

Le dimanche 10 décembre, dans la salle Herz, M. Hector Berlioz a captivé pendant une longue séance un brillant et nombreux auditoire, par une nouvelle partition dont il a écrit le poème, dont il a composé la musique, dont il a dirigé les études et enfin l'exécution. Ainsi M. Berlioz a été son propre collaborateur, son chef d'orchestre, son interprète. Ainsi, voilà qui est clair et net. Pas de faux-fuyant possible. Ce que vous lisez, ce que vous entendez, c'est moi, Berlioz, qui l'ai écrit. Cet accent, cette expression, cet effet, c'est moi qui l'ai voulu. C'est mon œuvre, elle est complète, elle est une. Si elle vous plaît, tant mieux; si elle vous déplaît, je suis sans excuse; je ne suis plus recevable à rejeter sur le poème les défauts de la musique, ni sur l'exécution des défauts de la musique et du poème, puisque poème, musique, exécution, tout cela, c'est moi.

Honnête et brave et généreux Berlioz! voilà de quelle manière il tient son drapeau! Brisez ce drapeau, et lui-même tombe du même coup: héros de l'art quand il n'en serait pas une des plus brillantes manifestations! Ainsi il se présente à nous après deux ans de silence, au moment où l'on aurait pu le croire en train d'exciter dans quelque cité allemande quelques unes de ces ardentes sympathies dont la patrie de Schubert et de Weber est si prodigue envers lui. Il s'était préparé pour une lutte sans doute, et voilà qu'il n'a trouvé qu'un triomphe.

A sa place, j'aurais été plus loin encore. Non content d'être mon librettiste, mon musicien, mon metteur en œuvre, j'aurais voulu être mon critique, mon analyste du moins. Pourquoi pas? Pourquoi n'aurais-je pas pu être simplement, naturellement: – J'ai fait choix d'un tel sujet pour telles et telles raisons? Autour de ce berceau du Christ se groupent les plus saintes et les plus suaves figures que la religion propose à nos adorations et à nos respects. Les images les plus aimables, les plus touchantes, les plus riantes mêmes s'y sont donné rendez-vous: une étable, une crèche, un bœuf, un âne, des bergers, des agneaux. Voilà un sujet simple, religieux, mystique, populaire: c'est là ce qui m'a tenté. Et dans ce sujet je trouvais un élément de contraste dans la cruauté d'Hérode, les sortilèges des devins, sans compter ces mystères augustes et profond qui planent sur toute cette scène: l'enfant Dieu devenu notre frère, victime désignée pour le rachat du monde, et qui n'échappe au fer d'Hérode que pour rencontrer la croix; vaste et sublime sujet qui résume nos croyances les plus intimes et les plus chères, mais qui peut se réduire aux simples proportions du tableau de la sainte famille.

M. Berlioz aurait très bien pu développer lui-même ce plan et rendre compte des intentions de son œuvre, qu'il aurait par cela même parfaitement analysée. Il ne l'a pas fait. C'est donc à moi de le faire, de l'essayer du moins, moi que l'on a vu il y a vingt ans sur la brèche, le premier et le seul peut-être alors, criant: Courage! au jeune et vaillant novateur luttant au fort de la mêlée! Et l'on peut croire que je ne suis pas le moins du monde embarrassé pour dire ici, – à cette place où M. Berlioz signait son nom hier et où il le signera demain, – que son œuvre nouvelle est une merveille de goût, d'art, de sentiment, d'invention. Et à ceux qui m'accuseraient encore du crime d'enthousiasme je répondrais que depuis vingt ans j'ai eu le loisir de me donner quelque sang-froid, en

m'administrant à assez forte dose quelques bonnes études sur le plainchant, les tonalités, l'histoire, l'archéologie et la philosophie musicales, toutes choses sinon incompatibles avec l'objet de ma critique d'aujourd'hui, du moins fort différentes, et, comme dit Montaigne, «d'un autre tonneau.»

L'Enfance du Christ est une trilogie sacrée, divisée en trois parties: *le Songe d'Hérode, la Fuite en Egypte, l'Arrivée à Saïs*. La première s'ouvre par un récit:

Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître,
Mais nul prodige encor ne l'avait fait connaître,
Et déjà les puissans tremblaient,
Déjà les faibles espéraient,
Tous attendaient.....

Ce récit est d'un beau caractère, simple et large tout à la fois. Il rend admirablement le sens et la gradation des trois derniers vers. Après cette courte exposition, les basses murmurent un rythme mystérieux; les sons voilés des sourdines annoncent une ronde de nuit: c'est une patrouille de soldats romains; ou l'entend défiler d'un pas régulier sous les portiques et suivre les sombres détours des murs de Jérusalem. Elle approche peu à peu. Un centurion qui veille à la porte de son corps de garde l'arrête; et le dialogue suivant s'établit entre le centurion et Polydorus, chef de la patrouille:

Qui vient? – Rome! – Avancez! – Halte! – Polydorus!
– Je te croyais déjà, soldat, aux bords du Tibre.
– Par Bacchus! j'y serais en effet si Gallus,
Notre illustre préteur, m'eût enfin laissé libre...
– Que fait Hérode? – Il rêve, il tremble,
Il voit partout des traîtres; il assemble
Son conseil chaque jour... il nous obsède enfin.
– Ridicule tyran!... Mais, va, poursuis la ronde.

Et la patrouille reprend sa marche, s'éloigne et se perd dans un pianissimo lointain. Le motif de cette marche, traitée en style fugué, est d'un tour gothique et original, et donne lieu à de charmants détails mélodiques. L'instrumentation en est sobre et d'une rare élégance. Les gradations du piano au forte et du forte au piano indiquent seuls les mouvemens de la patrouille, soit qu'elle avance, soit qu'elle se retire. Mais c'est toujours une ronde de nuit, et l'on peut dire que l'éclat de ce forte n'est pas celui du grand jour, du plein soleil, mais l'éclat des torches et des flambeaux.

Une observation. Polydorus, dans son récit, a fait connaître le nom du préteur romain.

M. Berlioz a lu son Augustin et son Amédée Thierry. Il aura vu dans *l'Histoire de la Gaule sous la domination romaine* de ce dernier que le premier préteur auquel Auguste confia l'administration de la province

d’Égypte se nommait en effet Cornélius Gallus, natif de Fréjus. C’est ce même Gallus qui gouvernait l’Égypte lorsque la sainte famille s’y réfugia, et, suivant la tradition, alla chercher un asile à Hermopolis la grande. Tout cela, si nous nous renfermons dans la question musicale, *ne fait rien à l’affaire*, sans aucun doute; mais cela prouve au moins le soin religieux avec lequel M. Berlioz a conçu et médité son œuvre.

Dès la seconde scène nous sommes en présence d’Hérode, et, je ne crains pas de le dire, dès la seconde scène M. Berlioz a rencontré une des plus grandes inspirations que nous connaissions en musique. Ce n’est pas, dans cet air d’Hérode, cette phrase traînante et douloureuse des violoncelles, cette phrase obstinée et poignante que répètent à tour de rôle les autres instrumens; ce n’est pas cette agitation concentrée, cette fureur du dedans qui gronde et mugit sans troubler la carrure de la période; ce n’est pas ce rythme fatal du *pizzicato* qui vient peser sur chaque temps fort de la mesure; non. C’est tout cela, si l’on veut, mais avec un élément de plus, je veux dire cette formule mélodique du chant qui vient se poser d’abord sur le vers:

O misère des rois!

c’est cette formule qui décide une tonalité étrange, absolument en dehors de la formule de nos deux temps, majeur et mineur. Le morceau est en *sol* mineur, puisque la note tonique porte cet accord. Mais à partir de cette tonique, le premier degré ascendant est un demi-ton, *la* bémol; le second degré descendant est un ton, *fa* bécarré; ainsi, point de note sensible, ainsi les relations des deux intervalles voisins de la tonique sont interverties, ainsi les lois de la cadence naturelle rompues. Qu’a donc fait le musicien? Par un instinct créateur, il a soudainement transporté dans notre musique un des modes ecclésiastiques, le second authentique, celui que les anciens Grecs désignaient sous le nom de phrygien.

Si j’en avais le loisir et l’espace, et si je ne craignais de multiplier les détails techniques que je voudrais éviter autant que possible, je ferais ici la comparaison de ce morceau avec le sublime fragment du septuor de *Don Juan*, où Leporello, menacé de recevoir le rude châtiment de ses impostures, s’écrie: *Perdon, perdono, signori miei!* Il y a une certaine analogie, non de rythme, mais de forme, entre cette phrase du sextuor et celle de l’air d’Hérode; mais dans Mozart la tonalité n’est pas douteuse: c’est celle de *sol* mineur. La note sensible, *fa* dièse, est partout maintenue, et le *la* bémol n’est là que par contraction. Le *la* bémol apparaît encore dans l’accompagnement, mais comme simple degré de la progression chromatique descendante de *ré* à *sol* que font entendre les flûtes, les hautbois et les bassons. Maintenant, au lieu de l’échelle ordinaire du ton de *sol* mineur, supposez une échelle qui serait *sol*, *la* bémol, *si* bémol, *ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, vous avez une tonalité qui, dans notre système, n’a d’analogie qu’avec notre ton de *mi* bémol, ton majeur; or cette tonalité n’a rien de commun avec cette employée par M. Berlioz, puisque avec cette même échelle il pose hardiment *sol* pour tonique.

Comme Leporello, je dirai à nos lecteurs effrayés de tant de pédantisme: *Perdon, perdono, signori miei!* Mais je devais justifier ce que j'ai dit ici de cette innovation importante de M. Berlioz, et dont peut-être il ne s'est pas rendu compte lui-même. J'ai dit également que M. Berlioz avait ainsi introduit dans notre art la formule mélodique du mode phrygien, le deuxième authentique du plain-chant. Il sera sans doute curieux, pour ceux qui ont entendu ce bel air, de rapprocher l'impression qu'ils en ont ressentie du caractère que le plus habile théoricien, en fait de chant ecclésiastique, attribue à ce même mode phrygien: «Ce mode est propre aux textes qui marquent beaucoup d'action, d'impétuosité, des désirs véhéments, des mouvemens de colère, de fureur..... Il exprime heureusement les ordres, les commandemens et les menaces..... Il a des bondissemens dans ses progressions et convient aux sujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, la cruauté, les paroles dures et celles qui traitent des combats spirituels ou corporels; il réveille avec plus de promptitude qu'aucun autre mode les affections du cœur: il est pathétique. Sur ce mode, on varie heureusement les mouvemens de force, de grandeur, de noblesse et de douceur. Mais, ajoute Léonard Poisson, le contre-point ni le faux-bourdon n'ont pas encore trouvé le moyen de s'accorder comme il faut avec lui (1).» C'est là, je pense, un problème que la musique vient de résoudre.

On ferait un article très curieux sur les diverses applications que les musiciens ont faites des formules des modes du plain-chant à notre musique, bien entendu depuis qu'elle s'est émancipée complètement de la tutelle de ces mêmes modes. Jean-Jacques Rousseau a dit: «Loin qu'on doive porter notre musique dans le plain-chant, je suis persuadé qu'on gagnerait à transporter le plain-chant dans notre musique; mais il faudrait avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés.» Quant au chapitre des préjugés, on peut être à l'aise avec M. Berlioz. Quoi qu'il en soit, Gluck, Grétry, Beethoven, Schubert, Weber, Rossini, et surtout Meyerbeer n'ont pas manqué les occasions de satisfaire au vœu de Rousseau. Je citerai à ce sujet un mot de Grétry qui m'a été rapporté par un habile musicien avec qui il était lié. Dans un opéra dont le sujet appartenait à l'époque du moyen-âge (probablement *Richard [Richard Cœur-de-lion]*). Grétry avait mis deux quintes consécutives. «C'est une faute, lui dit un de ses collègues de l'Institut. – Je ne le nie pas, répondit Grétry; mais ne voyez-vous pas que cette faute antedate de trois siècles la physionomie de ce morceau?»

Les devins, rassemblés par les ordres d'Hérode, paraissent devant lui. Hérode veut connaître l'explication d'un songe qui l'obsède chaque nuit; chaque nuit il entend une voix lui dire:

Un enfant vient de naître
Qui fera disparaître
Ton trône et ton pouvoir.

(1) *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*. Paris, 1750, page 247.

Le trône et le pouvoir de Jésus ne sont pas de ce monde. Mais Hérode est un tyran jaloux et soupçonneux. Il veut savoir si le danger qui le menace peut être détourné.

Les esprits le sauront,
Et par nous consultés, bientôt ils répondront.

Cette scène, quelque détachée de la précédente, en est pourtant une suite. La mélodie confiée tout à l'heure aux violoncelles passe aux instrumens à vent: mais elle procède par intervalles diminués, et se déroule sous de larges accords que font entendre les basses et les violoncelles divisés.

// 2 // Les évolutions cabalistiques auxquelles les devins se livrent pour conjurer les esprits forment le sujet d'un morceau instrumental très curieux en ce qu'il est écrit en grande partie dans la mesure à sept temps. Pour exécuter une pareille mesure, il n'y a qu'à en marquer une première à trois temps et une seconde à quatre. Ces deux mesures tourbillonnent et s'entre-choquent de la manière la plus piquante, et leur inégalité disparaît en se combinant avec la périodicité de leur retour. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'oreille s'y fait sans peine, et la preuve en est que les musiciens ont exécuté ce morceau bizarre sans la moindre difficulté. Quand je dis bizarre, je n'entends pas que ce mot soit un reproche; c'est tout le contraire. Le bizarre peut être une condition de vérité. L'étonnante scène des *Ruines d'Athènes* [*Die Ruinen von Athen*], dans laquelle Beethoven a si bien exprimé le tournoiement de la danse des derviches, la fonte des balles enchantées, et la chasse infernale de *Freyschütz* [*Freischütz*], sont assurément des morceaux bizarres, mais qui n'en sont pas moins merveilleux pour cela.

Les esprits ont prononcé. Il est bien vrai qu'Hérode sera détrôné par cet enfant qui vient de naître.

Mais nul ne peut savoir
Ni son nom ni sa race.

Que faire alors? «Eh bien! par le fer qu'ils périssent!» dit Hérode. «Oui, oui, par le fer qu'ils périssent!» répliquent les devins. Ici un magnifique chœur en *fa* dièse mineur, sur un mouvement terrible de l'orchestre qui vomit des accens de rage par la bouche des trombones. C'est le chœur du massacre des innocens. Mais tout à coup, quel délicieux contraste! nous voici dans l'étable de Bethléem. L'enfant Jésus joue au milieu des agneaux. Joseph et Marie veillent amoureusement sur lui. Des modulations caressantes, les notes syncopées des flûtes, des hautbois et des clarinettes rendent les douces palpitations du cœur maternel de la Vierge. Quelle fraîche et suave mélodie! comme elle est noble en ses chastes contours! Joseph et Marie ne se lassent pas de bénir le divin enfant. Mais des voix invisibles retentissent à l'horizon. Ce sont les voix des anges. «Partez! fuyez!» disent-elles;

Dès ce soir au désert vers l'Egypte il faut fuir.

Les époux invoquent le secours des esprits de lumière. Ils promettent de sauver Jésus, et l'hosanna séraphique se perd dans les cieux.

La seconde partie du mystère est intitulée *la Fuite en Egypte*. Je n'en parlerai que brièvement, d'abord parce qu'elle est déjà connue, et en second lieu parce que j'en ai rendu moi-même compte dans le *Journal des Débats*. Si les première et troisième parties renferment des beautés d'un ordre plus relevé, la seconde partie est celle où la muse de M. Berlioz a le plus heureusement mis en relief le côté poétique, légendaire, populaire, naïf et riant du sujet, et cela sans la moindre affectation d'un archaïsme trop littéral. La musique de *la Fuite en Egypte* est antique par le sentiment, l'expression, la couleur, par un trait vif et net, par un certain abandon, un certain laisser-aller gaulois, par la sobriété des moyens d'effet. Mais on sent, quant à la forme, qu'elle ne peut avoir été trouvée que de notre temps. Le difficile était de plier cette forme au style des cantilènes que nos aïeux fredonnaient au foyer domestique.

Tout autre peut-être que M. Berlioz n'eût pas manqué d'introduire cette délicieuse et gothique ouverture qui représente les bergers se rendant de tous côtés à l'étable de Bethléem, dans les couplets en chœur et le ravissant récit qui suivent, d'introduire, dis-je, des airs ou des pastiches des airs de nos anciens noëls, et il y en a de fort jolis, notamment ceux de notre vieux école Soboly, si cher à tous les Provençaux, et qu'un savant éditeur d'Avignon, M. F. Séguin, a recherchés avec tant de passion, a recueillies avec tant d'amour, a transcrits avec tant de fidélité et de goût, bien que jusqu'à ce jour il s'obstine à les garder un peu trop exclusivement pour lui. Certes on aurait pu faire quelque chose de charmant en s'y prenant de cette manière; mais, à tout prendre, ne vaut-il pas mieux se montrer créateur qu'arrangeur, surtout quand les créations joignent au mérite de l'originalité le mérite d'être essentiellement musicales? «La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art: comme il se void ès villanelles de Gascongne et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science, n'y mesme d'écriture.» C'est Montaigne qui parle ainsi. Cette poésie «purement naturelle», M. Berlioz a su la transporter dans le domaine de l'art.

Enfin toute cette seconde partie prouve que «ce terrible et éclatant Berlioz», comme vous dites si bien, Janin, est en même temps (je l'ai observé bien des fois et je ne saurais trop le répéter) l'esprit le plus fin, l'artiste le plus délicat, l'ouvrier le plus subtil et le plus correct.

Pour le début de *l'Arrivée à Saïs*, troisième partie, le compositeur s'est emparé du thème de l'ouverture fuguée (j'avais oublié de dire qu'elle était fuguée). Seulement il l'a mis à quatre temps, dans le ton de *sol* dièse mineur, et sur ce sujet il a écrit un des beaux récits de sa partition.

Depuis trois jours, malgré l'ardeur du vent,
Ils cheminaient dans le sable mouvant.
Le pauvre serviteur de la famille sainte,

L'âme dans le désert était déjà tombé.

Il y a ici et dans ce qui suit des tours de La Fontaine.

Seule, sainte Marie
Marchait calme et sereine, et de son doux enfant
La blonde chevelure et la tête bénie
Semblaient la ranimer, sur son cœur reposant.
Mais bientôt ses pas chancelèrent...
Combien de fois les époux s'arrêtèrent!...
Enfin pourtant ils arrivèrent
A Saïs, haletans,
Presque mourans.
C'était une cité dès longtemps réunie
A l'empire romain,
Pleine de gens cruels, au visage hautain.

Dans Philémon et Baucis, le même La Fontaine avait dit :

Un bourg était autour, ennemi des autels
Gens barbares, gens durs, habitudes d'impies.

Mais voici une scène des plus pathétiques, un délicieux duo avec chœur. Joseph et la Vierge Marie implorant un asile.

Dans cette ville immense.....
Quelle rumeur!
Joseph!..... j'ai peur!
– Ouvrez, ouvrez, secourez-nous.
Laissez-nous reposer chez vous.

Chaque fois que la Vierge Marie prend la parole, les altos exhalent une plainte sous le trémolo, serré des basses. Le morceau est en *sol* mineur, à trois temps.

Je n'en puis plus! las! je suis morte.
Allez frapper à cette porte.

Le *ré* redoublé résonne à la timbale. Des voix de l'intérieur de la maison répondent:

Arrière! vils Hébreux!
Les gens de Rome n'ont que faire
De vagabond et de lépreux.

La dureté de cette réponse, son rythme saccadé produisant un très beau contraste. M. Berlioz a rencontré exactement ici la situation d'un des plus touchants noëls de Soboly. La Sainte Famille est arrivée à Bethléem. Mais toutes les portes lui sont fermées. Le dialogue suivant s'établit entre saint Joseph et l'hôte d'une maison:

SAINT JOSEPH

Houu de l'houstau! mestre, mestresso,
Varlet, chambriero, se ya res!
Ay déjà piqua proun de fés
Et res noun ven. Quinto rudesso!

L'HOSTE

Vautre sia de troublo repau,
Sia d'aquestes battur d'estrado,
Que soungéa ren qu'à faire mau;
Adousias, ma porto es sarado.

Comme traduire de pareils vers serait les gâter, je m'abstiens.

A la fin, l'hôte, ému de pitié à la vue des souffrances de la Vierge, permet aux voyageurs de se loger «dans une petite mauvaise étable.»

Voste mouillé me fay pieta
Et me ren un pau plus affable,
Vous lougearai per carita
Dins un pichot marrit estable.

De son côté, M. Berlioz fait intervenir un père de famille qui exerce à l'égard des pèlerins la plus généreuse hospitalité.

Entrez, pauvres Hébreux.
La porte n'est jamais fermée
Chez nous aux malheureux.

On ne saurait se faire une idée du poétique intérêt que M. Berlioz a jeté sur toute cette scène patriarcale. Il faut aviser tout de suite à procurer aux voyageurs exténués des rafraîchissemens, du repos, et faire préparer *une couchette pour l'enfant*. Et vite, une petite fugue instrumentale, alerte, vive, preste, témoigne de l'empressement des hôtes à apporter qui des fruits, qui du vin, qui du lait, qui du baume pour panser les blessures du chemin. C'est bien là le remue-ménage de l'hospitalité. Puis le père de famille veut savoir le nom, la patrie, la profession de ses hôtes.

Nous avons vu le jour au Liban, en Syrie.
– Comment vous nomme-t-on?
– Elle a pour nom Marie.
Je m'appelle Joseph, et nous nommons l'enfant Jésus.
– Jésus! quel nom charmant!
Dites, que faites-vous pour gagner votre vie?
– Moï je suis charpentier.
– Eh bien, c'est mon métier.
Vous êtes mon compère,
Ensemble nous travaillerons.

Mais la fête de famille ne serait pas complète, si, à la manière antique, les accens de la flûte et de la harpe ne résonnaient dans la salle du festin.

Prenez vos instrumens, mes enfans, toute peine
Cède à la flûte unie à la harpe thébaine.

Et aussitôt un trio pour deux flûtes et une harpe, dont MM. Brunot, Magnier et Prumier, qui l'ont exécuté en perfection, ont bien fait sentir les beautés mélodiques et ce caractère calme, serein et dépouillé de passion des anciens chants du foyer.

Je viens au dernier récit :

Ce fut ainsi que par un infidèle
Fut sauvé le Sauveur;

et au chœur final, sans accompagnement:

O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire?
Que briser ton orgueil devant un tel mystère!

Dans ce récit, dans ce chœur mystique, comme dans le dialogue ci-dessus, qui précède le trio d'instrumens, M. Berlioz s'est élevé à la hauteur de la poésie biblique. Mais le chœur: *O mon âme!* est le seul morceau dont l'exécution n'ait pas été satisfaisante; les choristes n'étaient pas sûrs d'eux-mêmes. Il produira tout son effet, rendu d'une manière irréprochable; c'est ce que nous espérons bien voir à la seconde exécution, fixée au dimanche 24, veille de Noël. C'est un beau jour pour chanter la naissance du Christ.

Disons-le tout de suite, un pareil sujet, si délicat, si difficile à traiter, et dans lequel M. Berlioz (je parle du poète autant que du musicien) a su trouver le vrai accent chrétien, était surtout très difficile à mettre en scène. C'est un de ces sujets qui deviennent scabreux presque, à force de pureté, de sainteté. Comment et par qui représenter la vierge Marie? Ce qui était tout simple pour nos pères, ce qui avait dans un temps ses franches coudées, ne peut passer dans le nôtre. Il faut dire avec M. Sainte-Beuve: «Le dix-huitième siècle, ne l'oublions pas, et déjà la Réforme en son temps, sont venus tout changer; ils sont venus donner un sens grave et presque rétroactif à bien des choses qui de passaient en famille à l'amiable (1).» Je me hâte d'ajouter que le public auquel s'adresse M. Berlioz est un public sérieux, et qu'il a pris au sérieux la donnée de son œuvre. Il faut louer M^{me} Meillet, non seulement de la simplicité, de l'émotion chaste et réservée avec lesquelles elle a chanté le rôle de Marie, mais encore de sa tenue, de son bon goût. M. Meillet a très bien rendu saint Joseph. MM. Depassio, Bataille, Noir méritent toutes louanges pour les personnages d'Hérode, du père de famille et de Polydorus. Mais M. Jourdan a droit à être distingué

(1) *Tableau de la poésie française au seizième siècle.* – *Sur l'Esprit de malice du bon vieux temps*, à propos des noëls de La Monnoye et des écrits de Grosley.

pour la largeur, la gravité, l'accentuation noble et pénétrante qu'il a données aux récits.

Telle est l'œuvre de M. Berlioz. Dans tout cela, préoccupation constante de l'art, jamais préoccupation de sa propre individualité, je veux dire préoccupation du succès immédiat, de l'applaudissement. Point de ces ruses, de ces misérables roueries au moyen desquelles on provoque les bravos sur chaque couplet, sur chaque phrase. Point de ces formules emphatiques, ou creuses, ou forcées, par lesquelles on s'efforce de réveiller les instincts grossiers de la foule. Une phraséologie vraie au contraire, des terminaisons simples et naturelles, une instrumentation tour à tour riche, puissante, colorée, sobre, délicate et toujours motivée, et toujours au profit de la pensée, voilà par où brille l'œuvre de M. Berlioz et par où elle vivra.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	mercredi
Calendar Date:	20 DÉCEMBRE 1854
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	L'ENFANCE DU CHRIST, trilogie sacrée, par M. Hector Berlioz [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None