

Au théâtre, il n'est guère plus aisé de bien parler, de bien *dire*, que de bien chanter. Jadis, du temps que florissait la tragédie française, le // 941 // public possédait à cet égard des finesse de perception que nous n'avons plus. La moindre altération du langage le mettait hors de lui, il éprouvait pour une intonation douteuse, pour un hémistiche débité d'une façon contraire à l'orthodoxie, le même désagrément que nous cause aujourd'hui une fausse note. C'est qu'à cette époque on montait, on étudiait une tragédie comme nous étudions à présent un opéra. Chaque passage, chaque mot devenait l'objet d'un travail particulier, on nuancait l'expression selon les règles d'un art plus musical peut-être encore que dramatique. Je trouve dans les mémoires de Lekain un trait qui démontre à quel point ce monde-là prenait au sérieux ses rôles. Voltaire ayant écrit pour lui *l'Orphelin de la Chine*, Lekain cherche à se pénétrer du caractère de Gengis-Khan, puis, après avoir quelque temps vécu en tête-à-tête avec son personnage, court s'enquérir à Ferney de l'impression du maître. Voltaire l'écoute impassible d'abord à l'égal d'un comité de lecture ordinaire, mais bientôt, à mesure que le tragédien affirme davantage sa manière de sentir le rôle, voilà notre poète qui rechigne, se fâche, interrompt, et mécontent, furieux, lève la séance et quitte la salle. Ainsi éconduit, l'infortuné tragédien ne sait que devenir ; au bout de plusieurs jours pendant lesquels Voltaire ne s'est pas même laissé voir, il se prépare à repartir pour Paris lorsqu'au dernier moment l'oracle s'humanise. Voltaire explique le rôle au comédien, lui développe sa pensée, lui souffle son esprit, et Lekain émerveillé voit la lumière se faire devant ses yeux. Or cet écolier si docile aux leçons du professeur, cet homme capable de souffrir qu'on le malmenât de la sorte, était déjà l'honneur de la scène française à cette époque. De tels exemples devraient donner à réfléchir à nos petits talents d'aujourd'hui, émancipés dès le Conservatoire, et qui craindraient d'écouter avec déférence les conseils d'un auteur. Quant à moi, j'avoue mon faible pour ces grands artistes d'une tradition qui malheureusement n'est plus la nôtre. Ces comédiens avaient le public en profond respect, ils aimaient, comme on dit, leur métier et ne s'y épargnaient pas. Réussir n'était point assez, il fallait encore qu'ils eussent à art eux la conscience d'avoir bien mérité du poète qu'ils interprétaient. Aussi quelle peine ils se donnaient pour creuser le fond des choses, avec quelle rare persévérance ils cherchaient à se rendre compte des plus secrètes intentions cachées sous les harmonies du vers et des effets qu'on en pouvait tirer ! Je ne connais rien de plus intelligent que certaines réflexions de M^{lle} Clairon sur ses principaux rôles. Ce qu'elle dit à propos personnage de Monime dénote un sens critique des plus fins. Ce n'est pas simplement une actrice qui parle, c'est une lettrée délicate, exquise, une *racinienne* accomplie. « En apprenant ce rôle, je trouvai dans le quatrième acte :

Les dieux qui m'inspiraient, et que j'ai mal suivis,
M'ont fait taire *trois fois* par de secrets avis.

Et dans l'acte précédent, où Mithridate lui fait avouer son secret, il est impossible de trouver plus de deux réticences. J'ai consulté toutes les éditions de Racine, toutes disaient trois, toutes les recherches que j'ai faites m'ont assuré que M^{lle} Lecouvreur disait trois. Quoique *deux* soit un peu plus sourd que *trois*, il fait également la mesure du ver et n'en détruit point l'harmonie. Il était à présumer que Racine avait eu des raisons pour préférer l'un à l'autre, mais, nulle tradition ne m'éclairant, il ne m'appartenait pas de corriger un si grand homme, je ne pouvais pas non plus me soumettre à dire ce que je regardais comme une faute. J'imaginai de suppléer à la troisième réticence par un jeu de visage. Dans le couplet où Mithridate dit :

..... Servez avec son frère,
Et vendez aux Romains le sang de votre père,

Je m'avancai avec la physionomie d'une femme qui va tout dire et je fis à l'instant succéder un mouvement de crainte qui me défendait de parler. Le public, qui n'avait jamais vu ce jeu de théâtre, daigna me donner en l'approuvant le prix de toutes mes recherches. » Sont-elles nombreuses les comédiennes qui de nos jours écriraient de ces *aperçus*? Je ne veux point médire de M^{lle} Rachel, ni jeter aucun discrédit sur cette manière qu'elle avait de ne jamais jouer un rôle qu'après avoir reçu la composition et le mot à mot de la bouche de son professeur, M. Samson ; mais il est évident que, si dans l'interprétation théâtrale l'effort de la pensée compte pour quelque chose, l'avantage, à mérite égal, appartiendra toujours historiquement à celles qui auront créé d'intelligence et d'inspiration des rôles approfondis, médités, analysés d'avance.

La tragédie est de sa nature charmante, elle a sa musique à elle, son pathos. Nous autres de la race romane, nous aimons à nous laisser bercer à ses chansons, dont les gens du nord sont incapables de goûter le charme. Eux, qui d'abord cherchent l'idée, se demandent : qu'y a-t-il là-dessous, qu'est-ce que toutes ces nobles flammes éclairent? Traduites en vile prose anglaise ou allemande, ces belles périodes s'évanouissent ; de leur beauté première rien ne reste. Que devient, en passant dans une langue étrangère, la cadence, le nombre, l'harmonie de l'expression? Il est vrai que cela devait être le moindre de nos soucis, puisqu'il s'agit en somme d'un art national dont tous ou presque tous nous jouissons. Nos pères assurément en jouissaient. Avant que l'opéra ne l'eût détrônée, cette pompe déclamatoire faisait merveille ; mais nous, est-ce bien sûr que tant de zèle nous anime? Que de parti-pris dans ce fameux plaisir que nous éprouvons, et combien ce grand goût d'autrefois s'est travesti en pur dilettantisme! Nous retournons à *Polyeucte*, à *Mithridate*, à la condition que la prima donna s'appellera Rachel, et nous courons au *Cid* pour pouvoir raconter le lendemain comment le nouveau ténor dit son air de bravoure. La tragédie est une langue morte ; // 943 // à force de vouloir la rajeunir, nous l'avons tuée. Cet idéal du passé, si bien à sa place dans son vieux cadre Louis XV, il nous a plu de l'entourer des accessoires de la mise en scène contemporaine, et, sans voir ce qu'une pareille entreprise avait de faux et de criard, nous nous sommes payé la fantaisie de faire vivre en pleine couleur locale, en plein réalisme, des héros qui sont des types et des abstractions. Il y a plus, la tonalité du discours s'est peu à peu notablement abaissée. La tragédie veut être sinon chantée, du moins déclamée ; or maintenant on ne déclame plus, on cause et nous voici dans l'autre excès prévu par Voltaire et tant redouté. « On est tombé depuis dans un autre défaut beaucoup plus grand : c'est un familier excessif et ridicule, qui donne à un héros le ton d'un bourgeois. Le naturel dans la tragédie doit, toujours se ressentir de la grandeur du sujet et ne s'avilir jamais par la familiarité. Baron, qui avait un jeu si naturel et si vrai, ne tomba jamais dans cette bassesse. »

On est toujours l'enfant de quelqu'un ; Molière avait formé Baron, M. Mounet-Sully est l'enfant du siècle ; autant dire qu'il n'y peut guère croire à la tragédie. Il la joue cependant, et même y réussit, car il a pour lui de réels avantages : le masque est puissant, le geste naturellement plastique, la voix splendide. A la vérité, trop souvent ce masque-là grimace, cette pantomime déraile, et cette voix détonne. Je vois des forces, mais confuses, et qui menacent de se perdre faute d'équilibre. Il est temps que M. Mounet-Sully s'en occupe, ou que, si l'intelligence lui manque de sa propre vocation, le théâtre, dont c'est après tout l'intérêt de pousser son talent vers sa voie, prenne l'affaire en main. Connais-toi toi-même, grave maxime en dehors de laquelle il n'y a qu'erreur et déconvenue! M. Mounet-Sully ne se connaît pas son directeur, qui à charge d'âmes, le connaît-il mieux? J'en doute presque à voir de quelle manière on emploie ses facultés. Entrer au Théâtre-Français par le portique de la tragédie était en somme une bonne attitude, et d'autant meilleure qu'elle avait commencé par faire des recettes ; mais

vouloir, du jour au lendemain, transformer cet Oreste en un Jean de Thommeray, collet un habit noir sur ces épaules houleuses dont l'ample manteau de Melpomène avait jusqu'alors favorisé les mouvemens désordonnés, coiffer d'un vil chapeau ce front et cette chevelure où la bandelette sacrée a laissé son empreinte, quelle drolatique invention! En fait d'habits noirs, il n'y en, aura jamais qu'un seul que M. Mounet-Sully puisse porter avec aisance, l'habit du bâtard Antony. « Si j'écrivais pour la Comédie-Française, nous disait un des maîtres du théâtre actuel, je voudrais lui faire un rôle, rien que pour utiliser ses défauts, » et il ajoutait spirituellement : « Cet homme-là est un romantique de 1830 ; il a manqué le train et nous arrive après être resté quarante ans en gare! » Ce qui n'empêche pas qu'il n'y eût à tirer beaucoup de ces aptitudes et de ces énergies encore mal gouvernées. Quand // 944 // un cheval s'échappé, on le rassemble ; c'est le cas de M. Mounet-Sully : il lui faudrait de bons conseils donnés avec autorité, il lui faudrait surtout des rôles écrits dans la mesure de son tempérament. Shakspeare [Shakespeare] l'attire, involontairement il se rapproche de son répertoire, et, n'y pouvant atteindre, il tourne autour. Peut-être eût-il fait un excellent Othello, on a mieux aimé reprendre *Zaïre* et qu'il fût un méchant Orosmane. Singulière manie qui nous possède en France de ne jamais aborder de front certains chefs-d'œuvre; nous n'en aimons, n'en voulons que la copie, et plus cette copie est pâle et surannée, plus elle plaît à notre goût! Un comédien, après d'heureux débuts, demande à varier son thème, Othello lui conviendrait assez, et, pour répondre à ce désir jugé d'ailleurs fort légitime, tout de suite on monte *Zaïre*. Fassent les dieux protecteurs que jamais aucun Mounet-Sully ne rêve de se montrer au public dans Macbeth, car ce serait en allant épousseter la tragédie de Ducis qu'on s'empresserait d'exaucer son vœu.

On raconte, et ce bruit n'a plus rien qui m'étonne,
Qu'on a vu sur ces bords la terrible Iphictone.

Au théâtre, la musique est émancipée sur toute la ligne, vous ne citeriez pas une de nos scènes lyriques qui ne tiennent à représenter dans leur intégrité les partitions de Mozart, de Weber et de Rossini : mais cela ne se passe que dans le royaume de la musique, et pendant qu'à notre Académie nationale figurent les chefs-d'œuvre du répertoire étranger, des années s'écouleront avant qu'à la rue Richelieu Hamlet ait consenti à remiser l'urne voilée de deuil contenant les *cedres* de son père et que les trois sorcières de Macbeth aient cessé de fermer une seule et unique personne qui de son nom écossais s'appelle Iphictone!

Dans *Zaïre*, vous retrouvez *Othello* à chaque pas, comme vous y retrouvez *Bajazet*. Jamais ne fut poussé plus loin cet art dû remaniement, de la sophistication, et, pourquoi ne point le dire? du plagiat déguisé sous toutes ses formes, que Voltaire, au théâtre, exerce en maître. *Zaïre* n'est qu'une Atalide accentuée, et cet Orosmane, qui se guinde à la férocité d'un Othello, emprunte à l'amant de Roxane sa douce plainte et son temps de soupirs *amoroso*. Piron avait raison d'appeler de pareils ouvrages « un salmis. » Il y a tout en effet là dedans, oui tout, même « la croix de ma mère! » Dite par un comédien d'une moins haute expérience, la scène de la reconnaissance du père, du fils et de la fille, au second acte, risquerait d'égayer un parterre. A force de dignité, de mesure dans le geste et de sobriété dans la diction, M. Maubant sauve cette situation désormais parfaitement risible et parvient même à lui donner je ne sais quel faux air de pathétique. Ici le christianisme coule à pleins bords. Les Turcs occupaient la place tout à l'heure ; mais ils l'ont très courtoisement cédée aux chevaliers français, qui sans doute en avaient besoin pour y débiter leurs tirades. La foi des ancêtres, l'eau // sainte du baptême, le Jourdain, Solime, Césarée, Jérusalem et le Calvaire, motifs et paysages variés que l'auteur exploite avec une abondance dont la stérilité vous afflige. Tragédie

et poésie de cabinet, d'où l'âme est absente! Rien de cela n'est ressenti, tout est *voulu*. Ce nom de Césarée que je viens de prononcer ne cesse de frapper le vide et *Bérénice*, où Racine l'a mis une fois à la rime et comme pour éclairer trois vers qui sont divins :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmans où mon cœur vous avait adorée.

Personne à la scène n'a plus trafiqué du christianisme que Voltaire, ses tragédies de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Tancredè*, ne nous chantent que la gloire de ce Dieu que sa prose se fait un devoir d'écraser ; mais combien à la longue ces déclamations creuses vous fatiguent, quelle pitié que cette émotion de commande entre deux ricanemens, et qu'en sortant de là vous avez de plaisir à vous réciter quatre vers substantiels et convaincus de *Polyeucte*! Voltaire se vante d'avoir écrit *Zaïre* en vingt-deux jours, et le tour de force n'a point de quoi tant nous étonner. L'improvisation ne se trahit que trop dans cette pièce construite avec des élémens étrangers les uns aux autres et qui jurent affreusement de se trouver ainsi rapprochés. Cette dramaturgie classico-anecdotique forme un des plus curieux amalgames qui se puissent imaginer. Prendre à Shakspeare [Shakespeare] son personnage, à Racine ses trois unités, ses confidens, et rimer ensuite une fable du romanesque le plus naïf, il semble en vérité que cette besogne ne doive pas nécessiter de longs efforts. D'ailleurs le style de *Zaïre* est comme le sonnet d'Oronte, il porte partout la trace d'une fabrication hâtive et servirait admirablement à démontrer cet aphorisme, que le temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui. Voltaire a pu écrire de beaux vers dans sa vie, — *Tancredè*, venu vingt-cinq ans plus tard, en fourmille, — mais, pour *Zaïre*, force est de n'y chercher que des proverbes ou des récitatifs d'opéra.

Le voilà donc connu, ce secret plein d'horreur, etc.

C'est du commencement à la fin un style flasque, redondant, et d'une incorrection décourageante pour les gens du métier, qui vont une fois de plus se demander avec mélancolie ce que c'est- que la gloire du poète, puisqu'elle s'obtient à ce prix. Je me plais à signaler aux curieux ce dialogue banal, oiseux, où le confident ne parle qu'en s'étudiant à préparer le mot ou la sentence que le personnage héroïque a besoin de placer, et je recommande principalement à leur intérêt ces longues suites d'alexandrins se dévidant comme des chapelets et tous uniformément // 946 // chevillés à grands-coups de participe présent. — Mais, nous dira-t-on peut-être, si vous niez et le drame et le style, que restera-t-il donc, et comment s'expliquer la vogue et la durée de cet ouvrage, proclamé par La Harpe « l'ouvrage le plus éminemment tragique que l'on ait conçu, la plus touchante des tragédies qui existent! » Ce qu'il y a là, c'est le mouvement, le spectacle, une certaine pompe décorative, un remue-ménage théâtral dont Corneille ni Racine ne s'étaient avisés, et cet éternel diable-au-corps toujours à domicile chez Voltaire. Ce qu'il y a surtout, ne l'oublions pas, c'est un sentiment chaleureux de la gloire française en Orient qui met en vibration la fibre nationale. Écoutez le poète s'exalter, se monter la tête ; il a touché le but, écrit une tragédie chrétienne, il ne changerait pas *Zaïre* contre *Polyeucte*, car Corneille ne serait point content du troc, ni lui non plus! Et encore, se donner du grand Corneille n'est point assez, il ira au besoin jusqu'à l'Eschyle, quitte à comparer ce bon La Harpe à Sophocle!

C'est Sophocle dans son printemps,
Qui couronne de fleurs la vieillesse d'Eschyle.

N'importe, vraie ou fausse, la passion s'agite avec furie ; le cinquième acte tout entier brûle les planches. Comment et par quels moyens on y arrive, — petits billets interceptés, cachotteries de boudoir, enfantillages, — je ne veux point ici m'en occuper ; à

partir de l'entrée d'Orosmane, l'effroi vous saisit. L'acte est du reste très adroitement mis en scène, et cette fois je ne récriminerais pas contre la lumière électrique. Le décor étroit, sinistre, éclairé seulement d'un pâle rayon de lune, encadre à souhait le conflit tragique. Ces portières qui se lèvent et s'abaissent à chaque apparition donnent un pittoresque étrange au tableau. Tantôt c'est le doux visage de Zaïre qui se profile, tantôt c'est le masque farouche du sultan qui se montre en plein. Vous diriez le bourreau et sa victime jouant à cache-cache. Hélas! puisqu'on était en si bon train, pourquoi s'être arrêté et n'avoir point lâché cette vaine fantasmagorie pour remonter tout de suite au sublime chef-d'œuvre qu'elle nous dérobe? J'en veux à ce spectacle d'éveiller en moi des appétits poétiques, que le drame qu'on me représente est impuissant à satisfaire; mésaventure d'autant plus regrettable qu'on aurait eu là sous la main, dans M^{lle} Sarah Bernhardt, une Desdemona charmante et dans M. Mounet-Sully un superbe Othello. Résignons-nous donc, et tâchons de prendre en belle humeur ce qui nous est offert, puisqu'au demeurant nous pourrions aussi bien avoir pire.

Quand j'ai avancé que M. Mounet-Sully faisait un méchant Orosmane, le dépit de ne pas le voir jouer Othello était pour un peu dans mon dire, qui d'ailleurs visait beaucoup plus le rôle que l'acteur. Le Maure de Venise est un caractère, Orosmane est simplement un rôle. Tout s'y passe en dehors, en excès, il ne connaît que les tendres // 947 // roucoulemens ou les tempêtes, point de concentration intérieure, de gradations, rien de ce qui oblige un comédien à méditer, à composer son personnage. M. Mounet-Sully prend le héros que l'auteur lui livre et le représente avec assez de nonchalance dans les premiers actes et quelque exagération dans les deux derniers: les transitions, les nuances, il les ignore, néglige les vues d'ensemble et partage son rôle en deux moitiés, passant au Maure de Venise aussitôt qu'il a fini de jouer Bajazet. Ceux qui veulent l'entendre parler bas, chuchoter, n'ont qu'à venir de bonne heure, ceux qui préfèrent les grincemens de dents et les transports furieux trouveront leur compte vers la fin de la soirée. Soit Bajazet, avouons-le, manque absolument de tendresse et de séduction; il précipite la phrase, mâche les mots et par trop de souci d'éviter la pompe tourne à la galanterie d'emprunt, au phœbus bourgeois. En revanche, Othello me semble avoir de bons côtés: le cinquième acte tout entier ne mérite que des éloges. La vibration, l'éclair tragique, s'y succèdent à chaque instant, vous êtes en plein courant d'électricité. La voix a des résonances terribles, le geste est original, imprévu, l'attitude presque toujours pittoresque. Lorsqu'il guette penché vers la fenêtre grillagée et qu'un rayon de lune l'enveloppe, sa pose tenterait un peintre; cependant, à l'autre extrémité de la scène, Zaïre et Fatime traversent les ténèbres pour s'échapper et me gâtent le mouvement du tableau: ce n'est pas ainsi que doivent s'enfuir de vraies princesses de tragédie. Vous croiriez voir plutôt sous ces voiles blancs deux jeunes pensionnaires du Sacré-Cœur s'évadant par la petite porte du boulevard des Invalides. Il faut que M. Mounet-Sully ait beaucoup assoupli ses membres par la gymnastique, il a des ressorts de jarret et des audaces de désinvolture dont je n'avais surpris l'exemple que chez les comédiens anglais. Dans la scène du crime, ses bonds tiennent du tigre. Il s'accroupit, se rassemble, saute sur sa proie, qu'il étouffe en la poignardant, et cela dure à peine quelques secondes. N'admirez-vous pas cette agilité féline, ce naturel, ainsi mis à la place de l'antique appareil théâtral? M. Mounet-Sully excelle à rendre ces effaremens convulsifs qui sont comme le côté bestial de la passion. Après le meurtre de Zaïre, lorsque Orosmane apprend, à n'en pouvoir douter, l'innocence de sa maîtresse, son œil devient hagard, sa voix tombe, et c'est avec une sorte d'insouciance hébétée qu'il balbutie l'ordre de mettre en liberté les prisonniers chrétiens. Même absence de pantomime et de convenu dans la manière dont il se frappe en prononçant les derniers mots de sa harangue: « lorsque vous raconterez ces malheureux événemens, parles de moi tel

que je suis. En agissant ainsi, vous tracerez le portrait d'un homme qui n'aima que trop bien, qui ne fut point aisément jaloux, mais qui, une fois troublé, se laissa emporter aux dernières extrémités, d'un homme dont les yeux versèrent des larmes avec autant d'abondance que les arbres d'Arabie leur gomme parfumée ; peignez-moi ainsi, // 948 // et puis ajoutez — qu'un jour dans Alep, voyant un Turc insolent, un scélérat en turban maltraiter un Vénitien et avilir l'état en sa personne, je saisis à la gorge le vil circoncis et le tuai — comme cela. » Ici je m'aperçois que je cite Shakspeare [Shakespeare] et ne m'en excuse point, car c'est lui que j'entendais tout le temps, de cet acte, et j'aime à croire que c'est à lui que pense également M. Mounet-Sully en récitant le couplet final d'Orosmane :

Dis-leur que dans son sang cette main s'est plongée,
Dis que je l'adorais et que je l'ai vengée.

M^{lle} Sarah Bernhardt fait une héroïne délicieuse. Elle par exemple est beaucoup plus Zaïre que M. Mounet-Sully n'est Orosmane. Dans cette plaintive figure aux grands beaux yeux noyés de larmes, aux bras voluptueusement arrondis vers le ciel, amoureuse, flexible, ondoyante et chantante, Voltaire reconnaîtrait sa princesse. Le costume même, par sa flottante ampleur, — ce peignoir qui voudrait se donner des airs de caftan et n'y réussit pas, vous rappelle les portraits du temps. C'est bien là Zaïre avec sa pointe de rococo, son œil de poudre, ses vapeurs et ses pâmoisons. « Zaïre, vous pleurez. » Le public de 1732 pleurerait comme elle, et Voltaire de s'écrier : « Les bons ouvrages sont ceux qui font le plus pleurer. » Mot singulier, il y a tel mélodrame dont personne ne voudrait être l'auteur, et qui déchire l'âme bien autrement que *Polyeucte*. Actrice intelligente et poétique, M^{lle} Sarah Bernhardt complète la physionomie par des appoints discrets et raccommode au goût de l'heure actuelle. Elle étend un peu l'horizon, vous rend ces flots de vie et de lumière qui devraient inonder une âme née et grandie sur les bords sacrés du Jourdain. Il semble que par elle revive cette poésie des palmiers, de l'oasis et des roses de Saron que Voltaire a trop négligée, et puis quelle façon de réciter les vers! L'historien Ranke prétend qu'on aurait pu dire de Philippe II : « Sire, vous êtes vous-même une cérémonie! » M^{lle} Sarah Bernhardt est elle-même une élégie, et je ne lui veux adresser qu'un reproche, c'est que son art et sa voix finissent par donner aux plus, mauvais vers couleur de poésie.

Pourquoi jamais aucun ouvrage, — tragédie, drame, opéra, — construit sur un sujet russe n'a-t-il pu franchement réussir, tandis que le succès au contraire ne se marchande pas dès qu'il s'agit d'une pièce empruntée soit à la France, soit à l'Italie du XVI^e siècle? Je n'ai point ici à discuter le fait, ce qui nous mènerait trop loin, je le constate et le démontrerais au besoin par de fameux exemples dont un seul suffira : l'association de Scribe et de M^{lle} Rachel si fertile en beaux résultats dans *Adrienne Lecouvreur*, et si peu fortunée dans *la Czarine*. Parmi tant de mauvaises chances, *l'Esclave*, que l'Opéra vient de représenter, avait encore celle-là. La scène se passe en Russie, sur les domaines du fa- // 949 // -rouche comte Vassili : à ce simple énoncé, l'effroi vous gagne, et vous reculez interdit devant ces quatre actes qu'une musique d'une forme mélodique souvent heureuse ne parvient point à sauver de la défaveur qui s'attache au sujet. Impossible de s'intéresser à des popes, à des chefs « du Caucase indompté » déguisés sous des habits de serf, et de prendre au sérieux sur le théâtre de l'Opéra une chasse à l'aurochs! Vainement les auteurs du poème se sont donné pour tâche d'entasser *Guillaume Tell* sur *la Juive*, et *le Prophète* sur *la Favorite*, toutes ces situations déjà mises en musique par Rossini et Halévy, Meyerbeer et Donizetti, bien loin de gagner à se trouver ainsi rassemblées, perdent énormément de leurs avantages par la disgrâce du sujet et du costume. Écrite en 1851, l'œuvre de M. Membrée nous arrive après vingt-trois ans d'erreurs et de tribulations sans nombre. Une telle odyssee, pleine d'amertumes vaillamment

endurées, rendrait à elle seule un musicien digne de la sympathie des honnêtes gens et des égards de la critiques. Malheureusement rien ne saurait empêcher cet opéra de porter sa date, et si l'inspiration montre parfois une certaine grandeur, comme dans le tableau patriarcal du premier acte, le travail symphonique ne répond plus aux préoccupations nouvelles. Depuis *la Muette* [*la Muette de Portici*] et *la Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], les temps ont marché, nous commençons à trouver que nous en avons assez de ces arpèges continus, de ces accompagnemens où la flûte, le hautbois, le cor, la clarinette, vont ressassant la mélodie vocale, — et quant à ces brusques oppositions du *piano* au *forte*, l'usage en est aujourd'hui tellement sorti de nos mœurs que, lorsqu'elles, nous éclatent à l'oreille, nous bondissons stupéfaits en nous écriant : *Quel est donc ce mystère?* Sur l'air de *la Muette* [*la Muette de Portici*] et de *la Dame blanche*. L'ouvrage est convenablement exécuté : M^{lle} Mauduit prête à la figure de Paula son expression dramatique, M. Gailhard chante le pope et M. Lassalle Vassili, tous deux également doués de bonnes voix graves bien sincères et dont ils savent se servir. M. Sylva joue Kaledji, le prince esclave, et je regrette de n'avoir à constater chez lui aucun progrès. Le geste est pompeux et froid, l'attitude embarrassée, la voix reste sourde, indécise, le chanteur ne se dégage pas, et je crains un peu que M. Sylva ne ressemble à ce François II, d'un drame de l'Odéon, qui disait, en se mettant la main sur le cœur :

Je sens là comme un roi qui ne peut pas sortir.

REVUE DES DEUX MONDES, 1st August 1874, pp. 940-949.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 AOUT 1874

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME IV – QUATRIÈME VOLUME

Year : XLIV^e ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Août 1874 (JUILLET-AOUT 1874)

Pagination : 940 à 949

Title of Article : REVUE DRAMATIQUE

Subtitle of Article : LE THÉÂTRE-FRANÇAIS ET L'OPÉRA

Signature : F. de L.

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None