de tout son pouvoir d'opposition, Rossini triomphe sur toutes les scènes, Auber et Halévy sont bien considérés, mais surtout Louis Véron a été nommé à la direction de l'opéra et Meyerbeer est devenu le compositeur le plus en vue, le plus adulé, le maître du « grand opéra ».

Berlioz, face à ce décalage des situations, se heurte aux hostilités, qu'il déclenche essentiellement en se dépêchant, par exemple, de couvrir Fétis de ridicule dans *Le Retour à la vie* qu'il donne dès décembre 1832¹¹. En réalité, le compositeur a ouvert le feu depuis Rome où, à la demande du comte Louis de Carné, il rédige un article pour la *Revue européenne* intitulé « Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie » dans lequel il a quelques paroles méprisantes au sujet du séjour des musiciens à la villa Médicis¹². Son activité de critique le met dans des situations redoutables pour ses contemporains et pour lui-même puisqu'il écrit aussi avec férocité dans nombre de journaux sur l'actualité des spectacles parisiens.

On le voit, 1830-1840 représente, pour les raisons d'opposition et d'autorité, la décennie où, grâce à l'élan d'un esprit encore juvénile et provocateur, Berlioz réussit à définir son appartenance sans compromission au romantisme, tandis que par bien des aspects le romantisme d'avant les journées de juillet 1830 n'est déjà plus celui avec lequel la société nouvelle accepte de s'identifier, notamment dans le genre du « grand opéra ». Lorsque Berlioz accède à la célébrité, Paris lui fournit, paradoxalement, des armes promptes à se retourner contre lui.

Des œuvres, des lieux et des genres

Les quatre symphonies¹³ que laisse Berlioz sont composées dans cette décennie. Elles représentent sans doute pour ses contemporains l'exploration possible

¹¹ Avant de quitter la France en décembre 1830, Berlioz avait néanmoins, par une lettre datée du 29 décembre, remercié Fétis de ses bontés (même référence, p. 395).

¹² Hector BERLIOZ, « Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie », *Revue européenne*, 15 mars 1832, repris dans Hector BERLIOZ, *Critique musicale*, éditée sous la direction de Robert COHEN et Yves GÉRARD, t. 1, Paris : Buchet-Chastel, 1997, p. 69-83, plus particulièrement p. 80-81. Notons toutefois qu'il perçoit depuis 1831 sa pension de lauréat du concours, émoluments dont il n'oubliera jamais, jusqu'au 31 décembre 1835, de réclamer les versements.

¹³ La *Symphonie fantastique* (5 décembre 1830), *Harold en Italie* (23 novembre 1834), *Roméo et Juliette* (24 novembre 1839) et la *Symphonie funèbre et triomphale* (26 juillet 1840).

d'un univers nouveau, inédit, en un mot, « romantique ». Elles lui donnent le premier rang dans la maîtrise de l'orchestre sans néanmoins lui ouvrir un droit à la scène. Le compositeur reçoit aussi des commandes d'État récompensées par les distinctions de la nation. La *Grande messe des morts* de 1837, demandée par Adrien de Gasparin, lui vaut deux ans après la croix de la légion d'honneur¹⁴ ; cette partition est prolongée par la commande, cette fois par Charles de Rémusat, à son tour ministre de l'Intérieur, de la *Symphonie funèbre* en 1840.

Ces succès concernent les salles de concerts ou les lieux symboliques des représentations du pouvoir héroïque, militaire et du génie du peuple français, qu'il s'agisse des Invalides ou des avenues qu'emprunte, le 28 juillet 1840, de la Madeleine à la place de la Bastille, le cortège des cendres des victimes de 1830. Tous événements commémoratifs solennels dont la salle Le Peletier n'a que faire dans son approche de l'identité de l'art français et du spectacle. C'est peut-être pourquoi elle réserve un échec retentissant à *Benvenuto Cellini*, opéra semi-seria en deux actes.

Créé le 10 septembre 1838 et retiré de l'affiche à l'issue de la troisième représentation, le 14 au soir¹⁵, l'opéra est ensuite rejoué une dernière fois le 11 janvier 1839¹⁶. L'œuvre ne se relèvera jamais, à Paris, de ce que Berlioz compare, au chapitre XLIX de ses *Mémoires*, à un « égorgement » ; mais sa chute frappe surtout le compositeur d'un impitoyable interdit d'accès à toutes les scènes parisiennes durant vingt-cinq ans¹⁷. Il faut en convenir, la rigueur de la peine, pour un écart de goût, a quelque chose d'une conjuration.

La consultation du « Dossier de presse » de *Benvenuto Cellini* nous persuade de l'incompatibilité profonde, tournée parfois en haine inexplicable, qui existe à l'égard de l'audace lyrique de Berlioz. Si le livret est donné maintes fois pour responsable de nombre d'incohérences, l'esthétique symphoniste du

¹⁴ Il l'obtient des mains d'Adrien de Gasparin le 10 mai 1839, en même temps que Duponchel.

¹⁵ Sur *Benvenuto Cellini*, consulter « Avant-Propos », *Benvenuto Cellini*, édité par Hugh MACDONALD, *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, sous la direction de Hugh MACDONALD, vol. 1a, Kassel : Bärenreiter, 1994, p. XXIV-XXXVII. Rappelons cependant que si le rôle-titre fut rendu par Gilbert Duprez au soir de la troisième représentation, le directeur de l'Opéra – Charles-Edmond Duponchel – s'était lui-même mis en congé durant la semaine de la création de l'œuvre. Sur Gilbert Duprez, voir le texte proposé en annexe de ses mémoires.

¹⁶ Le ténor Alexis Dupont remplace Duprez. Le 20 février, le 8 et le 17 mars, l'acte I seul est encore donné en alternance avec des ballets.

¹⁷ Ce n'est en effet que le 4 novembre 1863 que le Théâtre-Lyrique, alors naissant, a proposé la création des *Troyens à Carthage* sous la direction de Léon Carvalho. Mais la frilosité parisienne à monter intégralement les œuvres lyriques de Berlioz reste étonnante encore au XX^e siècle. Par exemple, *Les Troyens*, créés à Lyon en 1987, furent choisis dans une version comportant des coupures. Ce n'est que lors de l'inauguration de l'Opéra Bastille, sous la direction de Myung-Whun Chung dans une mise en scène de Pier Luigi Pizzi, en 1990, que la véritable création a pu être revendiquée.

compositeur ne cesse d'être remise en cause. Son germanisme, désigné comme confus, crée également la suspicion face à la mesure dite, en ce cas, « française » des propositions d'Auber, d'Halévy et de Meyerbeer. L'absence, enfin, de style mélodique ruine le système dramatique suggéré par Berlioz. La difficulté symphonique de la partition, la complexité structurelle du finale du premier acte, où l'on entend dire : « Ah ! quel chaos, Grand Dieu quel horrible fracas ! », suffisent à dénoncer en cette partition, une imposture musicale, une incompréhension du genre et du lieu.

Il faut sans doute aussi penser que la restitution de la partition n'était que très imparfaite si on en juge par ses réelles difficultés techniques et la mauvaise volonté du chef, du premier ténor et de l'administration en général.

En outre, la parabole sur l'incompatibilité de l'amour de l'argent avec l'amour de l'art, qui traverse le livret et se fait pantomime au finale du premier acte, ne pouvait que provoquer une réaction d'autorité répressive et entraîner la désapprobation générale. Toute la scène du théâtre de Cassandro, intitulée : « Pantomime du roi Midas ou les oreilles d'âne », réitère en effet le procédé des attaques du *Retour à la vie* contre Fétis, choisissant cette fois-ci de faire le procès du système libéral qui a enrichi le docteur Véron et établi la fortune de Meyerbeer.

Ces diverses raisons montrent combien Berlioz, très attentif à son temps, cherchait à en transcender, au travers d'une image à peine travestie, ce qu'il nommera plus tard « les grotesques ». Grâce à une transposition plus poétique que rhétorique, il raille et moralise. C'est en ce sens que *Benvenuto Cellini* s'apparente au ton « Jeune-France » que le romantisme de Gautier tente alors d'opposer à la politique du juste milieu. L'excès de goguenardise, les instants de cape et d'épée traités avec recul excluent Berlioz du genre du « grand opéra » quand bien même il choisit un sujet historique et pittoresque. La parenté de la manière de conduire l'intrigue avec *Signor Formica* de Hoffmann est aussi frappante. Elle a été soulignée par Gautier lui-même¹⁸. Dans *Benvenuto Cellini*, la provocation contient ainsi quelque chose d'une déclaration de guerre.

Les forces en présence et l'incertitude du terrain

« Si je pouvais avoir l'esprit entièrement libre tout irait bien ; je défierais la meute de l'Opéra et celle du Conservatoire¹⁹ », écrit Hector Berlioz à son ami Humbert Ferrand le 1^{er} août 1833. Il place cette remarque juste après lui avoir fait part de divers projets de concerts, et aussi d'un remaniement de l'opéra

¹⁸ MACDONALD, « Avant-propos », p. XXVI.

¹⁹ Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 1^{er} août 1833, *Correspondance générale*, t. 2, p. 109.

inachevé des *Francs-Juges* dont Ferrand est le librettiste depuis... 1825²⁰. Plus loin, il poursuit pour dépeindre la haine qu'ont déclenchée ses derniers articles publiés dans *L'Europe littéraire*²¹ au sujet du prix de Rome. Cette lettre peint l'évolution d'une situation de tension qui n'est pas nouvelle. Cependant, entre la contestation artistique de la fin de la Restauration et le combat mené contre les *dilettanti*, les révolutionnaires et les académiciens, le danger provient désormais de l'évolution même de la victoire du goût romantique dans la nouvelle société. Ce goût s'est structuré et rationalisé, industrialisé en s'officialisant, cela pratiquement dans le même temps que celui durant lequel Berlioz, retenu à Rome, s'est lui-même progressivement construit et imposé comme artiste. Le genre musical qui manifeste le plus cette évolution quelque peu déviante est celui du « grand opéra » ; Meyerbeer en est le musicien responsable.

On peut saisir dans la dualité qui oppose le courant officiel de l'époque aux choix de Berlioz une illustration de la paradoxale querelle de la modernité face aussi bien à la course au progrès fustigée par Baudelaire qu'à la réussite dont les dernières années de la Restauration furent le premier théâtre puis dont les premières années de la monarchie de Juillet représentèrent le dernier lieu de la consécration. En effet, *La Muette de Portici* créée le 29 février 1828, *Guillaume Tell* le 15 août 1829, *Robert le Diable* le 25 novembre 1831 tracent une ligne désormais impossible à ne pas reconnaître. Ces dates ont leurs pendants berlioziens ; mais en dehors de l'obtention du second prix de Rome avec la cantate *Herminie* en août 1828, ce sont des réalités berliozienens négatives qui jouxtent l'avènement du genre nouveau : la création de *Guillaume Tell* et le triomphe de *Robert le Diable* correspondent en effet successivement au ratage de *La Mort de Cléopâtre*, puis à l'exil à la villa Médicis que Berlioz nomme « la caserne ». Berlioz, éloigné, traverse une période d'incertitude et d'indétermination, tandis que Scribe et ses collaborateurs construisent un outil parfaitement organisé, cohérent et victorieux. Littéralement, « ils prennent la place ».

Errance lyrique et mise en place des stratégies : *Le Dernier Jour du monde*

Dès son départ à Rome, Berlioz forme un projet immense, *Le Dernier Jour du monde*, qu'il décrit par deux fois à Humbert Ferrand, le 3 juillet 1831 puis le

²⁰ Cet opéra, premier projet de Berlioz dont l'ouverture était déjà bien connue, avait été commencé en 1825. Berlioz propose de le traduire en italien (!), de le configurer en un acte ou en trois, puis de le proposer à Severini du théâtre Favart.

²¹ Il s'agit des articles en deux livraisons parus respectivement le 12 juin puis le 19 juillet 1833 dans *L'Europe littéraire*, consacrés au « Concours annuel de composition musicale », BERLIOZ, *Critique musicale*, t. 1, p. 99-105, 107-112.

8 janvier 1832. Patrick Besnier avance que c'est le succès de *Robert le Diable* à Paris qui inspire à Berlioz ce sujet. En réalité, Berlioz a lui-même déjà arrêté ce projet avant la création de *Robert le Diable*, projet qui montre effectivement des affinités avec les scènes fantastiques de l'opéra de Meyerbeer dont le propos, selon la formule de Besnier, est d'« inclure dans l'opéra le dépassement de l'opéra²² ».

De ce *Dernier Jour du monde* demeuré sans aboutissement, on ne conserve que le scénario qui a transité durant l'été 1835 par la *Fête musicale funèbre* imaginée en sept mouvements et destinée au concert de la Sainte Cécile. Dallas Kern Holoman suggère que les esquisses musicales du *Dernier Jour du monde* ainsi que les vestiges disparus de la *Fête musicale funèbre* ont trouvé dans les œuvres ultérieures majeures, telles la *Grande Messe des morts*, la *Symphonie funèbre et triomphale* ou encore le *Te Deum*, à replacer leur énergie horrifique, qui s'affirme également, outre « la scène de brigands » du *Retour à la vie*, dans le dernier mouvement – « Orgie de brigands » – d'*Harold en Italie*. Le *Resurrexit* rescapé de la *Messe solennelle* en était très certainement aussi un élément constitutif, lui-même appelé à réapparaître enfin dans *Benvenuto Cellini*. Autant d'éléments disparates, nouveaux et anciens, préparent ainsi, au seuil des années 1834-1835, le moment d'une floraison dont *Benvenuto Cellini* va être l'unique expression scénique.

Citons le scénario du *Jugement dernier* tel qu'il apparaît dans la lettre de 1831 qui retrace les conditions d'émergences de l'œuvre, puis voyons la seconde lettre, écrite six mois après, qui prétend le répéter.

Premier scénario

J'avais un grand projet que j'aurais voulu accomplir avec vous ; il s'agissait d'un oratorio colossal pour être exécuté à une *fête musicale* donnée à Paris, à l'Odéon ou au Panthéon, dans la cour du Louvre. [...] Il faudrait trois ou quatre acteurs *solos*, des chœurs, un orchestre de soixante musiciens devant le théâtre, et un autre de trois cents ou deux cents instrumentistes au fond de la scène étagés en amphithéâtre. [...] Il faut, comme vous pensez bien, employer des moyens entièrement nouveaux. Outre les deux orchestres, il y aurait quatre groupes d'instruments de cuivre placés aux quatre points cardinaux du lieu de l'exécution. Les combinaisons seraient toutes nouvelles et mille propositions impraticables avec les moyens ordinaires surgiraient étincelantes de cette masse d'harmonie²³.

²² Patrick BESNIER, « Berlioz et Meyerbeer », *La Revue musicale*, numéro spécial Berlioz, 1977 (n° 63), p. 35-40. Voir aussi l'excellente documentation rassemblée par Michel AUSTIN, « Berlioz and Meyerbeer », The Hector Berlioz Web Site.

²³ Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 3 juillet 1831, *Correspondance générale*, t. 1, p. 467-468.

Second scénario

Puisque vous n'avez pas reçu ma première lettre, où je vous parlais d'un certain plan d'oratorio, je vous renvoie le même plan pour un opéra en trois actes. Vous le musclerez ; en voici la carcasse :

Le dernier Jour du Monde

Un tyran tout puissant sur la terre ; la civilisation et la corruption au dernier degré ; une cour impie ; un atome de peuple religieux, auquel le mépris du souverain conserve l'existence et laisse la liberté. Guerre et victoire, combats d'esclaves dans un cirque ; femmes esclaves qui résistent aux désirs du vainqueur ; atrocités.

Le chef du petit peuple religieux, espèce de Daniel gourmandant Balthazar reproche ses crimes au despote, annonce que les prophéties vont s'accomplir et que la fin du monde est proche. Le tyran, à peine courroucé par la hardiesse du prophète, le fait assister de force, dans son palais, à une orgie épouvantable, à la suite de laquelle il s'écrie ironiquement qu'on va voir la fin du monde. À l'aide de ses femmes et de ses eunuques, il représente la vallée de Josaphat ; une troupe d'enfants ailés sonne de petites trompettes, de faux morts sortent du tombeau ; le tyran représente Jésus-Christ et s'apprête à juger les hommes, quand *la terre tremble* ; de véritables et terribles anges font entendre les trompettes foudroyantes ; le vrai Christ approche, et le *vrai jugement dernier commence*.

La pièce ne doit ni ne peut aller plus loin.

[...] C'est assez de trois actes ; cherchez l'inconnu tant que vous pourrez, il n'y a plus de succès aujourd'hui sans lui. Évitez les effets de détail, ils sont perdus à l'Opéra. Et, si vous le pouvez, méprisez comme elles le méritent les règles absurdes de la rime ; laissez-la même tout à fait, quand elle devient inutile, ce qui arrive souvent. Toutes ces idées poudrées doivent retomber à l'enfance de l'art musical, qui se serait cru noyé si des rimes et une versification bien compassée ne l'eussent soutenu²⁴.

La violence et surtout la violence contre l'usage frappent dans l'argument. Si l'identification du sujet à la situation présente est évidente, les conseils d'émancipation que Berlioz soumet à Ferrand sont plus intéressants que le fantasme du monde visuel décadent et en destruction qu'il suggère. Comment ne pas songer, cependant, à une parodie complète d'un sujet de cantate de prix de Rome ? *Sardanapale* ne trouverait-il pas ici son apothéose, son extravagance déliée ? Mais, d'une lettre à l'autre, le passage du genre de l'oratorio à celui de l'opéra fait intervenir une modification notoire dans le scénario. Il ajoute, à la façon de Shakespeare, un épisode comique et parodique qui sert à mettre en abyme le véritable sujet. Le modèle anglais prévaut dans la réflexion typiquement théâtrale du compositeur et nous indique comment il pense la réalité de l'espace scénique. Un projet en quelque sorte de « grand opéra » à la

²⁴ Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 8 janvier 1832, même référence, p. 520-521.

façon dont l'entend Berlioz est ici proposé. Le « grand » est l'audace, l'illimité, la déconstruction en fragments et en visions, le spectacle au sein du spectacle.

Les parentés avec les sujets de Scribe ne sont pas à dédaigner, même si l'ardeur délirante semble guider l'énergie berliozienne vers un *en soi* musical irrépressible, contrairement à la machine à effets élaborée par Scribe et habitée par Meyerbeer.

Après cet épisode et avant la *Scène musicale funèbre*, en janvier 1833 Berlioz annonce à d'Ortigue : « À propos, je vais faire un opéra italien fort gai, sur la comédie de Shakespeare (*Beaucoup de bruit pour rien*)²⁵. » Puis à sa sœur Adèle, trois jours plus tard, il affirme avec encore plus de confiance, et aussi d'une façon presque merveilleuse dans ses formules retenues à l'attention de sa lectrice confinée en province :

Je suis excessivement préoccupé de mille manières. [...] Mon début dramatique est à peu près fixé. Il faut que toute ma carrière soit bizarre. Je débute par le *Théâtre Italien*. Je suis fort bien vu à cette administration, et comme on y joue que des ouvrages déjà connus en Italie, je *suis seul* à écrire du nouveau pour elle. Je viens de ce pas de porter au théâtre le plan du *libretto*, dont j'ai moi-même choisi et arrangé le sujet. Ces messieurs vont le lire, et, s'il leur convient, ils me mettront immédiatement en rapport avec un poète italien qui l'écrira sous mes yeux²⁶.

De ce projet si assuré, rien, cependant, ne résultera²⁷. Le contexte des premières émergences de *Benvenuto Cellini* est encore différent. Le texte a vraisemblablement été évoqué au mois de mai 1834 au cours d'une réunion de campagne à Montmartre chez le jeune couple Berlioz, où se retrouvent Vigny, Deschamps, Liszt, Hiller et Chopin. Quittons toutefois l'atelier pour entrer dans l'arène, en observant désormais la vie littéraire de Berlioz.

La presse et la vie publique de Berlioz

Parallèlement à la polémique musicale sur Fétis, Berlioz qui, nous l'avons dit, a dénoncé dans la presse les absurdités du Concours de l'Institut, accuse aussi désormais l'ensemble des compositeurs du « grand opéra ». Il dénonce leurs ridicules et se fait ainsi des ennemis de ceux qui auraient pu encore l'aider : Auber, Halévy, tandis qu'il flatte ceux avec lesquels il veut compter : Meyerbeer, Duponchel, Duprez.

²⁵ Hector BERLIOZ, lettre à Joseph d'Ortigue du 19 janvier 1833, même référence, t. 2, 1975, p. 68.

²⁶ Hector BERLIOZ, lettre à sa sœur Adèle du 24 janvier 1833, même référence, p. 69.

²⁷ Il s'agit, on l'aura compris, de la première marque d'intérêt pour le futur *Béatrice et Bénédict*, opéra-comique composé pour le Casino de Bade, en 1860-1862.

Auber est brocardé dans la *Correspondance*, dès 1829, lorsque Berlioz rapporte ses propos mercantiles :

Vous fuyez les lieux communs ; mais vous n'avez pas à redouter de faire jamais de platitudes ; ainsi le meilleur conseil que je puisse vous donner, c'est de rechercher à écrire platement, et, quand vous aurez fait quelque chose qui vous paraîtra horriblement plat, *ce sera justement ce qu'il faut*. Et songez bien que si vous faisiez de la musique comme vous la concevez, le public ne vous comprendrait pas et les marchands de musique ne vous achèteraient pas²⁸.

Mais Berlioz, à partir de 1834, devient plus redoutable encore. Le feuilleton qu'il consacre le 31 janvier 1836 à la partition d'Auber *Actéon*, sur un livret de Scribe, est accablant d'humour et de perfidie. Impossible de ne pas en citer de larges extraits :

Un feuilletoniste, je ne sais lequel, prétendait un jour qu'il aimerait mieux se faire arracher une dent, que de rendre compte de la première représentation d'un opéra-comique ; je crois que si ce dédaigneux-aristarque eût assisté comme nous à l'apparition d'*Actéon*, comme nous aussi il eût dit : j'aimerais mieux me faire arracher deux dents, (pourtant il ne m'en reste guère), qu'un feuilleton là-dessus. Et voyez mon malheur, c'est le feuilleton qu'on m'arrache²⁹.

Berlioz explique ensuite comment, afin de chasser l'ennui car « on ne s'amuse plus guère » à l'Opéra-Comique : « M. Scribe [s'ensuit quantité de remarques piquantes...] s'est avisé de persuader M. Auber [*idem*] de changer de rôle avec lui pour composer un opéra. [...] M. Scribe s'étant mis à son piano et M. Auber à son secrétaire, voici ce qui en advint. » Berlioz décrit le livret et remarque que le résultat est ni plus ni moins valable qu'à l'ordinaire. Il souligne certaines faiblesses, mais aussi certaines ressemblances : le poète se révèle musicien passable, pas aussi bon que si ce fût le musicien qui eût composé, et de même pour le musicien qui a une plume honorable. Il excuse donc toutes les approximations en faisant l'éloge de ces imitateurs dont il dit encore :

Il faut convenir que l'idée [d'échanger les rôles] était originale et qu'elle ne pouvait manquer d'être bien accueillie de celui des deux collaborateurs qui ne l'avait pas eue le premier ; d'autant plus que si l'autre eut attendu quelques jours seulement, la sympathie de ces deux esprits est telle, qu'il ne l'eût eue que le second³⁰.

²⁸ Voir aussi Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 21 août 1829, *Correspondance générale*, t. 1, p. 270.

²⁹ Hector BERLIOZ, « *Actéon*, opéra-comique en un acte, de MM. Scribe et Auber », *Revue et gazette musicale de Paris*, 31 janvier 1836, dans *Critique musicale*, t. 2, 1998, p. 383-389.

³⁰ Même référence.

De même, la cantatrice dans le rôle de la chanteuse « débutante » fait penser à Laure Damoreau-Cinti. Elle dispose des mêmes qualités, mais se situe toujours un peu en-dessous de l'incomparable original : elle a un peu plus d'embonpoint, une voix certes agile mais un peu plus faible, etc. Vient enfin, après deux lignes de points de suspension :

Ô mon Dieu ! que me dites-vous ?... C'est Mme Damoreau elle-même qui est la débutante ! la musique serait de M. Auber et la pièce de M. Scribe !... Ils n'auraient ni l'un ni l'autre rien changé à leurs habitudes, rien tenté de nouveau ?... – Absolument rien. – Peut-on mystifier ainsi un homme simple ! C'est mon voisin d'orchestre qui m'a gratifié de ces gasconnades. Et moi de le croire bonnement³¹ !...

L'article est, enfin, signé : « un vieillard stupide qui n'a presque plus de dents³² ». Les articles sur la reprise de la *Muette* (25 septembre 1837) ne sont pas à leur tour sans aigreurs. S'ils s'adouciront en 1863, dans le moment de la bataille du grand opéra, ils restent alors encore très combattifs.

L'œuvre de M. Auber avait à subir aussi, à l'occasion de cette reprise, une épreuve assez dangereuse. Elle en est sortie agaçante et légère comme toujours ; du moins la grande majorité du public a-t-elle été de cet avis, et nous le partageons à quelques restrictions près. Les critiques cependant, armés de leur impitoyable microscope, ont découvert en elle mille petits défauts qui leur avaient échappé jusqu'à présent. L'un dit que cette musique a des allures un peu grisettes, (peut-être parce que les grisettes la chantent avec amour ; ce serait en ce cas un véritable jeu de mots) ; l'autre pense que cet énorme drame en cinq actes n'est, à tout prendre, qu'un grand opéra-comique, il ajoute que le temps des barcarolles est passé, etc. etc. ; un troisième prétend que c'est de la musique au pastel, de sorte qu'en soufflant sur le tableau la poudre colorée s'en détache et laisse le fond nu à découvert³³.

Halévy, pour sa part, toujours fustigé dans la *Correspondance* est, autant que faire se peut, soigneusement esquivé dans les feuilletons. Et lorsque Berlioz ne peut s'y dérober, il convoque l'artifice qui consiste à décrire la mise en scène et dont les blâmes retombent adroitement sur l'idéologie de l'Académie royale de musique plutôt que sur le compositeur :

³¹ Même référence.

³² Je remercie Olivier Bara de me signaler que Théophile Gautier, dans sa nouvelle *Une larme du Diable* parue en 1839, reprend le même procédé. Ce texte est accessible dans Théophile GAUTIER, *Théâtre de poche*, édité par Olivier BARA, Paris : Classiques Garnier, 2011.

³³ Hector BERLIOZ, « La reprise de *la Muette de Portici* », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1^{er} octobre 1837 et « Chronique musicale », *Chronique de Paris*, 8 octobre 1837, dans *Critique musicale*, t. 3, 2001, p. 279-280, 281-283. Il s'agit ici du second article, p. 281-282.

Malgré les efforts qu'on a faits pour empêcher d'entendre la partition, malgré le cliquetis de toutes ces armures, ce piétinement de chevaux, ce tumulte populaire, ces volées de cloches et de canons, ces danses, ces tables chargées, ces fontaines de vin, malgré tout le fracas anti-musical de l'Académie royale de musique, on a pu saisir au vol quelques-unes des inspirations du compositeur³⁴.

Halévy sera cependant réhabilité par Berlioz lors de la reprise de *La Juive* au mois d'août 1837.

Meyerbeer connaît un destin inverse. Encensé tout d'abord, il est, sur le long terme, critiqué dans les feuilletons³⁵.

Il est également intéressant d'observer comment Berlioz, au travers des maîtres proclamés du grand opéra, continue parfois à se positionner par rapport à l'opéra italien et au romantisme allemand.

La foule ignorante elle-même en est frappée, sans pouvoir se rendre compte de ses impressions ; pour les artistes ils conviennent tous, ainsi que nous l'avons fait au commencement de cet article, que *Robert le Diable* offre l'exemple le plus étonnant du pouvoir de l'instrumentation appliquée à la musique dramatique ; pouvoir que certains systèmes rétrécis ont voulu longtemps reléguer au quatrième rang, parmi les accessoires les plus matériels de l'art musical ; pouvoir récent qui a acquis son plus complet développement entre les mains de M. Meyerbeer ; conquête de l'art moderne, que les Italiens eux-mêmes seront forcés de reconnaître pour étayer, comme ils pourront, leur misérable système qui tombe en ruine³⁶.

Le chanteur Duprez, rencontré à Florence en 1832 et dont Berlioz entrevoit aussitôt la future grande carrière, est en revanche constamment ménagé et flatté dans la presse peu avant la création de *Benvenuto Cellini*, notamment à partir de son triomphe dans la reprise de *Guillaume Tell*. Comment ne pas y percevoir une invitation directe à tenir le premier rôle de son opéra ? Les éloges assez

³⁴ Cf. le feuilleton du 1^{er} mars 1835 dans *Le Rénovateur* qui rend compte de la première de *La Juive*, *Critique musicale*, t. 2, p. 73-78. Berlioz insiste pour montrer que la musique est secondaire : p. 76.

³⁵ Nous pensons aux feuilletons consacrés aux *Huguenots*, qui existent par deux fois en 1836 : pour la *Revue et gazette musicale de Paris* les 6, 13 et 20 mars, soit immédiatement après la création, puis pour le *Journal des débats* les 10 novembre et 10 décembre, qui font intervenir des réserves, tout en conservant le ton de l'éloge. Voir aussi l'article « Bellini et Rossini » du 7 février où Meyerbeer est présenté comme un génie, article qui anticipe stratégiquement la création des *Huguenots*.

³⁶ L'article de la *Revue et gazette musicale de Paris* du 12 juillet 1835, « De l'instrumentation de *Robert le diable* », *Critique musicale*, t. 2, p. 209-215, énumère les finesses du traitement de l'orchestre dans le cadre de l'opéra avec beaucoup de détails. La conclusion est intéressante comme prise de position esthétique (p. 215). Il y a aussi une bienveillance de Berlioz à l'égard de Meyerbeer qui prépare *Les Huguenots*.

fréquents avant *Les Huguenots* à l'adresse de la musique de Meyerbeer et à son système œuvrent dans le même sens, tout comme l'article avantageux consacré à la prise de fonction de Duponchel fin août 1835³⁷.

Qui, au fond, pouvait être dupe de cette provocation latente et de ces flatteries intéressées ? Quel contemporain de Berlioz, lorsqu'il détenait le pouvoir ou les avantages du succès, ne pouvait faire mesurer au révolutionnaire impénitent l'autorité et le poids d'un écart aussi marqué ? Il faut en quelque sorte plaindre Duponchel de s'être engagé, en 1835, auprès du musicien à monter un opéra de lui, et peut-être qu'il faut également penser à l'acte courageux de Liszt d'avoir tenté et permis un « sauvetage » à Weimar³⁸. Car aussi bien en 1838 à Paris qu'en 1853 à Londres, la partition, malgré ses coupures et ses remaniements, ne sut convaincre ; elle se heurta à une hostilité décidée.

Quel est donc le problème ?

Un peu d'histoire : Benvenuto Cellini

La réalisation de *Benvenuto Cellini* occupe officiellement Hector Berlioz durant un peu plus de quatre années, du printemps 1834 à la fin de l'été 1838. Quelle part Berlioz, désigné comme « un Attila » par Cherubini lors de ses participations aux concours du prix de Rome (1827-1830), sous la Restauration, prend-il à cette esthétique dite du « grand opéra » qui triomphe avec la monarchie de Juillet³⁹ ? Une esthétique que l'on peut qualifier jusque dans les extrêmes de ses goûts d'être en réalité une esthétique du juste milieu, puisqu'elle reflète l'organisation politique juste milieu de la nouvelle société qui s'établit depuis la Restauration et se renforce avec la monarchie de Juillet. Cette société qui prône l'avènement d'un art bourgeois et le triomphe de l'argent. « Les

³⁷ En effet, Berlioz ne tarit pas d'éloges sur Duprez à partir de son triomphe à l'Opéra lors de la reprise de *Guillaume Tell* (17 avril 1837) : « *Guillaume Tell. Débuts de Duprez* », *Journal des débats*, 19 avril 1835, *Critique musicale*, t. 3, p. 111-116. Auparavant, il n'avait qu'à peine mentionné le ténor, malgré l'article pour *Le Rénovateur* du 11 mai 1834, *Critique musicale*, t. 2, p. 231 où il recommande sa voix pour l'Opéra-Comique... où lui-même espérait un engagement. Sur Duponchel, de la même manière, c'est l'actualité de sa nomination à la direction de l'Opéra qui suscite immédiatement un article : « M. Duponchel, les chœurs de l'Opéra », *Le Rénovateur*, 31 août 1835, *Critique musicale*, t. 2, p. 259-262.

³⁸ Sauvetage qui nous semble aujourd'hui une erreur, sinon un crime, même si les représentations de Weimar permirent à l'œuvre d'être jouée.

³⁹ L'expression est utilisée à plusieurs reprises par Jacques Bonnaure : dans sa préface à la réédition partielle des *Mémoires d'un bourgeois de Paris* du docteur Véron (Paris : Gonet, 6 vol., 1853-1855) ; *L'Opéra de Paris, 1820-1835 par le docteur Véron*, Paris : Michel de Maule, 1987, p. 1-23 ; *Les Théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860*, Paris : Bourdillat et C^{ie}, 1860, p. 127-129.

Médicis sont morts et ce ne sont pas nos députés qui les remplaceront⁴⁰ », écrira Berlioz durant son premier voyage musical en Allemagne de 1842-1843.

Revenons sur certaines étapes du parcours de *Benvenuto Cellini*.

Le 29 avril 1834, dans une lettre adressée à sa sœur Adèle, le compositeur fait pour la première fois allusion à un projet de ce que nous identifions volontiers, dans notre manie de refaire l'histoire, à un « grand opéra ». Il faut dire que Berlioz utilise avec insistance l'adjectif « grand », puisqu'il écrit : « Il est question pour moi d'un grand ouvrage en cinq actes, à l'Opéra nous sommes en négociation pour cette grande affaire qui déciderait de mon existence d'artiste, toute entière. J'espère que cela s'arrangera, je suis fortement et puissamment appuyé⁴¹ ... » Frédéric Robert, qui a présenté les lettres du volume 2 de la *Correspondance générale*, associe cette mention à *Benvenuto Cellini*, puisqu'il précise dans une note : « Première allusion à *Benvenuto Cellini*. » Pourtant Berlioz, on doit le souligner, ne l'évoque pas lui-même. Le 15-16 mai, il écrit avec plus de précision à Humbert Ferrand, nommant cette fois-ci *Benvenuto Cellini*, mais aussi, et peut-être davantage, *Hamlet* :

Mes affaires à l'Opéra sont entre les mains de la famille Bertin, qui en a pris la direction. Il s'agit de me donner l'*Hamlet* de Shakespeare supérieurement arrangé en opéra. Nous espérons que l'influence du *Journal des débats* sera assez grande pour lever les dernières difficultés que Véron pourrait apporter. [...] En attendant, j'ai fait choix, pour un opéra comique en deux actes, de *Benvenuto Cellini*, dont vous avez lu sans doute les curieux Mémoires et dont le caractère me fournit un excellent texte sous plusieurs rapports⁴².

Puis, dans la même lettre, il termine en évoquant, d'une part, la partition inachevée de sa « symphonie avec alto principal » qu'il ne nomme pas encore *Harold en Italie*, d'autre part, *Le Paysan breton* aussi connu aujourd'hui sous l'intitulé *Le Jeune pâtre breton*⁴³. Il convient de mentionner que l'œuvre commandée par Paganini avait été annoncée fin janvier 1834 entre autres dans la *Revue et gazette musicale de Paris* sous un titre étrange : « Une composition dans le genre de la *Symphonie fantastique* [...] ouvrage qui serait intitulé *Les derniers instants de Marie Stuart*, fantaisie dramatique pour orchestre, chœur et

⁴⁰ BERLIOZ, *Mémoires*, voyage en Allemagne, 10^e lettre à M. G. Osborne, p. 408. Cette lettre parut pour la première fois dans le *Journal des débats* le 8 janvier 1844.

⁴¹ Hector BERLIOZ, lettre à sa sœur Adèle du 29 avril 1834, *Correspondance générale*, t. 2, p. 176.

⁴² Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 15 ou 16 mai 1834, même référence, p. 184.

⁴³ Cette mélodie devait également figurer dans la réécriture des *Francs-juges* à la scène 3 de l'acte unique, mais en a été finalement écartée.

alto principal⁴⁴ ». Au sujet de la mélodie *Le Paysan breton*, il dit qu'il refuse de la publier voulant l'insérer « dans quelque opéra ». Nous savons qu'il s'agit en fait de l'ultime remaniement des *Francs-Juges*⁴⁵, partition retouchée en 1829 et alors remise sur l'ouvrage sous le nom de « Cri de guerre du Brisgau », mais de nouveau en lice pour l'Opéra, comme nous l'apprend une autre lettre très intéressante, également adressée à Humbert Ferrand et datée du 31 août 1834, où Berlioz annonce comment et pourquoi le livret de *Benvenuto Cellini* a été refusé par la censure de l'Opéra-Comique :

Parbleu si je connais Barbier⁴⁶ ! [...] J'avais proposé à Léon de Wailly, jeune poète d'un grand talent et son ami intime, de me faire un opéra en deux actes sur les Mémoires de Benvenuto Cellini ; il a choisi Auguste Barbier pour l'aider ; ils m'ont fait à eux deux le plus délicieux opéra-comique qu'on puisse trouver. Nous nous sommes présentés tous les trois comme des niais à M. Crosnier ; l'opéra a été lu devant nous et *refusé*. Nous pensons, malgré les protestations de Crosnier, que je suis la cause du refus. On me regarde à l'opéra-comique comme un *sapeur, un bouleverseur du genre national*, et on ne veut pas de moi. En conséquence, on a refusé les paroles pour ne pas avoir à admettre la musique d'un fou⁴⁷.

Et il ajoute :

Léon de Wailly ne se décourage pas ; il vient, avec le jeune Castil-Blaze (qui ne ressemble pas à son père), de me finir le plan d'un grand opéra en trois actes sur un sujet historique, non encore traité, ainsi que nous l'avait demandé Véron ; nous verrons dans peu si le sort de celui-ci sera plus heureux. Oh ! il faudra bien que cela vienne, allez⁴⁸ !

Le cours du destin, imprévisible et ironique, comme toujours, modifie les projets du compositeur romantique. Car, de « *L'Hamlet* supérieurement arrangé en opéra » il ne sera plus jamais question ; *Le Cri de guerre du Brisgau* « projeté

⁴⁴ « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 26 janvier 1834, p. 34. D'autres journaux font cette même annonce : *Le Rénovateur* le 21 janvier, le *Journal de France*, le *Journal des artistes*. Cf. MACDONALD, « Avant-propos », p. XII.

⁴⁵ Dans le livret des *Francs-juges*, qui se déroulent en Brisgau, le « jeune paysan breton » est devenu un bûcheron. La mélodie qui ne figure plus que sous la forme d'une mention dans le livret apparaît, de ce fait, comme une « Chanson du bûcheron ». Cf. Ric GRAEBNER et Paul BANKS, *Incomplete Operas. New Berlioz Edition of the Complete Works*, vol. 4, 2002, p. 333-336, 335.

⁴⁶ Berlioz avait fait la connaissance de Barbier à Rome en 1832, il lui aurait alors demandé un livret pour *Roméo et Juliette*. MACDONALD « Avant-propos », p. XXV.

⁴⁷ Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 31 août 1834, *Correspondance générale*, t. 2, p. 196 et 197.

⁴⁸ Même référence, p. 198.

pour l'hiver », comme nous l'apprend une autre lettre⁴⁹, est lui aussi définitivement ajourné par « les intrigues d'Habeneck et consorts, et la stupide obstination de Véron⁵⁰ ». Ainsi, seul le sujet de *Benvenuto Cellini* – choisi, comme l'écrivit Berlioz, « en attendant » – est accepté en vue de devenir une grande réalisation lyrique. D'abord destinée à l'Opéra-Comique, la partition est en fin de compte admise à l'Opéra, institution qui est alors le siège du nouveau genre et le lieu de toutes les consécration. Nous reviendrons sur ce changement de destinataire, car il est sans doute pour partie à l'origine des malentendus de la réception de l'œuvre de Berlioz, mais observons toutefois qu'en tant que « sujet historique non encore traité », l'œuvre pouvait effectivement convenir à la scène de l'Opéra. Soulignons également, à la suite de Hugh Macdonald⁵¹, que comme projet romantique d'une esthétique du mélange des genres, son cheminement ne pouvait pas mieux la désigner. Poursuivons le récit de sa genèse.

De 1834 à 1838, le temps se répartit inégalement en diverses étapes et péripéties, et ce sont surtout les réticences de la censure, les intrigues ainsi que les imprévus, telle la commande officielle et éclair de la *Grandes messe des morts*⁵², qui retardent l'avancement du projet. Aux lenteurs administratives s'ajoute aussi la situation financière de Berlioz qui perd sa pension de prix de Rome au début de l'année 1836 et se trouve contraint de vivre de sa plume. Le temps réservé à la composition subit donc de nombreuses entraves. Jusqu'à la fin de l'année 1835, la question concerne la réception par l'Opéra du livret parrainé, en quelque sorte, par Vigny et également toujours défendu par Meyerbeer (orthographié Meyer-Beer par Berlioz !). Le docteur Véron ayant présenté sa démission de la direction de l'Opéra le 15 août 1835, les obstacles sont ainsi levés. Duponchel qui lui succède est en mesure de faire accepter le livret de Berlioz⁵³. 1836 devient, de ce fait, l'année réelle de la composition de l'œuvre. Ce

⁴⁹ Au sujet des remaniements des *Franco-Juges*, Berlioz semble avoir eu le projet de réutiliser sa musique, au-delà de la marche des gardes replacée dans la *Symphonie fantastique*, dans un projet qui intervient immédiatement à la suite de son retour d'Italie, cette fois pour un opéra en un acte. Cf. Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 30 août 1833, même référence, p. 109.

⁵⁰ Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand du 30 novembre 1834, même référence, p. 209.

⁵¹ Hugh MACDONALD, « Benvenuto Cellini », *Revue de Musicologie*, 1977 (n° LXIII, n° 1-2), p. 105-114. Macdonald fait allusion à la lettre à Joseph d'Ortigue du 19 janvier 1833 : « [...] faire un opéra italien fort gai, sur la comédie de Shakespeare (*Beaucoup de bruit pour rien*) » (BERLIOZ, *Correspondance générale*, t. 2, p. 68).

⁵² Il semble, d'après la *Correspondance*, que le ministre de l'Intérieur – Adrien de Gasparin – ait proposé le 8 mars à Berlioz de lui passer cette commande. L'œuvre devait être donnée aux Invalides le 28 juillet. Berlioz annonce à Liszt le 22 mai que sa partition est terminée ; elle ne fut en réalité créée que le 4 décembre.

⁵³ La censure rendit néanmoins un avis favorable sur le livret seulement quelques semaines avant la création. Cf. Hugh MACDONALD, « Avant-propos », *Benvenuto Cellini*, p. XXVII, n. 31.

qui rend la gestation de *Benvenuto Cellini* exactement contemporaine de la création des *Huguenots* dont Berlioz donne une analyse élogieuse en trois feuillets⁵⁴, concluant à la grande supériorité de cette œuvre sur *Robert le Diable*.

Cette analyse de Berlioz mérite quelques remarques. Les trois articles sont tous favorables à l'opéra : le premier constate le succès et décrit le livret comme il se doit ; le deuxième fait l'éloge des trois premiers actes en affirmant qu'ils n'ont pas eu le succès qu'ils méritent ; le troisième affirme que le génie de Meyerbeer se manifeste enfin, grâce à cette œuvre. Le troisième article, concentrant en réalité les éloges, nous permet d'établir la conception que Berlioz a lui-même de la partition qu'il est en train de composer. Des analogies peuvent en effet apparaître :

Ce que j'admire le plus dans ces deux derniers actes, malgré l'immense effet purement musical qu'ils produisent, c'est le grand sentiment dramatique, c'est la vérité d'expression qu'on remarque dans les moindres parties, c'est la force prodigieuse qui se décèle dans chaque mouvement de la pensée. Ici le compositeur, qui dans les actes précédents avait de temps en temps sacrifié à des exigences, ou, si l'on veut, à des convenances dont la pureté de l'art souffre toujours plus ou moins, n'obéissant qu'à l'impulsion de son génie, s'est élevé à une hauteur, qu'il est donné sans doute à bien peu de ses rivaux de pouvoir jamais atteindre. Il ne s'agit plus de cavatines légères, ornées de fioritures, de traits vocalisés, etc. ; il ne s'agit plus même de ces brillantes et pittoresques combinaisons vocales ou instrumentales, qui pourraient être détachées du drame, sans que leur intérêt eût beaucoup à souffrir ; ce sont des passions effrayantes par leur énergie, qu'il va peindre ; c'est le drame tout entier, dont les trois premiers actes ne sont pour ainsi dire que le prologue, qui va se dérouler⁵⁵.

Il est aisé de comprendre par ces mots les choix que défend Berlioz : la musique première et une indépendance à toute épreuve. L'adéquation entre l'intrigue et la musique est de l'ordre d'une relecture. La musique, s'emparant du sujet, doit seule le rendre évident. Il faudrait en quelque sorte avancer d'inconnu en inconnu. Berlioz poursuit sa critique en allant dans le même sens :

Je ne crois pas que l'auteur ait suivi froidement dans la production de son œuvre le fil de ce raisonnement ; non, c'est l'inspiration, c'est l'instinct lyrique qui se manifestent là dans toute leur puissance.

Mais avec quel art néanmoins, l'édifice musical est construit.

Il est impossible de donner à quiconque ne l'a pas entendu, une idée de cette horreur sublime. J'en dirais autant, volontiers, du duo qui lui succède.

⁵⁴ Les 6, 13 et 20 mars 1836, dans la *Revue et gazette musicale de Paris* n^{os} 10, 11 et 12. Cf. BERLIOZ, *Critique musicale*, t. 2, p. 419-426, 431-434, 435-438.

⁵⁵ Même référence, p. 435.

Je n'ai pas encore pu l'écouter avec assez de sang froid pour être capable de l'analyser comme je pourrais le faire avec un duetto italien. Je ne parlerai donc pas des détails de cette musique palpitante, je ne citerai ni les modulations, ni les mélodies, ni la forme générale du morceau ; deux idées seulement me sont restées bien nettes, c'est d'abord celle de la brusque révolution qui s'opère dans l'âme de Raoul [...] la péroration, ensuite, m'a frappé par sa hardiesse, parfaitement motivée, il est vrai, mais non moins réelle⁵⁶.

Ici, ce qui étonne, c'est l'équilibre entre « l'instinct lyrique » et « l'édifice construit ». L'ordre inversé qui fait que le potentiel des techniques et des savoirs, repris par le génie, réinvente la manière. Le génie, en somme, dicte les règles. Ce qui fascine Berlioz dans cette partition, c'est d'y acquérir la certitude que le phénomène complet de précellence de la musique sur le texte est possible. La puissance qui s'oppose à l'académisme gère entièrement les deux derniers actes, au contraire des trois premiers qui sont encore tributaires de l'art défini par la tradition.

En plus de cette critique, il est peut-être utile de lire la « onzième lettre » des *Lettres d'un voyageur* de George Sand, rédigée à Genève en septembre 1836 à l'attention de Giacomo Meyerbeer. Elle commence par l'apostrophe complice des italianismes du grand Opéra : « *Carissimo maestro* », mais c'est la conclusion évoquant un concert de Berlioz – sans doute celui de 1833 où la *fantastique* fut donnée –, qui nous importe le plus. Elle offre un éclairage singulier et décrit Meyerbeer, alors occupé par les *Huguenots*, écoutant la musique de Berlioz, dont sans doute aussi *Lélio*, tandis qu'*Harold en Italie* est sur le point d'être composé. Voici la scène évoquée par la romancière, qui antidate les émotions et qui, probablement prise à son insu dans un élan d'admiration, ne rend pas à Meyerbeer ce qui est à Meyerbeer, mais lui attribue ce qui n'est qu'à Berlioz.

Vous souvenez-vous, maître, qu'un soir j'eus l'honneur de vous rencontrer à un concert Berlioz ? Nous étions fort mal placés car Berlioz n'est rien moins que galant dans l'envoi de ses billets ; mais ce fut une vraie fortune pour moi que d'être jeté là par la foule et le hasard. On joua la « Marche au supplice ». Je n'oublierai jamais votre serrement de main sympathique et l'effusion de sensibilité avec laquelle cette main chargée de couronnes applaudit le grand artiste méconnu qui lutte avec héroïsme contre son public ingrat et son âpre destinée ; vous eussiez voulu partager avec lui vos trophées, et je m'en allais les yeux tout baignés de larmes, sans trop savoir pourquoi, car quelle merveille que vous soyez ainsi⁵⁷ ?

⁵⁶ Même référence, p. 436.

⁵⁷ George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris : Bonnaire, 1837. Au préalable, les lettres sont publiées par la *Revue des deux mondes* dès 1834, puis paraissent complétées et dans un ordre

En 1837, Berlioz attend cependant son tour pour être joué, derrière Halévy et Auber, qui, n'ayant pas terminé leurs œuvres, sont cependant considérés comme prioritaires sur lui. Il travaille alors à l'orchestration de son opéra, qu'il pense pouvoir être donné en juin de l'année suivante ; c'est aussi l'année, redisons-le, où il compose en quelques semaines à peine le *Requiem*.

Le 10 septembre 1838 vient enfin. Si la partition de *Benvenuto Cellini* est toujours constituée de deux actes, elle présente cependant quatre tableaux fortement articulés autour de lieux historiques hauts en couleur et mettant surtout en valeur la forte personnalité du héros. Les deux finales se veulent particulièrement spectaculaires. Il s'agit, d'une part, du carnaval romain tel qu'il se déroule place Colonna et, d'autre part, de la fonte de la statue dans l'atelier de Cellini, que Berlioz voulait initialement situer dans le Colisée. Faut-il voir en ces traits la manière dont le genre avenant, charmant, de l'opéra-comique, sa première destination, a pu progressivement s'identifier à celui plus ample du grand opéra, tout en laissant, cependant, des traces assez nettes, des tournures qui lui sont propres ? Dès lors, la confusion des genres, si elle explique la difficulté de format que ressentit la critique face à l'œuvre qui lui était proposée – ce qu'elle identifia comme la cause essentielle du malaise engendré par la partition –, ne nous paraît, aujourd'hui, pas aussi déterminante que la prétention de Berlioz à proposer une œuvre vraiment ample, faisant peu de cas des principes du genre émergent. L'incapacité de Berlioz à se conformer à un genre est au cœur même de l'œuvre. Jointes à la marginalité du héros de son opéra, ces distorsions trop lisibles furent d'un effet fatal.

C'est notamment en comparaison du type de spectacle mis en place par Auber, Rossini, Meyerbeer et Halévy que la proposition de Berlioz ne pouvait être prise au sérieux. La deuxième représentation, celle du 12 septembre, est qualifiée par le critique de *La France musicale* de « véritable première⁵⁸ » parce que des coupures y avaient aussitôt été ménagées et que le chahut fut moins systématique. La troisième représentation fut cependant également corrigée par l'adjonction du ballet de Montfort, *La Femme métamorphosée en chatte*. Les avatars ne faisaient que commencer⁵⁹... Lorsque *Benvenuto* fut suspendu après

remanié en 1837. George Sand a assisté à la création des *Huguenots* le 29 février 1836. On peut relever qu'elle a mis un certain temps pour en faire la critique.

⁵⁸ « La représentation de mercredi [12 septembre], je l'appellerais volontiers une seconde-première représentation. L'ouvrage a été remanié. On a fait de larges coupures dans le second et dans le quatrième tableau ; et *Benvenuto Cellini* a été applaudi d'un bout à l'autre sans protestation. » (J. M. [Jules MAUREL], *La France musicale*, 16 septembre 1838, *Hector Berlioz, Benvenuto Cellini, Dossier de presse parisienne (1838)*, p. 52-63.

⁵⁹ L'œuvre fut finalement retirée par Berlioz lui-même le 17 mars 1839, après avoir été redonnée le 11 janvier accompagnée du ballet d'Adam, *La Fille du Danube*, puis proposée seulement

ces trois représentations de septembre, c'est *Le Siège de Corinthe* de Rossini qui vint en remplacement éviter la faillite.

Autant d'entourage, de soutien, d'œuvres de substitution posent problème. Souvenons-nous que Liszt, lorsqu'il décida dans un élan de son admirable générosité, de monter *Benvenuto Cellini* à Weimar en 1852 demanda lui aussi à Berlioz de refondre l'organisation de sa partition⁶⁰. Pensons enfin que *Béatrice et Bénédict*, sous-titré « opéra-comique », comporte, outre les dialogues parlés, deux actes, tandis que *Les Troyens* ne s'intitulent pas autrement qu'opéra en cinq actes. Enfin, on trouve *Benvenuto Cellini* proposé comme un opéra semi-seria. La question du « grand opéra », on le voit, est soigneusement absente du vocabulaire de Berlioz.

Benvenuto Cellini n'a de même jamais été considéré par les contemporains comme un grand opéra ; Berlioz lui-même souhaitait-il lui en donner le titre ? Nous sommes en droit de nous poser de nouveau la question. Ce qu'il désirait, de toute évidence, c'était conquérir l'Opéra de Paris et donner à la révolution romantique son fleuron dramatique, mais on ne pouvait pas plus courir le risque de la défaite qu'il ne le fit, en dépit du « vous eussiez voulu partager avec lui vos trophées », intention prêtée par Sand à Meyerbeer ! Après Berlioz, *Benvenuto Cellini* rencontrera néanmoins l'attention de Wagner – que celui-ci accorda surtout à son sujet –, même s'il ne répugnait pas à égratigner Berlioz. Il faut voir en effet dans la partition des *Meistersinger von Nürnberg* la promesse tenue d'un art indépendant de toute compromission et, qui sait, en fait de « drame », d'un authentique « grand opéra ».

© Alban RAMAUT

pour le premier acte, le 20 février et le 8 mars, en compagnie de *La Gypsy*, le ballet de Benoist, Thomas et Marliano.

⁶⁰ C'est alors que l'œuvre parut avec trois actes, des actes annoncés sur le livret comme étant au nombre de quatre !

Annexe 1

Au chapitre VII de ses Souvenirs d'un chanteur, parus en 1880, soit plus de dix ans après la mort de Berlioz et alors que Benvenuto Cellini n'est toujours pas joué en France, Gilbert Duprez donne sa version de la chute de l'opéra de Berlioz. Il rend la partition seule responsable, même s'il reconnaît « s'être embrouillé » dans le dernier acte.

Pour aider à la compréhension du contexte, le texte proposé ci-dessous sous la forme de fragments remonte à l'année 1837, date de l'installation de Duprez à l'Opéra, grâce, entre autre, à l'insistance d'Halévy et aux recommandations de Rossini qui savait combien Guillaume Tell lui devait une seconde naissance en Italie.

Successivement, je repris tout le répertoire laissé par Nourrit⁶¹. Halévy me sauta au cou le jour où je lui proposai de rétablir, au deuxième acte de *la Juive*, le bel air de la Pâque, supprimé lors de la création. On sait l'effet puissant que produit toujours cette page magistrale et inspirée. *La Muette* fut ma dernière reprise, en 1837. L'année suivante Halévy me confia le premier rôle de son opéra *Guido et Ginevra*, qui fut ma première création. [...].

Le *Lac des fées*, d'Auber, fut, en 1839, ma seconde grande création ; car je ne donnerai pas ce titre au rôle dont me chargea Berlioz dans son opéra de *Benvenuto Cellini*, donné en 1838 et qui n'eut que trois représentations. On sait que le talent de Berlioz, d'ailleurs excellent musicien, n'était pas particulièrement mélodique. J'avais chanté de lui, au service funèbre aux Invalides en l'honneur du maréchal Damrémont, une messe qui faisait dire à mon ami Monpou que, « si Berlioz allait en enfer, son supplice serait d'avoir à mettre en musique une pastorale de Florian ». *Benvenuto Cellini* était écrit sous la même inspiration étrange pour mes oreilles italianisées. J'allais être père pour la troisième fois à l'apparition de cet opéra. Le soir même de la troisième représentation, je partis de chez moi laissant madame Duprez dans l'attente d'un événement qui me laissait fort peu de [154] calme. N'ayant encore eu que des filles, je désirais passionnément un fils ; je priai donc en sortant le docteur Gasnault, qui soignait la malade, de venir sans retard me prévenir si ma femme accouchait d'un garçon.

Or, pendant que j'étais en scène dans le dernier acte, j'aperçois mon fidèle docteur dans la coulisse, le visage tout rayonnant. La joie me fait perdre la tête. Lorsqu'on s'embrouille dans cette musique compliquée et savante, telle que la composait Berlioz, il n'est pas facile de se retrouver. Je me tirai assez mal de cette aventure. Là ne fut pourtant point la cause du peu de succès de *Benvenuto Cellini*, dont l'auteur me rendit responsable et me garda toujours rancune. Le fait est que Duponchel se lassa de donner un ouvrage qui, dans sa nouveauté, faisait moins que les pièces anciennes, et que *Benvenuto Cellini* rentra dans les cartons pour n'en plus sortir⁶².

⁶¹ Adolphe Nourrit, qui devait partager la vedette avec Duprez finalement engagé par Duponchel, avait subitement décidé de quitter de façon définitive l'Opéra de Paris. Duprez, informé, quitta Florence le 20 mars 1837. Il se rendit aussitôt célèbre après la reprise triomphale de *Guillaume Tell* de Rossini avec son fameux *ut* de poitrine, le soir du 17 avril 1837, puis, comme il le dit, se succédèrent les représentations des *Huguenots*, également abandonnées par Nourrit. On sait que Nourrit se suicida à Naples, le 8 mars 1839. Dans ses *Souvenirs*, Duprez situe cet événement au début de l'année 1838.

⁶² Gilbert DUPREZ, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann Lévy, 1880, p. 150-151 et 153-154.