

Aux alentours de l'Opéra, l'arrivée à Paris du *maestro* Verdi met en éveil toute sorte de curiosités. Est-ce une partition que l'auteur du *Trovatore* et de *Rigoletto* apporte à l'Académie impériale, que le vide menace aussi d'envahir? Quel poème a choisi le compositeur pour sa musique? // 254 // quels chanteurs l'interpréteront, et à quelle date? Patience! les choses ne sont point si avancées. L'Opéra, pris de court au sortir de son rêve d'or de *l'Africaine*, se demande s'il ne serait cependant pas bientôt temps de s'occuper un peu du lendemain, et M. Verdi, qui se sent, comme on dit, l'homme de la situation, vient à Paris causer traités; les affaires d'abord, la musique ensuite. Lorsqu'un dramaturge de renom se voit sollicité par un directeur de théâtre, il pose pour condition première la reprise de quelqu'un de ses anciens ouvrages. C'est là aujourd'hui une manière de question préalable fort en vigueur dans toutes les administrations secondaires, et qui même ne laissait pas d'avoir déjà cours en plus haut lieu au temps où Rossini, avant de consentir à écrire une partition toute française, imposait à l'Académie alors royale de musique diverses reprises de son répertoire italien. Maintenant, étant donné le sens très pratique dont le ciel l'a doué, il n'était point à supposer que l'auteur de *Rigoletto* fût autrement que tout le monde. Cet excellent usage de négocier le vieux au moyen du neuf nous vaudra tôt ou tard *la Forza del destino*, assez médiocre ouvrage écrit il y a quelques années pour Saint-Pétersbourg, et qui, pour se produire à Paris, n'attendait qu'une occasion. Parlons donc de *la Forza del destino* avant de parler de *Don Carlos* ou de telle partition qu'il plaira à l'illustre maître de composer en vue de notre scène. Je ne m'occupe pas de l'exécution et ne tiens pas à savoir d'avance qui pourra chanter à l'Opéra le rôle créé par Tamberlick [Tamberlik]. Le musicien ici est homme de ressources, nul mieux que lui ne s'entend aux variantes, transpositions et remaniemens. Trancher jusqu'au vif dans la partie du ténor, remplacer l'air de la femme par une cavatine empruntée soit à *Giovanna d'Arc* [*Giovanna d'Arco*], soit à une partition quelconque de son répertoire également ignorée du public français, pointer un rôle dans les belles notes du chanteur et, fût-ce aux dépens de la *tessitura* des ensembles, s'arranger de manière à contenter la voix de M. Faure chantant ce qu'avant lui a chanté Graziani, — ce sont là jeux d'enfant pour un Italien. Autant un Allemand répugne à ces combinaisons de pacotille, autant un Italien s'y trouve à l'aise. Refondre, rajuster, avec du vieux faire du neuf, on dirait qu'il y a là comme une inéluctable nécessité, la *force du destin*; bien avant Cimarosa florissait ce beau système. Voyez ce *don Bucefalo*, peinture grotesque, mais vraie à plus d'un titre, de ces mœurs musicales dont l'immortel Lablache, dans son Campanone de *la Prova d'un opera seria*, bafouait déjà au milieu des éclats de rire des générations précédentes le suprême indifférentisme, l'incomparable sans-gêne.

On se souvient de *Macbeth* au Théâtre-Lyrique, du travail de rénovation auquel donna lieu cette malencontreuse mise en scène: partout la confusion, les disparates, des ajoutés sans relation avec le style primitif, des pâtés de couleur écrasant l'ancien dessin. J'imagine que nous verrons le cas se produire à l'Opéra, et pourtant ce n'est point encore ce qui me préoccupe // 255 // davantage. Les ouvriers du tempérament de Verdi ont la poigne rude, la besogne ne les effraie pas; mais ce poème impossible, qui se chargera de le revoir, de le refaire? Quel auteur parmi les contemporains prendra sur lui de créer l'ordre et la lumière dans ce chaos, de rendre, je ne dis pas intéressant, mais simplement représentable sur une scène française, cette série grotesque d'incidens suscités par la force du destin? Au premier acte, don Alvar [don Alvaro] s'introduit chez sa maîtresse, comme don Juan [don Giovanni] chez donna Anna: le père survient qui provoque en duel le ravisseur. Celui-ci refuse et, pour ne pas être exposé à défendre ses jours contre un pareil adversaire, jette bas son arme;

mais, ô puissance du destin! cette arme, qui pourrait si bien être une épée, est un pistolet ; le pistolet en tombant fait feu, et la balle assassine de traverser incontinent le cœur de l'infortuné beau-père! Supposer que le destin va s'en tenir là serait ignorer sa force : une fois lancé, il ne s'arrête plus, et le voilà pendant quatre actes interminables donnant des croc-en-jambes à tous les personnages, qui finissent par tomber les uns sur les autres comme des capucins de cartes! *Callot fecit!* Et c'est une telle conception que le musicien a prise au sérieux du commencement à la fin! En empruntant au faire moderne bien plus encore qu'à l'Allemagne, comme les gens à courte vue le prétendent, certains de ses moyens d'action, Verdi est resté par maint endroit un Italien de la plus vieille roche. Cet homme-là mettrait en musique sans sourciller *la Tour du Nord* et *le Pont du Torrent* : non qu'il professe à l'égard de la pièce une absolue indifférence ; tout au contraire, une situation l'attire, le captive, mais il ne s'informe pas de quelle manière cette situation se rattache au sujet. Ce qu'il cherche, c'est ce que le grand empereur parlant à Goethe appelait le *genre tranché*. Qu'importent l'ineptie de la contexture dramatique, les gestes et les contorsions de tous ces mannequins sans raison d'être, si de la grossière, inintelligible ébauche se dégage à un moment donné le sublime morceau? Avec un tel système, il n'y a point de pièces, il n'y a que des sujets, et le *Trovatore*, charade absurde que jamais personne au monde n'a comprise, comptera aux yeux d'un maître autant, ni plus ni moins, que les œuvres du théâtre de Victor Hugo, *Ernani* [*Hernani*] ou *le Roi s'amuse* par exemple. Scribe, quand on lui parlait d'une situation, devenait sérieux ; puis, après avoir réfléchi : « Très bien, répondait-il, je comprends, mais où cela mène-t-il? » Grave question que Meyerbeer à son tour se posait et dont Verdi n'a cure. « Voyez-vous ce pont? disait le maréchal Pélissier, accoudé sur la balustrade du jardin de la chancellerie de la Légion d'honneur. On l'appelle le pont de Solferino parce qu'il ne mène à rien! » Le *miserere* du *Trovatore*, égaré, perdu dans cette impasse dramatique, produit sur vous le même effet : c'est très beau, bien plus beau que le pont, c'est également sans issue. Étant donné ce genre d'opéra macabre, *la Forza del destino* en serait le chef-d'œuvre ; aussi j'admire d'avance l'habile teinturier qui va se charger d'imprimer une couleur française quelconque à // 256 // cet affreux tissu de fabrique espagnole. On prétendait qu'il n'y avait plus de poète à l'Opéra depuis Scribe ; il paraîtrait qu'il a suffi cette fois d'étendre la main pour en trouver un et des plus féconds, car cette reprise en sous-œuvre de la rhapsodie exotique ne serait pour le lauréat qu'une manière d'entrer au jeu et de préparer les esprits à l'avènement d'un *Don Carlos* dont on raconte des merveilles. Il faut que le morceau soit bien fameux pour qu'on se le dispute de la sorte.

C'est peut-être une curiosité fort déplacée, mais je me demande, au point où en sont les choses aujourd'hui, ce que pourra bien être au théâtre un *Don Carlos*. Après les récentes découvertes historiques, en présence de tant de documens publiés de toutes parts, le personnage inventé par Schiller, même à l'Opéra, semblerait trop enfantin dans son nimbe de libéralisme humanitaire sur lequel la critique moderne a soufflé. C'est l'honneur de la musique de notre temps d'aimer à discuter les caractères qu'elle étudie ; pour traduire à la voix et à l'orchestre cette sensiblerie romanesque, le *canto fiorito* suffirait, la vieille cavatine à roulades, laquelle à son tour appelle le costume traditionnel des héros du répertoire : béret à créneaux, tuniques à crevés de velours noir, bottes à revers chamois. Tout se tient en ce monde, et ce que les portraits d'un Van-Dyck ou d'un Velasquez sont pour un peintre de costumes, les renseignemens de l'histoire devaient l'être nécessairement pour la musique. A Dieu ne plaise que je songe à médire de Schiller! Rien ne me porte à supposer que le grand poète ignorât absolument la vraie cause de la mort du prince, et peut-être en savait-il sur son sujet tout autant que les nouveaux biographes nous en ont appris. Seulement à cette époque la profonde ignorance du public en matière historique autorisait bien

des licences au théâtre. Du caractère et de la destinée du jeune fils de Philippe II, personne parmi les gens qui hantaient le spectacle n'avait souci. Schiller pouvait donc se croire en droit d'inventer tout, à ce point que le personnage sorti de ses mains ne saurait même passer pour une idéalisation du type original, qu'il ne rappelle par aucun trait. D'autre part, s'il semble que le personnage de Schiller ne pourrait plus guère servir désormais qu'au Théâtre-Italien, je ne vois guère en quoi l'art dramatique aurait à profiter du type reconnu pour vrai. Le fils de Philippe II venant chanter devant la rampe les élancemens de sa passion, *sospiri, lamenti*, etc., offrirait sans aucun doute un assez ridicule spectacle au public mieux informé de nos jours ; mais on devra convenir aussi que ce serait un bien funèbre héros d'opéra que le jeune prince découvert par l'histoire, cette espèce de crétin fanatique, mal bâti, mal embouché, travaillé de fièvres intermittentes, qui pour une goutte d'eau tombée d'une croisée vous faisait incendier une maison et châtiât les impérities d'un cordonnier en le forçant à manger le cuir de ses bottes coupé à petits morceaux et fricassé dans la casserole. Tout bien considéré, j'avoue qu'à la place de Verdi je ne me déciderais ni pour l'un ni pour l'autre des deux // 257 // types, et m'abstiendrais d'écrire un *Don Carlos*. « Entre tant de pères qu'il pouvait me donner, pourquoi le ciel m'a-t-il infligé celui-là? » s'écrie le héros de Schiller. Entre tant de sujets qu'un maître peut prendre, pourquoi choisir *Don Carlos*? On avait parlé d'un *Roi Lear* [*King Lear*], d'une *Marion Delorme* [*Marion de Lorme*]. Deux fois déjà le théâtre de Victor Hugo a porté bonheur à Verdi ; il ne serait pas impossible qu'une troisième expérience réussît encore davantage. Chose curieuse pourtant de voir ainsi nous revenir l'une après l'autre par la musique les plus nobles œuvres du théâtre contemporain! Donizetti nous a conservé *Lucrèce Borgia* ; si le *Roi s'amuse* figure encore sur une affiche parisienne, c'est grâce à Verdi ; un maestro de Pérouse ou de Bergame a écrit un *Ruy-Blas* [*Ruy Blas*] : vous verrez que nous retrouverons ainsi quelque jour *Marion Delorme* [*Marion de Lorme*]. C'est de la musique aujourd'hui que nous vient la littérature ; c'est dans les salles d'opéra, c'est au milieu des harmonies des voix et de l'orchestre qu'il faut aller rêver des imaginations de nos grands poètes.

A quoi sert donc la Comédie-Française? Pourquoi de ces toiles splendides que le musée national possède sommes-nous réduits à n'avoir en quelque sorte que la gravure? Question ingénue! la Comédie-Française est de son temps. Les théâtres de genre ont donné le branle, et l'antique duchesse emboîte le pas du demi-monde et du petit monde. Elle qui jadis donnait le ton à son tour le subit. Les grandes dames vont à Mabilles : pourquoi la maison de Molière se refuserait-elle les violons du bal de l'Opéra? Les pierrots sont entrés avec les débardeurs, et à leur suite cette cohue carnavalesque des gens criant bravo et de ceux qui sifflent *devant que les chandelles soient allumées*. Du balcon de la rue Richelieu, on entendait parler l'argot du Vaudeville. Quand on a l'honneur de diriger la Comédie-Française, on se doit au culte de la belle langue, et s'il vous arrive d'en pouvoir enrichir le trésor, n'eussiez-vous d'ailleurs jamais su rien écrire qui vaille, vous vous serez acquis dans l'avenir un certain titre aux yeux de l'Académie. Sérieusement, nous n'avons au cœur ni malveillance ni pruderie, et pourvu que la question littéraire soit en jeu, on nous trouvera toujours inclinant plutôt du côté de l'audace. La question littéraire, la question d'art, je voudrais bien qu'on me fît voir ce qui pouvait l'intéresser dans cette histoire d'*Henriette Maréchal*. J'accepte ce prologue impossible, je vais même jusqu'à tenir compte aux auteurs de l'idée plus ou moins originale. Mettre en scène l'œuvre de Gavarni, peut-être y avait-il là quelque chose. Par malheur, l'esprit du crayon manque ; plus de relief, plus de trait, des découpures sans perspective passant et repassant, des pantins qui se coudoient en s'adressant d'ignobles apostrophes dont la platitude vous déconcerte. Je me dis alors : C'est *raté*, voyons la pièce. Ici le désappointement n'a plus de bornes : des situations ayant traîné depuis trente ans sur

tous les théâtres du boulevard, cet écœurant scandale domestique dont prose et vers ont tant abusé que dernièrement une pièce agréable d'ailleurs, la *Fa- // 258 // bienne* de M. Meilhac, tombait au Gymnase pour s'être laissé prendre à si ingrat sujet! Un caractère étrange, singulier, distingue pourtant ce drame d'*Henriette Maréchal* : l'inexpérience absolue unie au plus imperturbable aplomb. Jamais on ne vit sujet plus vieux traité d'une façon plus jeune ; c'est l'enfance de l'art, et le naïf par endroits n'est même point sans grâce. Tandis que dans l'invention de la pièce tout vous rappelle l'idée d'autrui, l'exécution vous livre à chaque pas des moyens d'un primitif incomparable. Les entrées et les sorties se font sans que rien les commande, sinon le bon plaisir des auteurs, lesquels se tirent d'embarras en évoquant un domestique ou une dame de charité de circonstance : « Monsieur, c'est votre déjeuner ; madame, ce sont vos pauvres! » Il n'en faut pas davantage au Théâtre-Français pour se débarrasser des personnages qui nous gênent et ménager à discrétion les tête-à-tête. Otez à M^{me} Maréchal son domino de bal masqué, et vous avez Adèle d'Hervey tombant en pâmoison aux bras d'Antony, d'un Antony bébé : mêmes tirades, mêmes boursouflures ; toute la différence est dans la question d'âge. Paul de Bréville a dix-neuf ans, M^{me} Maréchal en a quarante : passion de matrone à jouvenceau, trame odieuse où se prend, comme un moucheron dans une toile d'araignée, le cœur d'une jeune fille qui aime l'amant de sa mère et meurt en s'accusant d'une honte dont sa virginale innocence n'a pas rougi d'instruire le procès.

Cette pièce sans invention et sans style, où la jeunesse surtout manque, ne pouvant réussir, a fait scandale. Au lieu de laisser ce qui était si médiocre s'enfoncer tout naturellement dans le silence et l'ombre, la cabale est accourue en troupe, comme s'il s'agissait de venger la morale publique. On a parlé d'influences de salon habilement mises en jeu ; bref, on a poursuivi et sifflé comme d'abus. Nous ignorons, cela va sans dire, ce qu'il pouvait y avoir de vrai dans ces sortes de récriminations, qui, fussent-elles justes, ne sauraient, en bon droit, porter d'avance atteinte à la fortune d'un ouvrage. Une pièce au théâtre doit avoir pour première condition de se faire à elle-même sa destinée et de ne point dépendre des circonstances plus ou moins contraires, plus ou moins favorables, qu'elle aura traversées pour arriver. Bonne, elle réussit ; mauvaise, elle tombe. Le nom de l'auteur n'y fait rien, puisque, ce nom ne figurant point sur l'affiche au jour de la première représentation, la fiction veut que le public appelé à juger la chose ne le connaisse même pas. D'ailleurs, sur ce sujet d'une intervention officieuse, la lettre du directeur du Théâtre-Français publiée dans la préface de la pièce imprimée répond à tout. Un directeur de théâtre, au temps où nous vivons, est maître chez lui, tout le monde sait cela, et s'il n'était point libre de jouer les chefs-d'œuvre de son goût, autant vaudrait pour lui se retirer dans quelque bonne bibliothèque de l'état. Cette lettre prouve qu'en recevant le drame d'*Henriette Maréchal*, le directeur a agi dans la plénitude de son indépendance : généreuse et noble initiative, // 259 // tout à l'honneur de son caractère administratif, mais dont l'autorité de son goût littéraire ne se relèvera pas.

Cependant le succès de *la Famille Benoiton* est loin de diminuer. Tandis qu'à la rue Richelieu il n'était déjà plus question de ce triste drame refusé d'abord au Vaudeville, la comédie de M. Sardou continuait d'aller aux étoiles. Pourquoi ces fortunes si diverses? pourquoi ici cet excès d'honneur, là cette indignité? Interrogez la mode, et la mode vous répondra : il s'agit de donner la note du moment, de pincer, comme on dit, *l'ut dièze*. Les féeries sont à l'ordre du jour. Cinq cents représentations n'ont pas épuisé la fortune de *la Biche au bois* ; *la Lanterne magique* du Châtelet va renouveler l'âge d'or du *Pied de Mouton*, des *Pilules du Diable*, de *Peau d'Ane*, et de tant de chefs-d'œuvre destinés à rendre inutile désormais au théâtre tout autre art que celui de la mise en scène et des tableaux vivans. M. Sardou, qui prend son bien ou

plutôt le bien d'autrui partout où il le trouve, s'est dit : Adressons-nous aux couturières, faisons des comédies qui, par les travestissemens, soient des féeries, et quand un peu de fine et spirituelle observation des mœurs contemporaines se mêlerait à notre exhibition, quand çà et là quelques *mots* rehausseraient le dialogue, arrangeons-nous de manière que le public nous les pardonne en faveur des extravagantes fanfreluches dont nous allons l'éblouir. Confions notre littérature aux jambes de ces demoiselles, et ces jambes la porteront loin ! On croira peut-être que je plaisante, et pourtant rien n'est plus sérieux. Le grand principe d'attraction consiste aujourd'hui dans ce qu'on appelle le *spectacle*, et l'unique spectacle au théâtre désormais, c'est la femme, la femme *physique*, entendons-nous bien, le mannequin, la poupée à travestissemens, non l'actrice, — la femme réduite à l'état de figurante qu'on habille et surtout qu'on déshabille à volonté.

S'il fut un temps où la danse et la pantomime servaient au moins de prétexte à ces sortes de théories, nous avons changé tout cela. Ni le talent ni l'intelligence ne sont d'obligation ; il s'agit simplement d'être jolie et assez bien *lancée* pour savoir ne reculer devant aucun frais de couturière. Celles qui, par exemple, n'ont en partage que les charmes et la jeunesse de leur personne doivent s'attendre à ne briller qu'au second rang : c'est le menu fretin ; on les habille en poissons, en oiseaux, en coléoptères. Quant à la courtisane bien rentée qui arrive au théâtre en *huit-ressorts*, qui subvient au luxe tapageur de ses accoutremens et ne compte pas avec les fournisseurs lorsqu'il s'agit de payer sa gloire, voilà la vraie actrice, la virtuose ! M. Sardou a pris de cet art tout ce qu'il en pouvait prendre. Sa pièce de *la Famille Benoîton* est une féerie, et c'est par ce côté qu'elle réussit tant. Dès le lendemain de la première représentation, quel bruit courait la ville ? De la valeur dramatique ou littéraire de l'ouvrage, nul ne s'en occupait ; mais en revanche que d'émerveillemens à propos des robes de ces demoiselles ! Telle toilette avait coûté six mille francs, telle autre huit ! Et, tandis // 260 // qu'une actrice de premier ordre, M^{me} Fargueil, se voyait cette fois délaissée, les comparses tenaient le devant de la scène en faisant sonner leurs sonnettes. A l'extravagance des travestissemens venait se joindre *l'argot* du dialogue, nouvel attrait également emprunté au règne de la féerie, et qui, de même que le reste, n'est là qu'une manière d'accessoire et pour assurer un succès que la pièce livrée à ses propres ressources n'eût jamais fourni. Et c'est si vrai ce que j'avance, que, du moment où le drame cherche à s'engager, toute cette mascarade s'interrompt à miracle. Plus de toilettes funambulesques, plus d'argot ! Les princesses du *turf* descendent de cheval, déposent leurs cravaches et leurs marottes, elles s'habillent et parlent comme tout le monde. Même temps d'arrêt dans les caractères, mêmes inconséquences ! C'est que pendant les premiers actes l'auteur n'était occupé qu'à nous débiter des brochures, à barbouiller des arabesques sur son enseigne. Au conférencier de la salle Scribe succède brusquement le dramaturge. Assez de tirades et de mise en scène ! Il faudrait maintenant intéresser, émouvoir ! mais le temps presse, comment faire ? Mettre d'accord avec eux-mêmes tous ces masques demanderait bien du travail, et d'ailleurs où chercher le pathétique avec des personnages si grotesquement présentés ? Renoncer à toute espèce d'émotion sérieuse ou couper court à la logique des caractères, nulle autre alternative n'était possible : œuvre complexe et disjointe, merveille de décousu, d'incohérence ! Les caractères, à partir du troisième acte, ne se ressemblent plus ; vous les voyez se dérober, s'amender, rentrer leurs angles. L'odieux tourne au sentimental, et telle péronnelle à qui tantôt les plus sacrés intérêts du ménage soulevaient le cœur de dégoût, et qui ne détournait même pas du miroir son visage maquillé pour répondre aux honnêtes remontrances de son mari, devient subitement, et par une illumination d'en haut, la plus admirable et la plus sublime des mères. La bouche habituée aux indécents jargons éclate en ritournelles éloquentes dont chaque phrase est chargée à en coulera fond de sensiblerie et de pathos

mélodramatique. On a dit : Les peuples ont les gouvernemens qu'ils méritent. Le mot peut s'appliquer au théâtre. Les publics aussi ont les ouvrages qu'ils méritent, et c'est parfois bien juger son siècle et procéder en homme d'esprit que de mystifier, en lui faisant payer les violons, une foule chez laquelle le niveau intellectuel et moral s'est assez abaissé pour qu'elle se reconnaisse complaisamment dans de pareils types. Vérité en-deçà des fortifications, erreur au-delà! Tel est d'ailleurs le mérite intrinsèque de ces prétendus tableaux de mœurs contemporaines qu'il suffit de les changer de place pour qu'à l'instant le même monde qui les applaudissait hier au Vaudeville les trouve faux et saugrenus. On sait ce que valent les reprises des meilleurs chefs-d'œuvre de ce répertoire : la moindre distance agit là-dessus comme le temps. Deux heures de chemin de fer, du département de la Seine transportez-les dans Seine-et-Oise, et voilà toute cette littérature qui s'effrite, tombe en loques, tout ce grand succès qui // 261 // s'évanouit ; on se regarde, on hausse les épaules, on n'y comprend plus rien.

La confusion des genres, où ne règne-t-elle pas? Tel vaudeville, parce qu'on a oublié d'y mettre des couplets, s'intitule comédie ; tel autre, lesté de musique, va du Palais-Royal à Favart et s'y donne des airs d'opéra-comique. C'est l'histoire du *Voyage en Chine*. J'entends dire de tous côtés : La pièce a tant d'esprit, d'entrain drolatique, qu'elle pourrait à merveille se passer de musique. Alors pourquoi l'avoir apportée là? C'est d'ordinaire l'inconvénient des auteurs qui se sont fait dans un théâtre une physionomie très particulière de ne s'entendre que médiocrement aux combinaisons propres à la musique. Leur personnalité tient trop de place. Je ne vois pas ce que les violons pourraient ajouter de gaîté à des pièces comme *la Fiancée du mardi gras*, *la Cagnotte* ou *la Bergère de la rue Mont-Thabor*. Ces choses-là sont complètes en ce qu'elles sont, des chefs-d'œuvre, si vous voulez, et qui n'ont besoin d'aucun accessoire. En outre la musique doit-elle jamais être un simple accessoire? Je ne le pense pas. Ce n'est point de la valeur plus ou moins littéraire d'une comédie ou d'un drame, c'est de l'idée qui se trouve au fond, qu'elle tire ses vrais avantages ; il lui faut des textes élastiques qui lui permettent de se loger, de s'installer tout à son aise, de choisir sa place et son moment. Les lieux communs en ce sens font bien mieux son affaire que les choses trop bien réussies. Ce qui est complet en soi ne se transforme pas, et la musique vit surtout de transformation. Qu'est-ce que la comédie du *Mariage secret* [*The Clandestine Marriage*]? Une niaiserie sentimentale qu'on n'écouterait plus aujourd'hui. Qu'est-ce que l'opéra? Un chef-d'œuvre. Il y avait donc en cette médiocre comédie un élément à découvrir, un dessous musical que le génie de Cimarosa frappant du pied le sol sait faire jaillir comme une de ces îles enchantées que la baguette magique d'un Prospero évoque du sein des mers. C'est à cette espèce de sous-sol musical, ignoré des dramaturges et des vaudevillistes de profession, que songent à pourvoir tout d'abord les auteurs ayant acquis l'expérience du genre. L'idée ne serait jamais venue au bon Sedaine de porter à Grétry *le Philosophe sans le savoir* ou *la Gageure imprévue*, pas plus que Scribe ne se fût avisé d'aller offrir à M. Auber *Bertrand et Raton* ou *la Demoiselle à marier*. Et si, par impossible, Sedaine et Scribe eussent eu la velléité dont je parle, ni l'auteur de *Richard* [*Richard Cœur-de-lion*] et du *Tableau parlant*, ni l'auteur de *la Muette* [*la Muette de Portici*] et du *Domino noir* n'eussent accueilli la proposition. Le malheur est qu'à notre époque les conditions d'un répertoire tout à fait spécial ne préoccupent plus personne ; tout ce qui est bon à dire est bon à chanter ; on met en musique les *mots* et les calembredaines du Palais-Royal, — avec quel sérieux, chacun peut aller s'en convaincre. Tout le monde pouffe de rire dans cette pièce extravagante ; seul, le musicien y conserve son plus beau sang-froid. La pantalonnade se démène, le dialogue éclate en mille pétarades ; lui, compose, module, et combien laborieusement! Il aligne ses portées, // 262 // écrit des rondos, des polkas, des chœurs d'orphéons. A la place de l'honorable M. Bazin mettez un Italien,

non pas un Cimarosa ou un Rossini, mais un Ricci, même un Cagnone [Cagnoni], l'auteur de *Don Bucefalo*, et tout de suite les rôles seront changés, la musique entraînera la pièce ; vous aurez un opéra bouffe, tandis qu'ici vous n'avez rien qu'une bouffonnerie sans opéra.

Il ne faudrait pas cependant à ce propos enfler la voix outre mesure. L'Europe ne court aucun danger et la France ne périra point, grâce à Dieu, pour une fantaisie un peu trop carnavalesque jouée à l'Opéra-Comique, et, ce qui est pis, si bien jouée, qu'on se croirait tout autre part. Seulement il ne me paraît pas qu'on doive beaucoup encourager la tentative. Elle réussit cette fois, laissons-la faire, mais n'y revenons pas. Le nombre est assez grand des scènes exclusivement réservées aux exploits de la muse burlesque sans qu'on aille encore l'augmenter. Quand on est l'Opéra-Comique, quand on a, comme le Théâtre-Français, un répertoire que le monde entier vous envie, on demeure en quelque sorte obligé par certaines traditions dont il convient de ne s'écarter que le moins possible. Au lendemain de ce *Voyage en Chine*, j'entendais *l'Ambassadrice*, qu'on reprenait l'autre soir pour la rentrée de M^{me} Cabel. C'est le modèle du genre. Pièce et musique marchent ensemble de compagnie ; tandis que le dialogue va son train, l'orchestre ne cesse pas un seul instant de tenir en éveil votre curiosité, le chant de vous intéresser. On a beau dire, savoir son affaire est le grand point. La collaboration dont la plupart de ces charmants ouvrages sont sortis se composait d'auteurs connaissant à fond la matière, et qui tous, très capables d'écrire au besoin des comédies et des vaudevilles, savaient pourtant qu'un opéra-comique n'est ni une comédie ni un vaudeville. La musique n'a déjà que trop abondé dans ces associations banales ; depuis le décret promulguant la liberté des théâtres, il ne s'élève pas un tréteau sur lequel on ne la voie monter. Elle sert aux plus ignobles parodies, s'encanaille dans les plus bas lieux : chansonnettes en action, opérettes, il y en a pour tous les goûts et pour toutes les bourses. Laissons cet art forain mener sa bacchanale, ne nous mêlons pas de lui faire concurrence, il prospérera toujours assez sans nous. *Claudite jam rivos*, car en vérité les *cascades* nous débordent.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} JANVIER 1866

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXI – SOIXANTE-ET-UNIÈME VOLUME

Year : XXXVI^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Janvier 1866 (JANVIER-FÉVRIER 1866)

Pagination : 253 à 262

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : *Le Voyage en Chine*, de M. Bazin, etc.

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None