

En rendant compte, il y a un mois, de l'opéra des *Troyens*, j'ai énuméré avec soin, bien que rapidement, les beautés qui m'avaient frappé aux deux premières représentations. J'ai signalé avec impartialité et dans une entière indépendance d'esprit des défauts que j'avais relevés dans cette œuvre. J'ai cru que la critique ne perdait jamais ses droits, même vis-à-vis de l'homme qu'on admire le plus, même vis-à-vis d'un confrère et d'un ami. Il y a mieux: j'ai cru qu'agir de la sorte était un hommage rendu à son caractère et à la hauteur de son talent. M. Berlioz m'a bien compris, et je puis dire que, de tous ceux qui m'ont lu, c'est lui qui s'est montré le moins surpris de mes réserves. Certes, si j'ai à me reprocher d'avoir atténué quelque chose, ce n'est pas l'expression de mon blâme, c'est bien plutôt celle de mes éloges. Mes critiques, je les maintiens. Je n'en retranche rien, je n'y ajoute rien. Mais depuis que mon article a paru, plusieurs auditions des *Troyens* m'ont révélé des beautés que je n'avais pas d'abord aperçues, ou m'en ont fait mieux apprécier d'autres que je n'avais pas suffisamment goûtées; et je me suis dit que je ferais connaître mon impression au public, qui juge en ce moment l'œuvre de M. Berlioz. Je me suis dit surtout qu'en présence des attaques injustes, passionnées, cruellement légères, auxquelles M. Berlioz est en butte de la part d'un côté de la presse musicale, je ne devais pas taire l'impression toujours plus profonde et plus pénétrante que cette musique des *Troyens* me fait éprouver. Oui, hier, à la douzième représentation, et malgré une exécution qui malheureusement n'était pas irréprochable, j'ai senti que mon admiration croissait à mesure que je me familiarisais davantage avec les innombrables perfections de l'œuvre. Il y a évidemment dans la musique de M. Berlioz une beauté du dedans, un souffle intérieur, un charme intime, une inspiration élégiaque qui ne se révèle qu'à la longue; il y a ce je ne sais quoi qui attire, qui attache, qui fait qu'on insiste sur les détails jusqu'à ce qu'on soit bien sûr qu'aucun ne nous a échappé, qui fait qu'on adore une partition et qu'on lui demande de nous rendre au piano les jouissances qu'elle nous a procurées à la scène.

A entendre cette musique si originale, si riche, si expressive et si colorée, on se demande pourquoi son auteur a rencontré jusqu'ici tant d'opposition de la part de ceux qui sont appelés à présider aux destinées de l'art; pourquoi il a rencontré mille obstacles sur sa route, pourquoi il s'est vu mis à l'écart et n'a pu arracher ses succès qu'au prix d'efforts opiniâtres et d'une lutte héroïque. Et j'en ai trouvé la raison: c'est que M. Berlioz pose son idéal très haut; c'est qu'il ne veut pas que cet idéal touche la terre, c'est qu'il le transporte de premier coup dans une sphère bien au-dessus des vulgarités et des grossièretés de l'art contemporain. C'est que l'art, tel qu'il le comprend, non seulement n'a rien de commun avec un certain art d'origine équivoque et de fabrique bâtarde, mais encore est la condamnation de ce dernier comme de ceux qui sont chargés d'en faire valoir les avantages et d'en prôner les délices.

En lisant ces jours derniers une brochure d'un savant docteur; mon compatriote et mon ami, je me suis arrêté sur une phrase qui m'a donné à réfléchir: «Je déplore, dit l'auteur, la langueur actuelle des intelligences, dont la plupart sont impuissantes à penser, et qui, dans cette impuissance,

ont contracté le mépris même de la pensée (1).» Je me suis demandé si cela ne s'appliquait pas à la musique comme à tout le reste; s'il était un seul ordre d'idées aujourd'hui, dans la science et dans l'art, qui ne tombât pas sous le coup de ces paroles. C'est là, à mon sens, ce qui explique les attaques persistantes dont a été l'objet le compositeur qui, avec la hauteur de son inspiration, la pompe et la grandeur de son style, la distinction des formes dont il revêt sa pensée, a tenté de ramener parmi nous la tragédie lyrique à la vérité de l'accent dramatique, à la force d'expression de Gluck, tout en l'enrichissant des conquêtes de l'harmonie et des acquisitions de l'instrumentation moderne.

M. Berlioz est impitoyable pour les arrangeurs qui mutilent et corrigent l'œuvre des maîtres, pour les cantatrices qui défigurent les plus beaux chants de ces maîtres par de plates vocalises. Il fulmine contre toute fausseté, toute non-sens, toute inconvenance scénique et contre la brutalité des ces compositeurs qui déchaînent toutes les furies de leurs trombones, de leurs ophicléides, de leurs grosses caisses et de leurs cymbales dans tous les morceaux de leur partition, indifféremment, comme s'ils voudraient marquer par là le vide de pensée, de sentiment et d'expression. *Inde iræ!*

Voilà les crimes de M. Berlioz. On s'irrite de ce que ses prédilections musicales sont en quelque sorte écrites dans ses œuvres; on ne lui pardonne pas son horreur du convenu et du factice; son aversion pour les moyens grossiers par lesquels tant d'autres flattent les instincts de la foule; et, par une dérision singulière, on lui jette à la face les noms de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Rossini, sans songer que si, à l'heure de l'épreuve et de la souffrance, ces grands maîtres avaient eu pour témoins de leurs luttes ceux qui invoquent aujourd'hui si pompeusement leurs noms, ce n'est pas sur ces derniers qu'ils auraient dû compter pour les défendre contre les préventions et les attaques de leurs contemporains.

En attendant, *les Troyens* poursuivent leur carrière, non sans discussion, non sans contestation; c'est justement ce que nous demandons. Chaque soir une foule attentive, recueillie, va applaudir cet acte immortel du quintette, du septuor, du duo d'amour et pénétre toujours plus avant dans les richesses des premier, quatrième et cinquième actes. Cette foule écoute, elle étudie, elle se rend compte. Elle n'ignore pas que s'il y a des beautés qui saisissent, qui s'imposent d'elles-mêmes, il en est d'autres, d'abord éclipsées par l'éclat des parties saillantes, qui, à la longue, se dégagent des mille combinaisons de leur entourage, et nous révèlent des trésors de mélodie, d'harmonie, d'instrumentation, d'accent et d'expression. Ces beautés sont de celles qui ne sont pas pour l'effet, qui émeuvent sans provoquer les bravos. Chaque soir, la lumière se fait, et tel qui s'était rendu au Théâtre-Lyrique pour admirer un tissu de bizarreries et d'extravagances, en revient tout étonné d'avoir vu se dérouler de larges et beaux dessins aux contours les plus nobles et les plus purs; tel qui s'attendait à un vacarme effroyable est tout surpris de n'avoir entendu

(1) *De la philosophie positive dans ses rapports avec la médecine*, par le docteur E. Chauffard.

qu'un orchestre harmonieux, sobre autant que riche, contenu autant qu'éclatant.

Ainsi se réfutent les critiques inconsidérées faites à M. Berlioz: par la simple audition de son œuvre. La lumière a suffi pour la venger de ceux qui voulaient l'obscurcir. Le dénigrement systématique contribuant au triomphe de celui qu'il veut vouer au mépris, a toujours été pour moi un spectacle des plus divertissans. Les mauvaises passions servent mal celui qui les appelle à son secours; elles exercent aussi une justice; elles le punissent en le frappant d'aveuglement.

Les vraies beautés de l'art ne pouvant être goûtées que par les âmes élevées, je m'applaudis de voir un public apprécier tout ce qu'il y a de grandeur et de noblesse dans cet hymne national qui revient trois ou quatre fois avec des contre-points et des dessins d'instrumens toujours nouveaux; ce qu'il y a de suavité et de tendresse dans la seconde partie du duo des deux femmes: *Sa voix fait naître dans mon cœur*, et dans l'invocation: *Sichée, ô mon époux!* ce qu'il y a de majestueux et de sombre dans l'orchestration de la marche en mode triste, lorsque les violons dans le grave répondent au gémissement des trombones sur les derniers battemens d'un rythme qui s'éteint; ce qu'il y a de touchant, de naïf, de mélodique dans le récitatif d'Ascagne: *Auguste Reine*, que l'auteur a relevé par des traits d'orchestre si gracieux; ce qu'il y a de rapide et d'entraînant dans le finale, dont le sujet est traité et développé d'une manière si conforme aux prescriptions classiques.

Je passe sur le troisième acte, qui n'a pas besoin de commentaires. Je voudrais pourtant indiquer en passant la belle modulation par laquelle s'ouvre l'admirable quintette: *Tout conspire à vaincre mes remords*, si remarquable par l'agencement des parties et par la noblesse du style; le court récit: *Mais bannissons ces tristes souvenirs*, où se trouve une autre modulation radieuse sur ces mots: *Nuit splendide et charmante*; et, dans le septuor qui suit, l'extrême bonheur avec lequel les voix passent du ton de *la* mineur au ton de *fa* mineur, puis au ton de *la* bémol, dans un intervalle de trois mesures, et cela par une progression si naturelle qu'elle est d'une douceur infinie.

Chaque soir le public apprécie de plus en plus la poétique et mélancolique chan- // 2 // -son [chanson] du matelot, qui est la chanson de tout exilé en qui vit le souvenir de sa mère et de sa patrie; le chœur si agité en *sol* mineur: *Chaque jour voit grandir la colère des dieux*; puis un chef-d'œuvre que Gluck n'aurait pas désavoué: l'air d'Enée: *Non, je ne puis oublier*, et l'admirable andante: *Oh! quand viendra l'instant*, avec ces accens poignans: *En déchirant ton cœur*, avec sa terminaison antique: *En serais-je capable?* et tout l'*allegro agitato*: *En un dernier naufrage*, et les harmonies si étranges et pourtant si simples des apparitions des ombres des héros.

Je voudrais répondre ici, à ceux qui se persuadent ou à qui l'on a persuadé qu'à l'exception d'un septuor, d'un duo, d'un quintette, et d'un air de ballet, il n'y a absolument plus rien qui soit digne d'attention dans l'opéra des *Troyens*; en un mot, que cette partition se réduit à un acte. C'est

déjà quelque chose d'avoir fait un acte hors ligne. Mais il y a ici une étrange préoccupation ou une singulière tactique. Je ne demande pas qu'on me croie sur parole. Je demande qu'on examine, qu'on écoute jusqu'au bout, et l'on se convaincra que dans les quatrième et cinquième actes, l'auteur, loin d'être resté inférieur à lui-même, s'est élevé à un ordre de beauté supérieur à ce qu'on avait déjà entendu, et que dans l'air d'Enée dont je viens de parler, dans le récitatif mesuré, en *la* mineur, où les accens du violoncelle accompagnent la voix de Didon, et où les soupirs des flûtes expriment toutes les angoisses de son âme; dans l'air en *la* bémol: *Adieu, fière cité*, où elle rappelle si douloureusement le motif du duo: *Nuit d'ivresse et d'extase infinie*, l'auteur a atteint le comble du pathétique. Je ne pousserai pas plus loin cette analyse. On ne saurait admirer sans restriction l'œuvre de M. Berlioz; mais, dans ce qui est digne d'admiration, on sent le plus grand respect pour la forme classique, pour la coupe régulière des morceaux, pour le développement naturel des motifs, pour la vraie syntaxe musicale. Le compositeur a jeté sa pensée dans le grand moule des Bach, des Haendel [Handel], des Gluck, des Mozart, des Spontini, des Beethoven, des Weber. Oui, musicalement et littérairement, l'œuvre de M. Berlioz est une œuvre classique.

Et quant à ce sujet d'Enée et de Didon, n'est-il pas curieux de voir l'auteur de *la Symphonie fantastique*, le père, quoi qu'il en dise, des inventeurs de la *musique de l'avenir*, en arriver à un pareil choix et essayer d'émouvoir un auditoire au moyen de ces deux grands ressorts qu'on appelait anciennement la pitié et la terreur? Il y a plus: M. Berlioz, en se fixant à ce choix, s'est-il douté lui-même qu'il tendait une main à Racine comme il a donné l'autre à Shakspeare [Shakespeare]? Ouvrons la préface de *Bérénice*:

«Nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes, que la séparation d'Enée et de Didon dans Virgile. Et qui doute que ce qui a pu fournir assez de matière pour tout, un chant d'un poème héroïque, où l'action dure plusieurs jours, ne puisse suffire pour le sujet d'une tragédie dont la durée ne doit être que de quelques heures?..... Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort dans le goût des anciens.»

Ainsi, voilà Racine qui suggère pour ainsi dire à M. Berlioz le sujet de son opéra. Mais ce n'est pas tout: Voici un autre écrivain du dix-septième siècle, et celui-ci est musicien, qui indique également au compositeur le sujet d'Enée et de Didon. J'ouvre le livre intitulé: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par Le Cerf de La Viéville de Freneuse, et j'y lis ce qui suit:

«Quand Virgile me représente Didon agitée d'un amour naissant, qu'elle combat en vain, je me trouble, je crains et j'espère avec elle. Elle devient allarmée, puis furieuse du départ de son amant; elle se désespère, elle se poignarde. Je ne puis pas blâmer Enée, parce qu'il est forcé par les dieux de la quitter; mais je le hais presque en ce moment-là, et je m'attendris, je pleure sur le bûcher de Didon, comme faisait saint Augustin, qui aimait à n'être pas le maître de ses larmes en lisant une

poésie si pathétique. Maintenant, poursuit l'auteur, quelle est la beauté de la musique des opéras? C'est d'achever de rendre la poésie de ces opéras une peinture vraiment parlante. C'est, pour ainsi dire, de la retoucher, de lui donner les dernières couleurs. Or, comment la musique *repeindra-t-elle* la poésie, comment s'entre-serviront-elles, à moins qu'on ne les lie avec une extrême justesse, à moins qu'elles ne se mêlent ensemble par l'accord le plus parfait? Le seul secret est d'appliquer aux paroles des tons si proportionnés que la poésie, étant confondue et revivant dans la musique, celle-ci porte jusqu'au fond du cœur de l'auditeur le sentiment de tout ce que le chanteur dit. Voilà ce qui s'appelle exprimer.»

Et voilà justement ce que M. Berlioz a voulu faire dans son opéra des *Troyens*? Je suis vaincu qu'il ne désavouera pas plus cette filiation de Racine, qu'il n'abandonnera rien de son culte pour Shakspeare [Shakespeare]. Il y a là dans ce retour au goût de l'antiquité et aux saines traditions classiques, de la part d'un homme en pleine possession de ses forces, d'un homme qui n'a jamais fait la moindre concession aux goûts du public, en vue du succès, il y a là un symptôme curieux à observer. S'il n'a jamais fait de concessions, M. Berlioz n'en a pas moins subi, dans son talent, et peut-être à son insu, des modifications qui loin d'être l'effet de la volonté, sont le résultat de l'expérience et du travail de l'esprit.

J'ai énuméré les beautés qui m'ont le plus frappé dans *les Troyens*. Mais pour apprécier ces beautés, il faut se dérober à ce milieu de fausses notions musicales, de fausse expression, de fausse mélodie qui nous environne. Il ne faut pas s'imaginer que, parce qu'une phrase ne se déroule pas sur une batterie ou un placage d'accords parfaits, parce qu'elle n'opère pas son repos à la tierce inférieure ou supérieure, ou bien à la quinte, parce qu'elle ne se résout pas au moyen de la cadence routinière *félicita*, et de cette autre cadence par laquelle les chanteurs semblent mendier les applaudissemens de la foule, il ne faut pas, dis-je, s'imaginer pour cela que cette phrase n'a aucun sens, aucune forme, aucune suite. S'il faut dire toute ma pensée, il y a cent fois plus de mélodie réelle dans la plupart des morceaux que j'ai cités tout à l'heure, que dans tel opéra italien ou tel opéra comique en vogue. Que voyons-nous la plupart du temps dans un air italien? On n'y compte souvent que huit mesures mélodiques; le reste n'est que remplissage, lieux communs, non-sens; tandis que, chez M. Berlioz, tout est, sinon mélodique, du moins musical, parce que *les tons y sont toujours proportionnés aux paroles*, parce que la phrase y est dégagée de ces formules insipides et parasites dans lesquelles certains compositeurs encadrent leur période pour la mettre en relief et la rendre plus saillante, s'il se peut par la pauvreté même de ces encadrement. Mais, encore une fois, pour goûter cette musique, il faut se dérober à ses habitudes, à ses préoccupations; il faut sortir de l'atmosphère de musique vulgaire et d'art frelaté dans laquelle on a vécu. En un mot, pour aimer cette musique, il faut aimer la musique.

En est-il beaucoup qui l'aiment véritablement parmi ceux qui en parlent, qui en dissertent, qui l'enseignent? Aimer Mozart, aimer Haydn, aimer Gluck, aimer Beethoven, Weber, Spontini, cela est aisé à dire, mais n'est pas si commun que l'on croit. Pour nous faire croire qu'on aime la

musique de ces maîtres, il ne faudrait pas aimer celle que l'on aime. On croit aimer la musique, on croit de bonne foi, mais, en réalité, ce qu'on aime est un composé de certaines choses auxquelles une certaine musique vient prêter son concours; c'est un certain chatouillement, un certain tressaillement que cette musique procure; et il faut que cette musique soit soutenue de tout le prestige de l'art du chanteur, de toute la perfection d'une exécution vocale pour qu'elle soit supportable. Livrée à elle-même, qu'elle est vide, pauvre, même aux oreilles de ceux qui la vantent!

Il y a donc une musique pour ceux qui ne l'aiment pas. Je dis mieux... il y a des compositeurs qui n'aiment pas la musique, et qui en font, qui en font en se conformant au goût de ceux qui ne l'aiment pas.

Ce n'est ni pour ces compositeurs ni pour ces auditeurs qu'a été écrite la musique des *Troyens*; elle a été composée pour les vrais amateurs, qui l'ont déjà placée à son rang.

— L'administration du Théâtre-Lyrique a repris successivement *Obéron* et *la Perle du Brésil* pour alterner avec *les Troyens*. La reprise d'*Obéron* n'a pas été heureuse, le ténor de Quercy n'ayant pas répondu à ce que l'on attendait de lui dans le rôle de Huon. Malgré la grâce que M^{me} Faure-Lefebvre a répandue sur le rôle de Fatime, malgré le style entraînant et la verve bien qu'un peu vulgaire de M^{me} Ugalde dans celui de Rézia, la pièce n'est pas allée au delà, de quelques représentations. On devrait y regarder à deux fois avant de compromettre aussi légèrement le sort d'un chef-d'œuvre. En attendant, cela prouve que les chefs-d'œuvre eux-mêmes ne sauraient résister à une interprétation incomplète ou inintelligente.

La reprise de *la Perle du Brésil* a été de beaucoup meilleure. M^{me} Carvalho, dans le rôle de Zora, a électrisé la salle par des merveilles de vocalisation. On ne peut exécuter des tours de force avec plus d'aisance, ni rendre plus naturelles les difficultés les plus compliquées. Elle a prodigué les traits les plus éblouissants dans le chant du Mysoli, que la salle lui a redemandé avec acclamation, et elle a délicieusement chanté la ballade du *Grand esprit des bois*. Pilo s'est fait applaudir dans la romance du premier acte: *Zora, je cède à ta puissance*, et le duo du second. Bien que le rôle de l'amiral ne soit pas dans la voix de Petit, celui-ci n'a pas moins chanté avec beaucoup de succès son chant de guerre qui a obtenu les honneurs du *bis*.

JOURNAL DES DÉBATS, 10 décembre 1863, pp. 1-2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	10 DÉCEMBRE 1863
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	THÉÂTRE-LYRIQUE [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Encore <i>les Troyens</i> . – Reprises d' <i>Obéron</i> et de <i>la Perle du Brésil</i> .
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None