

Nous avons assez souvent parlé de Weber aux lecteurs de la *Revue* pour n'avoir pas besoin de revenir sur l'admiration que nous inspire le plus populaire de ses trois chefs-d'œuvre. C'est dire que nous sommes de ceux qui se plaignent lorsqu'on les prive d'entendre le *Freischütz*, qui veulent qu'il y ait à Paris au moins un théâtre où de pareils témoignages du génie humain soient conservés pour l'édification continuelle du public, comme pour l'enseignement de cette classe si intéressante de jeunes musiciens à laquelle c'est bien aussi montrer de la sympathie que de tenir la grande école ouverte en permanence ; mais une fois le principe // 1027 // accepté, que le *Freischütz* est un de ces ouvrages qu'une ville telle que la nôtre ne doit jamais perdre de vue, resterait à chercher quelle serait la scène la plus apte à se l'approprier. Du Théâtre-Lyrique, on n'en saurait parler jusqu'à nouvel ordre ; l'Opéra-Comique, dont le cadre serait peut-être le seul qui convînt, il faut malheureusement se résigner d'avance à le voir mis hors de la question, et par certaines habitudes trop bourgeoises de son répertoire et par l'incroyable longanimité avec laquelle ce théâtre subit la plus ridicule des tyrannies, imagine-t-on en effet que, à une époque de prétendue liberté théâtrale, il existe une commission des auteurs capable de tenir son interdit éternellement suspendu sur la seconde scène lyrique française, et de répondre par le plus inexorable des *non possumus* à toute sollicitation à elle adressée au nom d'un chef-d'œuvre de Mozart ou de Weber? — Le Théâtre-Lyrique n'existant pas, ou, pour parler le langage de Fontenelle, éprouvant une telle difficulté d'être que toute force d'initiative en est chez lui incessamment paralysée, l'Opéra-Comique n'osant point s'affranchir de sa grande charte, qui lui défend de jouer des traductions, l'Académie impériale devient le seul théâtre où le *Freischütz* puisse désormais trouver asile, et les amateurs de cette fière musique, s'ils faisaient trop les difficiles, n'auraient qu'à prendre leur parti de ne la plus entendre.

Ceci posé, nous sommes fort à l'aise pour insister sur les conditions essentiellement critiques d'installation que le *Freischütz* a toujours rencontrées et qu'il rencontrera toujours à l'Opéra. Les chanteurs fussent-ils cent fois meilleurs, l'art d'un poète eût-il réussi à conserver dans la traduction cette saveur pittoresque des paroles allemandes si complètement en harmonie avec l'expression musicale, vous ne sauriez faire que les genres concordent entre eux et que les choses soient à leur place. Qu'est-ce en effet que le *Freischütz*? Un simple récit de la forêt mis en musique par un homme de grand génie et d'une extrême bonne foi, un recueil de mélodies locales merveilleusement rapportées, ajustées, un de ces contes nocturnes qui tirent leur épouvante de l'étroitesse même de l'endroit où l'on se les raconte tout bas, pressés les uns contre les autres. Chercher là midi à quatorze heures, comme s'il s'agissait de monter un opéra de Meyerbeer, c'est aller contre l'esprit de cette musique, c'est en vouloir gâter à plaisir le romantisme. Qui s'occupa jamais en Allemagne d'assigner à la -mise en scène du *Freischütz* une couleur historique? Les pièces de ce genre n'ont point d'époque ; elles se jouent en pleine nature avec les costumes d'hier et d'aujourd'hui. Max, Casper [Caspar], Kuno [Cuno] et Kilian sont encore gardes-chasse au service du duc de Saxe-Weimar ou du prince de Reuss. Agathe, la fiancée du chasseur, continue à chanter son hymne à la lune pendant que son bel amoureux, égaré dans la *Wolfschlucht*, souffle bravement sur le réchaud cabalistique, et, de connivence avec un Samiel imaginaire, évoque toutes les forces de la nature pour arriver à des résultats que le plus modeste habitué du // 1028 // tir aux pigeons obtient chaque jour sans se

gêner. *Sancta simplicitas!* dirait Méphisto, le maître-diable qui, sur tous ses confrères passés et présents, garde l'immense supériorité de ne point croire à sa diablerie, tandis que l'honnête Samiel y croit, lui, du fond de son âme, en vrai diable rural qu'il est et restera. Le *Freischütz*, c'est la vie forestière allemande prise sur le fait ; à l'Opéra, tout le côté naïf et légendaire disparaît. On a, nous devons le reconnaître, fait du mieux qu'on pouvait pour qu'il en fût ainsi ; mais eût-on procédé avec une complète intelligence du sujet, l'inconvénient probablement serait le même, et les torts que la critique attribue à l'exécution viennent bien plutôt du manque absolu de proportions entre un opéra de genre comme le *Freischütz*, et les conditions toutes somptuaires de l'Académie impériale, où la nécessité de faire *grand* s'impose au directeur en quelque sorte malgré lui.

Et d'abord, sans le dialogue parlé, il n'y a point de *Freischütz* possible. Je défie que l'on me cite une pièce où la note et la lettre se marient plus étroitement ; c'est d'un bout à l'autre le mélodrame par excellence : témoin cette scène de la fonte des balles où le musicien a tiré un si curieux effet de l'entre-croisement de la musique et de la parole, et qui, à l'Opéra, représentée avec toute la pompe du tableau des nonnes dans *Robert* [*Robert le Diable*], perd ce que son caractère essentiellement familial avait de sinistre originalité. Au lieu d'agrandir les distances, il eût fallu au contraire les rapprocher. Ce décor, par son immensité, vous déconcerte, vous écrase ; et tout connaisseur, en voyant la toile se lever sur cet aménagement gigantesque, regrettera comme nous qu'un Weber nouveau, un Weber du présent et de l'avenir, ne se soit pas trouvé là pour composer une musique mieux appropriée à cette mise en scène, car l'ancienne musique assurément ne suffit plus ; les motifs semblent écourtés, sonnent creux, nombre d'effets cent fois admirés jusqu'alors passent inaperçus : l'appel des cors, par exemple, au moment où Max paraît sur la montagne, et dans le finale du dernier acte, après la superbe phrase en *si*, cette précieuse modulation amenant la reprise de l'air d'Agathe. Souvent même l'œuvre du machiniste, ne se contentant plus d'amoindrir l'œuvre du musicien, la supprime entièrement. Ainsi dans le texte de la partition le tableau de la *Wolfschlucht* se rattache au trio qui précède, comme le chœur des chasseurs se lie aux couplets d'Annette, par tout un système d'exquises transitions que l'oreille suit avec ravissement : à l'Opéra, toutes ces nuances sont perdues. Une simple toile de fond qu'on eût levée, sans retard, sans fracas, nous les eût conservées ; mais il fallait bâtir les décors, aménager les *praticables*, et l'on n'ignore point quelle histoire c'est de défaire au courant de l'action ces lourds morceaux d'architecture théâtrale. L'orchestre s'interrompt, un rideau tombe, et naturellement les conversations recommencent dans les loges. Nous voici rejetés hors de la pensée du maître, adieu le fil conducteur, un *truc* l'a brisé. // 1029 // Eh bien ! non, décidément c'est trop de zèle. Cette musique en dit assez pour n'avoir pas besoin qu'on la commente, de la sorte et qu'on l'*illustre*. Intime à la fois et descriptive, elle a son pittoresque en elle, dans ses mélodies, dans ses sonorités, dans ses paroles allemandes qui sont d'un poète (1), et ce qu'au piano elle vous raconte du clair de lune et du torrent, des troubles indéfinis et des pressentiments

(1) « Que je vous ai d'obligations pour notre magnifique poème ! Que de motifs divers ne m'avez-vous pas fournis, et avec quel bonheur mon âme pouvait s'épancher sur vos vers si *profondément sentis* ! » Lettre de Weber à son *librettiste* Kind.

de l'âme en communication perpétuelle avec les forces élémentaires de la nature, ce qu'elle contient en ses interlignes de romantisme confidentiel, défiera toujours la fantasmagorie de la mise en scène la mieux comprise et les plus merveilleux prestiges de la lumière électrique.

De sujet simple, on n'en saurait imaginer : deux cœurs naïfs, qui s'aiment au fond des bois et luttent ensemble contre les maléfices du monde souterrain, drame singulier où les bruits de la nature vont et viennent comme des moteurs symphoniques, espèce d'oratorio de la forêt dont un Allemand pouvait seul surprendre et coordonner les élémens ! Qui dit oratorio dit absence de développement dramatique. Le *Freischütz*, pas plus qu'*Oberon*, ne répond aux conditions d'un grand répertoire : ce sont là d'incomparables fantaisies, des suites de tableaux toujours intéressans, quelle que soit l'atmosphère démoniaque ou féérique qu'on y respire ; ce ne sont point des Opéras du genre de ceux que l'Académie impériale adopte et ne lâche plus, de vrais opéras où, comme dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], *Guillaume Tell* et *les Huguenots*, les passions humaines sont en jeu. Prenez les caractères de Weber ; hommes et femmes, ils se ressemblent tous. Agathe, Rezzia [Reiza], Euryanthe, c'est la même passivité contemplative, la même inaction dans la rêverie et le mysticisme sentimental ; c'est le même air avec son *cantabile* délicieux tout baigné d'ombres et de lumières et sa triomphante péroraison, la même prière aux étoiles, un peu dolente et monotone. Écartez la différence des costumes, et je demande comment vous vous y prendrez pour distinguer l'une de l'autre ces trois filles jumelles d'une même inspiration musicale, toutes les trois également blondes, avec des yeux bleus de *vergissmeinnicht* et des cœurs de Rachel qui ne voudront jamais être consolés tant que la lune au firmament se lèvera pour écouter leurs plaintes. Les hommes de Weber, eux aussi, ne varient guère. Max, Adolar, Huon, sont trois ténors infortunés, passant les uns après les autres par une série d'épreuves on ne peut plus malencontreuses, tous pareillement incapables d'agir, mais tous également doués de l'accent mélodique et sachant par leurs épanchemens élegiaques se rendre compatissant le public de tous les pays. N'oublions pas, pendant que nous y sommes, de relever encore l'air de famille existant entre le Casper [Caspar] du *Freischütz* et le Lysiart d'*Euryanthe*, nature démoniaque à outrance, es- // 1030 // -pèce de résumé de toutes les difformités morales qui ont servi à composer l'inferral garde-chasse, et qui va se dédoublant dans, le caractère d'Églantine [Eglantine].

Cette absence de force caractéristique est cause que Weber n'a jamais su écrire un finale. Ses finales sont de simples morceaux d'ensemble sur lesquels va s'étendre par momens une éblouissante nappe mélodique, des chœurs souvent pleins de magnificence ; mais nous ne voyons pas qu'ils se mêlent beaucoup à l'action. Ils arrivent la plupart du temps lorsque la pièce est jouée, éclatent en hymnes d'actions de grâces, et se contentent de former le couronnement de l'édifice. Le finale de *Don Juan* [*Don Giovanni*] et des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], du premier acte du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*], du second acte de *Guillaume Tell*, le finale du second acte des *Huguenots*, voilà des chefs-d'œuvre de contexture dramatique ; parlez-moi de Mozart pour savoir créer, conduire et dénouer son drame, manœuvrer des personnages, dont les intérêts et les passions s'entre-croisent, et bon gré mal gré les concentrer sur un point stratégique avec cette habileté de coup d'œil, cette assurance magistrale, qui faisaient dire au grand

Frédéric : « Les ennemis sont où je les voulais. » Mettre en regard de la pleurarde sentimentalité d'Agathe l'enjouement guilleret d'Annette et marquer, dans le duo et le trio du *Freischütz*, la différence de ces deux natures par des oppositions de rythme, est une très ingénieuse antithèse musicale, un joli trait de peinture de genre, et rien de plus. Mozart et Beethoven, Rossini et Meyerbeer, s'y prennent autrement lorsqu'il s'agit d'individualiser des caractères ; mais ceux-là sont des *humanistes*, tandis que le romantisme fantastique de Weber n'a de goût que pour les puissances occultes de la nature, et ne veut du cœur humain que sa rêverie et ses superstitions. Il ne connaît que le gouffre ou la grotte d'azur, la porte d'airain ou la porte d'ivoire, *sunt geminæ portæ*, et dédaigne de frapper à la grande porte de la vie, à celle où les Shakspeare [Shakespeare], les Molière, les Mozart et les Beethoven ont passé ; la terre est une région intermédiaire qui à ses yeux ne compte pas, c'est un gnostique ; mais ouvrez-lui les mondes souterrains, les campagnes du bleu, et vous verrez comme il les gouverne en roi. On peut dire de Weber qu'il a créé la langue des esprits, son orchestre ne ressemble en rien à ce qu'on créait entendu jusqu'alors. Laissons de côté le bon Haydn et son quatuor patriarcal, où les instrumens à vent, quand ils interviennent, ne figurent guère qu'à l'état de solistes ; Mozart, bien autrement coloriste, mélange les sonorités, et par la fusion des divers groupes arrive à l'intensité de l'expression ; Beethoven, nul ne l'ignore, est en matière d'instrumentation, l'*individualisateur* par excellence, connaissant le fort et le faible de chaque instrument, en tirant pour l'effet général, symphonique, tout ce que sa nature peut fournir de ressources même secrètes, et si le quatuor reste encore chez lui la base fondamentale de l'orchestre, du moins toutes les voix conservent-elles un certain équilibre. Avec Weber, // 1031 // cette pondération cesse résolument, les instrumens à vent prennent le dessus ; voici la domination qui commence de la flûte et du hautbois, de la clarinette et du basson, du cor et de la trompette. C'est aux sons aériens et vaporeux de la flûte et du hautbois que s'élèvera dans les nuages la cité flottante d'Oberon et de Titania, tandis que le maître empruntera aux bassons et aux clarinettes de quoi rendre les pressentimens et les terreurs du monde souterrain, aux cors la saveur forestière, aux trompées et aux trombones l'élément résurrectionniste du vieux moyen âge écroulé. Ajoutons bien vite cependant, que l'instinct de cette coloration tout individuelle formera le fond même de son génie, car s'il est au demeurant très facile de décomposer l'art de Weber, toute cette chimie musicale ne sert de rien lorsqu'il s'agit de procéder, d'instrumenter, et Berlioz, qui n'était certes pas un musicien ordinaire, l'a bien prouvé en voulant tremper sa plume dans l'encrier du maître pour écrire des récitatifs aux *Freischütz*.

Rendons à l'administration cette justice de reconnaître qu'en remontant le *Freischütz*, après trente ans, elle a traité sans ménagemens cette superfétation du texte. On a pratiqué de vraies coupes sombres dans la suffocante épaisseur des dialogues chantés, et néanmoins il en resté encore trop. Je voudrais ne point médire de l'*Invitation à la valse*, mais la manière dont on l'exécute et la représente à l'Opéra me semble absolument critiquable. Meyerbeer, dans une lettre rendue publique en un certain procès, se récusait à la seule idée d'instrumenter le *roi des Aulnes* [*Erkönig*] de Schubert. Berlioz, également tourmenté de scrupules, a passé outre, et certes la chose a dû terriblement lui coûter, à lui qui de sa vie ne cessa de fulminer l'anathème contre les malheureux arrangeurs. Nous parcourions dernièrement ses *Mémoires*, où tant d'or se mêle au clinquant, où les plus odieuses

vulgarités viennent à chaque instant déparer des pages d'ailleurs excellentes ; on n'imagine pas ce que contient ce livre de railleries grotesques et d'invectives de toute sorte à l'adresse des gens qui jamais ont osé toucher d'une façon quelconque aux textes d'autrui. Par quelle série d'inconséquences, l'auteur de ce livre en est arrivé à se permettre de remanier le *Freischütz*, d'instrumenter l'*Invitation à la valse*, je ne me charge pas de l'expliquer, et je me borne à penser qu'il se sera dit : « Je ferai mieux, » imitant à son tour ces horribles sacrilèges, « ces idiots » voués à toutes les exécutions, à toutes les huées de l'avenir, et ne croyant ou ne voulant pas croire que, même en faisant mieux, il fait comme eux. Il se peut que dans un concert, soigneusement isolée des autres compositions du maître, cette instrumentation de Berlioz passe pour du Weber ; à l'Opéra, en plein *Freischütz*, l'illusion n'est pas possible, l'exagération seule des procédés de Weber trahit la supercherie ; à certains momens, l'imitation tourne à la charge : c'est la palette tout entière écrasée d'un coup de poing sur la toile. J'appelle l'attention des musiciens, des amateurs sur // 1032 // ce passage où les harpes, les flûtes et les petites flûtes se sont donné le plus glapissant des rendez-vous, et je leur demande si le grand, l'irascible Weber prendrait fort en patience cette grimace de sa couleur et de son style?

Le pas que cette transcription accompagne, et que M^{lle} Beaugrand danse à ravir, n'a qu'un tort, celui de n'être point à sa place. Cette pantomime essentiellement aristocratique (la musique ici n'en comportait pas d'autre), succédant sans transition au chœur des chasseurs, produit le plus singulier des contrastes. Où sommes-nous? Essayons un peu de relever l'état des lieux : sous une magnifique tente de campement qu'on croirait dressée pour Wallenstein et son état-major, mange, boit et se prélassé un superbe hospodar de fantaisie, harnaché de brandebourgs d'or, enturbanné comme un Turc. Que vient faire là cet Orosmane? que nous veulent ces fiers pandours qui gardent sa personne auguste? Des casques et des pertuisanes dans le *Freischütz*, ô mise en scène, ce sont bien là de tes jeux! Il est vrai qu'un instant auparavant nous avons pu voir des glaciers dans la Suisse saxonne! N'importe, comme il s'agit avant tout d'égayer ce potentat qui semble horriblement s'ennuyer en sa douillette de satin cerise, on envoie les chasseurs se coucher dans l'herbe, et la fête commence ; un vrai bal, s'il vous plaît, la valse la plus exquise dont jamais le talon rouge d'une bottine de duchesse ou l'éperon damasquiné d'un vaillant prince ait marqué le rythme impérieux, et qu'on exécute là en plein air, sur le *turf*, chose d'ailleurs fort regrettable, qui vous mécontente à double titre, car, tout en maugréant contre une malséante adaptation, vous vous dites que c'est grand dommage qu'on ait gaspillé de la sorte un motif qui, bien employé à son temps, à son heure, eût peut-être fourni matière à tout un ballet.

Parlons maintenant de l'interprétation, et ne nous laissons pas égarer par ce beau rêve de la perfection qui semble échauffer la critique chaque fois que l'Opéra se hasarde à reprendre un chef-d'œuvre du passé. Il y a quelques années, lors de la mise en scène de *Don Juan* [*Don Giovanni*], les sévérités, on s'en souvient, ne firent pas défaut. On vit de tous côtés sortir des juges qui, après avoir établi les plus sérieux parallèles entre la version de l'Académie impériale et celle du Théâtre-Lyrique, décidèrent que finalement c'était le Théâtre-Lyrique qui « méritait la palme, » et que M. Barré l'emportait sur M. Faure, comme M^{me} Charton-Demeur [Charton de Meur] sur M^{me} Sass [Sasse], et M. Troy sur M. Obin. Cette fois encore,

à propos du *Freischütz*, on n'a point manqué de mettre en avant le Théâtre-Lyrique et de lui donner la préférence. Rien de plus contestable que cette prétention. M^{me} Carvalho, malgré tout son talent, ne possédait aucune des qualités nécessaires pour faire une Agathe même médiocre, et le reste de la troupe, bien que formant le dessus du panier, ne méritait guère l'honneur d'être nommé. L'exécution du *Freischütz* au Théâtre-Lyrique fut, comme celle de *Don Juan* [*Don Giovanni*], une bonne exécution de province, rien de plus. // 1033 // A l'Opéra, si l'Agathe a ses défaillances, si le Max prête trop le flanc, l'orchestre et les chœurs tiennent vaillamment la partie, et l'on sait quelle place occupent dans une bonne mise en scène du *Freischütz* ces élémens d'exécution. En Allemagne, les masses vocales sont presque tout, les personnages s'en détachent à peine, et c'est ce qui fait que dans les plus petites villes vous assistez à d'intéressantes représentations. Les chœurs du *Freischütz* sont là partout en permanence ; dans ces joyeux groupes chantant les soirs d'été devant leurs portes sont des jeunes gens et des jeunes filles qui n'auront même pas besoin de changer de costume pour se transformer en Max, en Agathe, en Annette [Aennchen], en Casper [Caspar], au premier coup d'archet, au premier appel du cor. Quel dommage que M. Villaret n'ait pas reçu la moindre confiance des secrets du pays ! il chante cette musique sans goût comme sans accent ; il ne la comprend pas, et le mieux qu'on puisse dire à sa justification, c'est qu'un autre ne la comprendrait pas davantage, et que M. Colin n'y serait pas moins déplacé. M^{lle} Hisson continue à jouir d'une magnifique voix dont elle ne sait que faire, et qui la gêne et l'embarrasse ; il semble qu'elle éprouve à chanter un immense ennui ; sa nonchalance s'y refuse. Chateaubriand bâillait sa vie, M^{lle} Julia Hisson bâille son chant. Une fois seulement cette belle voix parvient à se poser dans l'*adagio* de la cavatine d'Agathe, qu'elle dit avec ampleur et sentimentalité, sinon avec largeur et sentiment. M. David compose bien la sinistre figure de Casper [Caspar] ; je lui voudrais cependant une attitude plus soutenue. Casper [Caspar] est un scélérat, un damné ; il n'est point un lâche, et dans la scène de l'incantation, dans son dialogue avec Samiel, M. David abaisse le personnage jusqu'à la poltronnerie, à la platitude. J'aurais aussi mieux auguré du succès musical : un tremblement de la voix, trop sensible depuis quelque temps, nuit à l'effet des couplets et de l'air du premier acte, enlevés du reste avec bravoure. Nous ne soupçonnons guère que M^{lle} Mauduit eût jamais été choisie de son plein gré le rôle d'Annette [Aennchen] ; mais on ne choisit pas son devoir, on l'accepte tel que votre directeur vous l'impose. M^{lle} Mauduit est une cantatrice de grand opéra : une Alice, une Rachel, une Elvire [Elvira] ; le malheur veut qu'en jouant Siebel [Siébel], dans le *Faust* de M. Gounod, elle y ait réussi et prouvé, beaucoup trop peut-être pour son propre avantage, que tout en pouvant le plus, elle pouvait le moins, ce qui lui a valu la parfaite reconnaissance de l'administration et en même temps l'octroi tout délicat de ce joli rôle d'Annette [Aennchen], qu'elle chante et joue avec une grande sûreté d'artiste et beaucoup de gentillesse féminine.

Maintenant que penser de certains bruits d'après lesquels une distribution entièrement nouvelle des rôles du *Freischütz* serait sur le point d'être essayée ? Notre opinion est qu'il n'en faut rien croire. Un directeur peut se tromper, il ne se désavoue pas. Son intérêt, pas plus que son devoir, ne lui conseille d'abandonner ses artistes ; l'un et l'autre lui ordonnent au contraire de tenir bon, de persister et de conduire bra- // 1034 // -vement jusqu'au bout une œuvre collective, même alors

qu'il reconnaîtrait par quels côtés elle offre prise à la critique. Les avertissemens de l'expérience ne servent que pour l'avenir ; les vouloir utiliser sur le coup c'est montrer sa faiblesse et son désarroi. Quand on a une fois pris un plan, on doit s'y tenir, d'après ce principe qu'il vaut mieux exploiter les choses en ce qu'elles sont que de les vouloir toujours recommencer parce qu'on n'a pas d'emblée atteint la perfection. D'ailleurs il n'y a pas dans ce monde que des recettes à encaisser, il y a aussi la dignité d'un théâtre de premier ordre, qui ne permet point qu'on fasse huit mois durant travailler des artistes pour les dépouiller de leurs rôles du jour au lendemain. Agir de la sorte serait le comble de la maladresse ; une administration y perdrait tout son crédit, car les artistes, voyant qu'on se moque d'eux, cesseraient de prendre au sérieux des études faites pour rester sans résultat, alors qu'elles ne tournent pas à leur confusion. En ce qui concerne le *Freischütz*, toutes les distributions du monde ne changeraient rien à l'état des choses. Il faudrait renverser l'édifice de fond en comble, avoir d'autres récitatifs, une autre traduction ; il faudrait l'impossible. La situation, telle que les circonstances l'ont amenée, n'est certainement point une victoire, elle n'est pas non plus une défaite, et mieux vaut encore pour l'administration de l'Opéra un loyal acquiescement qu'un maladroit remue-ménage qui, sans profiter au caissier, amoindrirait beaucoup l'autorité de la direction.

Le *Freischütz* n'a jamais fait en France que d'assez rapides apparitions. On l'a vu depuis trente ans voyager tour à tour du Théâtre-Lyrique à l'Opéra et ne se fixer nulle part. Cette fois encore j'ai tout lieu de craindre que la fantasmagorie ne soit de très courte durée. Les œuvres classiques seules résistent à la traduction ; le *Don Juan* [*Don Giovanni*] de Mozart est de tous les temps, de tous les pays, de tous les répertoires ; le *Freischütz*, par sa poésie même d'un caractère si exclusivement germanique, si local, répugne à cette naturalisation universelle. Impossible de l'acclimater chez nous, quoiqu'on fasse, il reste allemand, allemand ombrageux, sauvage, réfractaire aux mœurs du beau pays où fleurissent *la dame Blanche* et *Fra Diavolo*. S'il lui arriva jadis, à ce chef-d'œuvre sublime et renfrogné, d'entrer en pleine communication avec le public français, c'est peut-être qu'il trouva son maître dans un homme qui ne croyait pas aux chefs-d'œuvre, et qui au premier coup le rudoya, le maltraita, pour le soumettre au goût français. Nous raillons aujourd'hui et à bon droit ces arrangemens, — notre religion envers le génie s'en indigne comme d'un sacrilège ; mais qui nous soutiendra que ces arrangemens n'aient pas été nécessaires dans leur temps ? qui nous répond qu'à cette heure même le public de l'Opéra ne les regrette pas ? Combien dans cette salle qui s'ennuie n'aimeraient à pouvoir se récrier contre une de ces adaptations intelligentes qui font réussir l'œuvre du génie ! On s'indigne, mais on s'amuse, et cela vaut mieux que de bâiller en admirant. // 1035 // Un pays resté fidèle à ses traditions, à ses goûts ; on aura beau restaurer les textes et pieusement vouloir remettre les choses à leur place, le public français, en fait de *Freischütz*, ne connaîtra jamais que son *Robin des Bois*.

S'il existe deux esprits ayant une parenté tout à fait particulière, c'est assurément Hoffmann et Weber ; rapprocher ces deux noms sur une affiche était une idée ingénieuse : un ballet nouveau, *Coppélia*, termine en effet le spectacle, auquel, *volens, nolens*, le grand *Freischütz* sert très humblement de lever de rideau. Or *Coppélia*, c'est le féminin de *Coppélius*, et qui ne connaît l'histoire de *l'homme au sable* ? Cette idée du conte fantastique semble depuis quelque temps

énormément préoccuper M. Nutter. Après l'avoir une première fois mise au profit aux Bouffes-Parisiens dans *la Princesse de Trébizonde*, voilà qu'il en a fabriqué maintenant un ballet ; si par hasard il lui plaisait quelque jour d'en tirer une comédie pour le Gymnase, nous serions en mesure de lui indiquer une étude dramatique de M. Frédéric Van Helmont, publiée il y a quelques années en Allemagne. Cela s'appelle *les Automates* ; on n'aurait qu'à traduire, car la pièce est toute faite, et cette question de l'existence artificielle transmise à des poupées de cire ou de bois avait fourni au jeune auteur des boutades philosophiques, qui pourraient sans doute encore avoir leur prix même après les pantalonades d'une opérette-bouffe et les charmans lazzi d'une ballerine de quinze ans. « Monter le ressort ! moyen unique d'agir avec les automates comme avec les hommes ; le tout est de savoir s'y prendre, car le ressort varie beaucoup : l'amour, l'ambition, la gourmandise, l'envie, la soif de l'or, autant d'individus, autant de mobiles différens, tandis qu'avec mes automates le ressort au moins ne change pas. J'ai connu les hommes, et j'ai fait des automates ; j'ai fabriqué des automates, et j'ai appris à ce métier l'art de conduire et de gouverner tes hommes. Croyez-moi, monseigneur, une mécanique vaut l'autre, le tout est d'avoir bien étudié les ressorts pour les faire jouer au moment convenable. » Et la pièce allemande continue ainsi sur le ton humoristique avec une intrigue plus ou moins compliquée, mais qui se suit et se dénoue. En voyant au second tableau du ballet la jeune fille prendre la place de la poupée, chacun s'imaginait que la substitution allait amener quelque chose : non pas ! c'était uniquement de l'art pour l'art, un prétexte à toute sorte de virtuosités mimiques et chorégraphiques. L'auteur de la comédie à laquelle je fais allusion ne se contente pas de transporter tel quel sur les planches le mannequin du conte ; s'il prend le motif hoffmanesque, c'est pour le varier à sa guise, pour en tirer tout ce qu'il peut rendre en ingéniosités drolatiques. J'ouvre la scène suivante qui prépare le dénouement, et donnera au lecteur français la vraie note de ce petit drame, que j'aimerais à voir traduire pour un de nos théâtres de genre.

« LE MARGRAVE. — Comment me tirer de là ? car je ne puis cependant // 1036 // consentir à ce que mon fils le prince héréditaire épouse la fille de ce caporal couronné.

« COPPÉLIUS. — Une nièce du grand Frédéric !

« LE MARGRAVE. — Soit, mais si compromise par l'aventure d'hier au soir ! Tiens, ne me parle plus de cette union ; quoi, qu'il puisse advenir, j'y renonce.

« COPPÉLIUS. — A votre aise, monseigneur ; mais on pourrait toujours arranger un petit simulacre de mariage qui sauverait du moins les apparences.

« LE MARGRAVE. — Et lequel ?

« COPPÉLIUS. — Par exemple marier deux de mes automates.

« LE MARGRAVE. — Marier des automates !

« COPPÉLIUS. — Nous poserons que le jeune seigneur est votre fils et la demoiselle sa fiancée, et nous procéderons.

« LE MARGRAVE. — Maître Coppélius, vous n’y pensez pas!

« COPPÉLIUS. — Pardon, ne vous est-il jamais arrivé de faire pendre un homme en effigie?

« LE MARGRAVE. — Mais si, plusieurs fois ; j’avoue même avoir un certain faible pour ce genre d’exécution...

« COPPÉLIUS. — Où la justice et l’humanité trouvent leur compte...

« LE MARGRAVE. — Car on est pendu suivant les règles, et cependant on n’en meurt pas.

« COPPÉLIUS. — Du moment que vous avez le droit de faire pendre les gens en effigie, je ne vois pas qui oserait vous contester le privilège de les marier de la même façon : le grand-duc et votre cour attendent une noce, cette noce sera célébrée avec tout le cérémonial voulu.

« LE MARGRAVE. — Et après?

« COPPÉLIUS. — Dame! après, nous emballerons les deux conjoints dans un vieux coffre, et il n’en sera plus question. »

On devine que, par une adroite combinaison du vieux mécanicien, le mariage en effigie se trouve être un mariage on ne peut plus authentique, et sur lequel il n’y a point à revenir. Il semble qu’une péripétie de ce genre eût été bienvenue au dénouement de *Coppélia* ; même dans un ballet un peu d’habileté ne messied pas, et c’est aussi trop se moquer des gens que de donner pour dénouement à *l’homme au sable* la mise en action de *la Cloche* [*Das Lied von der Glocke*] de Schiller. Associer à l’idée fantastique d’un conte d’Hoffmann le plus classique des dithyrambes du poète d’Iéna, il y a là un de ces contre-sens, de ces anachronismes qui ne se font excuser qu’à force d’amuser leur monde, et cette fois le divertissement est loin de mériter son nom, ou, s’il le mérite, c’est par antiphrase : *lucus a non lucendo!* Quelle raison d’être ont ces figures emblématiques, ces éternelles allégories en plein air succédant à la jolie scène de l’atelier, si pittoresquement jouée et dansée par l’aimable virtuose? On aurait tout à gagner à supprimer ce tableau final ; le spectacle en serait // 1037 // allégé d’autant, et le public quitterait la place sous une impression de plaisir que l’ennui n’a point traversée.

Un ballet n’est point toujours un thème que le musicien doit mépriser ; cette action muette, cette suite de scènes où l’orchestre seul commente l’action et lui vient en aide pour remplacer la parole absente offrent au contraire au compositeur une belle occasion de se développer. Il y peut montrer toute sa force, être savant, habile, industriel à son heure, inspiré quand il le faut, développer au besoin tous les trésors de sa mémoire, tantôt citant les maîtres et tantôt puisant à son propre fonds, libre de festonner en longeant la côte ou de gagner au large. Hérold a semé dans *la Somnambule* mille choses exquises, Adolphe Adam ne fut jamais poète que dans ses ballets ; ce Désaugiers musical vous a dans *Giselle* des idéalités à la Novalis, et dans *le Corsaire* des flammes dramatiques dont ses opéras

ne portent point trace. C'est un peu de ce romantisme que nous voudrions rencontrer dans la musique de *Coppélia*. L'auteur, M. Léo Delibes, est un écrivain, et parmi tous les compositeurs attendant leur tour, parmi tous ces *normaliens* ferrés sur la théorie, je ne sais guère que M. Bizet qui soit capable de manier et de remuer un orchestre avec cette solidité de poigne. Si vous aimez le coloris instrumental, on en a mis partout ; j'ose même dire qu'il y en a beaucoup trop. Ces curiosités de résonnances au premier abord amusent l'oreille ; à la longue, elles vous étourdissent, vous assomment. Que M. Delibes y prenne garde, en un temps où la dextérité de facture a livré tous ses secrets, ce maniérisme à outrance, ce *brio* continu aura bientôt fait de tourner au poncif. Un autre grand péril qui menace les musiciens de talent, c'est l'opérette-bouffe. M. Léo Delibes a donné dans cet affreux travers ; il en est revenu, pensons-nous, mais sa musique en portera longtemps la marque. Rien de plus agaçant que ces harmonicas du second acte : les gens que cette note réjouit cherchent à l'excuser en arguant de la situation. Il se peut en effet que ces jeux de timbres imitant les boîtes à musique de Nuremberg fassent un accompagnement très naturel aux évolutions d'une poupée ; il n'en reste pas moins que de pareilles combinaisons nous viennent en droite ligne des Bouffes-Parisiens. Indiquer la note eût suffi ; la reproduire avec tant de complaisance, c'est vraiment se montrer trop ingénieux.

La petite Joséphine Bozacchi a déjà sa légende, ce qui, pour réussir à l'Opéra et s'y imposer d'autorité dès le début, est une condition non moins indispensable aujourd'hui que de n'être point née Française. Comme la Norvégienne Nilsson jouant du violon dans les kermesses villageoises, la Milanaise Bozacchi a connu les mauvais jours, et bien avant que les lustres fussent allumés, mille anecdotes habilement répandues attireraient la sympathie du public sur cette gracieuse enfant, soutien de toute une famille. Il s'est même trouvé aussitôt des bonnes âmes pour dicter à l'innocente pensionnaire des lettres d'un sentimen- // 1038 // -talisme prétentieux qui seraient certainement beaucoup mieux à leur place dans la morale en action que dans les colonnes d'un journal de théâtre ; mais laissons lances véhicules du succès, et sans nous occuper davantage de l'enfant-prodige, parlons de la jeune danseuse. Pour du mérite, elle en a, et si les enivremens de la première heure et le parasite empressement des flatteurs ne viennent point couper court aux efforts du travail, on peut compter d'ici à quelques années sur un talent très remarquable ; en attendant, les promesses sont charmantes. D'une physionomie tout avenante, où l'espièglerie éclate en jolis traits, agréable et d'un tour exquis, bien qu'un peu mignonne, intelligente dans son geste, légère et correcte dans son pas. M^{lle} Bozzachi possède de naissance toutes les aptitudes du métier. La virtuosité chez elle est instinctive, et pour arriver au style elle n'a maintenant qu'à suivre sa voie ; *ses pointes, ses parcours* sont un art consommé, sa pantomime, — on n'est pas Italienne pour rien, — joint à beaucoup de rythme, d'éloquence, une suprême distinction. N'oublions pas cependant que dans *Coppélia* M^{lle} Bozacchi joue un rôle écrit pour elle, un rôle qui, destiné d'abord à la Grandzow, s'est, par une longue suite de répétitions, transformé à l'image exacte de la gentille fée qu'on voulait *lancer*. Gestes et pas lui sont ménagés de manière à faire briller ses qualités, à cacher ses défauts, si elle en a, ce que nous ne saurons bien, à tout prendre, que lorsque nous l'aurons vue paraître dans les autres ballets du répertoire : *Giselle, Néméa, le Corsaire*, car les choses sont ici combinées tellement à l'avantage de la débutante, qu'on pourrait presque dire que

la petite Bozaracchi elle-même. Le premier soir, quand le succès la prit, ainsi au dépourvu, elle ne savait comment répondre aux ovations qu'on lui faisait. Aimable et touchante simplicité! elle se contentait de sourire aux applaudissemens, joyeuse et fière de son triomphe, relevant librement la tête au lieu de l'incliner selon le vieux rite consacré. Elle ignorait le salut et la révérence, et, n'ayant point prévu ce point prévu ce bienheureux épisode des applaudissemens, elle ne s'était point mise en quête de la pantomime d'usage pour le remplir. Une heure plus tard ; pendant l'entracte, vous auriez pu voir au foyer de la danse la superbe triomphatrice rire et se démener gaîment avec ses camarades du corps de ballet. Par combien d'émotions avait pourtant dû passer depuis la veille cette frêle et rare créature, hier inconnue et délaissée, ce soir entourée, applaudie, presque illustre, recevant avec une adorable petite moue l'hommage « de la ville et de la cour » comme on disait au temps de M^{me} de Sévigné!

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 JUIN 1870

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXXXVII – QUATRE-VINGT-
SEPTIÈME VOLUME

Year : XL^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Juin 1870 (MAI-JUIN 1870)

Pagination : 1026 à 1038

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LE *Freischütz* A L'OPÉRA ET LE BALLET DE
Coppélia

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None