

Notre ami, M. H. Berlioz, vient de frapper un grand coup. Il nous a donné *les Troyens*. Si nous nous en rapportons aux deux premières représentations, cet ouvrage a obtenu un grand succès. M. Berlioz, on le sait, ne vise à rien moins qu'à atteindre au premier rang dans son art. Pour qu'on le jugeât pleinement, pour nous donner la mesure de ses forces, il s'est fabriqué à lui-même un poème. Je réduirai l'analyse du libretto à sa plus simple expression pour donner plus d'étendue à l'analyse de la musique.

Le rideau se lève et laisse voir un second rideau représentant le saccagement de Troie. Un rapsode se présente sur l'avant scène et fait le récit de la ruine de cette ville, le cheval de bois, l'aveuglement des Troyens, les vaines prédictions de Cassandre. Un chœur de rapsodes placé derrière la seconde toile entremêle ce récit des chants de fête dont les Troyens accompagnèrent l'entrée du cheval de bois dans leurs murs. Voilà le prologue.

Au premier acte, Didon est entourée de sa sœur Anna, de Narbal, son ministre, et d'une foule de Carthaginois. C'est la septième année de la fondation de Carthage. La reine distribue des récompenses aux constructeurs, aux matelots, aux laboureurs, etc. Restée seule avec sa sœur, Didon lui laisse entrevoir la vague tristesse à laquelle son cœur est en proie. «Vous aimerez, ma sœur», lui dit Anna à plusieurs reprises. Sur ce discours, un poète de la cour de la reine, Iopas, vient annoncer l'arrivée de la flotte troyenne. Bientôt entrent le jeune Ascagne, Panthée et plusieurs chefs de Troie. Mais au même instant arrive, d'un autre côté, Narbal; il apprend à Didon que le Numide rebelle, le farouche Iarbas, dont elle a repoussé la main, *despectus Iarbas*, vient fondre sur Carthage avec son armée. Énée se présente et offre son concours pour combattre Iarbas.

Au deuxième acte, tableau représentant la chasse royale, l'orage, l'entrée de Didon et d'Énée dans la grotte. *Hic hymæneus erit*, dit Junon dans Virgile. Ce tableau a été supprimé.

Au troisième acte, fête chez Didon, mais fête importune pour la reine. Elle est impatiente de se retrouver seule avec Énée. Elle attend l'instant où, dans une nuit radieuse, les astres pacifiques prêteront leurs mystérieuses lueurs à cette scène poétique où les deux amans évoquent les souvenirs de Vénus et d'Anchise, de Troïlus et de Cressida, de Diane et d'Endymion. Tout à coup, Mercure paraît, qui vient arracher Énée à cette ivresse. Le dieu frappe de son caducée sur le bouclier d'Énée, suspendu à une colonne du vestibule, et prononce à trois reprises le mot *Italie!*

Le quatrième acte représente les préparatifs de départ de la flotte troyenne. Un jeune matelot phrygien, accoudé sur la poupe d'un navire, chante une chanson du pays natal. Panthée et les chefs troyens veulent qu'on mette à la voile sans plus tarder. Les ombres des héros morts sous les murs de Troie leur ont apparu pour leur reprocher leur lenteur.

«Les Troyens sont partis!» tel est le cri qui retentit aux oreilles de Didon au moment où s'ouvre le cinquième acte. Désespoir inutile! Énée

parti, sa résolution est prise; elle meurt, non sans jeter un regard sur l'avenir; elle entrevoit un vengeur, Annibal, mais aussi la destruction de Carthage et Rome immortelle.

N'est-ce pas une chose étrange qu'un musicien que l'on a rangé depuis vingt-cinq ans et qui, il faut convenir, s'est aussi, il y a vingt-cinq ans, rangé lui-même parmi les compositeurs romantiques et fantaisistes, ait fait choix, pour son épreuve définitive, d'un sujet emprunté au pur genre classique? Il y a chez M. Berlioz deux admirations suprêmes qui ont été pour lui les deux sources où il a puisé tour à tour les inspirations de son art. Dans son adolescence, il s'est pris d'une véritable passion pour Shakspeare [Shakespeare] que personne, même parmi les traducteurs et commentateurs du grand poète, ne possède et n'entend mieux que lui. Mais il lui était resté, des études scolaires de sa première jeunesse, une passion non moins grande pour Virgile, qu'il sait par cœur. Voilà pour la poésie. Voyons pour la musique. Nous trouverons ici peut-être l'analogie des mêmes contrastes. On sait les tendances et les prédilections de M. Berlioz, et il ne s'en cache pas. A une admiration ardente pour Beethoven et Weber, dans le genre instrumental, qui représentent ou qui ont naguère représenté à ses yeux le génie moderne et romantique, il joint une admiration non moins ardente pour Gluck et pour Spontini, dans le genre lyrique, qui représentent à ses yeux le génie antique et classique. Je connais bien M. Berlioz. Un artiste, un musicien, un critique, un juge de sa force ne saurait méconnaître la valeur immense d'hommes tels que J.-S. Bach, Haydn, Mozart, Rossini. Je ne veux nommer que ceux-là. Il les admire, mais cette admiration n'occupe évidemment chez M. Berlioz qu'un rang secondaire; c'est une admiration pour ainsi dire intellectuelle qui, en dehors de certaines œuvre ou de certains morceaux de ces auteurs qui réveillent spontanément en lui la fibre sympathique, ne sort pas habituellement de la région de l'esprit et lui laissent l'imagination et le cœur calmes; tandis que pour Gluck, Spontini, Beethoven et Weber, cette admiration est presque toujours voisine de l'enthousiasme, bien que, je m'empresse de le dire, elle soit parfaitement réfléchi et raisonnée.

Telle est la nature de M. Berlioz. Je l'expose, je la constate. Et ceux qui voudront l'apprécier sainement devront l'accepter ainsi. Dès lors, on s'explique le sujet choisi par M. Berlioz. Virgile l'a fourni; seulement, dans la troisième scène du troisième acte, comme dans la scène cinquième du quatrième, Berlioz a fait des emprunts au *Marchand de Venise* [*Merchant of Venice*] et à *Richard III*, et il a tenté une sorte d'amalgame, une fusion de la poésie shakspearienne et de la poésie virgilienne.

M. Berlioz ne s'est pas demandé si un sujet antique était bien conforme aujourd'hui à nos mœurs théâtrales, et selon les goûts du public; il ne s'est pas demandé si le sujet d'Enée et de Didon, qui, malgré des tentatives réitérées, n'a pas réussi jusqu'à ce jour à la scène, offrait de sérieuses chances de succès. Non, il n'a pas calculé tout cela. Il a cru sentir que cette peinture des amours et des malheurs de Didon pouvait inspirer chez lui le musicien, et il a écrit son libretto. Du reste, ce libretto est loin d'être dépourvu de situations dramatiques, et, tel qu'il est, parfaitement disposé pour nous faire apprécier ce qu'a de touchant un tableau qui nous

représente la gloire et la prospérité de la jeune reine de Carthage, ses amours sitôt suivis de son désespoir et de sa mort.

Passons en revue les principaux morceaux des *Troyens*, sauf à y revenir, la partition sous les yeux, dans un article moins improvisé que celui-ci.

Le *lamento* instrumental qui précède le prologue est un morceau d'une solennelle tristesse: il est écrit en *fa*; mais il commence en *ré* mineur. Après une phrase larmoyante qui se traîne d'abord sous l'archet des violons, puis sous celui des violoncelles, les trombones entonnent un chant lugubre plein d'accens douloureux et presque étouffés. La modulation en *ré* bémol qui, quelques mesures avant la fin, éclate avec toute la puissance de l'orchestre, est du plus bel effet.

Le prologue est, ainsi que je l'ai dit, entrecoupé par la marche dans le mode triomphal. Elle commence au moment où le rapsode dit ces mots:

De ce peuple en démence,  
Ecoutez de quels sons frémirent les échos.

Bien que d'une allure guerrière, cette marche avec chœur contient de charmans détails de mélodie et de rythme qui conviennent à une fête populaire. Je signale surtout les fragmens accompagnés par els harpes.

Après le chœur d'introduction en *mi* bémol, vient l'air national: *Gloire à Didon, notre reine chérie*.

Ce grand chœur, soutenu d'un bout à l'autre par une espèce de basse continue, articulée par les basses et les bassons, rappelle le style de Hændel [Handel] et le *God save the King*. C'est grandiose, imposant, et lorsque ce chant national revient sur la scène des récompenses distribuées par la reine aux constructeurs, aux matelots et aux agriculteurs, il prête la plus grande pompe à ce brillant spectacle. C'est véritablement de la musique épique que ces trois morceaux, le *lamento*, la marche triomphale et le chant national.

Vient un très beau et très noble récitatif de Didon, supérieurement déclamé, suivi d'un air: *Chers Tyriens!* en *mi* bémol mineur, dont la première phrase est superbe.

Rien de plus gracieux et plus frais que le duo des deux sœurs, Didon et Anna, précédé d'une délicieuse ritournelle des violons qui sert d'accompagnement à la première partie de ce morceau. C'est dans cette première partie que les altos font entendre seuls un tremolo de l'effet le plus neuf. Quelle douce mélodie que celle de l'ensemble: *Sa voix fait naître dans mon sein!* C'est là en vérité un duo fraternel, et le trait en tierces est empreint de la plus grande suavité.

Dans l'air suivant il faut remarquer le trait des violons sur le vers:

Au malheur compatir est un plaisir pour nous.

L'arrivée des Troyens est signalée par la marche qu'on a déjà entendue au commencement, non cette fois dans le mode triomphal, mais dans le mode triste qui convient à des fugitifs. Il y a un grand art de modulation et d'orchestration dans cette marche ainsi transformée. Le finale est plein de beaux mouvements. C'est fier et vigoureux. Enée a des accents nobles et touchans quand il fait ses adieux à son fils et lui recommande le respect des dieux.

Le deuxième acte était sans paroles, comme je l'ai observé. On a dû renoncer à la décoration et à la pantomime théâtrale qui entraînaient un retard de cinquante-cinq minutes. Mais pourquoi renoncer aussi à la symphonie? Grâce au livret, grâce aux comptes-rendus des journaux, tout le monde sait, à l'heure qu'il est, que cette symphonie, très animée et très pittoresque, représentait une chasse, un orage et le calme. Cette symphonie, jouée pendant l'entr'acte, le rideau baissé, serait écoutée avec un vif plaisir par ceux qui se souviennent d'*Harold*, de *la Reine Mab*, du *Carnaval romain*. Quant aux autres, ils en seraient quittes pour se promener dix minutes de plus dans le foyer. Apparemment M. Berlioz a jugé que cette symphonie serait inintelligible sans la fantasmagorie de la scène. Quand donc M. Berlioz reviendra-t-il de cette erreur (erreur de son esprit seulement) qu'une symphonie a besoin d'un programme?

// 2 // Voici le troisième acte, qui nous ouvre ses merveilles musicales: d'abord, une marche pour l'entrée de la reine sur le thème du chant national. Quelle fraîcheur dans ce contre-point des violons en *si* naturel majeur, avec sourdines, tandis que les petits instrumens à vent disent le thème principal accompagné des sons harmoniques des harpes! Ensuite, deux airs de ballets fort jolis, l'un en *sol*, dans lequel je reprocherai pourtant à M. Berlioz d'avoir fait grimper les violons jusqu'au *la* suraigu, pris en trille, ce qui fait une espèce de frétillement indistinct; puis le pas des esclaves nubiennes en *mi* mineur, sans dièse à la clef, c'est-à-dire dans un mode qui n'est pas sans analogie avec le troisième mode du plain-chant, morceau délicieux et bizarre tout à la fois. Ennuyés de rester immobiles sur de petits *grupetti*, les violons se livrent tout d'un coup aux ébats d'une farandole folle, comme s'ils voulaient tournoyer ainsi que des lutins à travers les pas et les rythmes des danseuses.

Nous voici au beau quintette: *Tout conspire à calmer mes remords*. Vraiment M. Berlioz a le plus grand tort de ne pas mettre le divin Mozart au nombre de ses auteurs de prédilection. Quel bel hommage il lui rend, malgré lui, l'ingrat! dans cet admirable morceau où, sans réminiscence, sans imitation, sans y songer le moins du monde, mais par la seule vertu de son talent musical, il laisse tomber de sa plume des mélodies, des flots d'harmonie, des chants, des accents, des accords tellement suaves, tellement profonds, tellement mélancoliques, tellement nobles, qu'on les croirait retrouvés dans le portefeuille de celui qui a tracé le rôle de *donna Anna*.

Nous passons à l'admirable septuor qu'on voudrait toujours entendre et qu'on ne cesse de redemander aux représentations des *Troyens*:

Tout n'est que paix et charme autour de nous!  
La nuit étend son voile et la mer endormie  
Murmure en sommeillant les accords les plus doux.

Voilà de beaux vers, mais la musique est plus belle encore. Rien de splendide, de lumineux comme cette mélodie qui se balance mollement sur la pédale *ut*, soutenue dans l'aigu par les flûtes et les hautbois, tandis que la vague, représentée par les grands accords des basses, renforcés par les coups de la grosse caisse pianissimo, vient périodiquement se briser et s'épanouir sur le rivage avec son frôlement sourd et monotone. Quelle richesse de modulations! quelle plénitude d'harmonie! C'est une gerbe de sons qui éclate, resplendit et illumine toute la salle. Cette pédale aigue des petits instrumens persiste dans la ritournelle; l'*ut* vient caresser le *ré* bémol; celui-ci détrône l'*ut* et devient soudain dominant de *sol* bémol, et voilà le duo: *O nuit d'ivresse et d'extase infinie* avec son triple crescendo: *Par une telle nuit*; avec ses reprises, ses retours, ses motifs s'enroulant amoureusement les uns dans les autres. Ce sont là des morceaux hors ligne, des beautés de premier ordre, et le maître qui les a trouvées est de la taille des plus grands. Oui, je le dis en toute conviction et parce que c'est vrai, je ne connais rien dans Beethoven, Weber, Meyerbeer, Rossini, de plus grandiose que la marche triomphale et le chant national du premier acte; de plus noble, de plus gracieux, de plus serein et de plus limpide que ce quintette, ce septuor et ce duo.

Vous parlez de mélodie! Si ces trois morceaux, si le duo des deux femmes, si le motif de l'air de Didon au premier acte, si la chanson du matelot au quatrième, si tant d'autres fragmens disséminés dans les quatrième et cinquième actes, ne sont pas des mélodies, je ne sais plus la valeur des termes. Ce n'est pas toujours sans doute la mélodie comme on l'entend dans une certaine école, la mélodie nue, toute extérieure; mais c'est la mélodie profondément accentuée, qui vibre intérieurement, qui s'insinue dans l'âme; la mélodie qui s'incorpore à l'harmonie et se colore des reflets de l'instrumentation. Ce septuor et ce duo, c'est là la musique virgilienne, étincelante, rayonnante, à travers laquelle on voit l'azur du ciel, de la mer bleue, les vastes horizons, les silhouettes des montagnes lointaines, tandis que dans la partie purement dramatique Berlioz subit plus particulièrement l'influence du génie shakspearien. Et, ce qui est le propre de Berlioz, ce qui le distingue entre tous, c'est que, dans cet ordre de beautés, il se montre aussi grand poète que grand musicien. La poésie y donne la main à la musique, et l'une et l'autre s'enlacent et se confondent dans une suave et merveilleuse étreinte.

Tout le monde s'accorde à dire que ces morceaux dont je viens de parler, ce septuor, ce duo, sont des chefs-d'œuvre; mais est-ce que par hasard on ne dirait rien du reste? Comment! on vient entendre une seule fois un opéra comme *les Troyens*, un opéra en cinq actes dans lequel le compositeur, qui sait et qui veut ce qu'il fait, a mis son instrumentation,

ses rythmes, son style à lui, sa manière de phraser, de nuancer, de déclamer et d'accentuer, sa manière d'enchaîner les accords, en un mot la langue qu'il s'est forgée, qu'il s'est pétrie lui-même, on l'entend, dis-je, une seule fois; et, remarquez bien ceci, *parce que*, dans cet opéra des *Troyens*, il y a deux ou trois morceaux qui, à la première audition, ont produit un effet saisissant, on veut déclarer tout le reste médiocre et manqué! À ce compte, il vaudrait mieux n'avoir pas fait ces deux ou trois morceaux hors ligne, puisqu'ils servent de condamnation aux autres. J'incline à croire que s'il y avait plus de choses médiocres dans l'œuvre de M. Berlioz, il serait plus loué peut être, ou du moins il serait moins durement attaqué. *Timeo Danaos et dona ferentes*. Est-ce que, dans tout ouvrage, il n'y a pas des morceaux en quelque sorte plus apparens les uns que les autres? Est-ce que certain de ces morceaux ne sont pas tellement en situation qu'ils seraient applaudis alors même qu'ils seraient moins bons? Est-ce qu'il n'y en a pas d'autres qui restent dans l'ombre, dans le clair-obscur, jusqu'à ce qu'un chanteur plus habile les mette en relief, ou même jusqu'à ce que, mieux écoutés, ils soient mieux compris?

Je m'adresse à ceux qui admirent sincèrement ce quintette, ce septuor et ce duo du troisième acte, et je leur dis: Ecoutez attentivement les quatrième et cinquième actes, ce dernier surtout, et vous verrez que dans leur genre ils ne sont pas inférieurs au troisième. Après cette chanson du matelot, d'un caractère si vrai et si poétique, vous avez la belle scène du départ des Troyens, l'air plus beau encore d'Enée, cet air dans lequel M. Berlioz a rencontré les accens antiques de Gluck, mais en les agrandissant, si je peux ainsi parler, par le retentissement de l'instrumentation moderne telle qu'il l'a reçue des mains de Beethoven et de Weber. L'orchestre bondit superbement sur ces mots: *Non, je veux te revoir*, etc.

Je passe sur les scènes suivantes, où les beautés vocales le disputent aux beautés instrumentales; j'arrive à l'air de Didon du cinquième acte: *Dans une douleur immense submergée*. Tout cela est admirable d'accens pathétiques, de déclamation lyrique, et lorsque Didon évoque le souvenir du duo d'amour de cette *nuît d'ivresse et d'extase infinie*, l'auteur atteint le comble de l'expression dramatique. Ce grand style tragique se soutient jusqu'à la fin.

Je ne prétends pas que *les Troyens* soient une œuvre sans défaut. Il y en a de réels, de considérables même. Trop souvent les récitatifs et les airs s'y confondent; les airs y prennent l'allure du récitatif, et réciproquement: dans les uns comme dans les autres l'accompagnement est parfois trop chargé; on peut remarquer de la brusquerie et de la dureté dans certaines modulations; on peut signaler une phraséologie quelquefois pénible et contournée, un défaut d'attache entre les diverses périodes d'un morceau; on attend vainement une transition qui isole ces périodes en même temps qu'elle les relie entre elles; on peut regretter l'accumulation des accords sur des mesures qui n'en exigeaient qu'un seul, en sorte que l'oreille, déconcertée, perd le sentiment de la tonalité; elle sent le fil conducteur lui échapper, et souvent ce fil conducteur serait une note seule, une seule tenue. Que dirai-je encore? On désirerait en certains endroits plus de

simplicité, élément essentiel surtout dans un sujet antique. On voit que je suis loin de vouloir atténuer les défauts de cette partition, et M. Berlioz lui-même provoque cet examen critique par le soin minutieux qu'il apporte à tous les détails d'expression.

Mais aussi quels accens! quelle constante élévation! quel respect pour la vérité! quelle distinction de style! quelle belle déclamation lyrique! Et quel bel orchestre! comme il est tour à tour éclatant, profond, coloré, varié, impétueux, poétique, et toujours sonore, tout en restant sobre et discret!

Mais il ne faut pas aller entendre *les Troyens* les oreilles pleines de cabalettes italiennes et des formules de remplissage de l'école vaudeville de l'Opéra-Comique.

C'est au nom de l'art qu'il faut remercier M. Carvalho de l'intelligence, de l'activité, du dévouement avec lesquels il a monté *les Troyens*. Ses costumes sont riches et d'une exactitude historique, ses décors magnifiques, sa mise en scène éblouissante. M<sup>me</sup> Charton-Demeur, la reine de Carthage, est une des reines du chant. Elle possède un admirable mezzo-soprano, et elle en est tellement maîtresse, qu'on est bien sûr avec elle de n'avoir point à redouter un son douteux. Elle s'est montrée aussi grande cantatrice que tragédienne habile. Monjauze a dépassé ce qu'on attendait justement de lui dans le rôle d'Enée, dont il a bien compris la grâce et l'ampleur. M<sup>lle</sup> Dubois a un beau contralto dont elle se sert fort bien dans les ensembles et surtout dans son duo avec Didon. Je n'ai que des éloges à donner à Petit (Narbal), à Péront (Panthée), à de Quercy (Iopas), à Cabel, le jeune matelot qui chante sa chanson mélancolique au quatrième acte, à M<sup>lle</sup> Estagel, enfin, le gracieux et gentil Ascagne, pour lequel le compositeur a écrit quelques notes un peu trop élevées. Que les chœurs chantent avec le même ensemble, la même précision, que l'orchestre, sous les ordres et la savante direction de M. Deloffre, manœuvre avec la même verve et la même exactitude, et tout marchera bien.

Du reste, que M. Berlioz le sache bien: il ne se reposera jamais ici-bas; il est du nombre de ces hommes d'élite destinés à lutter glorieusement toute leur vie. Sa constance, son talent, son sentiment du vrai, du noble et du beau, sa conviction inébranlable, voilà ce qui, il y a trente ans, malgré certaines dissidences de doctrines et d'opinions, m'a attaché à la fortune de M. Berlioz, et ce qui a fait que moi, pur classique, ai suivi le compositeur dans toutes les phases de sa carrière; heureux, arrivé à l'âge où une expérience déjà longue me ramène de plus en plus à l'étude et au culte des vieux maîtres, de donner au grand artiste victorieux une nouvelle preuve d'une amitié qui m'honore et que j'ai peut-être le droit de qualifier de clairvoyante autant qu'elle est désintéressée et dévouée.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 9 novembre 1863, pp. 1–2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	lundi
Calendar Date:	9 NOVEMBRE 1863
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	THÉÂTRE-LYRIQUE [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Première représentation des <i>Troyens</i> , de M. H. Berlioz.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None