

Comme Didon, la pauvre Sélîka, abandonné par son époux, n'a plus qu'à mourir. Didon meurt sur le bûcher; Sélîka mourra sous le mancenillier. Mais, avant de courir au-devant du trépas, Sélîka se retrouve une dernière fois en présence d'Inès, de celle qui lui a repris le cœur de Vasco, dans le duo qui ouvre le cinquième acte. Je ne comparerai pas ce duo à celui dont je viens de parler:

Jamais nulle mortelle  
A mes regards charmés ne s'offrit aussi belle!

dont rien ne peut égaler le charme indéfinissable et les enivrantes langueurs. Ce duo du cinquième acte est néanmoins très dramatique, très émouvant par l'expression de la douleur de ces deux femmes, dont l'une a gagné un époux sans trouver un amant, dont l'autre a perdu son amant devenu l'époux de sa rivale; celle-là qui est reine et qui peut se venger; celle-ci qui se sent aimée et qui peut braver tous les supplices. Tout cela est rendu avec une grande vérité dans ce duo, supérieur peut-être au précédent par la conception, la facture supérieure et la gradation que l'on peut observer entre les divers mouvemens dont il se compose. Le premier mouvement, en *ré* bémol, est établi sur un dessin d'orchestre à la fois ferme et élégamment accusé. Quelle angoisse dans ce cri du cœur qui s'échappe à plusieurs reprises de la bouche de Sélîka: «Et pourtant tu l'aimes toujours!» refrain douloureux d'une âme que l'affreuse jalousie a percée de son dard. Et quel délire et quelle énergie de souffrance dans l'agitato d'Inès: «Il est juste, il est légitime», où je ne puis pourtant m'empêcher de blâmer la répétition trop fréquente du mot *frappez!* Et quelle touchante explosion des deux voix réunies sur le motif en *ut* dièze mineur: «Voilà, voilà tous mes tourmens!» tandis que les arpèges pizzicato des basses rebondissent sur le second temps de la mesure, comme un écho de deux cœurs brisés! Ne sont-ce pas des accens de Gluck que l'auteur a retrouvés dans cette phrase:

Délivrez-la de ses tourmens!  
Oui, tous ses maux je les ressens!

Puis quelle agitation de l'orchestre dans le dialogue: «O longue souffrance», qui s'enchaîne avec l'ensemble entraînant: «Dieu, qui vois mes peines», lequel pêche pourtant par cet éternel unisson dont le musicien a déjà tant abusé, et qui de plus reproduit trop fidèlement le jet mélodique du motif du duo du quatrième acte: «O transports! ô douce extase!» Ce sont là des taches sans doute. On ne doit pas moins compter ce duo au nombre des beaux morceaux de la partition, tant à cause des sentimens qui y sont peints que de son ordonnance générale.

Un changement à vue découvre le magique décor du mancenillier. Là, en présence de l'arbre magnétique, après un roulement de timbales d'où se détachent les deux notes graves *sol*, *ut*, retentit cette sorte de chant funèbre, cette grande phrase de dix-sept mesures, qui se dresse tout à coup comme je ne sais quel fantôme sonore, cette phrase qu'on a dite jusqu'à trois fois à la première représentation, et qu'à partir de la seconde il a été de règle de répéter; phrase que l'auditoire écoute dans un religieux

silence et avec une sorte de frémissement. Chaque jour des abonnés, qui sont dans l'habitude de ne pas rester jusqu'à la fin du spectacle, attendent cette phrase avant de se retirer; d'autres même, qui n'ont pas assisté à la représentation, arrivent à point nommé pour cette phrase, l'entendent et s'en vont. A quoi tient cet effet prodigieux, inouï? Il faut pourtant le dire une bonne fois, il n'est nullement proportionné à la beauté de la mélodie; la phrase en elle-même est très ordinaire, elle n'a rien de distingué; la construction en est banale, les contours vulgaires. A quoi tient donc cet effet? A deux causes: d'abord, à la nudité de cette mélodie, qui, sans harmonie, sans accompagnement, jaillit sous la pression de plus de quarante archets, comme le jet d'un métal en fusion; ensuite, à la force de l'unisson. La phrase est en *ut*; elle se pose, aux violons, sur l'*ut* de la quatrième corde, au-dessous des lignes; aux altos, sur l'*ut* de la troisième ligne; aux violoncelles, sur l'*ut* au-dessus de la portée. Comptez maintenant vingt-quatre violons, premiers et seconds, huit altos, dix violoncelles, renforcés par quatre bassons et deux clarinettes, vous avez un total de quarante-huit instrumens qui exécutent cette phrase comme un seul. Ajoutez, sur la quatorzième mesure, la dixième (*la grave, ut aigu*), attaquée au démanché par tous les archets; ajoutez cette pureté d'intonation, cet ensemble, cet art des nuances, que l'on ne rencontre qu'au Conservatoire et à l'Opéra, voilà tout le secret. C'est quelque chose, dit-on, que d'avoir trouvé un pareil effet, je le dis aussi. Mais on conviendra pourtant qu'il vaudrait mieux que cet effet fût dû principalement à la beauté de la mélodie plutôt qu'à une pure combinaison de sonorité.

Il y a de fort belles choses dans le récitatif de Sélika qui va suivre, d'abord le commencement: «D'ici je vois la mer immense et sans limites», qui est plein de grandeur; ensuite l'apostrophe si calme et si solennelle à cet arbre dont l'ombre donne la mort: «O temple magnifique! ô dôme de feuillage!» puis le motif orchestral, noble et suave, en *ré bémol*: «La haine m'abandonne.» Peu à peu l'infortunée subit une sorte de fascination; elle est en proie à des visions, à des hallucinations; bientôt elle sera plongée dans un rêve extatique où Brahma lui apparaîtra glorieux. Prêtez l'oreille à ces tonalités successives, *ré, fa, la, ré bémol*, qui résonnent en petites syncopes dans les régions aiguës de l'orchestre, tandis qu'un dessin de basses, gracieux et léger, vient effleurer chacun de ces accords et tracer ses arabesques sur ce fond harmonique changeant. Entendez ensuite les gammes entrecroisées des harpes qui montent en spirales sonores vers les cieux, où Sélika, dans son délire, voit déjà Vasco, le bien-aimé, lui tendre les bras. La voilà elle-même transportée dans les régions éthérées, où malheureusement, à travers les harmonies transparentes d'un chœur aérien, elle ne fait entendre qu'une valse terrestre:

Un cygne au doux ramage,  
Dans un blanc nuage  
Traîne un char léger.  
Les houris souriantes,  
Près de là dansantes,  
Viennent voltiger.

Il est fâcheux que ce soit là son chant du cygne.

Sélika va expirer dans ces délices, lorsqu'un bel accord retentit solennellement à l'orchestre et fait la transition du ton de *ré* au ton d'*ut*. Zénusko arrive; ne pouvant arracher Sélika à la mort, il mêle son dernier soupir à celui de sa «chère ingrate.»

Tel est ce cinquième acte qui, commencé par le drame, se poursuit et se termine, sauf cette valse banale et prosaïque, par une belle et poétique élégie.

Je crains bien qu'on ne soit en droit de reprocher à l'analyse qui précède et son ton didactique et une trop grande abondance de détails techniques. J'accepte d'avance tous les reproches qu'on voudra m'adresser à cet égard, sauf pourtant celui d'un pédantisme qui n'est pas plus dans mes habitudes qu'il n'est dans mes goûts. Mais quand il s'agit d'un événement musical aussi important que l'apparition de *l'Africaine*; d'un opéra si pompeusement annoncé, si impatientement attendu, si diversement jugé, et qu'on ne peut entendre, quel que soit le nombre de représentations auquel on a déjà assisté, sans y découvrir une foule de choses qu'on est tout surpris de n'y avoir pas vues plus tôt; quand on se trouve en face d'une partition à laquelle Meyerbeer a imprimé, comme à toutes celles qui l'ont précédée, un cachet particulier, et qui porte évidemment la trace d'inspirations anciennes et de nombreuses retouches récentes; d'une partition que sa main studieuse et jalouse n'a jamais quittée, et qu'elle eût, s'il eût vécu, sans cesse et journallement modifiée, qu'elle eût même, car telle était l'intention formelle de l'auteur, réinstrumentée dans son entier pour la mettre en harmonie avec les derniers perfectionnemens introduits par Adolphe Sax dans les familles d'instrumens de bois et de cuivre; quand il s'agit de tout cela, il ne faut pas perdre de vue ces hommes de l'art, ces musiciens qui demandent au critique un compte sérieux des ressources, des procédés spéciaux par l'emploi desquels cette partition se recommande à leur attention et qui exigent que l'on mette sous leurs yeux les résultats d'une étude de l'œuvre comparée // 2 // aux autres œuvres du maître et aux productions de l'époque où elle a vu le jour. Une analyse de cette sorte n'est nullement incompatible avec un examen philosophique d'un ordre plus élevé, qui a pour but de juger un ouvrage d'après des données toutes morales, je veux dire d'après son esprit, d'après les tendances des idées dominantes à une époque, et les notions du vrai et du beau qui y ont prévalu, selon que cette époque a plus ou moins fidèlement recueilli les traditions des époques antérieures. Mais encore ce jugement philosophique ne saurait-il être indépendant de certaines connaissances spéciales; c'est au contraire sur elle qu'il doit être fondé. De ce qu'une œuvre musicale est composée pour le théâtre, en vue de la foule assemblée dans une salle de spectacle, il ne s'ensuit pas qu'elle ne doive pas être jugée «musicalement», en dehors des chefs-d'œuvre d'un autre genre, de la musique pure, de la musique réduite à ses propres forces, séparée de la parole, d'une action dramatique, des accessoires de la scène. Car c'est dans cette musique pure, intime, musique de chambre, musique instrumentale, que les maîtres ont versé leurs plus belles, leurs plus profondes, leurs plus hautes inspirations; c'est

cette musique qu'ils ont faite, pour ainsi dire, confidente des secrets de leur génie. Il n'est pas donné à tout le monde de savoir ce qu'il y a de trésors d'invention, de grâce, d'originalité, de caprice, de bonhomie, de grandes et sublimes pensées dans les sonates, trios, quatuors et quintettes de Haydn, de Mozart, de Beethoven. Cette musique serait-elle d'une autre nature que la musique scénique? Nullement. Elle a seulement une autre destination; voilà tout.

Mozart, par exemple, ne s'est montré d'une perfection si désespérante dans ceux de ses ouvrages composés pour la scène, que parce qu'il était en même temps un maître accompli en fait de musique instrumentale.

Pour en revenir à notre analyse de *l'Africaine*, un peu trop didactique et technique, nous en convenons, elle était indispensable, nécessaire, au moment où il n'est pas une capitale, pas même une ville importante où l'on ne s'occupe de monter cet ouvrage. Et comme *l'Africaine* excède par son étendue les limites de toute composition lyrique; comme de nombreuses coupures sont à faire, dans les cités principalement où l'on n'est pas accoutumé encore, ainsi qu'à Paris, à faire de la nuit le jour, il est bon d'indiquer, dans l'intérêt du succès de l'ouvrage comme dans celui de la gloire de l'auteur, les parties qui doivent être maintenues, celles qui doivent disparaître, et de dire la raison pourquoi les unes doivent être conservées, les autres supprimées. Il faut montrer qu'agir de la sorte ce n'est pas appauvrir un ouvrage, c'est en faire valoir toutes les richesses, par la même raison qu'il y a plus de véritable richesse dans un bel écu de pur or que dans un mélange de plusieurs pièces d'or, d'argent et de cuivre. Si, après cela, on trouve quelques parties de notre analyse obscures ou arides, qu'on se rappelle ce que nous avons dit dans un précédent article, que la musique est une langue qui a sa syntaxe particulière et son expression propre comme la langue parlée. Mais cette expression, arrêtée et précise dans la langue parlée, est vague et indéterminée dans la musique. De là vient que, hors certains cas fort rares, la langue parlée est à peu près impuissante à rendre les beautés de cette autre langue qui ne peut guère se traduire que par elle-même. Et c'est moi, dont le métier depuis trente ans est d'écrire de la critique musicale, qui fais cet aveu.

Pour résumer mon opinion sur *l'Africaine*, je dirai que le quatrième acte peut passer, à peu de chose près, pour un véritable chef-d'œuvre. J'ai tâché de faire ressortir aussi les beautés du cinquième, des premier et second actes, et même celles du troisième, bien qu'elles soient plus clair-semées. Toutefois, si nous exceptons la grande scène religieuse, la deuxième partie du duo du quatrième acte, et quelques autres fragmens épars çà et là, je ne vois rien dans *l'Africaine* qui puisse être mis en parallèle avec les grandes inspirations du cinquième acte de *Robert*, des troisième et quatrième actes des *Huguenots*, dont rien n'égale le souffle puissant et soutenu. Je n'ai pas dissimulé non plus les défauts de l'ouvrage, et je ne voudrais pas les aggraver par une trop longue énumération. Ne serait-ce pas pourtant faire subir à un grand artiste une flétrissure d'un nouveau genre que d'écarter le flambeau de la critique de

son œuvre et de ne parler de lui que sur le ton du dithyrambe et de l'apothéose?

Tout admirer dans un artiste, c'est ne pas l'admirer, car admirer également le fort et le faible, le bon et le mauvais, le beau et le laid, le vrai et le faux, c'est ne rien admirer du tout. Un artiste ne peut être réellement loué que lorsqu'on voit ses défauts aussi clairement que ses qualités et qu'on relève les uns aussi sévèrement que l'on est heureux de rendre hommage aux autres.

Je dirai donc qu'on rencontre dans *l'Africaine* de trop nombreuses réminiscences des précédens ouvrages du maître, des formules répétées à satiété, quelquefois des imitations volontaires et calculées de certains maîtres modernes, des modulations baroques, ingrates et forcées, qui dénotent le défaut d'inspiration et qui sont le refuge de ces compositeurs dont le génie n'a pas assez d'abondance mélodique pour intéresser et captiver par des moyens naturels. J'ajouterai que le style de *l'Africaine*, surtout dans les trois premiers actes, offre les disparates les plus singulières: tantôt on y respire la pure atmosphère musicale, on s'y sent vivre dans la région des vrais maîtres, et tantôt on quitte ces hauteurs pour descendre dans ces basses régions de l'art, où l'oreille est sans cesse assiégée de lieux communs, de phraséologie banale, de choses parasites et vulgaires, de formules italiennes boursoufflées, amalgamées dans un allemand renforcé de points d'orgue d'un goût détestable, de combinaisons puériles, par lesquelles il n'est que trop vrai que l'auteur, qui se préoccupe avant tout de l'effet et du succès immédiat, cherche à se concilier toutes les classes de ses auditeurs à quelque secte qu'ils appartiennent. Mais aussi, lorsque la situation domine le musicien, son imagination reçoit un choc d'où jaillissent les plus grandes beautés. L'idée musicale a beau être commune, elle est relevée par une main-d'œuvre des plus habiles et des plus puissantes, par une instrumentation colorée, variée et riche, par des contrastes frappans, par des allures de grand style.

Maintenant il est de toute justice d'ajouter que si Meyerbeer n'était pas mort un an trop tôt, s'il avait pu présider aux études, aux répétitions et à la mise en scène de son ouvrage, les choses eussent pris une autre face. Bon nombre des tâches que je viens de signaler auraient disparu, et nous eussions gagné sans doute de nouvelles beautés.

Voilà, sur *l'Africaine*, mon opinion très franche, très sincère, très dépouillée de passion. Je connaissais Meyerbeer depuis trente-cinq ans; il m'a honoré de sa bienveillance, parfois de son amitié. Je dois à l'homme un souvenir pieux; je dois la vérité à l'art, et, après tout, ce que je crois être la vérité est tel, qu'une ambition humaine doit en être satisfaite. Les grandes qualités du maître ne me rendent pas aveugle sur ses défauts, et ses défauts ne me rendent pas injuste envers ses qualités. Je ne voudrais ni le surfaire ni l'amoindrir.

Avant de quitter définitivement ce sujet de *l'Africaine*, disons encore un mot de ses interprètes, de la voix opulente et infatigable de M<sup>me</sup> Saxe, qui arrive à la dernière scène de l'ouvrage aussi pure, aussi fraîche et aussi

vibrante qu'elle s'était montrée au premier acte ; des accens sympathiques et pénétrants de M<sup>lle</sup> Marie Battu qui portent l'émotion dans tous les cœurs; des progrès réels qu'a fait Naudin, et pour le chant et pour la prononciation; les succès toujours croissans qu'obtient Faure, malgré certaines parties ingrates de son rôle; enfin du concours utile et brillant que Belval, Obin, deux grands chanteurs et acteurs, Warot, David, Castelmary apportent à l'ensemble.

Au moment où je termine cet article, je reçois la partition in-4<sup>o</sup> pour piano et chant de *l'Africaine*, que MM. Brandus et Dufour viennent de publier. Cette édition, tout à fait hors ligne, se recommande par la beauté de la gravure et la qualité du papier. Elle laisse à désirer encore sous le rapport de la correction; mais, à mesure qu'elles seront signalées, les fautes seront corrigées sur les planches. Le volume, qui ne se compose pas de moins de 425 pages, est orné d'un beau portrait de Meyerbeer et de deux fac-simile, l'un d'une fort belle lettre écrite en décembre 1862, par le compositeur, à M. Perrin, à propos de *l'Africaine*, l'autre reproduisant une page du finale du premier acte du manuscrit autographe.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	8 JUILLET 1865
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	L'AFRICAINNE (1). [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	La partition. (Troisième et dernier article).
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 26 mai 1865, pp. 1-2.

---

(1) Voir les Numéros du *Journal des Débats* des 6 et 26 mai 1865.