

Les ouvrages de Meyerbeer n'ont jamais eu grand agrément à se produire sur la scène de l'Opéra-Comique. Quand *le Pardon de Ploërmel* fut représenté pour la première fois, le public jugea cette musique trop *savante* ; on la reprend aujourd'hui, et il la trouve *vieillie*. « Musique savante ! écrivions-nous ici même à ce sujet en 1859, que veut dire cela ? Mais toute musique digne de ce nom est savante, et il y a autant de science musicale proprement dite dans *les Diamans de la couronne* [*Diamants de la couronne*] qu'il peut y en avoir dans *le Pardon de Ploërmel*. Seulement, pour le public de l'endroit, le motif galant et dansant de M. Auber a sur la phrase de M. Meyerbeer le rare avantage de pouvoir aisément être retenu. — Lorsque je donne trois heures de mon temps à l'audition d'un opéra, nous disait de sortir de cette première représentation un illustre personnage, je prétends en savoir le fond tout de suite et ne pas être obligé d'y revenir. — Musique savante ! A quels purs chefs-d'œuvre d'inspiration n'ai-je pas entendu appliquer cet anathème ridicule, quand je pense que cela s'est dit de la symphonie pastorale et de l'ouverture d'*Oberon* ! »

Rien ne serait donc plus facile que de réfuter cette double erreur, et de démontrer que le public d'aujourd'hui se trompe comme se trompait celui d'alors ; j'aime mieux donner tous les torts à Meyerbeer, lequel n'a que ce qu'il mérite. Qu'allait donc faire à l'Opéra-Comique l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* ? C'est une chose reconnue qu'en France l'art se divise et se subdivise à l'infini ; les Italiens, les Allemands, s'en tiennent à l'espèce, nous cultivons, nous, les variétés. Chacun de nos théâtres a son genre, chaque genre son public. Ce qui caractérise le public italien, c'est d'être un public dans la pleine acception du mot ; ce que lui apportent ses compositeurs et ses exécutans s'adresse à la population tout entière, qui de bas en haut approuve, critique ou condamne. On n'écrit point en Italie des opéras pour telle ou telle catégorie de spectateurs ; qu'il s'agisse de *Semiramide* ou de *Cenerentola*, du *Tro- // 472 // -vatore* [*Trovatore*] ou de *la Traviata*, c'est le même monde qui juge, en d'autres termes tout le monde. Ici nous avons nos classifications, ici la musique a ses départemens. Vous aurez beau vous appeler Meyerbeer, si vous venez à l'Opéra-Comique et négligez de vous soumettre aux conditions spéciales du genre, qui sont l'esprit, la vive allure, une certaine frivolité piquante et cette façon de glisser sans appuyer particulière aux habitudes de la maison, si vous négligez surtout d'apporter une pièce bien imaginée et d'un intérêt soutenu, vous serez déclaré ennuyeux au premier chef, et votre œuvre courra grand risque de ne s'acclimater jamais.

La musique du *Pardon de Ploërmel* n'a point changé, point vieilli, nous la retrouvons après quatorze ans ce qu'elle était à son origine, c'est l'œuvre vigoureuse d'un puissant génie parvenu au sommet de sa production, de son expérience. Considéré dans ce cadre un peu étroit, le tableau, je l'avoue, manque de proportion ; élargissez l'espace, donnez de l'air à cette musique, et, cessant de vous placer au point de vue d'un public d'opéra comique, prenez l'œuvre en elle-même et l'envisagez simplement dans ses rapports avec les autres partitions du maître. Étudié ainsi, *le Pardon de Ploërmel* ressaisira son avantage. Meyerbeer a pu s'élever plus haut dans la passion et le drame, nulle part son style n'a laissé voir plus de cohésion, de caractère et d'unité. Si toutes ses partitions devaient périr, si de ce magnifique répertoire il ne devait rester qu'un seul ouvrage, c'est celui-là qu'il faudrait choisir pour instruire l'avenir de ce qu'était à notre époque la science de l'orchestration dramatique et des sonorités. L'instrumentation moderne ne possède rien qui ne soit dans cette ouverture, véritable *thesaurus lingæ*, véritable *somme*, comme on disait au moyen âge, de toutes les acquisitions des temps nouveaux. Quelle intensité de coloris dans le second acte : la légende chantée par Dinorah, le trio final et ces voix persistantes de la symphonie, — ouragan, pluie et tempête, au travers desquels l'action chemine haletante comme ce voyageur du *Roi des Aulnes* ! Vous êtes en pleine

sorcellerie et dans une de ces nuits d'enchantement dont Weber a surpris et rendu si puissamment les mystérieuses épouvantes. Dirai-je maintenant qu'une préoccupation trop marquée du *Freischütz* se trahit chez l'auteur à chaque instant, et que la sinistre figure du Casper allemand a fourni la note dominante du caractère d'Hoël? L'air de l'amant de Dinorah au premier acte vous sonne aux oreilles comme un écho lointain du monologue de l'inférieur chasseur ; mais là n'est point le côté le plus vulnérable de cette partition, assez riche en beautés de toute sorte pour pouvoir supporter qu'on s'attaque à ses défauts sans ménagement.

Meyerbeer avait un démon qui ne le quittait pas et l'a tourmenté jusqu'à son dernier jour ; je veux parler de ce besoin de frapper les imaginations, d'éveiller sans cesse et partout la curiosité. Non content // 473 // de pourvoir aux grandes situations, il lui fallait inventer mille détails piquans, mille accessoires qui, dans sa pensée, devaient, encore mieux que sa musique, décider le succès. Nous ne rechercherons pas jusqu'à quel point ces raffinemens ont aidé jadis au succès, mais ce que nous savons, c'est qu'ils constituent aujourd'hui la partie vraiment caduque de ses ouvrages. A nous en tenir au *Pardon*, les ingrédiens dont se compose la mixture sont d'un luxe incroyable : cette figure de Dinorah, une pauvre insensée qui ne recouvre un éclair de raison qu'au dénoûment, semble mise là tout exprès pour motiver d'autres extravagances : une chèvre qui va et vient sur le pont du torrent avec sa clochette argentine dont le tintement pittoresque se répercute dans l'orchestré, ces vocalises chorégraphiques où la lumière électrique rehausse d'un amusant prestige les mignardises de la *prima donna*, enfin ce singulier personnel épisodique, chasseurs ambulans, pâtres et pastoures en vacances, moissonneurs en chambre, qu'on dirait sortis d'un recueil de mélodies de Schubert! Meyerbeer, résolu à se passer toutes ses fantaisies, avait prudemment cette fois écarté Scribe. Jamais en effet son collaborateur ordinaire n'eût permis de pareilles écoles buissonnières. Tout en ne demandant pas mieux que de se conformer aux exigences du grand musicien, Scribe cependant maintenait ses droits ; il voulait bien aller par momens jusqu'à l'absurde, mais non le dépasser. Le maître, voyant cela, choisit des librettistes plus commodes et qui, n'ayant aucuns précédens à sauvegarder, s'estimeraient trop heureux d'écrire un *scenario* sous sa dictée.

Étonnons-nous ensuite que le *Pardon de Ploërmel* ait tant de mal à se naturaliser à l'Opéra-Comique. A cette plante vigoureuse et de large envergure, ce sol léger ne convient pas ; rien de ceci n'empêche que la partition soit un chef-d'œuvre. Chaque fois qu'on l'exécutera, les amateurs accourront, et nous entendrons se ranimer de vives discussions toutes à la gloire de Meyerbeer ; mais il ne s'agit là que d'un monde à part, le gros public se montrera toujours réfractaire, et quand vous lui vanterez les beautés de cette musique, il vous dira que ces beautés sont d'un ordre supérieur à son entendement, qu'il y a place pour elles à l'Opéra Comique veut un régime moins substantiel et moins riche, et qu'à cet aimable théâtre, quoi qu'on fasse, il en sera toujours des opéras de Boïeldieu [Boieldieu], d'Hérold et d'Auber comme du café, du vin de Champagne et de l'esprit français, lesquels, en dépit des prédictions, ne passeront jamais. Je crains un peu que l'administration actuelle n'ait bientôt à regretter de ne pas avoir adopté cette opinion, qui est la bonne ; il peut convenir aux Sévigné de se déclarer contre Racine, un directeur de théâtre ne doit point afficher de ces partis-pris.

En arrivant à l'Opéra-Comique, M. Du Locle avait déjà son siège fait. Il s'était dit qu'il chasserait les dieux de la maison, et s'est tenu parole. // 474 // Au lieu de ménager, de cultiver un répertoire qui forme, avec celui de la Comédie-Française, le plus beau terrain d'exploitation qu'un directeur puisse rêver, il l'a gaspillé, ravagé,

portant toutes ses préférences sur des œuvres conçues dans le style du grand opéra. Monter *Roméo et Juliette*, reprendre le *Pardon de Ploërmel*, il n'y avait rien en cela que d'excellent, rien même qui ne fût dans les traditions d'une scène où la *Médée* et les *Deux Journées* de Cherubini, le *Joseph* de Méhul, alternaient jadis avec le *Calife de Bagdad*, *Maison à vendre* et *l'Irato*. Ce que je blâme, c'est le système ; il fallait élargir sans exclure. Qui pourrait en vouloir à M. Du Locle d'aimer la grande musique ? S'il nous a été donné d'entendre à Paris la messe de Verdi, c'est à son goût et à son initiative d'artiste que nous le devons. On n'en regrette que davantage de voir chez lui l'artiste, le dilettante, pousser ainsi le directeur vers une fausse voie. Cette reprise du *Pardon de Ploërmel* me fait l'effet d'être encore œuvre d'amateur, et j'estime que le théâtre en retirera plus d'honneur que d'argent. L'exécution va son train jusqu'au bout sans trop d'éclat, mais sans encombre. Les chœurs marchent droit et juste, l'ouverture est vaillamment rendue, on sent là l'étude et le soin, c'est compris, nuancé, fixé. L'hymne religieux, revenant sur les dernières mesures, en toute puissance et résonnance, enflé et suivi de l'appel des cuivres en fanfare, produit l'effet d'une explosion. Beethoven a certainement composé de plus belles ouvertures, mais comme tableau symphonique, comme page *sui generis*, cette préface du *Pardon de Ploërmel* reste un chef-d'œuvre à part. Le personnage d'Hoël, que représentait jadis M. Faure, a pour interprète aujourd'hui M. Bouhy. Autant dire que rien n'est changé, car deux chanteurs ne sauraient se ressembler davantage, c'est la même période abondante et *phraseuse*, la même voix lymphatique et se prêtant plus volontiers au *spianato* qu'à l'inflexion, dramatique. Aussi devait-on peu compter sur lui pour l'air du premier acte qui réclame une grande bravoure d'organe et d'accent. M. Faure, si l'on s'en souvient, n'y brilla jamais que d'un lustre assez mince, portant tous ses efforts sur le délicieux *cantabile* et négligeant les beautés vibrantes auxquelles il ne pouvait atteindre. En revanche, M. Bouhy excelle à rendre la romance du troisième acte, qu'il dit avec une expression pleine de charme et de pathétique. Cette romance, merveille de mélodieux et tendre épanchement, nous l'avons en quelque sorte vue naître sous nos yeux ; il s'agissait d'en remplacer une autre qui n'avait point su plaire au chanteur, et Meyerbeer, au feu de ses répétitions, l'écrivit comme il avait, nombre d'années auparavant, écrit en des circonstances semblables l'immortel duo de Valentine et de Raoul dans *les Huguenots*, également venu du soir au lendemain, d'inspiration et d'un seul jet.

Avez-vous entendu la Patti dans ce rôle de Dinorah ? Elle le joue en actrice médiocre et sans l'ombre d'intention *caractéristique*. La Patti // 475 // n'est et ne sera jamais qu'un gosier. Elle a le geste étroit, saccadé, incorrect, la physionomie ondoyante et diverse, marche mal, et c'est toujours le même personnage de *keepsake* qu'elle interprète, mais aussi quels trilles et quels points d'orgue quand arrive le quart d'heure de la virtuosité ! Dans *l'Étoile du Nord*, la flûte concertait avec la voix de femme ; dans le *Pardon de Ploërmel*, nous avons la cornemuse, ou, pour mieux dire, la clarinette contrefaisant la cornemuse, et cet assaut puéril se prolonge indéfiniment : roulades sur roulades, échos sur échos, la clarinette dans l'orchestre propose ses passages les plus brillants, et la cantatrice répond sur la scène à cette agacerie par les plus extravagantes vocalises. Que de cadences, de *staccatti*, d'arabesques, de fioritures, et penser qu'un si grand maître se donne ainsi pour tâche d'enfiler des perles ! M^{me} Cabel, qui florissait en 1859 à l'Opéra-Comique, appartenait à cette famille d'oiseaux rares, et Meyerbeer, le plus curieux des hommes de génie, se laissa prendre à la tentation d'écrire pour ses gazouillemens. Ce fut elle qui créa le *Pardon de Ploërmel*, et de toutes les Dinorah que j'ai connues, elle était la meilleure. Seule, M^{me} Cabel posséda la leçon du maître, qui l'avait assidûment dressée, stylée et serinée. Nulle n'a dit comme elle la *berceuse* de l'introduction et la célèbre valse de *l'Ombre* ; et puis ces afféteries musicales étaient dans sa nature même ; elle jouait le

personnage, ce que négligent trop de faire la plupart de ces cantatrices voyageuses habituées à ne vous débiter que leurs éternelles ritournelles de concert. Après de si fameux exemples, c'est un nom bien modeste à citer que celui de M^{lle} Zina Dalti, la Dinorah de l'heure actuelle. M^{lle} Dalti débutait il y a quelques années dans un mauvais ouvrage de M. Jules Cohen, intitulé *Déa*, et qui ne tarda point à disparaître de l'affiche, la jeune cantatrice fit de même. Elle nous revient toujours jolie, mais avec une voix mal posée et chevrotante ; le timbre a de l'éclat, une certaine crânerie, et le public applaudit de confiance à toute sorte de tours de force qu'il croit réussis, car toutes les vocalises se ressemblent ; entre les bonnes et les mauvaises, il n'existe que des différences dont la foule est incapable de se rendre compte, et presque toujours c'est l'audace qu'elle récompense. A la figure légèrement tragique et poussée au noir de l'amant de Dinorah, Meyerbeer a voulu opposer celle de Corentin, le Raimbault de cette espèce de Robert le Diable villageois. Les lazzi du joueur de cornemuse, sans être bien nouveaux, amusaient assez la galerie grâce à la verve comique de M. Sainte-Foy, auquel succède à présent M. Lhérie. Le rôle a perdu et gagné au change. Dramatiquement c'est peut-être moins drôle, mais dans l'ensemble musical cette voix d'un ténor accoutumé à se prendre au sérieux me paraît mieux convenir. On évite ainsi d'ailleurs les distractions inopportunes. Ce rôle de Corentin, quand c'était M. Sainte-Foy qui le jouait, vous rappelait à chaque instant le fermier // 476 // Dickson de *la Dame Blanche*. Avec M. Lhérie du moins, cet ennui-là ne se produit plus, et vous pouvez suivre le beau trio qui, termine le premier acte sans craindre d'involontaires réminiscences évoquées par l'analogie, des situations. Somme toute, nous n'oserions affirmer que cette interprétation du *Pardon de Ploërmel* soit très brillante ; telle qu'elle est cependant, on peut s'en contenter, car elle rend l'œuvre du maître : effort puissant d'un génie chercheur et tourmenté, qui, même alors qu'il ne réussit pas complètement, vous remue et vous intéresse. Un grand peintre, beaucoup trop oublié de nos jours, Léopold Robert, essaya aussi d'élever le genre à la hauteur du tableau d'histoire. Les deux opéras comiques de Meyerbeer ont cette tendance, et vous retrouvez dans *l'Étoile du Nord* et *le Pardon de Ploërmel* la trace de ce besoin inquiet d'un mieux esthétique qui, en d'autres temps et dans un autre art, posséda l'auteur des *Moissonneurs* et du *Départ pour la pêche*.

Que dire maintenant de cette reprise de *Robert le Diable* qu'on vient de faire à l'Opéra ! L'œuvre est entièrement méconnaissable, vous croiriez assister à la parodie ; pas un mouvement n'est respecté, chacun tire à soi, prend ses aises ; l'un chante au-dessous du ton, l'autre au-dessus ; l'orchestre oublie la mesure, le chœur néglige ses entrées, les plus fantasques intonations se croisent dans l'air. Le public, qui pourrait se fâcher, se contente de rire, tant lui paraît divertissant ce feu d'artifice, roulant de fausses notes, de surcharges et d'ornementations invraisemblables. M. Sylva succombe sous le poids d'un rôle qui l'écrase ; sa voix, toute de *medium*, se refuse à monter à l'assaut des notes élevées qui couronnent la plupart des morceaux, et vous le voyez se traîner d'un pas lourd, emphatique ; il change tous les traits, multiplie outrageusement les variantes, ralentit, défigure cette musique pour la mettre à son point, chantant sans cesse avec la pleine émission de l'organe. Encore doit-on lui rendre cette justice de reconnaître qu'il est à son affaire, tandis que les autres ne tiennent même pas la scène ; M^{lle} Belval par exemple ne nous montre qu'indifférence et froideur ; on sent que les soucis de la princesse Isabelle ne sauraient troubler un seul instant l'inaltérable paix de son âme. Au quatrième acte, dans le duo tragique avec Robert, elle consent à donner la réplique au ténor, mais ses regards distraits vous avertissent que sa pensée est ailleurs ; puis, lorsque vient l'air de *Grâce*, elle s'agenouille avec précaution, pose la voix, renfle et diminue le son, arrondit sa phrase, tout cela proprement, décemment, et sans l'ombre d'émotion ni de conviction. M. Vergnet, qui débutait dans Raimbault, est une réputation du

Conservatoire. Au théâtre, il en faudra rabattre ; la voix a de la solidité, du velouté, le médium est excellent, mais les notes élevées sortent mal, de là un effort continu, comme si le volume était la seule qualité à mettre en relief. Il est à regretter que M. Vergnet soit réduit à chanter les rôles de demi-caractère, car ses moyens // 477 // seraient ceux d'un ténor de force ; malheureusement la gaucherie de son jeu, compliquée d'une physionomie toute monacale, l'empêchera de se hausser au rang des héros. Inutile de parler du style : voilà un bon jeune homme à peine échappé des bancs de l'école qui déjà se guinde, se manière, et, content de lui-même, imperturbable d'assurance, vous décoche des traits du goût le plus détestable.

Autrefois il y avait à l'Opéra des maîtres dont la surveillance ne s'endormait pas ; ces chefs du chant, — Hérold, Halévy, Gevaërt [Gevaert], — avaient pour tâche de maintenir la tradition et de sauvegarder l'intégrité des chefs-d'œuvre du répertoire ; avec eux, des représentations comme celles auxquelles nous assistons n'eussent jamais été possibles. Aujourd'hui tous les grands services sont désorganisés ; nous venons de voir où en est le chant ; sait-on ce que devient la danse, et quels sujets, quel corps de ballet, représentent cet art charmant, une des gloires de notre Académie dans le passé ? On a la Sangalli, qui figure sur les cadres et qui danse à Vienne en vertu d'incessans trafics dont l'administration bénéficie aux dépens du public, condamné à faire de *Coppelia* [Coppélia] son régal unique. Partout le vide, la routine, et c'est ainsi qu'on se prépare à prendre possession de la nouvelle salle. Chaque jour apporte son contingent de petits bruits destinés à leurrer la badauderie parisienne. Au Palais de l'Industrie, vingt ateliers fonctionnent en permanence sous les yeux doutant de commissions occupées du matin au soir à s'extasier devant des prodiges de maquettes et des merveilles de décorations ; c'est ensuite la Patti arrivant tout exprès des bords de mer pour venir mesurer de sa voix les conditions locales d'acoustique. On nous entretient aussi des fréquentes visites de M. le ministre des beaux-arts et de sa famille, mais ce ministre, si curieux de parcourir les moindres recoins de la maison, n'éprouve-t-il pas le besoin d'en connaître un peu d'avance le personnel ? On lui dit : Nous avons la Nilsson, et peut-être s'imagine-t-il naïvement qu'il s'agit là d'un bel et bon engagement de quatre ou six années, bien en forme, bien en règle et digne en tout point d'un théâtre qui coûte à l'état de tels millions. Ne laissons pas ainsi se propager les illusions, éclairons ce ministre abusé ; M^{lle} Nilsson sera de la fête, rien de plus vrai, mais pour combien de temps ? Nous l'aurons pendant quelques semaines à la représentation, au *cachet* ; la célèbre Suédoise vient ouvrir l'Opéra, comme on irait ouvrir la chasse, pour repartir le lendemain. Triste chose d'en être réduit à de semblables expédiens, et de voir cette scène qui compte dans le passé de si grands artistes, et dont le répertoire abonde en chefs-d'œuvre, inaugurer l'avenir avec une musique de M. Thomas à laquelle une cantatrice de passage condescend à prêter son gracieux secours ! Quoi, parmi tous ces héros qui figurent sur le fronton du temple, n'y en avait-il donc pas un à choisir de préférence ? Écartons Meyerbeer tant qu'il vous plaira, oublions qu'il a écrit tous ses // 478 // grands ouvrages pour la France, et que toute musique écrite pour la France est française, négligeons Auber et *la Muette* [la Muette de Portici], il est de mode aujourd'hui de passer sa gloire sous silence, de ne plus même prononcer son nom dans les discours officiels récités par le ministre des beaux-arts au Conservatoire ; mais Gluck, ce grand ancêtre, ce classique, proscribons-nous aussi sa nationalité ? Un parti était à prendre : monter *Armide*. En pareille occasion, le Théâtre-Français n'eût certes point manqué de se mettre sous l'invocation de Corneille ou de Molière.

Il fallait s'adresser au maître de la tragédie lyrique, faire à son chef-d'œuvre les honneurs magnifiques de cette première soirée. Les convenances, la question

d'art, tout l'ordonnait, mais pour réaliser ce beau programme, une troupe ayant de l'ensemble, des traditions, était indispensable. Tout cela réclamait des chefs du chant expérimentés, un corps de ballet, des services largement rétribués et fonctionnant sous une main d'artiste autorisée et ferme, tandis qu'avec des *étoiles* on n'a plus à s'embarrasser de rien, et les grosses recettes, qui sont en définitive le seul et unique objectif, se font sans qu'on y pense. Vous connaissez le marquis de *la Critique de l'École des femmes* et son exclamation qui répond à toutes les objections, c'est absolument la même histoire : tarte à la crème! « De quoi vous plaignez-vous, quand vous allez revoir Ophélie pendant six semaines? vous malmenez ma prétendue troupe de province, comme si les Falcon et les Cruvelli [Crüwell] couraient aujourd'hui les cafés-chantans. En citeriez-vous beaucoup de cantatrices capables de chanter Valentine et dona Anna [donna Anna]? Peut-être bien me parlerez-vous de Teresa Stolz et de la Waldmann, que l'opinion a voulu m'imposer à l'occasion d'une certaine messe de Verdi, mais on ne cède pas ainsi à l'opinion, et d'ailleurs il sera toujours temps de lier partie avec ces virtuoses à prétentions exorbitantes. Si je n'ai pas de grand ténor, j'ai M. Faure, et l'expérience nous apprend que, dans un opéra, pourvu que l'un des rôles soit brillamment tenu, le reste importe peu. Voyez ce qui se passé à Lyon, à Marseille, à Bordeaux : est-ce que, lorsqu'un artiste de haut vol y vient donner des représentations, la troupe ordinaire déménage? Que fait le public? Il accourt en masse et donne son argent. Pourquoi n'en serait-il pas de même à Paris? J'aurai demain la Nilsson, qui vous dit que l'année prochaine je ne m'arrangerai pas de manière à vous offrir la Patti également pour quelques représentations et que je ne montrerai point à cet effet la *Lucie* avec Sylva et Caron? Vous me parlez d'un général en chef du chant et des études musicales, d'un de ces hommes absolus faisant suite à la dynastie des Hérold, des Halévy, des Gevaërt [Gevaert], je n'en veux pas. Un véritable directeur de l'Opéra se suffit à lui-même, il voit tout, entend tout, est partout, comme le solitaire. D'ailleurs si j'avais besoin d'un conseil, M. Faure ne me le refuserait pas ; M. Faure n'est pas seulement un chanteur de // 479 // premier ordre, c'est aussi un grand musicien, il a écrit les *Rameaux*, et comme compositeur il vaudra toujours bien M. Gevaërt [Gevaert], tandis que votre Gevaërt [Gevaert] ne le vaudra jamais comme baryton. Quant à la question d'art, cessons cette plaisanterie! Jouer des opéras nouveaux, mettre en scène des ballets inédits, allons donc! qui diantre voudrait encourir de pareils frais, alors qu'on n' pour s'enrichir qu'à montrer pendant un an la nouvelle salle au monde entier? »

Il semble en effet que là vogue ait déjà commencé, tout ce qui se rattache à cette nouvelle salle attire le public, émeut la discussion. Si vous passez devant le Palais des Beaux-Arts où sont exposées les peintures décoratives de M. Paul Baudry, le seul courant vous forcera d'entrer, et comme chacun sait qu'il n'y a personne à Paris en ce moment, vous rencontrerez là tout, le monde. Les critiques viendront toujours assez tôt, nous n'en sommes encore qu'aux louanges ; vous n'entendez autour de vous que propos flatteurs et joyeux murmures. Le fait est qu'on n'imagine pas spectacle plus charmant : une variété de sujets prestigieuse, éblouissante, la fable et l'histoire, Homère et les livres sacrés ; volontiers vous écririez : Quoi? tout cela pour un seul théâtre? Partagez au moins avec l'église, et laissez-lui cette *sainte Cécile* si doucement extasiée en son rêve mystique! Du talent, de l'invention, je n'en parle pas, il y en a partout à profusion. Sur le chapitre de la couleur, on ne saurait que se montrer fort discret du moins jusqu'à nouvel ordre ; songeons qu'il s'agit ici d'une peinture exécutée dans des conditions spéciales, qui ne rendra bien ce qu'elle veut rendre et ne dira son dernier mot qu'au feu des lustres. Assurément ceux-là qui se font une fête d'admirer au Louvre le plafond d'Apollon goûteront peu cette gamme effacée, d'un gris tendre ; mais il importe de se défier et d'attendre les révélations qui nous sont réservées pour le soir où le gaz flamboiera.

Ces peintures forment les différens cycles d'un poème racontant et célébrant les caractères et les effets de la musique et de la danse. Parcourons ce foyer tel qu'il sera au jour de l'ouverture. Au-dessus des portes sont placés dix médaillons représentant les attributs de la musique chez les peuples antiques et modernes, et le long des murs latéraux se déploient dix grandes compositions que séparent des intervalles dont chacun est occupé par une grande figure détachée ; saluez, ce sont les muses : Euterpe, Uranie, Érato, Clio, Melpomène, Thalie, Terpsichore, Calliope. En les nommant, je m'aperçois qu'elles ne sont que huit, une manque en effet à l'appel, ainsi l'ont voulu les dispositions de la salle, et c'est la muse même de ces lieux : Polymnie, en maîtresse de maison bien apprise, s'est courtoisement effacée. D'ailleurs la musique ne pose-t-elle point là devant nos yeux sous toutes ses formes : charmant Saül avec la harpe de David, entraînant les guerriers à l'assaut, rythmant le menuet lascif de Salomé? *Vivos voco, mortuos plango, // 480 // fulgura frango*, je m'attendais à la voir quelque part, sous les traits d'une sainte Élisabeth, ensevelir les morts : le sujet, bien qu'un peu lugubre, n'eût pas été moins déplacé que la légende de saint Jean-Baptiste, et puis, à force de talent et d'esprit, on se tire de tout joyeusement, témoin ce grand gaillard tout nu que M. Baudry campe devant un orgue dans son médaillon intitulé *Germania*, sans aucun doute pour représenter la musique éminemment folâtre et bachique des corybantes Beethoven et Mendelssohn. Les anciens adoraient le nu, nous autres nous raffolons des nudités, et les honnêtes gens qui fréquentent le foyer de l'Opéra pourront librement s'en passer le régal. Jamais on n'étala devant « la Grèce assemblée » un si merveilleux fouillis de carnations ; notez que presque toutes ces filles d'Ève sont vues de dos et dans des postures accentuant cette amusante ligne serpentine qu'affectent les danseuses du groupe de Carpeaux. Le talent, ai-je besoin de le répéter, éclate et vous émerveille, tout cela est senti, composé, enlevé de verve, mais quel que l'artiste n'ait point voulu s'isoler assez de son temps ! A ces maîtres dans la confiance desquels il a vécu en Italie, M. Paul Baudry semble n'avoir demandé que leurs ressources techniques, les secrets du métier. L'idéal, voilà sa plaie sensible ; ce n'est certes pas de lui qu'on dira qu'il ennuie son monde, à Dieu ne plaise, il l'intéresse au contraire et l'amuse, mais à quel prix ! ses types relèvent de la vie du jour. Au lieu d'interpréter la nature, il la copie telle qu'il l'a sous sa main. C'est assez pour lui d'être ingénieux, spirituel et piquant, alors qu'il faudrait montrer de l'élévation et du style. Ses déesses vous ont des minois à croquer, elles parient aux courses dans l'enceinte du pesage et ne manquent pas une *première* des Variétés ou du Gymnase. Est-ce bien par exemple une muse, cette Érato qui d'un geste fripon cache un billet galant dans son corsage, une muse ? En vérité, non, vous jureriez plutôt que c'est M^{lle} Croizette. J'ignore si, comme l'a dit Musset, la vraie science serait d'oublier ce qu'on sait, mais je crois qu'un artiste ne doit pas se laisser envahir par le réalisme d'un milieu social où il vit : « les belles formes faisant défaut, écrivait Raphaël, je me sers d'une certaine idée qui me vient à l'esprit. » Ces quelques mots sont un programme. Négliger, oublier les détails de physionomie, suppléer à ce que la nature a d'imparfait, éliminer, choisir, compléter, interpréter, là est le secret des maîtres, et toute œuvre d'art vraiment grande contient l'idée platonique du sujet qu'elle représente en l'individualisant.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 SEPTEMBRE 1874

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME V – CINQUIÈME VOLUME

Year : XLIV^e ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Septembre 1874 (SEPTEMBRE-OCTOBRE 1874)

Pagination : 471 à 480

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