

ques. Cette autobiographie est remplie d'anecdotes, mais peu sûre en ce qui concerne les renseignements sur les personnes et les choses.

On y trouve sur le *Don Juan* de Mozart les critiques les plus extravagantes, les plus outrageants dédains, et cela pour préparer l'effet de cette phrase : « Weber m'apparut. » Une courte citation suffira pour donner le ton de ces *Mémoires*, faire connaître à la fois l'homme et l'artiste, et montrer jusqu'à quels excès l'aveuglement, l'orgueil et la passion de l'envie peuvent entraîner un homme intelligent et civilisé. C'était au moment où l'enthousiasme qu'inspiraient le *Barbier*, *Othello*, *Moïse* était à son comble. « Je me suis alors plus d'une fois demandé comment je pourrais m'y prendre pour miner le Théâtre Italien et le faire sauter un soir de représentation avec toute sa population rossinienne. Et quand je rencontrais un de ces dilettanti, objet de mon aversion : « Gredin ! grommelais-je, en lui jetant un regard de Shylock, je voudrais pouvoir t'empaler avec un fer rouge ! » Je dois avouer franchement qu'au fond j'ai encore aujourd'hui, au meurtre près, ces mauvais sentiments et cette étrange manière de voir. » Ne serait-ce pas le cas de rappeler le mot sévère de Pascal : « Quiconque veut faire l'ange... ? »

J'ai dit que Berlioz ignorait l'histoire de son art plutôt par infatuation de lui-même que par éloignement pour l'étude, puisqu'il était lettré. Cependant il fut nommé bibliothécaire du Conservatoire en 1847 à la mort du savant Bottée de Toulmon ; il garda ce titre et en toucha les émoluments jusqu'à sa mort. Il eut le tort de considérer ce poste si utile comme une sinécure et l'administration a eu celui, plus grand encore, de tolérer un tel état de choses, préjudiciable aux intérêts de cet établissement.

On a accusé Berlioz d'avoir eu recours à des procédés entachés de charlatanisme, d'avoir cherché à dramatiser jusqu'à sa personne, d'avoir abusé des affiches, de la réclame, d'avoir aimé qu'on fit du bruit autour de son nom. Il y a du vrai dans ces reproches ; mais je crois qu'il était sincère et c'est là son excuse. Il a cru au romantisme dans l'art ; il s'est fait à son usage une esthétique pleine d'incohérences et de contradictions. Je l'ai vu épris des beautés littéraires de l'ordre le plus élevé ; je l'ai entendu exalter Virgile et Homère ; je n'ai connu personne qui se servit d'expressions aussi enthousiastes pour vanter le génie des anciens, si ce n'est Eugène Delacroix, un autre romantique aussi, celui-là. Mais comme Berlioz ignorait absolument l'histoire de son art, ignorance qui m'a beaucoup surpris chez un artiste de sa valeur et de sa réputation et qui m'a paru systématique, il en est résulté une indépendance, vis à vis des traditions, qui a eu pour conséquence de lui faire écrire difficilement de la musique difficile. Heureusement pour sa gloire et pour nous que plusieurs de ses œuvres sont étrangères à cette orgueilleuse théorie ; celles-là seules ont valu à Berlioz les meilleurs succès et lui ont fait pardonner les autres.

## MONPOU

(HIPPOLYTE)

NÉ EN 1804, MORT EN 1844.

Monpou (Hippolyte), naquit à Paris le 12 janvier 1804. Il fut d'abord enfant de chœur à l'église Saint-Germain l'Auxerrois, puis entra, à l'âge de neuf ans, dans la maîtrise de Notre-Dame, alors dirigée par Desvignes. En 1817, il devint l'un des élèves de l'école fondée par Choron, et fut désigné deux ans après pour aller remplir les fonctions d'organiste à la cathédrale de Tours. Une telle fonction était trop au-dessus des forces de ce musicien de seize ans, pour qu'il pût la conserver longtemps ; aussi dut-il bientôt rentrer dans l'école de Choron en qualité de maître répétiteur. Puis il devint successivement organiste de Saint-Thomas-d'Aquin, de Saint-Nicolas-des-Champs et de la Sorbonne, ce qui lui permit de faire exécuter plusieurs messes de sa composition.

Grâce à une étude constante des grands maîtres italiens, allemands et français, grâce surtout aux exercices qu'il faisait chaque jour avec des condisciples, tels que Duprez, Boulanger, Scudo, Vachon, Wartel, etc., etc., il parvint à acquérir les connaissances pratiques nécessaires pour exercer un emploi auquel il n'était pas préparé par ses premières études. L'ouverture des concerts de musique ancienne créée par Choron en 1828, sous le nom d'*Institution royale de musique religieuse*, lui fut très-utile ; les fonctions d'accompagnateur qu'il dut souvent remplir devant le public lui firent perdre une timidité exagérée qui paralysait tous ses moyens et l'empêchait de devenir un bon lecteur et un habile pianiste.

Ce fut vers cette époque qu'il s'essaya dans la composition de quelques romances. Son charmant nocturne à trois voix sur ces paroles de Béranger : *Si j'étais petit oiseau*, qui fut suivi de plusieurs chansonnettes fort gracieuses, eut un grand succès et commença sa popularité. Quand la révolution de 1830 vint suspendre les concerts de musique ancienne et même amener la fermeture de l'école de Choron, Monpou, abandonné à lui-même, chercha sa voie. L'école romantique lui faisait des avances, il se décida à entrer résolument dans cet ordre d'idées. Il n'eut pas à regretter son revirement ; sa romance de l'*Andalouse* sur des paroles d'Alfred de Musset ; *Sarah la baigneuse* de Victor Hugo, *les Colombes de Saint-Marc*, *le Lever*, *Venise*, *Madrid*, *la Chanson de Mignon*, *le Fou de Tolède*, *Gastibelza*, *les deux Archers*, *les Résurrectionnistes*, *le Voile blanc*,

qui se distinguaient par une incontestable originalité, devinrent promptement populaires. Ce fut vers cette époque qu'il mit en musique un chapitre des *Paroles d'un croyant* de Lamennais, le *Chant d'exil*, et la dernière scène d'*Othello*, traduite par Alfred de Vigny. Il chantait lui-même ses compositions dans les salons et, malgré sa laideur, son nez camard, ses longs cheveux roux, il les faisait goûter à cause de l'expression et du caractère original qu'il savait leur donner.

Encouragé par les faciles succès qu'il remportait dans la nouvelle voie où il était entré, Monpou crut pouvoir aborder la scène. Il fit représenter en 1835 au théâtre de l'Opéra-Comique les *Deux Reines*, ouvrage en un acte, dont les paroles étaient de Frédéric Soulié. La romance de basse : *Adieu, mon beau navire*, qui ne manque pas d'ampleur et d'inspiration mélodique, eut un succès universel. C'est la seule épave qu'on ait recueillie du naufrage des *Deux Reines*.

A partir de ce moment, ses compositions dramatiques se succédèrent assez rapidement : *Le Luthier de Vienne*, opéra-comique en un acte, dont les paroles sont de MM. de Saint-Georges et de Leuven, fut joué en 1836.

Le livret ne brille pas par l'invention et le dénouement est trop peu naturel. Un luthier de Vienne voudrait faire épouser à son fils Frédéric sa nièce, jeune fille accomplie qui touche de l'orgue comme un ange, mais à qui une santé délicate interdit le chant. Frédéric raffole d'une baronne de Castelfiori qu'il a entendue chanter dans un concert. Cette bonne cantatrice ne veut pas être un obstacle à l'accomplissement des vœux du luthier. Elle rend Frédéric plus sage, et se résigne elle-même à épouser un vieux conseiller aulique. La partition du *Luthier de Vienne* est fort curieuse à étudier ; on y voit les efforts tentés par Monpou, dans le but de s'affranchir des formes classiques, d'imaginer des modulations et des rythmes nouveaux ; il échoue souvent, et cette manie d'innover lui fait trouver des chants bizarres et une harmonie tourmentée ; d'autres fois il est plus heureux et vraiment inspiré ; l'ouverture a beaucoup d'intérêt, quoique manquant d'unité. Elle commence en *ut* mineur et finit en *mi* bémol. Les morceaux les mieux réussis sont la chanson : *Les fils de l'Université* ; la cavatine, le cantique de Sainte-Cécile, *Hosannah ! gloire à Dieu*, chanté par M<sup>me</sup> Damoreau, véritable morceau de musique religieuse, et la chanson du vieux chasseur : *Ramenez mon troupeau*.

*Piquillo*, opéra en trois actes, dont le livret est de MM. Alexandre Dumas et G. Labruire, fut représenté à la fin de 1837 ; il a plus d'importance. Le livret est peu intéressant et le héros de la pièce, Piquillo, voleur espagnol, n'inspire pas une grande sympathie. Quant à la musique, elle a le cachet d'originalité qui distingue toutes les productions de Monpou. Les couplets chantés par Jenny Colon : *Je ne suis point Phœbé, la déesse voilée*, sont charmants ; l'air : *Ah ! dans mon cœur, quelle voix se réveille*, dit par la même artiste, a été aussi remarqué ; le trio : *Au voleur ! celui du*

signalement : *Puisque vous voulez bien éclairer la justice*, sont maintenant oubliés, mais on chantera encore longtemps le bel air : *Mon doux pays des Espagnes*, dont le rythme est une trouvaille.

En décembre 1838, *Perugina*, dont les paroles sont de Mélesville, fut représentée au théâtre de la Renaissance. La partition de *Perugina* n'a pas d'importance au point de vue musical. On y a distingué à peine une ou deux romances.

En 1839, Monpou donna à l'Opéra-Comique un *Conte d'autrefois*, et le *Planteur*, et au théâtre de la Renaissance la *Chaste Suzanne*, opéra de genre en quatre actes, dont les paroles sont de Carmouche et de F. de Courcy. Le livret est d'une inconvenance telle que le public du théâtre de la Renaissance ne l'a pu tolérer. Partant de cette idée fautive que les sujets bibliques réussissent rarement au théâtre parce qu'ils n'offrent pas de scènes familières qui rompent la monotonie du sujet, les auteurs du poème se sont imaginé de donner à plusieurs personnages un caractère bouffon. Les sujets sacrés sont trop respectables pour qu'on se permette d'y introduire, sous prétexte de variété, des scènes comiques, encore moins burlesques, et leur succès sera d'autant plus réel et durable que les auteurs se seront maintenus dans le caractère de gravité et d'élévation que ces sujets comportent. Si le poète et le musicien sont trop au-dessous de leur tâche, la pièce est lourde et monotone ; s'ils possèdent au contraire les qualités propres à ce genre de composition, si le souffle de l'inspiration ne leur fait pas défaut, leur œuvre participe à la sublimité du sujet : *Sic fertur ad astra*. Les opéras de *David*, de *Saül*, de la *Mort d'Adam*, n'ont pas eu de succès, il est vrai ; mais *Joseph*, *Moïse*, sont encore l'objet de l'admiration universelle, et, au Théâtre-Français, les sujets bibliques et chrétiens d'*Athalie*, d'*Esther*, de *Polyeucte*, sont rangés parmi les chefs-d'œuvre du répertoire. Au point de vue de l'inspiration musicale, l'opéra de la *Chaste Suzanne* est, à mon avis, le meilleur ouvrage lyrique d'Hippolyte Monpou. Dans la partie sérieuse, je signalerai une romance naïve et charmante de Daniel dans le premier acte ; la scène de l'accusation dans le second ; l'air de Daniel, la symphonie du Sommeil et de la vision dans le troisième acte. Le duo bouffé des vieillards écrit pour deux basses a de la verve et de l'originalité. Cette partition offre, comme toutes celles de Monpou, des inégalités et des bizarreries qui expliquent la sévérité des connaisseurs ; cependant il faut reconnaître qu'elle renferme des mélodies délicieuses et d'un cachet incomparable, telle que la phrase de Daniel :

Comment dans ma jeune âme  
Supporter à la fois  
Ce tendre regard de femme,  
Le son charmant de cette voix ?

Le dernier opéra-comique de Monpou, représenté de son vivant, est *Jeanne de Naples*, opéra-comique en trois actes, dont les paroles sont de

MM. de Leuven et Brunswick; il fut joué à l'Opéra-Comique, le 2 octobre 1840. La musique de cet opéra, faite en collaboration avec M. Bordèse, tient nécessairement du pastiche; jamais deux compositeurs, travaillant ensemble, n'ont montré des qualités plus opposées. Aux accents heurtés et inégaux de Monpou, succédèrent les mélodies faciles et dans le goût italien de Bordèse. Cependant, malgré ce défaut d'unité, l'ouvrage a été bien accueilli. Au premier acte, on a remarqué le boléro et, au second, un trio très-bien traité.

L'ambition s'empara de Monpou; il voulut avoir un livret de Scribe qui était alors fort à la mode. Après plusieurs tentatives infructueuses, il vit ses désirs réalisés, mais à la condition que la partition serait livrée dans un délai relativement court, sous peine d'un dédit de 20,000 francs.

Cet engagement était inacceptable pour un compositeur tel que Monpou, doué de peu de facilité; il présuma trop de ses forces, et il eut le tort de penser qu'il pourrait, par l'activité, suppléer à ce qui lui manquait. Il déploya une telle ardeur, qu'il tomba malade avant de commencer le troisième acte. Une gastralgie aiguë, causée par un excès de fatigue, le força bientôt à s'arrêter. D'après les conseils des médecins, il pensa retrouver des forces en allant vivre à la campagne; il était trop tard; quand il arriva à la Chapelle Saint-Mesmin, sur les bords de la Loire, son état devint si grave, qu'on dut en toute hâte le ramener à Orléans, pour réclamer les secours de l'art. Mais ce fut en vain; quelques jours après, le 10 août 1841, Monpou mourait à l'âge de trente-sept ans. Sa veuve ayant ramené ses restes à Paris, on célébra en son honneur à Saint-Roch, une messe solennelle, dans laquelle on exécuta plusieurs motets funèbres de sa composition. Cet artiste de talent, enlevé si prématurément, fut inhumé au cimetière du Père-Lachaise.

En mourant, Hippolyte Monpou laissa un certain nombre d'œuvres inédites, parmi lesquelles plusieurs compositions religieuses fort remarquables, et *Lambert Simnel*, opéra-comique en trois actes, dont le livret, comme je l'ai dit plus haut, était de Scribe.

Cet opéra, qui amena la mort de Monpou, ne fut représenté que le 14 septembre 1843; car il était inachevé lors de la mort du compositeur; il fut terminé par Adolphe Adam.

L'action se passe sous Henri III, roi d'Angleterre. Le comte de Warwick, dernier descendant des Plantagenets, est mort dans la tour de Londres. Ses partisans découvrent un jeune garçon qui lui ressemble; c'est Simnel; c'était dans l'histoire le fils d'un boulanger. Scribe a préféré en faire un garçon pâtissier, comme il a transformé, dans le *Prophète*, Jean de Leyde, le tailleur, en cabaretier. Le comte de Lincoln fait passer Lambert Simnel pour le prétendant. L'ambition s'empare du pauvre garçon, qui abandonne sa fiancée Catherine, et court se signaler par mille exploits; mais le masque tombe, le héros redevient pâtissier comme devant, épouse Catherine,

et le répertoire de l'Opéra-Comique compte un mauvais poème de plus. Il avait été refusé par Donizetti et par Halévy. On retrouve dans la musique les qualités et les défauts du compositeur romantique: la recherche de la couleur, un sentiment mélodique réel, des modulations trop brusques et des rythmes heurtés. Je doute qu'on doive lui attribuer l'introduction, dans cet ouvrage, du *God save the king*; monstrueux anachronisme, puisque cet hymne national fut composé plus de cent soixante-dix ans après la guerre des deux Roses. Scribe et Adam n'y regardaient pas de si près. Parmi les morceaux les plus saillants, le chœur d'introduction se distingue par sa vigueur et est coupé par de jolis couplets; l'adagio de l'air de ténor est empreint d'une mystique tendresse:

Les yeux baissés, timide et belle,  
Ma fiancée est à mon bras;  
Doucement vers la chapelle  
Je guide ses pas.

Le terzetto: *Il nous faut un Warwick* est très-bien traité; l'air de soprano du second acte: *anges divins de celui que j'aime*, se distingue par un adagio d'un sentiment exquis; le motif, exécuté par les violoncelles, a servi d'ouverture. Les couplets: *J'avais fait un plus joli rêve*, sont d'une touche délicate et expressive. Le troisième acte n'offre guère de saillant que la romance chantée par Simnel: *Adieu doux rêves et ma gloire*, qui se distingue surtout par l'expression donnée à ce refrain:

Vous m'avez donné la couronne,  
Vous m'avez ravi le bonheur!

En somme, l'intérêt musical est plus puissant dans le premier acte que dans ceux qui suivent; ce qui est nécessairement pour un ouvrage lyrique une cause d'insuccès.

Ce compositeur a écrit aussi un chant burlesque à quatre parties intitulé: *les Cris de Paris*, imitation des *Cris de Paris* au XVI<sup>e</sup> siècle de Clément Jannequin, et un drame fantastique sur la *Lénore* de Burger, en récit et en action.

Hippolyte Monpou avait conservé de son passage à l'école de Choron et de ses fonctions d'organiste à la Sorbonne un sentiment religieux très-juste dont il a donné des marques dans sa musique d'église. Il existe de lui un bon recueil de cantiques à la sainte Vierge à trois voix avec accompagnement d'orgue, et on chante encore ses motets *O Domine*, *Miseremini* et *Pie Jesu* dans les cérémonies funèbres. Ils portent le caractère d'un profond sentiment religieux. Sa mémoire en reçoit la récompense, car ses opéras sont depuis longtemps expulsés du répertoire dramatique, tandis que ses compositions sacrées retentissent presque chaque jour sous les voûtes de nos églises.