

UNE VIE DANS LE BRONZE [1991]

Si *Benvenuto Cellini* s'était donné pour tâche de raconter l'histoire authentique d'un sculpteur florentin, créateur du fameux *Persée*, auteur d'une non moins fameuse autobiographie, il faut bien avouer que le but ne serait pas atteint. Rarement une oeuvre aura trahi si glorieusement la vérité d'un personnage historique. Mais cet égarement même est significatif. Il signale moins la faiblesse ou la désinvolture supposées de MM. Wailly et Barbier, les librettistes, que l'irrépressible intention de Berlioz, la belle nécessité où il se trouvait d'exprimer sa vision «romantique», personnelle, passionnée et sans concessions, de l'artiste et de la vie.

Il faut dire que l'histoire de Cellini ressemble fort à un long malentendu, dont l'auteur de la *Damnation de Faust* n'est que l'une des victimes consentantes. Comme l'ont souvent observé les critiques, Benvenuto fut une «invention» du XIX^e siècle. D'abord pour une raison toute pratique: sa *Vie* ne fut publiée sous une forme lisible et correcte qu'en 1829. Mais encore et surtout parce que le Romantisme, sans nul souci de vérité historique, s'appropriä l'homme et l'oeuvre.

Si Goethe découvre en Cellini l'«expression d'une époque», et ne prétend pas s'identifier à lui, si Stendhal, de son côté, loue surtout la vérité et la fraîcheur de la *Vita*, les Romantiques «purs», quant à eux, décident d'y lire d'abord les tribulations de l'artiste maudit: en la personne de Benvenuto, voici l'Art, qui triomphe des puissants et des ignares. Cellini, c'est Chatterton, c'est le Compagnon de David; c'est Schumann, c'est Nerval, et c'est Berlioz.

Or le Cellini que décrit complaisamment Benvenuto dans ses *Mémoires* est très largement fictif. C'est un portrait aussi mensonger qu'avantageux. Ce portrait, le XIX^e siècle va le déformer encore, en le tirant davantage vers le sublime. Enfin, les librettistes de Berlioz parachèvent ce contre-sens. Le résultat frise la catastrophe: c'est un énorme mensonge à la guimauve (alors même qu'Auguste Barbier, l'un des auteurs, n'était pas si médiocre; Baudelaire le tenait en grande estime).

Cellini, racontant sa *Vie*, se vante d'avoir jeté dans la fournaise du *Persée* ses propres plats d'étain, afin d'éviter la coagulation prématurée du bronze. MM. Wailly et Barbier décrivent ce geste comme une dévotion sublime à la cause de l'Art. Ils nous assurent même que le sculpteur sacrifie non pas de simples plats, mais ses propres

oeuvres antérieures au *Persée* — tant est grande, généreuse et désintéressée la vocation de l'Artiste. Hélas, Cellini le pur manquait d'étain par sa propre faute: il avait revendu le métal que le duc de Florence lui avait confié.

Afin de glorifier la figure de l'artiste abîmé dans la religion de l'Art, le livret prend donc pour du bon argent (si l'on ose dire) tout l'épisode de la fonte du *Persée* — cela même qui, dans la *Vie*, est le plus mensonger. En outre, la seule attitude que le vrai Cellini n'aura jamais, ni dans la réalité ni dans ses *Mémoires*, à savoir celle de l'amoureux transi, prêt à tout sacrifier pour sa belle, devient chez les librettistes l'unique moteur de l'intrigue. La sublime Teresa qui «seule en mon coeur règne» n'existe que dans l'imagination de MM. Wailly et Barbier, lesquels, non contents de maquiller Cellini en artiste intransigeant là où il ne fut qu'un menteur fieffé, le travestissent en amoureux fervent quand il sacrifiait garçons et filles sur l'autel de son plaisir — à la rigueur, de son travail.

Comment, sur de telles bases, Berlioz put-il édifier une oeuvre de valeur? On dira que la vérité historique importe peu, pourvu que la musique exprime puissamment l'idéal de l'artiste, tel que le vivait l'auteur de la *Symphonie fantastique*. Sans doute, mais on peut craindre qu'il devienne difficile d'atteindre à la puissance quand le héros n'est plus qu'un amoureux fadasse, un coq de scène, dont les nobles sacrifices, même si l'on oublie qu'ils sont mensongers, n'en demeurent pas moins d'une emphase passablement ridicule.

Et pourtant la musique fait tout oublier. Elle ne rachète peut-être pas les faiblesses et les conventions du livret, mais elle nous situe ailleurs, elle nous ouvre un tout autre monde, fort au-dessus de ces contradictions et de ces duperies. Grâce à la musique, et quels que soient les aberrations du texte, nous sommes touchés au coeur par la juste expression de l'audace artistique, de l'enthousiasme créateur, de la générosité, du sacrifice à l'oeuvre.

Et cela dès l'Ouverture de *Benvenuto Cellini*, dont la partie lente est pleine de ce mystère, de cette générosité, de cette sorte d'adoration amoureuse, fervente et comme vaincue, de cette «tonalité» si éminemment berliozienne: nul mieux que Berlioz n'a su dire l'amour romantique, dans son émerveillement défait, sa naïveté douloureuse. Et tout cela porté par une orchestration souple et chatoyante, surprenante

et naturelle. D'un seul coup d'aile, nous voici bien au delà des fadaises du livret.

Dans la même Ouverture, certes, nous avons droit à un fameux tintamarre de cuivres et de percussions, l'un de ces déchaînements orchestraux que l'on reproche si souvent à Berlioz. Mais d'abord il faut souligner que ce fier vacarme est ici légitimé par l'intrigue, et par «le joyeux tumulte de carnaval qui traverse la pièce», pour reprendre la description de Théophile Gautier, grand admirateur du compositeur. En outre et surtout, les *tutti* bruyants de l'orchestre rappellent, beaucoup plus que des flonflons banals, cette frénésie étourdissante, un peu folle, qui anime certains mouvements tournoyants des symphonies de Beethoven. De façon générale, il faut se méfier des Carnavals romantiques: leur joie, toujours, a quelque chose de nerveux, d'excessif, d'échevelé. La dépression n'est pas loin. Il n'est que de songer, après Beethoven, à Schumann. La musique de Berlioz n'est jamais simplement tapageuse, elle est survoltée, envahie par un enthousiasme forcené, contrepoint et miroir de la contemplation amoureuse et souffrante qui fait la beauté des parties lentes.

Et ce qui force l'admiration, c'est l'aisance avec laquelle nous passons d'un registre à l'autre, de l'introversio n à l'extraversio n, de la souffrance à la conquête, de l'amour à l'humour. Le secret de cette souplesse est sans doute que, dans l'expérience de Berlioz, ces deux mondes n'en font qu'un. Mais encore faut-il exprimer musicalement une telle intuition. Encore faut-il que la cyclothymie romantique devienne principe d'organisation formelle. C'est chose faite chez le compositeur de *Benvenuto Cellini*.

Ainsi Teresa, dans le premier acte, chante une tendre cavatine sur sa difficulté d'être et d'aimer («Entre l'amour et le devoir, un jeune coeur est bien à plaindre»), et soudain, sans rupture, elle enchaîne sur «quand j'aurai votre âge, mes chers parents, il sera temps d'être plus sage, mais à dix-sept ans ce serait dommage»: une chanson conquérante, éclatante comme la jeunesse même, aussi brillamment enlevée, aussi fière que la lisztienne «Chanson de Salvator Rosa»: les Années de Pèlerinage en Italie portèrent chez Berlioz d'aussi beaux fruits que chez Franz, son grand ami, son ardent défenseur.

Faire dialoguer des états d'âme, combiner les cuivres et les cordes, les éclats de rire et les sanglots d'amour, les galopades et les agenouillements, la farce et

l'effusion: peut-être n'est-ce pas le but explicite que s'était donné Berlioz, mais c'est à coup sûr le résultat qu'il atteint. Cette combinaison réussie produit souvent des effets inédits, extraordinaires, notamment des canons drolatiques anticipant sur certaines pages de Richard Strauss. (A la fin du premier acte, la déconfiture de Fieramosca, avec son formidable choeur fugué, nous fait toucher à la catégorie étrange mais viable du comique grandiose). Nous en venons alors à oublier le découpage encore très conventionnel de l'oeuvre en airs et récitatifs. La parataxe n'est plus qu'une apparence. La réalité, c'est une syntaxe d'états d'esprit, un tissage serré, et toujours sensé, de sentiments contraires.

Théophile Gautier n'avait pas tort de prendre la défense d'une oeuvre «hardie, originale, pleine d'innovations». Ni Pourtalès de lui faire écho, en saluant, presque dans les mêmes termes, les «combinaisons hardies et neuves» de cet opéra. Ces innovations se manifestent jusques et surtout dans le détail, et Berlioz les impose avec une tranquille audace. Ainsi lorsque Fieramosca, désireux de trueder Cellini, s'exerce à l'escrime, la mesure va passer de quatre à sept temps, puis six et cinq, selon les mouvements de l'épée. Autre exemple entre mille: à la fin du troisième acte, le cardinal promet à Cellini que s'il n'achève pas le *Persée* il sera pendu. Tandis que ce dernier le remercie ironiquement et lentement de son indulgence, Teresa, Ascanio et Balducci murmurent le mot «Pendue» en notes haletantes et brèves, ponctuées de silences. L'effet comique est garanti — par la parfaite maîtrise de l'invention formelle. Dans la scène de carnaval, au deuxième acte, cette invention se manifeste avec une constance inlassable. C'est un déchaînement virtuose de jeux sur les timbres et les rythmes, une succession d'échos, de chocs, de surprises et d'entrelacs sonores.

Bien sûr, la beauté musicale ne procède pas exclusivement de l'union des contraires. Il est dans cette oeuvre nombre de motifs qui, à l'exemple du «Chant des ciseleurs», sont beaux par eux-mêmes. La tristesse, pour nous émouvoir, se passe parfois de contrepoint joyeux. Mais il reste que la grandeur et la force de Berlioz, c'est d'unir les contraires, avec une espèce d'urgence et d'avidité créatrice. Pour que vive son oeuvre, le compositeur fait feu de toute joie et de toute douleur. Ce qu'il jette dans la fournaise de son *Cellini*, ce ne sont pas des plats d'étain, ni même des oeuvres antérieures, c'est lui-même.

Telle est bien sûr sa véritable fidélité à l'idéal «renaissant» que les librettistes, à la suite de Benvenuto lui-même, avaient largement trahi. Fidélité si grande qu'elle est une trahison par le haut: Berlioz, quand il sacrifie tout son être à sa création, rejoint, si l'on veut, Cellini dans ce qu'il a de meilleur — dans ce qu'il serait s'il avait été meilleur.

Si nous comparons les deux hommes, nous avons l'impression que Cellini tenait d'abord à vivre, et que son art servait à glorifier sa vie. Chez Berlioz, vrai romantique, l'inverse est absolument vrai. Avec cette musique «calquée sur la vie», comme la décrit Pourtalès, l'art accomplit ce qui manque à la vie, il est la jubilation supérieure qui se nourrit et se joue des joies et des tristesses de l'existence; qui conjugue et réconcilie l'amour et l'humour. Cellini fut assassin pour sauver sa peau, et pour prolonger ses plaisirs. Berlioz n'a jamais fait de mal qu'à lui-même et n'a guère connu la plénitude. Reste une oeuvre, qui coule dans le bronze une vie entière, la vie tout entière.