

Cette fois le public ne dira pas comme Louis XIV : « J'ai failli attendre! » Nous ne sommes qu'au début de la saison, et déjà le Théâtre-Italien a passé en revue le meilleur de son répertoire. Fraschini, comme Licinius dans *la Vestale*, « devance l'aurore, » et l'étoile elle-même s'est levée si matin que personne de son monde n'était encore là pour acclamer sa présence avec l'enthousiasme consacré et lui jeter le bouquet de la mariée. M<sup>me</sup> Patti n'a qu'un moment à nous donner, Saint-Pétersbourg avant un mois va nous la prendre ; il a donc fallu se hâter et tout de suite entrer *in medias res*. La *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], *Rigoletto*, *la Traviata*, puis *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] et *Don Pasquale* nous l'ont montrée sous ses divers aspects de cantatrice dramatique, sentimentale et légère. Les curieux, — on sait combien dans les théâtres de musique cette engeance abonde autour de certaines personnalités féminines, — les curieux étaient de toutes parts sur le qui-vive : ne s'agissait-il pas de se rendre compte à nouveau de cette voix si rare, d'étudier les modifications que le mariage pouvait avoir apportées dans ses timbres? Nous aimons à reconnaître que sur ce point délicat la brillante virtuose n'a rien à regretter. Sa voix reste aujourd'hui ce qu'elle était hier, et même, s'il y a quelque chose de changé, ce quelque chose est à son avantage. Il semble qu'elle ait gagné en plénitude, en chaleur, en étendue. A la vérité, je suis porté à craindre qu'elle n'ait perdu en justesse. Dans la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], le soir de la représentation d'ouverture, elle a constamment chanté *haut*, et cet accident s'est renouvelé le surlendemain dans *Rigoletto*, dans le quatuor du dernier acte surtout, où de malencontreuses vibrations venaient à chaque instant contrarier l'effet de ce sublime morceau. Il conviendrait pourtant d'ajouter que M<sup>me</sup> Patti ne méritait pas tout le reproche, et que la plus grande part en doit être imputée à Fraschini, très fatigué cette année, et qui, de son chef, avait dès les premières mesures engagé l'affaire au-dessus du ton : une grande artiste, une musicienne se fût tirée de là, et pendant le cours du morceau eût trouvé moyen de rétablir l'ordre ; mais nous ne sommes plus au temps de la Frezzolini, il faut bien qu'on se le dise sans trop maugréer contre le présent, et tout en rendant pleine justice aux virtuoses qu'il nous montre.

Y a-t-il seulement l'étoffe d'une virtuose chez cette jolie Lissa Ricci, fille et nièce des deux compositeurs de *Crispino* [*Crispino e la comare*], et qui paraissait l'autre soir pour la première fois dans l'opéra de la famille? On se plairait à le souhaiter en voyant tant de gentillesse et de dispositions théâtrales ; par malheur la voix manque, et ce défaut n'a fait que s'affirmer davantage à la reprise de la *Contessina*, un de ces ouvrages d'allure preste et dégagée dont la plume du prince Poniatowski emprunte le secret à la tradition du bouffe italien. C'est de l'improvisation, si l'on veut, mais à la manière des Fioravanti, des Ricci : une grande faculté d'occuper la scène, du mouvement, un entrain facile, trop facile peut-être sur le choix des motifs, et avec cela de la musique par momens excellente, comme dans le chœur d'introduction, le quatuor sans accompagnement et cette symphonie de l'orage, décidément traitée de main de maître. La main du maître, disons mieux, la main de l'homme qui sait son affaire, voilà ce que jusqu'à la fin une certaine critique ne cessera de contester à l'auteur de *Pierre de Médicis*. Il est ainsi nombre de ces organisations artistiques jusqu'au plus intime de l'être, et dont les produits doivent fatalement porter la peine d'un préjugé qui s'attache aux œuvres des gens du monde. Musique de prince et d'amateur, s'écrient les envieux, et la masse d'applaudir à cet ostracisme et d'accepter sans effort un jugement qui flatte ses mauvaises passions. Au cas où l'exemple du prince Poniatowski ne suffirait pas, j'en citerais un autre non moins frappant. Il existe de par le monde une partition de *Roméo et Juliette* [*Les amants de Vérone*] actuellement en train de faire son chemin, et qui malgré vents et marée arrivera à son jour, à son heure, par cette irrésistible force d'impulsion que toute œuvre remarquable porte en elle. L'auteur, dont le moindre tort est de s'appeler le marquis d'Ivry, s'était d'abord contenté d'imprimer sous un nom d'emprunt son ouvrage, connu seulement et

apprécié de ces quatre-vingt-dix ou cent individus dont l'opinion est comme le foyer où le public vient tôt ou tard allumer sa lanterne. Le hasard fit que M. Capoul rencontra cette partition égarée sur un piano. Il l'emporta chez lui en curieux, la lut en musicien, s'en éprit en chanteur, en artiste, et trouva là tant d'inspiration vraie, de passion ressentie et rendue, qu'il se fit à lui-même le serment d'être ce Roméo, n'importe à quelle période de sa carrière et n'importe sur quel théâtre. Être le colonel de Maillepré et plaire aux dames, c'est déjà un fort joli rêve ; mais aborder le drame lyrique par l'une de ses plus idéales créations, venir de son propre mouvement témoigner devant le public en faveur d'une œuvre qui vous a convaincu, c'est tendre à des succès plus dignes.

En attendant, l'Opéra s'occupe de monter le *Faust* de M. Gounod, sans trop d'enthousiasme et avec cette sage lenteur qui préside aux combinaisons d'un échiquier. Il avait d'abord été résolu qu'on reprendrait *Armide* cet hiver ; puis, la distribution faite et les études déjà même engagées, sont arrivés les différends avec M<sup>me</sup> Marie Sasse, qui semble mettre au renouvellement de son engagement des conditions auxquelles le théâtre hésite à satisfaire. Et comme il est assez d'usage que dans le doute on s'abstienne, l'œuvre de Gluck a disparu du programme, et s'est vue aussitôt remplacée par la question de *Faust*, question pleine de promesses et peut-être aussi d'illusions, à coup sûr pleine d'embarras.

On raconte que l'ancien directeur du Théâtre-Lyrique contesterait à l'Académie impériale le droit de disposer de cette partition, qu'il se réserverait, lui, d'exploiter un jour ou l'autre et tout à son aise à la *Renaissance*, espèce de théâtre *in partibus* toujours en passe d'ouvrir demain. Nous ne possédons sur les titres de cette revendication que les données les plus imparfaites ; mais que l'acte qu'elle invoque existe ou non dans la teneur qu'on lui prête, il y a là un fait moral très délicat et qui ne saurait manquer d'être apprécié par des juges tels que les nôtres. N'est-ce pas en effet aux efforts persistans, à la sollicitude imperturbable de l'ancien directeur du Théâtre-Lyrique, que ce *Faust* doit une bonne partie de son renom? Rappelons-nous les débuts de M. Gounod à l'Opéra, et les // 244 // chutes fameuses par lesquelles ces débuts furent marqués. Prendre en main la fortune de l'auteur de *Sapho*, de *la Nonne sanglante*, mettre à la disposition du chantre de *la Reine de Saba* toutes les ressources d'un théâtre, lui donner d'emblée pour sa Marguerite M<sup>me</sup> Carvalho, il se peut que ce fût là une spéculation habile ; convenons cependant que de pareilles initiatives, eussent-elles d'ailleurs cent fois réussi, demeurent un titre imprescriptible à la reconnaissance des amis du grand art, d'autant que la campagne, une fois engagée sous ces auspices, ne s'arrêta plus. Pour moi, je me sens transporté d'admiration en présence de ces patronages militants, de cette lutte énergique, indomptable en l'honneur de la plus noble des causes, celle d'un talent que le public répudiait, et qu'il s'agissait de faire prévaloir à tout prix. J'ignore absolument quels sont les motifs que M. Carvalho compte développer devant ses juges, si le procès s'entame ; mais, à défaut de titres ayant cours en droit, il en possède un, son dévouement, pour lequel l'opinion lui donne d'avance cause gagnée. Revendiquer est en certaines occasions plus qu'un droit, c'est un devoir, et, s'il arrive à l'ex-directeur de perdre son procès, on ne lui marchandera pas du moins de reconnaître que sa femme et lui ont furieusement bien mérité de cette partition dont on les déshérite. D'ailleurs qui pourrait dire ce que vaudra dans un avenir plus ou moins rapproché l'objet du litige?

Ce *Faust*, qu'on paraît se disputer en ce moment, se jouait à Ventadour, il y a quelques mois, devant des salles vides, et c'était M<sup>me</sup> Carvalho qui chantait Marguerite. A l'Académie impériale, ce sera Christine Nilsson. Eh bien! après? Tous ceux qui l'ont vue à Londres dans ce rôle savent comme nous qu'elle y est au-dessous

du médiocre. Allons-nous encore avoir affaire aux cheveux blonds de la jolie Suédoise? et l'assommante ritournelle tant modulée à propos d'Ophélie recommencera-t-elle au sujet de Marguerite? Il serait temps d'en finir avec ces mignardises de *keepsake*. M<sup>lle</sup> Nilsson a déjà fourni plus de la moitié de la carrière qu'elle devait traverser à l'Opéra, et le public ne connaît d'elle que son écrin de gammes chromatiques. N'avons-nous donc rien autre chose à savoir de son génie de grande artiste? Toujours les mêmes niaiseries, toujours : « Hamlet est mon époux, moi, je suis Ophélie! » Gracieux sourire, mais trop connu, sur une vieille chanson qui radote!

Lord Palmerston, déclarant un jour que l'air de la reine Hortense ne suffisait plus à la situation, demandait un peu de *Marseillaise*. Les abonnés de l'Opéra commencent, eux aussi, à trouver que cette note prodiguée à outrance pourrait bien avoir fait son temps. Comment! on reprend *les Huguenots*, on remet à neuf le chef-d'œuvre qui de partout s'effiloçait, et M<sup>lle</sup> Nilsson n'est pas de la fête! Qui l'empêchait donc de chanter la reine de Navarre? Est-ce que par hasard cette Marguerite-là ne serait point assez blonde pour ses cheveux? Dans moins de six semaines que l'aimable Suédoise passe à Londres, elle en donne plus aux Anglais // 245 // qu'elle ne nous en aura donné, à nous, dans tout le cours de son année. Nous avons eu de la belle Ophélie à satiété, et voilà maintenant que nous allons voir Marguerite descendre de son cadre! Je me demande où se trouve en Europe un public qui se laisserait faire de la sorte. Il y a pourtant un répertoire à l'Opéra, un grand répertoire où les noms de Gluck, de Mozart, de Weber, de Rossini et de Meyerbeer sont tenus en quelque honneur. Pourquoi alors pas une seule note de ces maîtres? Ces gosiers qu'on paie un prix si fabuleux n'ont-ils à nous chanter que des intermèdes, et n'y a-t-il donc rien à espérer en dehors de toutes ces chinoiseries musicales qui d'ailleurs vont se démodant? La pure et simple virtuosité ne saurait toujours suffire. Elle est de ces choses dont un poète du dernier siècle a dit qu'elles ont la fragilité du verre, comme elles en ont l'éclat. Fragilité, ton nom est voix! Que d'exquises délicatesses dont il semble que par lassitude Christine Nilsson ait aujourd'hui perdu le secret! Qu'est devenu, par exemple, dans le fabliau que roucoule Ophélie au second acte ce renflement de son d'un travail si adroit jadis, si rare et si prestigieux? Soit distraction, soit que l'effort désormais coûte trop à sa voix ennuyée, le trait ne se reproduit plus dans son incomparable précision. Ainsi d'une infinité de charmans détails que votre dilettantisme éveillé se rappelle, attend, et qui vous manquent. En revanche, on s'arrange de manière à tuer le temps, à tromper cette désuétude dont se sent à la longue accablé tout chanteur qui n'a point en lui de grandes convictions d'artiste. On envoie un petit signe de main, un sourire d'intelligence à ceux de ses amis qu'on reconnaît dans la salle, on cause en scène, on marivaude pour son propre compte ; la belle Ophélie et le prince Hamlet se font des niches, et laissent M. Belval et M<sup>me</sup> Gueymard [Guéymard-Lauters], — les grands-parens, — croire seuls que « c'est arrivé! » Ce n'est pas encore tout à fait, si l'on veut, comme aux Bouffes-Parisiens, mais c'est déjà peut-être un peu plus qu'il ne conviendrait à l'Opéra.

Après des vicissitudes prolongées, le Théâtre-Lyrique vient enfin d'ouvrir ses portes avec *le Val d'Andorre* et une *nouvelle* troupe qui ressemble trop à l'ancienne pour qu'on en puisse encore beaucoup parler. Au train dont vont les choses, le métier de directeur de théâtre d'ici à quelques années ne sera plus tenable. Le public a bientôt fait de dire aux gens : « Procurez-vous des chanteurs, arrangez-vous de manière à composer un ensemble qui m'intéresse, et vous me verrez peupler vos déserts. » Où sont les sujets à cette heure? Sur quel marché d'Italie ou d'Allemagne trouverez-vous cet oiseau merveilleux qui s'appelle un ténor, et dont l'espèce de plus en plus rare tend à disparaître tout à fait? Enfin, c'est à n'y pas croire, tel grand théâtre d'un pays voisin allait en être réduit tantôt à suspendre ses représentations, si le directeur de

l'Académie impériale ne lui fût gracieusement venu en aide en lui prêtant M. Warot et M<sup>lle</sup> Godefroid! Qu'est-ce que M<sup>lle</sup> Godefroid? Qui la connaît chez nous autrement que pour l'avoir vue jouer Inès dans *la Favorite*? Et penser // 246 // qu'il y a quelque part des capitales auxquelles on peut offrir cet agrément d'entendre M<sup>lle</sup> Godefroid chanter la Valentine des *Huguenots*! L'illusion ne fut pas de longue durée, il n'importe ; ce fait seul donne la mesure et de la disette absolue où sont presque toutes les scènes, et de ce qu'est aujourd'hui la troupe de l'Opéra, capable encore, tout en se suffisant à elle-même, de ravitailler çà et là les nécessiteux. Quant aux lacunes, chacun sans doute peut les dire : point de ténor que M. Villaret, chose fort triste, surtout lorsqu'on voudrait frapper un coup d'éclat avec la reprise des *Huguenots*! Et cependant cette troupe de l'Opéra fonctionnant, manœuvrant d'ensemble et de commun accord, n'a pas son égale en Europe! Si les premiers trop souvent laissent à désirer, les seconds partout ailleurs prennent la tête. Quand je dis les seconds, je n'entends point parler des coryphées, et je mets hors de jeu les exploits récents de M<sup>lle</sup> Godefroid à Bruxelles.

Cette première soirée du Théâtre-Lyrique n'a pas répondu à tout ce qu'on en attendait. Était-on bien en droit de beaucoup attendre? Au dehors, l'illumination annonçait la fête ; au dedans, c'était froid, morose ; la musique d'Halévy n'éveillait que de sourds échos. C'est pourtant un ouvrage rempli d'intérêt que ce *Val d'Andorre*, une partition très proche parente des *Mousquetaires de la reine*. Même style travaillé, alambiqué, inquiet, toujours en passe de changer ses mouvemens, et par instant beaucoup d'élévation, de pathétique. La romance de Rose de mai, au second acte, est un chef-d'œuvre d'expression tendre et désolée. Cet Halévy, qui cependant fut un maître, n'a jamais eu dans sa vie qu'une note, une note de hautbois, que depuis l'admirable *adagio* de l'air d'Éléazar dans *la Juive* vous retrouvez partout, mais si intense, si douloureusement ressentie, qu'elle éveille en vous des vibrations irrésistibles. D'ailleurs quel musicien n'a été plus ou moins l'homme d'une note et d'un instrument? Weber n'a de prédilection que pour la clarinette ; l'âme d'Hérold, elle est dans le violon, comme l'âme d'Halévy dans le cor anglais. — Il faudrait, pour traduire le beau morceau dont je parle, un autre talent et d'autres moyens que n'en possède la jeune artiste qu'à défaut de celle à qui d'abord on avait pensé le Théâtre-Lyrique vient de faire débiter. Grande, élancée, d'une physionomie agréable, avec de jolis yeux très capables d'expression, M<sup>lle</sup> Fidès Devriès sait jouer, s'émouvoir, et déjà s'entend à passionner la scène. Elle a de vrais instincts de comédienne, et c'est fort dommage qu'une intelligence qui s'annonce si bien au théâtre ne soit point servie par une voix meilleure. Cette voix d'une personne de dix-huit ans a l'accent usé, vieillot ; les timbres, qui séparément ont parfois du bon, au lieu de se lier, de se fondre ensemble, se contrarient ; on dirait des cassures de cristal. Je veux bien que la nature y soit pour quelque chose, mais ce défaut-là se rencontre aussi trop souvent chez les élèves de Duprez pour qu'on n'en rende pas un peu l'école responsable. A ces premières soirées d'essai du Théâtre-Lyrique, // 247 // d'autres bientôt succéderont qui sans doute initieront davantage le public au programme de la nouvelle administration, car évidemment on doit tenir en réserve des spectacles moins surannés que celui auquel nous venons d'assister, et tout ceci ne saurait être que l'avant-scène de ce qui va maintenant se passer. Dans *Martha*, qui depuis s'est montrée sur l'affiche, l'aînée des deux sœurs Devriès a dit avec un vrai talent le rôle de la servante-duchesse. Combien sont-elles aujourd'hui celles qui en dehors de la Patti chanteraient la cavatine du troisième acte avec cette justesse dans la note et cette précision dans le trait! Et personne n'applaudit, et toute cette voix, tout cet art, se dépensent en pure perte. A quoi tient donc le succès au théâtre? *Le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] de Rossini s'apprête aussi à faire une galante apparition. Pendant qu'à la place du Châtelet les débuts vont leur train, les jeunes s'essaient à l'Opéra. M. Devoyod, qui s'était, on le sait, d'abord fait remarquer dans le Nélusko de *l'Africaine*,

prend *Guillaume Tell*, et M<sup>lle</sup> Mauduit entre dans *Hamlet* par la porte que laissait ouverte l'absence de M<sup>me</sup> Gueymard [Guéymard-Lauters], partie en congé de deux mois pour Madrid.

Avoir vingt ans, être la svelte Alice et s'embéguiner dans l'appareil de la reine Gertrude, c'est assurément faire passer son art avant sa coquetterie ; d'autre part, et de si bonne grâce que le public se prête au jeu, il lui sera toujours bien difficile d'admettre que M<sup>lle</sup> Mauduit puisse être la mère de M. Faure. Aussi la jeune artiste en a tout de suite bravement pris son parti, et sans chercher à se vieillir, à se *grimer*, sans avoir recours à cette mèche grisonnante dont Rachel jadis fit usage dans *Athalie*, n'a demandé l'illusion qu'à la dramatique énergie de sa voix et de son talent, et à ce compte elle a vaillamment réussi. Un des plus grands esprits de l'Angleterre contemporaine, démontrant que lady Macbeth doit être blonde et de complexion frêle et délicate, Carlyle, a très ingénieusement ridiculisé ce préjugé de notre ancien théâtre qui ne voulait pour représenter ses héroïnes que des matrones corpulentes. La reine Gertrude avec ses troubles de conscience, ses nocturnes épouvantes, appartient à cette classe d'organisations où le système nerveux prédomine, et rien ne montre que ce rôle impose à l'actrice de si fortes conditions d'embonpoint. Pour traduire Shakspeare [Shakespeare], un comédien intelligent vaut tous les commentateurs du monde ; la grande mistress Siddons jouait lady Macbeth en blonde et *féminisait* le personnage. C'est qu'il ne s'agit point simplement pour une actrice de comprendre un rôle, elle doit encore l'approprier à sa nature, à sa physionomie. De là ces éternelles contradictions entre la théorie et le fait, au bout desquelles il se trouve que tous ont raison, selon la circonstance. Dans cet *Hamlet* de l'Opéra où chacun tire à soi, où M. Faure représente un prince de tragédie classique à côté de la romantique Nilsson, qui poétiquement se détache en vignette anglaise, M<sup>me</sup> Gueymard [Guéymard-Lauters] s'est composé une excellente figure de Clytemnestre bourgeoise qui peut manquer de // 248 // relief, mais suffit au drame, à la musique. M<sup>lle</sup> Mauduit, elle, joue d'instinct, comme l'intelligence lui en dit, et chante en cantatrice assez sûre d'elle-même pour ne craindre personne et triompher des difficultés d'une musique très souvent écrite trop bas. Dans le finale du second acte, sa belle voix s'est déployée avec une aisance, une vigueur dont le public l'a tout de suite récompensée, et ceux qui l'attendaient au grand duo avec Hamlet n'ont pu qu'applaudir à l'autorité parfaite de son geste et de son accent. Remplacer de la sorte, c'est créer à son tour. Il n'y a peut-être pas quatre ouvrages du répertoire où M<sup>lle</sup> Mauduit n'ait ainsi figuré à son heure. Quel fonds il faut avoir de musicienne et d'artiste pour se prêter, suffire à toutes les combinaisons et toujours avec honneur, c'est ce que ceux-là seuls peuvent savoir qui ont vu de près les choses de théâtre, et connaissent la vraie valeur des services rendus.

Le nouveau directeur du Théâtre-Lyrique est un des plus actifs et des plus convaincus protagonistes des ouvrages de Richard Wagner. Nul doute qu'il n'ait hâte maintenant de compléter par la mise en scène ce qu'il a fait pour la musique de l'avenir dans ces fameux concerts populaires dont quelques très remarquables fragmens des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] ont déjà cette année illustré la première séance. J'entends parler du *Rienzi* ; ce ne serait là qu'une demi-mesure. Lorsqu'on s'attache à la gloire d'un compositeur, ce n'est point ses œuvres de jeunesse qu'il faut aller ainsi compulsier. Je me souviens d'avoir jadis, à Dresde, entendu ce *Rienzi*. Cela pourrait être tout aussi bien du Marschner, et vous cherchiez inutilement dans ce style composite ouvert à toutes les influences du dehors, dans ce cosmopolitisme musical, l'originalité *voulue* et le grand parti-pris qui depuis ont si vigoureusement appelé, forcé la discussion sur l'auteur. *Lohengrin*, voilà l'œuvre à faire connaître, l'œuvre d'attraction ! Et l'initiative devrait ici plutôt appartenir à l'Académie impériale, qui d'ailleurs ne demanderait pas mieux que de la

prendre. Une chose acquise pourtant, c'est que, de ce *Lohengrin*, aujourd'hui tout le monde en veut. A Bade, cet été, la seule annonce de l'ouvrage de Richard Wagner avait suffi pour amener des quatre coins de l'Europe la plus intelligente des cohues, et quel dommage qu'on ne puisse nommer tant de directeurs de théâtre qui, sous prétexte d'aller étudier le champ de bataille de Sadowa, se sont rendus incognito sous la tente du maître chanteur de Nuremberg! Action et réaction, ainsi va le monde. Il y a dans l'histoire de l'art, comme dans la vie des peuples, certaines heures où tels noms qui d'abord avaient paru invraisemblables et presque risibles s'imposent avec autorité. Les rodomontades littéraires de Richard Wagner, en aidant immensément à sa popularité, avaient commencé par faire beaucoup de tort à sa musique. Pour combien la mauvaise humeur du public, excitée par cette arrogante et systématique démonétisation de tout ce qu'on admire, n'est-elle pas entrée dans la chute du *Tannhäuser* à l'Opéra! Aujourd'hui le scandale de pareilles soirées ne serait plus possible. L'homme qui a écrit la partition de *Lohengrin* peut être discuté ; mais, les rieurs feront bien d'en prendre leur parti, à présent il faut qu'on l'écoute. Rossini, qui n'est ni un sot ni un envieux, et dont, à tout prendre, l'enthousiasme qu'on peut lui supposer pour l'auteur de *Tristan und Isolde* [Tristan und Isolde] ne saurait, j'imagine, égarer le jugement, Rossini disait naguère : « Avant dix ans, Wagner sera maître de toutes les scènes de l'Europe ; c'est là un fait qui peut plaire ou ne pas plaire, mais que nul de nous ne saurait empêcher. » Et pourquoi tenter de l'empêcher? Quel génie voyons-nous poser sa candidature? Sans vouloir diminuer la valeur personnelle des deux seuls maîtres qui à l'heure qu'il est règnent au premier rang, n'est-il pas permis d'avancer que Verdi et Richard Wagner doivent en somme une bonne partie de leur influence à la médiocrité de ce qui les entoure, que leur force profite de la commune faiblesse, et qu'en d'autres temps ils n'eussent peut-être pas été tout ce qu'ils sont? Relative ou non, leur supériorité n'en est pas moins reconnue, et ce n'est pas un signe du temps médiocrement caractéristique de voir tous les directeurs de théâtre, même au plein du succès que leur vaut tel opéra d'occasion, tenir toujours leurs yeux fixés sur les deux maîtres.

Je n'ai point à faire ici l'éloge du livre de *Cadio*, une des plus originales et assurément des plus vigoureuses conceptions de ce grand esprit toujours au travail, à la peine, et qui semble avoir pour tâche de montrer aux générations nouvelles comment, à force d'activité, de volonté, on se perpétue au premier rang sans fléchir. Ce qui me charme surtout dans *Cadio*, c'est l'intérêt particulier de la forme ; vous n'avez affaire ni à un roman dialogué, ni à un drame historique, vous êtes dans l'histoire même, dont les événemens reproduisent le côté pittoresque, et dont la conscience parle par la bouche des personnages. Ce livre m'a donné par momens de ces sensations qu'on n'éprouve qu'en lisant certaines chroniques de Shakspeare [Shakespeare]. Je citerais telle page de la dernière partie, — la scène des soldats s'appêtant à fusiller les condamnés, — qui, pour le naturel, touche au sublime. C'est vrai, *réel*, avec un rayon d'idéal que la présence de l'auteur toujours et partout communique. Il discute avec ses caractères, anime et commente son paysage, ce qui fait que la plupart du temps ses personnages, de son propre aveu, sont des abstractions. Marie Hoche, par exemple, « c'est l'âme de la France, l'ange de la révolution. » Saint-Gueltas, le comte Henri de Sauvières, chacune de ces figures représente une idée. Nous en connaissons même une, et ce n'est certes pas la moins belle de ce tableau de maître, qui, à force de tendre vers l'absolu, finit par devenir un être de raison pure, pour lequel il n'y a point de nom dans la pièce, et qui s'appelle tout simplement le délégué! On comprend tout de suite quels avantages la forme dialoguée en un pareil sujet offrait à l'activité d'un artiste tel que George Sand. Elle avait aussi ses inconvéniens, car si d'une part nulle // 250 // autre forme littéraire ne saurait mieux traduire la pensée de l'écrivain résolu à laisser les divers personnages

qu'il met en jeu plaider librement leur cause, de l'autre le dialogue, il faut bien le reconnaître, favorise terriblement les grands écarts vers la tirade. Or Saint-Gueltas, quand on lui donne la réplique, n'est point homme à se refuser la satisfaction d'entonner sa cavatine de bravoure. Une fois lancé, il s'analyse lui-même, se raconte sans mesure. « Tu vois bien que je suis une de ces puissances fatales qui doivent tout traverser et tout vaincre... Cet être qui t'appartient a été prédestiné aux travaux d'Hercule d'une époque de monstres et de prodiges! » Les scènes entre amant et maîtresse tourneront à la politique sociale, on se charmera par les contrastes. — Vous, vous appelez l'ancien régime, et je vous déteste. — On vous nomme la révolution, et je vous hais! — Quant au reste, rien ne nous empêche de nous aimer. — N'importe, dans un roman de George Sand ces côtés critiques disparaissent. Il ne vous déplaît même pas d'oublier par instant le héros et l'héroïne pour ne songer qu'au grand écrivain couvrant tout de son éloquence, habile à se passionner à tour de rôle, et jamais en peine de trouver des argumens pour tout le monde.

Autre chose est le théâtre, où l'action veut qu'on la respecte, où le style, pour peu qu'il déclame, fatigue. D'ailleurs, de cette suite d'épisodes, comment dégager la pièce, où la trouver parmi ces dialogues, et surtout pourquoi l'avoir cherchée? Le mariage de M<sup>lle</sup> de Sauvières avec Cadio, que dans le roman tant de préliminaires motivent, ici n'est amené par rien. Pour ceux-là mêmes à qui le livre est familier, cette scène *ex abrupto* perd toute sa physionomie originale; quant au farouche délégué, il n'en reste plus qu'une ombre, et quelle ombre! Cette mâle et rude figure du poème, ne se montrant en quelque sorte que pour paperasser des registres d'état civil entre deux rustres d'occasion, dépouille à l'instant son prestige. Vous vous dites: Voilà une abstraction qui se décline. Vous lui en voulez de son plumet, de son écharpe si tricolore, de ses bottes si fortes et de ses paremens si rouges, et quand elle prend des airs tragiques en s'écriant de sa plus grosse voix: « La république ne veut pas que nous mêlions nos petites querelles à ses grandes guerres! » vous seriez tenté de lui répliquer à votre tour: Eh! s'il vous plaît, où donc avez-vous vu que les hommes aient jamais fait autre chose que de mêler leurs petites querelles aux grandes guerres de la patrie? Les Gracques et les Brutus, vos fiers modèles dans les temps antiques, s'en sont-ils beaucoup privés, et dans ce moment même où vous nous haranguiez, les Robespierre, les Saint-Just, les Couthon, et leur proconsul à Nantes, Carrier, s'en gênent-ils?

J'imagine que le nouveau directeur de la Porte-Saint-Martin, en train de balayer ses planches, et pressé d'acclier son théâtre à la littérature, se sera tout naturellement adressé à George Sand. On était sous l'impression toute récente du grand succès de *Cadio*: rien de plus simple // 251 // que de découper en drame ce roman. La pièce viendrait ou ne viendrait pas, mais en attendant on avait un titre sur son affiche et un nom illustre pour se recommander près du public. Il n'y aurait point à s'étonner que George Sand n'eût pas goûté d'abord outre mesure l'idée d'un pareil ravaudage; toutefois le génie a de ces indifférences, et ce qu'il ne ferait pas, trop souvent il le laisse faire. C'est un tort, car, besogne pour besogne, mieux vaudrait encore le remaniement de l'artiste que la manipulation de l'ouvrier. Il eût été difficile en effet d'agir plus maladroitement. On a coupé sans recoudre, à la hâte, à la diable, et ce n'est certes pas la faute du metteur en scène si de ce beau livre quelque chose subsiste encore dans son drame. Les caractères eux-mêmes y revivent effacés, amoindris; à peine les reconnaît-on. A ce joueur de biniou, « artiste et poète, » amoureux des grands bois, des grandes bruyères, des étoiles de la nuit, « du bruit des ruisseaux et du vent dans les feuilles, » à cette Korigane démoniaque, à ce Lovelace de la guerre civile, il faut, pour vivre, agir et s'espacer, les idéales campagnes du roman. Le théâtre, avec son brutal réalisme, détruit tout, et quel théâtre, cette

Porte-Saint-Martin, où les apostrophes n'épargnent personne, où des milliers d'haleines au moins suspectes soufflent d'en haut sur la *gentiane bleue!* — La pièce est bien jouée, mais par des sujets qui manquent de jeunesse. Tout ce monde a ses chevrons dûment gagnés sur les champs de bataille, et dans une troupe qui se recrute on aimerait à voir plus de sang nouveau. M<sup>lle</sup> Thuillier, au dénoûment, fait une belle mort, une mort très pathétique. Elle réussit moins, à mon sens, dans le côté capricant et fantasque du rôle. Son ironie n'a point assez d'éclat strident, et ses soubresauts sont d'une simple et vulgaire sabotière. Ajoutons aussi, pour être juste, qu'il y a de ces effets qui, sous certains costumes, ne se peuvent rendre. Le romancier crée, façonne, habille son personnage comme il l'entend, et le lecteur accepte la fiction sans trop de peine, car il lui en coûte moins en somme de croire que d'y aller voir. Au théâtre, les conditions changent ; nous voyons, nous touchons, et lorsque ces figures d'une poésie déjà si aventureuse dans le livre nous apparaissent sous un bonnet de coton, en casaque de flanelle, en sabots, notre imagination recule épouvantée devant ce prosaïsme ; et volontiers s'en prendrait au comédien de la déconvenue. Très embarrassé au début, et cela se conçoit quand on songe à l'âge et au caractère du personnage qu'il s'agit pour lui de représenter, M. Mélingue se relève plus tard, et c'est alors le véritable officier de la république française. Dignité froide et sévère, intelligence des moindres détails, chaleur intense, mais sachant se gouverner, goût parfait dans la manière de se mettre ; du capitaine Buridan, rien ne reste que la fière stature et l'imperturbable aplomb scénique.

Maintenant parlerai-je de M. Roger? Il en coûte à mes sympathies pour le talent, pour les honnêtes gens qui du moins en ont eu, d'avoir à par- // 252 // courir cette élégie. Schiller, parlant un jour sur la tombe de je ne sais plus quel Roscius de son temps, commençait ainsi son oraison funèbre : « Hélas! messieurs, de l'art du comédien rien ne reste! » Plût à Dieu que cette opinion fût vraie, car mieux vaudrait cent fois que tout pérît que de voir ce que trop souvent nous voyons survivre. M. Roger fut certainement un des artistes les mieux doués de cette période, un de ceux que le succès a le plus légitimement récompensés de leurs efforts. Il fut à l'Opéra le dernier de ces chanteurs lettrés, intelligens, distingués en dehors des choses de leur art, dont Nourrit reste le modèle. Qui ne se souvient des triomphes obtenus par M. Roger dans le Fernand de *la Favorite*, dans le Jean de Leyde du *Prophète*, qu'il eut l'honneur de créer? Qui ne l'a cent fois regretté dans ce Raoul des *Huguenots* dont il fut, après Duprez et Mario, la plus brillante et la plus complète incarnation? De cruelles infortunes l'ont atteint ; c'est un fait, et le public s'y est associé selon la mesure de son caractère, lequel, il faut bien le reconnaître, ne sera jamais très sentimental, quoi qu'on fasse. A tort ou à raison, le public se dit qu'il paie assez cher ses chanteurs de leur vivant pour n'avoir plus à s'occuper d'eux lorsqu'ils sont morts ou passent pour tels. M<sup>lle</sup> Nilsson perdrait sa voix demain que pas un de ceux qui lui jetaient, il y a six mois, tant de bouquets n'irait seulement s'enquérir de ses nouvelles. *Dura lex, sed lex* ; le public use et abuse du droit qu'il s'arroge d'être ingrat, et les chanteurs comme les cantatrices, prévoyant de loin cette ingratitude, réclament des appointemens de cent vingt et cent quatre-vingt mille francs ; public et chanteurs, tout le monde est dans son droit, tous ont raison, excepté les directeurs, lorsqu'il leur arrive de se soumettre à ces ridicules prétentions. L'erreur complète, absolue, serait donc de croire que le public, quand vous revenez à lui après la défaite, puisse jamais vous tenir compte d'un passé dont il se tient résolument quitte. Les tristesses profondes, les douloureuses réactions qu'au spectacle de ces grandes décadences les honnêtes gens ressentent en particulier, la masse ne les connaît pas : elle est impitoyable, féroce, et devant ses grossiers quolibets et ses lazzi il n'y a pas de gloire qui tienne. Pourquoi aussi venir se fourvoyer dans cette galère? Toutes les belles raisons que donne M. Roger dans les longues lettres qu'il écrit aux journaux ne nous feront point croire qu'il n'eût point agi



plus sagement en déclinant dès l'abord toute espèce de relations avec ce terrible Saint-Gueltas. A l'Opéra-Comique, à l'Opéra, tous lui avaient trop dit qu'il était un grand comédien, et n'avait nul besoin de sa cavatine pour continuer à réussir. Aux jours de défaillance, il a voulu tenter l'épreuve et s'est perdu. Je sais quelqu'un à qui Frederick Lemaître, plus avisé, répondait : « Vous me demandez pourquoi je ne joue pas Molière ; mais c'est peut-être pour que les gens comme vous m'adressent cette question. Si je le jouais, vous ne me la feriez plus, et c'est là une curiosité qui flatte trop vivement l'amour-propre pour qu'on ne se garde // 253 // pas d'y satisfaire! » C'est se tromper d'ailleurs étrangement que de croire que l'art du comédien qui chante soit le même art que celui du comédien qui joue. Une voix d'opéra conserve toujours et partout des intonations musicales auxquelles, dans le dialogue de *la Dame Blanche* ou de *Zampa*, peut se faire, à tout prendre, une oreille échauffée par le bruit des violons, mais qui contrarient horriblement l'atmosphère ambiante d'une salle de drame. On a dit que l'oiseau, même quand il marche, laisse apercevoir qu'il a des ailes. Il semble qu'un acteur d'opéra, lorsqu'il parle, n'attende qu'un appel d'orchestre pour s'enlever, et c'est vraisemblablement sous l'empire de cette illusion que les amateurs aristophanesques des troisièmes galeries s'écriaient l'autre soir à la Porte-Saint-Martin en saluant le panache blanc et les bottes à glands d'or de Saint-Gueltas : « Attention là-bas! faites silence, il va chanter! »

S'il y a des drames, *la Reine Margot* par exemple, qui, toujours repris avec succès, ont finalement prévalu sur le roman d'où ils étaient sortis, *Cadio* ne sera pas du nombre, et longtemps après que la pièce aura disparu de l'affiche, on relira ce roman pour sa forme éloquente et ses nobles tendances, œuvre de conciliation et d'apaisement, comme il sied au génie d'en écrire au soir de l'existence, et que la mise en scène, avec ses suppressions forcées, ses exigences anti-philosophiques, devait gêner. A Dieu ne plaise que je veuille ici le moins du monde contester à George Sand son droit au théâtre. L'auteur du *Marquis de Villemer*, de *Victorine* et de *François le Champi* n'a pas besoin qu'on lui dise comment il faut s'y prendre. Toutes ces distinctions de genre ne sont bonnes que pour le menu peuple des intelligences. Le génie, quand il se mêle de vouloir à son tour *faire du théâtre*, ne craint et n'envie personne ; toutefois il faut qu'il s'en mêle, et qu'il s'en mêle seul.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1<sup>er</sup> NOVEMBRE 1868

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXXVIII – SOIXANTE-DIX-HUITIÈME VOLUME

Year : XXXVIII<sup>e</sup> ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1<sup>er</sup> Novembre 1868 (NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1868)

Pagination : 241 à 253

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None