

Je suis un de deux qui assistèrent il y a aujourd'hui (14 juin 1863), trente-deux ans, un mois et onze jours, à la première représentation de *Zampa ou la Fiancée de Marbre*, laquelle eut lieu le 3 mai 1863, au théâtre Ventadour, présentement le Théâtre-Italien, alors l'Opéra-Comique. Trente-deux ans un mois et onze jours! calculez bien, je vous prie; le compte y est! Je m'en souviens à merveille. J'étais au côté gauche de l'orchestre auprès du bon et spirituel Castil-Blaze que je n'ai jamais vu aussi enthousiasmé à une première représentation, si ce n'est aux premières représentations des Italiens; car il était Italien jusqu'au bout des ongles le critique savant qui avait traduit *le Freyschütz* [*Der Freischütz*] pour l'Odéon et *Euryanthe* pour l'Opéra.

Ah! ce fut une belle année musicale que cette année 1831! Ce fut l'année de l'arrivée de Paganini à Paris, de ces douze concerts à l'Opéra qui électrisèrent la foule des amateurs et des dilettanti. Non, je n'oublierai jamais cette crise d'émotions, de vertige et de délire. Notre illustre et excellent maître Rossini m'avait donné mes entrées, car c'était lui qui avait voulu se charger de l'organisation de ces concerts, les entrées ordinaires de l'Opéra étant suspendues les jours de Paganini. Je n'en manquai pas un seul. — Laissez-moi ouvrir une parenthèse; je veux placer ici un souvenir. La venue de Paganini était annoncée depuis plus d'un mois; rien n'égalait l'impatience du public. Mille bruits merveilleux circulaient non-seulement sur son retour, mais encore sur sa personne. Enfin, il débarque, et la curiosité, je dirai même l'anxiété générale est à son comble. Deux ou trois jours après, j'assistais à une des séances de quatuors et de quintettes données par Baillot, dans la salle de la maison du cardinal Fesch, rue Saint-Lazare, n° 59, avec le concours de MM. Vidal, Urhan, Norblin, Mialhe et Vaslin. Baillot venait de commencer le cinquième quatuor de Mozart en *la* majeur, lorsqu'il se fait une rumeur parmi les assistants. Un homme venait d'entrer dans la salle; il était enveloppé d'un pardessus gris, il se tenait debout derrière les derniers rangs, et tout le monde était frappé de cette figure étrange, de ce nez aquilin, de cette bouche méphistophélique, de ces yeux qui flamboyaient sous un large front, de ces longs cheveux partagés sur le milieu de la tête et tombant sur les deux épaules. En ce moment, la chanterelle du violon de Baillot vint à casser. Le quatuor fut interrompu, Baillot quitta sa place pour aller chercher dans son étui une corde neuve. Profitant de cette interruption, l'homme en question traversa lentement la salle, monta par l'estrade et appuya sa main sur l'épaule de Baillot occupé à rajuster sa chanterelle. Baillot lève les yeux sur l'inconnu et voilà Paganini et Baillot dans les bras l'un de l'autre. C'était la première fois qu'ils se voyaient. Du reste, tous les assistants avaient reconnu Paganini: son portrait était étalé à tous les magasins. Je renonce à vous peindre l'effet indescriptible que cette accolade des deux grands artistes produisit dans la salle. Baillot avança lui même une chaise; Paganini se plaça derrière le violoniste français qui joua avec une incomparable verve et une perfection désespérante. Chaque morceau du quatuor était suivi d'une triple salve d'applaudissements. — Si cette année 1831 fut celle de l'arrivée de Paganini, elle fut aussi celle de l'arrivée à l'Opéra du Paganini des directeurs, je veux parler de M. le docteur Véron, qui nous donna successivement *Euryanthe*, traduit par Castil-Blaze, *le Philtre*, la reprise d'*Armide*, le tout couronné par *Robert le Diable* dont le

succès dépassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. De plus, nous voyons au théâtre allemand *Fidelio*, le *Freyschütz* [*Der Freischütz*], *Obéron* [*Oberon*], // 219 // *Don Juan*, *Jessonda*, de Spohr, chantés par M^{me} Schröder-Devrient et Haitzinger. Cette même année nous monte, aux Italiens, Donzelli, Bordogni, Zucchelli, Davide, Lablache, Rubini, Santini, M^{mes} Malibran, Méric-Lalande, Pasta; c'est l'année d'*Anna Bolena*, de *la Sonnambula*, du *Pirata*, du *Fausto* de M^{lle} Louise Bertin. Cette année est à peu près la dernière des exercices spirituels de Choron; c'est celle du *Diable à Séville*, du compositeur espagnol Gomis, de *la Marquise de Brinvilliers*; c'est celle de la mort de Nourrit le père, et d'Ignace Pleyel. Enfin, Habeneck et la Société des Concerts s'y signalent pour la première exécution de la *Symphonie* avec chœur, qui est toute la révélation du génie de Beethoven. Voilà l'année de *Zampa*.

J'étais donc à cette première soirée de *Zampa*: le succès de l'œuvre d'Hérold fut immense. Il faut dire aussi, sans vouloir rien enlever au mérite de cette partition remarquable, que la salle Ventadour n'avait jamais retenti d'accents plus sonores, que les chœurs, les ensembles, l'orchestre y résonnaient pour la première fois avec un éclat extraordinaire. Cette salle ayant été primitivement construite dans de mauvaises conditions d'acoustique. M. Lubbert, qui venait de passer de la direction de l'Opéra à celle de l'Opéra-Comique, n'avait pas voulu aborder un ouvrage de l'importance de *Zampa* sans essayer de rendre ce théâtre plus favorable à l'effet musical. Et il fut fort bien inspiré. Il fit précéder l'exhibition du nouvel ouvrage d'une *fermeture* qui dura environ deux semaines, et pendant laquelle les architectes sacrifièrent toute la partie de la salle qu'on nomme l'orchestre payant, et firent avancer la scène de quatre pieds, de manière à placer les chanteurs sur la ligne du cintre. En même temps, l'orchestre des musiciens, exhaussé sur un tremplin, et, par cela même, pourvu, pour ainsi parler, d'une table d'harmonie excellente, projeta ses masses sonores dans toutes les parties de la salle, et les voix, comme les instruments, ne se perdirent plus, comme auparavant, dans les combles et dans les frises.

En outre, les chœurs furent renouvelés; des symphonistes jeunes et pleins d'ardeur succédèrent à de vieux exécutants exténués, et M. Valentino put se montrer fier de diriger une armée chantante et sonnante aussi intelligente que bien disciplinée. Quant à l'orchestre proprement dit, son énergie, sa fougue, son art des nuances furent vantés par tous les connaisseurs. M. Fétis félicita M. Lubbert d'avoir formé un *des meilleurs orchestres de France et de Navarre*, et M. X. X. X. du *Journal des Débats*, mon cher maître Castil-Blaze, dont j'ai déjà parlé, n'hésita pas à dire qu'après l'orchestre du Conservatoire celui de l'Opéra-Comique était le premier orchestre de l'Europe.

Voici la distribution des rôles de *Zampa*: Chollet, *Zampa*; — M^{me} Casimir, *Camille*; — Moreau-Sainti, *Alphonse*; — M^{me} Boulanger, *Rita*; — Féréol, *Dandolo*; — Julliet, *Daniel*.

On conçoit, indépendamment des beautés de la partition, le grand succès que dut obtenir *Zampa* avec un pareil orchestre et de pareils

chœurs, avec des chanteurs tels que M^{me} Casimir et Chollet, des acteurs tels que Féréol, Moreau-Sainti, M^{me} Boulanger; avec une exécution irréprochable et chaleureuse, surtout si l'on met en ligne de compte la surprise d'un public d'autant plus impatient qu'il était privé de toute représentation depuis plus de deux semaines; d'un public ravi de se trouver tout à coup transporté dans une salle naguère ingrate et morne, maintenant transformée musicalement, où l'on se sentait de toutes parts enveloppé du fluide harmonique et où les sons éclataient et étincelaient comme les feux d'un bouquet d'artifice.

Depuis ce grand triomphe, *Zampa* a eu plusieurs reprises; je les ai toutes suivies avec intérêt. L'avant-dernière a eu lieu il y a quelques années, à l'occasion des débuts du chanteur Barbot et du très-court engagement, à l'Opéra-Comique, d'une jeune artiste, M^{lle} Rey, qui n'était pas, il s'en faut, une cantatrice consommée, mais douée de dispositions remarquables et de la fibre dramatique. Quant à Barbot, quel que fût son talent de chanteur, il n'avait pas assez d'envergure pour le rôle de l'harmonieux corsaire. Ce ténor avait, du reste, de précieuses qualités qui n'étaient point à dédaigner, celle, entre autres, d'être le mari de cette charmante M^{me} Barbot, taillée véritablement pour la grande scène tragique, que nous avons vue pleinement réussir dans le rôle de Valentine, des *Huguenots*, que l'administration de l'Opéra a eu le tort de ne point s'attacher et que j'aurais tant souhaitée à M. Berlioz pour ses *Troyens*. C'est dans cette reprise de *Zampa* avec Barbot et M^{lle} Rey, que l'intelligente M^{lle} Bélia s'était essayée dans le rôle de Rita, où elle obtient aujourd'hui un succès mérité.

La musique de *Zampa* est si connue, elle est devenue si populaire qu'il est superflu d'en faire ressortir de nouveau les beautés. Je me bornerai à dire qu'Hérold y a atteint en plusieurs endroits le grand souffle et le grand style dramatique. Il n'a pas moins réussi dans la partie gracieuse et légère. Que de jolies mélodies parsemées ça et là! Que de formes d'accompagnement piquantes et que de dessins de violons pleins d'élégance! Il y a de tout dans *Zampa*; l'auteur y a rencontré diverses inspirations, jusqu'à l'inspiration religieuse, et, à un moment où, ainsi que j'ai eu ailleurs l'occasion de le faire remarquer, il y avait quelque mérite de la part des compositeurs à puiser à cette source de l'inspiration chrétienne. Il est vrai que Hérold n'est pas allé aussi loin que M. Meyerbeer dans cette voie. Mais il est juste aussi de remarquer que *Zampa* a précédé de plusieurs mois *Robert le Diable*. La prière à trois voix de femmes qui ouvre le second acte, et mieux encore l'introduction instrumentale qui la précède, la ballade même du premier acte sont empreintes de couleur religieuse, de cette couleur religieuse, du moins qui n'est pas incompatible avec les conventions théâtrales, bien qu'à l'église, elle fût très-peu compatible avec les convenances liturgiques. Ici le compositeur se montre d'autant plus admirable que ce n'est certainement pas le poète qui a dû l'inspirer. Un critique distingué, dont je ne partage pas toutes les opinions, mais chez qui on ne saurait méconnaître une portée d'esprit peu ordinaire, M. de Gasperini, faisait remarquer l'autre jour que là où le poète a écrit des vers communs, Hérold a jeté des mélodies d'une parfaite distinction. On peut s'amuser à relever bien des licences, bien des excentricités dans

les *libretti* de nos paroliers et dans les meilleurs; mais je ne pense pas que jamais vers lyriques puissent le disputer de platitude et d'absurdité aux vers de cette ballade du premier acte:

D'une haute naissance,
Belle comme à seize ans,
Alice, dans Florence,
Charmait tous les amants.
A seize ans, comment faire
Pur défendre son cœur?
Un seul parvint à plaire,
Et c'était un trompeur!
Flattant sa confiance,
Le traître, *avant l'hymen,*
Lui ravit l'innocence
Et disparaît soudain.....
Hélas! sur ce rivage,
Alice vint mourir,
Et cette froide image
Ne fait plus que gémir.....

Ainsi, voilà une jeune fille de seize ans, *qui charme tous les amants*. Un de ces amants la trompe, la séduit, après quoi il disparaît; la jeune fille meurt, et on lui dresse une statue. Vous demanderez pourquoi cette statue? parce que la jeune fille est une sainte. Sans doute, elle aura expié sa faute, elle se sera repentie. Point du tout. Il n'en est pas question. Mais on n'y regarde pas de si près chez messieurs les parodiers: Alice est une sainte:

D'un pareil maléfice,
Sainte Alice préservez-nous,
Nous prierons Dieu pour vous.

Ou bien:

Ah! soyez nous propice;
Sainte Alice, veillez sur nous,
Nous prierons Dieu pour vous.

Mais, pardon! Si Alice est une sainte, je comprends fort bien qu'on l'invoque, qu'on lui demande de *veiller sur nous*, de *nous préserver*, de *nous être propice*. Mais je ne comprends pas qu'on *prie pour elle*, car depuis qu'il y a des saints et des saintes, leur première prérogative est d'habiter le ciel, où ils n'ont évidemment plus besoin de prières.

Et voilà ce que, depuis trente-deux ans, des acteurs chantent sur toutes les théâtres du monde! voilà ce que le public écoute et chante à son tour, et cela sans rire. Et dire que cette facétieuse théologie d'opéra comique a pu être prise au sérieux par un compositeur comme Hérold et qu'il a écrit là-dessus une mélodie pénétrante et pleine d'émotions, c'est là le merveille des merveilles!

Zampa caractérise parfaitement, à mes yeux, ce qu'on appelle l'école française moderne, je dirai volontiers l'école parisienne. Hérold a saisi admirablement le niveau de ce public qui accepte quelque chose de l'inspiration allemande, quelque chose de l'inspiration italienne, le tout atténué et francisé. Je remarquais dernièrement, à propos de *la Muette*, qu'il y a eu un moment où Auber n'a pu se soustraire à l'influence de Rossini. Lorsqu'un génie plane sur toute une époque, lorsqu'il communique son mouvement à l'art contemporain, il entraîne toutes les intelligences dans sa sphère. Et les intelligences qui se laissent entraîner ainsi sont les plus fortes et les plus puissantes, celles qui se tournent naturellement vers l'astre d'où provient la lumière. Auber a été subjugué de cette manière, et c'était peut-être, ainsi que le remarquait ces jours derniers M. B. Jouvin, une condition de son développement individuel. Hérold a été subju- // 220 // -gué [subjugué] à la fois par Rossini et par Weber, et, je crois aussi, un peu par M. Auber lui-même. Hérold a-t-il atteint complètement sa période d'originalité? Je n'oserais l'affirmer. Quand Beethoven a écrit ses premières sonates, ses premiers quatuors, sa première symphonie, son talent était mûr; mais il n'était pas encore entièrement original, il n'était pas tout à fait lui-même. *Zampa* me paraît être un de ces ouvrages qui sont plus qu'un titre de gloire pour leurs auteurs, qui sont encore un hommage rendu à ces génies qui fécondent toute une époque et qui laissent leur empreinte sur toutes les productions d'un siècle.

L'opéra de *Zampa* est aujourd'hui monté d'une manière aussi satisfaisante qu'il l'était à l'origine. Pour moi, Montaubry a la vraie tradition du rôle principal; il s'y montre grand chanteur, et son style a de l'ampleur et de la puissance. M^{lle} Cico prête au rôle de Camille une noble et touchante mélancolie. Sa voix toujours pure et juste, a paru fatiguée le premier soir, mais cette fatigue n'était qu'accidentelle. J'ai déjà dit que M^{lle} Bélia s'acquitte parfaitement du rôle de Rita comme actrice et comme cantatrice. Sainte-Foy est toujours le Sainte-Foy de tous les rôles, le bouffe par excellence, le poltron admirable, le chanteur parfait. Capoul a d'heureuses qualités dont il tirera parti avec l'intelligence, du bon vouloir et du travail. C'est un Alphonse assez satisfaisant. J'en dirai autant de Potel dans le rôle très-secondaire de Daniel. Mais quant aux chœurs et à l'orchestre, je les ai vus rarement manœuvrer avec autant d'ensemble, de vigueur et d'entrain sous les ordres de leur chef, M. Tilmant. Aussi cette reprise est-elle un triomphe éclatant.

LE MÉNESTREL, 14 juin 1863, pp. 218–220.

Journal Title:	LE MÉNESTREL
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	14 JUIN 1863
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	28
Year:	30 ^e ANNÉE
Pagination:	218 à 220
Title of Article:	THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE
Subtitle of Article:	Première représentation de Zampa .
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None