

REVUE DES DEUX MONDES, 1st August 1865, pp. 750-763.

Combien de fois n'a-t-on pas reproché à la musique dramatique française son réalisme frivolement spirituel, son ingéniosité mesquine et son terre-à-terre! Grétry, Jean-Jacques Rousseau (le Jean-Jacques du *Devin de Village*), Philidor, Gaveaux [Gaveau], Monsigny, Dalayrac [D'Alayrac], semblaient nés et mis au monde tout exprès pour servir à l'argumentation d'un Schlegel, qui, de l'autre côté du Rhin, s'escrimant contre nos tragédies classiques et nos opéras à ariettes, concluait que l'art français ne saurait jamais être, quoi qu'il fût, qu'un art essentiellement prosaïque et bourgeois. « Il faut les voir, ces Français, épousseter leurs vieilles nippes, les remettre à neuf, applaudissant aux plus niaises inventions d'un genre qu'ils appellent national, car c'est un des traits distinctifs de leur caractère, et surtout remarquable dans l'histoire de leur théâtre, que ces gens, d'ordinaire si prompts à répudier arbitrairement les meilleurs ouvrages étrangers, ne cessent de se passionner pour le médiocre et le mauvais, pourvu qu'ils aient affaire à de la marchandise française! » Il est vrai qu'à cette époque de son histoire musicale la France ne pratiquait pas encore l'exportation sur une bien grande échelle; mais quel changement, quelle évolution dans les cinquante années qui allaient suivre! Quelle réponse aux dédaigneuses attaques des Schlegel, des Spohr et des Weber que cette intronisation de l'opéra français venant prendre la place de l'opéra italien sur toutes les scènes de l'Allemagne! Et pour que cette pointe d'ironie mêlée partout aux choses de ce monde se retrouve, c'est la vieille comédie à ariettes, sur laquelle a passé le souffle du romantisme moderne, qui se charge d'accomplir ce beau rêve! // 751 // Boïeldieu [Boieldieu], dans cette importation du genre, joue un rôle considérable. *Jean de Paris* au lendemain de la chute de l'empire, plus tard et surtout *la Dame blanche*, sont évidemment les produits d'une période nouvelle, d'un art qui, même de loin, cherche à se rattacher au mouvement des esprits. On en finit avec la comédie à couplets; la forme du vaudeville étendu, illustré, ne convient plus aux besoins du moment. On avait *Joseph et Stratonice*, c'est-à-dire quelque chose comme l'opéra sérieux; on avait *le Prisonnier*, *Une Folie*, *Maison à vendre*, *le Déserteur*, c'est-à-dire la petite comédie ornée de musique: on n'avait pas encore l'opéra-comique moderne. A la chansonnette, expression prosaïque et bourgeoise de l'esprit français, succède avec Boïeldieu [Boieldieu] la romance, écho plus relevé de notre histoire, souvenir chevaleresque des croisades, aimable et charmant héritage des temps de galanterie, de courtoisie et de *gay savoir*. Romance et romantisme, deux mots de pareille origine, et qui pour un musicien de cette époque pouvaient bien signifier même chose! De cet accouplement naquit le *troubadourisme*, et s'il y a du Walter Scott, et beaucoup, dans *la Dame blanche* de Boïeldieu [Boieldieu], on peut sans crainte avancer que la littérature de la fin de l'empire a quelque peu déteint sur la musique de *Jean de Paris*.

Un homme qu'on me paraît trop oublier aujourd'hui avait cependant précédé Boïeldieu [Boieldieu] dans ce pays du sentimental et du conte de fées: je veux parler de Nicolo Isouard [Nicolò Isouard], l'auteur de *Cendrillon* et de *Joconde*. C'était un Italien de Malte, un élève du Napolitain Guglielmi. Plume coulante, imagination de premier mouvement, la veine généreuse de l'opéra *buffa* circule dans son œuvre et la colore, les idées lui viennent sans qu'il les cherche, et comme elles lui viennent il les écrit. De là son naturel, son charme, l'agrément exquis de certaines mélodies de *Joconde*; de là aussi ces défaillances de style, cet effacement de personnalité. On s'étonne qu'avec un bagage aussi distingué que le sien un artiste puisse occuper si peu de place dans la discussion. Weber remarque ingénieusement qu'en Allemagne, où ses ouvrages sont des plus goûtés, son nom n'a jamais eu la moindre notoriété. En France, cette obscurité relative est la même. A quoi tient-elle? Peut-être à plus d'une

raison. Il y a de ces noms confus et maladroits qui semblent prédestinés à l'oubli. L'auteur de *Joconde* eut cette maie chance. Les uns l'appelaient Isouard, les autres Nicolo [Nicolò], quelques-uns Nicolo-Isouard, ou bien encore Nicolo de Malte. Impossible, à moins d'avoir étudié ses biographes, de s'orienter à travers ce dédale. Et d'ailleurs qu'importe ici le nom? Facile, élégante, toute française, cette musique n'est originale que dans l'espèce, et peut parfaitement se passer de l'estampille extérieure d'un nom que son sens intime ne trahit pas. L'originalité, je le répète, appartient à l'espèce. comparé à des Italiens, à des Allemands, Nicolo [Nicolò] a sa physionomie propre, son air particulier, qui se dissipent dès l'instant que vous l'envisagez parmi le groupe de famille. Autant j'en dirai de Boïeldieu [Boieldieu], bien autrement fort et musicien que l'élève de Guglielmi, et au- // 752 // -quel Cherubini avait enseigné l'art de faire difficilement de la musique facile. Quoi qu'il en soit, ces éléments nouveaux que réclamait le goût du public, cette intensité de vie et d'expression dramatiques, cette couleur moitié historique et moitié légendaire, sorte de compromis entre la chronique et le conte bleu, après avoir passé de *Richard Cœur de lion* à *Cendrillon*, de *Cendrillon* à *Jean de Paris*, trouvèrent dans *la Dame blanche* leur terme le plus complet. Le romantisme avait décidément pris pied à l'Opéra-Comique. Pour la première fois, on assistait à la représentation d'une chronique étrangère traitée musicalement selon des conditions de vérité locale, de caractère, le motif national ne se contentant plus de figurer en manière de hors-d'œuvre à côté des airs et des duos, mais employé comme ressort dramatique, et partout, jusque dans la contexture du *finale*, mêlé à la vie infuse de l'œuvre. Ce n'est plus ni l'opéra héroïque de Grétry, de Méhul, de Cherubini, ni l'opérette à conversations de Monsigny, de Dalayrac [D'Alayrac], de Della-Maria. Auber, Hérold, peuvent naître, pour en remonter à leur tour à leur maître et faire pâlir Boïeldieu [Boieldieu], lequel, au scintillement pailleté de ces astres du néo-romantisme, finira par nous sembler bien maigre et bien classiquement incolore. Voilà comment nous sommes en France. A force de nous entendre dire que nous n'étions en musique et ne serions jamais que des raisonneurs, le goût du romantisme nous a pris, et, l'émulation aidant, nous sommes devenus plus romantiques que les Allemands, car s'ils ont Weber et son *Freyschütz* [Freischütz], nous avons, nous, *la Dame blanche*, *Fra Diavolo*, *la Pari du Diable* et *Zampa*.

Les débuts d'Hérold furent ceux de tout le monde. Il naît humble, grandit peu à peu, et, par le Conservatoire et le prix de Rome, fait son petit chemin. Rien qui, dans les commencemens, dénote l'homme ayant quelque chose à dire. Il apprend son métier de pianiste chez le vieil Adam, Kreutzer lui donne des leçons de violon, et Méhul le forme à son école; puis on le voit, en attendant Rossini, emboîter modestement le pas du siècle, trotter dans l'ornière. Romances, airs variés, il sert au public le plat du jour, compose, à l'occasion du mariage du duc de Berri, un opéra de circonstance en collaboration avec Boïeldieu [Boieldieu], qui, toujours bon et gracieux, veut couvrir de l'autorité de son nom ce premier début au théâtre d'un disciple et d'un ami. Cette mode d'écrire à deux un opéra n'a jamais, que je pense, eu cours dans un autre pays que dans le nôtre. En Allemagne, où l'originalité d'un maître doit s'affirmer avant toute chose, où l'individu ne saurait s'effacer dans le genre, on ne comprendrait pas que cela fût possible. Un air fit la fortune de ce *Charles de France*, le fameux air des *chevaliers de la fidélité*, et ce morceau n'était pas d'Hérold. Quelle autre plume l'eût tracé, si ce n'est celle du chancre courtois et féal de *Jean de Paris*, le ménestrel, le troubadour par excellence de cette période où florissaient les pages et les châtelaines, où le poète avait son luth et le musicien sa guitare en sautoir? Bientôt à ce *Charles de France* succèdent *les Rosières*, *la Clochette*, *le Premier venu*, *les Troqueurs*, *l'Auteur mort et vivant*, œu- // 753 // -vres débiles, productions plus ou moins médiocres d'une muse routinière qui, après avoir un moment, dans *le Muletier*, trouvé l'accent, le style, se hâte, la tête basse et la pâleur du découragement au visage, de

reprendre tristement le chemin de l'oubli. *Lasthénie, le Lapin blanc, Vendôme en Espagne*, quels souvenirs, je le demande, rappellent ces partitions aux gens qui les ont jadis entendues? Et si vous les parcourez aujourd'hui, que pèsent les rares parcelles d'or enfouies dans tout ce clinquant? Le public actuel me paraît, au sujet d'Hérold, s'engager dans une fausse voie lorsqu'il s'imagine avoir à payer à ce maître de si gros arrérages d'admiration. Disons la vérité pure et simple, gardons-nous à la fois du dénigrement et de ces exagérations intempestives que trop souvent l'étranger nous reproche à bon droit. Aucun tort n'est à réparer envers cette mémoire : Hérold n'a jamais été méconnu, et si la renommée lui vint tard, c'est qu'il n'a produit ses deux chefs-d'œuvre qu'à la dernière heure.

Avant l'avènement de Rossini, Hérold ne compte pas. Il ne sait lui-même ni ce qu'il veut ni ce qu'il peut, va de Méhul à Boïeldieu [Boieldieu], de Nicolo [Nicolò] à Catel, et dans ce commerce avec l'esprit du passé ne produit le plus souvent que des œuvres médiocres, dont l'existence nuit plus qu'elle ne sert à sa fortune. Quelle différence avec Boïeldieu [Boieldieu], et comme dès l'entrée dans la carrière l'individualité s'accuse davantage chez l'auteur du *Calife de Bagdad*! Lui aussi attend le midi du nouvel astre, mais avec patience, en bel esprit auquel les ressources ne manquent point, et qui, pour tuer le temps, possède en son particulier bien des charmes secrets. Supprimez d'un trait l'influence rossinienne, nous y perdrons certainement *la Dame blanche* ; mais la première période de Boïeldieu [Boieldieu] restera debout pour témoigner d'un talent plein de grâce, d'expression tendre, d'urbanité toute française, tandis que l'auteur des *Rosières*, de *Lasthénie* et du *Lapin blanc* n'a pas eu, comme l'auteur du *Village voisin*, des *Voitures versées* et du *Chaperon rouge*, de première manière, et point de Rossini, point de *Zampa* ni de *Pré aux Clercs*, partant point d'Hérold!

Marie fut le réveil de cette intelligence plus cultivée qu'indépendante, et qui se consuma jusqu'à la fin en efforts au-dessus de sa capacité, sinon de sa science. Vers cette même époque, M. Auber, de sept ans seulement plus âgé qu'Hérold, donnait *le Maçon* et *la Muette* [*la Muette de Portici*], deux œuvres qui aujourd'hui encore conservent presque toute leur jeunesse et leur fraîcheur, tandis que la partition d'Hérold, vieillie et démodée, produit sur nous l'effet d'un de ces bouquets de mariée qu'on tire en Allemagne de leur globe de verre pour célébrer les noces de la cinquantaine. Ici encore le musicien porte la peine de son manque de personnalité. Ces *crescendo*, ces *cabalettes*, ces cadences, cette éternelle périodicité dans les tours de phrase, tout cela vous a des airs fossiles, délabrés. On se demande ce que nous veulent ces revenans qui flânent dans le vide de cet orchestre. Passez, est-on tenté de leur dire, passez, *Une robe légère* ; passez, *Batelier, dit Lisette* ; passez, tic-tac du moulin et mirlitons de la foire! Les générations // 754 // auxquelles vous vous adressiez ont disparu, et celles qui leur succèdent ne comprennent plus rien à ce rossinisme vieillot émaillé de chansonnettes à la Monsigny. « La pire des mélodies est celle que chacun retient et fredonne, » s'écriait en l'an de grâce 1802 l'esthéticien Forkel, biographe passionné du grand Bach, lequel, tout en ayant en soi des mondes de musique, n'inventa jamais que je sache la moindre barcarolle ni le moindre pont-neuf. Il se peut que le précepte du vieux docteur en tablature semble au premier abord bien renfrogné ; mais qu'on pense à toutes les platitudes qui se débitent chaque jour sous ce firman de musique amusante et facile! « De pareilles niaiseries me feraient presque rechercher Richard Wagner! » s'écriait à nos côtés, pendant une représentation de *Marie*, un spirituel écrivain très connu par son dilettantisme humoristique. Cela s'appelle procéder par médications énergiques, et pour s'avancer ainsi il fallait que mon paradoxal voisin d'orchestre n'eût encore entendu ni *Lohengrin* ni *Tristan und Iseult* [*Tristan und Isolde*]. Quoi qu'il en soit, l'ennui poussé à l'excès a parfois de ces

réactions endiablées, et je comprends qu'on s'adresse au loup pour en finir avec ces fâcheux bêlemens de moutons de Panurge. Et cette pièce que j'allais oublier, ce tableau de mœurs inimaginable : des officiers en bottes molles et la bouche en cœur qui roucoulent des tyroliennes et *soupirent* la romance, comme c'était l'usage au fameux régiment du colonel Elleviou, un vieux général ganache qui ne se lasse pas de raconter à son ancien fourrier le fabliau de ses amours avec la baronne, le meunier dadais et pantin, la jolie meunière qui veut *savoir le secret*, l'amante éplorée d'Adolphe qui retrouve sa mère au dénoûment! On vous dit : « Tout cela dans son époque a paru charmant, et vous avez mauvaise grâce à ne vous point amuser de choses cent fois applaudies par un public qui vous valait bien ; » mais les modes de 1826 aussi paraissaient charmantes, pleines d'élégance et de goût. Qu'on nous rende donc les manches à gigot, les coiffures en coque, les pantalons à chaînettes, les carricks et les bolivars, qu'on nous rende l'ancien Feydeau et son public de petites-maîtresses et de mirliflors, le seul public doué des grâces nécessaires pour écouter avec un sérieux convenable cette musique en style de pendule et ce langage où les paysannes qui se marient *marchent à l'autel*, où, quand une villageoise aime un jeune officier, *elle porte le trouble et le désespoir dans la maison de ses bienfaiteurs*, et où les fleurs sont *l'emblème d'un amour vertueux, qui va, cette nuit même, couronner tous vos vœux*.

Rien ne juge un ouvrage comme ces reprises. Il y a tel opéra de complexion mâle et robuste dont la mode de son temps n'a su que faire, et qui, après un sommeil d'un demi-siècle, va renaître à l'état de chef-d'œuvre. Prenez par exemple la *Médée* de Cherubini, que cette vaillante Tietjens [Titiens] évoquait dernièrement à Londres au milieu de l'étonnement et de l'admiration d'une génération nouvelle. De même de la partition d'*Ali-Baba*, qu'en 1833 cet octogénaire convaincu, cet austère génie de tant de verve et de puissance, vit tomber à l'Opéra entre *le Comte Ory* de Rossini et *le Philtre* // 755 // d'Auber, et qui, sous la poussière des archives, conserve inaltérés ses trésors de jeunesse et de beauté : tout le contraire de ces productions de fabrique ordinaire, de ces articles de haute fantaisie auxquels le succès assigne une date! A ces choses-là il faudrait se garder de jamais toucher, car au moindre choc avec l'opinion elles s'écroulent vermoulues. De ce que quelques bribes mélodiques avaient survécu dans la mémoire des uns et des autres, on en conclut à l'utilité d'une complète remise au théâtre, et la lumière de la rampe donne à toutes ces grâces du passé un air de vétusté qui vous attriste. Mieux leur valait cent fois la pénombre du souvenir. Je citerais çà et là diverses phrases qui généralement passent pour des inspirations délicieuses, et dont le sentiment n'est en somme qu'afféterie pure, — *Une robe légère* par exemple, cantilène que Chollet, à ce qu'on raconte, débitait avec une fraîcheur de voix, une suavité vraiment idéale, et qui sans nul doute a dû emprunter beaucoup de sa réputation au maniérisme du virtuose de 1826. Chollet, pour qui cette musique fut écrite, avait un de ces organes excentriques qui peuvent faire dans le moment la fortune d'un ouvrage, mais qui trop souvent en rendent par la suite, l'exécution impossible. Ces ténors qui donnent le *si* grave, ces barytons qui ténorisent, sont à coup sûr des objets d'art d'un haut intérêt ; mais le musicien trop curieux qui s'y laisse prendre risque bien souvent plus tard d'avoir à payer cher sa fantaisie. Martin et Chollet ont ainsi emporté avec eux tout un répertoire. Néanmoins cette partition de *Marie*, incolore et froide, contient un morceau de maître, le sextuor du troisième acte. Rien de plus simple, de mieux trouvé que le parlage des voix sur cette mélodie d'accompagnement à la fois vive et tendre, et qui s'est déjà délicieusement produite dans l'ouverture. M. Auber a repris cet effet dans le charmant quintette des *Diamans de la Couronne* [*Diamants de la couronne*], où la phrase mélodique, également proposée d'abord par l'ouverture, revient également pour soutenir et commenter les entrées et le dialogue des personnages, on connaît avec quelle délicatesse de touche, quel art exquis, surfin! Cela n'ôte rien au mérite du sextuor de *Marie*, page musicale d'un

modèle parfait, bien sentie, bien écrite, et qui pour la première fois vous montre l'artiste auquel instinctivement vous pensez quand on nomme Hérold.

Cet artiste, c'est l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*. En écrivant, il s'était formé, mais avec quelle lenteur, quelle peine! Cette aptitude qu'il avait pour la science, ce grand sens de l'école qu'il tenait de Méhul, au lieu de tourner à son profit, lui nuisirent longtemps devant le public. Comment se recueillir? Il fallait travailler pour vivre, se dépenser au jour le jour. Donizetti, génie également imitateur, et qui, par maint côté, rappelle Hérold, eut aussi dans sa première période à payer tribut aux nécessités de l'existence. Qui dit pauvreté dit dépendance, impossibilité pour un artiste de rompre en visière au mauvais goût régnant, de braver la mode. Avec *Zampa*, Hérold trouvait sa vraie note. Vous saisissez là tout entier ce Français d'origine allemande, et que le rossinisme affole. De // 756 // la déclamation bien entendue, du caractère comme chez Méhul, de la terreur comme chez Weber, la périodicité, l'entrain, le *brio*, la poudre d'or et le clinquant comme chez l'auteur de *Cenerentola* et d'*Aureliano in Palmira*! N'allons pas croire cependant qu'Hérold disparaisse dans la tourmente. La main qui rassemble et coordonne tous ces élémens est une main de maître. Le finale du premier acte a des parties d'un ordre supérieur, et le duo de *Zampa* et de Camille au troisième vaut les meilleures choses pour le mouvement passionné de la mélodie. Le côté critique de cet ouvrage, d'ailleurs si remarquable, c'est, comme presque toujours chez Hérold, la diffusion des styles. La phrase austère et sobre de *Joseph* y coudoie l'air de bravoure italien, l'obsédante chansonnette y disperse de son chant de coq importun tous ces fantômes à peine évoqués du monde surnaturel. Mozart, Méhul, Weber, Rossini, Auber, combien ne sont-ils pas ceux qui ont aidé à l'hybride formation de ce charmant et superbe monstre! Vous retrouvez dans *Zampa* l'écho de toutes les inspirations, de toutes les grandes voix du moment. Sous la mobile surface de cet orchestre plein de pressentimens et de mystères, vous distinguez Weber ; ces duos, ces finales colorés à la vénitienne, conçus, menés avec la vigoureuse autorité des maîtres, vous parlent de Rossini, tandis que de ci et de là les menus détails, la grâce, l'esprit, la note brillante, le trait vif et piquant, circulant comme un essaim d'abeilles familières, bourdonnent à vos oreilles les noms de Boïeldieu [Boieldieu] et d'Auber. A chaque instant, on regrette que l'homme capable de reproduire l'art des autres avec cette intensité de réflexion, cette suprême habileté de touche, qu'un si rare talent ne sache point davantage prendre parti pour lui-même. C'est qu'Hérold, disons-le, n'a pas de personnalité ; l'invention immédiate lui fait défaut ; son opéra-comique, plus grand que celui d'Auber, n'est qu'une réduction du grand opéra. Ces démons que son romantisme ironique appelle en se jouant, M. Auber a trop d'esprit pour les prendre au sérieux ; il les persifle, s'en amuse. Hérold au contraire croit très dévotement aux spectres qu'il déchaîne ; mais comme après tout son surnaturel n'est qu'une fantasmagorie d'opéra-comique, nulle épouvante à la longue ne s'en dégage, et l'idéal poursuivi des Mozart, des Weber, des Meyerbeer, n'est pas atteint. Dans le *libretto*, même amalgame, même désaccord. Tandis que Méhul, Auber, Weber et Rossini vous regardent par les trous de cette musique, vous vous prenez à penser aux poèmes de *Don Juan* [*Don Giovanni*], de *Faust*, à la pièce de *Fra Diavolo* ; à défaut des caractères typiques, des passions motrices, vous avez les masques et les scènes.

Zampa, lors de sa première apparition à Ventadour, n'eut point le succès qu'on raconte. Plus de bruit que d'argent, telle fut la moralité de cette comédie. En France et ailleurs, le renom d'Hérold s'en accrut, mais sa fortune y gagna peu. L'heure ne devait sonner que plus tard où cette musique, honorablement accueillie d'abord, deviendrait pour le public parisien un objet d'attraction. Il y a des musiciens qu' ne réussissent que vivans, d'autres // 757 // ne voient que de chez Pluton leur astre se lever sur cette

terre qu'ils ont en vain pendant un quart de siècle essayé d'émouvoir de leurs chants, et qui n'a voulu que leurs larmes. Halévy mort, c'est à qui l'oubliera. De ses nombreuses partitions, à peine si quelques amis savent encore les titres. Au répertoire de l'Opéra, *la Juive*, tant bien que mal, subsiste, mais de *Guido et Ginevra*, de *Charles VI*, du *Juif errant*, de *la Reine de Chypre*, de *la Magicienne*, plus une seule note. Il laisse une partition de *Noé* ; qui s'en occupe ? Essayez un peu d'en aller parler aux gens que cela regarde, et ces gens-là vous répondront comme Louis XIV : « Otez-moi ce magot de devant les yeux ! » En revanche, d'Hérold aujourd'hui tout nous est bon. Si la vie parfois lui fut ingrate, la mort affecte à son égard des cajoleries sans pareilles. On a repris *les Rosières*, *le Muletier* ; ou reprend *Marie*. Naguère ne fut-il pas question de transporter à l'Opéra *l'Illusion*, un petit acte de la plus inoffensive médiocrité ? Et *la Clochette*, dont nous ne parlons pas, et qui elle aussi veut avoir son tour, et s'écrie par la voix de son génie : « Me voilà ! » Et *le Lapin blanc*, et *Emmeline*, et *la Médecine sans Médecin*, vous verrez que tout y passera, jusqu'à *Charles de France*, qu'avec un peu de bonne volonté on pourra aussi reprendre dans l'occasion.

Hérold eut cette chance particulière, que sa mort hâtive, pour lui déjà si féconde en bienfaits, ouvre encore aux conjectures de ses admirateurs des perspectives innombrables. « Que n'eût-il point fait s'il eût vécu ! » c'est ce qu'on ne se lassait pas de dire aux beaux jours de la découverte d'André Chénier, quand M. Sainte-Beuve se montait la tête pour ce *continueur* d'Homère et de Théocrite. Hérold, en attendant, végétait, soucieux, maladif, usant à des travaux d'employé les restes d'une ardeur qui pourtant ne devait pas s'éteindre sans avoir jeté un dernier éclat. Le poème de *Zampa*, dramatique si l'on veut par endroits, mais d'une insupportable boursoufflure, décousu, ennuyeux surtout, passait généralement pour avoir compromis le succès de la musique. La sensibilité, le naturel, étaient, disait-on, les vraies qualités du talent d'Hérold ; il fallait y revenir, laisser là les orgues, le pathos, faire de l'opéra-comique. Entre librettiste et musicien, les affinités sont souvent plus vives qu'on ne pense. Hérold croyait avoir trouvé son Sedaine dans Planard, l'auteur de *Marie*, un moment abandonné pour M. Mélesville, l'auteur de *Zampa*. Il se reprocha son infidélité, refit ménage, et de cette nouvelle rencontre de deux esprits qui se convenaient naquit *le Pré aux Clercs*.

Ce fut le chant du cygne, déjà le mal qui devait l'emporter le travaillait. Il mit dans cette partition toute sa vie, toute son âme : on croirait voir Weber écrivant *Oberon*. Même découragement, même souffrance physique, presque les mêmes traits. Contemplez son buste au foyer de l'Opéra-Comique. Ce visage en lame de couteau, ces pommettes fiévreuses, ces lèvres minces que tourmente un sourire inquiet, ombrageux, ce nez long décidant à lui seul de l'expression de la physionomie, comme chez les musiciens le cas se remarque, — on ne se représenterait pas autrement Weber. // 758 // Chez l'auteur d'*Oberon*, les lignes pourtant s'affirment davantage, le front est moins fuyant, la volonté plus accentuée.

De cette indécision trop caractéristique, *le Pré aux Clercs*, son chef-d'œuvre, porte aussi l'empreinte : le rossinisme invétéré reparaît incessamment. Dans l'ouverture, dans le joli duo des *rendez-vous*, partout ces routinières formules vous obsèdent. Il n'y a pas jusqu'à ce charmant trio du second acte, si bien engagé, si bien en scène, que ne gâte à plaisir une de ces phrases vides qui, par leur banale périodicité, le tour usé de leurs rentrées, vous rappellent la strette typique du duo de *Ricciardo e Zoraïde* [*Zoraïde*] ; mais ce que cette fois on ne saurait contester, c'est la grâce exquise du sentiment, la vérité de l'expression mélodique. Entente parfaite de la situation, largeur et distinction de style, des rythmes variés, des motifs à profusion, avec cela de la verve, de la couleur, de la passion, de la mélancolie surtout ! Il se peut qu'avec les raffinements du goût moderne certaines idées critiques réagissent sur la nature de nos

sensations au point de modifier l'impression que produit sur nous telle ou telle musique selon les souvenirs qui s'y rattachent. Toujours est-il que vous sentez vibrer dans *le Pré aux Clercs* comme dans *les Puritains* [*I Puritani*], comme dans *la Favorite*, une corde émue et douloureuse qui, chez Hérold, Bellini et Donizetti, n'existe pas ailleurs, ou du moins ne s'était point trahie avec cette poignante intensité. Le rôle d'Isabelle a de ces sanglots, de ces voix du cœur qu'on n'entend pas sans tressaillir : partition de cape et d'épée d'où s'exhale une élégiaque langueur, musique chatoyante, amoureuse et romanesque, où la note pathétique soupire et pleure, et qui semble emprunter à la souffrance, au pressentiment, à la mort, cette unité de composition absente des autres œuvres d'Hérold!

Tristes et funèbres circonstances en effet que celles où cet opéra du *Pré aux Clercs* vit le jour. Au travail de l'enfantement avaient succédé les énervantes fatigues de la mise en scène ; à suivre les répétitions, ses dernières forces s'étaient usées. Le succès venait de se déclarer, brillant, incontesté, promettant cette fois gloire et fortune ; tout à coup l'actrice qui jouait Isabelle tombe malade : personne à l'Opéra-Comique pour la remplacer. Voir le théâtre suspendre les représentations, s'arrêter en pleines recettes, quelle perspective pour un auteur après tant de fatigues essuyées, d'épreuves et d'angoisses surmontées! M. Véron dirigeait alors l'Opéra. Avec cette courtoisie qui fut la marque distinctive de son administration, il s'empessa de parer au désastre. M^{me} Dorus [Dorus-Gras], sa pensionnaire, en quelques jours apprit le rôle et le joua de manière à prouver au public ce que du reste le passage de M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau] à Favart démontra par la suite d'une façon encore plus éclatante, à savoir qu'on peut être une excellente cantatrice de grand opéra et s'entendre également aux familiers agréments du dialogue parlé ; mais le pauvre Hérold devait succomber à cette nouvelle secousse. Tant de courses à travers Paris, de démarches répétées, précipitèrent sa fin, et, comme Mozart, c'est de son lit de mort qu'il entendit le bruit de son triomphe. // 759 //

Le succès s'était fait trop attendre, la récompense venait passé l'heure, et cependant on peut dire que cette mort en pleine lumière donne à la physionomie d'Hérold un intérêt de plus. Tant d'autres profitent de ce qu'ils n'ont pas mérité, tant de piètres hannetons se traînent indéfiniment sur toutes les roses de la vie, qu'il y aura toujours au cœur et dans l'imagination des hommes des trésors de sympathie rémunératrice pour les grands artistes qui ont souffert et sont morts jeunes. Géricault, Hérold, Musset, la France a là trois noms qu'on ne peut plus désormais surfaire, justement à cause de cette mélancolique et douce pitié qu'ils inspirent. L'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*, lorsqu'il quitta ce monde, avait dit tout ce qu'il avait à dire, et cinq ou six partitions de plus qu'il eût écrites ne lui donneraient certes point aujourd'hui en admiration l'équivalent de cette poétique auréole dont s'éclaire sa mémoire. Quand M. Auber, avec cet esprit de louange distributive et d'effacement protecteur particulier aux grands seigneurs de tout ordre, répète si volontiers en parlant d'Hérold : « Il a la qualité, moi, je n'ai que la quantité, » M. Auber sait mieux que personne que cette petite flatterie envers un confrère mort et enterré depuis trente ans n'ôte rien à la supériorité musicale absolue de l'homme qui a fait *la Muette* [*la Muette de Portici*], *Fra Diavolo* et *le Domino noir*, mais il répond très spirituellement au sentiment du public touchant Hérold, à la légende.

N'est pas qui veut un martyr de la sorte. J'en sais des mieux pourvus, des plus gâtés, qu'un pareil destin tenterait, à la condition cependant que la vraie douleur serait écartée et qu'on s'en tiendrait aux simagrées. Amuser les salons, jouer la distraction, l'égaré du génie, triste métier qui réussit d'abord comme tous les charlatanismes, mais dont la piperie n'aura jamais qu'un temps. La vraie souffrance cherche l'ombre, le grand artiste endolori ne se fait un tremplin ni de son

découragement ni de sa science. Hérold possédait un immense fonds d'érudition ; certains ballets de lui sont des répertoires de connaissances musicales. Avec ce qu'il a mis d'élégance, de distinction, de style dans *la Somnambule*, *la Belle au Bois dormant*, à reproduire, varier et festonner les motifs des maîtres, plus d'un bel esprit d'aujourd'hui, au piano, ferait sa fortune. C'était un musicien dans toute la force du terme qu'emploie Rossini quand il veut caractériser son homme. Ce mot en effet dit beaucoup. L'idéal que cherchait Hérold, que son œuvre laisse entrevoir, sans doute il ne l'a pas atteint ; mais lorsqu'un artiste a consumé sa vie entière dans ce travail, dans cette lutte, lorsque cet artiste a écrit *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, de bonne foi faut-il venir parler de son impuissance ? La postérité, qui déjà pour Hérold a commencé, ne s'y trompe pas ; l'empressement du public, même un peu exagéré, n'est en somme que justice, et, dans une équitable répartition des choses, ce qu'il a souffert doit être mis au compte de ce qu'il a produit.

Le décret accordant la liberté des théâtres livre au domaine public les chefs-d'œuvre de la scène française à la condition qu'on ne s'en moquera point. Allons-nous en être réduits à réclamer contre l'Académie impériale // 760 // de musique la mise en vigueur de cette clause ? Nous ne voyons pas pourquoi le répertoire de Meyerbeer aurait seul le privilège de ces affronts qu'on a voulu à si bon droit épargner aux tragédies de Corneille et aux comédies de Molière. Ce n'est encore que lamentable ; un pas de plus, on tomberait dans le bouffon, et la musique des *Huguenots* n'a point précisément pour objet de faire rire son auditoire. Lamentable en effet cette reprise des *Huguenots*, un désarroi complet, la confusion des langues, une Babel ! Encore si la critique avait où se prendre, s'il ne s'agissait que de chanteurs à réformer ; mais non, l'incurie a été poussée si loin que tout se détraque, s'écroule. Il faudrait oublier pour rapprendre. La désorganisation est dans les masses comme dans les individus, elle s'étend de cet orchestre qui s'empâte à ces chœurs qui ne vont plus ensemble ; les décors sentent l'huile, les costumes suent la friperie. Chacun arrive là, qui du midi, qui du ponant, débite son rôle dans sa langue, dans son jargon, puis se déshabille, et le surlendemain on recommence. Il était facile de prévoir ce que ferait M. Villaret du personnage de Raoul. Aux conditions de jeunesse, d'élégance et de chevalerie qu'impose un pareil caractère, l'embonpoint du chanteur, son inexpérience dramatique, répondaient d'avance assez mal. Sa voix convient-elle mieux à la partie musicale ? Oui sans doute ; mais cette voix manque, elle aussi, presque toujours de liberté dans ses mouvements. Une voix agile dans un corps agile, voilà ce qu'il faudrait d'abord avoir pour chanter Raoul, car toute illusion demeure compromise, toute espèce d'intérêt devient impossible, si l'amant de Valentine, au lieu d'obéir à l'entrain immédiat de sa passion, est obligé de préparer à distance le son qu'il va émettre, de se rassembler comme un cheval qui s'apprête à sauter la barrière. A la fin du duo du quatrième acte, ce cri sublime de Raoul, *Dieu, veille sur ses jours !* veut être poussé dans le désordre et l'égaré, et non point en prenant des temps pour se ventiler le poumon. — M^{lle} Lichtmay, qui ce soir-là chantait Valentine, nous arrive d'Allemagne par Liège et Gand. Il y a quelques mois, cette personne, à ce qu'on assure, ne savait pas un mot de français. Il convient donc de ne point lui reprocher trop durement l'affreux barbarisme de sa diction. C'est une belle voix, un beau métal, mais de nature trop explosible : toujours de la force, de l'éclat, une implacable plénitude dans le son qui rappelle les mœurs de l'ancien opéra classique. Cette voix, d'une vibration stridente, cuivrée, n'aspire d'ailleurs qu'à monter, et déjà se sent moins à l'aise dans les notes du médium. On peut donc renoncer avec elle à cet alliage du contralto qui fit l'originalité d'organe des Falcon, des Stoltz, des Cruvelli [Cruwell], et dont Meyerbeer, écrivant ce rôle, semble avoir eu souvent en vue les grands effets. Ne négligeons pas cependant de tenir compte à M^{lle} Lichtmay de certaines heureuses rencontres. Elle chante avec une remarquable justesse d'intonation le magnifique *andante* à la Mozart

de son duo avec Marcel au troisième acte, et j'ai cru aussi saisir au quatrième une intention dramatique d'un bon exemple dans la manière dont cette // 761 // Valentine se déclare à Raoul. Ces mots « reste, je t'aime! » au lieu de les dire tout en dehors et dans l'élan d'une passion qui ne ménage plus rien, elle les comprime et les étouffe en elle. M^{me} Stoltz, la Cruvelli [Cruwell], la Grisi, la Schröder-Devrient [Schröder-Devrient] surtout, ont laissé en faveur de cette interprétation éperdue, échevelée, des souvenirs qui ne s'effaceront pas. Je crois que M^{lle} Falcon, qui, sous l'influence de Nourrit, créa le rôle, prenait la chose tout autrement et de cet air de réaction subite qui, pour être moins dans le mouvement du personnage tel que Meyerbeer l'a conçu, répondait peut-être mieux aux bienséances.

Malheureusement pour M^{lle} Lichtmay, son physique, qui promet une Alboni, nuit beaucoup à la liberté du geste et de l'élocution. Lorsqu'il faudrait aller, courir, se démener, sa *puissance*, comme le grand roi, l'attache au rivage. A ce point de vue, ce duo du quatrième acte, dernier terme de l'expression dramatique, affecte par momens des airs bouffons. M. Villaret d'un côté, M^{lle} Lichtmay de l'autre, c'est à qui bougera le moins. Jouer et chanter à la fois, impossible. On opte pour le chant, et, crainte de s'essouffler, on pondère ses gestes, on économise ses pas, on dynamise sa passion. Shakspeare [Shakespeare], dans *Jules César* [*Julius Caesar*], veut qu'on se défie des hommes maigres. J'estime que ce précepte, bon quelquefois en politique, est décidément pris trop au sérieux par l'Académie impériale de musique. Défions-nous des hommes maigres, mais ne donnons pas dans cet autre excès de la corpulence et de l'obésité en matière de ténors et de soprani. Il faudrait la plume grasse d'un Rabelais pour décrire ce monde pantagruélique de jeunes premiers pansus comme des financiers et de Juliettes rebondies qui feraient craquer sous leur poids tous les balcons de Vérone. M. Faure, au milieu de cette déroute générale, continue seul à maintenir la tradition du bel art français. Ainsi compris, ainsi rendu, ce joli rôle de Nevers devient le premier rôle de l'ouvrage, et l'importance dramatique de Raoul diminue de toute la somme d'intérêt que la personnalité du chanteur force à se porter sur le caractère du mari de Valentine. Ce caractère d'époux élégant et chevaleresque, qui dans la pièce incommode déjà beaucoup la sympathie que l'amant et sa maîtresse réclament, prend même sous les traits d'un comédien et d'un chanteur de cette distinction une importance dominante de nature à déplacer le centre de gravité. Il est vrai qu'il suffirait d'un Nourrit, d'un Roger jouant Raoul, d'une Falcon ou d'une Cruvelli [Cruwell] dans Valentine, pour rétablir aussitôt l'équilibre, et que peut-être ce rôle secondaire ne nous paraît aujourd'hui trop en lumière que parce que les rôles principaux sont trop dans l'ombre. Quant à moi, je ne puis m'empêcher de savoir gré à M. Faure de son zèle intelligent, de cette étude digne des meilleurs temps de l'opéra. Je détache le rôle du triste ensemble de la représentation et le goûte comme un objet d'art, comme un émail de prix, un portrait de Clouet, et sans me creuser la cervelle à chercher la critique au fond des choses qui me plaisent, j'applique à l'interprète ce pas- // 762 // -sage des *Lettres d'un Voyageur* que George Sand adressait au maître lui-même : « Nevers, ce beau jeune homme en satin blanc qui a, je crois, quatre paroles dans le *libretto*, vous avez su lui donner une physionomie gracieuse, élégante, chevaleresque, une nature que l'on chérit malgré son impertinence, et qui parle avec une mélancolie adorable des nombreux désespoirs des dames de la cour à propos de son mariage. »

L'Africaine a commencé son tour d'Europe. Nos correspondances de Londres ne nous parlent que de l'immense succès remporté à Covent-Garden par cette musique splendide dont une exécution supérieure, et par moment, grâce à la Lucca, presque idéale, venait encore rehausser l'éclat. On sait de quelle réunion de talents, partout ailleurs impossible, se composent ces fameux groupes qu'en Angleterre la *saison*

rassemble, comment, par l'initiative vigoureuse d'un directeur intelligent, sous l'impulsion organisatrice d'un Costa, les résultats qui à Paris coûtent des mois, souvent des années, s'obtiennent dans l'espace de quelques semaines. Trois répétitions générales ont suffi à cet orchestre pour rendre le chef-d'œuvre de Meyerbeer de façon à émerveiller ceux qui déjà l'avaient entendu chez nous. « Dans le chœur des évêques et tout le magnifique finale du premier acte, nous écrit-on, vous saisissez mille nuances qui à Paris échappent à l'attention ; mais pour ce qui est de la prodigieuse sonorité des instrumens à cordes dans la fameuse ritournelle aux dix-sept mesures, rien ne saurait vous en donner une idée. Et cependant, comme tous les prodiges de ce monde, celui-ci s'explique très naturellement. Cet orchestre de Covent-Garden ne vaut pas seulement par le mérite des exécutans, mais aussi par l'excellence des instrumens de prix qu'apportent avec eux tous ces artistes dont quelques-uns touchent jusqu'à 2,000 francs chaque mois (1). L'orchestre de Costa s'est donc surpassé, les chœurs allaient d'inspiration. Vous connaissez de Vienne le ténor Wachtel, voix superbe à la Donzelli, qui fait Vasco, et de Berlin la Lucca, qui joue et chante Sélïka en grande artiste que le cher maître avait devinée. Vous apprendrai-je que cette voix si merveilleusement accentuée, cette organisation vibrante, spontanée, de tant de puissance et de charme, a été cette fois le véritable succès de la saison, que l'étoile de la Patti elle-même a rudement souffert du voisinage de ce nouvel astre, dont l'influence n'a cessé de faire monter le flot d'or des recettes au-delà de toutes les proportions ordinaires et extraordinaires! Ce sont là menus détails que sans doute vous n'ignorez pas, et qu'il importe de connaître pour se rendre compte et de l'attente du public, et de sa curiosité fiévreuse, et du triomphant effet produit. « Les êtres que crée l'esprit ne sont point d'argile, a dit Byron, ils sont la reproduction de l'immortelle flamme qui vit en nous. » C'est ainsi que // 763 // Meyerbeer a créé Valentine, Fidès, Sélïka, s'adressant pour les former à toutes les facultés de son âme et de son intelligence. Or, si Meyerbeer, pour n'être pas *plus*, est au moins autre chose qu'un musicien, et surtout n'est pas un musicien purement et simplement, il faut aussi que, pour personnifier certains de ses grands rôles, on soit autre chose qu'une cantatrice. Valentine et Sélïka *sont*. Il ne suffit pas pour les représenter de les chanter, elles veulent vivre. Or la Lucca *est* Sélïka. Écoutez cette intonation dont le charme a dès le premier moment captivé la salle, ce timbre naturel et pur qui, dans la berceuse du second acte, passant de la rêverie amoureuse au pathétique de cette admirable période en *la majeur*, sait unir le contour, le modelé d'un style adorable à ce que l'expression dramatique a de plus passionné. Au troisième acte, où la scène du poignard est rétablie, au quatrième, à travers les péripéties de l'épisode des fiançailles, du grand duo avec Vasco, les applaudissemens l'ont suivie, grandissant toujours à mesure qu'elle s'élevait. Quelle conviction, quel enthousiasme! Comme elle pleure de vraies larmes dans la scène du mancenillier ; calme, fière, implacable, résignée et conservant toujours dans son air, dans son jeu, l'effarement, l'étrangeté, la *sauvagerie* d'un autre hémisphère! Elle chante, et toutes ses émotions passent dans l'âme du spectateur, qui tressaille de ses joies, souffre de ses douleurs, gémit de sa plainte : *il pianto mio*, comme dit cette autre immortelle romance de Shakspeare [Shakespeare] mise en musique par Rossini. Le mancenillier de Sélïka vaut le saule de Desdémone. A son ombre nous est apparue samedi soir la Sélïka de Meyerbeer, et je regrette qu'il n'en soit pas du souffle humain comme de la lumière, car si de tels accens pouvaient fixer leurs traits sur la plaque de métal, vous auriez sous les yeux à cette heure l'image la plus ressemblante et la plus vivante de la tendre et superbe héroïne. »

(1) Chez nous, à l'Opéra, chacun des six solistes principaux ne reçoit par an que 2,500 francs. C'est le maximum. On peut consulter à ce sujet l'intéressant mémoire en demande d'augmentation d'appointemens présenté à M. le directeur de l'Opéra par les délégués des musiciens composant l'orchestre de l'Académie impériale.

Deux mots sur le ténor compléteront ces renseignements. C'est par ses côtés forts que M. Wachtel prend le rôle de Vasco. Sa belle voix, puissante surtout et de haute portée, restitue au récit d'entrée du premier acte ce caractère de grandeur épique qu'on ne peut guère ici que soupçonner ; moins suave, moins caressant, moins enjôleur que M. Naudin dans quelques phrases réservées, il représente mieux le personnage et tient tête aux situations. J'ai beaucoup entendu M. Wachtel à Vienne, je connais le fort et le faible de son talent, et j'entrevois que lui et M. Naudin doivent se compléter l'un par l'autre. Quant à la Lucca, rien ne m'étonne dans l'enthousiasme qu'elle vient de soulever à Londres. Ce que je l'ai vue faire de la Marguerite du *Faust* de M. Gounod, l'intelligence, l'effort qu'elle déploie à vouloir hausser jusqu'à Goethe ce grêle type parisien, à donner couleur d'idéal à cette vignette d'album, m'avaient d'avance révélé la somme d'effet qu'on serait en droit d'attendre d'une telle artiste aux prises avec la création immédiate du génie.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} AOUT 1865

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LVIII – CINQUANTE-HUITIÈME VOLUME

Year : XXXV^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Août 1865 (JUILLET-AOUT 1865)

Pagination : 750 à 763

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : HÉROLD ET *Marie*. - *L'Africaine* A LONDRES

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None