

L'introduction instrumentale du premier acte mérite toute notre attention. Bien que d'un style un peu tourmenté, elle est fort habilement faite, et elle est développée avec cette science, instrumentée avec cet art qu'on ne cesse pas d'admirer dans tout ce qui sort de la plume de Meyerbeer. On y remarque deux motifs qui reparaitront plusieurs fois, le premier surtout, qui projette sur l'œuvre entière comme un sillon lumineux. Celui-ci est en *si* mineur: il est empreint d'une teinte mélancolique; le second, en *si* majeur, se déroule avec une douce solennité sous les grands accords des instrumens graves de l'orchestre frappant sur le temps faible de la mesure. La mélodie y est plus coulante, elle a plus de franchise et de rondeur.

C'est en effet ce premier motif qui va servir de prélude et de conclusion à la romance que chante Inès au lever du rideau et qui succède à un récitatif d'un style tempéré où, parmi de gracieux détails d'orchestre, il faut noter le thème en *fa* des violoncelles sur les paroles.

Il reviendra,
Je le sens là.

Ici ce motif prépare, au moyen d'un dialogue entre la voix et les petits instrumens, l'entrée de la romance d'un caractère sentimental et rêveur, et d'un goût presque italien, à cause de la triple appoggiature de la quatrième mesure, qui passerait parfaitement inaperçue dans un opéra de Bellini ou de Donizetti, mais qui s'accuse un peu trop crument peut-être par un fond musical allemand. Le terzetto où don Diego déclare à sa fille que le roi lui ordonne d'épouser don Pedro, tandis que celui-ci s'efforce de lui persuader qu'elle ne doit plus songer à Vasco, mort probablement dans un naufrage, n'offre d'abord rien de bien remarquable. Tout à coup pourtant il prend un grand intérêt musical, grâce à l'admirable chant d'Inès s'adressant à Vasco par les paroles suivantes:

Loin de ta patrie,
Quand tu perds la vie,
Reçois d'une amie
La plainte et les pleurs, etc.

On ne saurait dire ce que cette phrase rendue avec une expression très touchante par M^{lle} Battu, prête de noblesse, de puissance et d'ampleur à l'ensemble. Nous voici à la scène du conseil. Après une belle ritournelle de seize mesures qui se déroule à l'orchestre avec gravité et lenteur, les voix de basse entonnent à l'unisson une invocation au Saint-Esprit: *Dieu, que le monde révère*, etc. La période est ample, flottante et de forme italienne, ainsi que l'accompagnement. Je n'aime pas trop la modulation à la tierce de la huitième mesure; j'aime bien moins encore les triolets de la dixième et les groupes de doubles croches de la onzième, qui donnent à ce morceau un accent déclamatoire. Mais enfin l'allure générale est grandiose, et cette prière, dont le motif va servir de pivot à tout le final, sauf la strette, produit un grand effet. Suit un excellent motif instrumental en *la* bémol mineur, incisif et pénétrant, sur lequel court le récitatif, le récitatif tel que l'entend Meyerbeer, varié, accidenté, pittoresque, parfois

familier, partagé en petits compartimens ingénieux; nous arrivons ainsi, à travers un très beau mouvement d'orchestre, sur les mots: *Le bruit court que Diaz, par les flots en furie, etc., etc.*, à la reprise partielle du thème de l'invocation. L'entrée de Vasco est annoncée par une ritournelle assez vulgaire dont le thème va malheureusement se retrouver, sous forme de récitatif mesuré, dans la bouche de Vasco lui-même et du grand inquisiteur. Le récitatif de Vasco et le quatuor qui suit sont d'une inspiration beaucoup plus relevée. Dans le récitatif, il faut noter le bel accent d'orchestre sur les dernières notes des deux hémistiches du vers:

Ce géant de la *mer*, ce cap de la *tempête*;

et, dans le quatuor, on reconnaît la main ferme qui a tracé le beau septuor du cartel des *Huguenots*. La courte et bizarre ritournelle en *si* mineur, qui signale l'entrée de Sélika et de Zénusko, est empruntée au chœur des sauvages du troisième acte et rappelle un peu le chœur des derviches des *Ruines d'Athènes* [*Die Ruinen von Athen*]. C'est une phrase très gracieuse que celle par laquelle Vasco engage Sélika à répondre à l'interrogatoire du président du conseil. Je n'en dirai pas autant de la réponse en triolets de Zénusko, ni de sa comparaison de l'esclave avec le bœuf de labour. Mais à partir du motif en *la* mineur, à six-huit, ce finale semble animé d'un mouvement irrésistible. Que de merveilleuses surprises nous attendent! et la troisième reprise du motif de l'invocation qui reparait en *fa* sous la pédale de la dominante; et le chœur:

De l'outrage, de l'insulte,
De ces cris, de ce tumulte, etc., etc.,

avec ses brèves et énergiques accentuations; et la quatrième reprise du motif principal, cette fois sous la pédale *si* bémol, qui se transforme soudain en une superbe ritournelle instrumentale pendant le dépouillement des notes; et le motif orchestral en *ut* mineur; et le cantabile de Vasco en *ut* majeur; et le terrible trait chromatique ascendant en *ut* dièse mineur, qui mugit à l'orchestre jusqu'à quatre fois, et bientôt éclatera aux voix; et le thème de la strette en *mi* majeur; et les gammes chromatiques ascendantes des basses que les violons déchaînés doublent en triolets; et ces modulations harmoniques imprévues; tout cela est brûlant de verve et prouve qu'entre les mains d'un homme de génie il n'est pas de sujet si commun en apparence qui ne contienne des trésors inépuisables. Mais, je le demande, pourquoi tout ce tapage dans toute cette strette? Pourquoi ce luxe de grosse caisse assourdissante et de retentissantes cymbales? Pourquoi ces moyens d'expression matérielle poussés à outrance? Tel qu'il est pourtant, ce premier acte de *l'Africaine*, avec ce bruit, avec ses inégalités, avec son style mélangé, est peut-être le plus beau premier acte qui soit sorti de la plume de l'auteur.

Le second ne lui est pas inférieur, et il est d'un style tout différent. C'est une observation à faire sur *l'Africaine*, que chaque acte y a sa couleur propre. Au lever du rideau, Vasco est étendu sur un grabat dans sa prison; Sélika est à ses pieds; elle le sert et veille sur lui en esclave fidèle, ou plutôt en amante jalouse. L'orchestre murmure comme un roulis de vagues,

auquel se mêlent les notes mélancoliques et mystérieuses du cor. Vasco rêve de voyages, de découvertes; il songe à sa patrie, à Inès, et il soupire cette mélodie que le cor vient de faire entendre.

Au tour de Sélika de chanter. Elle chante un air de sommeil qui a bien plutôt l'allure d'un air de ballet; en tout cas, c'est un sommeil plus agité que léger. L'air est agréable et joli, néanmoins, bien que la phraséologie en soit par moment tourmentée et contournée, bien que l'auteur s'y amuse à des imitations puériles du chant du bengali, bien qu'enfin il mette dans la bouche de M^{lle} Saxe une vocalise beaucoup trop prolongée. Nous arrivons à une belle scène, et, musicalement parlant, une des plus belles de la partition, je veux dire l'entrée de Zénusko dans la prison, de Zénusko tout prêt à sacrifier Vasco à sa vengeance, à sa haine pour les chrétiens. Il est annoncé par un motif d'orchestre en *la* à trois temps, où les bassons et les cors, joints aux instrumens à cordes, produisent la plus noble sonorité. Sélika dissuade Zénusko de ses projets homicides.

Et toi, guerrier, souillant la main d'un pareil crime,
Tu veux frapper au cœur ce maître magnanime!

Je cite cette phrase pour faire admirer sur chaque mesure un très bel arpegge d'alto. Nous arrivons ainsi à l'air en *ré*: *Fille des rois, à toi l'hommage*. On dirait une des plus pures inspirations d'Haydn! C'est posé, c'est calme, c'est musical, c'est de la plus belle école classique. Remarquons ensuite la sombre agitation du pizzicato des basses sur le motif en *sol* mineur: *Je suis dans la grande île*, puis le second motif dans le même ton: *Mais lorsqu'en cette prison, auprès d'un ennemi*, qui ramène adroitement au motif principal.

Mais, je le déclare pour ce qui est du thème final: *Quand l'amour m'entraîne*, en *si* bémol, à trois temps, il dépare ce bel air. C'est une triviale et pauvre imitation du *pif, paf, pouf* des *Huguenots*. Je n'ai pas besoin de consulter les vrais amateurs, les vrais artistes, ceux qui connaissent la valeur d'une idée musicale; j'affirme qu'il n'en est aucun qui ne soit de mon avis sur la nécessité de retrancher tout ce passage, puisqu'il y a des coupures à faire, et de nombreuses. Je supprime donc tout cet endroit, et je passe au beau cantabile: *O Brahma, dieu puissant!* que Zénusko chante en quittant la scène, où les violoncelles et les altos dans le grave font entendre des harmonies si pures et si mystérieusement voilées. Du duo entre Vasco et Sélika: *En vain leur impuissante rage*, je retranche également le six-huit:

Combien tu m'es chère,
Ange tutélaire!

vulgaire par son allure mélodique, vulgaire par son unisson et sa vocalise encore à l'unisson.

Je voudrais néanmoins garder le chœur expressif de Sélika:

Quand je lui suis chère,

O douce lumière!

Le finale est beau d'un bout à l'autre, à partir de cette scène en la bémol mineur, où, avec des accens entrecoupés et tous les *gruppetti* mordans des altos, Inès vient rendre la liberté au prisonnier. Je ne veux pas oublier de signaler sa belle phrase:

Nous nous quittons à tout jamais.
Hélas! Il faut nous fuir; adieu!...

Rien de plus touchant que ces derniers accens. Si le compositeur a eu deux ou trois défaillances dans ce qui précède, il se relève magnifiquement dans le septuor qui se termine par le beau chant en *si* naturel majeur que nous avons vu figurer comme second motif dans l'introduction instrumentale du premier acte, et qui se déroule ici sous les grands accords des harpes, le tremolo des violons à l'aigu et les accens graves des clarinettes. Quels pathétiques et attendrissans adieux d'Inès à Vasco! Et ces rentrées successives de toutes les voix, quelle solennité elles apportent à cette péroration d'un des chefs-d'œuvre de la partition!

// 2 // Ainsi, sauf les réserves que nous avons faites, deux beaux premiers actes: ce qui ne se rencontre pas toujours chez Meyerbeer. En revanche, le troisième acte, beau dans *Robert*, beau dans *les Huguenots*, avouons-le franchement, est le plus faible dans *l'Africaine*. Ici, tout le monde est d'accord. Ce troisième acte s'est trompé d'adresse; il était destiné à la Porte-Saint-Martin, à quelque théâtre des boulevards. Il s'est fourvoyé à l'Opéra. Il ne pouvait guère inspirer le grand maître, avec cet énorme et immobile vaisseau qui nous cache la mer et presque l'horizon, joujou gigantesque pour la multitude, et joujou dangereux pour le succès de la pièce, dangereux aussi pour la vie des machinistes, et qui pourrait bien un beau jour échouer tout de bon au grand détriment des bras et des jambes de ceux qui le montent.

Il serait à désirer, dans l'intérêt du succès de *l'Africaine*, non du succès actuel, qui ne peut être plus grand qu'il n'est, mais dans l'intérêt de sa durée, que ce troisième acte fût réduit à ce qu'il contient réellement de beau, c'est-à-dire à l'entr'acte instrumental qui commence par le chœur d'Inès, déjà plusieurs fois signalé, et qui se poursuit par cette musique imitative qui représente le mouvement des vagues sur lequel plane une mélodie parsemée de tierces et de sixtes harmonieuses; à ce chœur de femmes, si gracieux et si distingué: *Le rapide et léger navire*, dont les ondulations nous balancent si mollement; à la belle prière: *O grand saint Dominique!* grande inspiration où l'on croit sentir le souffle du troisième acte des *Huguenots*, et où deux tonalités distinctes résonnent simultanément sur les chœurs des hommes et des femmes réunis; à la scène et au récit, qui comprennent toute la manœuvre du navire, jusqu'à ce que, au commandement du traître Zénusko, le vaisseau se dirige vers le nord. Il y a là des beautés de détail, de coloris et d'instrumentation qu'il ne faudrait pas laisser perdre; mais, quant au reste, je serais inexorable: je supprimerais le quatuor et le chœur des matelots: *Debout!* déclamation musicale; la ballade de Zénusko, précédée de son malencontreux *tra la la*

la, accompagnée des gruppetti des violons, où les cordes sont frappées du dos de l'archet, de son *deux-quatre*, et des triolets qui lui donnent l'allure d'une chanson à boire. Si c'est là de la verve, elle manque de finesse et d'élégance; si c'est de la gaîté, elle est triste et lourde. Puisque l'occasion s'en présente, je dirai que le triolet est une des formules dont l'auteur a le plus abusé au profit d'une phraséologie banale et d'un goût équivoque. A l'égard du duo entre Vasco et don Pedro, je serais, je l'avoue, fort embarrassé; car si ce duo commence en allemand et se termine en italien, si l'auteur y a amalgamé, comme dans une foule d'autres morceaux, des idiomes musicaux tout à fait différens, je ne puis méconnaître la beauté du dessin et du travail de la première partie, où les instrumens à cordes jouent un rôle si intéressant. Je passerais volontiers sur le second mouvement: *Ah! c'est pour elle, c'est pour la noble Inès*, quoique fort ordinaire; mais véritablement je ne saurais faire grâce à la strette:

Je contiens à peine
Ma rage et ma haine,

formule usée du vieux théâtre italien, et dont la fameuse strette du duo des deux hommes, d'*Otello*, a fourni le type. Enfin je retrancherais toute la scène de la tempête, et ne conserverais que le chœur des Indiens, à cause de son caractère original et sauvage.

Mais il y a un quatrième acte! Un quatrième acte, je ne dirai pas aussi foudroyant, aussi sublime que le quatrième acte des *Huguenots* (la chose est impossible et le sujet ne le comporte pas), toutefois un quatrième acte aussi beau qu'il peut l'être, le libretto de *l'Africaine* étant donné, et j'oserai dire plus varié de ton que le quatrième des *Huguenots*, car on y trouve tour à tour le pittoresque, le poétique, le gracieux, le grand, ou le tendre et le passionné.

C'est d'abord un ballet charmant, ce que l'on appelle la *Marche indienne*. Le principal motif en *ré* mineur, à quatre temps, caractéristique et bien marqué, contraste de la manière la plus heureuse avec une phrase en *ré* majeur donnée par les cuivres seuls, d'une noblesse, d'une distinction, d'une harmonie admirablement fondue et nuancée, laquelle est coupée par un trait de violons d'une grâce et d'une délicatesse exquises. Cette phrase, qui apparaît la première fois pour signaler l'entrée des prêtresses de Brahma, reparaît une deuxième fois en *si* bémol pour l'entrée des brahmines. J'indiquerai encore, parmi les motifs qui suivent, le délicieux motif *scherzando* en *sol* qui vient plus tard en *la*, et le motif en *si* bémol que les violons exécutent *a punto d'arzo*; enfin le *crescendo* final pour l'entrée successive des guerriers et de la reine, et où un orchestre des beaux instrumens de Sax, placé sur le dernier plan de la scène, vient joindre ses forces à l'orchestre ordinaire.

C'est ensuite le beau chœur du serment: *Nous jurons par Brahma*, accompagné par les accens religieux des violoncelles divisés; c'est le grand air de Vasco, au moment où il jette les yeux sur ce monde radieux, sur cet Eden enchanté qu'il a découvert. Ecoutez ces gazouillemens des flûtes et des petits instrumens, ces tremolos des violons qui frémissent dans l'aigu,

tandis que la clarinette basse dessine des contours mélodieux ou graves; puis, au milieu de ces ravissements et de ces extases, les cris de mort et de sang proférés par la multitude à l'aspect de l'étranger, ces monosyllabes furieux *non! non!* des bourreaux en délire contre lesquels vient se heurter la belle mélodie en *sol* bémol mineur par laquelle Vasco implore la pitié. Tout cela est terrible et déchirant. Puis lorsque Sélika, sur un très beau motif d'orchestre en *mi*, a déclaré que Vasco était son époux; lorsque, sur l'injonction de la reine, Zénusko a juré sur les livres sacrés que cette union a été consommée, sa plainte douloureuse, *L'avoir tant adorée, s'exhale* à travers les accens étouffés du cor anglais et du hautbois, et se poursuit sans être interrompue par les murmures sourds et syllabiques par lesquels le chœur exprime son étonnement à la vue du trouble et des hésitations de l'amant sacrifié. Pourquoi faut-il qu'une seule phrase de forme vulgaire vienne déparer ce merveilleux ensemble de choses parfaites? Je veux parler du motif frivole de l'air de Zénusko: *Ecrase-moi, tonnerre!* Mais cette légère tache est bientôt effacée. Nous arrivons à la page la plus rayonnante de l'ouvrage, à cette scène où le grand-prêtre, avant de consacrer l'union des époux, leur fait boire à tous deux un philtre enivrant. La triple innovation du chœur à Brahma, Vichnou et Shiva, est entrecoupée par de grands accords de cuivre: *la* mineur, *ré* mineur, *si* bémol; puis le retour en *la* mineur, *ré* mineur, *si* bémol; puis un second retour en *la* mineur, *ré* mineur, *mi*; puis enfin, *la* mineur, *sol*, *ut*. Les cuivres se taisent et font place à un pizzicato majestueux des basses sur lequel se pose un dessin de violons qui parcourent plusieurs modulations. Les gens du monde qui veulent de la mélodie partout (et il faut savoir la plupart du temps ce qu'ils entendent par ce mot) en chercheront dans cet endroit et n'en trouveront pas. Il n'y a que des dessins et de l'harmonie. Ce morceau n'en est pas moins une idée musicale de la plus haute valeur. C'est solennel, saisissant, d'une élévation et d'une grandeur incomparables. Faut-il reparler encore de ce duo entre Vasco et Sélika, qu'on a fort imprudemment mis au-dessus du duo de Raoul et de Valentine des *Huguenots*? Ce duo est assurément digne de son aîné, mais il est beaucoup moins développé, et ce qui est vraiment beau ne commence guère qu'à la modulation en *ré*: «Ah! ne m'accablez pas, ô reine!» Sans compter qu'il a le tort de rappeler souvent celui des *Huguenots*. Et un autre tort plus grave à nos yeux, c'est celui que l'auteur s'est déjà donné dans un duo précédent, en mettant ces deux voix à l'unisson, ce qu'il a fait aux deux reprises de la phrase en *fa* dièze majeur: *O transports! ô douce extase!* La beauté de l'art musical ne consiste pas dans l'intensité du son, mais dans la richesse et l'harmonie des parties concertantes. Pourquoi ce que nous ne cessons de blâmer chez les compositeurs italiens, ne le reprocherions-nous pas à Meyerbeer? La part de la critique faite, ce duo avec ses deux mélodies principales, celle que je viens de désigner, et l'autre, *O ma Sélika!* qui se développe sous les arpèges des harpes, est tout ce qu'on peut imaginer de plus suave, de plus voluptueusement abandonné. Comment rendre l'effet de ces tierces et sixtes, de ces sixtes et de ces quintes qui s'enroulent et se balancent aux petits instrumens de l'orchestre pour préparer l'accord tout à fait inattendu sur lequel la phrase va se résoudre, et l'effet de ces syncopes langoureuses, de ces tierces redoublées des dernières mesures! Ce qui fera notre éternel désespoir, à nous, critiques musicaux, c'est l'obligation de rendre compte des beautés de la musique dans une langue

toute différente, la langue parlée, tandis que la musique est aussi une vraie langue qui ne peut se traduire que par elle-même.

Après ce duo, revient la triple invocation pour les danses, mais cette fois sur un gracieux chœur de danse: *Rempart de gaze*, où figure le glockenspiel, ce petit instrument, notre ancienne connaissance de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Et voilà qu'au moment où Vasco est encore tout étourdi de sa scène d'amour avec Sélïka, scène provoquée par le breuvage enchanteur, il entend dans le lointain la voix d'Inès qui vient traverser les chants de la fête et lui apporte son refrain favori. Il ne sait d'où part cette voix, si elle vient des abîmes ou du ciel. Ce retour du motif est très heureux, très dramatique.

L'espace me force à renvoyer à un dernier article la fin de mon analyse et les réflexions qui doivent la suivre.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	26 MAI 1865
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	L'AFRICAINNE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	La partition. (Deuxième article. — Voir le numéro du 6 mai).
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	Voir le <i>Journal des Débats</i> , 6 mai 1865, pp. 1–2 et 8 juillet 1865, pp. 1–2.