

GOUNOD

(CHARLES)

NÉ EN 1818

M. Gounod possède merveilleusement tous les procédés de son art, et, sur ce point, Meyerbeer lui-même n'aurait eu rien à lui apprendre. Mais, passionné pour les innovations, il a introduit dans la musique un élément singulier qui tient plutôt de la littérature que de la science des sons. De là souvent la recherche et l'afféterie qu'on reproche à ses partitions. Classique dans sa forme, fidèle aux traditions des maîtres dans la disposition de son orchestre, il est plus que romantique dans ses tendances, dans la partie expressive de ses conceptions et dans le choix de ses livrets. Cette situation ambiguë permet à M. Gounod de compter des amis dans tous les camps :

Je suis oiseau : voyez mes ailes !
Je suis souris : vivent les rats !

L'auteur de *Faust* est né à Paris, le 17 juin 1818. Après avoir eu Halévy pour maître de contre-point au Conservatoire, de 1836 à 1838, et avoir reçu les leçons de composition de Lesueur et de Paër, il fut couronné au concours de l'Institut en 1839, pour une cantate intitulée : *Fernand*. Pendant son séjour à Rome, M. Gounod se sentit surtout attiré vers les beautés de l'art religieux. Étant à Vienne en 1843, il y fit exécuter une messe pour des voix seules dans le style *alla Palestrina*. A son retour à Paris, il devint maître de chapelle de l'église des Missions étrangères. A cette époque de sa vie, il semble que l'art chrétien qui s'était révélé à son intelligence avait pénétré jusqu'à son cœur et tourné ses vues du côté du sacerdoce. Le musicien entra au séminaire et porta, en effet, quelque temps l'habit ecclésiastique. Peut-être avait-il rêvé l'existence, en plein dix-neuvième siècle, d'un Allegri, d'un P. Martini ou d'un Vogler. Ce qui est certain, c'est que plusieurs années s'écoulèrent sans que le nom de M. Gounod vint frapper les oreilles du public. L'artiste a prouvé, depuis, qu'il ne hait pas le bruit des trompettes de la renommée, et qu'il ne le cède en légitime ambition à aucun de ses confrères. Si donc il laissait alors l'oubli se faire autour de sa personne, c'est qu'il se préparait à la lutte et ne voulait entrer dans la lice qu'armé de toutes pièces.

Soudain, on apprit dans les premiers jours de 1851, que l'ancien lauréat



GOUNOD

de l'Institut, l'ex-aspirant aux fonctions sacerdotales, venait de faire exécuter quatre compositions dans un concert donné à Saint-Martin-Hall à Londres. L'article de l'*Athenæum* qui annonçait cette nouvelle la signalait comme un événement musical. On y lisait des passages tels que ceux-ci : « Cette musique ne nous rappelle aucun autre compositeur ancien ou moderne, soit par la forme, soit par le chant, soit par l'harmonie; elle n'est pas nouvelle, si nouveau veut dire bizarre ou baroque; elle n'est pas vieille, si vieux veut dire sec et roide, s'il suffit d'étaler un aride échafaudage derrière lequel ne s'élève pas une belle construction : c'est l'œuvre d'un artiste accompli, c'est la poésie d'un nouveau poète...

« Que l'impression produite sur l'auditoire ait été grande et réelle, cela ne fait nul doute; mais c'est de la musique elle-même, non de l'accueil qu'elle a reçu, que nous présageons pour M. Gounod une carrière peu commune; car, s'il n'y a pas dans ses œuvres un génie à la fois vrai et neuf, il nous faut retourner à l'école, et rapprendre l'alphabet de l'art et de la critique (1). »

L'article de l'*Athenæum*, qu'on supposa sorti de la plume de M. Viardot, produisit une vive sensation. M. Gounod n'était donc plus un inconnu; tous les regards étaient fixés sur lui, quand il débuta sur notre première scène lyrique par *Sappho*, opéra en trois actes, représenté le 16 avril 1851. Le vent de la réaction soufflait alors sur la littérature. Le temps était fini des excursions du romantisme à travers le moyen âge, et l'école dite du *bon sens*, en haine des excès de l'époque précédente, remettait au théâtre des sujets antiques. Malheureusement M. Émile Augier, l'auteur du poème de *Sappho*, s'est permis avec l'histoire les mêmes privautés dont Scribe a si souvent donné l'exemple. Pour le besoin de sa cause, ou plutôt de son livret, il a confondu en un seul personnage les deux Sappho de l'antiquité (2). Ce n'est pas l'unique contre-sens que l'on puisse reprendre dans son œuvre. Pour ce qui est de la partition, elle témoigne du goût fin et sûr du compositeur, comme aussi de ses tendances élevées. On a remarqué au premier acte la romance : *Puis-je oublier, ô ma Glycère*, le chant d'amour de Sappho : *Héro, sur la tour solitaire*, suivi d'un beau finale qui a obtenu un certain succès. Le trio du second acte : *Je viens sauver ta tête*, est d'un bon sentiment dramatique. Le troisième acte offre quatre morceaux fort expressifs : une romance de Phaon : *O jours heureux*, une élégie touchante de Sappho, la chanson pittoresque du pâtre : *Broutez le thym*, et enfin les stances finales : *O ma lyre immortelle*.

(1) Voir Fétis, *Biographie des musiciens*, art. GOUNOD.

(2) Quoique de savants hellénistes, entre autres Otfried Müller et d'après lui M. Alexis Pierron, attribuent à Sappho de Mitylène toutes les légendes que ce nom rappelle, je me range plus volontiers à l'opinion d'Athénée, d'Apostolius et de Suidas qui expliquent naturellement les anachronismes et les énigmes par l'existence de deux Sappho.

M^{me} Viardot, qui passe pour avoir été l'inspiratrice de l'ouvrage, y a créé avec beaucoup de talent le rôle de Sappho.

Le public accueillit froidement la première production d'un artiste qu'on lui avait peut-être trop vanté à l'avance, mais les musiciens augurèrent bien de l'avenir du jeune maître. Après avoir collaboré avec M. Émile Augier, M. Gounod pouvait, sans déchoir, travailler avec M. Ponsard. Il fit des chœurs pour la tragédie d'*Ulysse*, représentée au Théâtre-Français en 1852. Cette musique, qui se distingue par une soigneuse recherche du caractère antique trainait, hélas ! à son pied un lourd boulet littéraire. Ses beautés ne l'ont pas empêchée de partager le sort réservé aux tentatives néo-classiques de M. Ponsard.

Le 18 octobre 1854 eut lieu, à l'Opéra, la représentation de la *Nonne sanglante*, opéra en cinq actes. Avec la flexibilité qui constitue un des traits distinctifs de son talent, l'auteur de *Sappho* et des chœurs d'*Ulysse* traitait maintenant un sombre livret emprunté au *Moine* de Lewis. M. Gounod n'a pas reculé devant la difficulté de se rencontrer, dans des situations très-connues, avec les maîtres qui ont écrit *la Juive*, *Othello*, les *Huguenots*. Ce n'est pourtant pas cette audace qui a nui à son succès, mais bien la mauvaise conception du poème imaginé par Scribe et Germain Delavigne. L'introduction a un caractère sinistre dû principalement à la sonorité des cors, aux gammes chromatiques des violons et au chant des trombones. Un air en *la majeur* de Pierre l'Érmitte avec chœurs, la romance de Rodolphe, le duo : *Mon père, d'un ton inflexible*, l'ensemble à douze-huit du finale sont les morceaux saillants du premier acte. Le second est le plus intéressant. Les couplets d'Urbain, l'air de Rodolphe : *Du Seigneur pâle fiancée*, sont suivis d'une sorte de symphonie descriptive pendant laquelle l'œil du spectateur ne voit sur la scène que ruines et désolation. Derrière la coulisse, des choristes, *a bocca chiusa*, joignent à l'orchestre des accords bizarres qui rappellent à la pensée le refrain de la ballade de Bürger : *Hurrah! les morts vont vite*. Les ruines font place à un palais enchanté, resplendissant de clarté. On remarque ici une réminiscence trop visible du *Lever du soleil* dans le *Désert* de Félicien David. A la *Marche des trépassés* succède un finale d'une grande puissance. Le troisième acte offre des situations plus douces. Je rappellerai la valse en *ré majeur* ; l'air : *Un jour plus pur, un ciel d'azur brille à ma vue*, est instrumenté avec beaucoup de goût, et la mélodie en est très-gracieuse. Le quatrième acte renferme de jolis airs de ballet, et quant au cinquième, l'auditeur fatigué ne remarque guère que le duo d'Agnès et de Rodolphe ainsi que l'air de Luddorf.

M. Gounod, qui semble avoir eu l'ambition de mettre son empreinte sur tous les genres, passa de l'Opéra à l'Opéra-Comique en donnant au théâtre de M. Carvalho le *Médecin malgré lui* (15 janvier 1858). Mais l'œuvre de Molière a résisté à la transformation qu'on voulait lui imposer ; elle est

restée bien moins un opéra-comique proprement dit, qu'une comédie, dont la musique du compositeur ne paraît point faire partie intégrante. Celui-ci s'est vainement efforcé de donner à sa partition une tournure archaïque du dix-septième siècle ; il n'a pas été plus heureux quand il a essayé de s'assimiler la gaieté, la rondeur et le tour gaulois de Molière. Ce que nul ne lui contestera, c'est que son très-moderne *Médecin* abonde en détails ingénieux, et manifeste, quelquefois à contre-temps, une très-vaste science d'orchestration. Le morceau qui a eu le plus de succès, par exemple, est la chanson de Sganarelle :

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux,
Vos petits glouglous !
Mais mon sort ferait bien des jaloux
Si vous étiez toujours remplie.
Ah ! bouteille ma mie,
Pourquoi vous videz-vous ?

L'accompagnement en est charmant, mais très-compiqué. Le bruit surrçant des flûtes, clarinettes et bassons, les passages chromatiques imitent, avec beaucoup d'esprit, l'ingurgitation sensuelle de Sganarelle. On devine bien que, se mettant ainsi en frais de musique imitative, M. Gounod a trouvé dans la comédie du *Médecin malgré lui* plusieurs fois l'occasion d'un goût douteux d'employer les instruments à vent.

L'œuvre sur laquelle s'est établie la renommée de M. Gounod, celle qui l'a fait arriver à la popularité dont il jouit, c'est *Faust*, opéra en cinq actes, représenté au théâtre Lyrique, le 19 mars 1859. L'immortelle conception de Goethe a eu, comme celle de Tirso de Molina, le privilège de grouper autour d'elle une foule d'imitations ou d'émanations plus ou moins directes. De même que Don Juan personnifie le néant de la vie sensuelle, Faust incarne en lui la dérision de la science, le néant de la vie intellectuelle. Mais, — et c'est là la supériorité du drame de Goethe, — l'intérêt qui s'attache aux victimes du docteur Faust s'accroît encore de la puissance qui lui a été donnée pour le mal. Marguerite, Valentin, Siebel sont autant de figures poétiques et sympathiques. Il ne faut pas s'étonner si, avant M. Gounod, tant d'artistes et de littérateurs s'en étaient déjà emparés. Le goût et la mesure étaient des qualités indispensables chez le librettiste pour réduire un poème aussi touffu aux proportions de la scène lyrique. MM. Jules Barbier et Michel Carré se sont acquittés de leur tâche d'une façon qui leur assure une large part dans le succès du *Faust* français. Par leurs soins la partie métaphysique a été supprimée : en revanche, ils ont scrupuleusement conservé les incidents dramatiques et les personnages qui concourent à les produire. Ainsi la tâche du musicien se trouvait singulièrement facilitée ; hâtons-nous de dire qu'il a profité de ses avantages et que le principal mérite de sa partition consiste à être bien

appropriée aux diverses situations de la pièce. Chaque morceau offre une phrase ordinairement courte, mais d'une vérité d'expression forte ou ingénieuse ; au point de vue de l'art proprement dit, on désirerait que ces phrases fussent développées au lieu d'être souvent répétées à satiété, comme le fait jusqu'à seize fois Siebel dans ses couplets : *Faites-lui mes aveux*. Dans des opéras plus récents, le compositeur a su écrire des mélodies moins hachées. L'ampleur augmente à chaque production et fait espérer que M. Gounod ajoutera, quelque jour, un chef-d'œuvre à ceux en petit nombre qui s'imposent pendant un demi-siècle à l'admiration publique. En attendant, je mentionnerai ici les fragments les plus saillants de son *Faust* : d'abord la ronde bizarre du *Veau d'or*, la phrase des vieillards pendant la kermesse : *Aux jours de dimanche et de fête*, la valse, la cavatine de Faust : *Salut, demeure chaste et pure*, phrase délicieuse accompagnée par un violon solo, mais dont les développements manquent d'intérêt ; la ballade : *Il était un roi de Thulé*, dans laquelle l'auteur a introduit un emprunt caractéristique fait à la tonalité grégorienne ; l'air brillant des bijoux, la scène de la fenêtre : *Laisse-moi contempler ton visage* ; le duo passionné : *O nuit d'amour, ciel radieux*, et enfin le chœur des soldats devenu populaire : *Gloire immortelle de nos aïeux !* Le rôle de Marguerite a été l'occasion d'un éclatant triomphe pour M^{me} Miolan-Carvalho.

Faust n'a pas moins réussi dans les diverses villes de France et à l'étranger qu'à Paris. Aussi un grand nombre de personnes habituées à juger du mérite par le succès ont-elles placé d'emblée l'auteur de cet ouvrage au premier rang des compositeurs modernes. Que M. Gounod me permette de le lui dire, il a encore un pas à faire avant de se voir décerner cette place par l'unanimité des connaisseurs.

Tant vaut le livret, tant vaut la partition : telle semble être la loi qui préside aux destinées de l'heureux auteur de *Faust* et du malheureux auteur de *Philémon et Baucis* (18 février 1860). Le poème, mélange de mythologie, de sentiment et de bouffonnerie, partant sans intérêt réel, ne pouvait être favorable à la musique, quoiqu'il fût encore de la plume de MM. Jules Barbier et Michel Carré. On a remarqué cependant l'orage symphonique, qui est bien traité, en dépit de certains moyens extra-musicaux, l'air de ballet du second acte, l'air : *O riante nature*, du troisième, le chœur des corybantes, ainsi que le duo entre Jupiter et Baucis : *Ne crains pas que j'oublie*.

Le troisième ouvrage que M. Gounod donna à l'Opéra, *la Reine de Saba* (28 février 1862), n'eut pas une meilleure fortune que les deux autres. La pièce est bizarre jusqu'à l'absurde et nullement en rapport avec le récit des Livres saints. La reine de Saba, éprise d'un amour passionné pour l'ouvrier Adoniram et s'enfuyant avec lui pour ne pas épouser Salomon, appelé Soliman dans la pièce, c'était là, on en conviendra, une licence un peu forte. La pensée du livret, qui appartient à Gérard de Nerval, doit

remonter à l'année 1848, où l'on transformait si bénévolement des artisans en législateurs et en hommes d'État. Dans la partie musicale, où le système domine trop souvent à défaut de l'inspiration, on n'a guère applaudi qu'un chœur dialogué entre des Juives et des Sabéennes.

Le succès de *Mireille* (cinq actes) fut une revanche éclatante de la chute qu'avait subie *la Reine de Saba*. Cet opéra, représenté au théâtre Lyrique le 19 mars 1864, est tiré, quant au livret, du charmant poème *Mireio*, de M. F. Mistral, déjà très-estimé dans le midi de la France, avant que M. de Lamartine en ait fait l'éloge dans un de ses *Entretiens littéraires*.

Mireille, la jeune et jolie Arlésienne, est fille de maître Ramon. Un riche bouvier de la Camargue, Ourrias, l'a demandée en mariage à son père et a obtenu de lui sa main. Mais la jeune fille aime ailleurs. C'est le pauvre vannier Vincent qui possède les trésors de tendresse de cette pure et innocente créature. Elle résiste aux menaces, aux imprécations de son père. Son amour est plus fort que la mort. Les deux rivaux se rencontrent au val d'Enfer ; Ourrias frappe Vincent de son bâton ferré et le laisse mourant sur la place. Mais la vieille sorcière Taven le rappelle à la vie. Le meurtrier, en proie à ses remords, erre sur les bords du Rhône ; son imagination est frappée par des apparitions funèbres ; des noyés, des jeunes filles trompées par l'amour, défilent en procession devant ses yeux. Il appelle le passeur, monte sur son bateau ; mais sa présence porte malheur. La barque chavire, et le bouvier disparaît dans les flots. *Mireille* ignore ce qu'est devenu Vincent.

On fait la moisson. Vincenette, jeune sœur de Vincent, lui apprend ce qui est arrivé à son frère et sa guérison. *Mireille* et son amant s'étaient donné rendez-vous aux pèlerinages des Saintes-Maries, dans le cas où un malheur arriverait à l'un d'eux. Elle part, traverse la plaine aride de la Crau sous un soleil brûlant. Là se trouve l'épisode charmant d'un petit chevrier blotti sous les bruyères pour se dérober à la chaleur du jour. *Mireille* arrive aux Saintes ; mais, en proie à une fièvre violente, elle meurt de fatigue et d'amour dans les bras de Vincent et de son père au désespoir.

Bien qu'elle n'ait pas obtenu la vogue immense de *Faust*, la partition de *Mireille* me semble la plus remarquable et la mieux inspirée qu'ait écrite M. Gounod. La partie descriptive, qui est fort développée, l'emporte peut-être en mérite sur l'action dramatique. Le chœur d'ouverture : *Chantez, chantez, magnanarelles*, au premier acte ; le chœur de la Farandole et la chanson du Magali, la déclamation dogmatique de Ramon, au second acte ; le tableau fantastique du Rhône, au troisième ; le chœur de la moisson, la chanson pastorale du petit Andreoun : *Le jour se lève et fait pâlir la sombre nuit*, l'air de *Mireille* : *Heureux petit berger*, au quatrième acte : tels sont les morceaux qui révèlent le mieux, chez le compositeur, l'union d'un goût littéraire très-vif et d'une science musicale flexible et expérimentée. Ce sont là des tableaux et des études du plus haut intérêt.

Dans la partie dramatique de l'œuvre, il faut signaler la phrase de