

Robert le Diable, après avoir dormi deux ans du sommeil de l'empereur Barberousse dans les cryptes de l'Opéra, vient de se réveiller comme sous la baguette d'une fée, et le voilà parti pour d'autres destinées. C'est un spectacle entièrement nouveau ; la distribution des rôles, les costumes, les décors, l'a mise en scène, on a tout remanié, tout réformé, tout rajeuni ; il n'y a de vieux désormais que la musique. Je dis vieux et non pas vieilli, bien que la restriction ne regarde que l'ensemble, et que, pour certaines parties de l'œuvre, l'un et l'autre se puissent dire. Meyerbeer n'eut jamais pour unique objectif la simple vérité dramatique, son affaire était bien plutôt d'agir directement sur les masses, d'entraîner le public. Gluck, Mozart, Beethoven, ne cherchent que le beau, que le vrai ; l'effet ensuite vient quand il peut, quelquefois même il ne vient pas du tout, et leurs opéras produisent trop souvent sur la foule ce calme et solennel sentiment d'admiration que les oratorios ont le don particulier d'émouvoir. A Weber le premier, il faut attribuer cette tendance directe vers l'effet ; mais la révélation, chez lui encore inconsciente, ne devait trouver que dans Meyerbeer son metteur en œuvre souverain. A ce point de vue, il n'est pas // 499 // absolument vrai que Meyerbeer ait autant spéculé qu'on l'a écrit sur la fusion des divers styles. Mozart, avec sa mélodie suave et nombreuse, ses qualités toutes françaises de précision rythmique et de clarté, la variété, le choix, la science et la profondeur de ses harmonies, Mozart avait marié musicalement la France, l'Italie et l'Allemagne bien avant que le fils du banquier de Berlin eût projeté ces noces d'or. S'il les a rêvées à son tour, c'est plutôt en aventurier et beaucoup moins de parti-pris que par occasion. Meyerbeer, s'il n'eût possédé en propre d'autre art que celui-là, aurait peut-être réussi à composer des opéras dans un certain style Gluck-Mozart de nature à lui concilier l'estime des honnêtes gens ; mais eût-il, comme il l'a fait, remué, passionné son époque ? Il nous est permis d'en douter.

Meyerbeer, c'est une chose aujourd'hui connue de chacun, avait au plus haut degré la perception des instincts du public moderne, qui veut être surtout distrait, amusé, et dont l'enthousiasme a le seul plaisir pour raison d'être. De 1820 à 1830, du *Crociato* [*Il Crociato in Egitto*] à *Robert le Diable*, s'écoule une période de dix ans, pendant laquelle le grand artiste se cherche sous l'agréable dilettante voyageur, et, revenu de son école buissonnière en Italie, flaire de quel côté le vent se lève pour frapper un coup de maître. L'immense succès du *Freischütz* en Allemagne avait commencé par appeler son attention sur les effets nouveaux que la musique allait avoir à demander à l'élément pittoresque, jusque-là trop négligé pour l'idéalisme et la psychologie. En France, il trouvait *la Muette* [*la Muette de Portici*] au plein de son action révolutionnaire ; c'en était assez, je suppose, pour mettre sur sa voie un génie décidé à ne prendre conseil que des besoins de son temps, à flatter ses goûts et ses caprices. Le romantisme inconscient de Weber avait trouvé son organisateur. Ces masses dont le souffle d'Auber n'avait agité que la surface, une main habile et puissante les allait remuer dans leurs profondeurs. Du finale de la sédition dans *la Muette* [*la Muette de Portici*] à la scène de la bénédiction des poignards dans *les Huguenots*, il semble qu'il y ait des abîmes franchis, et cependant ces deux morceaux, dont l'un reste une magnifique inspiration, mais dont l'autre est une œuvre colossale, relèvent du même système, et l'inventeur de ce système, le vrai réformateur, n'est ici ni Auber ni Meyerbeer ; il s'appelle Scribe. A lui seul, Meyerbeer n'eût jamais atteint le but que dès ce moment il se proposa. Ce rêve d'une musique à grand spectacle, dramatique, passionnée et décorative, son génie de compositeur n'eût pas suffi à le réaliser, force était que le machiniste intervînt. Je parle ici non-seulement du costumier, du maître de ballet, du metteur en scène, mais du fabricant adroit, intelligent, inépuisable, dont les mille ressources allaient être coup sur coup activées, exploitées. Varier les effets, multiplier les tableaux, être de tous les temps et de tous les pays, un tel programme, s'il n'était point d'un musicien ordinaire, exigeait aussi du librettiste une originalité de talent et

des facultés inventives que ne montrent // 500 // guère les faiseurs d'aujourd'hui, occupés spécialement à ravauder Shakspeare [Shakespeare] et Goethe. Quoi qu'il en soit, Scribe fut l'homme de cette réaction, qu'il gouverna en quelque sorte de sa propre initiative et sans avoir eu besoin d'être poussé par le musicien. Meyerbeer n'eut pas grand'peine à deviner les avantages qu'on pouvait tirer d'un pareil collaborateur, et l'association de ce génie et de ce talent, pour premier résultat, donna *Robert le Diable*.

Doué comme Weber du sens de la sonorité, mûri par d'énergiques études, Meyerbeer mettait la main sur un poème où tout ce qu'il avait acquis dans ses longs voyages, — en Italie de grâces mélodiques, en Allemagne d'autorité magistrale, en France de goût et de juste mesure dans les proportions, — allait enfin pouvoir s'exercer. Cette légende du diable fait homme, dont il n'est pas un peuple qui ne possède sa version, Scribe, disons-le, l'a traitée en poète dessinant à larges traits les situations, se contentant partout de faire œuvre simple de programme, à ce point que sa pièce a besoin, pour être comprise, et du commentaire de la musique et de tout l'appareil des décorations et de la mise en scène, ce qui est à mon sens l'idéal d'un poème d'opéra. Lui, d'ordinaire si bourgeois, il s'élève très souvent dans son théâtre lyrique à la plus haute conception du sujet, comme dans le quatrième acte des *Huguenots*, et surtout dans cette admirable donnée du trio final de *Robert* [*Robert le Diable*], figuration vivante et pathétique jusqu'au sublime de l'idée si familière à l'art du moyen âge, et dont tous les portails, tous les vitraux, tous les triptyques des cathédrales portent l'empreinte fouillée dans la pierre ou le bois, enluminée dans le cristal ; n'en disons pas trop cependant, car, s'il y a fort à louer dans ce beau poème, la critique y trouve aussi bien des endroits où se prendre. Ce personnage d'Alice par exemple, quel est-il? Vit-on jamais caractère plus en désaccord avec lui-même? Voilà une jeune fille qui, naïve et toute charmante d'innocence et de simplicité au premier acte, inspirée et tragique au cinquième, passe la première partie du troisième acte à se manifester en paysanne d'opéra-comique ; évidemment la petite mijaurée qui vient ainsi, leste, fûtée et provocante, vocaliser en l'honneur de la patronne des demoiselles, n'a rien de commun avec l'aimable enfant que nous avons connue dans la première scène, et qui tout à l'heure, dans le trio final, rayonnera des plus nobles flammes de l'enthousiasme. Entre l'exposition et le dénouement, il y a pour ce personnage une vraie solution de continuité, il se désavoue et se dément. Ces couplets badins, presque effrontés, sont le plus étrange contre-sens dans la bouche de celle qui tantôt a soupiré la romance d'entrée. Lorsque j'entends au début cette phrase pleine d'émotion et de recueillement, la présence de Raimbaut voyageant seul avec cette jeune fille n'a rien qui me choque ; mais la petite personne qui chante si galamment « quand je quittai la Normandie » me paraît en savoir déjà long, et je commence à me montrer beaucoup moins rassuré sur le // 501 // compte d'un pareil ange qu'un beau garçon accompagne nuit et jour en pèlerinages. Du reste, cette inconsistance du personnage dramatique ne pouvait manquer de réagir sur le caractère musical, et comme dans une œuvre d'art tout se tient, on comprend quelle difficulté doit offrir à l'interprète un rôle ainsi partagé entre l'héroïne et la bergère d'opéra-comique, réclamant en même temps que la puissance et l'inspiration d'une grande tragédienne la gentillesse et la virtuosité d'une chanteuse légère.

C'est par ces côtés de grâce coquette et d'afféterie que M^{lle} Nilsson prend le rôle : voilà bien ses cheveux blonds, son regard de nix, froid et bleu comme l'acier, plein de captation et de sortilège, jamais tendre, ces petits airs sauvages et tous ces effaremens naturels ou voulus si curieusement en harmonie avec les étranges résonnances de sa voix. Il n'y a qu'une Nilsson au monde pour réussir ainsi dans un rôle par les défauts mêmes de ce rôle ; on n' imagine pas une Alice plus invraisemblable à la fois et plus charmante. Elle entre, la jolie messagère, svelte et

dégagée, sa tunique blanche serrée aux flancs par la ceinture de cuir ; les chevaliers la traînent éperdue devant Robert. L'instant est solennel, tous ses amis tremblent dans la salle, et certes elle en a beaucoup, elle en a tant qu'on peut dire que depuis M^{lle} Rachel nulle personne de théâtre ne fut si unanimement recherchée, fêtée, adulée, de la société parisienne. Elle seule reste imperturbable, car c'est une des particularités et des forces de cette nature très exceptionnelle d'ignorer les angoisses de la peur, ou du moins, si elle les ressent, de n'en rien laisser voir. « Va, » dit-elle, et sur sa bouche à peine entr'ouverte vous voyez déjà courir la fantaisie. Au lieu de chanter le texte, de filer le *mi*, qui est une ronde, en le portant sur le *sol*, qui est une croche, elle donne à l'une et à l'autre note la même valeur, étend, prolonge la seconde comme la première. L'effet assurément est neuf, amusant, comme disent les peintres ; Meyerbeer l'approuverait-il ? On l'ignore ; toujours est-il qu'il ne l'a pas indiqué. Même étrangeté dans toute l'interprétation du morceau, le nuancé, l'exquis, partout substitués au pathétique, l'arabesque remplaçant la ligne simple du dessin ; oubliez l'admirable page de Meyerbeer, cette haute et classique inspiration à la Mozart, mettez que vous entendez un *lied* norvégien, c'est adorable ! *Brava, Nilsson ! Very lovely indeed !*

Le second acte appartient à la princesse, et M^{me} Carvalho n'était point femme à laisser perdre un pareil avantage. Costumée à ravir, ses cheveux cerclés d'un bandeau d'or ocellé de pierreries, sa taille merveilleusement dégagée sous les plis de la dalmatique d'azur à semis d'étoiles, elle a dit sa cavatine avec une élégance, un éclat, une bravoure, qui sont la perfection du chant. Personne aujourd'hui n'a cet art de poser la voix. Dans le finale, ses forces la trahissent un peu ; mais patience, attendons-la tout à l'heure à l'air de grâce. Comment cette grande scène // 502 // du quatrième acte, où tant de force est nécessaire, a pu devenir pour la cantatrice une occasion de triomphe, c'est encore là un de ces secrets dont il faut chercher l'explication dans les inépuisables ressources du style. On supplée à tout avec du style, et, sans parvenir à changer la nature physique de l'organe, on arrive par des progressions savamment mesurées à faire qu'une petite voix s'élève aux plus grands effets ; ainsi de cette invocation suppliante d'Isabelle à Robert, que M^{me} Carvalho gouverne en artiste imperturbable. Elle commence *pianissimo*, ce n'est d'abord qu'un soupir, un souffle qu'on entendrait à peine, si l'art tout magistral qui préside à cette émission ne faisait de ce soupir, de ce souffle, quelque chose d'électrique déjà et de lumineux. Insensiblement la note s'accroît, l'étincelle étend son foyer ; la voix, entraînée, échauffée, pousse au dehors ses forces décuplées par l'expression, et quand l'orchestre arrive vers la fin à déchaîner ses tempêtes, on la perçoit encore blanche et plaintive planant au-dessus des cuivres comme l'alcyon au-dessus des vagues. Je parle de l'effet tel que M^{me} Carvalho le réalise aujourd'hui qu'elle s'est retrouvée elle-même. Malade encore le premier soir, une défaillance la saisit sur les dernières mesures de son air, on la vit s'arrêter tout à coup, serrer sa tête entre ses mains, suffoquer ; l'orchestre aussi s'arrêta, et la représentation fut un moment suspendue ; puis, se redressant par un suprême effort, la courageuse artiste termina sa phrase ou plutôt l'expira dans un flot de larmes. Le public en de telles circonstances n'a point l'habitude de marchander sa sympathie à qui la mérite si bien, les applaudissements éclatèrent avec frénésie ; mais en rentrant dans la coulisse M^{me} Carvalho s'évanouit. Fort heureusement M. le ministre des beaux-arts, causant avec M^{lle} Nilsson, se trouva là tout exprès pour recevoir dans ses bras la pauvre Isabelle. Tous les journaux ont raconté cette anecdote qui, espérons-le, accroîtra encore la popularité de la jeune excellence. M. Maurice Richard n'est point sans avoir un certain air de ressemblance avec le calife de Bagdad, lequel préférait au travail de cabinet les longues promenades dans les lieux publics de sa bonne capitale ; il ne perd pas une occasion de visiter en détail les moindres recoins de son empire. Nourri loin du sérail, il en veut connaître les détours ; il veut surtout voir par lui-même, ce qui lui permet d'offrir ses

complimens aux cantatrices qui se portent bien et du vinaigre à celles qui se trouvent mal. — Revenons à la cavatine d'Isabelle. Combien de fois les Allemands n'ont-ils pas reproché à Meyerbeer ses contre-sens dramatiques! En voici un, cet air de *grâce*, qui, tout chef-d'œuvre qu'il soit d'ailleurs, n'en mérite pas moins cette critique. Une femme brutalement assaillie dans son oratoire par l'homme qu'elle aime implore pitié contre cette agression démoniaque. Elle n'a de force que dans sa faiblesse, et, pour accompagner son cri de colombe effarée, toutes les puissances de l'orchestre font explosion. Si, pour une femme qui demande *grâce*, on remue de la sorte les trombones et les clairons, // 503 // il faudra donc, pour chanter la guerre, se servir des flûtes et des hautbois ; n'importe, la période est belle, et, malgré tous les raisonnemens, vous entraîne ; mais ce goût équivoque, qui procède chez Meyerbeer d'un insatiable appétit du succès, je le retrouve, à chaque instant dans *Robert le Diable* sans que l'erreur du maître soit excusée par rien de semblable à l'inspiration que je viens de citer. Le second acte tout entier porte, l'empreinte d'un italianisme démodé, et, dans le duo entre Alice et Bertram, que dire de ces cadences interminables, de ces raffinemens de langage entre deux personnages en lutte ouverte l'un avec l'autre, et qui, se détestant, se maudissant au fond de l'âme, se concertent de l'œil et de la voix pour mieux enjôler leur public? Et ce trio sans accompagnement, vit-on jamais un morceau moins en situation? Alice, Robert et Bertram sont en présence, le drame touche à son heure décisive, et soudain voilà le maestro qui tranquillement arrête l'horloge, et tire de son portefeuille une manière de *terzetto a capella* dont il semble tout aise d'avoir trouvé le placement.

Ceci nous ramène au troisième acte, à ces lieux témoins de tant de « terribles mystères, » dont un ciel à la Salvator tout rayé de nuages sanglans éclaire le sauvage tableau. Je passe sur les couplets d'Alice décidément trop fleuris de points d'orgue, trop entachés de mignardise. Ophélie à chaque instant y reparaît sous le camail de la paysanne normande. Je citerai à la reprise du morceau une gamme descendante qui vous revient comme un écho des jardins d'Elseneur. Dans le duo qui suit, quelques bons effets sont à noter : l'effarement d'Alice, par exemple, au moment où Bertram se démasque, sa manière très pittoresque de s'élaner vers la croix, de chanter à genoux. Je voudrais seulement que M^{lle} Nilsson, au lieu de monter l'escalier par degrés, se portât d'un bond sur la plus haute marche de façon à ne rien perdre de son souffle, et à n'avoir plus qu'à se redresser vaillante et forte pour jeter à l'enfer son défi : « le ciel est avec moi, je brave ta colère! » Je n'ai aussi qu'à louer la brillante cantatrice pour les belles qualités concertantes qu'elle déploie dans le trio sans accompagnement.

Abordons le, cinquième acte. On sait quelle large place y tient Alice. A partir du moment où la sœur de lait de Robert franchit le seuil du sanctuaire, le personnage se transfigure, l'humble et timide villageoise de tout à l'heure parle au nom du ciel en héroïne, en inspirée. C'est l'ange descendu, pour sauver une âme, l'ange livrant bataille au démon et l'écrasant. M^{lle} Nilsson avait-elle d'avance bien réfléchi à tout cela? Je crains que non. Nous ne sommes point ici à Londres, où les opéras de Meyerbeer se jouent comme des opéras italiens qu'on livre à la merci de virtuoses, la plupart illustrissimes, trop préoccupés des affaires de leur amour-propre et de leur fortune pour s'inquiéter des petites nécessités du grand art. Nous sommes à Paris, sur la scène de l'Académie impériale ; il s'agit de *Robert le Diable*, d'un chef-d'œuvre ayant // 504 // ses traditions, son style et sa grammaire. Jouer Froufrou au Gymnase ou représenter Monime à la Comédie-Française n'est point absolument la même chose ; autant on en peut dire pour ces deux rôles d'Ophélie et d'Alice. Au lieu de passer ainsi tout directement et comme sans y penser de son intermède rococo d'*Hamlet* à ce grand cinquième acte de *Robert* [*Robert le Diable*], M^{lle} Nilsson aurait dû s'arrêter quelques mois au Conservatoire prendre là cette autorité du discours et du geste sans laquelle rien de

sérieux n'est possible sur notre première scène lyrique. Quand Duprez, dans *Guillaume Tell*, récitait des vers de M. de Jouy, on croyait entendre du Corneille ; M^{lle} Falcon, arrivant au sommet de ce rôle d'Alice, vous surprenait par la beauté tragique de sa déclamation. Christine Nilsson n'accentue point assez, les vers gravés par la tradition dans toutes les mémoires passent inaperçus ; elle coquette toujours avec cette musique qui cependant ne plait guère. Elle charme, ne s'impose jamais, et, quand il s'agit de hausser le ton, se dérobe. C'est dire que le trio final n'avait point à compter sur elle. Sa voix dans le *forté* a pourtant donné splendidement ; mais dans les passages écrits pour le médium le relief et la couleur manquent un peu ; c'est *blanc*, comme on dit en jargon de théâtre. Meyerbeer répétait volontiers à ses amis, en leur parlant de Nourrit, de Levasseur et de M^{lle} Falcon : « Ce trio de *Robert* [*Robert le Diable*], nous ne le reverrons plus. » Il est permis de se demander ce qu'eût pensé le maître de l'exécution infligée l'autre soir à son chef-d'œuvre, ou plutôt non, ne cherchons pas à le savoir, car cette exécution, il ne l'aurait, de son vivant, point tolérée. Mettons tout de suite hors de cause M^{lle} Nilsson. Une personne de sa valeur, de sa distinction, ne compromet jamais la fortune d'une représentation. Elle peut souffrir de la débâcle, s'y voir entraînée, elle ne la provoque pas ; mais M. Colin, M. Belval, voilà les vrais coupables ! Allons plus haut et reprochons à l'administration d'avoir laissé arriver devant le public de l'Opéra quelque chose d'aussi incomplet, pour ne pas dire plus, que cette première représentation de la reprise de *Robert le Diable*. Il faut ou qu'on n'ait pas répété généralement, ou que les répétitions aient été négligemment abandonnées à la discrétion des chanteurs, lesquels, sous prétexte de se ménager, s'entêtent à cacher leur jeu jusqu'à la fin. De pareils abus ne sauraient se reproduire ; un directeur a le droit d'exiger de ses artistes qu'ils prennent au sérieux le travail des répétitions. Supposons que les études de *Robert* [*Robert le Diable*] eussent été menées comme elles devaient l'être, est-ce que le grotesque accident survenu à M. Colin au troisième acte, pendant son duo avec Bertram, serait jamais arrivé ? Y a-t-il un chef d'orchestre ou du chant qui, entendant M. Colin s'égosiller à vouloir donner l'*ut dièze* de poitrine de Tamberlick [Tamberlik], n'eût pas aussitôt prémuni ce jeune Icare contre les dangers d'une chute effroyable ? Et cette voix de tête grinçante et discordante, pense-t-on que M. Gewaërt [Gevaert], s'il en avait reçu la confiance, l'aurait laissée ainsi tout à coup sortir, comme un diable de tabatière, // 505 // pour mettre le public en gaïté au moment le plus solennel de l'ouvrage, et couper court au sérieux de la soirée ? C'est la manie aujourd'hui des hanteurs de n'employer que la voix de poitrine. La voix de tête semble un vieux meuble démodé qu'on tire du grenier seulement dans quelques rares occasions. Encore faudrait-il veiller à ce que ce vieux meuble fût épousseté, à ce qu'il eût l'air de faire partie de la maison. La voix de tête de M. Colin est une voix d'emprunt ; on sent qu'il ne l'a ni travaillée ni polie, peut-être même ne se doutait-il pas qu'elle existât. C'est du moins ce que laisse voir son parfait désaccord avec le registre ordinaire. Ainsi, dans ce duo « des chevaliers de ma patrie, » après avoir, sur ces mots : « marchons, je ne crains rien, » émis en voix de tête le *ré*, l'*ut dièze* et l'*ut naturel*, il tombe tout à coup sur le *si* en voix de poitrine, et cet éclat désordonné, succédant à ces notes fluettes et nasales, produit le plus risible effet : on croit entendre une trompette à côté d'un mirliton.

Nous ne suivrons pas M. Colin à travers tous les méandres de ce labyrinthe où il s'est égaré si déplorablement. Avant de se venir heurter contre les aspérités de ce fatal duo, il avait au premier acte fort agréablement enlevé la sicilienne, et plus tard, après sa mésaventure, sa voix, dans la scène de l'église, retrouva des accents pleins de charme pour l'adorable cantilène : « lorsque pour moi, le soir, ma mère priait Dieu. » Tout cela ne peut qu'accroître encore nos regrets. On a compromis de gaïté de cœur, fourvoyé une organisation dont l'étude et le temps eussent fait sans doute quelque chose. M. Colin ne sait rien de son art, il n'en connaît ni les ménagemens ni les ressources ; pousser la voix lui paraît le comble du métier, et c'est à ce jeune homme tout frêle et délicat, à ce timbre

qui n'avait que sa fraîcheur et que les fatigues de *Guillaume Tell* ont déjà éraillé, c'est à ce ténorino relevant à peine de maladie qu'on ose imposer une tâche où les plus robustes succomberaient! Ce rôle de Robert est comme les armures du XV^e siècle ; en les mesurant, on se demande quels pouvaient être les hommes capables d'endosser et de porter librement un tel harnais. Les chanteurs d'aujourd'hui n'ont plus le souffle ni les épaules qu'il faut avoir pour ne pas être écrasés sous le fardeau. Après Nourrit, paladin de la légende, celui qui fit la meilleure figure à cette Table-Ronde fut Mario de Candia. Duprez, dans *Robert* [*Robert le Diable*], ne brilla guère et laissa le rôle à M. Gueymard [Guéymard], qui pendant dix ans le tint avec honneur. Depuis, on s'était habitué, faute de mieux, à M. Villaret, chanteur de décadence, mais qui du moins mène la pièce jusqu'au bout, ce que les jeunes ne font pas. Un mot à présent du ballet, seul épisode complètement réussi de cette néfaste première soirée. Point de restriction cette fois dans nos éloges, il faut applaudir et le décor, reproduction exacte, bien qu'un peu illustrée, de l'ancien tableau dont le style était à conserver, et les danses réglées à nouveau de main d'artiste. C'est Laure Fonta qui figure au- // 506 // -jourd'hui le personnage de l'abbesse, crée jadis par Taglioni. Svelte et distinguée de sa personne, juste et correcte dans son geste, harmonieuse dans ses poses, elle s'enlève avec l'aisance aérienne d'une Emma Livry, et mesure en deux bonds l'étendue de la scène sagas que son pied, retombant sur le sol, y mène plus de bruit qu'un flocon d'ouate ou de neige. Du reste, jamais encore le romantisme de ce bel intermède ne fut si pittoresquement rendu. A voir toutes ces vierges folles sortir en silence du tombeau, défiler processionnellement devant leur ancienne supérieure, puis, sur un signe d'elle, jeter bas voiles et linceuls, et les cheveux épars, demi-nues, tourbillonner en essaim au clair de lune, on rêve aux *Fantômes* de Victor Hugo. C'est la poésie des *Odes et Ballades* mise en action, et avec quelle musique!

Ainsi restauré au théâtre, *Robert le Diable* a repris son immense attraction sur le public. En dépit de ses défaillances, l'œuvre reste vivante et continue à se tenir puissamment debout. Venue au monde incomplète, elle est ce qu'elle fut ; on ne peut donc dire qu'elle ait vieilli, et les gens qui lui reprochent ses ritournelles à l'italienne et son style composite s'amuse à nous donner là des découvertes que nos pères ont faites il y a quarante ans. Le cinquième acte suffirait seul à la gloire d'un maître. Quelles proportions, quelle atmosphère! C'est là que le talent doit venir écouter la leçon du génie, et que les joueurs de serinette apprendront comment on manie l'orgue du sanctuaire. L'exécution peu à peu regagnera son niveau ; il est difficile qu'à l'Opéra l'ensemble soit longtemps à se rétablir. Lorsqu'on reprit naguère *les Huguenots*, la première soirée fut désastreuse ; huit jours après, les choses marchaient bien : il en sera de même pour *Robert* [*Robert le Diable*]. D'ailleurs on a pourvu d'avancé à toute éventualité : s'il arrive que M. Colin soit forcé de quitter la place, un autre lui succédera ; M. David travaille et sait le rôle de Bertram, et M^{lle} Mauduit se tient prête à reparaître dans Alice, qui fut l'honneur de ses débuts. Les œuvres de répertoire ont cela de particulier, qu'elles offrent à l'esprit de continuel sujets de comparaison. Chacun à son tour y passe, y montre sa figure et son talent, et il ne sera point sans intérêt, même pour ceux qui ont applaudi au gracieux type de fantaisie essayé par M^{lle} Nilsson, de voir revivre la conception du maître dans son idéal traditionnel et sous les traits d'une jeune artiste en qui se perpétue l'école des Falcon et des Dorus.

On se perd en conjectures sur les causes qui ont pu déterminer l'administration du Théâtre-Italien à fouiller le *campo santo* de l'ancienne Académie royale de musique pour en exhumer les momies de Guido et de Ginevra. L'intérêt musical n'était point ici à mettre en avant comme lorsqu'il s'est agi de *Fidelio*, encore moins la question de recette, et jamais nous ne consentirons à prendre au sérieux cette histoire d'un décor d'occasion déposé là par la débâcle du Théâtre-Lyrique, et dont on voulait

absolument tirer profit. Quoi qu'il en soit, // 507 // la mise en scène de *Guido et Ginevra* n'a produit qu'un effet médiocre, et cet échec contre lequel n'ont prévalu ni la musique d'Halévy ni la vaillance de M^{lle} Krauss, ce *fiasco* n'aura servi qu'à prouver une fois de nias que le Théâtre-Italien n'a rien à prétendre en dehors, de son genre tout concertant, et que sa destinée est maintenant de vivre et de mourir sous l'invocation d'Adelina Patti ; mais, comme toute chose en ce monde a son résultat direct ou indirect, il s'est trouvé que cette reprise de *Guido et Ginevra*, nulle pour les intérêts du Théâtre-Italien, n'aura pas été sans honneur pour la mémoire d'Halévy. En présence de ces fragmens pleins de vigueur et de beauté, chapiteaux et fûts de colonnes d'un monument démantelé, les amis de l'école française se sont demandé si l'homme qui produisit jadis de telles œuvres avait bien aujourd'hui sur la scène de l'Opéra la place qu'il mérite d'y occuper. Tout n'était certes point à conserver dans le répertoire d'Halévy ; cependant, même en faisant à l'oubli la plus large part, même en laissant dormir du sommeil éternel *le Juif errant*, *Guido et Ginevra*, *la Magicienne*, il y aurait encore dans ce passé de quoi intéresser notre présent si éblouissant en merveilles, si gonflé de germes féconds ! Pourquoi laisse-t-on, par exemple, *Charles VI* émigrer au Théâtre-Lyrique ? pourquoi *la Reine de Chypre* a-t-elle cessé de figurer sur l'affiche ? — Pure question de matériel, réplique l'administration ; les décors en ont péri dans l'incendie des Menus-Plaisirs. Raison de plus alors pour les refaire. Un théâtre comme l'Opéra ne compte pas avec de pareils détails. C'est parce que nous avons à cœur la gloire de Meyerbeer, parce que nous aimons et admirons ses chefs-d'œuvre, que nous insistons pour qu'il ne soit pas seul à profiter du bénéfice de ces reprises. Assez longtemps de son vivant le maître fut l'objet d'indignes calomnies, il ne faut pas qu'après sa mort les méchans viennent reprocher à sa grande ombre d'agir comme l'ombre du mancenillier, et qu'après avoir lu dans son testament tant de choses qu'il n'y a point mises, la bêtise humaine s'imagine qu'il existe on ne sait quel mystérieux et déshonnête codicille faisant peser un interdit posthume sur les ouvrages d'Halévy.

L'inexorable loi du théâtre d'aujourd'hui, nous le savons, c'est la recette. Devant une telle puissance, il n'y a qu'à s'incliner ; mais si nous admettons qu'en un temps comme le nôtre la question d'argent doive aussi être prise en considération, les intérêts de l'art et sa vraie dignité ne cesseront jamais de nous préoccuper. Seulement nous voulons ce qui est possible, transigeant avec les difficultés qu'il ne nous est pas donné de pouvoir abattre, tâchant de nous garder également et de l'indifférence et des théories creuses. Or rien n'empêche un grand théâtre qui se respecte de ne pas laisser tomber en déshérence le nom d'un maître. Ce que nous disons pour l'Opéra au sujet d'Halévy, nous pourrions tout aussi bien le dire pour la Comédie-Française à propos de Casimir Delavigne. Remarquez que nous n'exprimons point en ce moment le // 508 // plus ou moins d'admiration que nous professons envers l'auteur de *Louis XI* et de *Don Juan d'Autriche*. Ce que nous discutons est affaire non de goût, mais de simple convenance, et, à ce point de vue, le nom du poète a droit rue Richelieu aux mêmes égards que le nom du musicien rue Le Peletier. Je me souviens d'avoir lu dans les journaux, il y a quelques mois, que le directeur de la Porte-Saint-Martin, décidé à remettre en honneur le drame en vers, se proposait de traiter avec la famille de Casimir Delavigne pour l'exploitation de son répertoire. La chose ne s'est point faite, elle aurait pu se faire, et c'eût été là une de ces mauvaises notes d'ingratitude dont une grande scène nationale ne doit point laisser s'entacher ses archives, et que l'Opéra finira par s'attirer s'il n'y prend garde. C'est déjà un tort, quand on a M. Faure sous la main, que de ne pas jouer *Charles VI* ; mais pourquoi l'envoyer échouer et peut-être se faire siffler au Théâtre-Lyrique ? S'imagine-t-on par hasard qu'en s'y prenant de la sorte, le fameux chant de guerre exécuté à huis clos par quelques rares choristes ne sera pas entendu de l'Angleterre ? Si c'est l'unique souci de l'administration, elle n'a qu'à se rassurer : l'appel belliqueux de *Charles VI* serait ce soir entonné par tous les

orphéonistes de l'Opéra, que lord Lyons dans sa loge n'en aurait ni une émotion de plus ni un mot d'esprit de moins. Nous ne sommes plus au temps où les nations prenaient la mouche pour une chanson, et les diplomates d'aujourd'hui sont trop artistes et souvent même trop poètes eux-mêmes pour ne pas laisser le champ libre à tous les enthousiasmes. J'ai sous les yeux un poème intitulé *Sylvie*, et ces vers que traverse un souffle de *Jocelyn* sont d'un ambassadeur, le comte Stackelberg. Les Russes, je le sais, ont aimé de tout temps ce jeu de la rime et de la fantaisie, plusieurs même l'ont pratiqué avec talent. L'auteur de *Sylvie* continue en ce sens l'œuvre des Schouvalof, des Mestzerski et de tant d'esprits distingués qui depuis les beaux jours de Voltaire ont fait l'ornement de la société française, causeurs ingénieux, épistoliers aimables et corrects, et parfois, comme c'est ici le cas, rimeurs habiles et très au fait. J'avoue que de pareilles qualités me charment chez un homme du monde, surtout lorsqu'elles se marient au dilettantisme musical le mieux entendu, et, si les concerts du comte Stackelberg ont eu le pas sur tous les autres, il se peut qu'ils le doivent à cette atmosphère doublement favorable de la maison. Ce qu'il y a de certain, c'est que nulle part cet hiver, dans le monde, Christine Nilsson n'a mieux chanté, tant il est vrai que pour ces gosiers nerveux et susceptibles à l'excès, le vrai pays « où les citronniers fleurissent » est celui dans lequel ils se sentent de partout enveloppés des plus intelligentes sympathies.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 MARS 1870

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXXXVI – QUATRE-VINGT-SIXIÈME VOLUME

Year : XL^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Mars 1870 (MARS-AVRIL 1870)

Pagination : 498 à 508

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None