

On sait quelles préoccupations agitaient, tourmentaient Meyerbeer à l'endroit de l'interprétation de ses ouvrages. Il commençait à composer selon un certain idéal qu'il se formait d'après le chanteur ou la cantatrice en renom au moment où sa première inspiration lui venait ; puis, sa pensée s'écartant insensiblement du modèle d'abord choisi, son libre essor l'entraînant au-delà, il se trouvait presque toujours, quand l'œuvre était terminée, que les virtuoses en vue desquels le maître avait écrit ou cru écrire ne suffisaient plus au type, et qu'il fallait se mettre en campagne pour aller en chercher de nouveaux. Ajoutons que, durant ces éternels retards qu'il s'imposait à lui-même, les voix avaient cela, se le disait, et n'en continuait pas moins à différer. Avec l'imperturbable confiance du génie, qui, se sentant immortel, oublie les conditions ordinaires de l'existence, il eût volontiers attendu cent ans pour assister à l'épanouissement séculaire de quelqu'un de ces cactus phénoménaux qu'on nomme des ténors ; il attendait un autre Nourrit, une autre Falcon. Insoucieux du cours des âges et des choses, à soixante-douze ans il eût entrepris le dressage d'un ténor comme cet homme qui achetait des perroquets pour voir par lui-même s'il était vrai que ces oiseaux-là vivent cent ans. Que de fois n'a-t-on pas raillé cette manie du grand maître ! Henri Heine [Heinrich Heine], sur ce chapitre, ne tarissait point ; Hoffmann // 250 // eût fait de ces superstitions le thème d'une de ses fantaisies à la manière de Callot. A défaut du conteur berlinois, d'autres en ont eu l'idée, et la boutade fantastique existe ; je me souviens de l'avoir lue quelque part sous forme d'une lettre écrite par Mozart de l'autre monde et rendant compte d'une représentation du *Prophète*, représentation à coup sûr fort extraordinaire et de nature à réjouir une âme aussi passionnément éprise d'idéal que le fut Meyerbeer à l'égard de l'exécution de ses propres œuvres. — Jugez plutôt : la Malibran chantait Fidès, la Faustina Hasse [Faustina Bordoni] Bertha [Berthe] ; du rôle de Jean, devinez qui s'était chargé ? Alexandre Stradella [Alessandro Stradella], celui dont les accens incomparables tiraient jadis aux brigands des larmes de compassion, Stradella, dont la voix, à ce qu'il paraît, n'a rien perdu, et qui charme aujourd'hui les diables d'enfer en leur chantant *Pieta signore*, comme elle charmait autrefois les détresseurs de grand chemin. « Pour que vous puissiez avoir une idée du soin apporté dans la distribution des moindres rôles, poursuivait le correspondant d'outre-tombe, apprenez que le Rubini de mon temps, Raaf [Raaff], ce ténor par excellence, qui créa mon *Idoménée* [*Idomeneo, re di Creta*], avait dû se contenter de l'humble partie de ce paysan auquel est échu pour tout emploi d'apprendre en quatre mots au public que Jean sait par cœur toute la Bible.

Il est dévot et sait pat cœur tout la Bible.

« Quand à l'orchestre, savez-vous qui le dirigeait ? Gluck en personne. La mise en scène répondait à la distribution. Au troisième acte, les patineurs avaient pour s'escrimer tout un lac de vraie glace, ce qui nous a permis de jouir à notre aise de ce chœur délicieux qui sert d'accompagnement au ballet, et qui, pour les auditeurs de la terre, est toujours resté un secret, grâce aux roulettes des patins qui vous assourdissent d'un bruit de crécelle. De même qu'on avait de la vraie glace, on eut aussi un vrai soleil pour le lever de l'aurore qui termine l'acte. Je me tais sur les merveilles de la scène du couronnement, et me borne à vous informer que, dans l'incendie qui éclate si tragiquement au milieu de la bacchanale de la fin, un vieux reste du feu céleste qui dévora Sodome et Gomorrhe trouva son emploi. » La lettre continuait sur ce ton, mêlant à la plaisanterie des critiques où le trait acéré ne manque pas, et qui portent surtout, si l'on se rappelle que c'est Mozart qui parle.

« Peut-être dans le monde que vous habitez trouvera-t-on quelque intérêt à la correspondance que je vous adresse, car moi aussi de mon temps je passai aux yeux d'un certain nombre d'honnêtes gens pour un compositeur dramatique sachant assez bien son affaire, et, à vrai dire, l'homme qui a écrit *le Prophète* n'est point, tant s'en faut, un génie ordinaire. Le quatrième acte des *Huguenots* jouit parmi nous d'une très haute estime, et le premier acte de ce *Prophète* au point de vue du théâtre est excellent. Inclignons-nous aussi devant la scène de la cathédrale de Munster, et goûtons au passage avec délice l'adorable chant // 251 // des enfans de chœur. C'est cependant, comme étude géographique et ethnographique, une chose assez curieuse à noter de voir deux bergers de l'Oberland s'appeler et se répondre sur la clarinette au début d'une pièce qui se joue en Hollande, c'est-à-dire dans un pays où les moulins à vent composent à eux seuls tout le pittoresque du tableau. On se croirait en Arcadie, et nous sommes à Leyde, Harlem, Utrecht, et autres lieux. Chez un homme aussi préoccupé que Meyerbeer de la couleur locale, l'anomalie a paru étrange ; Peter Breughel le vieux, Ostade et les deux Téniers en ont beaucoup ri, je dois le dire. »

A l'entrée des trois anabaptistes s'arrêtent les interprétations drolatiques. Mozart ici n'a plus de sarcasmes ; devant ce sinistre choral où les masses fanatiques se ruent à l'unisson, ses applaudissemens éclatent et en même temps ceux de l'auguste assemblée, où figure C.-M. de Weber [C.-M. von Weber], qui s'écrie en se frottant les mains : « Bravo! mon ancien condisciple chez l'abbé Vogler. Décidément ce Meyerbeer était un homme. » Il est vrai que l'immortel épistolier ne tarde pas d'ajouter en manière de restriction : « Quel dommage que ce personnage de Jean vienne tout gâter! Comment le compositeur a-t-il, d'un pareil maladroit, rêvé de jamais pouvoir faire rien qui vaille? Nulle conséquence, nul caractère, toujours irrésolu, à deux masques, bon et mauvais fils, pitoyable amoureux, religionnaire exalté et acceptant sans se révolter le moins du monde l'emploi de aux prophète, se donnant pour le fils de Dieu, passant au cinquième acte de la plus bucolique des églogues en l'honneur de la vie des champs à cette bacchanale effrénée qu'il chante au milieu de ses hétaires et de ses bayadères sur l'air de *la ci darem la mano*. Le récit de son prophétique songe m'a ravi. Comme instrumentation, c'est splendide, et quelle hauteur, quelle poésie dans la pensée! Je n'hésite pas à placer cet épisode à côté du sublime récit du songe dans *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck. L'effet d'orchestre imitant le galop des chevaux lancés à la poursuite de Bertha ne laissa pas non plus de nous intéresser. Ce *quadrupedante putrem* exprimé par les bassons mit en belle humer le papa Haydn, et M. de Buffon, qui se trouvait placé à côté de moi, nous fit remarquer que ce passage indiquait chez le maître un très fin observateur de la nature du cheval et de certaines habitudes qu'il a dans ses courses forcée. Le trio d'Oberthal et des deux anabaptistes, bien qu'un peu long, nous parut un morceau de genre très réussi. Nous goûtâmes également au début du quatrième acte le duo entre Fidès et Bertha [Berthe], expression vraie, style admirable. Sur *l'allegro* de la fin, la Faustina bondit comme une tigresse ; vous eussiez cru voir Charlotte Corday. Nous applaudîmes encore la piquante instrumentation du *brindisi*, et tout finit à la plus grande gloire du compositeur, dont le nom fut triomphalement acclamé. »

La perfection n'étant pas de ce monde, il ne fallait point s'attendre à voir l'Opéra réaliser les merveilles de la Jérusalem céleste, et cependant // 252 // cette reprise a bien son intérêt. La preuve, c'est que le public s'en émeut, accourt, et que la partition du *Prophète*, jusqu'ici classée sous le rapport des recettes au dernier rang parmi les chefs-d'œuvre du maître, semble pour la première fois voir la fortune lui venir. Les vrais chefs-d'œuvre finissent toujours par réussir ; il ne s'agit que de savoir s'y prendre et les ramener avec tous les avantages sous les yeux de qui les a d'abord méconnus. A ce compte, l'heure du *Prophète* pourrait bien être arrivée. Une mise en scène remarquable, une pompe musicale (dans ce fameux quatrième acte surtout),

telle que nul théâtre au monde n'en pourrait fournir de pareille, voilà les avantages. La distribution des personnages est restée à peu près le même qu'il y a deux ans. M. Gueymard [Guéymard] seul a disparu, et c'est M. Villaret (qu'aurait dit Meyerbeer?) qui lui succède dans ce rôle de Jean, le plus laborieux, le plus écrasant qu'il ait jamais écrit pour un ténor. Le rôle a cependant de beaux côtés. S'il n'est ni passionné ni sympathique, il est théâtral, grandiose ; les situations dramatiques abondent, les phrases haut-sonnantes s'y succèdent, et pourvu qu'on ait le souffle nécessaire, on peut compter sur des occasions de succès. Malheureusement ces triomphes-là sont de ceux dans lesquels on s'ensevelit. M. Roger tout le premier y succomba, et depuis combien de victimes n'a-t-il pas faites ! C'est que cette musique parfois sublime vous a des sévérités inexorables, et les batailles qu'elle gagne coûtent cher à ceux qui servent sous ses ordres : *morituri te salutant*. On y va comme à l'assaut. Ce qu'on peut dire de mieux de M. Villaret dans ce rôle, c'est qu'il le mène jusqu'au bout ; il s'en tire tant bien que mal, une fois même assez bien : je veux parler du finale du troisième acte chanté sous les murs de Munster, où sa voix s'élève, dominant les masses, et porte aux étoiles, non sans un rude effort pourtant, l'hymne du roi David. Cette période sacrée et triomphale est de celles qu'on entend avec ravissement. Quand les harpes l'annoncent, la salle entière frémit d'aise. Nous aussi nous l'écoutions avec délice, et le charme ne nous a cependant pas empêché de saisir au volume ressemblance. Avez-vous présent à la pensée l'hymne national autrichien : *Gott erhalte den Kaiser*? C'est étrange comme ici l'inspiration de Meyerbeer a rencontré celle du grand Haydn. Du reste, sur ce chapitre des réminiscences, la partition du *Prophète*, si l'on voulait y regarder de bien près, encourageait plus d'un reproche, et la romance de Jean au second acte aurait bien quelque analogie avec certaine cantilène trop connue d'Hérold dans *Marie*, de même que le dernier *brindisi* sur le bûcher rappelle, comme on l'a vu plus haut, la phrase de Mozart. Le motif, dans le *Prophète*, manque généralement d'originalité ; il sort inquiet, tourmenté, surtout dans les morceaux de demi-caractère, le trio sous la tente par exemple, où ce rythme qui s'évertue à battre le briquet vous agace à la longue. En outre et pour épuiser la somme des critiques, je dois dire que le récitatif, une des qualités prédominantes de l'art de Meyerbeer, se // 253 // montre ici moins soutenu que d'ordinaire, et, sauf quelques momens exceptionnels où l'inspiration touche à des hauteurs inusitées, la langue affecte je ne sais quelle âpreté qui vous fait regretter l'abondance et le style des beaux dialogues si dramatiques de *Robert* [Robert le Diable] et des *Huguenots*. Un de ces points culminans dont je parle, celui que notre admiration ne se lassera jamais de signaler, est la scène de la cathédrale. Devant cette puissance de combinaison, devant cette prodigieuse habileté à coordonner, à conduire dans la plus magnifique harmonie d'un ensemble architectural tous ces élémens qui se juxtaposent sans se heurter, devant cet amoncellement systématique de difficultés colossales aussitôt résolues, l'esprit s'arrête émerveillé ; on pense à l'art des Michel-Ange, des Goethe, et puisque j'ai prononcé ce nom, revenons à *Faust* pour un instant en manière simple parenthèse. Loin de moi l'idée de vouloir agiter à plaisir les comparaisons. Il est cependant bien difficile, quand on passe sa vie au milieu des choses de l'imagination, de ne point céder à l'invite. Le parallèle ici d'établit malgré vous, et forcément cette scène d'église à laquelle vous assistez ce soir vous donne à réfléchir sur celle que vous avez entendue avant-hier et qu'après-demain encore vous entendrez. Le hasard a parfois de ces malices dont ne se serait jamais avisé votre plus cruel ennemi. Il fallait donner au public de l'Opéra le spectacle de cet immense quatrième acte du *Prophète* alternant avec la représentation de l'acte de l'église dans *Faust* pour que ce public, qui n'a que faire de notre esthétique et ne raisonne point ses sensations, comprît enfin d'où lui venait ce vide qui succède pour lui aux émotions énervantes de l'acte du jardin. « Ceci tuera cela, » disait Victor Hugo ; ce plein tuera ce vide, et ce ne sera point en vérité grand dommage, car, s'il y a dans la partition de *Faust* de

charmants passages que l'admirable diction de M<sup>me</sup> Carvalho, reprenant son rôle de Marguerite, a récemment de nouveau mis en lumière, on peut reconnaître que cet intermède de la cathédrale de *Faust* était tout entier à refaire, et qu'il n'était même pas besoin du voisinage du quatrième acte du *Prophète* pour réduire à sa valeur dramatique et musicale cette scène prétendue fantastique où le diable emboîte tout le temps le pas de l'orgue ni plus ni moins que s'il faisait sa petite partie de baryton dans un cantique du mois de Marie.

Tous ceux qui jadis ont vu M. Roger dans ce quatrième acte du *Prophète* se souviendront de l'effet de l'effet qu'il y produisait par son jeu de physionomie. Lui et M<sup>me</sup> Viardot, la mère indignée et menaçante et le fils qui la force à s'agenouiller par son magnétisme à la fois sévère et suppliant, formaient un groupe que les amateurs de curiosités dramatiques conserveront toujours dans quelque coin de leur musée. J'ai connu depuis bien des Fidès et bien des Jean de Leyde, et j'avoue qu'à l'exception de Johanna Wagner et du ténor viennois Ander [Anderle] aucun ne m'a laissé d'impression particulière. Ander [Anderle] avait des momens admirables. Il récitait le // 254 // songe comme jamais je ne l'ai entendu dire, enlevait à pleine voix la cadence dans l'apaisement de la révolte, et, s'il n'avait pas dans la scène de l'église tout le fini de Roger, qui, selon moi, détaillait trop, il en rendait le grand dessin d'un trait irréprochable. Pour le jeu, M. Villaret se rattache à la tradition de Roger, qu'il s'efforce de suivre du plus près qu'il peut sans y rien ajouter ; comme chant, il fait de son mieux, et s'il voulait ne point tant retarder le mouvement dans le quatuor du second acte, dire sa pastorale plus *piano*, plus *sotto voce*, ne pas toujours et partout employer la voix de poitrine, on pourrait l'encourager, car en somme il arrive au dénouement sans encombre ; il est vrai qu'il n'y a plus d'encombre à l'Opéra.

M<sup>me</sup> Gueymard [Guéymard-Lauters] mène vivement le rôle de Fidès, personnage taillé sur le patron exceptionnel de M<sup>me</sup> Viardot et qui offre à la cantatrice ce double agrément d'avoir à se partager toute une soirée entre les notes aiguës du soprano et les cordes les plus graves du contralto. Toute l'intelligence dramatique de M<sup>me</sup> Gueymard [Guéymard-Lauters] et toute la bonne volonté qu'elle y apporte ne sauraient cependant faire d'elle la femme de ce rôle. Un *mezzo soprano* qui se corse en mûrissant n'est point un contralto, et c'est un contralto *genuine*, un contralto capable de donner des *sol* en pleine résonance qu'il faut avoir pour réussir dans la malédiction du quatrième acte. En outre le côté typique de cette figure lui échappe. Son interprétation ne va jamais au-delà du demi-caractère, ce qui ne l'empêche pas de dire avec un parfait sentiment et d'une voix superbe le pathétique *arioso* du second acte. Si cette partie de Fidès est déjà un si terrible casse-cou, que penser de celle de Bertha [Berthe]? On a écrit plaisamment que c'était là plus qu'un mauvais rôle, que c'était une mauvaise action. A l'Opéra, c'est à qui fuira ce rôle comme la peste. M<sup>me</sup> Carvalho a stipulé dans son engagement qu'on ne le lui ferait jamais chanter, et cependant Bertha [Berthe] conduit la pièce. Entre ces deux figures abstraites et passives de la mère et du fils, elle est le trait d'union vivant ; le lien dramatique. Musicalement, elle est de presque tous les beaux morceaux, et ce rôle ingrat, redoutable à tant de points de vue, peut devenir une occasion de triomphe pour qui s'y jette vaillamment les yeux fermés et comme dans un gouffre, en se dévouant. Ceux qui ont entendu M<sup>lle</sup> Mauduit presque à ses débuts chanter *le Prophète* il y a deux ans ont pu l'autre soir juger des progrès de la jeune artiste. Le public, qui se souvenait du charmant Siebel [Siébel] de *Faust*, s'est montré dès l'abord très sympathique à la farouche Bertha [Berthe] fuyant devant les cavaliers d'Oberthal, et son *allegro*, jeté d'une voix vibrante et sûre, puis repris par le comte et Jean, a produit le meilleur effet. Je passe sur le beau duo avec Fidès, que tout le monde a hâte de voir finir, parce qu'il a tort de retarder de quelques minutes l'épisode si attendu de la cathédrale, et préfère n'insister que sur la scène du souterrain au

cinquième acte, // 255 // jouée et chantée par M<sup>lle</sup> Mauduit en tragédienne assez sûre de son talent de cantatrice pour maintenir l'autorité du personnage à travers les inextricables difficultés de la notation.

La dernière reprise du *Prophète*, tentée à l'Opéra il y a deux ans, échoua par l'insuffisance du ténor. M. Gueymard [Guéymard] y livra sa dernière bataille et la perdit. Le chef-d'œuvre aujourd'hui reparaît dans des conditions sinon parfaites, du moins un peu meilleures. Quant aux grands ensembles, qui tiennent, on le sait, ici la plus large place, ils sont ce qu'on les trouve à l'Opéra lorsque l'Opéra se met en peine d'user de toutes ses ressources, ce qu'on a fait cette fois, et du plus bel entrain. Le seul acte de la cathédrale suffirait à la fortune de cette reprise. Aux magnificences de la mise en scène se joint ce luxe d'un immense personnel concertant qu'on chercherait en vain, même à l'Opéra de Vienne. Ce dernier, pour la fameuse attaque des instrumens de cuivre dans la marche triomphale, garde encore l'avantage ; mais il ignore cette innombrable phalange d'enfans de chœur à l'aube de guipure sur leur soutane de pourpre, encapuchonnés de la mosette cardinalesque, et rehaussant, l'encensoir d'or à la main, de leurs voix argentines les idéales sonorités de ce divin morceau. J'aime aussi beaucoup ce ballet de patineurs, et pour sa musique, la meilleure en ce genre que Meyerbeer ait composée, et pour ses jolies patineuses, dont le nombre s'est augmenté de deux virtuoses britanniques, le frère et la sœur, dit-on, recrutés à l'*Alcazar*. A ce propos, j'entends se faire un certain bruit : les puritains reprochent à l'Académie impériale d'aller chercher son bien jusque sur les tréteaux, ce qui ne serait point assez académique. J'avoue ne pas comprendre un pareil grief et me l'explique d'autant moins qu'on ne s'en était encore jamais avisé, que je sache, au sujet de M<sup>me</sup> Marie Sasse, sortie, elle aussi, d'un *Alcazar* quelconque, et dont personne n'a songé à incriminer l'origine. M<sup>me</sup> Sasse quitte aujourd'hui l'Opéra, qui sans déroger se l'était jadis attachée, et qui, après avoir très généreusement rémunéré ses services, peut sans reproche la laisser s'éloigner. Si la charité est un plaisir dont il faut parfois savoir se priver, il y a pour une administration de théâtre de ces dépenses que nul entraînement ne doit faire encourir. Payer un chanteur 60 et 70,000 fr. par an est déjà un luxe fort magnifique ; le payer 100 et 120,000 serait la dernière des folies. A l'Opéra surtout, de pareilles conditions ne sauraient être admises, car à l'Opéra c'est l'ensemble de la troupe qui fait la recette. En dehors du nom étoilé de Christine Nilsson, qui seul exerce du prestige sur l'affiche, l'Opéra s'appelle légion, et l'on a vu ces jours-ci, dans *Faust*, M. Castelmarty remplacer M. Faure sans que cet incident, appréciable des seuls habitués, ait eu de quoi émouvoir le public. Cela ne veut pas dire qu'un théâtre comme l'Académie impériale ne doive point faire une part très large aux grands sujets ; il convient cependant que ceux-ci à leur tour s'humanisent, et // 256 // que les étoiles sachent une fois pour toutes qu'au besoin on les laisse filer, car dans une administration bien ordonnée, si tout le monde est nécessaire, personne n'est indispensable.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1<sup>er</sup> JUILLET 1869

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXXXII – QUATRE-VINGT-DEUXIÈME VOLUME

Year : XXXIX<sup>e</sup> ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1<sup>er</sup> Juillet 1869 (JUILLET-AOUT 1869)

Pagination : 249 à 256

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LA REPRISE DU *Prophète* ET MEYERBEER

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None