

Deux semaines de représentations consécutives, toujours plus suivies et plus brillantes, ont affermi le succès du *Trouvère* [*Il trovatore*], succès assuré dès le premier jour. Si nous arrivons un peu tard pour le proclamer, nous arrivons à point pour le constater. C'est qu'il n'en est pas des opéras traduits comme des ouvrages nouveaux. Le succès d'une traduction peut être quelquefois trompeur. Comme l'ouvrage traduit est naturellement en possession des faveurs du public, on s'y porte d'abord avec avidité, avec un intérêt et une curiosité sympathiques. Les principales scènes se déroulent avec clarté, sans apporter à l'auditeur la moindre gêne, la moindre contention d'esprit. Voilà pour le premier moment. Mais bientôt arrive le chapitre des comparaisons inévitables entre tels et tels chanteurs; puis les réflexions sur les soudures, sur les additions, les transpositions qui dérangent l'ordonnance de l'œuvre et lui ôtent peu à peu son unité, la grâce de sa première forme et de son premier jet. Ici, par bonheur, la plupart de ces écueils ont été habilement évités. Quelque opinion qu'on ait du talent de M. Verdi, on ne saurait lui contester l'accent dramatique, un souffle puissant. Sa musique, comme une vapeur, comme un gaz compressible, a pu être déversée de l'enceinte de Ventadour dans le vaste récipient de l'Opéra, et s'y dilater de manière à ne former aucun vide. D'ailleurs, en instrumentant de nouveau certains morceaux, le compositeur a donné plus de corps à son ouvrage et plus d'ampleur à son étoffe harmonique. Il a ajouté en outre un andante dans le troisième acte pour M^{me} Borghi-Mamo, et un finale au quatrième acte. Je ne puis dire si ces fragmens sont en réalité bien importans; l'essentiel est qu'ils se raccordent bien avec l'ensemble. Quant au ballet, il a été placé heureusement au commencement du troisième acte, à un moment de repos de l'action. La musique en est vive et entraînante. Il y a de jolis et curieux détails d'instrumentations dans le pas de la diseuse de bonne aventure, dansé par M^{lle} Couqui. Puisque je parle de danse, malgré mon incompetence en pareille matière, je signalerai le pas précédent, le pas de la vivandière, dansé par M^{lle} Zina et M. Mérante. Cette M^{lle} Zina est une gracieuse danseuse arrivée fort à propos pour remplacer M^{lle} Beretta, à qui ce rôle de la vivandière était destiné, et qui est partie subitement pour l'Italie. M^{lle} Zina n'a eu que vingt-quatre heures, dit-on, pour apprendre ce pas: il paraît que cette promptitude est déjà un tour de force.

Un des inconvéniens les plus graves d'un opéra traduit, c'est la traduction. C'est par là peut-être que j'aurais dû commencer. On connaît le savoir-faire de M. Emilien Pacini en ce genre. Homme de lettres, et de plus homme d'esprit, M. E. Pacini a compris que c'eût été folie de viser à une œuvre littéraire. Le plus grand défaut de toute traduction d'un libretto italien que tout le monde connaît, c'est que tous les mots, toutes les constructions, tous les vers en sont, pour nous Français, parfaitement intelligibles. L'italien dit ce qu'il veut, et comme il veut, c'est de l'italien. Le français traduit dit ce qu'il peut, et il est toujours compris, car, bon ou mauvais, c'est du français. Voilà, je le répète, le grand défaut de la traduction de M. Pacini, et il faut avouer qu'il était difficile de l'éviter, pour M. Pacini comme pour tout autre. On a reproché à M. Pacini des séries de rimes féminines enfilées les unes aux autres, sans être séparées par des rimes masculines. C'est une énorme faute de versification, a-t-on dit. Je le dis aussi, et très probablement M. E. Pacini le dit avec tout le

monde. Je ne vois pas pourtant que le cas soit pendable. Un libretto d'opéra s'est fait, non pour être lu, mais pour être chanté. Il est parfaitement démontré que la cadence et le rythme de la phrase musicale anéantissent la cadence et le rythme de la phrase poétique; que, par conséquent, l'harmonie résultant du jeu et de l'alternation des deux rimes masculines et féminines accouplées entre elles est noyée et abîmée dans l'harmonie de la période chantée. Il y a plus: Molière, dans *l'Amphitryon*, ne s'est pas gêné pour accoupler l'un à l'autre, et à chaque page, soit deux vers masculins, soit deux vers féminins qui ne riment pas. Ainsi, dans le prologue, vous lisez:

MERCURE.

Je me suis doucement assis sur ce nuage
Pour vous attendre *venir*.

LA NUIT.

Vous vous moquez, Mercure, et vous n'y songez *pas*...

Et dans la première scène:

SOSIE.

Cet homme, assurément, n'aime pas la *musique*.

MERCURE.

Depuis plus d'une *semaine*, etc.

MERCURE.

Dans un coffret scellé des armes de mon *maître*.

SOSIE.

Il ne ment pas d'un mot à chaque *repartie*.

A coup sûr, *venir* et *pas*, *musique* et *semaine*, *maître* et *repartie* n'ont rimé et ne rimeront jamais ensemble. Si pourtant les vers d'*Amphitryon* sont faits pour être récités, on peut bien se permettre la même licence lorsqu'il s'agit de vers chantés.

J'accorde donc très volontiers à M. Pacini ses enfilades de rimes féminines. Le seul reproche que je ferai à sa traduction est, dans quelques endroits, un défaut d'harmonie entre l'allure et le mouvement de la phrase poétique et l'allure et le mouvement de la phrase musicale. J'en citerai pour premier exemple la tirade de Fernand au premier acte:

La bohémienne un jour fut prise;
Au bûcher même elle fut mise.

où la musique ne marche pas bien avec les paroles.

Le second exemple est plus saillant. C'est encore le rôle de Fernand qui me le fournit. Au troisième acte, Fernand dit aux soldats:

On garde à votre impatience
Un butin magnifique et des faits éclatans.
Pour vos travaux la gloire est prête.

Le sens des paroles finit avec ces derniers mots, tandis que c'est sur le mot *travaux* que le sens de la phrase musicale se termine. Il y a là un désaccord évident entre les paroles et le chant. Heureusement de semblables tâches sont fort rares.

Il n'y a guère que des éloges à donner aux principaux interprètes de l'œuvre. Gueymard fait de grands efforts, beaucoup trop d'efforts, il faut le dire, pour conserver au rôle de Manrique, le trouvère, son caractère poétique et tragique. Serait-il le dernier à s'apercevoir que le chant ainsi forcé, ainsi outré, n'est plus du chant, et qu'il a le tort de faire croire par momens à l'auditeur que ce qu'il entend n'est plus de la musique? Avec une voix stridente, des accens vibrans, quoique parfois exagérés, Bonnehéé donne au rôle du comte de Luna une couleur caractéristique. La belle voix de basse de Dérivis, et jusqu'à la rudesse de sa prononciation, font très bien dans le rôle de Fernand. Mais ce qui fait le plus grand attrait de l'exécution du *Trouvère* [*Il trovatore*], c'est le talent de M^{me} Lauters et le talent de M^{me} Borghi-Mamo. La belle voix de soprano de M^{me} Lauters nous est arrivée tout épanouie du Théâtre-Lyrique, et elle-même nous est arrivée toute transformée sous le rapport du jeu, de la méthode et de l'expression. Ah! que, tout en se perfectionnant dans l'étude de la tenue en scène et des habitudes de tragédienne, elle persévère dans la résolution de rester fidèle à l'esprit et aux exigences de ses rôles; qu'elle s'oublie elle-même pour ne songer qu'à la pensée du maître dont elle se fait l'organe, que ce maître soit mort ou vivant, qu'il s'appelle Weber ou Verdi! Elle est fort justement applaudie pour sa bonne diction dans certains passages, pour les élans passionnés de sa voix dans certains autres; c'est à elle autant qu'à l'inspiration du musicien que sont dus les cris de *bis* qui retentissent dans la salle après la scène du *Miserere* et qui en commandent la répétition. A Dieu ne plaise que ce que je viens de dire de M^{me} Lauters pût diminuer en rien la valeur des éloges que l'on doit à M^{me} Borghi-Mamo, l'admirable bohémienne du théâtre Ventadour. M^{me} Lauters est la dernière conquête de l'Opéra; il a fallu lui faire la bienvenue. Il serait souverainement injuste d'exiger de M^{me} Borghi-Mamo qu'elle prononçât le rôle français d'Azucena aussi correctement que le rôle italien. Au moins le chante-t-elle aussi bien et avec plus d'ampleur peut-être. Il est même des passages qu'elle dit non seulement avec les plus nobles accens, l'expression la plus touchante, mais avec une diction irréprochable. Tels sont les vers du troisième acte:

Prenez pitié de ma douleur amère;
Soyez clément; cédez à ma prière!
En liberté laissez la pauvre mère
Chercher l'enfant
Qu'elle aime tant,

et presque toute la fin du quatrième acte où la situation semblerait exiger pourtant un peu plus d'animation de la part de la cantatrice.

L'orchestre et les chœurs se comportent vaillamment. Néanmoins ces derniers ont manifesté à la cinquième représentation une certaine tendance à baisser, rarement il est vrai; mais c'est trop d'une fois. Je signale le fait à MM. Dietsch et Vauthrot qui y mettront bon ordre.

La mis en scène est des plus riches, les costumes fort beaux; les divertissemens sont de M. Petipa, les décors de MM. Despléchin, Cambon, Thierry, Nolot et Rubé. C'est tout dire.

Jusqu'ici, tout en relevant certains caractères de la musique de M. Verdi, je n'ai point abordé l'appréciation de l'œuvre. Ce n'est pas qu'il m'en coûte de reconnaître ce qu'il y a d'énergique, de saisissant et de profond dans la manière du maestro. Mais quant à un examen au fond, j'ai bien envie de m'en dispenser, d'autant mieux que mon maître et confrère, M. Berlioz, actuellement indisposé, se propose de saisir l'occasion du succès du *Trouvère* [*Il trovatore*] pour exprimer son opinion sur cette partition et sur son auteur, ce qu'il fera aussitôt qu'il sera en état de reprendre la plume. M. Verdi, le public et moi nous y gagnerons tous.

Cet arrangement me permettra de dire quelques mots sur la question des traductions [traductions] et des pastiches en général. J'ai constaté très sincèrement le succès de la traduction du *Trouvère* [*Il trovatore*]; je désire que le lecteur ne devance pas à ce que je vais dire un «effet rétroactif», comme on dit au barreau. Je mets pour l'instant le *Trouvère* [*Il trovatore*] à part; je mets également à part M. le directeur actuel de l'Opéra, dont le nom est cher aux lettres, et en qui je me plais à voir un ami des artistes. En prenant la direction de l'Opéra, M. Alph. Royer n'a, dit-on, trouvé dans les cartons du théâtre aucun ouvrage prêt à être monté; et comme il faut absolument du nouveau, *n'en fût-il plus au monde*, M. Royer a pris... du vieux. Ce n'est pas nous qui l'en blâmerons; on peut fort bien s'accommoder du vieux, quand ce vieux est la partition toujours fraîche, toujours jeune et brillante de *Guillaume Tell*. Loin de vouloir entraver la marche rétrospective de la direction, nous désirerions qu'elle remontât jusqu'à *la Vestale* et *Fernand Cortès*, bien plus, jusqu'à *Orphée* et *Iphigénie*. Pourquoi pas?

Cela posé, j'aborde le chapitre des traductions. Qu'il me soit permis d'exprimer le désir de ne pas voir les traductions se multiplier à l'Opéra. Il est des cas où une traduction équivaut à peu près à un ouvrage nouveau, j'en demeure d'accord. Il est des cas plus fréquens où une traduction n'est qu'un pis-aller; or un pis-aller est une triste manière de sortir d'embarras.

Le système de traduction et de pastiche a deux torts: celui de donner naissance à des ouvrages bâtards, celui plus fâcheux peut-être de répandre au dedans et au dehors l'opinion qu'on se défie de nos compositeurs nationaux.

J'entends par ouvrages bâtards des ouvrages faits pour une scène, et qu'on rallonge, qu'on ajuste tant bien que mal pour les adapter à une autre scène. Plus on s'efforce de leur ôter les marques de leur origine, et moins on les rend viables. Je parle surtout des ouvrages qui sont arrangés après coup, sans le concours de leurs auteurs.

Le compositeur d'opéra n'écrit pas seulement ses rôles pour les voix de tels ou tels chanteurs qu'il a en vue; il dispose encore ses ensembles, ses masses chorales et orchestrales en vue du personnel des choristes et des exécutans des dimensions de la salle et du genre de musique auquel le local se prête.

Il est indubitable que notre Académie impériale de Musique comporte une largeur de style, des développemens scéniques et musicaux, des effets qui sont inusités et qui seraient déplacés sur notre Théâtre-Italien ou sur notre Opéra-Comique français. Cela saute aux yeux de tout le monde, parce que tout le monde comprend que chaque théâtre a ses données, ses données matérielles et ses données morales, si par ce dernier mot on peut entendre les conditions du style appropriées à l'importance et à la destination de ce même théâtre.

Mais il faut distinguer entre les opéras traduits *avec* et les opéras traduits *sans* le concours du compositeur. La première condition semble nécessaire pour réussir; ce n'est pourtant pas la seule.

Il faut également s'entendre sur la vraie signification du mot *réussir*. Peut-être M. Castil-Blaze nous aidera-t-il à en fixer le sens. «On a souvent tenté d'enrichir la scène française des chefs-d'œuvre de musique des écoles étrangères; et depuis *la Servante maîtresse* (1754, la *Serova padrona* de Pergolèse [Pergolesi]) jusqu'à *don Juan* [*Don Giovanni*] (1805), un grand nombre d'opéras traduits ou parodiés ont été représentés sur nos théâtres. Pourquoi ces ouvrages, qui renferment des beautés de premier ordre, après avoir fait les délices des amateurs, ont-ils été délaissés? On a voulu l'attribuer uniquement à la prose barbare des traducteurs. J'admets cette raison, sans la trouver suffisante (1).» Ainsi, vous le voyez, ces ouvrages ont fait les délices des amateurs; par conséquent, ils ont réussi. Malgré cela, ils ont été délaissés. Ouvrez les journaux des diverses époques, vous verrez que les *Mystères d'Isis*, pastiche de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]; que *le Siège de Corinthe*, *Moïse*, un second *Don Juan* [*Don Giovanni*], surmonté de la prose des morts, du même Mozart (1834); *Euryanthe*, *Freyschütz* [*Der Freischütz*], *Otello*, *Lucie de Lammermoor*, *Luisa Miller*, *Robert Bruce*, *Jérusalem*, *le Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*] ont réussi également. Et maintenant dites-moi lesquels de ces ouvrages ont véritablement réussi, toute complaisance, toute politesse et toute fiction à part? Nous citerons *Moïse*, *Lucie*, *le Freyschütz* [*Der Freischütz*]. En voilà trois; allons jusqu'à quatre, jusqu'à cinq pour faire bonne mesure, voilà tout. Et pourquoi ceux-ci ont-ils véritablement réussi? Parce que les arrangeurs ou les traducteurs n'ont rien fait sans le secours des compositeurs; parce que la musique se prêtait, comme ces arbres à sève féconde et généreuse, à être transplantée

(1) *De l'Opéra en France*. Paris, 1822, T. II, p. 151.

d'un sol dans un autre. Pour ce qui est de *Moïse* en particulier, il s'agissait d'une refonte de tout l'ouvrage, d'une nouvelle action dramatique, comme le prouve fort bien la *Revue musicale* de mars 1827 que j'ai sous les yeux: «Les auteurs du poème, dit M. Fétis, ne se sont pas bornés à une simple traduction de la pièce italienne. Renversant l'ordre des scènes, ils ont voulu que celle des ténèbres, qui forme le sujet de la belle introduction du *Mose*, fût la conséquence d'un premier parjure de Pharaon, et, pour cela, voici comment ils ont disposé leur pièce.» Suit une longue analyse que M. Fétis termine ainsi: «Telle est la conduite de cet ouvrage dont les auteurs n'ont pas eu la prétention de faire une bonne pièce, mais qui, comme on le voit, offre à chaque scène des situations musicales.» Si les auteurs du poème avaient ajouté de nombreuses scènes, Rossini avait ajouté de nombreux et d'importants morceaux à sa partition, sans compter les ballets, comme peut s'en rendre compte quelconque a présents à la mémoire le *Mose* et le *Moïse*. Ouvrez les journaux du temps, vous verrez qu'il en fut de même du *Siège de Corinthe*, encore que la musique fût tirée du *Maometto II*; il fut accepté comme œuvre nouvelle. C'est ainsi du moins qu'en parle un savant académicien, un critique éminent, M. L. Vitet, dont je viens de relire l'article avec autant de plaisir que d'intérêt.

Allons plus loin, car je veux dire toute ma pensée. Malgré l'exemple de Rossini et celui de Donizetti, je me persuaderai difficilement qu'un musicien tel que je me représente Mozart, respectueux envers son œuvre, encore pénétré du sentiment de sincérité qui le dominait alors qu'il la composait, eût consenti à voir son *Don Juan* [*Don Giovanni*] ou sa *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] transportés sur notre première scène lyrique, et cela par la raison bien simple que ni *Don Juan* [*Don Giovanni*] ni la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] n'avaient été jetés dans le moule du grand opéra. Telle n'était pas leur destination. Cette musique est d'un tissu trop fin et trop délicat pour ne pas être perdue dans une vaste enceinte. Pour ce qui est du *Freyschütz* [*Der Freischütz*], qui est d'une contexture non moins délicate et fine, c'était peut-être autre chose. Après le *Robin des Bois* que je ne désapprouve pas, qui a été une œuvre préparatoire, une œuvre d'initiation appropriée aux circonstances, au progrès musical de l'époque, il fallait de toute nécessité qu'on nous donnât le *Freyschütz* [*Der Freischütz*] dans son intégrité, tel que Weber l'avait écrit. Confier les récitatifs à M. Berlioz, c'était mettre l'œuvre de Weber sous la protection de l'homme le plu scrupuleux, le plus religieux envers la pensée du maître allemand, et il est douteux que Weber lui-même, supposé qu'il eût adhéré à cette transformation, eût montré la même modération, la même sobriété, et se fût efforcé, autant que M. Berlioz, de s'effacer lui-même devant lui-même. Mais il y avait un ballet, un ballet que la pièce allemande ne comportait pas. M. Berlioz était responsable du récitatif, il n'était pas responsable du ballet. Ne nous en plaignons pas trop cependant, car c'est ce ballet qui nous a valu la magnifique traduction instrumentale de l'*Invitation à la valse*. Mais enfin il y avait un ballet, composé de divers morceaux qui, pour être de la main de Weber, pour être recueillis dans ses œuvres instrumentales ou dans *Oberon*, n'en étaient pas moins dépaysés au milieu des scènes de l'Opéra. Qu'on nous redonne donc le *Freyschütz* [*Der Freischütz*], sans retranchemens comme sans élémens disparates, avec les récitatifs seulement, et sans ballet; il sera le bienvenu.

Mais quant au *Don Juan* [*Don Giovanni*], je mets en fait que si le pauvre Mozart avait vu son chef-d'œuvre mutilé en quatre actes; s'il avait entendu son *Requiem* vociféré au milieu des flammes du Bengale et de tous les démons infernaux; s'il avait entendu son instrumentation bourrée et «rembourrée» de trombones, de manière à faire tomber à plat la sublime scène de l'entrée de la statue pour laquelle il avait si sagement réservé jusqu'alors l'emploi des instrumens de cuivre, je mets en fait, dis-je, qu'il aurait pris la fuite en se bouchant les oreilles.

Aimez-vous le *trombone*? On en a mis partout.

La morale de tout ceci, c'est qu'il arrive que de très beaux ouvrages, qui n'ont certainement pas besoin d'être rajeunis et qui sont paisiblement admirés dans les lieux et les milieux pour lesquels ils étaient destinés, sont tout à coup frappés à mort, et cela par les moyens sur lesquels on comptait le plus pour leur donner un éclat factice et une existence artificielle.

J'ai dit, en second lieu, que les traductions trop multipliées ont l'inconvénient de répandre au dedans et au dehors un préjugé défavorable aux compositeurs nationaux. Ah! que notre première scène lyrique reste ce qu'elle a toujours été, une patrie hospitalière pour tous les grands talens européens; qu'elle soit toujours le théâtre sur lequel les grands compositeurs de toutes les nations, les Lulli, les Gluck, les Piccinni, les Sacchini, les Spontini, les Cherubini, les Rossini, les Meyerbeer, les Donizetti, les Verdi, etc., sont venus chercher la consécration de leur gloire. Mais qu'elle jette avant tout les yeux autour d'elle, et qu'elle se demande si, pour aller chercher au loin l'acier et le plomb, elle ne laisse pas à ses côtés l'argent et l'or.

Un pays qui possède des compositeurs tels que MM. Auber, Halévy, Ambroise Thomas, H. Berlioz, Reber, Gounod, Niedermeyer, Félicien David, Massé, etc., n'a rien à envier à ses voisins. Tous ces artistes ont fait leurs preuves; tous sont, à des degrés différens, aimés et estimés du public français; plusieurs ont des noms européens, et si quelques uns n'occupent point dans l'opinion publique la place qu'ils méritent, c'est qu'il leur a manqué des occasions plus fréquentes de se produire. Ces occasions, n'est-ce point surtout à l'*Académie impériale de musique* qu'il appartient de les leur fournir? L'Opéra n'est point une entreprise particulière, n'ayant et ne pouvant avoir d'autre but que de *faire l'argent*, comme on dit en langage de coulisses. C'est en quelque sorte une institution nationale, et, à ce titre, il doit avant tout se préoccuper des besoins et des progrès de l'art et prendre quelque souci des intérêts et de la gloire des compositeurs français.

JOURNAL DES DÉBATS, 27 janvier 1857, pp. 1–2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	mardi
Calendar Date:	27 JANVIER 1857
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	<i>Le Trouvère [Il trovatore]</i> , opéra en quatre actes, musique de M. Verdi, traduction de M. E. Pacini. – Du système des traductions. [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