XXIX

GASTIBELZA

(OPÉRA NATIONAL)

22 novembre 1847.

Une de ces chansons singulières que Victor Hugo désigne sous le nom fantasque de « guitare », comme pour indiquer leur accent espagnol, a servi de point de départ à M. Dennery pour le livret que M. Maillard a brodé de sa musique. Nous voulons parler de Gastibelza, « l'homme à la carabine », rendu si populaire par le refrain de Monpou. M. Dennery a l'habitude de détrousser M. Hugo; il lui a pris don César de Bazan, il lui prend Gastibelza. M. Dennery est un voleur plein de goût, et s'il fait le foulard de

l'idée, il ne s'adresse du moins qu'aux poches bien garnies.

Gastibelza est une de ces chansons folles et décousues dont les images se succèdent avec l'incohérence du rêve et qui, malgré la puérilité bizarre des détails, vous troublent profondément et vous laissent pensif des heures entières. Cette *guitare* ressemble, à s'y méprendre, à ces romances populaires faites par on ne sait qui, par le pâtre qui rêve, par l'écolier en voyage, par le soldat sous la tente, par le marin que berce la mer paresseuse. Un vers s'ajoute siècle par siècle au vers balbutié; l'oiseau, au besoin, souffle la rime qui manque, et peu à peu, avec l'air, le soleil, le ciel bleu, le gazouillis de la fauvette et de la source, le bruit de la rosée qui se détache des branches, la chanson se trouve faite, et les plus grands poètes la gâteraient en y touchant. C'est dans la carrière lyrique de M. Victor Hugo une merveilleuse bonne fortune que d'avoir trouvé *Gastibelza*.

Toutes les fois que nous entendons ce refrain :

Le vent qui vient à travers la montagne,

nous voyons se dérouler devant nos yeux les crêtes neigeuses des sierras, et, sur les chemins que côtoie le précipice, s'avancer par file la

caravane des mulets caparaçonnés de couvertures bariolées, et talonnés par les arrieros au chant guttural.

Le vent souffle par folles bouffées dans notre tête comme dans la chanson, et, quoiqu'il ne vienne pas du mont Falou, il nous rend malade, et nous donne la nostalgie de l'Espagne.

Un de ces êtres maladroits qu'on appelle poètes, voulant transporter au théâtre cette ballade empreinte d'une couleur si sauvagement locale, se fût contenté de traduire en forme de drame légendaire les infortunes du pauvre Gastibelza, et eût fait un tableau de chaque couplet; mais il faut aux habiles plus de complications que cela, les idées qui semblent les plus rebelles à l'estampage des faiseurs, sont forcées, comme les autres, de se modeler dans les cases du gaufrier.

M. Dennery a donc rendu Gastibelza *intéressant*, dans le sens qu'on attache à ce mot au théâtre. Doña Sabine reçoit bien toujours l'anneau d'or du comte de Saldagne, mais c'est dans le pieux motif de sauver son père, et de reprendre les papiers de famille nécessaires à la justification de cet honnête vieillard, et détournés par le comte. Gastibelza, qui se trouve être de noble

race, épouse à la fin de la pièce doña Sabine, reconnue comtesse de Mendoce; car, en apprenant l'innocence de celle qu'il aime, il a recouvré la raison. Bref, tout le parfum de la chanson s'est évaporé, mais aussi la pièce est carrée, comme on dit. Inexprimable avantage!

Qu'est devenue Sabine, la fille de cette vieille bohémienne d'Antiquerra, orfraie logée dans une ruine, et piaulant la nuit et la journée son chant d'incantation; Sabine, avec ses cheveux de jais, son œil d'étincelles, son sourire, éclair blanc dans la figure brune, sa beauté provoquante où pétille le sang maure, son corset noir qui fait abonder la hanche, ses parures de sequins, ses colliers bizarres, et son chapelet du temps de Charlemagne? Pourquoi, après avoir traversé la place de Zocodover, ne descend-elle pas au Tage par la porte d'Alcantara, et ne vient-elle pas, accompagnée de sa sœur, se baigner dans le fleuve, et montrer, la coquette, ce genou poli qui a bien autant contribué à la démence de Gastibelza que le vent venu de la montagne? Gastibelza lui-même, cette fauve figure, moitié pasteur moitié bandit, qu'on croirait peinte par Velasquez, avec son œil noir et profond que fait vaciller l'égarement, et sa carabine usée par sa main rude, Gastibelza, ce pauvre rêveur éperdu

d'amour et de mélancolie, et regardant toujours le chemin qui mène vers la Cerdagne, a été réduit aux proportions d'un soupirant d'opéra-comique. Sans doute, il le fallait, puisque, pour réussir au théâtre, suivant les gens expérimentés, la banalité est une chose nécessaire.

Cela ne veut pas dire que Gastibelza ne soit pas un bon poème d'opéra-comique : au contraire, il a réussi sans doute par les mêmes côtés qui nous déplaisent; en outre, il faut le dire, pendant toute la représentation, nous avions dans l'oreille les arpèges, les pizzicati de cette guitare vraiment espagnole, pincée par Victor Hugo, le poète de la ballade.

M. Maillard, l'auteur de la partition, a justifié tout de suite, même pour les gens les plus hostiles à l'érection d'un théâtre lyrique, l'utilité et la nécessité de l'Opéra National, car, dès la première soirée, le théâtre de M. Adam a révélé un compositeur. M. Maillard, sans le troisième théâtre lyrique, eût été ignoré longtemps encore, et se fût éteint dans l'attente du petit acte qu'octroie aux prix de Rome la charité officielle de l'Opéra-Comique. Dans *Gastibelza*, on sent l'exubérance d'un compositeur longtemps contenu, et les défauts du nouvel ouvrage sont les longueurs et la disproportion des effets. La

manière de M. Maillard montre qu'il a beaucoup étudié Donizetti et surtout Verdi. Ces deux courants colorent, sans l'altérer, sa veine naturelle. Sa musique est bien faite, ingénieuse, et si elle n'est pas toujours originale, elle est du moins rarement commune. A cette première audition, nous avons remarqué un chant de chasseurs, le duo entre Gastibelza et doña Sabine, les couplets du comte de Saldagne, un sextuor fort beau, un chœur d'hommes avec effet imitatif, et le grand air de Gastibelza.

Mademoiselle Chérie-Courand, qui jouait le rôle long et difficile de doña Sabine, a surmonté avec bonheur l'émotion bien naturelle qui l'étranglait, puisque, jusque-là, elle n'avait jamais mis le pied sur un théâtre. Elle a supporté très courageusement ce premier feu de la rampe qui intimide les plus hardis, et a pu faire voir qu'elle était excellente musicienne, et possédait une belle voix de *mezzo soprano*. *Gastibelza* n'est pas un drame lyrique, c'est un opéra-comique dans le vieux sens du mot. Il faut excuser les tâtonnements d'une administration nouvelle; mais le genre qui convient à l'Opéra-Comique est encore à créer en France. C'est tout simplement l'opéra tel qu'il se joue en Allemagne, une sorte de drame énergique et

rapide, poétique si l'on peut, violent et passionné toujours, sevré autant que possible de ces préparations et de ces adresses vulgaires où triomphe l'industrie des fileurs de scènes et des escamoteurs d'idées. Quelque chose comme le *Robin des Bois* de l'Odéon, qui, faiblement traduit, sans doute conservait beaucoup de l'énergie du poème original, comme le don Juan, dont le livret romantique n'a pas peu contribué sans doute à féconder le génie de Mozart. Si le préjugé du public dilettante ne repoussait pas l'humble librettiste de la gloire accordée au musicien, rien n'empêcherait, certes, les véritables poètes de composer ce qui, aujourd'hui, s'appelle si improprement des poèmes. Croira-t-on que *Lucrèce Borgia*, par exemple, ou *Hernani*, n'auraient pas été, au besoin, d'excellents drames lyriques? Cette forme leur conviendrait mieux même que celle du grand opéra, où le récitatif obscurcit ou affaiblit une grande partie des détails.

La question du drame lyrique considéré comme genre, est donc facile à résoudre. Mozart et Weber ont fait de la musique pour des drames; pourquoi donc Victor Hugo, Alfred de Musset ou Mérimée dédaigneraient-ils de faire des drames pour la musique?

XXX

CHANGEMENTS A VUE

7 février 1849.

Qu'il a fallu de temps pour arriver, sans se faire regarder comme un hydrophobe, à lever le rideau quelques fois de plus que le nombre sacramentel, et à changer à vue dans le milieu d'un acte! Hugo lui-même, le grand Vandale, le grand Barbare, le Hun, l'Attila romantique, ne l'a pas osé. Il a reculé devant cette action capitale de retrousser un bord de toile à torchon barbouillée de détrempe, après trois ou quatre scènes, pour passer dans un autre endroit; et, cependant, il n'avait pas craint de mettre du

lyrisme, des images, des métaphores et même des rimes, dans ses dramatiques férocités qui lui ont valu longtemps une réputation de cannibale.

(Écrit à propos de la représentation de *Monte-Cristo* (Alexandre Dumas et Maquet), au Théâtre-Historique.)

XXXI

LUCREZIA BORGIA

(THÉATRE ITALIEN)

14 février 1840.

Jamais drame ne fut plus merveilleusement coupé pour la musique que celui de Lucrèce : aussi l'arrangeur n'a-t-il pas eu grand'chose à faire, et dans beaucoup d'endroits s'est-il contenté de mettre en méchants vers de livret l'admirable prose du poète. Le sujet amenait si invinciblement la musique, que le dénouement de la pièce doit ses principaux effets de terreur au contraste des chants de fête et des litanies funèbres des moines. Le souper chez la princesse Négroni est une des plus belles situations lyri-

ques qui se puissent voir et revenait de droit à l'Opéra. La scène de l'insulte, celle des flacons et celle de l'orgie, à cela près des cercueils et des moines, qui restent dans la coulisse, ont été presque textuellement conservées : malheureusement la couleur tragique n'est pas reproduite, et, si l'on tournait le dos au théâtre, on s'imaginerait difficilement qu'il s'y passe des choses si terribles.

XXXII

LUCRÈCE BORGIA

(ODÉON)

13 mars 1843.

On a repris à l'Odéon *Lucrèce Borgia*. Ce drame gigantesque, peut-être plus près d'Eschyle que de Shakespeare, a produit son effet accoutumé. Mademoiselle Georges s'y est montrée sublime comme à son ordinaire, et jamais, depuis la création, le petit rôle de la princesse Négroni n'avait été rendu avec plus de grâce, de beauté, d'esprit et de jeunesse. C'était mademoiselle Volet qui était chargée d'attirer dans les pièges de la vindicative Lucrèce les trop con-

fiants amis de Gennaro. On comprend qu'ils ne se soient pas fait prier pour la suivre.

Quelle étrange destinée que celle de Lucrèce! Célébrée par tous les poètes contemporains, chantée par le divin Arioste, qui la proposa comme le modèle de toutes les vertus, elle a en quelque sorte une réputation double : ange chez les poètes, démon chez les chroniqueurs. Lesquels ont menti? Elle était blonde et de la physionomie la plus douce qui se puisse imaginer. Lord Byron raconte avoir trouvé dans une bibliothèque d'Italie, nous ne savons plus si c'est à Ravenne ou à Ferrare, un recueil de lettres autographes de Lucrèce Borgia, entre les feuillets desquelles était placée une boucle de ses cheveux. Ces lettres parlaient d'amour platonique, de tendresse idéale ; ces cheveux étaient doux, pâles et soyeux, on eût dit le rayon de l'auréole d'un ange.

Ce grand poète en déroba quelques-uns qu'il emporta et conserva soigneusement. Maintenant cette femme est devenue un type de scélératesse titanique, de même que par les calomnies de Virgile, Didon, la prude la plus refrognée, la bégueule la plus sèche de son temps, subsistera éternellement comme le type de l'amour et de la passion.

XXXIII

LUCREZIA BORGIA

(THÉATRE-ITALIEN)

20 novembre 1853.

Lucrezia Borgia, ce drame d'une grandeur titanique, un des plus beaux de Victor Hugo par sa large charpente et son développement gigantesque, semblait appeler les masses chorales et les riches accompagnements de l'orchestre; la musique même se mêle à l'action dans l'œuvre du poète et produit ces terribles effets des versets funèbres alternant avec les couplets joyeux de l'orgie, scène comparable, en noir épouvantement, en terreur opaque, en anxiété profonde, aux scènes les plus tragiquement sombres

d'Eschyle et de Shakespeare, et pour laquelle Meyerbeer n'eût pas été de trop. Le compositeur n'avait à craindre dans un pareil sujet que d'y rester inférieur, et peut-être Donizetti n'a-t-il pas abordé avec le tremblement convenable cette donnée colossale qui eût mérité tous les efforts de son génie. Son insouciante facilité italienne n'a sans doute vu là qu'un mélodrame rimé en livret; mais les situations commandent si impérieusement la musique, que l'inspiration sérieuse lui est venue plusieurs fois sans qu'il l'ait cherchée. Nous n'avons pas à faire ici l'appréciation d'un poème et d'une partition connus de tout le monde; là, du reste, n'était pas l'intérêt de la soirée. Le désir de revoir Mario le ténor aimé, le brillant émule de Rubini, absent depuis trop d'années, préoccupait la salle plus que l'œuvre de Donizetti elle-même quoiqu'elle soit l'une des mieux reçues du répertoire.

De cordiales salves d'applaudissements, au risque de le réveiller, ont accueilli Gennaro sur le banc où il dort d'un si bon sommeil pendant que le bal chante, fredonne et chuchote, le masque noir à la main, et que les gondoles étoilées de fanaux débarquent de mystérieux convives sur la terrasse vénitienne. Mario est toujours le même, il a toujours cette tête suave et charmante qu'on croirait détachée d'une fresque de Benozzo-Pozzoli; il a gardé sa sveltesse juvénile, et l'embonpoint, si fatal aux jeunes premiers lyriques, ne l'a point envahi : il a plutôt maigri, l'heureux homme! et il peut exprimer vraisemblablement les mélancolies de son cœur sans être contredit par des pectoraux d'athlète et des joues d'ange bouffi. La *prima donna assoluta* n'a rien à objecter lorsqu'il lui soupire élégamment ses peines amoureuses, et couronne volontiers *sa flamme*, en dépit des obstacles apportés par la basse et le baryton, ces éternels trouble-fêtes qui se vengent si cruellement de ce qu'il ne sauraient donner l'*ut* de poitrine, et charmer aussi la beauté. Sa voix est toujours ce qu'elle était : pure, fraîche, sympathique, la plus belle voix de ténor qu'il y ait au monde à cette heure. Mario a été rappelé trois fois, et il lui a fallu revenir saluer le public tout convulsé encore par ce terrible poison des Borgia, qui scintille comme de la poudre de marbre de Carrare, et pousse la perfidie jusqu'à faire trouver la vie meilleure. Mais de pareils bravos ressusciteraient un véritable mort.