

Berlioz nous a raconté dans ses *Mémoires* comment fut écrit le poème des *Troyens* et comment il en composa la partition. Dès sa jeunesse, l'idée de tirer un drame lyrique de l'épisode de l'*Enéide* qui se rapporte aux amours d'Enée et de Didon le hanta. Mais ce ne fut que dans les dernières années de sa vie qu'il mit son projet à exécution en y rattachant les scènes de la ruine de Troie et de la mort de Cassandre, indispensables à la compréhension du drame dont la reine de Carthage est l'héroïne. Il conçut ainsi un drame lyrique de large envergure et d'amples développements, et réunissant le tout sous le titre collectif: *les Troyens*, il en composa la musique avec la conviction la plus ardente que pouvait lui inspirer l'amour passionné de son sujet.

Dans sa pensée, tout devait être «grand et fort» dans son œuvre. Nul souci d'effets mesquins, nulle préoccupation des soi-disant *exigences* du public. Tout devait être subordonné, dans l'exécution, à la sévère unité du poème, étroitement inspiré de Virgile, et la logique grandiose de l'action ne devait se diversifier que des seuls épisodes qui s'y pussent rattacher avec vraisemblance. // 127 //

Quand on considère ainsi l'ouvrage de Berlioz, tel qu'il devait être, dans sa forme originale, il est impossible de n'être pas saisi d'admiration pour ce noble effort d'art que la mauvaise étoile du compositeur devait faire avorter si misérablement. La conception des *Troyens*, comme elle s'imposa tout d'abord à Berlioz, nous apparaît sous un aspect de grandeur et de hardiesse véritablement unique jusque-là dans les annales du théâtre lyrique en France. Mais, hélas! le rêve de l'auteur des *Troyens* devait venir se briser contre la rugueuse réalité des planches, et dès qu'il fut question de représentation, Berlioz apprit à ses dépens combien il avait été osé et outreucidant de prétendre intéresser un public de théâtre, durant cinq heures d'horloge, avec un poème et une musique sans ménagements. Pour réussir en de telles entreprises, il y faut apporter un tempérament docile et savoir se concilier la galerie. Il faut consentir à prodiguer les chutes de phrases vocales sollicitieuses d'applaudissements, ne pas rougir de faire faire le gros dos à la romance et la roue aux points d'orgue. Il faut, en un mot, donner au public ses petits bénéfices. Tous les compositeurs du temps savaient cela. Ils l'avaient tous plus ou moins bien appris de Meyerbeer, passé maître en ce genre de négoce. Mais Berlioz, lui, n'était pas souple d'échine, et sa musique n'avait pas la révérence facile. Il eut l'insolence de vouloir imposer un ouvrage de haut style: on la lui fit payer cruellement.

Ce fut en 1863 que les *Troyens*, exilés de la scène de l'Opéra, furent représentés pour la première fois au Théâtre-Lyrique que dirigeait M. Carvalho. Alors commença, pour Berlioz, la série de

déconvenues et de douloureuses tribulations que s'exagérait encore sa sensibilité nerveuse et qui devaient contribuer à hâter sa fin.

Désespérant de voir jamais son œuvre jouée à l'Opéra, Berlioz, dans son désir de l'entendre exécuter, consent // 128 // -tit [consentit] à en dénaturer la conception primitive, au point de supprimer les deux premiers actes de sa vaste partition et de faire deux ouvrages distincts d'un ensemble qui, dans sa pensée, devait former un tout indissoluble. Toute la partie du drame se rapportant à la ruine de Troie et à la mort de Cassandre fut supprimée afin de réduire l'ouvrage aux proportions d'un opéra ordinaire et de ne pas décourager d'avance les auditeurs du Théâtre-Lyrique. Berlioz donna au reste le titre: *Les Troyens à Carthage* et écrivit un prologue destiné à expliquer brièvement ce qui se passait dans les deux actes supprimés, qui devinrent, de la sorte, un ouvrage à part intitulé: *La Prise de Troie*.

Toutefois, si Berlioz s'était flatté, par ce douloureux sacrifice, de désarmer complètement tout antagonisme envers son œuvre, il vit bientôt combien il s'était lui-même abusé. Du jour où les *Troyens à Carthage* furent mis en répétition, on lui rendit l'existence intolérable. Harcelé par l'un et par l'autre, il dut se laisser arracher successivement les plus humiliantes concessions et se résigner à assister à la destruction de son rêve. On pratiqua coupures sur coupures dans ce qui restait des *Troyens*, si bien que, lorsque l'ouvrage arriva au public, appauvri de plus du tiers de son développement primitif, il ne demeurait plus de la conception de son auteur que juste ce qu'il en fallait pour qu'on ne pût pas dire qu'il n'en restait rien!

Aucun document n'est plus instructif, à cet égard, que certaine partition, piano et chant, conforme aux représentations du Théâtre-Lyrique et contenant toutes les suppressions, indiquées par l'auteur, que nous avons eue sous les yeux. Dans cette édition, un appendice contient les morceaux jugés trop longs, trop dangereux ou trop ennuyeux, et il y en a un tel nombre de pages que pour peu que l'on veuille lire l'ouvrage suivant l'ordre dans lequel il a été composé, on se perd dans les renvois // 129 // multipliés qui se correspondent du commencement à la fin de ce texte épuré. Sans parler des morceaux qui ne figurent même pas dans l'appendice et qu'on ne retrouve que dans la partition manuscrite de l'auteur. L'ouvrage n'est plus qu'une vaste coupure, et il est impossible de n'être pas saisi d'un effroi respectueux à considérer l'habileté avec laquelle les gens de théâtre savent parfois tailler dans le vif d'une généreuse conception pour la rapetisser à leur niveau et la conformer à ce qu'ils appellent plaisamment les *exigences* du public, mot absurde et vide de sens qui ne sert qu'à autoriser les pires vandalismes.

Berlioz souffrit horriblement à voir ainsi son œuvre dépecée et débitée par les détaillants de la rampe. Il se soulagea en se répandant

en sarcasmes et en doléances ironiques sur la tyrannie de ses collaborateurs. Il est vrai qu'il consentit aux suppressions qu'on lui demandait, mais il est aisé de voir que ce n'était que par découragement, par dégoût, et qu'il ne portait la main sur son ouvrage, pour le mutiler, que la mort dans l'âme. Si l'on avait, d'ailleurs, des doutes sur ce point, il suffirait d'ouvrir le manuscrit des *Troyens*, qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire, pour les dissiper. En y lisant des notes aussi débordantes d'amertume que la suivante, on se convaincra de quelle manière Berlioz indiquait les coupures:

Avis pour le quatrième acte.

«Si la cantatrice qui chantera le rôle de Didon n'est pas douée d'une voix très énergique, comme il se pourrait que la force vînt à lui manquer pour le cinquième acte, il sera prudent de supprimer dans le quatrième son duo avec Énée, c'est-à-dire tout ce qui est contenu entre la lettre M et la lettre O, et de poursuivre en conséquence le finale sans interruption.

«J'oubliais de dire qu'on peut encore supprimer le //130 // duo des Soldats, dont la familiarité un peu grossière produit un contraste si tranché avec le chant mélancolique du matelot qui le précède et l'air passionné d'Énée qui le suit. On a trouvé, en France, que le mélange du genre tragique et du genre comique était dangereux et même insupportable au théâtre, comme si l'opéra de Don Giovanni n'était pas un admirable exemple du bon effet produit par ce mélange, comme si une foule de drames journellement représentés à Paris n'offraient pas aussi d'excellentes applications de ce système, comme si, enfin, Shakespeare n'était pas là. Il est vrai que, pour la plupart des Français, Shakespeare n'est pas même autant que le soleil pour des taupes. Car les taupes peuvent ressentir au moins la chaleur du soleil. J'indique donc encore cette coupure en songeant au bonheur qu'éprouveront les directeurs, acteurs et chefs d'orchestre, pompiers, machinistes et lampistes à insulter un auteur et à dégrader son œuvre; je serai fâché de ne pas faciliter autant qu'il est en moi la satisfaction d'aussi nobles instincts.»

Sans doute, un tel état d'esprit dénote une exaspération qui peut avoir quelque chose d'injuste, mais il faut convenir que Berlioz avait toutes les excuses. Il croyait en sa musique, en Virgile et en Shakespeare; il pensait avoir mis dans son drame lyrique le meilleur de lui-même, avoir tout prévu, tout calculé avec la longue expérience qu'il avait des choses de l'art, et voici qu'il se trouvait tout à coup en contact avec des gens qui étaient loin d'avoir sur son œuvre et sur lui la même opinion, et qui, jugeant des choses du théâtre avec plus de prosaïsme, croyaient sans doute montrer beaucoup de zèle, là où Berlioz, se plaçant à son point de vue d'artiste absolu, estimait qu'ils ne faisaient preuve que de malveillance. Rien d'étonnant donc à ce que Berlioz ait mal apprécié la bonne volonté relative de ses // 131 // collaborateurs. Il y avait entre eux et lui toute la différence qui

sépare celui qui vit pour l'art, de ceux qui vivent de l'art, et cette différence n'était pas pour les rapprocher.

D'ailleurs Berlioz sut aussi rendre justice, quand il le fallut, au talent de sa principale interprète, Mme Charton-Demeur, et au dévouement de M. Carvalho qui avait accepté de monter un ouvrage dont aucun théâtre ne voulait, ce en quoi il fit preuve de désintéressement artistique, chose rare en tous temps chez un directeur. Si, par la suite, Berlioz eut sujet de faire des réserves sur la manière dont M. Carvalho avait mis son œuvre à la scène, il lui garda malgré tout une vraie reconnaissance de l'avoir jouée; il serait injuste de l'oublier et de méconnaître que, si l'auteur des *Troyens*, aigri et abreuvé de désillusions, eut de mauvais moments, il en eut d'excellents aussi. Mais, hélas! malgré toutes les coupures et toutes les transformations que l'on imposa aux *Troyens* à Carthage, malgré toutes les précautions que l'on prit afin que l'ouvrage ne parût pas trop original au public de 1863, ce public n'était pas mûr pour une œuvre de cette trempe. Il venait de faire tomber *Tannhäuser* sous les sifflets, et les *Troyens* succombèrent comme *Tannhäuser*, non pas, il est vrai, de mort aussi violente, mais d'une maladie de langueur qui les emporta après un petit nombre de représentations. Berlioz qui s'écriait après l'échec de Wagner: «On a sifflé splendidement!...On traitait tout haut, dans les couloirs, ce malheureux Wagner de fou et de crétin! Je suis cruellement vengé!...» Berlioz ne se doutait pas que le public le jugerait de la même façon que son rival, qu'il n'admettrait pas plus les *Troyens* que *Tannhäuser*, qu'il ferait à ces deux œuvres, foncièrement opposées, un procès de tendances identique, que les caricaturistes représenteraient *Tannhäuser* en bébé demandant à voir «son petit frère», en un mot, qu'en // 132 // se montrant si heureux de l'insuccès de Wagner, il se réjouissait à l'avance de sa propre défaite.

Redirons-nous les tristes quolibets du public et de la critique d'il y a trente ans? Scudo, Azevedo, de Lassalle et autres, où êtes-vous? Que sont devenus le si spirituel X..., le non moins irrésistible Z...et tant d'infailibles oracles qui donnèrent à Berlioz le coup de pied du feuilletoniste? Que sont devenues tant d'œuvres qu'ils proclamaient immortelles, tant d'autres qu'ils décrétaient mort-nées? Le temps a marché, l'éducation musicale s'est perfectionnée, et voici qu'à présent il nous faut faire un véritable effort pour comprendre en quoi la partition des *Troyens* put sembler jadis incompréhensible et extravagante au point de remplir d'une joie exultante et pleine de pitié les Aristarques de 1863!...

Depuis la mort de Berlioz, on a accordé à sa mémoire les plus larges réparations. Il n'est pas un musicien qui ne salue à présent en lui le plus grand compositeur français de ce siècle, malgré des inégalités dont il convient de ne parler qu'avec respect. Chacun reconnaît que si Berlioz a des défauts, il a des qualités qui les compensent largement; que s'il a rarement du talent, il a presque

toujours du génie, et que son tort le plus grave, son seul tort peut-être, est d'avoir paru croire que son génie, précisément, l'autorisait à se passer de talent.

Cependant, la gloire de Berlioz s'est répandue surtout, jusqu'ici, par ses œuvres symphoniques, par ses ouvertures, par des compositions de concert, comme la *Damnation de Faust* et *l'Enfance du Christ*; on n'avait pas encore offert au public l'occasion de faire amende honorable envers l'auteur des *Troyens*, car nous ne pouvons compter comme une suffisante compensation les auditions de l'œuvre dramatique du maître que M. Colonne donna jadis aux concerts du Châtelet [Châtelet]. Il fallait réparer le déni de justice infligé à Berlioz par ses auditeurs du Théâtre-Lyrique. Il fallait remettre sur une scène française le plus important de ses opéras et lui assurer une éclatante revanche. Voilà quel était depuis longtemps le vœu des admirateurs de Berlioz. Ce vœu vient d'être entendu par la Société des Grandes Auditions musicales qui s'est adressée au directeur de l'Opéra-Comique pour le réaliser. De la sorte, c'est encore à M. Carvalho qu'a été dévolue, à trente ans d'intervalle, la tâche de monter, pour la seconde fois, le drame lyrique de Berlioz, et c'est lui qui nous a rendu les *Troyens*.

Il est infiniment regrettable qu'il ait fallu attendre un aussi long temps pour obtenir qu'un ouvrage comme celui-ci fût remis au répertoire d'un de nos deux théâtres de musique, et qu'on vienne maintenant présenter au public comme une nouveauté un opéra qui devrait être, à l'heure qu'il est, aussi populaire que *l'Africaine* ou *Faust*; les *Troyens* n'ont rien de subversif, bien au contraire pour un public familiarisé déjà avec des ouvrages qui dérivent d'un système dramatique tout différent de celui de Gluck et de Spontini dont procède directement Berlioz. Mais, chose étrange! ce n'est qu'en bénéficiant de ce qu'a déjà pu gagner de terrain ce système opposé au sien que Berlioz a pu de nouveau forcer les portes d'un théâtre de musique; c'est à l'idée, fautive de tous points, que sa compréhension du drame est parente de celle de Wagner que nous devons d'avoir tellement attendu la légitime restitution d'un opéra qui ne diffère pas sensiblement, comme contexture, d'*Armide* ou d'*Iphigénie en Tauride*! Tant est forte l'action des préjugés en art et tant il est difficile d'extirper des esprits l'opinion qu'ils ont adoptée une fois pour toutes sur un artiste! Celui-ci est regardé comme symphoniste et révolutionnaire? Il aura beau écrire des romances plus simples que: *Il pleut, il pleut, bergère*, il restera // 134 // symphoniste révolutionnaire malgré ses dents. Cet autre aura débuté par une mélodie tendre sur les douceurs du crépuscule, si la mélodie se répand, il sera classé dans les élégiaques et pourra à son aise déchaîner les orchestres les plus furibonds avec gongs, bandes de Sax et canons, au besoin, sans que personne vienne jamais s'aviser de ne pas le trouver parfaitement élégiaque...et ainsi de suite.

C'est à cette belle passion des catégories que Berlioz a dû d'être rangé avec Wagner dans la section des révolutionnaires quand même et des symphonistes incurables. Il est à remarquer que la chute des *Troyens* coïncide avec celle de *Tannhäuser*, et que les deux musiciens font leur *rentrée* presque simultanément, l'un avec les *Troyens*, encore, le second avec *Lohengrin*. Qu'on entende ces deux ouvrages l'un après l'autre, et l'on sentira l'absurdité du rapprochement qui a si longtemps rendu leurs auteurs solidaires l'un de l'autre. Cette solidarité, d'ailleurs, a nui surtout à Berlioz, au Berlioz des *Troyens* du moins. Il est hors de doute que son œuvre eût dû être rejouée au moment des grands triomphes de ses compositions de concert. Elle serait aujourd'hui classique comme sa symphonie de *Roméo et Juliette*, et l'on aurait ainsi épargné à notre grand compositeur le désavantage d'une comparaison avec un autre que lui-même. Berlioz dramaturge eût bénéficié de la gloire de Berlioz symphoniste. Au contraire, en faisant entendre les *Troyens* au moment où des idées qu'il détestait semblent gagner du terrain et commencer à s'imposer, en paraissant vouloir le faire profiter d'un mouvement auquel il ne prit aucune part, on risque d'amoindrir son œuvre et de prolonger un malentendu dont il fut toujours exaspéré.

Cependant si cette reprise n'arrive pas à son heure, elle était quand même nécessaire, et l'on ne peut que féliciter la Société des Grandes Auditions d'en avoir pris // 135 // l'initiative. Il était véritablement honteux que les *Troyens* ne figurassent pas au répertoire de l'un de nos théâtres lyriques alors qu'on y accueillait des *Cavalleria Rusticana*! La Société des Grandes Auditions, qui semble avoir pris pour devise: *Il n'est jamais trop tard pour bien faire*, a donc été bien inspirée, en accordant à la mémoire de Berlioz cette satisfaction trop longtemps désirée.

Maintenant, cette légitime réparation est-elle complète? A-t-on donné à cette reprise des *Troyens* le caractère de revanche éclatante qu'elle devait avoir? Si Berlioz était encore de ce monde, aurait-il lieu de se montrer entièrement réconcilié avec ses interprètes et avec le public? Aaurait-il encore l'occasion d'écrire des *Avis* dans le genre de celui que nous avons lu plus haut? Voilà ce qu'il convient de considérer tout d'abord, puisqu'en cette circonstance, il s'agissait surtout de faire amende honorable envers un homme de génie. Eh bien! nous estimons que cet hommage repentant n'a été ni assez solennel ni assez respectueux. Au lieu de nous rendre la conception du maître dans son intégralité, au lieu de montrer son œuvre avec une conviction qui eût été digne de son fier génie, on s'est encore contenté de demi-mesures et l'on nous a joué les *Troyens* avec la plupart des coupures et des transformations qui les avaient défigurés il y a trente ans.

Il faut en prendre son parti, certains ouvrages ne seront jamais exécutés comme leurs auteurs les ont écrits, et les *Troyens* sont du

nombre; le public devra donc se résigner à n'en entendre que ce qu'on en veut bien lui donner.

Heureusement, la partition de Berlioz, comme on vient de nous la jouer à l'Opéra-Comique, reste encore assez belle pour triompher des mutilations qu'on lui a fait subir et pour s'imposer à notre admiration.

Nous l'avons dit plus haut, la principale préoccu- // 136 // - tion [préoccupation] de Berlioz semble être d'avoir voulu composer un ouvrage de haut style dramatique. Tout dans son œuvre porte les marques d'une constante soumission aux nobles traditions de ce grand Gluck qu'il ne cessa d'admirer avec ferveur. Il l'a largement imité en restant cependant lui-même, et l'on pourrait citer telle page de son œuvre que le chantre d'*Iphigénie* eût signée des deux mains. Beethoven et Weber, il est vrai, ont influé aussi sur Berlioz, mais d'une manière beaucoup plus superficielle, et il n'est pas difficile d'apercevoir qu'il les imite davantage dans les *Troyens* en reproduisant quelques-uns de leurs procédés qu'en s'appropriant, comme il le fait pour Gluck, ce qui caractérise foncièrement leur manière.

Le poème que Berlioz a tiré de l'*Énéide* suit très fidèlement le texte de Virgile, trop fidèlement peut-être, car il aurait été, en bien des endroits, préférable que ce poème se conformât davantage aux lois du drame et développât le caractère des personnages suivant la logique de la scène. Mais esclave d'une admiration fanatique pour l'*Énéide* et pour Virgile, Berlioz s'est fait un scrupule d'artiste de ne pas trop s'éloigner de son modèle. Noble souci qu'ont peu de librettistes et dont on ne saurait le blâmer. Il en résulte que le poème des *Troyens* est plus lyrique que dramatique, et que son ensemble laisse plutôt l'impression d'une suite de tableaux dramatiques que d'une action scénique graduellement développée. Quant aux vers, ils ont de la clarté, c'est tout ce qu'on en peut dire, et ils ne valent guère que par la musique qui y est adaptée.

Au premier acte, nous avons surtout admiré le bel air de Didon:

Errante sur les mers

qui est du plus beau Berlioz, du plus pur, du plus profondément senti; par contre, nous avons goûté médiocrement ce qui précède: l'air des *Récompenses* avec sa // 137 // reprise en ensemble et le duo entre Didon et Anna, vraiment par trop *vieux jeux*. Le chœur: *Gloire à Didon*, qui comme hymne national (Berlioz l'intitule ainsi) fait beaucoup songer au *God save the Queen*, ne nous a pas non plus beaucoup frappé, et nous lui préférons le chœur de début, avec son rythme persistant de basse d'une joyeuse vivacité.

Le finale de cet acte est d'une superbe impétuosité en son impatience belliqueuse. Nul mieux que Berlioz n'a su déchaîner ces fougueuses aspirations, ces exubérances d'ardeur juvénile et de fièvre héroïque, qui entraînent l'homme vers l'action et le poussent à déployer toutes les énergies de son être. Ce finale a vraiment grande allure. Et que dire de la scène épisodique d'Énée faisant ses adieux à Ascagne! C'est là vraiment une inspiration de la plus touchante beauté, de l'expression la plus contenue et la plus vraie; impossible de l'entendre sans être ému: c'est d'une pureté digne de l'antique et d'une tendresse qui va droit au cœur.

Le troisième acte, devenu le second par suite de la suppression du tableau de la chasse royale exécutée comme entr'acte, est exclusivement lyrique. Nous regrettons que l'on ait cru devoir couper les deux airs de ballet, d'un coloris si original, qui précèdent le pas des esclaves nubienues; personne assurément n'eût trouvé qu'ils faisaient longueur. La cantilène d'Iopas est un hors-d'œuvre qui a été très apprécié du public. C'est un «poème des champs» que Berlioz a voulu écrire, mais il faut convenir qu'il sent un peu sa romance. Toutefois la scène est charmante dans sa familiarité lyrique. Le quintette qui suit est d'un style vocal extrêmement pur, et la phrase du début: *O pudeur! tout conspire à vaincre mes remords*, est d'une justesse de sentiment admirable. Impossible de mieux rendre l'abandon d'une âme à la tendresse qui s'éveille en elle. Nous aimons moins les idées qui suc- // 138 // -cèdent [succèdent]; le milieu du morceau, surtout, nous semble faiblir. Que dire du septuor et du duo d'Énée et de Didon? Il faut entendre et admirer. Un indicible charme, toute la poésie de la mer, de l'amour et de la nuit, ressortent de ces pages uniques, évocatrices de passions calmes sous des cieux pleins d'étoiles et de silence, parmi de nocturnes jardins où monte seul le bruit des flots, berceur d'ineffables et lentes songeries.

Le second acte, qui a été coupé et joué comme entr'acte entre le troisième et le quatrième, n'est plus de la sorte qu'un poème symphonique assez inexplicable. Pourquoi ces déchaînements soudains, ces fanfares de chasse, ces bruits de tempête, ces cris lointains: Italie! C'est ce que la mise en scène nous aurait fait clairement comprendre si on l'eût voulu. Berlioz avait évidemment été hanté en cet endroit par le tableau de la fonte des balles du *Freischütz* et s'autorisait de ce magnifique précédent. Qu'on imagine ce dernier morceau sans mise en scène. Ce n'est pas plus absurde.

Les quatrième et cinquième actes sont les plus beaux de l'ouvrage, ceux où l'inspiration du maître s'élève le plus haut et se soutient le mieux. La chanson du matelot et le duo des deux soldats sont deux épisodes charmants et d'une note absolument personnelle à Berlioz. Quant au grand air d'Énée, à la scène des spectres et au départ des Troyens, c'est là un ensemble de morceaux de tout à fait premier ordre, et le souffle génial qui court dans ces pages leur

assure l'immortalité comme à celles des grandes inspirations de Gluck, de Mozart ou de Weber.

Le cinquième acte est tout entier rempli par la douleur de Didon, par ses regrets, par son désespoir, par ses imprécations, ses adieux et sa mort. Chaque phase des souffrances de la reine délaissée est ici marquée en traits d'une sûreté et d'une profondeur admirables. Berlioz a senti son personnage en grand musicien et en // 139 // grand artiste, et il en a fait une figure inoubliable. Il a rendu ce déchirement d'un noble cœur anéanti et torturé par la trahison d'un parjure avec une intensité de passion devant laquelle il est impossible de rester froid. Ce cinquième acte est le magnifique couronnement d'une œuvre, qui, si elle contient des inégalités et des faiblesses, n'en est pas moins par endroits d'une envolée toute géniale et d'une noblesse souveraine. Les *Troyens* restent une des plus fières productions de la musique française, une de celles dont elle a le plus légitimement le droit de s'enorgueillir.

A l'Opéra-Comique, le rôle de Didon a été confié à une jeune débutante, Mlle Marie Delna, qui nous semble appelée au plus brillant avenir. Voix généreuse et sympathique, mimique expressive, sens instinctif du drame, Mlle Delna a déjà tout ce qui ne s'apprend pas; elle saura bien vite ce qui s'apprend et deviendra, nous l'espérons, une véritable tragédienne lyrique. C'est une place à prendre qui nous paraît vacante pour le moment.

Le rôle d'Énée a servi au début de M. Lafarge, un artiste plein d'une ardeur et d'une conviction qui se font de jour en jour plus rares. M. Lafarge est un tragédien expérimenté et un chanteur de style. Il a joué la scène des spectres avec une puissance dramatique qui s'est imposée à toute l'assistance.

MM. Fournets et Belhomme sont des sentinelles troyennes pleines de verve. M. David a agréablement soupiré la chanson d'Iopas. Les plus petits rôles d'ail leurs sont tenus par des artistes de valeur. Ce sont les chœurs qui nous ont paru la partie faible de l'interprétation. Quant à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il a sa légende, et il ne faut pas détruire les légendes.

LA REVUE HEBDOMADAIRE, 2 juillet 1892, pp. 126-139.

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE
Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages etc.
Day of Week: Saturday
Calendar Date: 2 JUILLET 1892
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: TOME II
Year: 1^{er} ANNÉE
Pagination: 126 à 139
Issue: Livraison du 2 juillet 1892 (6^e livraison)
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE
Subtitle of Article: *LES TROYENS*
Signature: Paul Dukas
Layout: Internal main text