

C'est par *la Traviata* que la réouverture du Théâtre-Italien s'est faite avec M^{me} Anna de La Grange, Delle-Sedie et Nicolini dans les principaux rôles. Je n'eusse pas conseillé le choix de ces ouvrages pour le début de la troupe, et ce choix n'était peut-être pas non plus dans les vues de l'administration et des interprètes. Je ne l'eusse pas conseillé, par des raisons que je n'ai nullement l'intention de taire et que je ferai connaître lorsque le moment viendra de discuter le système dramatique de Verdi, système, je le dis sans détour, qui m'est peu sympathique, bien que je me plaise à reconnaître dans Verdi un maître, un musicien vigoureux et de grand talent, doué d'énergie, de sens dramatique et même d'invention. Chose singulière! cet opéra de *la Traviata*, devenu, dès son apparition à Venise, en 1853, populaire en Italie, où, assure-t-on, le type de la *lorette* et de la *dame aux camélias* n'a pu encore se naturaliser, n'a jamais pu s'acclimater à Paris où ce même type a pris naissance. L'imitation a toujours semble froide, incolore et triste pour quiconque avait aspiré à haute dose les fortes saveurs de la pièce originale, et la partition, une de celles où le maître a mis le plus d'accens intimes et de cantilènes tendrement passionnées, n'a pu dédommager les spectateurs de la trivialité de l'intrigue et de la vulgarité de ses personnages. Ce n'est pas que M^{me} de La Grange n'ait prêté au rôle de la pauvre Violetta toute la distinction de sa personne. Elle a déployé, dans ce rôle de *la Traviata*, toute l'ampleur de son talent dramatique et la magnificence de sa voix. Quelle flexibilité, quelle habileté dans les traits chromatiques, dans les *staccati* et les *spiccati*! Quel art dans les demi-teintes! Comme elle soutient un trille en passant par toutes les nuances du forte au pianissimo le plus léger, et cela fondu admirablement! toutes choses, il est vrai, dont la célèbre virtuose fait parfois abus, et qu'elle n'emploie pas toujours à propos. Mais aussi, dans les morceaux où elle est sous l'empire d'un vrai sentiment dramatique, quelle belle et large manière de phraser, quels beaux sons toujours parfaitement égaux, et quel style soutenu et pur! C'est ainsi qu'elle a dit, avec Delle-Sedie, ce chanteur consommé, qui sait tirer avec tant d'art et de méthode des effets délicieux d'un organe peu étendu et peu sonore, la scène touchante où Germont, le père d'Alfredo, vient implorer de Violetta le sacrifice de sa liaison avec son fils.

Dans la scène finale du troisième acte, où la malheureuse meurt sur un grabat, où Alfredo vient lui demander pardon de l'avoir indignement calomniée et flétrie, M^{me} de La Grange a retrouvé les mêmes inspirations pathétiques, et la vraisemblance matérielle a seule à se plaindre de ce que les derniers accens d'une pauvre fille atteinte de la poitrine résonnent avec tant de puissance et d'éclat.

De son côté, le jeune ténor Nicolini a conquis toutes les sympathies de l'auditoire par sa voix agréable, un peu blanche, mais limpide et suave, par une méthode excellente, par une tenue heureuse et distinguée et un jeu qui ne manque pas d'élégance.

En somme, nous n'avions jamais vu l'opéra de *la Traviata* aussi convenablement monté. Les chœurs ont fait preuve d'une précision, d'une justesse auxquelles le Théâtre-Italien, même aux jours de sa splendeur passée, ne nous avait pas accoutumés. Le petit chœur seul des femmes, en

mi mineur, se terminant en majeur, aurait pu être enlevé avec plus de légèreté et de finesse.

Quant à l'orchestre, il est entre bonnes mains. M. Castagneri ne néglige aucun détail, aucune nuance. Il bat la mesure de manière à rendre sensibles toutes les subdivisions du temps et à mettre en relief tous les accens et toutes les intentions de l'instrumentation.

Malgré tout cela, *la Traviata* n'a pas eu le privilège d'attirer la foule, et il y a eu telle représentation, celle notamment du jeudi 15, après laquelle le maestro Verdi, s'il y eût assisté, aurait pu écrire ce qu'il écrivit à un ami le lendemain de la première apparition de son ouvrage à Venise, en mars 1853: «Ieri sera, *la Traviata* fiasco. A chi la colpa? m'a o dei cantanti?» A coup sûr, on n'aurait pu dire ces jours-ci que la faute en était aux chanteurs. Du reste, ce prétendu *fiasco* de *la Traviata* à sa première apparition n'a pas empêché la pièce de se relever le lendemain et de se populariser rapidement en Italie.

C'est dans *Rigoletto* que nos chanteurs ont donné la vraie mesure de leur talent. *Rigoletto* a été un véritable triomphe pour tous, pour Nicolini, qui a dit avec beaucoup d'élégance sa *ballata*: *Questa o quella mi pari sono*, comme la *canzone*: *la Donna è mobile*; pour M^{me} de La Grange, qui a brillamment enlevé sa cavatine; pour M^{me} de La Grange et Delle-Sedie, qui ont fait des merveilles d'expression dans le duo du premier acte, et surtout dans la strette du duo qui termine le second, *Si vendetta*, lequel leur a valu des *bis* et des doubles et des triples rappels; pour M^{me} de La Grange et Nicolini, qui ont chanté avec un ensemble parfait le duo: *E il sol dell' anima*. Mais rien ne peut donner une idée de l'impression produite par le beau quatuor du troisième acte auquel M^{me} de Méric-Lablache a consenti par complaisance à prêter sa belle voix de contralto, ce qui ne l'empêche pas de s'y montrer grande artiste.

Cette scène de rires et de larmes, vulgairement joyeuse d'un côté, terrible et tragique de l'autre, cet accord merveilleux d'autant plus merveilleux qu'il semble impossible entre des passions si opposées, tout cela conduit, développé et dirigé vers l'explosion par la main d'un maître consommé, est d'un effet irrésistible et foudroyant. On ne saurait décrire le frémissement qui saisit la salle lorsque M^{me} de La Grange, la malheureuse Gilda, folle de jalousie et de honte, attaque avec la dernière énergie les paroles suivantes: *Infelice, cor tradito, per angosciar non scoppiar*, qu'elle articule en sons entrecoupés sur une progression effrayante.

Oui, cela est incontestablement beau, beau de drame, beau de musique. Malheureusement M^{me} de La Grange crie et ne chante plus. La cantatrice disparaît, il ne reste plus qu'une actrice admirable. Ce n'est pas certes un reproche que je lui adresse. Si elle crie, c'est qu'elle est contrainte de crier, et de couvrir entièrement la voix de Delle-Sedie, voix suave, veloutée et onctueuse, mais voilée et peu mordante. C'est là le tort de Verdi. Sa musique fait crier, et il est vrai de dire que les chanteurs qui exécutent ses opéras contractent, pour ainsi parler et sans le vouloir, les défauts de sa musique. Entendons-nous: quand je dis que Verdi fait crier,

ce n'est pas qu'il veuille, de parti pris, substituer le cri au chant, lui, dit-on, qui est un très habile chanteur; je veux dire qu'il exagère le sentiment dramatique au point que l'expression de ce sentiment n'est plus du chant. Il prête à la voix des accents qui peuvent être très tragiques, mais qui, proférés surtout dans la région la plus aiguë, n'ont plus rien de vocal. Or de l'anti-vocal à l'anti-mélodique, il n'y a qu'un pas, comme il n'y a qu'un pas de l'anti-mélodique à l'anti-musical. Ou plutôt l'anti-mélodique et l'anti-musical sont une seule et même chose. Voilà que ma pensée sur le système de Verdi m'échappe malgré moi, et à propos de deux d'entre ses ouvrages qui prêtent le moins à la critique.

Toutefois, je poursuis. Le rythme est pour Verdi un des moyens les plus puissans de l'action dramatique. Chez lui, le rythme, au lieu d'être la forme du mouvement de l'idée mélodique, est le fond de sa pensée. Le rythme absorbe la mélodie. Dans sa musique, la mélodie (surtout dans le *Trovatore*) est trop souvent plaquée, frappée et comme incrustée sur un rythme monotone, violent, qui l'étreint et la promène, ainsi garrottée dans sa formule invariable, sur tous les degrés de l'échelle. Ainsi rivée au rythme, la mélodie perd toute liberté, toute flexibilité, toute souplesse. Souvent aussi dans les ensembles, les parties vocales ne sont à proprement parler que des parties d'orchestre, des parties concertantes pour instrumens. Ajoutez à cela un abus presque constant des cuivres, une instrumentation bruyante et brutale. Que voulez-vous? Verdi choisit ses sujets dans la littérature réaliste; il écrit la musique de cette littérature. Il faut dire aussi, à la décharge de Verdi, qu'il a été mis sur cette voie fatale par Rossini, le premier qui ait multiplié outre mesure // 2 // les rythmes carrés, frappés sur les temps forts de la mesure et qui n'en est pas moins resté le génie le plus vocal, le plus mélodique et le plus musical. Donizetti, de son côté, jusque dans la *Lucia*, le meilleur de ses opéras sérieux, a donné l'exemple de parties de remplissage harmonique substituées aux parties vocales.

En voilà assez sur Verdi; de *Rigoletto* passons à la *Lucia*. Nous marchons de triomphe en triomphe, et le crescendo est parfaitement observé. Je prie le lecteur de croire que je n'exagère point. Il est vrai qu'ici nous nous trouvons en présence d'un nouveau ténor, Frascini, dont on avait dit beaucoup de bien et qui a dépassé tout ce qu'on attendait de lui. C'est un chanteur admirable que Frascini; il est de l'école des grands ténors; il possède une voix ravissante, sympathique, pénétrante et d'une fraîcheur remarquable. J'en ai jugé ainsi à la première apparition de la *Lucia*, samedi 24, et surtout le dimanche 25, où le chanteur et M^{me} de La Grange, indisposée la veille, avaient repris tous leurs moyens. Je n'ai pas le temps d'analyser chaque morceau en particulier; mais l'enthousiasme de la salle a éclaté sur la cavatine de Lucia et le duo d'Edgardo et de Lucia au premier acte, sur la magnifique scène de la malédiction, dans le finale du second acte et sur le grand air du ténor du troisième. Voilà qui assure de très belles soirées au Théâtre-Italien pour cet hiver. M^{me} de La Grange et Frascini en seront les héros. Bouché est très convenable dans le rôle de Raimondo; quant à Morelli (lord Asthon), il nous a rappelé Barrielle à l'Opéra-Comique. Jusqu'à présent le public et la troupe s'étudiaient et s'observaient l'un l'autre avec une certaine méfiance. Maintenant, après la

Lucia, on peut dire que la glace est rompue et que l'adoption est consommée de part et d'autre.

En dix jours, depuis la réouverture, du 14 octobre jusqu'au 24, voilà bien des événements. Mais l'événement le plus considérable est sans contredit celui de la réouverture elle-même, avec une nouvelle direction et le mode d'organisation qu'elle a cru devoir choisir.

A vrai dire, le retrait de la subvention du Théâtre-Italien, d'une part, et, de l'autre, les prétentions de certains artistes, notamment de M^{lle} Patti, ont dû déterminer M. Bagier à faire de réels sacrifices. Et lui inspirer quelques innovations plus ou moins hasardées. Pour ce qui est des sacrifices, je suis convaincu que M. Bagier regrette autant que personne le non-renouvellement de M^{me} Alboni, qui devrait faire partie de toute combinaison comme modèle de beau chant et de méthode pure et parfaite; celui de Zucchini, l'excellent bouffe; celui de Naudin, le charmant ténor, et celui de M^{me} Penco, de M^{lle} Battu et de M^{me} Trebelli, trois cantatrices fort distinguées. Mais nous comprenons aussi que M. Bagier ait dû reculer devant certaines exigences. À l'égard des innovations, j'en trouve trois, je l'avoue, que je ne me décide pas à laisser passer sans protestation, et cela dans l'intérêt de la troupe chantante, dans l'intérêt du public et dans l'intérêt de M. Bagier lui-même: 1^o le parterre supprimé; 2^o le prix des places de l'orchestre mis hors de la portée des bourses ordinaires; 3^o le nombre des représentations par semaine porté à cinq au lieu de trois.

Je ne demande pas mieux que de donner acte à M. Bagier des heureuses modifications qu'il a fait subir à la salle tant à l'extérieur qu'à l'intérieur; de son grand vestibule transformé en vaste salon d'attente bien chauffé et bien à l'abri des courans d'air; de son foyer agrandi de deux salons latéraux; du lustre exhaussé de plusieurs mètres, ce qui permet aux spectateurs des troisièmes et quatrièmes loges de porter leurs regards sur la scène sans être éblouis par l'éclat des lumières. Il n'est pas jusqu'au couloir pratiqué au centre de l'orchestre dont je ne vanterais la commodité si cette disposition n'avait pas privé le public d'une place qui lui appartient de droit et qui devrait être plus que toute autre à l'abri de toute atteinte; je veux dire le parterre. Le parterre est nécessaire partout; au Théâtre-Italien, où les claqueurs ne sont pas admis, il est indispensable. Le parterre, ne vous y trompez pas, est le rendez-vous des hommes intelligens, des vrais artistes, des connaisseurs, de ceux qui se passionnent encore pour l'art musical, des restes, des débris, aujourd'hui, hélas! bien dispersés, bien clairsemés, de ce qu'on nommait autrefois le public. Le parterre, c'est l'âme dans le violon, c'est la table d'harmonie de l'instrument, et cela est vrai au propre comme au figuré. L'exécution musicale vient se refléter dans le parterre, pour en jaillir, pour se répercuter dans la salle, plus vibrante et plus grandiose.

Le parterre se compose de ces artistes, de ces connaisseurs qui ont voué un culte à Mozart, à Cimarosa, à Rossini. Et ce sont ces gens là à qui vous interdisez l'entrée de votre théâtre! Un parterre de millionnaires serait le parterre du monde le plus froid et le plus décourageant. Vous aurez beau mettre aux troisièmes loges un rang de cent cinquante stalles à

quatre francs, vous ne remplacerez pas le parterre, qui, comme son nom l'indique, est au rez-de-chaussée et fait face à l'acteur. Pour que les acteurs, pour que les chanteurs jouent et chantent avec ensemble, avec chaleur, avec entrain, il faut que leurs regards aillent droit devant eux chercher les regards du parterre qui leur correspondent et où ils puisent, comme dans un foyer, l'inspiration et la flamme. C'est un échange d'impressions et d'émotions qui porte à son comble l'effet musical. Supprimer le parterre, c'est non seulement priver toute une classe d'honnêtes et braves gens d'aller entendre la musique italienne, c'est encore, j'oserai le dire, bien que ce ne soit pas l'intention de la direction, c'est manquer de respect au public, car c'est afficher que le millionnaire seul est apte à juger des beautés des arts. Oui, vous le remplirez, votre orchestre, les jours exceptionnels, les jours où M^{lle} Patti chantera, si tant est que la fascination que cette jeune et brillante cantatrice a exercée sur le public se prolonge encore, ce dont je ne répondrais pas; oui, les jours de M^{lle} Patti, vous l'aurez, votre parterre de rois.... de la finance et de l'industrie, bien entendu. Quelques pauvres diables même voudront être rois ces jours-là. Mais après? mais le lendemain? Le lendemain, vous représenterez un opéra de Cimarosa ou de Bellini, avec une troupe convenable, des chanteurs suffisants, mais qui, portant leurs regards dans le vide, ne vous donneront qu'une exécution glaciale. La règle doit toujours tenir compte de l'exception, mais jamais on n'a vu l'exception servir de base à la règle.

Remarquez en outre qu'en élevant ainsi les prix de places de l'orchestre et en multipliant les représentations de la semaine, vous créez de nouveaux inconvénients sans vous donner un abonné de plus. Le public du Théâtre-Italien est un public connu; il est à peu près invariable et il n'augmente pas ainsi du jour au lendemain. Le nombre des habitués qui remplit très convenablement la salle trois ou quatre fois la semaine, ce nombre d'habitués, réparti sur cinq représentations, laissera inévitablement des vides et de fâcheuses lacunes dans les loges et dans les stalles. Il est impossible, par exemple, que les trois représentations successives du mardi, du mercredi et du jeudi soient également bonnes; elles se porteront tort mutuellement. Sur trois, il y en aura deux de faibles, au lieu de deux excellentes dont vous étiez assurés, sans compter que vous fatiguerez inutilement vos choristes, votre orchestre et vos chanteurs.

Est-il besoin d'insister encore et de montrer que ces mesures, décrétées *à priori* avant tout essai et toute application, sont en opposition avec les progrès réels de notre époque? Tandis que le bien-être, que les douceurs de la vie, que les bienfaits de la civilisation et des arts descendent de proche en proche au niveau de toutes les classes; tandis que l'artisan de Paris, l'ouvrier des faubourgs, le petit bourgeois de la banlieue affluent chaque dimanche au Cirque Napoléon, pour venir applaudir, moyennant soixante-quinze centimes, l'orchestre de Padeloup, exécutant les merveilles instrumentales de Haydn, de Mozart, de Weber, de Beethoven, de Mendelssohn, qu'ils écoutent dans un religieux silence, et dont ils apprécient les beautés avec une rare intelligence, c'est alors que l'on met hors la loi l'amateur qui ne peut donner que quatre ou cinq francs pour venir entendre M^{me} de La Grange et le ténor Fraschini!

Un ancien habitué du Théâtre-Italien me racontait ces jours derniers qu'il y a trente-cinq ans environ, sous l'administration de M. Laurent, on s'avisait de supprimer une partie des rangs du parterre. A la représentation suivante, le parterre exigea le rétablissement immédiat des banquettes supprimées. Ce qui eut lieu séance tenante, et personne ne dit mot. Il y avait alors un public aux Italiens. Aujourd'hui on ne fait pas d'émeute pour une chose semblable; mais ceux qui ne pourront assister aux représentations des Italiens iront se dédommager aux concerts Padeloup, le seul lieu musical de Paris peut-être où il y ait encore un public.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	30 OCTOBRE 1863
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	THÉÂTRE-ITALIEN [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	L'ouverture de la saison. – <i>La Traviata</i> , – <i>Rigoletto</i> , – <i>Lucia di Lammermoor</i> . – M ^{me} Anna de La Grange; – M ^{me} de Méric-Lablache; – Nicolini; – Delle-Sedie; – Fraschini; – Bouché. – Le parterre.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None