

M'aimez-vous bien ? disait sans cesse Mozart enfant aux personnes qui prenaient soin de lui : et lorsque, pour varier les réponses, on lui répondait en plaisantant, non ! ses yeux se remplissaient de larmes. Pour les arrêter, on avait recours à une enfantine mise en scène : sa mère, sa sœur et quelques petits camarades de son âge improvisaient devant lui un défilé comique où l'on portait ses joujoux en triomphe et que son père accompagnait en jouant une marche sur le violon. Il n'aurait pas fallu y mêler les sons d'aucun instrument de cuivre ; car telle était déjà la délicatesse de l'ouïe du divin *bambino* que la seule menace d'un son de trompette le faisait presque tomber en syncope.

Les compositeurs qui l'ont suivi se sont accoutumés bien vite aux éclats de ces instrumens dont Mozart n'usait qu'avec modération et dont il n'abusa jamais.

Ces détails, bien puérils en apparence, nous paraissent toutefois donner la note même du tendre et pénétrante génie de ce grand maître. Une sensibilité profonde, un absolu besoin d'aimer et d'être aimé, une nature essentiellement expansive, une répugnance instinctive à toute violence et à tout excès, un sentiment inné de la grâce, voilà quels premiers élémens entrèrent dans cette organisation exceptionnelle. L'étude, la science, les voyages, les luttes de la vie firent le reste.

Joies si courtes du foyer paternel, amitiés sincères de l'enfance, toujours brisées par le départ, maladies presque mortelles subies dans les auberges de France et d'Italie, travaux et fatigues de toute sorte, voilà ce qu'on trouve, à chaque pas, dans cette existence qui ne fut, pour ainsi dire, qu'un voyage furieux à travers l'Europe, à la poursuite de la gloire – et du pain.

A Rome, au milieu d'un morceau qu'il exécutait avec toute la magie de son art, les auditeurs se levèrent en tumulte, exigeant que le jeune virtuose quittât, à l'instant même, un anneau qui devait, disaient-ils, renfermer un charme, seule cause de l'extraordinaire supériorité de son exécution. C'était en 1770, soixante-seize ans après la naissance de Voltaire.

Chacun sait le mot plus ou moins sincère de Haydn à propos de Mozart, le lendemain, je crois, de la première représentation de *Don Juan* [*Don Giovanni*] : « Je jure que cet homme est le plus grand compositeur dont j'aie jamais entendu parler. »

Voici l'opinion de Mozart sur un de ses plus illustres confrères :

« De nous tous, Haendel [Handel] connaît le mieux ce qui est d'un grand effet. Lorsqu'il veut, il va et frappe comme la foudre. »

LE CONSTITUTIONNEL, 9 avril 1866, [pp. 1-2].

Il parle moins favorablement de *la Cosa rara*, ouvrage alors applaudi, de Vincenzo Martini.

« Il y a là de jolies choses, mais, dans vingt ans, personne ne s'en souviendra. »

Si Mozart avait raison comme juge, il se trompait comme prophète. *La Cosa rara* était encore jouée à Paris, sur la scène de l'Odéon, il y a une trentaine d'années ; et Mozart, lui-même, lui a garanti l'immortalité en en détachant un morceau qu'il a introduit dans le dernier finale de *Don Juan* [*Don Giovanni*].

Un de ses contemporains nous a laissé de Mozart un portrait qui sent un peu la caricature. N'émanerait-il pas, je soupçonne, de la main d'un compositeur ?

« Mozart avait une santé faible : il était maigre, pâle ; sa physionomie n'avait rien de frappant que sa mobilité. L'air de son visage changeait à chaque instant, mais n'indiquait autre chose que la peine ou le plaisir qu'il éprouvait dans le moment. On remarquait chez lui une manie qui, ordinairement, est un signe de stupidité : son corps était dans un mouvement perpétuel ; il jouait sans cesse avec les mains, ou du pied frappait la terre. Du reste, rien d'extraordinaire dans ses habitudes, sinon son amour passionné pour le billard. Il en avait un chez lui, sur lequel il lui arrivait presque tous les jours de jouer seul quand il n'avait plus de partner. Les mains de Mozart avaient une direction tellement décidée pour le clavecin, qu'il était peu adroit pour toute autre chose. A table il ne coupait jamais ses aliments, ou, s'il entreprenait cette opération, il ne s'en tirait qu'avec beaucoup de peine et de maladresse. Il priaient ordinairement sa femme de lui rendre ce service. »

Ce furent pourtant ces mains maladroites qui écrivirent *Don Juan* [*Don Giovanni*], ce chef-d'œuvre sans précédent et peut-être sans rival, cette première incarnation de la musique fantastique et du genre romantique d'où sont sortis *Le Freyschütz* [*Der Freischütz*] et *Robert-le-Diable*.

L'habile adaptation faite, il y a une vingtaine d'années, de *Don Giovanni*, à l'Opéra français, par MM. Castil Blaze, Henri Blaze et Emile Deschamps, vient de réussir de nouveau, avec une nouvelle distribution et devant un nouveau public.

La réussite nous a même paru plus décisive et sera probablement plus durable. Il faut en prendre son parti. Grâce aux courageux et intelligents efforts de M. Carvalho, le théâtre de Mozart est définitivement acquis aux scènes lyriques françaises. Il y a désormais un public assuré pour cette musique fine, élégante et pathétique qui restera comme un immuable rappel à l'ordre, contre la musique du bruit, de l'étrange et de la cascade.

Quelques changemens ont été faits dans la partition, exécutée à l'Opéra. Puisqu'ils ont réussi, nous n'avons rien à dire. Il nous suffira de les constater. Le plus grave, – il était d'ailleurs motivé par les exigences mêmes du théâtre où il avait lieu, – c'est l'éventrement ou, si l'on veut, l'interruption du premier finale pour y intercaler un long divertissement dont les motifs, très-habilement choisis du reste par le chorégraphe dans les symphonies et quatuors de Mozart, auraient pu contenir moins de morceaux mineurs. Par contre, on a retranché l'allegro assai, l'andante et la fugue qui composent la dernière partie du second finale, autant du moins qu'il nous a semblé à une première audition.

L'allegro de l'air de la vengeance, chanté par Donna Anna, a été baissé d'un ton. On le chante en *ut* et il est en *ré* majeur.

Dans le duo de *la ci darem*, quelques mesures avant l'allegro, Mlle Battu a prolongé jusqu'au *fa* une petite roulade qui s'arrête au *ré* dans le texte de Mozart.

Dans la phrase *Vive la liberté !* M. Faure a transposé à l'octave les *fa* et les *sol* de la partition originale. Il a fait de même pour la dernière phrase de la sérénade.

Il a introduit pareillement des ornemens, des points d'orgue, des *grupetti*, dans le récitatif ordinairement parlé et, comme on dit, déblayé.

Nous avons, en outre, remarqué en passant, mais sans avoir eu le temps de les noter, des *bis* qui n'existent pas dans le texte.

Le succès a été brillant.

La beauté de la mise en scène n'y a certes pas nui.

Nous parlerons de l'interprétation dans un second article.

—Ce n'était pas seulement une révolution politique qui se préparait en France, aux approches de 1789, c'était aussi une révolution littéraire ; et, tandis qu'à force d'avoir rêvé que nous étions Romains nous allions nous réveiller Romains, les excursions que notre lassitude des vieilles poétiques gréco-latines nous faisait pousser en Angleterre et en Allemagne profondément modifier notre littérature.

A la reproduction, toute de pratique, des types effacés de l'antiquité, à l'inutile peinture de sentimens modernes ridiculement affublés d'expressions archaïques, à la copie banale de l'homme en dehors de tout époque, de tout pays, de toute condition particulière, allaient succéder des tableaux dont les

modèles, plus près de nous, n'étaient détachés, par une froide analyse, ni de leur temps, ni de leur sol, ni de leur propre individualité.

Notre littérature qui, à peu d'exceptions près, n'était guère, depuis la Renaissance, qu'une littérature érudite, allait vivre enfin par elle-même et de choses présentes.

La transformation de fut ni immédiate, ni radicale. Le mouvement révolutionnaire balaya un instant les vellétés d'indépendance tentées par quelques-uns des écrivains de la fin du XVIII^e siècle, et raviva, pour leur donner une raideur nouvelle, les formes un instant délaissées des deux langues savantes.

L'introduction de Shakespeare en France, les audaces aujourd'hui si dédaignées du théâtre de Voltaire, le profond sentiment de la nature inauguré par Jean-Jacques [Rousseau] et par Bernardin de Saint-Pierre, les élans de passion réelle que l'on rencontre à chaque page dans les œuvres de Diderot, tous ces éléments d'où est sortie toute notre littérature contemporaine sont encore tenus à l'écart par le renouveau ou plutôt par le regain de la littérature académique des dernières années du XVIII^e siècle et des premières années du siècle actuel.

Et, toutefois, au milieu de cette résurrection fâcheuse, il y eut place pour deux grands écrivains qui en neutralisèrent l'effet et qui s'emparèrent décidément des horizons prochains. Chacun nomme avec nous Mme de Staël et Chateaubriand. Mme de Staël nous fit pénétrer en Allemagne, et Chateaubriand, avec plus de force encore que Jean-Jacques [Rousseau] et Bernardin de Saint-Pierre, nous mit en communication avec l'âme de la nature et avec la rêverie extatique qui se dégage du sentiment religieux.

Mais les années s'écoulaient, le mouvement rénovateur se propage. Tous les résultats vont se produire presque à la fois. En 1821 et en 1822, paraissent deux romans qui vont servir de tête de colonne à toute une littérature : *The Spy* et *the Pioneers of the Sources of the Susquehanna*. Ces deux livres sortent d'une plume américaine. Bien qu'ils aient quelques rapports extérieurs avec les créations d'un écrivain déjà célèbre, ils s'en distinguent si profondément qu'il ne peut venir à la pensée de personne que les succès de Walter Scott aient préparé ceux de Fenimore Cooper. Cependant il faut bien reconnaître que c'est l'Angleterre qui a présenté à la France le romancier américain.

Nous avons essayé de faire saillir du mi- // [2] // lieu [milieu] des événements généraux, les faits particuliers, qui, modifiant le caractère de l'esprit français, l'ont mis en état de pouvoir goûter un genre d'ouvrages si peu d'accord avec sa première nature.

La part que la France avait prise à l'affranchissement des Etats-Unis ne doit pas être oubliée. Tout venait donc s'entendre, – les circonstances littéraires et les circonstances politiques, – pour faire réussir des romans qui, ne devant rien à des souvenirs classiques ni à des traditions séculaires, nous parlaient, sous une forme neuve, d'un pays et d'hommes présentant à la fois l'attrait de la nouveauté, le mirage de l'éloignement, et l'intérêt d'une communauté de périls.

Le succès ne fut pas moins éclatant en France qu'en Angleterre. *L'Espion* fut même traduit à Ispahan en 1847.

Mais, sans vouloir contester en rien la portée de ce succès ni l'accueil chaleureux qui fut fait, dans les deux mondes, aux romans maritimes de Fenimore Cooper, nous n'avons à nous occuper ici que des cinq romans, – il les nomme lui-même *actes*, – où il a développé avec une force et un charme merveilleux, le caractère, les sentimens et la vie d'un homme en qui il a voulu personnifier la lutte de la civilisation et de l'état sauvage.

Ce ne fut pas du premier coup que cette division en cinq romans lui apparut. Cette création de génie qui nous montre un fils de nos sociétés modernes, tournant le dos à nos villes pour aller respirer plus à l'aise dans l'immense horizon des prairies incultes et sous les voûtes ténébreuses des forêts non encore essartées, ni semble d'abord, à l'auteur, comporter que trois parties : *Le dernier des Mohicans* [*The Last of the Mohicans*], *les Pionniers* [*The Pioneers*] et *la Prairie* [*The Prairie*], autant du moins qu'il est permis d'en juger par l'ordre de publication des cinq romans. *Les Pionniers* [*The Pioneers*] furent publiés en 1822 ; *la Prairie*, en 1825 ; *le Dernier des Mohicans* [*The Last of the Mohicans*], en 1826 ; tandis que le tueur de daims (*the deerslayer* [*The Deerslayer*]) et le guide (*the pathfinder*) ne vinrent qu'une vingtaine d'années plus tard.

Il est d'ailleurs assez curieux que, des trois premiers romans, ce soit le second, dans l'ordre logique, qui ait ouvert la route, et le premier qui ait paru le dernier. Mais qu'importe ! La même vigueur, le même pathétique les animent. Nous ne parlons pas des deux derniers, qui se ressentent de la fatigue de l'auteur, et où l'intérêt ne se soutient plus guère que par le prestige attaché l'honnête figure de Natty Bumppo.

Parmi les trois qui restent seuls debout, *le Dernier des Mohicans* [*The Last of the Mohicans*] est évidemment le plus mouvementé, le plus dramatique, le plus conforme à la pente naturelle de l'esprit français ; mais nous serions fort étonné si *la Prairie* [*The Prairie*] n'était pas le roman de prédilection de la race anglo-saxonne. Il est impossible d'atteindre à des effets plus énergiques et plus profonds par des moyens plus simples et dans un milieu moins accidenté. Un désert, à peine revêtu d'une herbe maigre et interrompu par quelques cours d'eau, par quelques éminences boisées ; des émigrans qui le traversent ; des Peaux-Rouges qui y viennent chasser le

bufflé ; puis les passions de la civilisation et les instincts de la vie sauvage qui en viennent aux prises, et, à travers cette lutte, au milieu de cette nature étrange et grandiose, le vieux Natty, admirateur de l'une et juge de l'autre.

Les imitations et les copies de toute sorte qui ont été faites de ces simples et grands tableaux ont pu nous les faire paraître moins émouvans en nous les rendant plus familiers, mais, chaque fois que l'on y reporte ses regards, on ne tarde point à éprouver de nouveau toute la puissance des impressions disparues. Aucun effet de rhétorique, rien de puisé dans les livres ni dans l'école ; aucune description faite au hasard ou avec les seules ressources de l'imagination ; le paysage a été vu : l'heure du jour et l'angle de la lumière, observés. Ce n'est pas même la relation courante d'un voyageur désœuvré. Il y a eu là un chevalet, une palette et des pinceaux. Le crayon du croquis n'a pas suffi peut-être : le carnet du curieux n'a pas été jugé assez exact. Ainsi en est-il des races diverses, qui se disputent ces déserts. Ce n'est pas dans des livres ni sur ouï-dire, c'est par lui-même que Fenimore Cooper les a connues.

Si l'on veut bien se rendre compte de la différence qui existe entre l'étude et l'imagination, il n'y a qu'à parcourir *les Natchez* ou *l'Atala* de Chateaubriand, puis à lire quelques pages des romans américains de Cooper. Malgré les beaux mouvemens de style et tous les efforts de l'écrivain français, il semble que ces déserts, que ces forêts, que ces Peaux-Rouges dont il parle, il ne les ait jamais vus, tant il accumule les généralités, tant le souvenir de ses livres de collège vient se placer entre les objets et lui, tant le geste arrangé de la fiction vient glacer l'effet qu'il veut produire.

Chateaubriand est un peintre d'histoire, un paysagiste de style. Il y a, pour lui, dans la nature, *des lazzi*, des répétitions, des redondances, des broussailles qui le blessent ou qui lui répugnent. Sans prendre absolument l'équerre, le cordeau et la serpe de Lenôtre, il faut toujours qu'il rappelle à une certaine unité, à un certain ordre préconçu la négligence et la diversité des aspects naturels qui se présentent à lui. Cooper est comme ces grands peintres flamands et hollandais qui, sans anoblir ni disséquer leur modèles, savaient les envisager par leur côté pittoresque et les relever en les animant de l'impression qu'ils en recevaient.

J'ai lu peu de livres, disait Cooper à Walter Scott. – Mais il savait la nature.

On a voulu comparer l'illustre Ecossais au romancier américain. C'est une erreur. Il y a quelque chose de semblable dans leurs procédés ; mais combien, du reste, ils diffèrent ! Walter Scott vit surtout dans les livres et dans le passé ; Cooper, dans les faits et dans le présent. Les récits de Cooper sont ses impressions ; les récits de Walter Scott sont le fruit de ses lectures. L'un a beaucoup plus d'art, l'autre de vérité. Celui-ci serait consulté sur l'histoire, je veux dire sur l'aspect individuel et local de son temps ; celui-là

ne sera pas même consulté sur les choses passées dont il a fait sa constante étude, parce qu'en les dramatisant il leur a enlevé leur autorité, et que, dans tous les cas, on préférera remonter aux sources elles-mêmes.

Cooper, c'est une source.

Voilà pourquoi nous écartons de son œuvre, malgré le talent qu'il y a dépensé et la méthode naturelle dont il les a traités, *le Camps des Payens*, *Mercédès de Castille*, *le Bourreau de Berne* et *le Bravo*. Ce sont là des romans historiques. Il a été précédé et suivi dans cette route par des écrivains mieux pourvus, tandis qu'il reste sans égal dans la peinture des scènes et des mœurs américaines.

Ce personnage qui, selon le temps et le lieu, se nomme Tueur-de Daims, Œil-de-Faucon, Longue-Carabine, Trouveur-de-Pistes, Bas-de-Cuir, Trappeur, et à qui Fenimore Cooper a consacré cinq romans, devait tenter l'imagination des dramaturges ; et nous ne sommes nullement surpris que MM. de Montépin et Dornay en aient fait le sujet de leur nouveau drame. Peut-être y réaliseront-ils ce que l'on nomme un succès d'argent ; mais nous ne leur cacherons pas qu'ils se sont fourvoyés. Sauf- Bas-de-Cuir, – et encore, au point où leur action commence, devrait-il s'appeler *le Trappeur*, – les autres personnages ont presque tous disparu. Nous nous trouvons devant une fable nouvelle et des noms nouveaux.

Et quelle fable ! Les inventions de Cooper sont déjà fort simples ; mais elles parassent compliquées auprès du *Bas-de-Cuir* de la Gaîté.

Reste M. Dumaine qui est très remarquable dans le personnage de Natty Bumppo ;

Quelques beaux effets de scène et de décors ; une forêt américaine au premier tableau ; l'attaque de l'habitation au troisième ; le ballet des Ottawas au quatrième ; le sacrifice humain au sixième, et surtout les cataractes de l'Hudson au tableau final.

—L'arrangement des *Folies amoureuses* en opéra-bouffe n'est pas de ceux qui me plaisent. Passe encore s'il s'agissait d'un vaudeville. Un pot-pourri n'y est pas déplacé. Les paroles y régissent la musique ; mais prendre chez les maîtres mêmes de l'art les élémens d'une macédoine, s'amuser à distordre violemment des mélodies célèbres pour les appliquer, bon gré, mal gré, à des paroles qui ne leur étaient point destinées, c'est une fantaisie qui n'est pas même parisienne et qui ne doit être ni approuvée ni imitée. Elle devait plaire à ce Marseillais spirituel et sceptique, pour qui la musique n'était qu'une selle à tous cheveux et la renommée qu'une chance heureuse.

Pour se venger de ce que sa musique n'était point goûtée, il s'amusa à déranger celle des autres et à la faire applaudir en y introduisant des soudures et même des morceaux de sa composition. Ecrivain plein d'humour et d'imprévu, excellent musicien, chercheur infatigable, il n'est resté de lui que deux ouvrages de critique et d'érudition très fines : *Molière musicien* et *l'Histoire de l'Opéra*.

On a toutefois applaudi son arrangement des *Folies amoureuses*, que l'on vient de représenter dans la jolie salle des Fantaisies-Parisiennes. Le public a paru goûter les traits et les vocalises de Mme Goby-Fontanel dans le rôle d'Agathe, et les efforts souvent heureux du jeune baryton Arsандаux, dans le personnage de Crispin.

—Pauvre Didon ! après avoir inspiré à Virgile ses plus beaux vers peut-être, et tiré des larmes des yeux même de Saint-Augustin ; après avoir attendri la muse sévère de Berlioz, la voilà, comme Orphée, jetée à son tour aux bêtes de l'amphithéâtre et de la parodie. *Et tu quoque, Belot !*

La Barbe bleue n'a pas eu le succès de la *Belle-Hélène*. Didon ne me paraît pas en mesure de reconstruire Carthage avec les recettes qui fait augurer la première représentation de cet ouvrage.

Est-ce que le temps de la cascade antique approcherait de sa fin ? Est-ce que les Bouffes-Parisiens en seraient réduits à chercher des farces plus vraisemblables et, en tous cas, jeunes ?

—*La Baudet perdu*, et MM. Varin et Delaporte, n'a pas été obligeamment reçus, par le public du Palais-Royal. On n'a même pas voulu entendre les noms des auteurs. Cependant la pièce persiste sur l'affiche et pourrait bien arriver à fournir un nombre honorable de représentations. Elle est d'ailleurs fort bien interprétée.

LE CONSTITUTIONNEL, 9 avril 1866, [pp. 1-2].

Journal Title: LE CONSTITUTIONNEL

Journal Subtitle: JOURNAL POLITIQUE, LITTÉRAIRE,
UNIVERSEL

Day of Week: Monday

Calendar Date: LUNDI 9 AVRIL 1866

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 99

Year: 51^e ANNÉE

Series:

Pagination: [1 à 2]

Issue: Livraison du 9 avril 1866

Title of Article: FEUILLETON DU CONSTITUTIONNEL, 9
AVRIL

Subtitle of Article: THÉÂTRES
THÉÂTRE DE L'OPÉRA. *Don Juan*. Reprise. –
THÉÂTRE DE LA GAITÉ : *Bas-de-Cuir*. Première
représentation. – FANTAISIES-PARISIENNES :
les Folies amoureuses. – BOUFFES-PARIISIENS :
Didon. – PALAIS-ROYAL : *le Baudet perdu*.

Signature: NESTOR ROQUEPLAN

Pseudonym:

Author: Nestor Roqueplan

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: