

Ceci n'est point à discuter : il y a des noms qui sont marqués d'une sorte de prédestination talmudique. — Ce nom de *Faust* par exemple, quelle place ne tient-il pas dans l'histoire de l'esprit moderne? A partir du XV^e siècle, de quelque côté que votre curiosité se tourne, vous le trouvez partout. De ces cinq lettres assemblées par le doigt du destin sur son échiquier, des montagnes d'œuvres sont sorties : récits populaires, drames, compilations littéraires et musicales, dessins, gravures et tableaux. Les bibliothèques, les musées, les salles de spectacle, ce nom a tout rempli, à ce point que voilà un héros légendaire qui, si le m'en rapporte au catalogue des choses qu'il a suscitées, a déjà plus occupé le génie humain que n'ont fait les plus authentiques personnages de l'histoire. Ce nom à double sens, il est mystique, et, en même temps qu'il attire la foule par le merveilleux, le pittoresque, il ouvre à l'œil inquiet du penseur les mystérieuses profondeurs où s'agitent tous les grands problèmes de cette vie et de l'autre. « Deux âmes dont en moi qui travaillent incessamment à se séparer l'une de l'autre, l'une âpre au plaisir, à l'amour, se cramponnant à la terre par ses organes, l'autre invinciblement attirée vers les campagnes d'azur où planent les immortels aïeux. » Dirai-je toutes les partitions dramatiques et symphoniques auxquelles cet inépuisable sujet, éternellement repris, élaboré à nouveau, a fourni matière? Ici encore la nomenclature serait trop longue, et je me contente de citer dans le nombre *la Manteau du docteur Faust* de Bauërle, le *Faust* de Julius Voss, celui du prince Radziwill, celui de M^{lle} Bertin représenté aux Italiens (mars 1831), esquisse vigoureuse tracée par la main d'une jeune femme qui depuis a pu se vouer à la retraite sans renoncer à son art no se faire oublier. Ajoutons les superbes fragmens de Berlioz, *la Damnation de Faust*, et la fameuse partition de Spohr, qui régnait depuis vingt-cinq ans sur toutes les scènes d'Allemagne quand parut le *Faust* de M. Gounod, lequel à son tour semble occuper la place pour un temps, comme ces cercueils des rois de France installés sur le degré de Saint-Denis et n'attendant qu'un nouveau-venu pour descendre à jamais l'escalier. C'est de ce *Faust* et des détails somptuaires de son emménagement à l'Opéra que nous avons à nous occuper aujourd'hui.

Le directeur actuel de l'Académie impériale paraît avoir cette opinion qu'en matière de *libretti* ce qu'on a de mieux à faire est de s'adresser aux chefs-d'œuvre, lesquels, étant d'avance connus du monde entier, parlent aussitôt à l'imagination. Administrativement il se peut que l'idée soit bonne, les recettes d'*Hamlet* l'ont prouvé, celles de *Faust* vont venir à l'appui de la démonstration ; mais, pour peu qu'on envisage la question // 522 // par les seuls côtés qui doivent intéresser une critique élevée, on verra qu'un pareil système, en enrichissant le théâtre, ne tarderait pas à tuer le genre. Les choses doivent rester ce qu'elles sont, et les chefs-d'œuvre ne se font pas avec des chefs-d'œuvre.

Ce qui dans un opéra doit prévaloir, c'est la musique ; elle est là pour étudier, peindre les caractères, passionner le drame, inventer, colorer, composer, créer. D'elle tout émane et tout retourne à elle. Une anecdote de l'histoire, un fait aventureux, ce qui se lit dans tous les romans, la chronique avant qu'elle n'ait reçu une consécration définitive, la légende avant la lettre, voilà ses vrais points de départ, ses vraies sources. Prenez les maîtres de la musique dramatique moderne : d'un simple récit de la forêt, Weber tire le *Freischütz* ; un fabliau traité Dieu sait comme lui inspire son *Euryanthe*, un conte bleu son *Oberon*, et, pour donner lieu d'exister au *Fidelio* de Beethoven, le premier thème venu de sensiblerie bourgeoise aura suffi. Meyerbeer ne connaît pas d'autre esthétique ; il sent que c'est la bonne et s'y tient. S'il lui plaît d'avoir une fois maille à partir avec le diable, il évite soigneusement de se rencontrer avec Méphisto [Méphistophélès], qui pourrait le berner d'importance et vouloir recommencer avec lui la célèbre scène de l'écolier. C'est un goût du reste assez

commun à tous les forts d'aimer à boire dans leur verre et de ne trinquer volontiers qu'avec leurs propres créations. Si cette méthode n'existait pas, Richard Wagner assurément l'eût inventé, la musique étant, selon sa théorie, trop intimement liée à l'idée littéraire pour jamais pouvoir s'accoler au texte du génie en manière d'illustration. Si les poétiques légendes de Tanhauser [Tannhäuser], de Tristan et de Lohengrin eussent, comme celle de Cymbeline, passé au préalable par les mains d'un Shakspeare [Shakespeare] ou d'un Goethe, il est à croire que le musicien de l'avenir, dont de jour en jour s'occupe davantage le présent, les eût très respectueusement laissées à leur place. La musique n'est point faite pour cet emploi médiocre ; elle a sa vocation qui lui est propre, ses destinées à courir seule, elle a son coup d'aile et de nageoire : pour fendre l'espace et remonter les fleuves, ce n'est pas son métier de s'atteler à plus gros qu'elle. Colorier sur vélin les majuscules d'un fabliau est un art exquis : mais on n'enlumine pas un dessin de Léonard ou de Michel-Ange.

Ce que j'ai déjà dit à cette place à propos de l'*Hamlet* de M. Thomas, je le répète au sujet de ce *Faust* de M. Gounod, un faux chef-d'œuvre qui depuis dix ans doit son succès à l'attraction d'un titre irrésistible, et surtout à ce penchant propre aux esprits bourgeois de proclamer belles les choses ennuyeuses qu'ils comprennent. Chopin disait : « Je ne sais rien au monde de plus haïssable qu'une musique qui n'est ni sans détour ni sans arrière-pensée. » Le grand pianiste définissait d'avance l'art de M. Gounod, ce style plein de détours et d'arrière-pensées, et dont la rare habileté consiste à vous faire toujours croire à des dessous qui n'existent pas. Jamais au Théâtre-Lyrique, jamais à Vienne ni à Lon- // 523 // -dres, le vide profond de cette musique ne nous avait saisi comme à l'Opéra l'autre soir. Les splendeurs de la mise en scène, l'immensité du spectacle et des moyens d'exécution, loin d'en rehausser les qualités, ne font qu'en accentuer davantage la petitesse. Dès le troisième acte, le public n'y tient plus, cause dans les loges, comme en Italie, en attendant qu'un décor, une phrase de M^{lle} Nilsson, un pas de la Fioretti, viennent raviver sa sensation. Qui n'a parlé de la longueur des opéras de Meyerbeer ? Ce *Faust* dépasse en durée tout ce qu'on peut imaginer : c'est interminable, et cependant la durée en somme compterait peu, car ce n'est point la montre en main, c'est sur les proportions que ces choses-là se mesurent. M. Gounod, qui naguère encore visitait Rome, a trop fréquenté la cathédrale de Saint-Pierre pour ne pas avoir admiré la surnaturelle harmonie de cette architecture, dont les lointains, si vastes qu'ils soient, se rapprochent par la symétrie. *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *l'Africaine*, *le Prophète* surtout, sont des édifices de cet ordre. Comme dans la construction de Bramante et de Michel-Ange, tout y est calculé, à sa place ; les morceaux ont le grandiose voulu par l'ensemble de la conception, laquelle à son tour s'encadre dans l'immense salle dont elle remplit magnifiquement tout le vaisseau. Je sais qu'on va me reprocher d'évoquer là des témoignages écrasants. Comment ne pas le faire ? Est-ce notre faute à nous, si dans cette salle de l'Opéra, toute chaude encore des sublimes résonnances de la veille, cette musique appelle des comparaisons ? Passe encore pour les partitions nouvelles ; mais cet opéra de *Faust* ne date pas d'hier. Pour qu'on le transporte avec de tels honneurs d'un théâtre secondaire sur notre première scène, il faut apparemment que depuis dix ans il soit devenu classique. Cherchons alors, étudions, et tâchons de bien nous rendre compte du grand secret de cette transformation.

Qui dit classique dit simplicité, cohésion, harmonie, autorité de style. Or dans ce *Faust* point de grand parti-pris, tout y est détail, afféterie, juxtaposition de pièces, quelquefois très remarquables, presque toujours disparates. A côté de la *kermesse*, puissamment conçue, noblement écrite, mouvementée, incidentée, pittoresque, page de maître, où fait seule tâche une mesquin valse de salon, — à côté de la scène du roi de Thulé, peinte élégamment à la manière archaïque d'un Leys, voici, flambante et

pailletée de vocalises de bravoure, la cavatine des bijoux, qui pourrait tout aussi bien figurer dans *l'Ambassadrice* ; puis viennent dans la scène de l'église les élancemens vers Meyerbeer, dans le tableau du retour de Valentin la pompe militaire de *la Juive* d'Halévy, et, toujours et partout, al mélopée wagnérienne passée à l'alambic de l'hôtel Rambouillet et précieusement édulcorée d'une once de miel de l'Hymette.

Voyons un peu les caractères. Marguerite se montre, abordons-la. Quelle est cette jeune personne toute confite en mièvrerie, et d'où vient-elle? Assurément point de chez Goethe. Sa Marguerite [Gretchen] à lui est un na- // 524 // -ture simple, réfléchie, adorable : non-seulement elle n'a jamais aimé ; mais elle ignore jusqu'au moindres choses de l'amour, et son absolue innocence fait son charme. Or un opéra ne pouvait, on l'imagine, se contenter de si peu. La Marguerite à laquelle ici nous avons affaire a déjà sous galant, un certain petit Siebel [Siébel], espèce de Chérubin sentimental qui la rencontre au puits, lui cueille des bouquets au clair de lune, l'embrasse entre les portes, et cause d'elle avec ses camarades de la brasserie. Comment M. Gounod ne s'est-il pas aperçu qu'en maniant ainsi le type il le tuait? Comment un esprit aussi délicat que le sien n'a-t-il pas compris que cette complication, d'ailleurs vieillotte et ridicule au seul point de vue scénique, engageait tout l'ensemble du caractère. Marguerite, avant sa rencontre avec Faust, n'a jamais reçu les compliments de personne ; absorbée par les soins et les soucis de la famille, toute à ses devoirs religieux, à ses occupations domestiques, elle a grandi obscurément, honnêtement. Si l'hommage de Faust éveille en ses sens un pareil trouble, c'est que cet hommage est le premier qu'un homme ait osé lui adresser. Faites que son innocence ne l'ait pas jusque-là infailliblement protégée contre les aveux, qu'elle ait été, je ne dis pas atteinte, mais simplement effleurée, et l'idéal aussitôt s'évanouit ; vous avez à la place de Marguerite une de ces aimables filles d'Ève qui, dans l'école buissonnière de l'existence, prennent, en attendant mieux, les bouquets qu'on leur offre, et plantent là leur Siebel [Siébel] pour courir au damoiseau qui se présente un écrin sous le bras. Siebel [Siébel] n'avait que sa chanson et son pot de giroflées ; Faust donne des diamans, va pour le docteur, et qu'on se le dise! En vérité, pas n'était besoin d'évoquer le diable pour séduire un pareil tendron d'opéra-comique. *Sienna mi fece, disfece mi maremma*, soupire en un vers d'inexprimable mélancolie la dame de Toloméi, ce que librement nous traduirions ainsi : « Weimar m'a faite, et Paris m'a défaite. »

C'est un peu cette figurine en biscuit de Sèvres que représente Christine Nilsson : de là son insuccès. On lui reproche son manque de tendresse, d'entraînement, ses gentillesses provocantes, sa sécheresse tempérée de mignardise, comme lorsqu'après avoir dit : « Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme, » elle ajoute tout à coup : « Et comment il se nomme, » en secouant la tête d'un joli petit air mutin et coquet qui semble ménagé par un ressort. J'entends les fâcheux s'écrier que ce n'est point là Marguerite [Marguerite Gretchen]. A merveille, s'il s'agit de la création de Goethe ; mais, s'il ne s'agit au contraire que de la Marguerite de M. Gounod, je trouve qu'il est impossible de mieux saisir ce personnage et d'en rendre avec plus de virtuosité le charme ondoyant et divers. Dans la phrase d'entrée, dans certaines mélopées languissantes du jardin, dont les fadeurs ont besoin d'être relevées par la belle diction d'une cantatrice de haut style, j'avoue que M^{me} Carvalho conserve l'avantage. Quant à l'air des bijoux, je ne pense pas qu'il y ait au monde une comparaison que M^{lle} Nilsson doive redouter dans ce morceau ; elle // 525 // enlève cela d'un talent et d'un *brio* à fermer la bouche à la critique. C'est incorrect, mais c'est divin : les vocalises filent trop vite, point de mesure, la voix coule en montant, ne tient pas ; mais la gerbe chromatique a des irradiations si fulgurantes qu'on n'y voit que du feu. Autre part, dans le quatuor, trop de lenteur ; dans le duo d'amour, point

de flamme! C'est la Lucca qu'il faut entendre, si l'on veut se rendre compte de la manière triomphante dont une interprète chaleureuse peut passionner un morceau, et faire de la page la plus ordinaire quelque chose d'ému, de dramatique et d'entraînant.

La scène de l'église fournissait à M^{lle} Nilsson une occasion, qu'elle a saisie, de relever son drapeau compromis et de se réhabiliter de haute lutte vis-à-vis de ces éternels mécontents qui, après avoir jadis étouffé sous elle M^{me} Miolan [Miolan Carvalho], voudraient aujourd'hui éconduire a jeune Gretchen en évoquant le spectre de la Marguerite émérite. La revanche, s'il y en avait une à prendre, est cette fois victorieuse. Je voudrais seulement que M^{lle} Nilsson ne forçât point la voix. Pourquoi ces *sol* et ces *la* de poitrine? Je signale surtout un *sol* sur la phrase finale : « mon Dieu! » d'un effet détestable. La voix de M^{lle} Nilsson est d'un métal trop rare et trop précieux pour qu'on l'expose en pure perte, car les notes ainsi obtenues sortent ouvertes et *blanches*. Le reproche que j'adresse à M^{lle} Nilsson dans cette scène atteint également M. Faure, qui se surmène à outrance : excès de cris, excès de gestes, une emphase pontificale! M. Faure, qui partout ailleurs joue le rôle sous jambe, ici se met à croire sérieusement que c'est arrivé. Je crains que cette conviction n'émeuve personne. On se dit : Ce n'est pas le diable, et dans cette robe rouge qu'il agite à si grands frais, sous cette barrette écarlate qui le coiffe, on le prendrait plutôt pour un cardinal officiant.

Que M^{lle} Nilsson ne soit point Marguerite, je l'admets volontiers ; mais M^{me} Carvalho ne l'est pas davantage, ni la Patti, ni la Lucca. Chacune de ces dames exécute le rôle en y faisant briller habilement la virtuosité qui lui est propre, et toutes ont raison, car il s'agit, ne l'oublions pas, bien plutôt d'un opéra écrit dans les données du Théâtre-Italien que d'une de ces conceptions où règne un plan déterminé, où se laisse voir une étude suivie des caractères. Cette fameuse phrase, que M^{me} Carvalho débitait avec tant de calme et de radieuse pureté, sait-on, par exemple, comment la Lucca l'a comprise? Elle paraît à peine, et déjà brûlent dans son accent toutes les flammes d'un tempérament qui ne se contient plus. Le désordre des sens éclate dans ses paroles. La jeune fille qui a de ces ardeurs, de ces désirs, ne fut jamais pure un seul jour. Voilà certes une version qui ne se rattache guère au texte de Goethe, et cependant c'est enlevé. Inutile d'ajouter que la Lucca, en sa qualité d'Allemande, connaît son *Faust*, et que son interprétation, qui, selon Goethe, ne serait point la bonne, devient tout à fait permise dans un opéra italien, où la cantatrice n'a qu'à se donner libre carrière. Après ce que je viens de // 526 // dire, j'aurais mauvaise grâce à vouloir reprocher à M. Colin de représenter un Faust de fantaisie. Il va et vient, se promène au bras de Méphisto [Méphistophélès], au bras de Marguerite, porte un costume charmant avec plus d'aisance qu'il n'en avait dans les *Huguenots*, et toujours convenable, répand sur certains côtés de ce monotone personnage l'éclat sonore d'une voix de ténor qui serait sans reproche, si les qualités du médium répondaient au charme des notes élevées. Tel qu'il est, M. Colin reste encore le meilleur Faust qu'on ait vu à Paris, comme M^{lle} Mauduit est le meilleur Siebel [Siébel]. A force d'intelligence, la jeune artiste a réussi à faire quelque chose de ce triste rôle, ennuyeux comme une élégie, et quand arrivent les deux romances, la seconde surtout ajoutée pour elle, à la sûreté de la voix, au pathétique de l'accent, on reconnaît la cantatrice de grand répertoire.

Maintenant, abordons Méphisto [Méphistophélès] :

O Herr, verzeiht den rohen Gruss!

J'avoue ne point m'expliquer comment on a pu songer à M. Faure pour ce caractère, auquel ne devaient se prêter ni l'air de son visage ni la nature toute onctueuse de son élocution. Puisqu'on faisait à cette partition les honneurs d'une telle mise en scène, il fallait mettre dans Méphisto [Méphistophélès], en laissant alors M. Faure figurer l'amant de Marguerite. Au lieu de cela, qu'avons-nous? Un charmant diable rose qu'on dirait échappé de ce sucrier où le pape Benoît XIII enfermait les malins esprits qu'il exorcisait, un diable tout badin, tout rococo, point méchant le moins du monde, pas même goguenard, et qui se bat les flancs pour tâcher de divertir la galerie par ses traits d'esprit. Passe pour les traits d'esprit, s'il y en avait, mais non pour les grimaces. Jouer Méphistophélès en pur Scapin est une idée qui pouvait séduire un Frédéric Lemaître, et dont un chanteur aussi médiocrement comédien que M. Faure aurait dû se garder comme du feu. On s'imagine être fort plaisant, on se croit tout permis, et de gentillesse en gentillesse on en arrive à des effets comiques du genre de celui-ci par exemple : lorsque Méphistophélès, au second acte, pénètre chez Marguerite, il salue, et demande à parler à M^{me} Marthe Schwerdtlein. Rien de plus simple en apparence que cette entrée de jeu. M. Faure ne le voit pas ainsi. Son affaire à lui étant d'être avant tout très spirituel et profondément épigrammatique, voilà qu'il imagine de baragouiner ce nom de Schwerdtlein de la façon la plus grotesque et comme on faisait aux Variétés du temps des *Anglaise pour rire*. De pareilles plaisanteries sur un théâtre comme l'Opéra ont cet inconvénient d'entretenir chez les étrangers cette idée pitoyable qu'ils ont de notre intelligence à comprendre les choses de leur langue et de leur littérature. Schwerdtlein en Allemagne est un nom fort ordinaire qui, pas plus que chez nous Pascal ou Martin, ne prête à rire. En outre, dans la langue de // 527 // Goethe et de Schiller, les lettres se prononcent comme elles s'écrivent, et le *w* ne se dit point en *ou*. On peut être un chanteur distingué et n'avoir pas appris ces détails de grammaire ; mais, si M. Faure a le droit de les ignorer, le diable, lui, doit les savoir. Ce qu'on peut dire de M. Faure dans ce rôle, c'est qu'il a l'air de bien s'y amuser ; tout ce qu'il fait, on voit qu'il le trouve charmant, et puis comme il s'écoute bien chanter!

A-t-il toujours raison? j'aime à la croire, quoique sa voix ne convienne point au caractère. Dans la scène de l'église, dans le beau trio qui précède la mort de Valentin, l'effort devient tel qu'il fatigue même le spectateur. Il est vrai que dans ce trio le voisinage de M. Devoyod compte pour une gêne ; à côté de cette voix nerveuse du fier Valentin, la voix lymphatique de maître Méphisto [Méphistophélès] fait grise mine. M. Devoyod, dont les débuts dans le Nélusko de *l'Africaine* furent remarquables, et qui depuis s'effaçait un peu trop, vient de ressaisir là son avantage. Cette figure de Valentin lui sied ; ajoutons que c'est peut-être la moins manquée de tout l'ouvrage. N'était qu'il dit trop souvent : « la croix de ma sœur, » ce Valentin aurait quelque tournure. Vigoureusement encadrée dans ce beau trio de la provocation, la figure ressort au demeurant très poétique sous les traits de M. Devoyod, qui pas sa voix superbe et son rude aspect de lansquenet accentue encore davantage la situation. Le duel, la mort, sont d'une réalité pleine d'effroi ; on ne saurait tomber l'épée à la main d'une façon plus tragique, et ce tableau qui termine l'acte obtiendrait l'applaudissement d'un Cornélius.

Du reste toute la mise en scène est splendide et vous livre du commencement à la fin la pensée d'un artiste qui s'est voulu bravement passer la fantaisie de traduire en tableaux vivans le poème de Goethe et de donner au public de l'Opéra le spectacle de cette suite de sujets incomparables qui sont ce que la poésie moderne a certainement rêvé de plus pittoresque. J'entends de tous côtés pleuvoir les récriminations. Pourquoi tant d'argent dépensé sur un ouvrage qui musicalement a fait son temps? Et les œuvres nouvelles pendant ce temps, que deviennent-elles? que

deviennent ces grands chefs-d'œuvre du passé qu'on devait reprendre? Patience, ne précipitons rien; Verdi travaille, *Armide* est à l'étude, et quand cette éblouissante pantomime aura fini son train, *Robert le Diable*, remis à neuf à son tour, sortira de la nuit où très habilement on l'a laissé reposer, et, restauré, rajeuni par les magnificences d'une distribution et d'une mise en scène éclatantes, reparaitra tout flamboyant pour montrer à ceux qui l'ignorent ce que c'est qu'un grand ouvrage conçu dans les proportions de l'Opéra, et ce que sait faire le génie aux prises avec l'élément fantastique et religieux. En attendant, courons applaudir ce beau spectacle qu'on nous offre, et, jusqu'à ce que M^{me} Miolan [Miolan Carvalho] lui succède, jetons des fleurs à la Nilsson dansant son pas de Marguerite.

D'ailleurs la musique manque-t-elle donc au jour où nous sommes, // 528 // et faut-il tant se plaindre quand on a sous la main cette messe de Rossini pour se consoler des misères présentes? Laissons de côté les vaines discussions, ne parlons ni contre-point ni liturgie, et tenons ces pages sublimes pour ce qu'elles sont, le recueillement de la dernière heure, l'élévation du génie vers son créateur. La prière a fait là son miracle des roses. Ce Rossini, qui, même en ses plus grands chefs-d'œuvre, ne pleure presque jamais, cette fois ouvre abondamment la source des larmes; on pense au Racine des chœurs d'*Esther*, tant l'urne coule profonde, intarissable: c'est ému, c'est beau, surtout humain. Dans ce *Sanctus* ineffable, cet *Agnus Dei*, qu'un Mozart envierait, rien de mystique, de solennel, ni prosternation claustrale, ni épouvante sacrée; le recueillement, la prière d'un homme d'aujourd'hui qui a douté, qui peut-être encore doutera, et, méditant en présence de l'Être, s'écrie: *Adoremus*, très simplement, et dans quel style! On se demandait ce que serait l'instrumentation. Elle est ce que nous avons prévu, sobre et puissante, au fait de toute la science moderne; le *qui nimis* de l'avenir manque peut-être un peu, ce qui n'empêche pas les effets de la coloration. Je cite en témoignage l'accompagnement plein de sanglots du *Passus et sepultus est*. Cette phrase admirable est, dans le *Credo*, le moment du génie: la douleur gémit sourdement, le cœur brisé se fond en larmes; on entrevoit se lamenter les saintes femmes, et mystérieusement l'immense deuil du calvaire vous inonde. M^{lle} Krauss rend cette inspiration du maître avec un irrésistible sentiment: de pareils accens ne peuvent venir que de l'âme; la voix n'est rien et l'art est tout. Soudain l'Alboni passe au second plan, ce merveilleux organe tant applaudi vient à peine de se taire, et voilà toute une salle entraînée, passionnée par cette flamme contenue, par cette force infailliblement dominatrice d'une émotion qui ne marchande pas. L'autre est la virtuose, voici l'artiste. La phrase, je le sais, vaut par elle-même; mais la rendre ainsi dans son plein n'est point d'une cantatrice ordinaire, et tant de gens aujourd'hui courent aux feux d'artifice qu'il faut bien aussi donner quelque encouragement à l'intelligence, lorsqu'elle se rencontre au théâtre, chose rare!

Des encouragemens, Rossini sur son déclin n'en obtenait même plus des générations nouvelles, c'était à qui le bafouerait. Et le pauvre homme, auquel on disputait son droit de vivre, écrivait cette messe, un chef-d'œuvre immortel. Les rieurs sont vivans, Rossini dort dans sa tombe, et cependant c'est encore lui qui rira le dernier. Rossini n'avait peut-être pas tout l'esprit que nous avons; mais il avait son génie, dont il se servit, on le voit, jusqu'à la fin. Notre âge, aux yeux duquel bien des curiosités ont pourtant défilé, ne se serait probablement jamais douté qu'une pareille *ganache* pût produire un pareil chef-d'œuvre.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 MARS 1869

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXXX – QUATRE-VINGTIÈME VOLUME

Year : XXXIX^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Mars 1869 (MARS-AVRIL 1869)

Pagination : 521 à 528

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LE *Faust* DE M. GOUNOD A L'OPÉRA, LA *Messe* DE ROSSINI AUX ITALIENS

Signature : HENRI BLAZE DE BURY

Pseudonym : HENRI BLAZE DE BURY

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None