

Nous ne dirons qu'un mot du *Freischütz* représenté cette semaine au Théâtre-Lyrique ; notre intention étant de parler longuement de Weber à ce sujet, l'exécution et la mise en scène doivent seules nous occuper aujourd'hui. Cela vaut-il mieux que tout ce que nous avons vu et entendu jusqu'à présent? Nous ne le pensons pas. On nous raconte que c'est plus exact ; nous l'admettrions peut-être en ce qui concerne la pièce de l'ancien Odéon, mais non quant au *Freischütz* donné à l'Opéra, encore moins s'il faut parler d'une reprise qui eut lieu il y a quelques années à ce même Théâtre-Lyrique et sous une administration alors comme aujourd'hui préoccupé du culte des maîtres et trop intelligente, trop scrupuleuse en matière de textes pour souffrir des interpolations sacrilèges, et pour vouloir montrer à son public des dieux qui n'eussent pas été d'avance complètement échenillés. Ce qui fait le plus grand charme de cette reprise, c'est la restauration // 1041 // pleine et entière du prince Ottokar dans les droits et privilèges de ses ancêtres, et aussi la réinstallation du saint homme d'ermite dans sa niche! Jadis on avait eu le tort de supprimer ces deux personnages comme nuisant à l'action. A l'action peut-être, mais certes point à la musique. Dans un opéra de Weber, il n'y a pas de bouches inutiles. Ce prince funambulesque a dans les ensembles maintes répliques à donner ; il n'en faut donc pas davantage pour que sa présence soit motivée. Même chose pour l'ermite. Otez du dernier finale ce capucin de baromètre, et l'admirable morceau n'a plus de sens. Kind, l'auteur de la pièce allemande, pour préparer la venue de son personnage au dénouement, le montre au premier acte. Il est vrai qu'en Allemagne on passe cette scène. Je l'indique à tout hasard au directeur du Théâtre-Lyrique ; en la rétablissant, peut-être aurait-on l'avantage d'être encore plus exact qu'en Allemagne, ce qui ferait très bien sur une affiche.

Dans le principe en effet, l'ouvrage commençait par une interminable scène de l'ermite, et cette scène vraisemblablement y serait encore sans la vigoureuse et décisive intervention d'un vieil ami que Weber trouva établi à Dresde, lorsqu'il arriva pour y diriger la musique du roi. Cet homme s'appelait Jean Miksch [Johann Miksch], archiviste et chanteur de la chapelle : c'était, pour le caractère, une manière de Cherubini, grondeur, bourru, d'un commerce très difficile, mais qui bon gré mal gré se faisait écouter à cause de sa haute science et de ses talents. On a de lui d'excellente musique d'église, et parmi ses élèves plusieurs ont compté : Henriette Sontag [Sonntag] et Wilhelmine Schröder-Devrient, pour n'en citer que deux. Weber, écrivant *Freischütz*, lui soumettait tous ses morceaux l'un après l'autre. Quand on fut au bout du premier acte, Miksch dit à Weber en lui parlant de son ermite : « Qui diable voulez-vous, qui s'occupe de ce bonhomme. Renvoyez-le-moi à sa thébaïde, la pièce ne commence qu'avec Max. » Et l'introduction fut supprimée. De même il en advint pour d'autres passages. Dans le premier finale, Caspar avait à dire sans accompagnement son diabolique accord de tierce-quarte et sixte ; Miksch, jugeant la chose impossible pour un chanteur, obtint de Weber l'adjonction des violoncelles ; plus loin, dans son air de triomphe, le même infortuné Caspar devait prolonger indéfiniment une tenue *solo*, et comme le chanteur pour lequel le rôle était écrit, un certain Mayer, déclinait, de peur de se compromettre, la responsabilité d'un pareil exercice, Miksch de nouveau décida le compositeur à modifier le trait ; on mit les instrumens à corde sous la tenue. Quelquefois néanmoins ces dialogues amenaient entre les deux amis de véritables explosions. Un jour, Weber prétendait que les chanteurs étaient faits pour chanter tout ce qu'il écrivait, à quoi Miksch répondit carrément que Weber n'entendait rien de rien au chant choral, et que ses mélodies n'étaient et ne seraient jamais que des phrases de clarinette ou de piano... « Vous ressemblez, ajouta-t-il, à tous nos pédans d'Allemagne, qui s'imaginent que chanter, // 1042 // c'est simplement et purement dégoïser des notes ; mais la technique de cet instrument divin qu'on appelle la voix humaine, son art d'exprimer la passion en

divers styles, le beau chant, vous demeurent des choses absolument étrangères, et qu'il vous faut aller étudier chez les maîtres d'abord, ensuite chez les grands chanteurs que vous n'avez ni assez entendus, ni assez pratiqués. Que diriez-vous d'un traître qui, vous destinant un concerto de piano, placerait toutes les difficultés dans la main gauche (Weber avait en effet la main gauche moins brillante?) C'est cependant ce que vous faites à l'égard de tous ces malheureux pour qui vous écrivez des rôles! » Et l'impétueux archiviste terminait sa harangue en envoyant Weber s'instruire à l'école du vieux Marpurg, lequel, quatre-vingts ans plus tôt, avait proscrit, banni, mis hors la loi du chant toute cette affreuse séquelle de tierces augmentées, de sixtes augmentées ou diminuées, d'octaves diminuées, etc., etc.

La musique de Weber veut être chantée librement, franchement. C'est de la voix et encore de la voix qu'il faut au maître allemand, et il vous a prend toute, sans réserve, avec la froide indifférence d'une idole d'Irminsul pour ses victimes. Il lui faut le sacrifice humain. Savoir chanter est ici presque sans application. Prenons la grande scène d'Agathe au second acte et la *prière* au troisième : pour quelle voix cela est-il écrit? Assurément pour deux, car une seule n'y saurait suffire. On vous demande là un *si* au-dessus de la ligne, plus sonore, plus corsé que celui de l'Alboni, plus un *mi* sur la première ligne en belle et bonne voix de poitrine, et en outre il est fait appel à des qualités de soprano telles que peu de cantatrices les possèdent aujourd'hui, de quoi Weber se moque bien, la voix n'étant pour lui qu'un instrument comme la clarinette, le basson ou le cor. Qu'arrive-t-il? La plus grande partie du rôle d'Agathe étant écrite pour l'octave entre le *la* sur le second espace et le *la* au-dessus de la ligne, le rôle échoit d'ordinaire aux soprani, et dès lors tout un côté magnifique de la grande scène par exemple, tout cet admirable *spianato* si religieux, si large et si beau, écrit pour un *mezzo soprano* bas ou pour un *contralto*, s'efface et disparaît dans l'ombre.

Il est convenu que le rôle appartient aux soprani. Je le veux bien, mais qu'alors les soprani soient robustes, les clairs haut sonnans. M^{me} Lauters [Guéymard-Lauters], qui chanta le rôle d'Agathe à la dernière reprise du *Freischütz* au Théâtre-Lyrique, répondait à presque toutes ces conditions vocales. D'interprétation française de cette musique, il n'y en a pas eu jusqu'ici de comparable à la sienne. En revanche, M^{me} Carvalho ne sera jamais la cantatrice de ce rôle. Trop de style! Weber n'en demande point tant. Quand il s'agit de Mozart, à la bonne heure! Au second acte, le superbe *adagio* dont je viens de parler est dit par elle posément, purement, mais sans aucune espèce d'originalité dans l'accentuation, sans couleur, d'une façon toute *magistrale*. Duprez soutenait que chez un chanteur la voix est un obstacle ; // 1043 // M^{me} Carvalho en est venue à ce point où sa propre perfection nuit à l'artiste. Elle appartient au maître bien plus qu'elle n'appartient à son rôle. Ce qui la possède bien autrement que ces amours qu'elle nous raconte, c'est l'admiration de la musique qu'elle chante et qui doit être en effet, en ce moment, la plus admirable de toutes, puisqu'elle la chante. Au lieu de nous dire avec Agathe : « Déjà depuis longtemps tout s'abandonne au repos, cher bien-aimé, qui te retient loin de moi :

Alles pflegt schon längst der Ruh',
Trauter Freund, wo weilest du?

elle dit : « Que tout cela est beau, plein de jolis détails exquis! Et vous remarquerez, s'il vous plaît, cher public, que pas un seul n'échappe à ma sollicitude. » Plus tard, lorsque vient le grand mouvement de l'*allegro*, voix manque : nul éclat sur cette fière et splendide tenue, en revanche des roulades perlées, le coquet, le mignon remplaçant le cri des entrailles, quelque chose de *lovely*, de rarissime, qui nous

rappelle ce mot d'un aimable homme s'écriant au sortir du sermon : « Je viens d'entendre le père Hyacinthe ; je l'ai trouvé charmant ! » Charmante en effet, M^{me} Carvalho ; mais dans ce morceau d'un dramatique si profondément inspiré, dans cette scène où les Sontag [Sonntag], les Devrient [Schröder-Devrient], les Jenny Lind ont passé, où vibre encore à toutes les oreilles la voix à grande et pathétique résonnance d'une Lauters [Guéymard-Lauters] à ses débuts, être simplement agréable ne suffit pas ; il faut, comme dans un sermon, avoir l'accent qui vous domine, vous entraîne, ou ne point d'en mêler. Les roulades de Weber dans le *Freischütz* ne sont point des *fioritures* ordinaires, cela se chante et s'enlève à plein gosier, haut la voix, sans raffinemens ni gentillesses. Figurez-vous une toile de Delacroix ou de Géricault reproduite à la loupe en un de ces tableaux curieux que minute le pinceau de M. Meissonier ; c'est exactement l'effet que produit dans cette musique du *Freischütz* le chant spécialement didactique de M^{me} Carvalho.

La Devrient [Schröder-Devrient] fut l'idéal de ce rôle d'Agathe. Comme si la splendeur de sa voix, le naturel, la vaillantise de son inspiration n'eussent pas suffi, elle en avait encore le physique, blonde avec des yeux de *Vergissmeinnicht*, une taille souple et ronde, des bras taillés dans le marbre le plus pur. Après avoir, dans le premier entrain de la jeunesse et sans trop y réfléchir, joué maintes fois à ses débuts ce rôle d'Agathe, elle s'en était un peu dégoûtée ; le vieux Miksch, lorsqu'elle vint à Dresde, lui fit reprendre le rôle, étudier la partition note par note, et de cette analyse intelligente et profonde, poursuivie des mois entiers sous les yeux d'un maître qui ne laissait rien passer, sortit la charmante figure, restée typique en Allemagne, la douce, naïve, innocente Agathe, un peu sentimentale, prenant pour confidente de ses peines amoureuses la nature au milieu de laquelle elle vit, // 1044 // parlant aux étoiles, au clair de lune, au rossignol des bois, comme Marguerite parle aux fleurs du jardin, mais gardant à travers ses amours et les maléfices le calme et la pureté de l'âme. Personne, ni la Sontag [Sonntag] ni Jenny Lind, n'égala jamais la Devrient [Schröder-Devrient] dans cette scène. Elle en rendait jusqu'aux moindres nuances psychologiques et pittoresques, en composait tout le paysage.

O wie hell, die goldnen Sterne,
Mit wie reinem Glanz sie glüh'n.

« De quel doux éclat brillent les étoiles ! » Elles phrasait ces mots de sa voix la plus claire, la plus limpide, répandant pour ainsi dire la lumière sur le tableau ; puis, sondant à la fenêtre les profondeurs de l'horizon, interrogeant tous les présages, insensiblement elle rembrunissait le ton, troublée, épouvantée à l'idée de l'orage suspendu au-dessus de la tête de son fiancé.

Dort am Wald auch schwebt ein Heer
Dunkler Wolken dumpf und schwer..

« Une légion de nuages épais et lourds flotte là-bas sur la forêt. » Comme elle donnait aux notes leur valeur et leur expression, accentuait les intervalles, et quelle fidélité au texte ! On pouvait la suivre sur la partition, elle n'ajoutait, n'enjolivait rien. Pas un *portamento di voce*, pas une respiration qui ne fût selon la lettre. On conserve encore en Allemagne la tradition de la manière dont elle distribuait cet aimable morceau dans ses moindres parties, opposant l'ombre à la lumière, rendant les formes, la couleur, n'omettant pas une nuance. J'entendais, il y a quelques mois, le *Freischütz* à Vienne. La Dustmann [Dustmann-Meyer], qui jouait Agathe, n'était certes point une étoile extraordinaire ; pas plus que M^{me} Carvalho, elle ne possédait le génie d'une Devrient [Schröder-Devrient], mais à défaut de génie elle avait l'âme et

la voix d'une Allemande. Cette voix qui se tue à ce jeu n'est, j'en conviens, qu'une sonorité de plus mêlée aux sonorités instrumentales, mais que *la bémol!* Allez entendre la Dustmann [Dustmann-Meyer] chanter la prière du troisième acte, et cette note vous fera rêver à je ne sais quelle musique du pays des fées. Les cloches de cristal qui sonnent éternellement sous le lac enchanté où s'est englouti le palais du roi Arthur doivent avoir de ces vibrations-là. De même pour l'*allegro* de la grande scène : tout le talent que M^{me} Miolan [Carvalho] y déploie, tout cet art ne saurait remplacer la puissance. Faites dire cet *allegro* par Vieuxtemps, Sivori, Joachim, par n'importe quel grand violoniste : ce sera sans aucun doute admirable de netteté, de dessin, ni plus ni moins admirable que les exercices de M^{me} Miolan [Carvalho] ; mais Weber ne veut point là un violon, il réclame une voix, *eine ganze Stimme*, comme disent les Allemands, qui jamais ne comprendront le chant isolé, le chant proprement dit, l'art des Crescentini et des anciens, et qui n'en possèdent pas moins à part eux d'au- // 1045 // -tres effets dont la nature seule a le secret. — M. Michot fait un Max très présentable. Il dit correctement l'air du premier acte. Son intonation dans certaines parties du rôle, les premières mesures d'entrée dans la scène fantastique, son récit dans le second finale, pourraient être plus justes ; trop souvent, dans la première partie du trio du second acte par exemple, il lui arrive aussi de ralentir le mouvement ; mais la voix a de la franchise et suffit au personnage. On a beaucoup applaudi M. Troy le premier soir, on a même fait de lui en quelque sorte le héros de la représentation. M. Troy enlève rondement les couplets de Caspar au premier acte ; c'est en somme ce qu'il réussit de mieux, servi qu'il est par la souplesse vigoureuse de sa voix de baryton. Quant à l'ensemble du caractère, il lui échappe complètement. Représenter le diabolique gremlin n'était point son affaire ; il n'en a ni la peau, ni l'organe. Donizetti lui vaut mieux que Weber. Cette voix onctueuse, qui se fait agréablement écouter dans un cantabile de *Don Pasquale*, s'enroue ici en pure perte ; les notes graves, rudes, ne s'entendent pas, tout le côté sarcastique disparaît ; l'acteur a beau se hausser sur ses talons, se grimer, renfler le ton, ses airs féroces n'effraient point ; on se dit : C'est le diable boiteux de Lesage qui se démène dans son bocal. Lui-même ne croit pas à son personnage, et cette absence de conviction, dont tout le monde du reste a l'air de ressentir l'influence, ôte à l'ensemble de l'exécution son principal intérêt. On eût dit presque de la désuétude alors que chacun s'attendait à quelque solennité comme on en compte trois ou quatre dans les fastes du Théâtre-Lyrique, la première représentation d'*Oberon* par exemple, celle des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] ou de *Don Juan* [*Don Giovanni*]. L'orchestre, de son côté, fait ce qu'il peut, et ce qu'il peut n'est certes plus assez. Les concerts du Conservatoire, et après le Conservatoire les concerts populaires ont créé pour cette musique un idéal d'interprétation qui rend tout impossible. Au théâtre, il n'y a guère en France que l'orchestre de l'Opéra qui soit capable d'aborder victorieusement aujourd'hui ces magnifiques symphonies qu'on appelle les ouvertures d'*Oberon*, d'*Euryanthe* ou du *Freischütz*. Ce n'est point la faute des excellents instrumentistes du Théâtre-Lyrique, si ce que nous avons entendu hier, si ce que nous entendrons demain amène involontairement des comparaisons défavorables, et si, l'oreille remplie de ces éclatantes résonnances, poursuivis de l'idée de cette précision dans les mouvements, de cet art infini dans les nuances, nous trouvons désormais sans intérêt ce qui n'est que le simple ordinaire. Rien à dire de la mise en scène : ni pittoresque ni terreur ; une diablerie de la place du Châtelet. Il semble que le Théâtre-Lyrique ait agi sans grade foi dans le succès. On s'était pourtant mis en frais d'une lune d'incantation, une *vraie* lune, afin d'éclairer pour ces bons Parisiens la *vraie* musique de Weber. Comme on tenait à se procurer ce qu'il y a de mieux en ce genre, on s'était adressé en Angleterre à la maison la plus connue pour ce genre d'exportation. Pendant une semaine, cette lune fut le sujet de toutes les conversa- // 1046 // -tions ; de jour en jour, en l'attendant, on remettait la

représentation. Où pouvait-elle s'être égarée? dans quels océans, sous quels cieus et sous quelle gare? Enfin elle arriva, mais si cahotée par les vents qui règnent dans la Manche, si bouleversée du mal de mer, qu'elle en a l'œil tout brouillé, et qu'il faudrait l'opérer de la cataracte.

Goethe, au plein d'une jeunesse fort agitée, voulant incarner en diverses figures les expériences déjà nombreuses qu'il avait faites du cœur des femmes, écrivit son *Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meister Lehrjahre*]. C'est le tableau poétique de sa course au début de l'existence, le roman de ses écoles buissonnières. Les caractères féminins sont multipliés à plaisir, tous tranchés, opposés les uns aux autres, n'ayant de commun que l'amour que ces diverses natures inspirent à Wilhelm, ou du moins ressentent pour lui. Ses premiers feux s'adressent à la comédienne Marianne, qui, de son côté, s'amourache passionnément, bonne et loyale créature, avec le cœur sur la main, mais sans vigueur d'intelligence, sans force pour résister aux tourmens de l'existence. Marianne n'a rien à se reprocher vis-à-vis de son amant, puisque la faute qu'elle a commise a précédé sa liaison avec lui. Wilhelm, sur un malentendu, l'abandonne, et la pauvre fille en meurt de désespoir en laissant un fils. Derrière Marianne se dresse, faisant ombre, une de ces figures équivoques qui d'ordinaire accompagnent les vierges folles, Barbara, sœur et commère de la Marthe de *Faust*. Goethe excelle à fixer d'un trait ces profils picaresques. Celle-ci touche à Marianne de plus près que Marthe à Gretchen. Marthe n'a point de cœur, Barbara chérit Marianne, et le prouve par cette féroce apostrophe qu'elle lance contre les fils de famille dont le libertinage et l'oisiveté se font un jeu de l'honneur et de la vie des pauvres jeunes filles que le hasard pousse sur leur chemin. Marianne morte, nous n'en avons pas fini avec les comédiennes. C'était alors comme aujourd'hui, et le commerce avec les demoiselles de théâtre devait nécessairement entrer pour la plus grosse part dans tout programme d'éducation, de formation et d'apprentissage. Voici d'abord la jalouse, la fiévreuse Aurélie, plantée là par Lothario et dévorant son affront avec furie, puis la sentimentale M^{me} Melina, sublime, mais insupportable, puis enfin, en opposition à toutes ces natures, prenant chacune plus ou moins la vie et l'amour au sérieux, Philine, la grisette dramatique par excellence. Cependant, après s'être jeté corps perdu dans la vie de théâtre, Wilhelm Meister en touche les misères, le néant et s'en dégoûte. Un moment le cercle de la comtesse l'attire ; il y cherche le bon goût, la distinction de l'âme, et n'y trouve que formalisme, étiquette et vanité. Adieu, paillons, clinquants, fausse apparences! L'idée du beau reconquiert ses droits, et le voilà de nouveau en campagne ; mais avant d'atteindre le beau, il convient de passer par l'utile, un principe que nous n'avons pas encore abordé, et que représente Thérèse. — J'insiste sur cette analyse des caractères du roman pour montrer à quel point ce sujet était incompatible avec le théâtre, surtout avec l'opéra-comique. On en // 1047 // aurait fait plutôt une féerie. Ces femmes ne sont pas des femmes, ce sont des principes, et les principes ne chantent point de cavatines. — Wilhelm, revenu des erreurs du jeune âge, rencontre la vie utile et pratique dans la personne d'une charmante femme exclusivement occupée de son intérieur et du soin de faire le bien, esprit honnête et éclairé dans un corps sain et pur. Wilhelm croit l'aimer, il se trompe ; leurs deux natures ne se conviennent pas ; l'une manque d'idéal, l'autre en a trop. Thérèse la première s'aperçoit du désaccord et rompt en adjurant Wilhelm d'épouser Nathalie, ce qu'il fait. Avec le mariage, les années d'apprentissage ont vu leur terme, une nouvelle ère commence.

Histoire bien aventureuse et bien romanesque en effet que celle de Wilhelm Meister! Il aime d'abord Marianne, et ce fut sa première illusion trompée ; ensuite vint le tour de Philine, qu'il lui fallut aussitôt prendre en mépris ; il estime Aurélie sans pouvoir l'aimer, entourer Thérèse d'une espèce de sollicitude attendrie qu'il

prend pour de l'amour ; enfin Nathalie se montre à lui, et ce n'est pas seulement son idéal qu'il trouve en elle, c'est l'idéal de la femme, cet *éternel féminin* qui déjà préoccupait Goethe. « On sent qu'elle ne se trompa jamais, qu'elle n'eut de sa vie un pas à faire en arrière ; son être tout entier exhale et respire l'amour à ce point que l'amour ne saurait, chez elle, exprimer un état particulier. » Elle a le cœur chaleureux de Marianne et d'Aurélié sans partager les faiblesses de l'une ni l'excentrique naturel de l'autre. C'est Philine avec sa belle humer indépendante, généreuse, et moins sa frivolité. Wilhelm trouve chez Nathalie ce qu'il a cherché si longtemps, celle qu'il aimera toute sa vie, et qui, jusqu'à la fin, restera digne de cet amour. Thérèse n'était que la *desseroante* de l'utile, Nathalie est la prêtresse du beau, et cette différence se laisse voir jusque dans la manière dont chacune d'elles accomplit le devoir qu'elle s'est imposé, de servir de mère aux orphelins. Thérèse dresse son petit monde, Nathalie élève le sien. De ces êtres déshérités soumis à leur tutelle, nous en connaissons deux ; l'un se nomme Félix, l'enfant de Wilhelm et de Marianne, dont nous n'avons point à nous occuper, l'autre Mignon, l'enfant du mystère. Celui-là, tout le monde le sait par cœur, grâce à l'interprétation qu'en a donnée Ary Scheffer. Combien de gens nous parlent de Mignon comme d'une intime connaissance, qui ne l'ont jamais aperçue que derrière la vitrine d'un marchand d'estampes, où c'est en effet plus commode d'aller la chercher ! Il n'y avait que Meyerbeer pour vouloir qu'on découvrit un poème d'opéra-comique dans un tel roman, tout peuplé d'entités philosophiques ; mais le cher grand maître était ainsi fait. C'était par l'impossibilité qu'un sujet l'attirait. Plus tard, la vue des rhapsodies qu'on lui fabriquait sur commande l'effarouchait bien un peu, mais sans le déconcerter absolument. Il se disait : La pièce qu'on m'apporte est mauvaise, mais rien ne prouve que mon idée ne soit point bonne. Erreur ! au théâtre on ne sympathise qu'avec ce qui est humain, et le personnage de Mignon // 1048 // n'a rien d'humain. Son plus grand charme est dans les trois ou quatre chansons qu'elle récite, lesquelles sont peut-être ce que la poésie lyrique a jamais produit de plus divin dans aucune langue. Il n'en fallait pas davantage pour tenter un génie tel que Meyerbeer. Il voyait cette pâle et mélancolique figure traverser l'action en égrenant son chapelet de perles fines. Quelle action ? C'était affaire aux librettistes d'en inventer une et au maître de la refuser au cas où la chose ne lui conviendrait pas ; ce qu'il fit d'ailleurs, laissant à d'autres la chance de réussir ou d'échouer.

On concevrait encore un opéra de *Mignon* en Allemagne : là du moins ces admirables rythmes, seul intérêt qui s'attache au personnage, résonneraient aux oreilles d'un public capable d'en apprécier et le sens et le sentiment ; mais ici, en France, on goûte généralement peu les vers, et à l'Opéra-Comique on les craint. Quels rapports d'ailleurs peuvent conserver avec Goethe ces traductions maladroitement, ces paraphrases boursouflées que déclame d'un accent de mélodrame une actrice qui semble toujours croire qu'elle joue et chante le page de *Lara* ? L'idéal même de cette figure de Mignon répugne à la scène. Il y a dans son origine une maculature indélébile, dans son naturel je ne sais quoi de malingre qu'on n'aime pas voir au théâtre. Est-ce une jeune fille ? est-ce un gnome ? Cela flotte indécis entre la vierge raphaëlesque et le petit mendiant de Murillo, et lorsqu'en avançant le côté intellectuel se dégage, vous trouvez encore dans sa passion pour Wilhelm Meister un élément trop démoniaque, trop en désaccord avec toutes nos idées de morale, de décence et de bienséance, pour pouvoir nous impressionner humainement.

Par bonheur, les auteurs du *libretto* représenté à l'Opéra-Comique n'ont pas ménagé les ajustemens, transformations et applications ; ils y ont mis du leur tant et plus, si bien que, sauf le titre et les noms des personnages, Goethe serait forcé de reconnaître qu'on ne lui a rien pris. Jamais les vieux poncifs d'opéra-comique ne

furent employés de meilleure foi. Mignon est une pauvre jeune fille qui, après avoir eu des malheurs, retrouve le château de ses pères et naturellement épouse celui qu'elle aime ; car, pour ce qui regarde les dénoûmens heureux, ils sont aujourd'hui les seuls en crédit sur la place. Pourquoi Mignon ne se marierait-elle pas ? L'Opéra-Comique est comme le sol de la France, qu'un esclave ne saurait toucher sans être libre. Un personnage, qu'il vienne de chez Dante, de chez Goethe ou de chez Tabarin, se marie aussitôt qu'il pose le pied à l'Opéra-Comique. C'est ainsi que Mignon épouse Wilhelm Meister ! Goethe en rirait beaucoup peut-être, mais il écouterait avec un grand charme cette musique, à laquelle un si fade, si incolore et si prétentieux *libretto* sert de texte ou de prétexte ; musique soignée, élégante, moins inspirée que délicatement ouvragée, moins originale par la pensée que variée par le tour et la recherche ingénieuse des sonorités, plus symphonique assurément que dramatique, un peu madrigalesque, mais en tous les cas pleine d'intérêt pour le curieux qui // 1049 // regarde au style, et de riches et pittoresques émotions pour cet heureux public d'Opéra-Comique, qui se plaît aux chœurs de bohémiens, aux menus morceaux où les violoncelles imitent dans l'orchestre les frémissemens d'ailes des *légères hirondelles*, aux fulgurantes cavatines de M^{me} Cabel, au pathétique décidément beaucoup trop tendu, trop haut monté de ton, de M^{me} Galli-Marié, au chant distingué de M. Achard, au jeu entraînant de M. Couderc. « Si ces pensées ne plaisent à personne, écrivait Diderot, elles peuvent n'être que mauvaises ; mais je les tiens pour détestables, si elles plaisent à tout le monde. » La musique de M. Ambroise Thomas est de celles qui plaisent à tout le monde, ce qui veut dire, non point qu'elle soit détestable, mais simplement qu'elle manque de cette originalité qui, tout en divisant les sympathies, provoque la discussion et la passion. C'est un musicien plein de talent qui n'a jamais su se fixer. Il lui suffit de vouloir s'appliquer à un genre pour y réussir. Il a fait du Grétry avec *la Double Échelle*, de la musique bouffe avec *le Caïd*, — à peu près comme Méhul, qui s'imaginait être Italien en composant *l'Irato*, — avec *le Songe d'une nuit d'été* de l'Auber étendu de Weber, — avec *Mignon* du Donizetti blaireauté à la Mendelssohn.

L'Opéra-Comique est peut-être aujourd'hui le seul théâtre qui puisse à certains intervalles reprendre utilement les bons ouvrages de son répertoire. Mettre la main sur un succès, cela se rencontre encore assez souvent ; mais comme la pièce nouvelle ne se joue que tous les deux jours, la difficulté est de parer aux lendemains, sans quoi l'on se ruine très galamment en ayant l'air de s'enrichir. L'Opéra-Comique trouve, lui, dans son répertoire, des ressources inépuisables. Rien ne l'empêcherait de donner invariablement *Zampa*, *le Pré-aux-Clercs*, *la Dame blanche* ou *le Domino Noir* ; il a là des lendemains assurés pour tous les succès présents et à venir. Si donc il reprenait hier *Lalla-Rouk* [*Lalla-Roukh*], c'était un acte de pure gracieuseté dont le public doit lui tenir compte. *Lalla-Rouk* [*Lalla-Roukh*] est la plus charmante partition de M. Félicien David. Cette musique a des rêveries inconnues jusqu'alors à l'Opéra-Comique, ou plutôt n'est d'un bout à l'autre qu'une indéfinissable rêverie. Qu'il y a déjà loin de l'aimable et sceptique Orient parisien de M. Auber dans *le Dieu et la Bayadère*, à l'Orient de M. Félicien David dans *Lalla-Rouk* [*Lalla-Roukh*]. Suivez maintenant cette note sensible, intense, nostalgique ; elle vous mènera jusqu'au *Paradis et la Péri* [*Das Paradies und die Peri*] de Robert Schumann, dernier terme du mahométisme et de l'indostanisme musical. M. Félicien David cache sa vie, on ne le connaît que par ses œuvres, qui souvent, dans leur genre, sont des chefs-d'œuvre, *le Désert*, *Lalla-Rouk* [*Lalla-Roukh*]. Il n'a point pour habitude d'assourdir les passans du bruit de ses affaires. Quel ouvrage nouveau l'occupe ? Aucun journal ne le raconte. A-t-il seulement, lui, l'auteur d'*Herculanum*, un poème pour l'Opéra ? Tout ce qu'on sait, c'est qu'il n'est pas de l'Institut.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 DÉCEMBRE 1866

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXVI – SOIXANTE-SIXIÈME VOLUME

Year : XXXVI^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Décembre 1866 (NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1866)

Pagination : 1040 à 1049

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LE *Freischütz* AU THÉÂTRE-LYRIQUE. - *Mignon* DE M. AMBROISE THOMAS

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None