

NINETEENTH-CENTURY FRENCH SINGERS
A PRESS ANTHOLOGY

Compiled by Kimberly White

Proofreading: Claudine Jacques, Steven Huebner
Project supervisor, funding: Steven Huebner

TABLE OF CONTENTS

Preface	i
Detailed contents list	ii-xxxi
Dossiers:	
1. Marietta Alboni (1826-1894), nos. 1-6	1-20
2. Paul Barroilhet (1810-1871), nos. 7-9	21-29
3. Marie Cabel (1827-1885), nos. 10-11	30-35
4. Mario de Candia (1810-1883), nos. 12-20	36-66
5. Laure Cinti-Damoreau (1801-1863), nos. 21-23	67-86
6. Jenny Colon (1808-1842), nos. 25-28	87-98
7. Julie Dorus-Gras (1805-1896), nos. 29-32	99-121
8. Gilbert-Louis Duprez (1806-1896), nos. 33-44	122-172
9. Cornélie Falcon (1814-1897), nos. 45-57	173-210
10. Célestine Galli-Marié (1840-1905), nos. 58-62	211-219
11. Eugénie Mayer Garcia (1815-1880), nos. 63-64	220-227
12. Giulia Grisi (1811-1869), nos. 65-69	228-246
13. Luigi Lablache (1794-1858), nos. 70-72	247-264
14. Nicolas-Prosper Levasseur (1791-1871), nos. 73-74	265-268
15. Jenny Lind (1820-1887), nos. 75-77	269-284
16. Maria Malibran (1808-1836), nos. 78-86	285-334
17. Claude Marie Mécène Marié (1811-1882), nos. 87-89	335-342
18. Caroline Miolan-Carvalho (1827-1895), nos. 90-121	343-453
19. Christine Nilsson (1843-1921), nos. 122-130	454-488
20. Adolphe Nourrit (1802-1839), nos. 131-141	489-532
21. Fanny Tacchinardi-Persiani (1812-1867), nos. 142-143	533-539
22. Giovanni Battista Rubini (1794-1854), nos. 144-146	540-551
23. Rosine Stoltz (1815-1903), nos. 147-153	552-580
24. Antonio Tamburini (1800-1876), nos. 145, 154-155	544-547, 581-589
25. Pauline Viardot (1821-1910), nos. 64, 156-157	224-227, 590-597

PREFACE

In the long nineteenth-century, singers played a key role in how composers, librettists, and *metteurs en scène* conceived of operatic works at all stages of the creative process: from initial inspiration through to shaping roles in rehearsal and revival. The present anthology of press articles includes many of the major singers of French opera (both domestic and foreign) in this period. Journalists played a key role in the cultivation of star status around performers of the age. The collection brings to light the kind of discourse that both built up, and occasionally detracted from, the prestige of artists. Primary material provides insight into aesthetic qualities of the voice and the kind of stagecraft that found favour in the period of grand opera and beyond. The collection, therefore, has much to offer as a tool for research into performing practice. It also provides substantial information about the social history of singers: what it took to launch and sustain a career, and what became of the artists afterwards. Press articles range widely in approach and scope: from biographical pieces, interviews, and accounts of performances to obituaries and posthumous memoirs. Because some of the material was culled from artist press clipping files, bibliographic information for a number of items remains incomplete in the anthology. Communication to the anthology compiler or supervisor of any data to fill in bibliographic holes would be warmly welcomed.

Steven Huebner

DETAILED CONTENTS LIST

MARIETTA ALBONI (1826-1894)

No. 1	TITLE	L'Alboni	1
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 29 août 1847	
	ISSUE/YEAR	No. 35; 10 ^e année	
	AUTHOR	Escudier	
	PAGES	285-286	
	SOURCE	Journal	
No. 2	TITLE	Mlle Alboni à l'Opéra	4
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 17 octobre 1847	
	ISSUE/YEAR	No. 42; 10 ^e année	
	AUTHOR	Léon Escudier	
	PAGES	341-342	
	SOURCE	Journal	
No. 3	TITLE	Théâtre de l'Opéra. Débuts de Mlle Alboni.	6
	JOURNAL	<i>La Sylphide</i>	
	DATE	20 octobre 1847	
	ISSUE/YEAR	Tome 6; 2 ^e série; 8 ^e année	
	AUTHOR	Hector Berlioz	
	PAGES	203-204	
	SOURCE	Journal	
No. 4	TITLE	Marietta Alboni et l'art actuel du chant.	9
	JOURNAL	<i>Revue des beaux-arts</i>	
	DATE	15 juillet 1850	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Bénédict Jouvin	
	PAGES	213-217	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 5	TITLE	Au jour le jour. Marietta Alboni.	16
	JOURNAL	<i>Journal des débats</i>	
	DATE	25 juin 1894	
	ISSUE/YEAR	[Édition du soir]	
	AUTHOR	Adolphe Jullien	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 6	TITLE		19
	JOURNAL	<i>La Liberté</i>	
	DATE	6 novembre 1894	
	ISSUE/YEAR		

AUTHOR
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste

PAUL BARROILHET (1810-1871)

- No. 7 TITLE Études biographiques sur les chanteurs 21
 contemporains. 2^e série. Paul Barroilhet.
 JOURNAL *La France musicale*
 DATE Dimanche 7 mars 1841
 ISSUE No. 10
 AUTHOR Escudier
 PAGES 73-75
 SOURCE Journal
- No. 8 TITLE Barroilhet dans *Guillaume Tell*. 25
 JOURNAL *La France musicale*
 DATE Dimanche 19 septembre 1841
 ISSUE No. 38
 AUTHOR C. M.
 PAGES 324-325
 SOURCE Journal
- No. 9 TITLE Esquisses musicales. Barroilhet. 28
 JOURNAL *La Mélomanie*
 DATE Dimanche 16 janvier 1842
 ISSUE No. 5
 AUTHOR
 PAGES 2-3
 SOURCE Journal

MARIE CABEL (1827-1885)

- No. 10 TITLE Chronique parisienne 30
 JOURNAL
 DATE May 1885
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR Achille Denis
 PAGES
 SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, 4-RO-4883
- No. 11 TITLE Marie Cabel (Théâtre Lyrique) 32
 SERIES *Les Théâtres de Paris*
 DATE
 AUTHOR Emile Dufour
 PAGES 1-4
 SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, 4-RO-4883

**MARIO, GIOVANNI MATTEO, CAVALIERE DE CANDIA
(1810-1883)**

No. 12	TITLE	Répétition de M. de Candia	36
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	25 novembre 1838	
	ISSUE/YEAR	No. 48; 1 ^{ere} année	
	AUTHOR	Marie Escudier	
	PAGES	2-3	
	SOURCE	Journal	
No. 13	TITLE	Théâtres de Paris. Premières représentations. Revue musicale et dramatique. Académie royale de musique : Début de M. Mario.	37
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>	
	DATE	Décembre 1838	
	ISSUE/YEAR	Tome 7	
	AUTHOR	Th. V.	
	PAGES	363-364	
	SOURCE	Journal	
No. 14	TITLE	Début de M. Mario, à l'Opéra, dans <i>Robert le Diable</i> .	39
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 2 décembre 1838	
	ISSUE/YEAR	No. 49; 1 ^{ere} année	
	AUTHOR		
	PAGES	4	
	SOURCE	Journal	
No. 15	TITLE	Continuation des débuts de M. Mario dans <i>Robert le Diable</i> .	40
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 9 décembre 1838	
	ISSUE/YEAR	No. 50; 1 ^{ere} année	
	AUTHOR	Marie Escudier	
	PAGES	3-4	
	SOURCE	Journal	
No. 16	TITLE	Mario de Candia	43
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>	
	DATE	3 février 1839	
	ISSUE/YEAR	Deuxième série; Tome 1	
	AUTHOR	Paul Payne	
	PAGES	65-66	
	SOURCE	Journal	
No. 17	TITLE	Mario. (Dans <i>l'Elisir d'Amore</i> [<i>l'Elisir</i>	45

- d'Amore].)*
- BOOK *Galerie des artistes dramatiques de Paris.*
40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
- AUTHOR Pier-Angelo Fiorentino
PAGES [1-4]
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 18** TITLE *Galerie dramatique. (Série.) No. 1. – Mario (di Candia).* 49
JOURNAL *L'Europe littéraire*
DATE 17 février 1848
ISSUE/YEAR
AUTHOR
PAGES 7-8
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 19** TITLE *Mario, Marquis de Candia* 51
JOURNAL *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*
DATE 24 novembre 1883
ISSUE/YEAR
AUTHOR Mario de Candia
PAGES 186
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 20** TITLE *Mario* 60
JOURNAL *Le Ménestrel*
DATE 1884
ISSUE/YEAR
AUTHOR Baldassare Odescalchi.
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- LAURE CINTI-DAMOREAU (1801-1863)**
- No. 21** TITLE *Madame Damoreau-Cinti* 67
JOURNAL *Le Monde dramatique*
DATE 1837
ISSUE/YEAR Tome 4
AUTHOR Henri Blanchard
PAGES 321-325
SOURCE Journal
- No. 22** TITLE *Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. Artistes français. 10^e* 72

- étude. Mme Cinti-Damoreau.
 JOURNAL *La France musicale*
 DATE Dimanche 29 mars 1840
 ISSUE/YEAR No. 18, 3^e année
 AUTHOR Escudier
 PAGES 129-131
 SOURCE Journal
- No. 23** TITLE Mme Damoreau. Galerie de *La Gazette musicale*. 78
 (Quatrième et dernier article.)
 JOURNAL *La Revue et gazette musicale de Paris*
 DATE Dimanche 15 novembre 1840
 ISSUE/YEAR No. 64, 7^e année
 AUTHOR Henri Blanchard
 PAGES 545-547
 SOURCE Journal
- No. 24** TITLE Madame Damoreau. (Dans *le Domino noir*.) 83
 BOOK *Galerie des artistes dramatiques de Paris*.
 40 portraits en pied, dessinés d'après
 nature par Al. Lacauchie, et
 accompagnés d'autant de portraits
 littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-
 1848.
 AUTHOR G. Bénédict
 PAGES [1-4]
 SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-4982

JENNY COLON (1808-1842)

- No. 25** TITLE Jenny Colon 87
 JOURNAL *Le Monde dramatique*
 DATE 1836
 ISSUE/YEAR Tome 2
 AUTHOR
 PAGES 345-346
 SOURCE Journal
- No. 26** TITLE Mme Jenny Colon-Leplus (Dans *La Reine d'un jour*) 89
 BOOK *Galerie des artistes dramatiques de Paris*.
 40 portraits en pied, dessinés d'après
 nature par Al. Lacauchie, et
 accompagnés d'autant de portraits
 littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-
 1848.
 AUTHOR Etienne Arago

- PAGES [1-4]
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-4953
- No. 27** TITLE Nécrologie. Madame Jenny-Colon- 93
Leplus.
JOURNAL *La France musicale*
DATE Dimanche 12 juin 1842
ISSUE/YEAR No. 24, 5^e année
AUTHOR Adolphe Adam
PAGES 214-215
SOURCE Journal
- No. 28** TITLE Une amie de Gérard de Nerval : Jenny 96
Colon
JOURNAL
DATE [Dimanche 18 juillet 1919]
ISSUE/YEAR
AUTHOR Aristide Marie
PAGES
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-4953

JULIE DORUS-GRAS (1805-1896)

- No. 29** TITLE Études sur les artistes contemporains. 99
Deuxième série. – Artistes Français. 9^e
étude. Mme Dorus-Gras.
JOURNAL *La France musicale*
DATE Dimanche 8 mars 1840
ISSUE/YEAR No. 10, 3^e année
AUTHOR Escudier
PAGES 101-103
SOURCE Journal
- No. 30** TITLE Cantatrices. Mme Dorus-Gras. 7^e 104
livraison.
BOOK *Écrivains et artistes vivants, français et
étrangers*. Biographies avec portraits.
Paris: bureau du journal "Outre-mer,"
1840.
AUTHOR X. Eyma and A. de Lucy
PAGES 163-188
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 31** TITLE Mme Dorus-Gras. (Dans *Robert le 112
diable*.)
BOOK *Galerie des artistes dramatiques de Paris*.
40 portraits en pied, dessinés d'après
nature par Al. Lacauchie, et
accompagnés d'autant de portraits

- littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
- AUTHOR Etienne Arago
 PAGES [1-4]
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 32** TITLE VIII. Mme Dorus-Gras. 116
 BOOK *Actrices célèbres contemporaines.*
 Magnifiques portraits gravés sur acier
 par les meilleures artistes. Textes par nos
 sommités littéraires. Paris: Bureau de la
 direction, 1844.
- AUTHOR Ad. le Vicomte de Pontécoulant
 PAGES 55-61
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- GILBERT-LOUIS DUPREZ (1806-1896)**
- No. 33** TITLE Chronique théâtrale de la semaine. 122
 JOURNAL *Le Monde dramatique*
 DATE 22 avril 1837
 ISSUE/YEAR Tome 4
 AUTHOR E. A.
 PAGES 255-256
 SOURCE Journal
- No. 34** TITLE Académie royale de musique. Début de 123
 Duprez dans *Guillaume Tell*.
 JOURNAL *La Revue et gazette musicale de Paris*
 DATE Dimanche 23 avril 1837
 ISSUE/YEAR No. 17; 4e année
 AUTHOR Edouard Monnais
 PAGES 142-143
 SOURCE Journal
- No. 35** TITLE Duprez (Louis-Gilbert) 126
 JOURNAL *Le Monde dramatique*
 DATE Mai 1837
 ISSUE/YEAR Tome 4
 AUTHOR Henri Blanchard
 PAGES 294-297
 SOURCE Journal
- No. 36** TITLE Théâtre de l'Opéra. Début de Duprez 129
 dans *les Huguenots*.
 JOURNAL *La Revue et gazette musicale de Paris*
 DATE Dimanche 21 mai 1837
 ISSUE/YEAR No. 21; 4e année
 AUTHOR Hector Berlioz

	PAGES	175-176	
	SOURCE	Journal	
No. 37	TITLE	Miscellanées. Duprez.	132
	JOURNAL	<i>La France littéraire</i>	
	DATE	Août 1838	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Dessalles-Régis	
	PAGES	477-490	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 38	TITLE	Duprez. Galerie de <i>La Gazette musicale</i> . (Troisième article.)	141
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>	
	DATE	Dimanche 8 novembre 1840	
	ISSUE/YEAR	No. 62; 7 ^e année	
	AUTHOR	Henri Blanchard	
	PAGES	530-531	
	SOURCE	Journal	
No. 39	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. Artistes Français. 7 ^e étude. Duprez.	145
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 19 janvier 1840	
	ISSUE/YEAR	No. 3; 3 ^e année	
	AUTHOR	Escudier	
	PAGES	25-28	
	SOURCE	Journal	
No. 40	TITLE	Duprez.	152
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris.</i> 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841- 1848.	
	AUTHOR	Eugène Briffault	
	PAGES	[1-4]	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 41	TITLE	Esquisses musicales. Duprez.	156
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>	
	DATE	Dimanche 2 janvier 1842	
	ISSUE/YEAR	No. 3; 1 ^{ère} année	
	AUTHOR		
	PAGES	1-3	
	SOURCE	Journal	

No. 42 TITLE Esquisses musicales. Duprez (Deuxième article). 159
 JOURNAL *La Mélomanie*
 DATE Dimanche 9 janvier 1842
 ISSUE/YEAR No. 4; 1^{ère} année
 AUTHOR
 PAGES 1-2
 SOURCE Journal

No. 43 TITLE Duprez. Chapitre détaché des mémoires (inédits) d'un comédien de province. 162
 JOURNAL *La France musicale*
 DATE 15 juillet 1855
 ISSUE/YEAR No. 28; 19^e année
 AUTHOR Édouard Duprez
 PAGES 218-220
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste

No. 44 TITLE Les débuts du ténor DUPREZ à l'Opéra de Paris. 169
 JOURNAL
 DATE
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR Marcel Bonnisol
 PAGES
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste

CORNÉLIE FALCON (1814-1897)

No. 45 TITLE Chronique musicale. Théâtre de l'Opéra. Mlle Falcon. 173
 JOURNAL *Le Constitutionnel*
 DATE Samedi 28 juillet 1832
 ISSUE/YEAR No. 210
 AUTHOR [Castil-Blaze]
 PAGES [1-2]
 SOURCE Journal

No. 46 TITLE Théâtres. Revue. Académie royale de musique. 179
 JOURNAL *Journal des femmes*
 DATE 4 août 1832
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR
 PAGES 331
 SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

No. 47 TITLE Théâtres de Paris. Premières représentations. 180

	JOURNAL		
	DATE	1840	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119	
No. 48	TITLE	Académie royale de musique. Représentation de Mlle Falcon.	182
	JOURNAL	<i>Indépendance</i>	
	DATE	18 mars 1840	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119	
No. 49	TITLE	Revue dramatique. Académie royale de musique. Représentation au bénéfice de Mademoiselle Cornélie Falcon.	184
	JOURNAL		
	DATE	20 mars 1840	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119	
No. 50	TITLE	Encore un mot à propos de Mademoiselle Falcon.	187
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 5 avril 1840	
	ISSUE/YEAR	No. 14; 3 ^e année	
	AUTHOR	Richard	
	PAGES	140-141	
	SOURCE	Journal	
No. 51	TITLE	Les beaux jours du théâtre. Janvier 1832.	190
	JOURNAL	<i>Indépendance Parisienne</i>	
	DATE	8 mai 1868	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119	
No. 52	TITLE	Nos étoiles d'autrefois.	191
	JOURNAL		
	DATE	Août 1892	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Fernand Bourgeat	
	PAGES		

	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 53	TITLE	Marie-Cornélie Falcon Créatrice du rôle de Valentine, des "Huguenots"	195
	JOURNAL		
	DATE		
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	M. L.	
	PAGES		
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119	
No. 54	TITLE	La Falcon	198
	JOURNAL		
	DATE		
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Camille Bellaigue	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 55	TITLE	Quelques souvenirs sur Cornélie Falcon	201
	JOURNAL		
	DATE		
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Charles Bouvet	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 56	TITLE	Un anniversaire. Cornélie Falcon mourut il y a 30 ans.	205
	JOURNAL		
	DATE	[25 février 1927]	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Jean-Paul Dubray	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 57	TITLE	Miettes d'histoire musicale. De Jenny Narychkine à Cornélie Falcon.	207
	JOURNAL	<i>La Suisse</i>	
	DATE	Dimanche 18 janvier 1959	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	M.	
	PAGES	9-10	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	

CÉLESTINE GALLI-MARIÉ (1840-1905)

No. 58	TITLE	Mme Galli-Marié	211
--------	-------	-----------------	-----

- JOURNAL *L'Album des théâtres*
DATE Décembre 1867
ISSUE/YEAR No. 3
AUTHOR
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 59** TITLE Les jeunes premières du jour. I. Madame Galli-Marié. 212
JOURNAL *L'Éclair*
DATE 8 décembre 1867
ISSUE/YEAR
AUTHOR Albert Vizentini
PAGES 3
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 60** TITLE A travers les tribunaux 215
JOURNAL *Le Glaneur*
DATE 8 avril 1877
ISSUE/YEAR
AUTHOR
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 61** TITLE 216
JOURNAL *Le Gaulois*
DATE 5 janvier 1880
ISSUE/YEAR
AUTHOR François Oswald
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 62** TITLE La ville et le théâtre. Mme Galli-Marié. 217
JOURNAL *L'Echo de Paris*
DATE 7 mai 1887
ISSUE/YEAR
AUTHOR Henri Bauer
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste

EUGÉNIE MAYER GARCIA (1815-1880)

- No. 63** TITLE Théâtre royale de l'Opéra-Comique. 220
Première représentation d'*Eva*, opéra comique en deux actes, musique de MM. Coppola et Girard, poème de MM. Brunswick et Leuven. Madame Eugénie Garcia.
JOURNAL *La France musicale*

- | | | | |
|---------------------------------|------------|---|-----|
| | DATE | Dimanche 8 décembre 1839 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 66; 1 ^{ere} année | |
| | AUTHOR | Escudier | |
| | PAGES | 630-631 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 64 | TITLE | Pauline et Eugénie Garcia. Galerie de <i>La Gazette musicale</i> . | 224 |
| | JOURNAL | <i>La Revue et gazette musicale de Paris</i> | |
| | DATE | Dimanche 25 octobre 1840 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 59; 7 ^e année | |
| | AUTHOR | Henri Blanchard | |
| | PAGES | 503-505 | |
| | SOURCE | Journal | |
| GIULIA GRISI (1811-1869) | | | |
| No. 65 | TITLE | Giulia Grisi | 228 |
| | JOURNAL | <i>Le Monde dramatique</i> | |
| | DATE | Septembre 1838 | |
| | ISSUE/YEAR | Tome 7 | |
| | AUTHOR | D. Mondo | |
| | PAGES | 257-260 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 66 | TITLE | Études sur les artistes contemporains. Mlle Giulia Grisi. | 232 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Dimanche 23 décembre 1838 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 52; 1 ^{ere} année | |
| | AUTHOR | Marie Escudier | |
| | PAGES | 1-3 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 67 | TITLE | Mlle Giulia Grisi. (Dans <i>Semiramide</i> .) | 237 |
| | BOOK | <i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848. | |
| | AUTHOR | L. Couailhac | |
| | PAGES | [1-4] | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 68 | TITLE | Théâtre-Italien. Rentrée de Julia Grisi. | 241 |
| | JOURNAL | <i>Le Figaro</i> | |
| | DATE | Jeudi 13 mars 1856 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 112; 3 ^e année | |

- | | | | |
|---------------|------------|------------------------------------|-----|
| | AUTHOR | B. Jouvin | |
| | PAGES | 7-8 | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 69 | TITLE | Les grands artistes. Giulia Grisi. | 245 |
| | JOURNAL | <i>La Semaine illustrée</i> | |
| | DATE | | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | La Framboisière | |
| | PAGES | 1205-1206 | |
| | SOURCE | F-Pn, dossier d'artiste | |

LUIGI LABLACHE (1794-1858)

- | | | | |
|---------------|------------|--|-----|
| No. 70 | TITLE | Lablache | 247 |
| | JOURNAL | <i>Revue de Paris</i> | |
| | DATE | Juin 1832 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 39 | |
| | AUTHOR | Castil-Blaze | |
| | PAGES | 177-192 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 71 | TITLE | Études sur les artistes contemporains.
Quatrième étude. Louis Lablache. | 257 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Dimanche 10 novembre 1839 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 62; 2 ^e année | |
| | AUTHOR | Escudier | |
| | PAGES | 578-579 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 72 | TITLE | Lablache. (Dans <i>Othello</i> [<i>Otello</i>].) | 261 |
| | BOOK | <i>Galerie des artistes dramatiques de Paris.</i>
40 portraits en pied, dessinés d'après
nature par Al. Lacauchie, et
accompagnés d'autant de portraits
littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-
1848. | |
| | AUTHOR | L. Couailhac | |
| | PAGES | [1-4] | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |

NICOLAS-PROSPER LEVASSEUR (1791-1871)

- | | | | |
|---------------|------------|---------------------------------|-----|
| No. 73 | TITLE | Esquisses musicales. Levasseur. | 265 |
| | JOURNAL | <i>La Mélomanie</i> | |
| | DATE | Dimanche 23 janvier 1842 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 6; 1 ^{ère} année | |
| | AUTHOR | | |

	PAGES	2-3	
	SOURCE	Journal	
No. 74	TITLE	Esquisses musicales. Levasseur.	267
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>	
	DATE	Dimanche 6 février 1842	
	ISSUE/YEAR	No. 8; 1 ^{ère} année	
	AUTHOR		
	PAGES	1-2	
	SOURCE	Journal	

JENNY LIND (1820-1887)

No. 75	TITLE	Jenny Lind	269
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 23 mai 1847	
	ISSUE/YEAR	No. 21; 10 ^e année	
	AUTHOR	G. C.	
	PAGES	174-175	
	SOURCE	Journal	

No. 76	TITLE	Jenny Lind	273
	JOURNAL	<i>La Sylphide</i>	
	DATE	10 juin 1847	
	ISSUE/YEAR	No. 22	
	AUTHOR	Un touriste [M. Carraguet]	
	PAGES	311-314	
	SOURCE	Journal	

No. 77	TITLE	Deux souvenirs de Jenny Lind.	279
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 20 novembre 1887	
	ISSUE/YEAR	No. 47; 53 ^e année	
	AUTHOR	Arthur Pougin	
	PAGES	372-373	
	SOURCE	Journal	

MARIA MALIBRAN (1808-1836)

No. 78	TITLE	Biographie. Maria Malibran.	285
	JOURNAL	<i>Le Voleur</i>	
	DATE	25 septembre 1836	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Louis Viardot (<i>Le Siècle</i>) et P. A. Fiorentino (<i>La Presse</i>)	
	PAGES	873-875	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	

No. 79	TITLE	Miscellanées. Maria Malibran.	291
---------------	-------	-------------------------------	-----

	JOURNAL	<i>La France littéraire</i>	
	DATE	octobre 1836	
	ISSUE/YEAR	Tome 1; deuxième série	
	AUTHOR	St. A. Berville	
	PAGES	197-209	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste (Gilbert-Louis Duprez)	
No. 80	TITLE	Madame Malibran	299
	JOURNAL	<i>La Comédie</i>	
	DATE	Samedi 6 septembre 1873	
	ISSUE/YEAR	No. 11; 11 ^e année	
	AUTHOR	Léo de Monti	
	PAGES	1-2	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 81	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. I.	301
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>	
	DATE	1 mai 1874	
	ISSUE/YEAR	Tome 4; 2 ^e année	
	AUTHOR	Paul Foucher	
	PAGES	110-116	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal	
No. 82	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. II.	307
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>	
	DATE	1 juin 1874	
	ISSUE/YEAR	Tome 4; 2 ^e année	
	AUTHOR	Paul Foucher	
	PAGES	212-217	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal	
No. 83	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. III.	312
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>	
	DATE	15 juin 1874	
	ISSUE/YEAR	Tome 4; 2 ^e année	
	AUTHOR	Paul Foucher	
	PAGES	259-265	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal	
No. 84	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. IV.	318
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>	
	DATE	15 juillet 1874	
	ISSUE/YEAR	Tome 5; 2 ^e année	
	AUTHOR	Paul Foucher	

- | | | | |
|--|------------|---|-----|
| | PAGES | 57-63 | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste; Journal | |
| No. 85 | TITLE | Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. V. | 324 |
| | JOURNAL | <i>La Chronique musicale</i> | |
| | DATE | 1 août 1874 | |
| | ISSUE/YEAR | Tome 5; 2 ^e année | |
| | AUTHOR | Paul Foucher | |
| | PAGES | 105-112 | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste; Journal | |
| No. 86 | TITLE | Nos charmeuses. La Malibran. | 331 |
| | JOURNAL | <i>Fantasio</i> | |
| | DATE | 1 mars 1907 | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | Flavio | |
| | PAGES | 92-93 | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| CLAUDE MARIE MÉCÈNE MARIÉ (1811-1879) | | | |
| No. 87 | TITLE | Académie royale de musique. Débuts de M. Marié et de Mme Roulle dans <i>La Juive</i> . | 335 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Dimanche 7 juin 1840 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 23; 3 ^e année | |
| | AUTHOR | Escudier | |
| | PAGES | 223-224 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 88 | TITLE | Académie royale de musique. Continuation des débuts de Marié dans <i>Guillaume Tell</i> . | 338 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Dimanche 14 juin 1840 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 24; 3 ^e année | |
| | AUTHOR | Escudier | |
| | PAGES | 233-234 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 89 | TITLE | Esquisses musicales. Marié. | 341 |
| | JOURNAL | <i>La Mélomanie</i> | |
| | DATE | Dimanche 20 février 1842 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 100; 1 ^{ère} année | |
| | AUTHOR | | |
| | PAGES | 1-2 | |
| | SOURCE | Journal | |

CAROLINE MIOLAN-CARVALHO (1827-1895)

No. 90	TITLE	Théâtre-Lyrique. Représentation au bénéfice de Mme Miolan-Carvalho.	343
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 29 mai 1859	
	ISSUE/YEAR	No. 702; 26 ^e année	
	AUTHOR	J.-L. Heugel	
	PAGES	201-202	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 91	TITLE	Mme Miolan-Carvalho	346
	JOURNAL	<i>L'Album des théâtres</i>	
	DATE	Février 1868	
	ISSUE/YEAR	No. 10	
	AUTHOR	Daniel	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 92	TITLE	Semaine théâtrale	347
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 29 novembre 1868	
	ISSUE/YEAR	No. 52 bis; 33 ^e année	
	AUTHOR	Gustave Bertrand	
	PAGES	419-421	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 93	TITLE	Semaine musicale.	355
	JOURNAL	<i>La Comédie</i>	
	DATE	Dimanche 2 mai 1869	
	ISSUE/YEAR	No. 333; 7 ^e année	
	AUTHOR	H. Dumont	
	PAGES	1-3	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 94	TITLE	L'Académie impériale de musique. <i>Faust</i> . – Rentrée de Mme Miolan-Carvalho dans le rôle de Marguerite, le 28 avril 1869.	360
	JOURNAL	<i>L'Europe artiste</i>	
	DATE	Dimanche 2 mai 1869	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Lionel Garnier	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 95	TITLE	Mme Miolan-Carvalho	362
	JOURNAL	<i>La Chronique illustrée</i>	

	DATE	Jeudi 27 mai 1869	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Edouard Drumont	
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 96	TITLE	Feuilleton : Revue dramatique et parisienne	367
	JOURNAL	<i>L'Echo du commerce</i>	
	DATE	Dimanche 22 août 1869	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Leopold Stapleaux	
	PAGES	[1-2]	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 97	TITLE	Revue des théâtres.	371
	JOURNAL	<i>Le Moniteur universel</i>	
	DATE	Mardi 7 décembre 1869	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Théophile Gautier	
	PAGES	[1-2]	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 98	TITLE		377
	JOURNAL	<i>Le Soir</i>	
	DATE	Mercredi 14 janvier 1874	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 99	TITLE	Nouvelles	378
	JOURNAL	<i>L'entracte</i>	
	DATE	Dimanche 21 février 1875	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 100	TITLE	Courrier des théâtres	379
	JOURNAL	<i>Le Figaro</i>	
	DATE	Dimanche 21 février 1875	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 101	TITLE	Bruits de coulisses	380
	JOURNAL	<i>Le Gaulois</i>	

- DATE Lundi 22 février 1875
 ISSUE/YEAR No. 2321
 AUTHOR François Oswald
 PAGES 3
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 102** TITLE Nouvelles des théâtres 382
 JOURNAL *Paris-Journal*
 DATE Lundi 22 février 1875
 ISSUE/YEAR No. 52; 8^e année
 AUTHOR Emile Mendel
 PAGES [3]
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 103** TITLE 383
 JOURNAL *La Liberté*
 DATE Dimanche 14 mars 1875
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR
 PAGES
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 104** TITLE Nouvelles des théâtres 384
 JOURNAL *Paris-Journal*
 DATE 25 avril 1880
 ISSUE/YEAR No. 114; 13^e année
 AUTHOR F.C.
 PAGES [3-4]
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 105** TITLE Miolan-Carvalho 385
 BOOK *Les Actrices de Paris*. Portrait de E. de Liphart. Texte par MM. Émile Bergerat, Daniel Bernard, Émile Blémont, Jules Claretie, Pierre Elzéar, Maurice Guillemot,.... Paris : H. Launette, 1882.
 AUTHOR Daniel Bernard
 PAGES 97-100
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 106** TITLE Chez Mme Carvalho. La vie d'une grande artiste racontée par elle-même. 388
 JOURNAL *Le Télégraphe*
 DATE Vendredi 5 juin 1885
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR
 PAGES
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste

No. 107	TITLE JOURNAL DATE ISSUE/YEAR AUTHOR PAGES SOURCE	Mme Miolan-Carvalho <i>Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche</i> Samedi 6 juin 1885 No. 23; 11 ^e année E. A. Spoll 90-91 F-Po, dossier d'artiste	394
No. 108	TITLE JOURNAL DATE ISSUE/YEAR AUTHOR PAGES SOURCE	Mme Miolan-Carvalho <i>Journal des débats</i> Jeudi 11 juillet 1895 Adolphe Jullien F-Po, dossier d'artiste	404
No. 109	TITLE JOURNAL DATE ISSUE/YEAR AUTHOR PAGES SOURCE	Au jour le jour. Madame Miolan-Carvalho. <i>Journal des débats</i> Samedi 13 juillet 1895 Georges Clément F-Po, dossier d'artiste	408
No. 110	TITLE JOURNAL DATE ISSUE/YEAR AUTHOR PAGES SOURCE	La mort de Madame Carvalho. Chez M. Ambroise Thomas. <i>Gil-Blas</i> Mardi 16 juillet 1895 Albert Cellarius F-Po, dossier d'artiste	410
No. 111	TITLE JOURNAL DATE ISSUE/YEAR AUTHOR PAGES SOURCE	Madame Miolan-Carvalho <i>Le Guide musical</i> 21 et 28 juillet 1895 Nos. 29 et 30 Henri de Curzon 583-585 F-Po, dossier d'artiste	413
No. 112	TITLE JOURNAL DATE ISSUE/YEAR AUTHOR PAGES	Nécrologie <i>Le Guide musical</i> 21 et 28 juillet 1895 Nos. 29 et 30 602-603	418

	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 113	TITLE	Chronique. Madame Miolan-Carvalho avant ses débuts au théâtre. – Souvenirs intimes.	420
	JOURNAL	<i>Le Siècle</i>	
	DATE	Lundi 29 juillet 1895	
	ISSUE/YEAR	No. 21758; 60 ^e année	
	AUTHOR	Oscar Comettant	
	PAGES	[2]	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 114	TITLE	A la mémoire de Mme Carvalho. Le monument de Mme Miolan-Carvalho.	425
	JOURNAL	<i>La Liberté</i>	
	DATE	Mercredi 3 novembre 1897	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES		
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 115	TITLE	Inauguration du monument de Madame Carvalho	430
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 7 novembre 1897	
	ISSUE/YEAR	No. 45; 63 ^e année	
	AUTHOR	H. M.	
	PAGES	356-357	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 116	TITLE	Tribunaux. Tribunal civil de la Seine (1 ^{re} Ch.) Présidence de M. Benoît-Champy. Audience du 12 juin 1857. M. Delsarte contre Madame Miolan-Carvalho. – Demande en paiement de leçons de chant.	433
	JOURNAL		
	DATE	[1857]	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR		
	PAGES	3-5	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 117	TITLE	M. Delsarte contre Madame Miolan-Carvalho. – Demande en paiement de leçons de chant. Audience du 19 juin.	441
	JOURNAL		
	DATE	[1857]	
	ISSUE/YEAR		

- | | | | |
|----------------|------------|---|-----|
| | AUTHOR | | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 118 | TITLE | Madame Miolan-Carvalho | 444 |
| | JOURNAL | | |
| | DATE | [1895] | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | Ch. Formentin | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 119 | TITLE | Le monument de Mme Miolan-Carvalho | 446 |
| | JOURNAL | | |
| | DATE | [1897] | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 120 | TITLE | La mémoire de l'opéra. Mme Miolan-Carvalho : Une carrière exemplaire. | 448 |
| | JOURNAL | | |
| | DATE | | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | Jean-Louis Dutronc | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 121 | TITLE | Quelques souvenirs sur Madame Miolan-Carvalho. | 451 |
| | JOURNAL | | |
| | DATE | | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |

CHRISTINE NILSSON (1843-1921)

- | | | | |
|----------------|------------|---------------------------------|-----|
| No. 122 | TITLE | Bulletin de théâtre et des arts | 454 |
| | JOURNAL | <i>L'Avenir national</i> | |
| | DATE | 30 avril 1868 | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | Stephen | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 123 | TITLE | Petit courrier des théâtres | 456 |

- JOURNAL *Le Figaro*
DATE Dimanche 22 novembre 1868
ISSUE/YEAR No. 328; 15^e année; 3^e série
AUTHOR Jules Payne
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 124** TITLE Trois portraits. Mademoiselle Nilsson. 458
JOURNAL *La Chronique illustrée*
DATE 11 mars 1869
ISSUE/YEAR No. 41; 2^e année
AUTHOR E. D.
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 125** TITLE Christine Nilsson 461
JOURNAL *Revue internationale de l'art et de la curiosité*
DATE 15 avril 1869
ISSUE/YEAR No. 4
AUTHOR Ernest Feydeau
PAGES 267-286
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 126** TITLE Théâtre de Bade. *Mignon*, grand opéra 474
en trois actes (récitatifs nouveaux),
musique d'Ambroise Thomas. Mlle
Christine Nilsson.
JOURNAL *La Comédie*
DATE 12 septembre 1869
ISSUE/YEAR
AUTHOR Fr. Schwab
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 127** TITLE Théâtre. 477
JOURNAL *Le Pays*
DATE 18 octobre 1872
ISSUE/YEAR
AUTHOR XBT
PAGES
SOURCE F-Po, dossier d'artiste
- No. 128** TITLE Christine Nilsson 479
JOURNAL *L'Europe illustrée*
DATE 15 avril 1873
ISSUE/YEAR
AUTHOR Madame C. Serena
PAGES

- | | | | |
|---------|------------|--|-----|
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 129 | TITLE | Bruits de coulisses | 481 |
| | JOURNAL | <i>Le Gaulois</i> | |
| | DATE | Jeudi 21 janvier 1875 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 2289; 8 ^e année | |
| | AUTHOR | François Oswald | |
| | PAGES | | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |
| No. 130 | TITLE | Silhouettes contemporaines. Christine Nilsson. | 483 |
| | JOURNAL | <i>La Revue générale</i> | |
| | DATE | 1 avril 1887 | |
| | ISSUE/YEAR | | |
| | AUTHOR | Louis Enault | |
| | PAGES | 143-146 | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |

ADOLPHE NOURRIT (1802-1839)

- | | | | |
|---------|------------|--------------------------------|-----|
| No. 131 | TITLE | Nourrit | 489 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Dimanche 2 décembre 1838 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 49; 1 ^{ère} année | |
| | AUTHOR | | |
| | PAGES | 2 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 132 | TITLE | Adolphe Nourrit | 491 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Jeudi 21 mars 1839 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 23; 2 ^e année | |
| | AUTHOR | Jules Maurel | |
| | PAGES | 175-176 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 133 | TITLE | Adolphe Nourrit | 494 |
| | JOURNAL | <i>La France musicale</i> | |
| | DATE | Dimanche 24 mars 1839 | |
| | ISSUE/YEAR | No. 24; 2 ^e année | |
| | AUTHOR | Fétis | |
| | PAGES | 185-187 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 134 | TITLE | Adolphe Nourrit | 500 |
| | JOURNAL | <i>Le Monde dramatique</i> | |
| | DATE | 24 mars 1839 | |
| | ISSUE/YEAR | Tome 1; 2 ^e série | |

	AUTHOR	Joseph Mainzer	
	PAGES	177-181	
	SOURCE	Journal	
No. 135	TITLE	Obsèques d'Adolphe Nourrit	504
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>	
	DATE	Dimanche 12 mai 1839	
	ISSUE/YEAR	No. 36; 2 ^e année	
	AUTHOR	O. O.	
	PAGES	296	
	SOURCE	Journal	
No. 136	TITLE	Soixante ans de souvenirs. Deuxième et dernière partie. Chapitre IX. Adolphe Nourrit.	506
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 27 mars 1887	
	ISSUE/YEAR	No. 17; 53 ^e année	
	AUTHOR	Ernest Legouvé	
	PAGES	129-130	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 137	TITLE	Soixante ans de souvenirs. Deuxième et dernière partie. Chapitre IX. Adolphe Nourrit. (suite)	510
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 3 avril 1887	
	ISSUE/YEAR	No. 18; 53 ^e année	
	AUTHOR	Ernest Legouvé	
	PAGES	137-138	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 138	TITLE	Soixante ans de souvenirs. Deuxième et dernière partie. Chapitre IX. Adolphe Nourrit. (suite)	514
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>	
	DATE	Dimanche 10 avril 1887	
	ISSUE/YEAR	No. 19; 53 ^e année	
	AUTHOR	Ernest Legouvé	
	PAGES	145-147	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	
No. 139	TITLE	Variétés. Rivalités d'artistes.	520
	JOURNAL	<i>Le Temps</i>	
	DATE	24 octobre 1929	
	ISSUE/YEAR		
	AUTHOR	Albert Dayrolles	
	PAGES	5	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste	

- | | | | |
|----------------|---------|--|-----|
| | ISSUE | No. 60 | |
| | AUTHOR | Escudier | |
| | PAGES | 538-539 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 145 | TITLE | Tamburini et Rubini. Galerie de <i>la Gazette musicale</i> . (Deuxième article.) | 544 |
| | JOURNAL | <i>La Revue et gazette musicale de Paris</i> | |
| | DATE | Dimanche 1 novembre 1840 | |
| | ISSUE | No. 60 | |
| | AUTHOR | Henri Blanchard | |
| | PAGES | 511-513 | |
| | SOURCE | Journal | |
| No. 146 | TITLE | Rubini. (Dans <i>I Puritani</i> .) | 548 |
| | BOOK | <i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> .
40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848. | |
| | AUTHOR | J. Chaudes-Aigues | |
| | PAGES | [1-4] | |
| | SOURCE | F-Po, dossier d'artiste | |

ROSINE STOLTZ (1815-1903)

- | | | | |
|----------------|------------|---|-----|
| No. 147 | TITLE | Mme Rosine Stoltz. (Dans <i>La Favorite</i> .) | 552 |
| | BOOK | <i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> .
40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris : Marchant, etc., 1841-1848. | |
| | AUTHOR | Hippolyte Lucas | |
| | PAGES | [1-4] | |
| | SOURCE | F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729 | |
| No. 148 | TITLE | Madame Rosine Stoltz | 556 |
| | JOURNAL | <i>La Sylphide</i> | |
| | DATE | 31 avril 1847 | |
| | ISSUE/YEAR | Tome 5; 8 ^e année | |
| | AUTHOR | Julien Lemer | |
| | PAGES | 249-252 | |
| | SOURCE | F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729 | |
| No. 149 | TITLE | Madame Stolz à Rio-Janeiro | 564 |
| | JOURNAL | <i>L'Artiste</i> | |
| | DATE | 1853 | |

- ISSUE/YEAR
AUTHOR Lord Pilgrim
PAGES 13-14
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729
- No. 150** TITLE Nouvelles 569
JOURNAL *L'Entr'acte*
DATE Dimanche 22 août 1886
ISSUE/YEAR No. 235; 55^e année
AUTHOR
PAGES 2
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729
- No. 151** TITLE Celles qui s'en vont. Madame Stoltz. 571
JOURNAL
DATE 1903
ISSUE/YEAR
AUTHOR
PAGES
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729
- No. 152** TITLE Bloc-notes parisiens. Rosine Stoltz. 573
JOURNAL
DATE 1903
ISSUE/YEAR
AUTHOR Tout-Paris
PAGES
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729
- No. 153** TITLE L'Actualité. Le secret de la « Favorite » : 577
Lettres inédites de la Stolz.
JOURNAL *L'éclair*
DATE 15 août 1907
ISSUE/YEAR
AUTHOR
PAGES
SOURCE F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

ANTONIO TAMBURINI (1800-1876)

- No. 154** TITLE Études sur les artistes contemporains. 581
Cinquième étude. Tamburini.
JOURNAL *La France musicale*
DATE Dimanche 24 novembre 1839
ISSUE No. 64
AUTHOR Escudier
PAGES 597-599
SOURCE Journal

No. 1	TITLE	L'Alboni
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 29 août 1847
	ISSUE/YEAR	No. 35, 10 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	285-286
	SOURCE	Journal

L'ALBONI.

La voix de contralto correspond à la voix de baryton, mais elle en diffère sous plus d'un rapport. Il est certain, par exemple, que la voix de baryton est la voix normale de l'homme, tandis que le contralto est une exception, même dans l'échelle des voix féminines. En outre, le baryton est sympathique de sa nature, sans le secours de l'étude et de l'art. Il est susceptible de charmer l'oreille, d'émouvoir le cœur, parce qu'il peut tour à tour exprimer les douces langueurs de l'amour et les agitations les plus profondes de l'âme. Le contralto, au contraire, a quelque chose d'âpre et d'insolite qui provoque l'étonnement bien plus que la sympathie. C'est une voix généralement pesante et pâteuse, dont on ne peut tirer de beaux effets qu'en l'opposant à celle du soprano et du ténor. Elle est à la musique dramatique ce que, en peinture, l'ombre est à la lumière. Depuis que le baryton s'est élevé au rang qu'il occupe maintenant dans la hiérarchie vocale, le contralto, qui n'était qu'une anomalie plus ou moins désagréable, est devenu presque une inutilité. Il ne peut plus être considéré que comme un objet de pure curiosité.

Il a existé très peu de bons contralti. Les plus célèbres ont été : la Malanotte ; la Gafforini, la Pisaroni, la Ceccone et la Mariani. Marietta Brambilla a eu aussi ses beaux jours et maintenant on en compte deux seulement, l'Angri et l'Alboni, qui soutiennent à force de talent un répertoire passé de mode. C'est la rareté même de ce genre de voix, qui la fait remarquer entre toutes les autres. Là est en grande partie le secret de la vogue étonnante qui s'est attachée à l'Alboni dès sa première apparition sur la scène de Covent-Garden.

Cette artiste est trop jeune encore ; – elle a à peine vingt-trois ans, – son existence a été trop calme jusqu'à ce jour, pour que l'histoire de sa vie puisse offrir un intérêt dramatique. Je me contenterai donc de dire qu'elle est née à Céséna, dans la Romagne, d'une famille distinguée. Son père était capitaine et lui fit donner une éducation excellente. Son goût pour la musique se révéla de très bonne heure ; déjà, à l'âge de onze ans, elle était capable de déchiffrer à première vue la musique de chant la plus difficile. C'est un musicien nommé Bagiali, de Céséna, qui l'initia aux principes de son art. Cet obscur professeur est, dit-on, très fier de son élève. Il s'imagine sans doute que, sans lui, le monde serait privé d'un des plus beaux talents qui aient encore brillé sur la scène lyrique italienne. A l'âge de quinze ans ses parents la conduisirent à Bologne et la présentèrent à Rossini qui, après l'avoir entendue, lui conseilla de recommencer toutes ses études de chant. L'illustre compositeur ne dédaigna pas de lui donner lui-même des leçons, et, depuis, il n'a cessé de la suivre avec sollicitude dans ses glorieuses

pérégrinations. C'est donc à Rossini qu'elle doit réellement tout ce qu'elle est, et nous savons qu'elle a conservé pour ce grand homme une admiration profonde, une reconnaissance filiale. Elle n'avait pas encore quinze ans lorsqu'elle débuta à Bologne sur la scène du théâtre *Communale*. Elle étonna le public par la hardiesse de son style et la sûreté de son jeu. Rossini s'empressa de la désigner à l'habile impresario Merelli, qui lui offrit sans hésiter un magnifique engagement.

L'Alboni passa du théâtre *Communale* à la Scala, de Milan, où elle a chanté pendant quatre saisons à différentes reprises. Son apparition sur la plus vaste scène de l'Italie eut du retentissement dans toute la Lombardie ; on venait en foule de toutes les villes voisines pour entendre cette nouvelle merveille qui renouvelait tous les prodiges de la Pisoni. Depuis, elle a parcouru l'Allemagne et la Russie, excitant partout, au théâtre comme dans les concerts, la plus vive sensation. En Italie, l'Alboni a chanté en italien. – C'est sa langue maternelle... – En Allemagne, elle a chanté en allemand ; si, comme c'est probable elle vient cet hiver à Paris, ce sera pour y chanter en français, car elle parle presque toutes les langues avec une étonnante facilité, par instinct, autant et plus que par principes ; Vienne l'a accueillie avec enthousiasme ; à Saint-Pétersbourg elle a été comblée de roubles, de cadeaux magnifiques et de triomphes ; à Londres elle a balancé les succès de Jenny Lind.

Il n'y a pas un rôle du répertoire de contralto que l'Alboni n'ait abordé et rempli avec succès. Ceux qu'elle préfère parce qu'elle y brille d'un éclat sans égal, sont : la *Linda*, Ursino de *Lucrezia Borgia*, *Betty*, la *Donna del Lago*, *Tancredi*, *Cenerentola*, la *Gazza ladra*, Rosina du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*], Arsace de *Sémiramide* [*Semiramide*], et, par dessus tout, la *Favorite*, qui est le plus beau fleuron de sa couronne. La dernière fois qu'elle a chanté à la Scala, elle a relevé ce théâtre, qui était sur le point de fermer ses portes ; elle l'a soutenu pendant une saison entière avec la *Favorite* seulement et avec un entourage d'artistes plus que médiocres.

Ce qu'il faut surtout admirer chez cette grande artiste, c'est son caractère. Italienne dans l'âme, elle est d'une indifférence incroyable pour tout ce qui touche à ses intérêts et à sa gloire. Elle aime vraiment l'art pour l'art lui-même et non pour ce qu'il rapporte en profits et en honneur. Un but lui est indiqué, elle y marche hardiment sans se préoccuper des moyens. Que lui importent la presse, l'opinion publique, les encouragemens des amis, les critiques, des ennemies ? Elle chante, comme chante le rossignol, parce que c'est son plaisir, son bonheur, sa vie. Les agitations du théâtre ne vont pas à sa nature indolente ; elle hait les intrigues de coulisses, et jamais, depuis qu'elle est sur la scène, on ne l'a vue engagée dans des discussions d'intérêts ou des querelles d'amour-propre. Complaisante à l'excès, elle est toujours prête à se sacrifier pour ses camarades et pour son directeur. Il n'y a pas pour elle ce qu'on appelle de mauvais rôles ; pourvu qu'on lui donne une phrase de // 286 // mélodie à chanter, celui lui suffit : il ne lui en faut pas davantage pour enlever les applaudissemens et obtenir un triomphe.

Jamais, – chose bien rare de nos jours, – l'Alboni n'a sollicité un engagement ; les impresarii sont toujours allés au devant de ses désirs.

L'imprévu lui plaît, parce qu'il la dispense de réfléchir la veille à ce qu'elle fera le lendemain. Quand elle est en voyage et qu'il lui convient de chanter dans une ville, elle loue le théâtre à ses frais ou se fait entendre une première fois pour rien. Partout où elle a ainsi chanté, sans s'être fait annoncer par les trompette de la renommée, son merveilleux talent a fait explosion, et la renommée est venue la prendre en quelque sorte par la main. Lorsque M. Persiani, il y a un an, voulait l'engager pour le théâtre de Covent-Garden, un émissaire lui fut envoyé en Italie ; on la chercha long-temps en vain ; il fallut qu'un petit journal d'Allemagne vînt, par hasard, apprendre à l'impresario-compositeur qu'elle était allée, après sa saison de Saint-Pétersbourg, se reposer obscurément dans une modeste habitation située sur les bords du Rhin. Elle ne voulut signer aucun traité, mais elle promit verbalement d'être à Londres au mois de mars, et à jour fixe l'Alboni se trouvait à son poste.

On raconte qu'en passant par Venise, quelque temps avant ses débuts sur la scène de la Scala, elle voulut s'essayer au théâtre de la Fenice. L'impresario, qui ne la connaissait pas, lui refusa même une audition. L'Alboni ne se tint pas pour battue. Il y avait à Venise un tout petit théâtre complètement délabré, qui servait d'asile à une troupe de comédiens ambulans. Elle proposa au chef de cette troupe de faire réparer la salle à ses frais et de partager avec lui le bénéfice des représentations qu'elle y donnerait. Cette offre, comme on le pense bien, fut acceptée avec joie. En quelques jours la salle fut remise à neuf, l'Alboni parut, charma ses auditeurs, et à la seconde représentation la salle était comble. En un mois, l'artiste et l'impresario se partagèrent quarante mille francs !

Je ne saurais mieux compléter cette esquisse qu'en reproduisant ce que je disais de Mlle Alboni au mois de juin dernier, après l'avoir entendue à Londres au théâtre de Covent-Garden. « En tête de tous les artistes et dans l'ordre du succès vient se placer Mlle Alboni, le plus sympathique contralto qui existe et peut être qui ait jamais existé ; amis et ennemis de Covent-Garden lui ont unanimement prodigué les témoignages d'admiration. Elle trône à ce théâtre comme Jenny Lind au théâtre de Sa Majesté. Sa réputation bien légitime s'est faite sans le fracas de la presse, sans le charlatanisme de la spéculation. La direction de Covent-Garden, elle-même, en a été tellement étourdie, que les cent voix du journalisme anglais ont à peine suffi pour lui faire apprécier toute l'importance de cette apparition. Qu'on s'imagine une voix assez étendue pour chanter le rôle de contralto de *Maria di Rohan*, écrit pour Marietta Brambilla quand elle n'avait déjà plus que ses notes graves, et celui de Rosine du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] ; une facilité de vocalisme qui lui permet de tout chanter avec un égal bonheur, le genre léger et le genre dramatique ; une méthode admirable pour ne pas dire classique ; un goût exquis, une égalité irréprochable dans toute l'échelle vocale ; un charme indicible d'intonation et de timbre ; une émission naturelle, une justesse parfaite ; un physique agréable quoique un peu trop puissant, l'éclat de la jeunesse, de beaux yeux bleus qui lancent des étincelles sous de longs cils noirs et arqués ; une allure décidée qui annonce l'artiste sûre d'elle-même, et on aura une idée à peu près exacte de cette belle nature d'artiste. »

ESCUDIER.

No. 2	TITLE	Mlle Alboni à l'Opéra
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 17 octobre 1847
	ISSUE/YEAR	No. 42, 10 ^e année
	AUTHOR	Léon Escudier
	PAGES	341-342
	SOURCE	Journal

MLLE ALBONI À L'OPÉRA.

Et qu'avez-vous encore à demander ? Quoi, ce talent sans pareil ne vous suffit pas ? Mais écoutez donc, la salle est remuée de fond en comble ! Regardez : le théâtre est inondé de roses et de camélias. Cette voix rapide, vibrante, et qui est unique dans les arts, charme et enivre les oreilles. Où sont-elles, vos grandes chanteuses que vous mettiez à côté de Pasta, de Malibran, reines qui sont passées comme des météores ? Qu'elles reviennent avec leur chant brutal, leur sourire effronté ; et, s'il y a pour elles une sympathie, une admiration, qu'on ouvre Charenton à deux battants ; il ne restera plus qu'à parquer dans ce monde d'idiots les gens qui pourraient avoir l'ombre d'une illusion sur la valeur de Mme Stoltz.

Oui, le croirait-on ? Il s'est trouvé des critiques hargneux : il en fallait pour faire ressortir davantage les beautés du tableau. On veut être paradoxal ; c'est une manière de se faire voir. Etrange manie qu'ont certains individus de vouloir à tout propos se mettre en évidence. Chaque foyer de théâtre en possède au moins une douzaine. Quelle que soit l'opinion de la majorité, vous les trouverez toujours en opposition avec la raison et le bon sens. De quelle couleur est l'image du ciel que vous voyez au-dessus de vos cheveux ? Azurée, répondez-vous : l'homme paradoxal dira : Elle est grise. Eh bien ! que lui voulez-vous à cette voix dont l'agilité défierait tous les rossignols, dont la fraîcheur et l'éclat respirent la force et la jeunesse ? Que lui voulez-vous à ce talent merveilleux qui a vaincu toutes les difficultés de l'art, qui s'élanche de la base au sommet avec une hardiesse d'égalité dont on n'a pas d'exemple ? Mais ce n'est donc rien, que posséder un organe dont le premier échelon part du *mi grave* pour arriver à celui de *l'ut aigu*, deux octaves et demie ? Et qui donc a jamais mieux chanté ? Qui donc a jamais mieux saisi le papillotage mélodique de Rossini ? Ah ! vous voudriez savoir si l'Alboni comprend la musique dramatique : vous voulez savoir si elle possède le grand art de vous émouvoir par le geste et par le regard ; mais c'est un concert qu'elle vous donne, et non une représentation. C'est sa méthode et son gosier que vous devez juger. Ce qu'elle fait, elle le fait de façon à vous clouer à votre place, à vous fermer la bouche, à vous tenir là, muet et l'œil écarquillé toute une soirée sans qu'il vous vienne à la pensée de chercher un défaut dans cette perfection désespérante, dans cette voix qui sort naturellement avec une légèreté, une souplesse, un coloris, une puissance qui tiennent du prodige.

Mais il y a une note faible dans le médium, et encore une autre note un peu voilée. Etrange dérision ! Comme si le soleil était toujours pur. Et, d'ailleurs,

demandez au public, à ce maître suprême qui a posé sur le front de la cantatrice la couronne de la renommée ; s'il s'est aperçu une seconde que le médium de la voix manquait de fraîcheur et de vibration. Tout est pur, égal, sonore, tout soupire, tout chante, tout roule, sans qu'il soit possible de distinguer la transition d'une note à une autre note, tant l'artiste met d'homogénéité dans la liaison des sons.

Est-ce un contre-alto, un mezzo soprano, un soprano ? C'est tout cela à la fois. Le bas est aussi beau que le médium, et le médium // 342 // aussi brillant, aussi sympathique que l'aigu. Vous avez là trois voix en une seule ; trois diamants dans un écrin.

Et l'Opéra, qui veille comme une sentinelle et regarde à tous les horizons pour y trouver des talents nouveaux, a engagé l'Alboni. Belle conquête faite sur l'Italie. Il y a encore trois ou quatre étoiles chantantes qui parcourent le monde au bruit des triomphes ; l'Opéra veut les avoir, et il les aura. Il faut enfin que ce théâtre revienne à sa splendeur première ; que pas un nom, pas une gloire musicale ne passent devant lui sans s'arrêter. Chaque soirée doit être une fête. Le public, toujours attentif et désireux, est tout à l'Académie royale de Musique. Il y vient pour le chant, il y vient pour la danse, et il y vient pour la musique... C'est le royaume des plaisirs : il faut qu'on puisse dire : On s'amuse à Paris, et c'est à l'Opéra.

Les quatre concerts que vient de donner Mlle Alboni ont été autant d'ovations. Je ne chercherai pas à vous dépeindre ce succès prodigieux. Au dernier concert de vendredi, plus de mille personnes ont été refusées. L'Alboni a été immense : on lui a fait répéter le duo du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] avec Barroilhet, et les délicieux couplets de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti ; elle a dit encore d'une manière admirable, l'air de *Semiramide*, l'air de *l'Italienne à Alger* [*L'italiana in Algeri*], et le duo de *Semiramide* avec Alizard. On lui a fait un parterre de fleurs ; on l'a rappelée plusieurs fois avec enthousiasme. Et maintenant, nous aurons cette grande cantatrice au mois de février prochain. Elle est partie pour la Hongrie, où l'attendent d'autres ovations.

LÉON.

No. 3	TITLE	Théâtre de l'Opéra. Débuts de Mlle Alboni.
	JOURNAL	<i>La Sylphide</i>
	DATE	20 octobre 1847
	ISSUE/YEAR	Tome 6; 2 ^e série; 8 ^e année
	AUTHOR	Hector Berlioz
	PAGES	203-204
	SOURCE	Journal

THÉÂTRE DE L'OPÉRA. DÉBUTS DE MLLE ALBONI.

L'apparition de cette incomparable cantatrice a produit à l'Académie royale de Musique l'effet le plus extraordinaire, le plus magique ; ce ne sera pas du reste un météore éblouissant les yeux et qui s'oublie dès qu'il n'existe plus ; la venue de Mlle Alboni exercera une influence réelle sur les destinées de l'art, comme sur l'avenir de l'Opéra ; pour rendre compte de l'effet produit par la grande virtuose, il nous faudrait tenter de bien sérieuses considérations, et somme toute, nous croyons rendre une justice plus éclatante encore à l'artiste hors ligne et mieux satisfaire nos lecteurs en empruntant à la plume savant et facile de M. Berlioz, juge suprême en pareille matière, les lignes suivantes :

« Voilà une de ces soirées de bel enthousiasme comme on n'en connaissait plus à l'Opéra depuis longtemps. Et ces applaudissements, ces clameurs admiratives, ces bouquets jetés par des dames *du public*, ces *bis*, ces rappels, tout ce tumulte d'un vrai triomphe, venaient d'un sentiment également vrai, dont les tripotages des compères, des préparateurs, des manipulateurs et des marchandes de succès n'avait rien altéré la sincérité. Cela fait tant de bien d'entendre réellement chanter ! C'est si rare ! et les belles voix naturelles, expressives, justes et souples sont si peu communes ! La voix de Mlle Alboni possède au plus haut degré ces excellentes qualités. C'est un contralto magnifique, d'une immense étendue (deux octaves et une sixte ; presque trois octaves, du *mi* grave à l'*ut* aigu), dont la sonorité est parfaite partout, même dans les dernières notes du registre inférieur, notes si fâcheuses chez la plupart des cantatrices qui croient posséder un contralto, et dont l'émission a presque toujours l'air d'un râlement, notes hideuses, en ce cas, et qui révoltent l'oreille. La vocalisation de Mlle Alboni est d'une grande légèreté, peu de soprani se montrent aussi agiles. Les registres de sa voix sont si parfaitement unis entre eux, que dans les gammes on ne sent jamais le passage d'un registre à l'autre ; le timbre en est onctueux, caressant, velouté, mélancolique, comme celui de tous les contralti, mais moins sombre cependant que le contralto de la Pisoni, et incomparablement plus pur et plus limpide. Comme ses sons naissent sans effort, cette voix est propre à toutes les nuances ; aussi Mlle Alboni peut-elle chanter depuis le *piano* le plus mystérieux jusqu'au *forte* le plus éclatant. Et c'est cela seulement que j'appelle chanter humainement, c'est-à-dire d'une façon qui décèle la présence d'un cœur humain, d'une âme et d'une intelligence humaines. Tandis que les cantatrices dépourvues de cette indispensable qualité doivent, à mon sens, être rangées dans la catégorie des instrumens-machines. Celles qui, toujours froides et calmes, peuvent seulement émettre de jolis sons, doux,

agréables, flûtés, plus ou moins habilement groupés, sans force et sans vellétés d'en obtenir, sont des serinettes. Les autres, dont la voix dure et criarde ne sort qu'à l'aide d'un effort et reste, en conséquence, impropre à tous les accens de la rêverie, de la tendresse et de la timidité, ne sauraient parcourir les nuances graduées qui séparent le soupçon d'une horrible certitude, l'espoir crépusculaire d'une enivrante joie, la menace de la violence ; chez celles-là, la haine et la colère n'ont que des éclats sans se concentrer jamais ; la passion a des cris, mais n'a point de tendres murmures ; la naïve gaîté, la gentillesse, tous ces gracieux caprices d'un jeune cœur féminin leur sont interdits. C'est la musique *plane* qui seule leur convient ; elles sont destinées à chanter exclusivement des *Te Deum* ; ces cantatrices sont des orgues jouant à plein jeu ; orgues de cathédrales quelquefois, orgues de Barbarie trop souvent. La musique expressive, passionnée, dramatique, humaine enfin, ne saurait rencontrer de plus redoutables interprètes, soit que la cantatrice ne sente pas et se borne à donner les sons dont elle dispose, sans que rien décèle dans sa poitrine plus de cœur qu'on n'en soupçonne dans les soufflets des orgues ; soit que, pauvre âme d'ailes, beauté couverte d'un voile impénétrable, Ariel enfermé dans le tronc d'un chêne, elle se consume en tentatives impuissantes pour dompter un organe rebelle, pour le mettre en harmonie avec une sensibilité réelle, mais incapable de se manifester. Ces organisations, il est vrai, ne se rencontrent guère ; la nature, en ce cas, serait par trop cruelle d'unir dans une artiste le génie de son art à un organe qui en paralyse les élans. A celle-là, le compositeur le plus exigeant pardonnera toujours, car s'il souffre, il voit ce qu'elle souffre aussi : elle veut et ne peut ; tandis que l'autre, qui ne peut ni ne veut, est mise au monde uniquement pour la damnation des maîtres et la destruction de leurs œuvres ; et je pardonne de grand cœur, je l'avoue, le petit mouvement de vivacité du grand Handel, qui, exaspéré de la sorte par une cantatrice anglaise, saisit cette fille de marbre au milieu d'une répétition et la jeta par la fenêtre.

« Mlle Alboni n'aura jamais ce danger à courir, d'abord et surtout parce qu'elle a de l'âme, parce que son chant est habilement et naturellement nuancé, ensuite parce qu'elle a une certaine corpulence et que, pour se débarrasser d'elle, comme Handel fit de // 204 // sa serinette, il faudrait la force d'un Hercule tout au moins. Plaisanterie à part, Mlle Alboni, à peine âgée de vingt-deux ans, est d'une taille assez forte et assez élevée ; sa physionomie, intelligente, vive et animée, prend des teintes charmantes, illuminée par l'inspiration musicale et par la joie naïve qu'elle éprouve de *bien chanter*. C'est une artiste tout entière à l'art, qui n'est point encore entrée dans le commerce : elle n'a jamais songé à ce que pourraient lui rapporter annuellement ces délicieuses notes, perles sans prix qu'elle prodigue avec tant de bonheur. A l'inverse de tous les artistes chantans de notre époque, les questions d'argent sont les dernières dont elle veuille se préoccuper. Ses prétentions ont jusqu'à présent été modestes. On lui reconnaît en outre un caractère d'une loyauté originale. Elle se refuse, par exemple, à donner sa signature pour la plupart des engagements qu'on lui propose ; sa parole suffit. Elle n'y manque jamais, tout en se réservant chaque année un temps de liberté qu'elle emplit tout simplement à vivre, à se promener, à rêver, si elle n'a point envie de chanter. Alors elle disparaît, va se cacher dans quelque village d'Italie ou d'Allemagne, se baigner dans le Tibre ou dans le Rhin, jouer au disque avec les Transteverini, ou *fumer sa pipe* dans une cave de Bonne ou de Cologne en

véritable étudiant. Avec cette différence, que les étudiants allemands portent une longue chevelure, et que la sienne est coupée ; ce qui donne encore à sa grosse tête un caractère singulier de jovialité et de bonhomie. Quand ses succès causent des rages évidentes à ses rivales, au lieu d'en triompher comme celles-ci feraient en pareil cas, elle en plaisante elle-même avec tant de simplicité qu'elle fait rire les envieuses et les désarme par quelque bon mot.

« Mlle Alboni parle, dit-on, plusieurs langues, grâce à l'éducation soignée que lui fit donner son père. Elle est née à Cesena, dans la Romagne. Un musicien de ce pays-là lui donna les premières leçons de solfège. A onze ans, elle savait lire, c'est-à-dire chanter à première vue toute musique chantable. Mais sans doute ce maître l'avait engagée dans une mauvaise route pour l'école du chant proprement dit ; car ses parens l'ayant conduite plus tard à Bologne, où ils la présentèrent à Rossini, celui-ci, après l'avoir entendue, fut d'avis que ses études de chant étaient entièrement à recommencer, et lui donna même à ce sujet des conseils et des leçons. Elle avait à peine quinze ans quand elle débuta à Bologne au théâtre Communal ; de là elle passa sur la vaste scène de la Scala, à Milan, et le retentissement de ses triomphes d'Italie la conduisit bientôt en Allemagne, en Russie et en Angleterre, où elle a balancé le succès de Jenny Lind.

« En notre qualité de retardataires du mouvement musical de toute l'Europe, nous ne l'avons eue que les derniers, mais nous l'avons enfin. La garderons nous maintenant ? Mlle Alboni, engagée à Pesth, doit y aller passer deux mois incessamment ; puis l'Angleterre la réclame pour trois printemps encore. Nous ne pourrions donc l'entendre qu'une partie de l'année, à son retour de Hongrie. Mais quoi qu'il puisse être des circonstances qui nous la ramèneront, il reste deux questions assez importantes à répondre : Mlle Alboni chant-elle assez purement le français ? On le dit, mais on devrait nous en fournir la preuve. Or, dans les concerts où elle vient se faire entendre à l'Opéra, elle chantera seulement en italien. Puis cette épreuve même étant faite à son avantage, on se demande quel rôle on pourrait lui offrir dans le répertoire de l'Opéra. On parle de celui de Mme Stoltz dans *Robert Bruce*. Il pourrait en effet lui convenir ; mais on dit qu'elle a joué avec grand bonheur celui de *la Favorite*, qui me paraît pour elle plus avantageux. En tout cas, ces deux rôles suffiraient, ce me semble, pour les deux premiers mois de ses débuts, en l'on trouverait aisément, d'ici à la saison prochaine, le temps d'en écrire un spécialement pour son talent et pour sa voix.

« H. BERLIOZ. »

No. 4	TITLE	Marietta Alboni et l'art actuel du chant.
	JOURNAL	<i>Revue des beaux-arts</i>
	DATE	15 juillet 1850
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Bénédict Jouvin
	PAGES	213-217
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MARIETTA ALBONI, ET L'ART ACTUEL DU CHANT.

L'Alboni, à laquelle notre admiration élève une renommée de grande artiste, à la même heure où l'Angleterre consacre et enrichit la réputation de Jenny Lind, l'Alboni est née trop tard pour obtenir dans sa patrie gloire et fortune. Sa voix d'or qui nous ravit, son talent rompu à toutes les difficultés de l'exécution des ouvrages de Rossini, la grâce inaltérable, la puissance contenue de son inspiration, toutes qualités que nous apprécions et que nous applaudissons fort, sont autant d'obstacles à la réussite de l'éminente chanteuse au-delà des monts. Les Italiens ne font plus sur leur théâtre même une place secondaire à la voix de contralto : l'agilité de l'organe, le style orné, la musique de Rossini, sont en outre pour eux de la vieille défroque théâtrale, indigne de leur attention. Par caprice, par désœuvrement ou par esprit de moquerie, il se peut faire qu'ils aillent encore applaudir le vieux Donzelli dans *Otello*, qu'ils assistent, à Milan, à la reprise du *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*] : mais ces représentations insolites, tout brillant qu'en soit le résultat, ne comptent, dans l'art moderne de la moderne Italie, qu'à titre de curiosités historiques : la vie, le mouvement, la musique ne sont pas là.

De la part d'un peuple à l'esprit impressionnable et mobile, il n'y a pas là, croyez-le, de parti pris contre Rossini personnellement. Non! le grand musicien est respecté, vénéré et même consulté par ceux qui haussent les épaules aux *cabalettes* de la *Gazza ladra*; et nous ne serions pas étonné qu'il se prêtât de bonne grâce à cette immolation de sa gloire passée par les enragés *verdistes* de Bologne; surtout, lorsque sa verve d'Italien peut atteindre du même coup Bellini et Donizetti, que l'Italie lui donna autrefois pour rivaux et successeurs, et qu'elle oublie maintenant pour l'auteur de *Nabucco* et des *Lombards* [*I Lombardi alla prima crociata*].

Ce que les Italiens entendent proscrire, en faisant ainsi litière des succès du passé, c'est la satiété d'un plaisir qu'ils ont goûté sans modération. Ils ressemblent à des buveurs qui, réveillés de leur ivresse, n'oseraient plus regarder au fond des coupes vides. En fait de compositeurs, ils proscrivent ceux de la *veille* et ne s'inquiètent pas des hommes du *lendemain* : l'heure présente leur suffit et ils lui appartiennent tout entiers.

Faut-il dire toute notre pensée? eh bien! cette ingratitude native du peuple italien, cette légèreté impardonnable apportée à l'admiration des choses de l'art, cet engouement sans vergogne qui confond le génie éternel avec les futilités du

moment, nous regrettons presque de ne point les rencontrer dans le caractère français. Ingratitude, légèreté, engouement, tout cela est moins pernicieux aux productions artistiques à venir que notre immobilité admirative. La jeunesse et toujours la jeunesse! voici pour l'Italie le meilleur passe-port du chef-d'œuvre qui apparaît et du grand homme qui surgit! La *jeunesse!* c'est chez elle un honneur, et presque un signe de talent; tandis que c'est chez nous la marque de l'art réprouvé, le péché originel que bien des organisations heureusement douées n'ont pu racheter par le baptême de la foule!

En Italie, un homme de génie a parcouru les diverses phases de sa carrière à trente-six ans; en France, il a quelques chances d'être connu, lorsque son crâne est nu et poli comme celui de Socrate.

Cimarosa meurt à quarante-deux ans, de *mort violente*, léguant quarante ouvrages à la postérité. Rossini quitte la plume à trente-sept ans.

Auber commence à écrire à quarante ans. // 214 // Rameau, moins heureux encore, avait soixante ans révolus lorsqu'il composa son premier opéra.

Qui peut calculer le nombre de chefs-d'œuvre que nous avons tués en germe dans le cerveau de ces deux hommes ? car le silence du talent, c'est un meurtre aussi !

Faut-il ajouter aux hommes supérieurs de la France qui *ont manqué à produire*, pour nous servir ici d'une locution bien connue d'Alexandre Dumas, l'exemple le plus concluant et le plus douloureux que nous connaissions ? Faut-il dire qu'Hérold, bouillant de génie et d'inspiration, a dû passer les belles années de sa jeunesse à diriger le chant à l'Opéra et accompagner au piano, aux Italiens, les récitatifs du répertoire bouffe ; trop heureux encore qu'un éditeur lui confiât le soin de *doigter*, pour les commençants, un arrangement de piano sur quelque opéra en vogue !

Hérold, l'élève chéri de Méhul, le grand prix de Rome, le musicien auquel le vieux Boieldieu prédisait de hautes destinées, Hérold ne put obtenir qu'au prix de sa vie l'*honneur* d'écrire *Marie*, *Zampa* et le *Pré aux Clercs* !

Puisque cette parenthèse nous a momentanément éloignée de notre sujet, qu'on nous permette de la fermer par l'anecdote suivante : ce sera un appendice à l'éloge d'un homme de bien, éloge tracé par la plume spirituelle de notre ami Georges Guénot.

Hérold avait écrit *la Clochette*, le ballet de *la Somnambule*, *Marie*, *l'Illusion* et *Zampa*. Atteint déjà de la maladie de poitrine qui devait le tuer, le lendemain du succès de son dernier ouvrage, il venait de faire représenter à l'Opéra-Comique un acte sans importance : *la Médecine sans Médecin*. A l'issue de la première représentation, Hérold s'en va trouver M. Troupenas, éditeur de musique, et lui dit avec le ton d'orgueil et désespoir de l'homme de talent méconnu :

« Mon cher monsieur Troupenas, *il faut* que vous m'achetiez *la Médecine sans Médecin*, et il faut que vous me la payiez *bien cher*. En vous voyant devenir mon éditeur, peut être *croiront-ils* que j'ai du talent... »

Puis, frappant sur son cœur, Hérold ajouta :

« Croyez en ma parole, il y a plus d'un chef-d'œuvre enfermé *là* ! »

M. Troupenas, avec ce tact qui ne l'a jamais trompé, accepta des mains du musicien une opérette sans valeur qu'il paya six mille francs, et quelques mois après, il éditait la productive et populaire partition du *Pré aux Clercs*.

Cette courte digression terminée, nous nous retrouvons juste à l'endroit où commence ce récit, c'est-à-dire à Bologne et auprès de Rossini. Or, dans la courante de 1840, une belle et joyeuse jeune fille était admise au Conservatoire de Bologne. La beauté de sa voix et son intelligence instinctive du chant orné frappèrent Rossini, qui n'est pas facile à impressionner cependant ; le maître, devinant le trésor que le hasard envoyait à l'école qu'il dirige avec tant d'activité, voulut faire lui-même l'éducation de la nouvelle pensionnaire. L'enseignement ne fut ni long, ni difficile, ni surchargé de préceptes dogmatiques, comme on le pense bien : l'élève comprenait à demi-mot et le professeur était moins avare de conseils que de leçons.

Une année s'écoula. Dans les premiers jours du printemps de 1841, la ville de Bologne était mise en émoi par l'annonce d'une solennité importante : il n'était question, parmi les nobles, les bourgeois et le peuple, que de l'exécution du *Stabat* de Rossini, dans des conditions vraiment merveilleuses. Donizetti, heureux de rendre hommage à la plus haute renommée musicale de notre temps, s'était chargé de diriger l'orchestre ; Poggi et la Frezzolini étaient accourus à Bologne de deux points opposés de l'Italie ; Tamburini avait quitté l'Angleterre pour venir prendre sa part de cette glorification d'un grand homme et d'une œuvre admirable ; les villes environnantes avaient expédié des symphonistes en foule ; enfin, l'aristocratie bolonaise avait fourni une armée aguerrie de deux cents choristes.

L'exécution du *Stabat* eut lieu au théâtre de la ville, en présence et sous la présidence, en quelque sorte, de l'illustre auteur de l'œuvre religieuse. Nous ne devons mentionner ni le succès de cette émouvante soirée, ni les incidents qui la traversèrent. Notre attention et celle du lecteur ne se porteront que sur un point : l'estrade où siègent les solistes du *Stabat*. Au milieu des trois illustrations vocales que nous avons citées plus haut, les spectateurs remarquèrent avec surprise d'abord, avec curiosité ensuite, et finirent par applaudir avec le plus vif enthousiasme une jeune, belle et robuste enfant chargée de dire la partie de contralto. Durant l'exécution de l'œuvre, son nom, murmuré par on ne sait qui, circula de loge en loge comme une traînée de poudre à laquelle l'enthousiasme met le feu, et, // 215 // bien avant la fin de la séance, toute la salle cria : *Evviva l'Alboni* ! avec une seule voix et avec accompagnement de madrigaux et de couronnes.

Le contralto, devenu célèbre en une seule soirée, était l'élève de prédilection de Rossini.

La Frezzolini baisa la jeune cantatrice au front en lui redisant ce *tu Marcellus eris* que, cinq ans auparavant, elle avait recueilli, pour son propre compte, de la bouche prophétique de Maria Malibran.

On ne pouvait entrer dans le monde des arts par une plus belle porte que celle qui s'ouvrait sous le pas de l'écolière du Conservatoire de Bologne. Mais, nous le répétons, la fortune de l'Alboni ne pouvait être ni durable, ni éclatante dans un pays où la musique de Verdi est le seul aliment des chanteurs en renom. L'Alboni ne rencontrait là, ni *impresario* qui se souciât de l'engager, ni troupe façonnée à la musique qu'elle pouvait chanter, ni répertoire, et sur plus d'un théâtre, ni spectateurs pour l'applaudir et la comprendre. Il lui fallait d'ailleurs se montrer dans des rôles sinon secondaires, du moins épisodiques, et se contenter de triompher dans le *Brindisi de Lucrece Borgia* [*Lucrezia Borgia*]. D'autre fois, comme la chose lui arriva à Venise, elle se vit dans la nécessité de recruter des chanteurs pour lui donner la réplique ; virtuoses du dernier ordre qu'elle entassait avec des chiffons dans un fourgon de voyage ; valetaille dramatique semblable à celle dont M^{lle} Rachel se montre entourée dans ses excursions départementales.

L'histoire des représentations de l'Alboni à Venise vaut, du reste, l'honneur d'être racontée.

L'entrepreneur du théâtre de la Fenice avait traité avec notre contralto pour une saison. Marietta, ponctuelle comme une date, arrive à Venise et se met à la disposition du théâtre. Mais, l'échéance de l'engagement arrivée, le directeur n'était plus aussi pressé de le remplir. Rusé et de mauvaise foi comme tout Italien de bonne souche, l'*impresario* faufilé, dans les conditions élastiques du contrat qui le liait à l'Alboni, une foule de conditions nouvelles qui rendent l'engagement inacceptable pour celle-ci. Elle rompt sur l'heure avec la Fenice : c'est ce que notre homme voulait. Prévoyant d'avance ce résultat, il avait engagé, *par précaution*, une compagnie d'opéra *seria* qui comptait à sa tête la Gazzaniga.

Pendant qu'on répétait laborieusement *Ernani* à la Fenice, l'Alboni, fumant la cigarette, vivait en touriste et visitait les antiquités vénitiennes. Mais le jour même où l'*opera seria* ouvrait ses portes au public, un *cartello*, placardé aux quatre coins de la ville, annonçait l'inauguration de San Samuele, avec la SIGNORA ALBONI dans l'*Italiana in Algeri*. Il est nécessaire de savoir que San Samuele est une scène du dernier ordre, un bouge, comme qui dirait la baraque d'*il signor Pulcinella* : c'est le spectacle favori des *titis* vénitiens.

L'opéra à San Samuele : c'était une nouveauté si inouïe, si impossible même, que l'annonce de l'*Italienne à Alger* [*Italiana in Algeri*] provoqua un immense éclat de rire dans la cité des doges. Puis, l'hilarité calmée, la curiosité s'éveilla. De la curiosité à l'empressement il n'y a qu'un pas ; si bien qu'à l'ouverture du bouge de San Samuele, au lieu des *titis*, ses habitués ordinaires, ce fut l'aristocratie de Venise qui assiégea les portes du théâtre. Le succès de

l'Alboni alla *aux étoiles*, comme on dit de l'autre côté des monts, et le directeur de la Fenice, se morfondant à attendre des spectateurs invisibles, se vit dans la nécessité de clôturer la saison d'opéra *seria* après le résultat négatif. Dans un accès de mauvaise humeur fort excusable, il voulut même admettre à l'honneur de voir expirer dona Sol et Hernani, les titis expulsés de leur théâtre favori par l'empressement vénitien ; mais ceux-ci refusèrent de s'ennuyer aristocratiquement : ils préférèrent, stationnant aux abords de San Samuele, attendre l'Alboni à l'issue de chaque représentation, pour faire faire à la jeune femme, pesant déjà autant que la gloire de la cantatrice, un voyage à bras d'hommes à travers les rues de Venise.

Toute la carrière de notre contralto en Italie fut donc une série d'accidents de même sorte. Ses succès dans *la Cenerentola* et *l'Italienne [l'Italiana in Algeri]* ne purent jamais décider un directeur à faire écrire expressément pour la chanteuse une partition au maître à la mode. L'Alboni s'expatria, visitant tour à tour l'Allemagne et la Russie, y obtenant des succès, y recueillant des florins et des roubles, mais restant pour nous à l'état de réputation à naître. So nom et son talent nous furent révélés à la fois dans l'été de 1847, époque où elle chanta pour la première fois à Londres, en compagnie de notre troupe italienne émigrée à Covent-Garden. Covent-Garden faisait concurrence à Majesty's Theatre et à Jenny Lind. Les triomphes remportés par la chanteuse suédoise, // 216 // triomphes exagérés dans un intérêt de spéculation, n'empêchèrent pas le nom de l'Alboni de traverser le détroit et de sonner heureusement aux oreilles parisiennes. Aussi, à l'expiration de la saison de Londres, l'arrivée de la cantatrice italienne parmi nous, préoccupa-t-elle sérieusement Paris, et les concerts qu'elle donna à l'Opéra virent-ils renouveler l'affluence qui s'était portée, dans le temps, aux soirées hoffmanniques de Paganini.

Nous en appelons aux souvenirs palpitants encore du premier concert donné à l'Opéra par l'Alboni, en octobre 1847 : y a-t-il, dans l'histoire du théâtre, sans en exempter M^{me} Catalani, exemple d'une pareille révélation et d'un semblable triomphe ? Lorsque la cantatrice se fut écriée, sur les premières mesures du récitatif : « Enfin, me voici dans Babylone ! » Le murmure qui s'éleva tout à coup dans la salle, aux premiers accents de cette admirable voix, ne répondit-il pas à la secrète pensée de la grande virtuose ? ne dit-il pas à cette dernière : « Oui, vous êtes à Babylone et vous en êtes la reine ! » Après l'émission de ces quelques notes, disons-nous, la renommée de l'Alboni était consacrée, son succès certain, son influence sur le public, irrésistible et indiscutable. Pour l'adopter, comme nous avons adopté vingt ans auparavant, sur cette même scène de l'Opéra, la réputation transatlantique de la fille de Garcia, il n'était plus besoin que l'Alboni fit entendre les merveilleuses gammes du duo du *Barbier [Il barbiere di Siviglia]* et le trille cristallin du *Brindisi* : tout cela était prévu dès les premières notes de la cavatine de *Sémiramis [Semiramis]*.

L'admiration causée par l'apparition du contralto bolonais prit, dans les journaux qui se firent l'écho du monde et du théâtre, toute la place réservée, nous ne dirons pas à la critique, mais seulement à l'examen. Dans ce temps-là, un feuilletonniste qui se fût avisé de raisonner son enthousiasme, eût couru le risque d'être lapidé. L'hyperbole paraissait fade et le point d'admiration restrictif. Pour

ne point se voir accusés d'*analyser* la voix de la cantatrice, quelques-uns de nos confrères se rejetèrent sur les hors-d'œuvre et firent du paysage au lieu d'écrire du compte rendu. C'est ainsi qu'ils apprirent au lecteur que l'Alboni faisait en Allemagne des excursions pédestres, traversant les rivières à la nage, portant les cheveux courts et le béret de l'étudiant allemand.

La critique ne reconquit quelques-uns de ses droits que lors de l'engagement de la cantatrice à Ventadour, dans la saison 1847-1848. Elle remarqua, dès ce moment, que l'Alboni était avant tout une admirable chanteuse de concert *qui avait su réussir au théâtre*. Ce correctif était de notre façon. Comme l'appétit vient en mangeant, le feuilleton ne s'arrêta pas en si beau chemin. Il retrouva, pour l'appliquer à l'Alboni, le mot de *sublime serinette*, dont Garat avait gratifié autrefois M^{me} Mainvielle-Fodor. Avant la reprise du *Prophète*, un critique fort compétent, puisqu'il est en même temps un de nos compositeurs populaires, était allé, lui, jusqu'à dire que le contralto bolonais était *impossible* au théâtre. Moins d'un mois après la promulgation de cet arrêt en dernier ressort, l'Alboni jouait le rôle de Fidès, créé par M^{me} Viardot, et y obtenait son succès de 1847.

A l'occasion du *Prophète*, la critique est revenue à ses premiers errements. Craignant ou dédaignant d'entrer dans une étude sérieuse du talent de l'Alboni, elle s'est amusée de nouveau à faire le tremplin sur la phrase admirative. Il nous semble pourtant que l'analyse de ce talent qui ressuscite, en temps de révolution, les beaux jours de l'Opéra, n'est ni longue à faire ni difficile à formuler. De plus, nous croyons qu'en l'expliquant elle n'amointrit point les proportions harmonieuses d'une organisation musicale d'élite.

Nous prenons notre courage à deux mains et nous risquons un doigt, – pour parler comme Jules Janin s'attaquant, dans la *Revue des deux Mondes*, à la réputation populaire de Béranger.

La voix de l'Alboni est un contralto franc, sur lequel est juxtaposée, en quelque sorte comme une échelle harmonique, une voix de soprano s'élevant sans effort jusqu'à l'*ut aigu*. L'échelle vocale de la cantatrice peut se représenter à l'œil par une pyramide, large à sa base, et perçant comme d'une flèche le zénith à son sommet. Le corps de la voix est volumineux sans être puissant ; cette voix a de l'ampleur et manque de nerf. Le son en est tour à tour onctueux, grave, religieux, léger, charmant, cristallin, mais toujours pur et sympathique. Voici pour les moyens matériels de l'illustre cantatrice.

Quant à son art de *virtuose*, il n'a pas besoin d'être parfait : il est exquis. C'est la grâce, mais une grâce si pénétrante, qu'elle est la sensibilité même, et que, à coup sûr, elle tient lieu à l'Alboni de l'émotion absente. En écoutant cette voix de velours, dirigée par le grand art italien, vous // 217 // êtes si bien ébloui, si profondément ému, que vous ne tenez pas rancune à la cantatrice de rester calme et maîtresse de son inspiration à l'apogée d'une situation dramatique.

Ceux qui craignaient pour l'Alboni l'épreuve du répertoire français (et ils étaient en grand nombre !) ont été tout surpris de la voir se jouer, pour ainsi dire,

des difficultés scéniques du rôle de Fidès. Ils ont cru que la chanteuse avait profondément réfléchi sur une création que M^{me} Viardot a longuement et savamment étudié : c'étaient de leur part une illusion et une erreur. L'Alboni a été mère touchante et simple que nous avons applaudie, sans le savoir et presque sans le vouloir. Elle s'est abandonnée aux élans de sa nature qui sent juste, si elle ne sent pas profondément ; elle a, par cela même, évité l'exagération dans laquelle tombent les organisations qui se tendent à l'excès. Sa voix d'or et son admirable talent ont fait le reste. L'Alboni ne chantât-elle, dans le *Prophète*, que la phrase du duo : *A la voix de ta mère*, qu'elle mériterait le succès de fanatisme qu'elle est en train d'obtenir à l'Opéra.

Et maintenant, nous nous demanderons sous forme de conclusion : quelle influence doit avoir sur notre première scène lyrique l'engagement, ou seulement l'apparition de l'illustre cantatrice ?

L'influence qu'exerce tout naturellement une organisation privilégiée, en prouvant par son exemple à quel point l'exécutant peut se montrer pathétique et touchant sans efforts et sans cris, l'Alboni a peut-être porté le dernier coup à l'école du chant crié.

Dans ce cas, après l'avoir justement admirée, il faudrait encore la bénir.

B. JOUVIN.

No. 5	TITLE	Au jour le jour. Marietta Alboni.
	JOURNAL	<i>Journal des débats</i>
	DATE	25 juin 1894
	ISSUE/YEAR	[Édition du soir]
	AUTHOR	Adolphe Jullien
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

AU JOUR LE JOUR MARIETTA ALBONI

L'Alboni, qui vient de mourir à soixante-dix ans, après avoir joui pendant presque trente années de la gloire qu'elle avait acquise et des regrets qu'avait provoqués sa retraite prématurée, était l'interprète par excellence de la musique de Rossini. Et celui-ci semblait avoir deviné ce qu'elle deviendrait quand il la découvrit dans l'école de chant de Mme Bertolatti, à Bologne, et qu'il lui donna des conseils qui la mirent en état de débiter avec éclat à la Scala de Milan.

Des commencements de sa carrière en Italie et de ses voyages en Allemagne, en Autriche, en Russie, de ses triomphes à Londres, en rivalité avec Jenny Lind ; de la vogue qu'elle acquit vite à Paris quand elle chanta dans des concerts à l'Opéra puis au Théâtre-Italien, en 1847, d'autres séjours en Angleterre et d'autres concerts dans les principales villes de France, de son passage à l'Opéra où elle chanta *le Prophète* et créa la *Zerline* d'Auber, de ses tournées triomphales en Espagne et dans les deux Amériques, de toute cette période de sa vie, il n'y a rien à dire que ce qu'on trouve dans toutes les biographies. Dispensez-moi donc de vous en parler.

Mais la voilà fixée aux Italiens de Paris, vers le milieu de l'Empire. Elle y passe alors près de dix années, de 1854 à 1863, qui sont peut-être les plus belles de sa carrière. L'Opéra-Italien jetait alors ses derniers feux à Paris ; la salle Ventadour était le rendez-vous de la société la plus élégante, et, si les causeries et l'inspection des toilettes étaient le principal délassement de ce riche auditoire, encore faisait-il à peu près silence, à la mode italienne, lorsqu'une artiste aussi renommée que l'Alboni effectuait son entrée et attaquait son grand air.

D'ailleurs, elle semblait être alors le plus solide appui du théâtre, et, tandis que des artistes comme Mme Frezzolini, Marie Battu, Penco, Borghi-Mamo ; comme Mario, Tamberlick [Tamberlik], Naudin, Badiali, Graziani, Delle-Sedie [Delle Sedie] gravitaient autour d'elle et disparaissaient un hiver pour revenir la saison suivante, elle était toujours là, toujours sur la brèche, avec son admirable voix, d'une étendue extraordinaire, d'une égalité, d'une pureté incomparables, aussi large et puissante dans les adagios que légère et brillante dans les allegros : c'était le triomphe de la belle voix pour elle-même et de l'art du chant le plus parfait, le plus sûr.

En revanche, elle ne bougeait non plus qu'un terme et, même avant d'être gênée par un embonpoint formidable au point de marcher avec peine, elle ne

connaissait guère d'autre geste qu'une sorte de révérence ou de petit salut qu'elle esquissait à la fin d'une note bien filée ou d'une roulade admirablement perlée. Et ni dans la petite Cendrillon, ni dans l'espiègle Rosine, elle ne s'animait davantage. « Mlle Alboni, qui joue Rosine, écrivait Mérimée après une représentation d'*Il Barbiere* [*Il barbiere di Siviglia*], chante admirablement, avec l'expression d'une clarinette. » Avec elle, l'entrée d'Arsace, dans *Semiramide*, était presque à pouffer de rire. Il s'avavançait lentement, ce jeune guerrier d'un embonpoint énorme, avec un grand casque sur la tête ; puis, quand il était devant le trou du souffleur, il enlevait gravement son couvre-chef, le remettait à un figurant qui saluait avec déférence et attaquait enfin son grand récitatif : *Eccomi alfin in Babilonia*.

L'Italiana in Algeri, où elle avait pour partenaires Bélart, un ténor espagnol doué d'une voix charmante, et Zucchini, le dernier *buffo* que nous ayons vu à Paris, était un de ses triomphes, et Rossini goûtait tellement l'Alboni dans sa partition préférée, qu'il la lui faisait chanter parfois pour lui seul. Maffio Orsini, de *Lucrezia Borgia*, son rôle de début à la Scala, en 1843 ; la Nancy, de *Maria* ; la Maddalena, de *Rigoletto* ; l'Azurcena, d'*Il Trovatore* ; la sorcière Ulrica, d'*Un Ballo in maschera* ; Anna Bolena, dans l'opéra de Donizetti ; la Dorabella, de *Così fan tutte* ; enfin la vieille Fidalma, d'*Il Matrimonio segreto*, – qu'elle rejoua trois fois par faveur insigne, en 1872, à côté de Mme Penco, – voilà les rôles où ceux de ma génération ont pu le plus souvent l'entendre et l'applaudir.

En 1863, l'Alboni avait renoncé au théâtre après vingt ans d'une carrière toute remplie de gloire et sans que ses moyens eussent baissé le moins du monde : elle avait pris cette résolution par prudence et pour ne pas laisser un mauvais souvenir d'elle au public. Mais elle s'était fixée en France et n'en bougea plus. Elle conserva toujours un véritable culte pour la mémoire de Rossini et, lors des funérailles du maître, elle était au premier rang des solistes, la plus ancienne à coup sûr et la plus près du cœur du compositeur défunt parmi ces illustres chanteurs : Mmes Krauss, Patti, Nilsson, M. Faure, etc., qui se firent un devoir de prêter leur concours aux obsèques. Elle y chanta avec Mme Patti un *Liber scriptus*, adapté sur le *Quis est homo* du *Stabat*, de façon à soulever presque les applaudissements. Cette cérémonie, avec ce grouillement de la foule autour et dans l'intérieur de l'église, était si peu funèbre et se rapprochait tellement d'un concert !...

L'année suivante, en 1869, quand Bagier, le directeur des Italiens, obtint, pour améliorer ses affaires et rendre hommage à Rossini, de faire exécuter, à la salle Ventadour, la *Petite Messe solennelle* qui n'avait été entendue, jusque-là, que dans les salons de l'hôtel Pillet-Will, l'Alboni consentit à sortir de la retraite et ce fut un enchantement, pour ceux qui la connaissaient seulement de réputation, que de pouvoir admirer ce merveilleux organe aux notes toujours si amples, si sonores. Pensez si la réunion de deux artistes comme la Krauss et l'Alboni, alors dans tout l'éclat de leur talent, dut contribuer au succès de cette messe. Et puis Rossini, vraiment, était mort depuis trop peu de temps pour qu'on ne fit pas un accueil enthousiaste à la plus considérable d'entre ses œuvres posthumes : quelques années plus tard, en revanche, après la mort de sa veuve,

le lot complet de ses productions inédites ne trouvait d'acquéreur que pour une somme dérisoire, à force de rabais.

En 1892, enfin, l'Alboni, pour célébrer le centenaire du maître, avait organisé dans son hôtel, vous vous en souvenez peut-être, une sorte de cérémonie à laquelle elle avait associé les plus célèbres d'entre les artistes qui avaient connu Rossini, où l'on ne chanta que des œuvres de Rossini, où elle-même exhuma certain air que Rossini avait écrit jadis pour la Malibran. Et jamais elle ne fut plus vivement applaudie de tous les gens qui formaient son entourage habituel ou qu'elle avait conviés en raison de leur inaltérable admiration pour l'auteur de *Semiramide* et d'*Otello*.

Cette femme aimable et d'un heureux caractère, qui riait même assez volontiers de son fâcheux embonpoint, avait quelquefois la répartie cruelle. Un jour, – c'était à l'une des soirées légendaires de Rossini, à l'un de ces « lundis » où les petits fours et les rafraîchissements témoignaient de la stricte économie de la maîtresse de maison, – certaine jeune fille douée, elle aussi, d'une belle corpulence, et qui, de plus, avait de grandes prétentions de chanteuse, écoutait avidement les compliments que l'Alboni lui adressait par politesse : « Eh ! eh ! Mademoiselle, vous m'égalerez bientôt. – J'y compte un peu, Madame, répond la jeune fille avec aplomb. – Dieu vous en préserve ! continue tranquillement l'Alboni ; c'est très gênant, j'en sais quelque chose et vous engage à vous soigner. » La jeune fille, à ce qu'il paraît, ne s'avisa plus de chanter devant l'Alboni.

ADOLPHE JULLIEN.

No. 6	TITLE	
	JOURNAL	<i>La Liberté</i>
	DATE	6 novembre 1894
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

On connaît maintenant les dispositions testamentaires de Mme Alboni, la grande cantatrice, en ce qui concerne les sommes importantes léguées à la Ville de Paris et à l'Assistance publique.

Voici le détail de ces libéralités peu communes : Mme Alboni laisse à la Ville de Paris une rente 3 0/0 de 10,000 fr. qui doit servir à constituer quarante livrets annuels de caisse d'épargne de 250 fr. chacun, à raison de deux par arrondissement, un pour les filles et un pour les garçons.

100,000 fr. vont être délivrés, en outre, à l'Assistance publique, pour la création de deux lits ou plus, s'il est possible, dans l'un des hôpitaux de Paris.

De plus, après le décès de divers usufruitiers, 52,000 fr. de rente 3 0/0 reviendront en pleine propriété à la Ville de Paris et seront affectés à la création de deux cent huit livrets de caisse d'épargne, également de 250 francs chacun, à répartir entre la jeunesse des deux sexes des vingt arrondissements.

Ces divers legs représentent une valeur totale de plus de deux million.

1^o Une rente de 10,000 fr. en 3 0/0 qui servira à former 40 livrets de la Caisse d'épargne d'une valeur de 25 fr. chacun pour les meilleurs élèves des écoles publiques municipales ;

2^o La propriété d'une rente de 36,000 fr. en 3 0/0 dont l'usufruit est laissé à son mari, M. Ch. Ziéger. Cette rente sera affectée, comme la première, à doter de livrets de Caisse d'épargne de 250 fr., au prorata du nombre des écoles de chaque arrondissement.

L'Assistance publique de Paris bénéficie d'un legs de 100,000 fr. pour fonder et entretenir, dans un des hospices de la Ville de Paris, deux lits ou plus, si la somme le permet, qui devront être affectés exclusivement aux personnes de nationalité italienne.

L'église Saint-Pierre de Chaillot, entièrement tendue de noir, était ornée de grands écussons où, au milieu d'une couronne de laurier, était peinte une lyre avec les deux initiales M. A.

Parmi les assistants très nombreux et très émus :

S.A. la princesse Mathilde, MM. Ambroise Thomas, Alexandre Dumas, général Février, Resson, ambassadeur d'Italie ; Poubelle, préfet de la Seine ; baron Larrey, Delsart, Diemer, Hector Salomon, marquis de Castrone, Leloir, M. et Mme Heugel, M. et Mme Arcos, M. et Mme Bariquand, M. et Mme Jarislowski, M. et Mme Kinen, Mme et Mlle Conneau, Mmes Christine Nilsson, Marie Battu, Rose Caron, Marimon, Renée Richard, Thuillier-Leloir, etc., etc.

Faure a délicieusement chanté l'*Ego sum* de Gounod et le *Pie Jesu* dont il a composé la musique, et Mlle Delna a fait valoir son admirable voix dans l'air de Stradella. Les deux artistes ont été remarquablement secondés par la maîtrise qui est excellente.

Au cimetière, des discours ont été prononcés par MM. Poubelle, préfet de la Seine, et Puech, délégué du Conseil municipal.

No. 7	TITLE	Études biographiques sur les chanteurs contemporains. 2 ^e série. Paul Barroilhet.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 7 mars 1841
	ISSUE/YEAR	No. 10
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	73-75
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES BIOGRAPHIQUES SUR LES CHANTEURS
CONTEMPORAINS.
2^e Série.
PAUL BARROILHET.**

Paul Barroilhet est une des plus belles organisations musicales qui soient écloses sous les brises harmonieuses des Pyrénées. Il fait partie de cette pléiade d'artistes qui ont honoré, ou honorent encore le midi de la France. Il y a peu de temps que le nom de Barroilhet a retenti dans notre capitale des arts. Les échos de la presse ultramontaine nous avaient souvent raconté ses succès sur les diverses scènes de l'Italie, mais on a tellement appris à se défier des nouvelles que nous transmettent les journaux de l'étranger, et de l'Italie en particulier, que le public français pouvait parfaitement confondre cet artiste supérieur avec une foule de médiocrités qui sont venues échouer sur nos scènes lyriques, après avoir été l'objet des éloges les plus exagérés. Cette fois, cependant, il faut le dire, la presse italienne, d'habitude si extravagante dans ses admirations, si rampante devant les artistes qui la paient, n'écrivait que la vérité ; les succès qu'elle proclamait n'étaient ni inventés ni exagérés. Avant de suivre Barroilhet en Italie, remontons au début de sa carrière.

Paul Barroilhet est né à Bayonne, la ville de commerce par excellence, qui s'endort et s'éveille, comme Venise, au doux bruissement des flots, sous une brillante coupole d'azur, et qui, plus poétique peut-être que Venise, reçoit nuit et jour les mélodies parfumées que lui apportent les vents de l'Espagne, et les chants harmonieux des montagnes où elle semble se bercer. Comme la nature est animée dans ces contrées toujours riantes, toujours joyeuses ! Allez dans les Pyrénées, et, à chaque pas, vos yeux s'arrêteront devant les paysages les plus pittoresques ; vos oreilles seront captivées par les chansons les plus suaves, par les voix les plus fraîches, les plus pures, les plus hardies. Dans ces vallons qui serpentent comme des jardins fleuris, à travers la chaîne des Pyrénées, le peuple naît musicien et poète tout à la fois. Si vous cheminez dans ces vallons merveilleux, vous assistez à un concert continu. Ici ce sont des travailleurs sortant le matin de leur hameau, et qui, en baignant leurs pieds dans la rosée, répètent en chœur des refrains pétillants ; plus loin, vous écoutez avec délices les voix de jeunes filles, soupirant des hymnes d'amour ; plus loin encore, c'est le bûcheron qui remplit l'air de ses mâles accents, tout en faisant tomber, en cadence, sa hache sur les branches des chênes séculaires ; là, ce sont des vieillards qui traversent un sentier, le bâton à la main, un fardeau sur les épaules ; ils

fredonnent les chants de la veillée ; partout enfin vous êtes enivré de musique tour à tour vive, mélancolique, tendre, passionnée, mais toujours d'un caractère simple et sympathique.

Nous avons si souvent parcouru les Pyrénées, les impressions // 74 // que nous y avons reçues sont encore si fraîches, qu'on nous pardonnera sans doute cette courte digression. Au reste, elle n'était pas sans utilité pour expliquer l'apparition des nombreux artistes, chanteurs ou compositeurs, qui, de tous les temps, nous sont venues de ces contrées méridionales.

Paul Barroilhet appartient à une famille qui occupe un rang très honorable dans le commerce, à Bayonne. Sa vocation lui a donné assez de courage pour résister à la volonté de son père, qui ne négligeait rien pour diriger son intelligence vers les travaux prosaïques du négoce. Comme tous les hommes dont l'imagination a besoin, pour vivre, d'une atmosphère d'art et de poésie, il a soutenue de longues luttes avant de pouvoir suivre sans obstacle, la voie que la nature lui avait tracée. Il avait un goût bien arrêté pour le chant, et son esprit ne pouvait se façonner à la vie uniforme du comptoir. Il était né musicien ; aucune influence n'aurait pu le détourner de sa vocation.

Barroilhet, bien jeune encore, avait une voix très agréable, très flexible ; il retenait aisément les airs qu'il entendait au théâtre, et il allait ensuite les répéter dans le monde, où il recevait l'accueil le plus encourageant.

Or donc, un beau jour, un personnage de distinction, ami intime de Rossini, entend notre jeune amateur ; il l'applaudit, lui tend la main, l'embrasse et lui offre de le conduire à Paris. Barroilhet part, vient trouver Rossini, lui fait entendre un air *dell'Inganno felice* : - *Una voce m'ha colpito*. - Dès ce moment, sa carrière est faite ; Rossini le prend sous sa protection, le fait entrer au Conservatoire ; Bandérali se charge de son éducation, et, en peu de temps, il devient un chanteur à qui manque seulement l'expérience pour paraître sur la scène.

Barroilhet qui ne veut pas jouer tout son avenir dans un début sur un théâtre de Paris, quitte le Conservatoire, tous ses maîtres ; il se fait donner par Rossini quelques lettres de recommandation, et le voilà sur la route de l'Italie. Il arrive à Milan, et du premier coup, il se lance sur un théâtre, à côté de Rubini, de Galli, de Pasta, c'est-à-dire des plus grands chanteurs, et il obtient un très brillant succès. Des offres d'engagement lui arrivent alors de tous côtés ; il n'a plus qu'à choisir, et il passe tour à tour de Milan à Gênes, de Gênes à Vérone, de Vérone à Brescia, de Brescia à Bergame, de Bergame à Trieste, de Trieste à Turin, de Turin à Palerme, de Palerme à Rome, etc. Partout il est accueilli comme il le mérite ; il est partout applaudi, fêté, et enfin, pour couronner tous ses succès, il est appelé à Naples ; c'est là que sa réputation s'agrandit, c'est là encore que les maëstri contemporains les plus en vogue, écrivent pour lui des rôles très importants. Ainsi, il paraît successivement, et avec beaucoup d'éclat, dans *Isabella degli Albenanti*, *Sveno*, de Reimondi ; *Odda di Bernaver*, *Il Conte di Chalais*, de Lillo ; *la Battaglia di Navarino*, du baron Staffa ; *I Due Savoiardj*,

d'Aspa ; *Elena da Feltre, la Vestale*, de Mercadante ; *Assadio di Calais [L'assedio di Calais]*, Roberto Devereux, Colombo, de Donizetti.

Il est peu de chanteurs qui aient un répertoire plus varié, sinon plus remarquable que Barroilhet ; aux opéras que nous venons de citer, il faut ajouter le *Giuramento*, de Mercadante ; *Belisario, Pia di Ptolomei [Pia de' Tolomei]*, *Gemma di Vergi [Gemma di Vergy]*, *Torquato Tasso, Parisina*, de Donizetti ; *Il Barbiere [Il Barbiere di Siviglia]*, de Rossini ; la *Beatrice di Tenda*, de Bellini, qui ont consolidé sa réputation dans toute l'Italie.

Barroilhet était à Naples, attaché au théâtre San-Carlo, à la même époque où le malheureux Nourrit recevait, sur cette scène, les plus brillantes ovations. Lié d'amitié avec ce grand artiste, qui avait tant besoin de consolation sur cette terre étrangère, où le poursuivait sans cesse le souvenir de sa popularité dans son ingrate patrie, il devait chanter le rôle de Sévère, dans les *Martyrs*, opéra que Donizetti avait composé pour nos deux compatriotes. Mais, la censure de Naples, si chatouilleuse à l'endroit des préjugés religieux, mit à l'index la belle tragédie de Corneille, adaptée par Nourrit lui-même aux exigences de la scène lyrique. On sait que, depuis ce décret fatal, la vie de Nourrit ne fut qu'une agonie de délire. Après la catastrophe qui vint anéantir la plus glorieuse carrière de gloire que jamais artiste eût parcourue, Barroilhet, triste et frappé au cœur, ne songea plus qu'à quitter Naples, où tout lui rappelait l'amitié, le malheur et la gloire de son infortuné camarade. Mais une maladie sérieuse le retint encore quelque temps sur un lit de souffrances. Pendant plusieurs jours, ses douleurs furent si cruelles, qu'on désespéra de le sauver ; les journaux de Milan allèrent même jusqu'à annoncer sa mort, et la *France musicale*, qui avait suivi avec intérêt constant les triomphes de Barroilhet, reproduisit, dans ses colonnes, la nouvelle de la presse ultramontaine. A cette époque, le père de notre compatriote était aussi très dangereusement malade à Bayonne : cette nouvelle de la mort de son fils lui fut tellement sensible qu'il n'y survécut que peu de jours.

Barroilhet se rétablit, et revint auprès de sa famille qui avait perdu son membre le plus cher.

Au milieu des triomphes qu'il avait obtenus sur les divers théâtres d'Italie, une pensée surtout le préoccupait, celle de paraître à l'Académie royale de Paris. S'il se livrait continuellement à des études sérieuses, c'était dans l'espoir de faire un jour briller son nom à côté de ceux de quelques chanteurs d'élite qui ont illustré notre opéra français. Après deux mois de séjour à Bayonne, Barroilhet vint à Paris. Sa place était marquée sur le théâtre de la rue Lepelletier. Le pair de France, M. le comte d'Argout, l'honorait de son estime ; il n'eut qu'à faire connaître la présence de son protégé à Paris, et l'engagement de Barroilhet fut signé aux conditions les plus avantageuses.

De nouvelles difficultés se présentaient pour Barroilhet ; son accent méridional s'était identifié à ce point avec la prosodie d'une langue étrangère, qu'il dût recommencer ses études de prononciation, afin de pouvoir adapter sa méthode et ses traditions italiennes aux nécessités de la scène française. Il débuta avec un très grand succès dans le rôle du roi Alphonse, de la *Favorite*.

A cette époque, il se faisait une réaction dans le goût du public en faveur du chant naturel et simple. On était fatigué d'entendre ces voix forcées, qui, par la nature même de la musique qu'elles interprétaient, étaient portées à exagérer l'expression dramatique. On fut tout surpris d'entendre un chanteur produire de l'effet sans efforts, sans contorsions, sans grimaces. Le talent très supérieur de Barroilhet a soutenu pendant quelques représentations l'opéra de Donizetti ; sans le concours de cet habile chanteur, la *Favorite* n'eût pas produit la moindre sensation.

La voix de Barroilhet est celle d'un fort baryton ; elle embrasse deux octaves, du *la* bémol grave au *la* bémol deuxième octave ; c'est une belle étendue. Barroilhet possède aussi des notes de tête qu'il n'a pu encore produire au théâtre, et qui ont un charme tout particulier ; elles s'élèvent jusqu'au contre-*mi*, troisième octave, avec une douceur, une facilité surprenante.

Barroilhet a un style à lui ; c'est une remarquable individualité, un chanteur tout exceptionnel. Il donne au chant juste l'expression qu'il doit avoir ; il ne surcharge jamais la phrase musicale de broderies superflues ; il met un art si parfait dans ses transitions, que les notes se fondent entre elles, en se nuancant graduellement, mais d'une façon presque imperceptible. // 75 // C'est principalement dans le chant *spianato* que l'on peut apprécier la douceur naturelle de sa voix, qui, cependant ne manque jamais de puissance dans les situations fortes et dramatiques.

En Italie, Barroilhet avait acquis une réputation très grande par sa manière de chanter la musique bouffe. On vantait son agilité et sa flexibilité. Il était surtout applaudi avec enthousiasme dans le *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*], de Rossini, qu'il chantait et jouait, dit-on, avec autant d'esprit que de verve.

Il nous semble que sa tendance à lier toujours les sons sans divisions marquées, sa prédilection pour les cantilènes d'un mouvement lent, pourrait, à la longue engendrer la monotonie. Qu'il aborde donc au plus vite des rôles nouveaux ; dans une musique plus caractérisée, on pourra avoir une idée complète de son goût, de sa méthode et de son intelligence. Il étudie *Don Juan* [*Don Giovanni*] et *Guillaume Tell* ; c'est dans ces chefs-d'œuvre qu'il doit paraître prochainement. Il chante, assure-t-on, le rôle de *Don Juan* [*Don Giovanni*] tel que le maître l'a écrit, sans ornements, sans additions, en véritable musicien qui comprend les intentions du compositeur et les respecte religieusement.

Barroilhet était entré au Conservatoire en 1828. Il avait alors dix-neuf ans ; il est donc aujourd'hui dans toute la force, dans toute la maturité de son talent. Excellent dans ses relations d'artiste, comme dans ses relations d'amitié, il a excité, depuis qu'il est à Paris, de nombreuses sympathies au théâtre et dans le monde.

ESCUDIER.

No. 8	TITLE	Barroilhet dans <i>Guillaume Tell</i> .
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 19 septembre 1841
	ISSUE/YEAR	No. 38
	AUTHOR	C. M.
	PAGES	324-325
	SOURCE	Journal

BARROILHET DANS *GUILLAUME TELL*.

L'opéra de *Guillaume Tell* est une de ces œuvres de génie, variées, riches, profondes, qu'on ne se lasse pas d'étudier parce qu'on y fait, chaque fois qu'on les regarde de près, de nouvelles découvertes. Dans ces sortes d'ouvrages, tout ce qui est digne d'admiration n'est pas au premier plan ; il y a de secrets et de merveilleux détails, des trésors cachés, que la pensée créatrice semble y avoir prodigués, moins pour étonner et ravir le public, que pour se satisfaire elle-même. De tels chefs-d'œuvre sont immortels parce qu'ils dépassent presque toujours la puissance ainsi quelque chose d'inconnu qui se révélera plus tard à l'auditeur et qui ravivera ses impressions en donnant à l'ouvrage entier une perpétuelle jeunesse.

La musique ainsi faite supporte mieux que toute autre une exécution inégale et incomplète. Les morceaux bien chantés, quels qu'ils soient, renferment toujours assez de beautés pour se consoler de ce qu'on ne peut entendre. Beaucoup de chanteurs, de moyens et de talents divers, peuvent l'aborder sans périls, parce qu'ils sont sûrs de rencontrer des effets neufs et brillants, pour peu qu'ils puissent porter la lumière sur quelques points restés obscurs. Aussi toute reprise de *Guillaume Tell* avec un nouvel acteur de talent excitera-t-elle toujours au plus haut degré la curiosité du public. Vendredi soir, c'était vraiment une première représentation ; la salle était pleine et parée comme aux plus beaux jours de l'Opéra. L'ouvrage était monté à merveille. Duprez, Mme Dorus [Dorus-Gras], Levasseur, Massol, Alizard, tenaient leurs rôles ; mais l'attrait principal de la soirée c'était le début de Barroilhet.

Barroilhet est un artiste du premier ordre, qui connaît à merveille les ressources de sa voix et des morceaux qu'il chante. Il sait tour à tour employer la force, la grâce, la légèreté, l'expression pathétique, et tient le public en haleine par la variété des effets qu'il produit. Attentif aux ensembles comme aux solos, il sait tantôt se placer au second plan, tantôt faire ressortir à propos sa partie. Ardent, chaleureux, dévoué pour son rôle, se possédant lui-même pour maîtriser le public, il est consommé dans son art et ne manque jamais le succès. Les voix bien liées, bien timbrées, bien souples, mais dont toutes les cordes ne vibrent pas avec une égale intensité, sont précisément celles qui produisent naturellement le plus d'effet sur l'auditeur. Les contrastes, condition nécessaire de la variété et de l'intérêt, se multiplient dans le chant : les notes éclatantes paraissent plus fortes ; les notes faibles et douces en ont plus suavité et de grâce ; les points lumineux et les demi-teintes sont dans une plus vive opposition. Quelle voix moins égale que celle de Rubini ? quel chant plus coloré, plus animé que le sien ? La voix de

Barroilhet a cet heureux défaut et ces ressources variées. Aussi quelle tendresse dans l'air du troisième acte : *Gemmi [Jemmy], songe à ta mère ?* quelle force dans le récitatif et dans les morceaux énergiques ? Un compositeur qui saura tirer parti de cette voix, qui la fera passer de l'ironie à la douleur, de la légèreté bouffée au pathétique, pourra créer le rôle le plus original et le plus complet.

A vrai dire, le rôle même de *Guillaume Tell* n'avait point en- // 325 // core [encore] été chanté en France. Dabadie l'avait lourdement exécuté. Dérivis, acteur intelligent, avait caché la mélodie sous une déclamation parlée qu'il avait adoptée par système. En Italie, Lablache, Coselli, avaient donné à ce rôle toute sa valeur et tout son éclat. En France, nous ne le connaissions qu'à demi. Barroilhet, avec sa voix puissante, son admirable méthode de chant, sa grande expression, l'a mis en relief, et les applaudissements répétés du public l'en ont récompensé.

Le rôle en lui-même, tel que l'ont conçu les auteurs du poème, est une assez pauvre invention. *Guillaume Tell* est un matamore et un déclamateur. Il débite de pompeuses maximes sur l'amour de la patrie, et agit fort peu. Il se fait naïvement surprendre par Gesler et met deux fois en péril la vie de son fils et la sienne sans profit pour la patrie qu'il prétend servir. Les conseils de prudence qu'il donne à Arnold au premier acte sont excellents ; que ne les mets-il en pratique ? Mais sur toutes les emphatiques naïvetés du poème, quel voile splendide a jeté le compositeur ? Comme ces lieux communs deviennent sublimes quand on les chante ! De quel brillant coloris se revêt cette froide poésie ! Quelle profondeur de sentiment l'âme émue découvre tout à coup dans ces phrases vagues et déclamatoires !

Barroilhet a admirablement compris cette grande musique. Jamais sa voix n'avait paru si ferme, si mordante, si puissante et si touchante à la fois. L'air du premier acte, le duo avec Duprez, le trio du second acte, la belle romance du troisième, ont été suivis des plus vifs applaudissements.

Barroilhet, selon l'usage italien, a changé les traits et ramené quelques notes dans son meilleur registre. Quelques-uns l'en blâment. Nous ne comprenons pas cet excès de servitude. Les compositeurs écrivent pour les voix, et, lorsqu'ils sont présents au début de quelque chanteur important dans un de leurs anciens ouvrages, ils font eux-mêmes les changements nécessaires ou, plus souvent encore, ils approuvent ceux que fait le chanteur. Les compositeurs ont raison d'agir ainsi. Les diverses notes d'une mélodie, ne sont pas comme les diverses syllabes des vers de Racine par exemple. Le premier venu ne les peut pas toutes facilement articuler. Les voix les plus belles et les plus étendues n'émettent pas aussi bien le son dans toutes les combinaisons possibles. On a cent fois cité l'anecdote de Rossini, se vengeant d'un grand artiste en lui faisant chanter une mélodie parfaitement renfermée dans les limites de sa voix mais écrite de telle sorte que les temps forts se trouvaient sur les cordes faibles.

Duprez a dit le rôle d'Arnold admirablement. On sait comme il phrase tout ce beau récitatif et avec quel charme et quelle tendresse, il exprime l'amour du jeune père Helvétien pour Mathilde. Nous regrettons que, dans le trio, Duprez ait cru devoir forcer quelques notes élevées. Le pathétique se peut rendre

à demi-voix, il l'a prouvé lui-même à la fin du trio et ses accents plaintifs ont ému toute la salle et enlevé les applaudissements. Mme Dorus [Dorus-Gras] a chanté en perfection. Ajoutons que les chœurs nous ont paru s'être surpassés et que plusieurs des morceaux d'ensemble ont été dits avec précision et puissance.

C.M.

No. 9	TITLE	Esquisses musicales. Barroilhet.
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>
	DATE	Dimanche 16 janvier 1842
	ISSUE/YEAR	No. 5
	AUTHOR	
	PAGES	2-3
	SOURCE	Journal

ESQUISSES MUSICALES. BARROILHET.

Barroilhet s'est montré, depuis qu'il est à l'Opéra, dans quatre rôles qui ont eu pour lui des fortunes bien diverses. Celui par lequel il a débuté, *Alphonse*, de *la Favorite*, lui avait tout à coup, et à première vue, conquis la renommée. La voix de l'artiste en faveur paraissait puissante, sa méthode semblait réunir l'élégance et la pureté ; la délicatesse et l'énergie brillaient tour à tour dans ses phrases mélodieuses qu'une distinction constante embellissait encore. La tenue en scène de Barroilhet accusait, il est vrai, des habitudes étrangères ; ses gestes immenses, les éternels balancements de tout son corps, qui tantôt le penchaient en avant sur la pointe du pied, et tantôt l'envoyaient en arrière chercher un dernier point d'appui sur le talon rejeté au loin, cette ambulation incessante enfin, faisaient du chanteur une espèce de bâtiment animé, en proie sur le théâtre au roulis et au tangage. Mais cette allure, qu'on dit italienne, lui était pardonnée, permise, concédée ; on applaudissait le chanteur avec enthousiasme, et l'on attendait patiemment que l'acteur renonçât à ses poses de maître en fait d'armes et diminuât ses exercices de gymnastique.

C'était une belle apparition ; un aussi grand succès, à Paris, à l'Opéra, était certes chose douce et glorieuse. Barroilhet, dès son arrivée, dès ses premiers pas sur la plus riche et la plus noble scène lyrique, se plaçait au moins au niveau de Duprez, – de Duprez, qui, lui, portait au front les auréoles accumulées de ce splendide séjour.

Barroilhet, en conséquence, ne sortait pas des jardins de l'Alcazar ; il s'y promenait si-délicieusement au bruit des salves frénétiques du parterre, des longs applaudissements des loges ! – *Alphonse* avait sans doute un pressentiment ; ses royales amours duraient plus *d'une semaine*, et les rapides caprices de don Juan effarouchaient peut-être la constance éprouvée de l'amant de Léo- // 3 // nor [Léonor]. – Enfin, il fallut pourtant se décider ; Barroilhet, quittant Donizetti, aborda Mozart.

Il aborda par le travers ; ce fut un naufrage. – Que Mozart et le public pardonnent don Juan [Don Giovanni] à Barroilhet ! sous ses traits un peu longs, un peu minces, un peu grêles, ce n'était pas don Juan [Don Giovanni], c'était don Quichotte.

Plus meurtri encore des faux pas de sa muse que des étreintes de la statue, Barroilhet tout chancelant s'en vint à *Guillaume Tell*. Il le voulut arranger à sa

taille, le retoucher, le diminuer, le rétrécir, le remanier en forme nouvelle, et si nouvelle enfin, que l'orchestre lui-même le reconnaissait à peine, et disait, le prenant en pitié :

Le voilà donc, cet archer redoutable !

Ce fut un échec encore. – Que Rossini et le public pardonnent Guillaume à Barroilhet ! sous les changements de Barroilhet les mélodies suisses étaient devenues un peu *savoyardes*.

Enfin l'artiste reprit une royauté, une double royauté : celle du personnage, celle du talent. Barroilhet, en recevant le sceptre de Chypre, vient de ressaisir la couronne du chant, tout aussi étincelante que dans le palais des rois maures, et les chaleureuses salves des beaux jours de *la Favorite* ont recommencé, plus vives, plus spontanées, plus ardentes que jamais. – Décidément les monarques seuls conviennent à Barroilhet, et il ne peut s'asseoir que sur un trône.

Barroilhet est aujourd'hui l'homme à la mode, le chanteur adopté ; il justifie à beaucoup d'égards la faveur dont il jouit ; ainsi, comme nous l'avons dit au commencement de cet article, son organe a la puissance et l'éclat, sa méthode est empreinte d'une élégance extrême, et il sait avec une rare habileté faire valoir l'énergie par l'opposition d'une exquise délicatesse.

Les reproches qu'on pourrait adresser à Barroilhet seraient pris dans l'abus même, dans l'exagération de ses brillantes qualités. L'effet qu'il tire du contraste continu entre la force retentissante d'une phrase, et la ténuité de la phrase suivante, est plutôt triomphant qu'il n'est d'un goût bien pur. C'est un moyen vulgaire dans l'emploi duquel il serait bon d'apporter quelque réserve. Ce contraste, Barroilhet, en outre, ne peut le demander à tous les degrés de son organe, parce qu'en définitive c'est une voix défectueuse que celle de cet excellent chanteur ; elle est défectueuse en ce que quatre ou cinq notes, tout au plus, se prêtent à l'éclat ; toutes les autres sont d'une faible sonorité. Par une conséquence nécessaire de l'impossibilité d'obtenir l'énergie de notes qui en sont dépourvues, Barroilhet est contraint à ne chanter fort qu'avec cinq notes ; et c'est souvent pour lui une grande gêne, par le motif que ces mêmes notes ne sont pas toujours celles que réclamerait la situation du drame, ou la phrase musicale.

En définitive, et dans son dernier triomphe, nous préférons Barroilhet courbé sous la puissance des Dix, arrachant quelques notes sensibles de l'âme, à Barroilhet poussant un cri de vengeance ; cri plutôt rauque qu'élevé. Nous ne supposons pas le cas où cet artiste de bon goût voudrait couvrir le bruit de l'instrumentation de M. Halévy. – Du reste, nous reviendrons sur cet habile baryton, qui sait sans doute aussi bien que nous que l'Opéra doit réunir tous les nobles éléments, toutes les riches ressources de l'art, mais que les voix qui s'échappent stridentes sont trop voisines du bruit pour être bien musicales.

No. 10	TITLE	Chronique parisienne
	JOURNAL	
	DATE	May 1885
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Achille Denis
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, 4-RO-4883

CHRONIQUE PARISIENNE

Marie Cabel, la charmante cantatrice qui vient de mourir et que l'on a enterrée hier à Maisons-Laffitte, était née à Liège en 1827. Fille de M. Dreullette, ancien officier de cavalerie dans l'armée française, elle apprit de bonne heure la musique, obtint un premier prix de chant au Conservatoire de Bruxelles, et épousa M. Jean Cabu, dit Georges Cabel, avec qui elle vint à Paris, étudia au Conservatoire et, après avoir chanté au Château des Fleurs, débuta à l'Opéra Comique dans *l'Ambassadrice* et dans les *Mousquetaires de la Reine*, sous la direction de Basset. Son succès fut incertain. Elle resta dans l'ombre pendant deux ans, – si bien que M. Perrin, devenu directeur, lui permit en 1850 d'accepter un engagement à Bruxelles où son talent se développa, et où elle obtint de si brillants succès qu'à son retour elle sollicita, moyennant le paiement de son dédit, la résiliation de son contrat avec l'Opéra-Comique, et retourna à Bruxelles où elle resta encore un an.

De là elle alla chanter à Strasbourg et à Lyon, – M. Seveste, directeur du Théâtre-Lyrique, l'enleva à la province et la produisit dans le *Bijou perdu*, où son apparition fit sensation. – Elle créa ensuite la *Promise*, de Clapisson, avec le même succès; le *Muletier de Tolède*, etc., toujours fêtée, toujours acclamée.

Au cours de ses succès, en 1854, Seveste vint à mourir. – C'était au mois de juillet. La troupe était alors en congé et donnait des représentations à Londres. Alors M. Emile Perrin n'hésita pas à faire le voyage de Londres pour aller engager l'étoile du Théâtre-Lyrique.

A partir de ce jour là, Marie Cabel appartenait à l'Opéra-Comique; seulement, comme M. Perrin venait de prendre la succession de Seveste au boulevard du Temple, il obtint de l'artiste qu'elle resterait un an encore au Théâtre-Lyrique où elle créa *Jaguarita*, le bel opéra d'Halévy, avec un éclat considérable.

L'année suivante, elle vint à l'Opéra-Comique et y débuta brillamment en 1856 dans *Manon Lescaut*. Elle y resta longtemps. On la vit successivement dans la *Part du Diable*, la *Fille du régiment*, *Galatée* [*Galathée*], *l'Etoile du Nord*. Sous la direction de Nestor Roqueplan, qui succéda à M. Perrin, elle créa le *Carnaval de Venise*, d'Ambroise Thomas, le *Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer, la *Bacchante*, d'Eugène Gautier, sans préjudice des beaux rôles du répertoire. Revenue au Théâtre-Lyrique en 1861, elle reprit le *Bijou perdu*, créa la *Chatte merveilleuse*, de Grisar et, en 1863, *Peines d'amour perdues*, de Mozart (*Così fan*

tutte). Elle reparut, en 1865, à la salle Favart dans *l'Ambassadrice*, sous la direction de MM. de Leuven et Ritt. Elle y créa, en 1866, le rôle de Philine dans *Mignon*, puis elle prêta le concours de son talent au *Premier jour de bonheur*, d'Auber.

Vint la guerre de 1870, qui fit fermer les théâtres. Mme Cabel disparut et fit des tournées en province et à l'étranger. Elle cessa de chanter en 1877.

Son divorce avait été prononcé dans l'intervalle, et à cette époque elle fut sur le point de se remarier avec un officier de l'armée. Elle fut un jour frappée d'apoplexie, mais elle se rétablit. Le malheur voulut que son futur mari, parti pour l'Algérie afin de se procurer les papiers nécessaires à son mariage, mourût en route. Cette nouvelle détermina chez l'artiste une seconde attaque qui la laissa définitivement paralysée.

Depuis elle ne fit plus que languir. – On la vit à Nice, traînée dans une petite voiture, n'était plus que l'ombre d'elle-même, ayant irrévocablement perdu cette voix mélodieuse dont elle se servait avec tant d'art et d'agilité. – La mort vient de la délivrer.

Ses obsèques ont eu lieu hier après-midi, à Maison-Laffitte.

Achille Denis.

No. 11	TITLE	Marie Cabel (Théâtre Lyrique)
	JOURNAL	<i>Les Théâtres de Paris</i>
	DATE	
	ISSUE/YEAR	Emile Dufour
	AUTHOR	1-4
	PAGES	F-Pn, Arts du Spectacle, 4-RO-4883
	SOURCE	Marie Cabel (Théâtre Lyrique)

MARIE CABEL (THÉÂTRE-LYRIQUE). LA NOBLESSE DU TALENT. – UN NOUVEAU PARCHEMIN. – MADAME MALIBRAN. – PROPHÉTIE DE MADAME VIARDO [VIARDOT]. – ÉPOUX ET PROFESSEUR. – LE CONSERVATOIRE DE PARIS. – LE CHÂTEAU-DES-FLEURS. – L'OPÉRA-COMIQUE. – BRUXELLES. – LYON. – LE HAVRE. – STRASBOURG. – LE THÉÂTRE-LYRIQUE. – LE BIJOU TROUVÉ ET LA PROMISE.

Pour chanter tes gloires, que j'ai-je
 Un luth fécond en mille échos!
 HÉGÉSIPPE MOREAU

Déjà, dans le milieu du siècle dernier, les esprits élevés voyaient poindre l'aurore du jour où un homme, n'empruntant tout qu'à lui-même, balancerait par la noblesse de son talent cette noblesse du sang que nos petits-neveux traiteront de dérisoire. Ce temps est venu: dans quelque carrière que se manifeste une intelligence d'élite, elle est certaine d'être à l'instant acclamée par les cent bouches de la renommée. Madame Marie Cabel en est un exemple éclatant et de fraîche date. Son nom, inconnu encore il y a quelques années, circule aujourd'hui dans toutes les bouches. Elle doit être, à l'heure qu'il est, littéralement écrasée sous une avalanche de fleurs naturelles et de fleurs de rhétorique; elle devrait être (si je ne connaissais sa rare modestie) éblouie par l'immense feu d'artifice tiré par tous les critiques parisiens en son honneur. Elle vient enfin de recevoir son parchemin de noblesse, signé par une puissance indestructible: la presse; et sanctionné par la masse, cette autre puissance, qui se trompe si rarement. Madame Cabel peut, en un mot, parodier ce fameux mot de César: «Je suis venue, j'ai chanté, j'ai triomphé.»

Du reste, si le lecteur veut prendre la peine d'achever cette modeste notice, il verra que jamais blason ne fut octroyé avec plus de justice; – il comprendra qu'il ne suffit pas d'avoir été doué par la nature d'une rare faculté, mais que ce n'est qu'à force de soins et de travaux qu'on parvient à polir un précieux joyau et à en rendre toutes les facettes resplendissantes.

Madame Marie Cabel est née à Liège (Belgique). Son père, M. Dreullette, d'origine belge, après avoir servi dans l'armée française en qualité d'officier de cavalerie, retourna dans son pays natal. Bien des poitrines insensibles au fardeau de la cuirasse ont contenu un cœur accessible à la voix des muses: M. de // 2 // Florian, M. de la Rochefoucauld et tant d'autres en sont des preuves immortelles.

M. Dreullette ne cultivait pas les lettres; sa passion était la musique. Pour la satisfaire, il ne dédaigna pas de remplir l'humble emploi d'agent comptable dans les principaux théâtres de Belgique. Ces dispositions naturelles, ce goût inné pour la mélodie, – héritage sans tache et qui vient de Dieu seul, – il les avait transmis à sa petite Marie – qui dès ses premiers ans chantait, comme chantent l'alouette et le rossignol au printemps. Si bien qu'un jour qu'elle s'en allait seulette à travers les prairies qui environnent Bruxelles, égrenant insouciamment au soleil le rosaire de perles de sa voix enfantine, elle fut arrêtée par une dame qui l'avait écoutée. «Quel âge as-tu, mon enfant? – Neuf ans, madame. – Est-ce que tu reçois des leçons de solfège? – Non, madame, j'apprends seulement à toucher du piano. – C'est dommage. Il faudra dire à tes parents de te donner des maîtres. Tu as une voix charmante; tu acquerras du talent, de la réputation, puis de la richesse. Tu auras un château, des voitures. Tu seras un jour ce qu'était ma sœur.»

Cette dame, aujourd'hui madame Viardo [Viardot], était la sœur de madame Malibran, dont le doux souvenir ne vient jamais au cœur qu'escorté de quelques larmes, et qui habitait alors un château aux environs de Bruxelles. Merci pour madame Marie Cabel, madame Viardo [Viardot], votre prophétie se réalise.

La petite Marie reçut ces compliments et ces conseils comme elle accueille aujourd'hui les bravos enthousiastes de la foule, c'est-à-dire avec une grâce parfaite et sans la moindre atteinte de cet enivrement parfois si funeste aux artistes. Aux leçons de piano son père joignit bientôt celles de solfège. Elle grandissait ainsi, montrant les plus heureuses dispositions et faisant chaque jour de rapides progrès. Lorsque la mort, qui ne respecte rien, lui enleva son père, – Marie, grâce à son talent de musicienne, devint alors le soutien de sa mère. – Mais, – et admirez en ceci les vues de la Providence, – Dieu, voulant que l'œuvre du père s'accomplît, jeta sur les pas de l'orpheline un jeune homme doux, bienveillant, distingué, et de plus professeur émérite de chant; – ce jeune homme, c'était M. Georges Cabel. – Bientôt Marie Dreullette devint madame Cabel.

M. Cabel, avec cette lucidité de coup d'œil qui le personnifie, ne tarda pas à deviner toutes les ressources qu'on pouvait tirer du don précieux que Marie avait reçu de la nature. Joignant l'intelligence qui féconde à l'élévation d'un caractère tendre et passionné, le mari devint pour sa femme le meilleur professeur qu'elle eût pu rencontrer. Dès lors, renonçant au côté productif de son art, grâce à la plus entière abnégation, à la plus touchante assiduité, il prépara, avec la persistance opiniâtre d'un disciple de Flore, l'épanouissement de cette fleur dont les parfums nous enivrent aujourd'hui. En un mot, privations, veilles, sacrifices de tout genre, rien ne lui coûta pour parvenir à son but; – ce but était de conduire et de guider son élève dans la grande métropole des arts: Paris, Paris! reines insatiables d'enchantements nouveaux, mais qui les paye royalement, c'est-à-dire en largesses et en gloire.

Ce fut en 1847 que ce voyage s'accomplit. A peine arrivés à Paris, M. et madame Cabel font connaissance de M. Joseph Colsohl, qui, guidé par son seul goût, devine le talent de madame Cabel et la présente à M. Massard, professeur

du Conservatoire, leur compatriote, qui l'accueille avec la plus grande // 3 // obligeance. Bientôt madame Cabel ne dédaigna pas de jeter les notes perlées de sa voix enchanteresse aux échos du Château des Fleurs. – N'y était-elle pas en famille? – Mais plus d'un camélia ne tarda pas à se pencher tristement sur sa tige; car leur sœur disparut pour se montrer au théâtre de l'Opéra-Comique sous les traits de Georgette du *Val d'Andorre*; sous ceux d'Athénaïs de Solanges, des *Mousquetaires de la Reine*, etc.

Sur ces entrefaites, arriva à Paris M. Hanssens, chef d'orchestre du théâtre de Bruxelles, récemment nommé directeur du théâtre de la Monnaie. Dix minutes lui suffirent pour mesurer le talent de la jeune chanteuse. Peu de jours après, il l'enlevait au public de Paris, à qui le temps avait manqué pour l'apprécier à sa juste valeur. Ici commence une nouvelle ère pour notre prima dona. Ses débuts par les *Mousquetaires de la reine* et la *Sirène* furent étourdissants. A peine acceptée, la chanteuse Berthe, du *Prophète*, ayant fait défaut, elle s'offrit pour la remplacer, et apprit le rôle en onze heures! Six mois après, elle était l'idole des Bruxellois, devant lesquels elle chanta, pendant son séjour de deux ans, tout le répertoire de l'Opéra-Comique: le *Songe d'une nuit d'été*, le *Toréador*, le *Caïd*, la *Dame de Pique*, etc., etc. Son engagement expiré, madame Cabel rentra en France. Ce fut Lyon qui eut l'honneur de la posséder; elle y resta une année, pendant laquelle elle eut le même succès qu'à Bruxelles et y chanta le même répertoire. Entre tous ses triomphes, je citerai celui qu'elle obtint dans *Galatée* [*Galathée*].

En 1854, madame Cabel fit un voyage d'agrément au Havre, où elle séjourna trois semaines. Dieu, qui veille sur tous ceux qui souffrent, avait envoyé là un de ses anges sous l'enveloppe de notre prima dona, qui organisa, au profit des pauvres de cette ville, un concert dont ils garderont la mémoire.

Marie Cabel apparut bientôt à Strasbourg, et les habitants de la capitale de la vieille Alsace parlent encore et parleront longtemps des concerts qu'elle y donna avec Louis Cabel, son beau-frère, l'un des barytons actuels du Théâtre-Lyrique, dont le frère cadet, Edmond, est pensionnaire du Conservatoire de Paris. C'est à ce dernier théâtre qu'après une odyssée si courte, mais si pleine de triomphes, madame Cabel vint de se révéler au public parisien dans toute la maturité de son talent et l'éclat de sa gloire. Citer son double début dans le *Bijou perdu* et la *Promise* me paraît surabondant après tout ce qui a été dit et écrit à ce sujet. Madame Cabel, dès son apparition, a subjugué ses auditeurs par la pureté de sa méthode, l'éclat de ses charmes et ce *quelque chose* de ravissant de simplicité et de naturel qui lui attire immédiatement la sympathie générale. Que vous dirai-je? ma voix est impuissante à traduire les sensations qu'elle m'a fait éprouver. Je préfère emprunter les lignes suivantes à deux critiques aussi impartiaux qu'éclairés: c'est citer MM. Fiorentino et Théophile Gautier. «On ne saurait, dit ce dernier, rêver une facilité plus étincelante, une vocalisation plus audacieusement heureuse, un brio plus communicatif. Madame Cabel est la diva du Théâtre-Lyrique. Quelles brillantes fusées de notes! quelles cadences perlées! quels traits rapides et périlleux! Comme elle se joue avec les difficultés les plus incroyables, sans que sa physionomie charmante trahisse la moindre émotion! le plus petit effort. Quelle verve! quelle finesse!» Voici maintenant ce que dit M.

Fiorentino, auquel on attribue ce mot célèbre: «Il n'y a // 4 // plus de porte Saint-Denis!» Madame Cabel «est d'une beauté inquiétante; elle est d'un charme irrésistible. Aucun théâtre de Paris ni de l'étranger, je pense, ne possède une cantatrice aussi accomplie, aussi distinguée, aussi parfaite dans son genre. Elle sait tout dire; elle sait tout comprendre; elle a des gestes qui ne sont qu'à elle, des inflexions de voix qui enlèvent le public. Elle met dans ses moindres intentions tant de grâce, de vérité et de naturel, tant de hardiesse et de modestie à la fois, une gaieté si franche et une mesure si excellente, qu'on ne peut rien souhaiter de plus ni de mieux.» Aussi, l'autre côté de Paris, l'Italie, Saint-Pétersbourg même, voulaient-ils nous l'enlever. Mais madame Cabel, en femme d'esprit et de cœur, ne s'est pas laissée séduire par ce mirage qui offre au loin des perspectives de gloire et de fortune. Soyez-en certaine, madame, tout le monde vous tiendra compte de votre bonne résolution: car vous êtes appelée, par votre talent, à être un des plus fermes soutiens du Théâtre-Lyrique, en même temps que vous nous préparez pour l'avenir une riche moisson de souvenirs aussi doux qu'ineffaçables.

Madame Cabel n'est pas seulement adorée du public, elle est chérie dans son intérieur. Joignant à une exquise aménité de mœurs la plus parfaite bienveillance de caractère, elle goûte et fait goûter, dans un centre de parents et d'amis spirituels et aimants, les douceurs de la vie domestique. Famille mille fois heureuse que la famille Cabel! car elle est unie par les triples liens du talent, du cœur et du sang.

Et maintenant gloire à vous, monsieur Adam! votre *Bijou perdu* nous a fait trouver une perle. Gloire à vous, monsieur Clapisson! vous nous avez envoyé cette *Promise* que nous attendions depuis si longtemps.

EMILE DUFOUR.

No. 12	TITLE	Répétition de M. de Candia
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	25 novembre 1838
	ISSUE/YEAR	No. 48; 1 ^{er} année
	AUTHOR	Marie Escudier
	PAGES	2-3
	SOURCE	Journal

RÉPÉTITION DE M. DE CANDIA.

Jeudi soir une répétition générale de *Robert* [*Robert le Diable*] a eu lieu dans la salle de l'Opéra, avec demi-orchestre, pour la préparation des débuts de M. Candia [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia], qui doit jouer enfin mercredi. Cette répétition a été très favorable au noble ténor : dans le premier acte, il a chanté avec beaucoup de charme la *Sicilienne ; O fortune à ton caprice !* on a fait à ce morceau des changemens très heureux, qui ont trouvé en M. Candia un digne interprète. Au deuxième acte nous avons été privés du duo entre Robert et Isabelle ; ce duo, à ce qu'on assure, doit être remplacé par l'air nouveau dont nous avons déjà parlé, et qui a été composé tout exprès pour M. de Candia.

Dans le troisième acte, le duo des *Chevaliers de ma patrie* n'a pas été aussi favorable à M. de Candia que le précédent morceau. La voix de l'habile ténor nous semble bien mieux convenir au chant gracieux, large et expressif, qu'au genre vif et animé ; cette voix qui a tant de charme dans la musique douce et senti- // 3 // mentale [sentimentale], perd infiniment de sa grâce et de son effet dans ce duo qui exige beaucoup de force et d'énergie.

Au quatrième acte, l'auteur a fait un changement très heureux dans le morceau : *Qu'elle est belle*, chanté par Robert ; M. de Candia l'a parfaitement rendu, et nous avons acquis la certitude que la voix de ce chanteur produira toujours de l'effet dans le cantabile.

Enfin, le cinquième acte nous a fait entendre le beau morceau avec accompagnement d'orgue, dit par Robert : *Si je pouvais prier*. Le futur débutant n'a pas répondu à ce que nous attendions de lui dans cette solennelle évocation ; sa voix, affaiblie, décelait la fatigue et l'épuisement. Il faut avoir de vigoureux poumons pour soutenir d'un bout à l'autre le rôle si fatigant de Robert ; Nourrit lui-même y a succombé plus d'une fois. Au reste, le trio de la fin s'est senti de cette fatigue, la partie du ténor a été faiblement exécutée ; on voyait que M. de Candia cherchait à suppléer par des éclats de voix à la force qu'il ne trouvait plus dans sa poitrine et dans son gosier. En somme, cette répétition est d'un heureux augure pour le chanteur italien qui va débiter à l'Académie Royale de Musique ; l'orchestre lui a plusieurs fois témoigné, par des applaudissemens, sa juste et bien vive satisfaction. Il faut espérer que la reprise de *Robert* [*Robert le Diable*] nous délivrera pour quelque temps de *Guido et Ginèvra*, et que la partition de Meyerbeer se partagera, avec *Guillaume Tell*, la faveur du public.

M. E.

No. 13	TITLE	Théâtres de Paris. Premières représentations. Revue musicale et dramatique. Académie royale de musique : Début de M. Mario.
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	Décembre 1838
	ISSUE/YEAR	Tome 7
	AUTHOR	Th. V.
	PAGES	363-364
	SOURCE	Journal

**THÉÂTRES DE PARIS.
PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS.**

**REVUE MUSICALE ET DRAMATIQUE.
ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE : *Début de M. Mario.***

On nous promettait depuis long-temps les débuts de M. de Candia [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia] dans *Robert* [*Robert le Diable*], un des impérissables chefs-d'œuvre de Meyerbeer, et c'est M. Mario que nous avons vu et entendu en son lieu et place. D'aucuns assurent que Mario et Candia sont un seul et même personnage, et je suis fort de leur avis ; mais alors pourquoi le débutant gentilhomme s'est-il produit sous le voile du pseudonyme, a-t-il craint de souiller le blason de ses ancêtres, en portant au théâtre le même nom qu'à la ville ; et ne s'est-il voué au culte de la musique que par pure spéculation, sans y être poussé par une instinctive et irrésistible vocation ? Certes, l'art dramatique est assez noble pour que ses couronnes ne déparent pas celles du gentilhomme marquis ou baron, et la gloire qu'on acquiert en le cultivant vaut bien celle que font dans un salon la coupe d'un habit et d'élégantes manières. Mais laissons là ces considérations et occupons nous des débuts de M. Mario, puisque M. de Candia s'appelle M. Mario, sur les planches de l'Opéra. M. Mario est grand et d'une taille bien prise, son physique est agréable et tel qu'il convient aux rôles de jeune ténor qu'il est appelé à remplir ; mais il faut qu'il s'étudie à donner plus d'expression à sa physionomie, et à nuancer plus finement ces sensations diverses qui partent de l'âme. Il a beaucoup à faire aussi sous le rapport du geste et des poses ; mais ceci est l'affaire du temps et de l'expérience, l'embarras et la gêne étant choses inévitables pour celui qui se produit pour la première fois sur la scène ; quant à la voix de M. Mario, et ceci est le point essentiel, notre critique n'a presque que des éloges à lui donner. Cette voix est un mélange de douceur et de puissance que fait qu'elle peut se prêter avec bonheur aux fioritures les plus raffinées, comme aux plus puissantes expressions dramatiques du chant. La vocalise semble pourtant lui convenir beaucoup mieux. Pleine dans les cordes basses, sonore et quelquefois trop éclatante dans le médium, légère et facile dans le haut, elle est dans toute son étendue d'une flexibilité rare et d'un timbre gracieux et flatteur. Le chanteur prend difficilement la voix de tête, et c'est sans doute pour cela que quelques motifs de *Robert* [*Robert le Diable*] ont été baissés de ton ou ont subi des variantes, notamment un passage du duo : *Des chevaliers de ma patrie*, qui a été du reste merveilleusement chanté, et a valu au débutant

de chauds applaudissemens. Le premier acte dans lequel il a délicieusement chanté la sicilienne, le deuxième, où le duo : *Avec bonté voyez ma peine*, a été remplacé par un air dont l'andante est d'une ravissante expression, et enfin le troisième et le cinquième, dont tous les morceaux ont été bien rendus, sont ceux où M. Mario a développé avec le plus de talent les admirables ressources de son organe. Dans le duo du quatrième acte, il a fait subir à quelques phrases des altérations que je n'approuve pas, car elles enlèvent au motif une partie de son énergie et de son originalité première. Avant de finir je dois ajouter que la deuxième, et la troisième épreuves ont été plus favorables au débutant que la précédente, que l'acteur s'est trouvé plus à son aise devant le public, et que le chanteur a modifié quelques éclats de voix qu'on n'avait point osé désapprouver hautement, mais contre lesquels les hommes de goût avaient murmuré tout bas. Je ne dis rien de l'accent de M. Mario, sinon qu'il est plus français et moins italien qu'on ne l'aurait cru. En somme, il y a dans les belles qualités du débutant un immense avenir de gloire et de succès. Puissent Apollon et Minerve veiller sur cette voix que partout autour de moi j'entendais appeler *vierge et séraphique !*

Th. V.

No. 14	TITLE	Début de M. Mario, à l'Opéra, dans <i>Robert le Diable</i> .
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 2 décembre 1838
	ISSUE/YEAR	No. 49; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	4
	SOURCE	Journal

**DÉBUT DE M. MARIO, À L'OPÉRA,
DANS *ROBERT LE DIABLE*.**

Nos prédictions se sont réalisées ; M. de Candia [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia] ne paraîtra pas sur la scène de l'Académie Royale de Musique. Il n'est déjà plus question du noble chanteur, qui est sans doute rentré dans sa patrie, jugeant le public français indigne de jouir du charme de sa personne et de sa belle voix. Fort heureusement pour l'Opéra, qu'il s'est trouvé là un homme ressemblant à merveille à M. de Candia, ayant comme celui-ci noble visage et stature de chevalier, belle voix qui convient mieux au chant large, expressif, gracieux, qu'au genre vif et animé. Ce que nous avons dit des répétitions de M. Candia, dans notre dernier numéro, est en tout point applicable au début de M. Mario dans *Robert le Diable*. Le succès de M. Mario n'a pas été contesté ; mais il n'a pas été assez éclatant pour que M. de Candia en soit jaloux. D'ailleurs, nous avons besoin de l'entendre encore, car l'enthousiasme est tellement *chauffé* à l'Opéra, les jours de première représentation, qu'on vous fait même douter de vos propres sensations. Nous attendrons donc de nous trouver en compagnie avec le véritable public, pour n'être pas exposé à confondre le succès du compositeur avec celui de l'acteur. Ce que Meyerbeer a changé ou ajouté à son opéra est digne de la réputation du Maëstro ; cependant nous regrettons qu'il ait été réduit à cette nécessité. Jamais le *Robert le Diable* de M. Mario ne fera oublier le *Robert le Diable* de Nourrit.

No. 15	TITLE	Continuation des débuts de M. Mario dans <i>Robert le Diable</i> .
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 9 décembre 1838
	ISSUE/YEAR	No. 50; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	Marie Escudier
	PAGES	3-4
	SOURCE	Journal

CONTINUATION DES DÉBUTS DE M. MARIO DANS *ROBERT LE DIABLE*.

M. Mario de Candia [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia] poursuit avec bonheur le cours de ses débuts. Trois représentations successives de *Robert le Diable* n'ont pu fatiguer sa voix fraîche, sonore et vibrante ; nous n'avons plus de crainte pour son avenir, car il a glorieusement conquis ses titres de noblesse artistique. Les deux dernières représentations ne lui ont pas été moins favorables que la première. Le public a battu des mains, et la presse, qui n'a pas épargné les conseils à M. Mario, lui a aussi prodigué de justes louanges. Rien ne manque donc au triomphe du noble ténor ; et déjà même sa place a été marquée à côté de Duprez. Mais comme tout chanteur prête, sans le vouloir, la couleur de son individualité au caractère lyrique qu'il représente, entre M. Mario et M. Duprez il ne peut pas y avoir de rivalité. L'un est doué d'une voix douce et flexible, l'autre d'un organe puissant et étendu. Tous les deux pourraient jouer alternativement *Robert le Diable* ; comme ils rendraient les mêmes passages d'une manière bien différente, les succès de l'un ne nuiraient pas aux succès de l'autre. Celui-ci produira peut-être plus d'effet que l'autre, et tous deux cependant se conformeront également à la pensée du compositeur, et auront des droits égaux à // 4 // nos applaudissemens, qu'ils expriment avec fidélité toutes les nuances de la passion, d'après la nature et le degré de leurs moyens respectifs. Pourtant, il faut le dire, l'amour-propre des artistes s'alarme ordinairement de ces sortes de luttes où le public les jette en dépit d'eux. Eh ! bien, à nos yeux, rien n'est plus favorable à leur réputation, quand leur talent est réel. Il est doux, il est vrai, de triompher sans obstacles ; mais les succès faciles qu'on obtient à côté de la médiocrité conduisent quelquefois à la négligence, et l'on décroît sans en être averti. La rivalité, au contraire, qui met toujours en péril celui qui s'y expose, oblige à faire des efforts continuels, qui tournent au profit du talent et du public. C'est la vie enfin ; vie agitée, si l'on veut ; mais les artistes ne sont pas faits pour le repos ; car pour eux le repos c'est la mort.

Les directeurs sont ceux qui se plaignent le moins de ces petites guerres, car tant qu'elles durent, elles alimentent la caisse en remplissant la salle. C'est ce qui arrive pour les débuts de M. Mario ; il y avait long-temps en effet que nous n'avions été témoins d'un empressement pareil à celui dont le jeune ténor est l'objet depuis la reprise de *Robert le Diable*. Nous avons déjà fait connaître les qualités qui distinguent ce chanteur ; nous n'avons pas caché ses défauts. Dans

les deux dernières représentations, il a justifié complètement l'opinion que nous nous étions formée le premier jour.

Les grâces de sa personne, la douceur de sa voix et la flexibilité de son gosier, le rendent éminemment propre à exprimer les inspirations douces et tranquilles. Aussi, dans la *Sicilienne*, au premier acte, est-il accueilli par de vifs applaudissemens. Nous avons pourtant remarqué, dans les sons élevés, une tendance à tomber dans la voix de gorge. Ces sons gutturaux, peu agréables à l'oreille, sont de nature à compromettre l'exécution la plus irréprochable. Il y a aussi, dans sa manière de dire le récitatif, un laisser-aller qui accuse trop l'inexpérience. Mais ces défauts ne résisteront pas à de bonnes études et des travaux sérieux. Que M. Mario écoute les conseils de la critique désintéressée ; surtout qu'il ne se laisse pas aveugler par les éloges exagérés, et il acquerra en peu de temps les qualités qui lui manquent.

Après la scène du jeu, quand il se révolte contre les chevaliers, ses moyens sont au-dessous de la situation. Dans les endroits où il faut de l'action, sa voix faiblit, ses sons deviennent aigus, et perdent leur charme naturel. M. Mario doit s'étudier à arrondir sa voix, à corser les sons dans tous les passages où le drame domine le chant, où les passions fortes étouffent les sentimens tendres. La sécheresse de la voix produit la stérilité des effets, et c'est là ce qu'un bon chanteur doit chercher le plus soigneusement à éviter.

M. Meyerbeer a bien fait de retrancher, dans le morceau qu'il a ajouté au deuxième acte, le second mouvement qui déparait cet air sans utilité de justes applaudissemens. Dans ce cantabile, d'un caractère doux et mélancolique, il déploie toutes les ressources du chant le plus pur et le plus sonore qu'on puisse imaginer, tandis que dans les parties qui étaient plus mouvementées, sa voix restait au-dessous des proportions élevées de la composition.

Dans le trio sans accompagnement du troisième acte, entre Bertram, Robert et Alice, M. Mario donne avec bonheur des notes qui produisent toujours un grand effet. C'est que dans ce duo l'action dramatique est presque nulle. Les premiers auteurs qui travailleront pour M. Mario devront éviter de lui mettre l'épée à la main. Il a besoin d'acquérir de l'énergie ; sa voix, ses traits, ses gestes accusent une nature harmonieuse et noble, mais plutôt débile que forte. Il a dit, avec la voix la plus douce et une facilité prodigieuse, la modulation des *Chevaliers de ma patrie*. Tout le troisième acte lui est on ne peut plus favorable ; on dirait qu'il a été écrit expressément pour lui.

Le cantabile du quatrième acte, au moment où Robert vient réveiller Isabelle, offre au débutant l'occasion de déployer toute la pureté de ses moyens. Ce morceau demande de la légèreté et de la finesse ; ces qualités sont dans le caractère de son talent, mais nous avons encore remarqué ici des sons de gorge qui détruisent tout l'effet de ses sons de tête, en général extrêmement agréables, très pleins et d'une bonne qualité. Du reste, la voix de M. Mario n'appartient exclusivement ni au registre de tête, ni à celui de poitrine, c'est une voix mixte, plus convenable dans les mezzo-caractères que dans les rôles de vigueur.

Dans le morceau d'orgue du cinquième acte, il a des momens très heureux ; quelques éclats de voix trop prononcés n'ont pu détruire l'effet de la phrase ; le triomphe du chanteur y a été complet. Il est moins heureux dans le trio ; ce morceau de force et de déclamation exige une nature plus vigoureuse que celle du jeune ténor. Nous l'avons déjà dit, ce qui demande une grande force physique ne convient pas à M. Mario. On dit que Donizetti lui réserve un rôle important dans le premier ouvrage qu'il fera jouer à l'Académie Royale de Musique. Nous ne doutons pas que le maëstro qui est si habile à faire briller, par ses compositions, le talent des chanteurs, ne fournisse à M. de Candia les moyens de soutenir dignement les espérances que nous font concevoir ses brillans débuts dans *Robert le Diable*. Au théâtre, il n'y a que le premier pas qui coûte : le voilà fait ; M. Mario de Candia n'a plus qu'une carrière facile à parcourir. Nous l'attendons maintenant dans le répertoire d'Auber et de Rossini. Là il sera tout-à-fait dans son élément, nul doute qu'il n'y obtienne de grands et légitimes succès.

Le débutant est très bien secondé par Mme Gras-Dorus [Dorus-Gras] et Levasseur ; Levasseur, basse admirable, à qui il ne manque qu'un peu de chaleur pour n'avoir point de rival. Le timbre de sa voix, doux et fort à la fois, se prête à toutes les modifications de son, dans le rôle difficile de Bertram.

Mme Gras-Dorus joue et chante avec une perfection rare le rôle d'Alice. Elle varie son style avec tant d'habileté, elle met tant d'énergie dans son accent, qu'on ne sait ce qu'on doit le plus applaudir en elle, de son jeu ou de son chant.

Mlle Nau n'est pas à la hauteur du rôle d'Isabelle. Son chant étroit et minaudier frise trop la grisette. Elle doit s'étudier à donner plus d'ampleur à sa voix, et plus d'étendue à la phrase.

M. Alexis Dupont n'est pas à sa place dans le rôle de Raimbault [Raimbault]. On pourrait tirer un meilleur parti de la bonne volonté et des connaissances musicales de cet artiste.

L'exécution de l'orchestre est irréprochable.

Tous les détails de la mise en scène ont été soignés comme pour une première représentation. La vérité des costumes, des accessoires et des décorations ne laisse rien à désirer.

M. E.

No. 16	TITLE	Mario de Candia
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	3 février 1839
	ISSUE/YEAR	Deuxième série; Tome 1
	AUTHOR	Paul Payne
	PAGES	65-66
	SOURCE	Journal

MARIO DE CANDIA

Quand Adolphe Nourrit quitta l'Académie de Musique, l'administration fit choix de deux ténors pour combler ce vide immense ; l'un, Duprez, dont la voix forte, vibrante, devait traduire avec supériorité les œuvres d'énergie et de passion, et l'autre, Mario de Candia [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia], dont la voix égale, mélodieuse, et peut-être trop timide, semblait faite pour les œuvres où le drame s'efface devant une intrigue d'amour. Mais, Duprez monta sur la scène de l'Opéra aussitôt après la retraite de Nourrit, tandis que Mario tarda si long-temps à paraître, que tout le monde, public et artistes, gens de plaisir et hommes de feuilleton, s'étaient pris à douter de la réalité de son existence.

Enfin, au bout d'un an d'études, d'essais, de luttes contre sa prononciation italienne, de luttes contre son invincible timidité, le ténor se présenta, dans le rôle de *Robert* [*Robert le Diable*], à l'aréopage éclairé de l'Opéra. Et l'épreuve fut un succès : le gentilhomme piémontais monta d'un cran dans l'aristocratie : il fut admis dans la brillante famille des artistes.

Il y a deux mois à peine, que cette brillante épreuve a été tentée, et M. de Candia a déjà développé son talent de chanteur, et sa timidité commence à faire place à cette assurance qui est, dans quelques circonstances, le présage certain d'un bel avenir. Mais, chez lui, cette assurance naissante ne prend pas uniquement sa source dans l'habitude de la scène, dans son adoption par le public de l'Académie. Issu d'une famille noble, poursuivi par des oppositions sans fin, dès que son projet de début à l'Opéra fut connu de ses parens, flétri d'avance par cette famille, qui considérait la volonté du jeune Mario comme un outrage fait à leur blason, M. de Candia était tourmenté par des hésitations intérieures, bien puissante sans doute, car si ses débuts ne s'étaient fait remarquer que par une brillante chute, ses nobles parens auraient pu // 66 // avoir le préjugé pour eux : l'insuffisance du fils aurait effacé les torts du père.

Heureusement le fils a eu raison. Mais, comment ses tendances d'artiste se sont-elles décidées au milieu de la cour de Sardaigne, au milieu de jeunes gens chez qui le préjugé nobiliaire vivait dans toute sa vigueur ? Comment ? Je ne dirai pas : C'est à l'influence du soleil d'Italie que M. de Candia doit sa passion de l'art, et surtout la volonté forte devant laquelle il a su anéantir tous les obstacles. Les circonstances ont tout fait. Elevé d'abord, sous un père qui était militaire avant tout, et qui fut plusieurs fois envoyé comme gouverneur à Nice et

à Gênes, le jeune Mario devait suivre le métier des armes. Il fut donc placé parmi les pages nobles de l'Académie de Turin, d'où il sortit très fort en stratégie militaire et assez faible en musique, mais avec l'épaulette de sous-lieutenant. Un sous-lieutenant s'ennuie toujours beaucoup dans une garnison, et Mario, tout en fumant, tout en causant avec ses camarades d'ennui et de régiment, leur chantait avec sa voix déjà remarquable par sa fraîcheur et sa suavité, les morceaux d'opéra dont il avait meublé sa mémoire. L'auditoire en uniforme écoutait toujours avec un religieux silence, il était émerveillé ; et lorsque Mario ne chantait plus, les complimens allaient leur train, de concert avec les plus flatteurs horoscopes. Ce fut au milieu d'une de ces séances où Mario préludait à son avenir, que ses chauds admirateurs lui parlèrent du théâtre et du rang élevé, où même sur une scène de premier ordre, pourraient le placer avec le charme et la supériorité de sa voix ; le jeune officier croyant ses amis sur parole, quitta bientôt son régiment, partit pour Paris, s'y fit entendre, et puisant de nouvelles espérances dans les suffrages que lui donnèrent des artistes, des musiciens, il se dit avec la ferveur d'une âme jeune et convaincue : Je serai artiste ! Mario commença donc par donner sa démission d'officier, par se poser, en présence de ses parens, qui s'appuyaient de la cour de Sardaigne pour faire une opposition sérieuse, en homme qu'aucune difficulté ne rebuterait ; puis il prit Bordogni et Ponchard pour le diriger dans ses études musicales, pour apprendre de l'un le mécanisme de l'art, et de l'autre sa poésie ; et afin que le chanteur ne se présentât pas en artiste incomplet sur la haute scène de l'Opéra, il demanda à Michelot de lui enseigner l'accentuation et le débit de notre belle langue. Les leçons des maîtres portèrent bientôt leurs fruits ; travailleur infatigable, Mario fit des progrès rapides, mais il n'osait encore affronter la difficile épreuve d'un début. Que fit-on alors pour conquérir à l'Académie, ce jeune homme plein de sève et de talent, ce fruit qui ne demandait qu'à mûrir ? On le fit passer par degrés intermédiaires des auditions intimes aux auditions qui par la foule des invités, pouvaient presque donner une idée d'une représentation solennelle. Après ces épreuves, Mario fut plus sûr de lui-même ; et le 1^{er} décembre, la société parisienne ratifia solennellement le jugement des artistes de Paris, et les horoscopes des officiers sardes. Maintenant, M. Mario dont la voix est si suave, si doucement pénétrante, si égale et si fraîche dans ses transitions, M. Mario n'a besoin que de persévérance pour être ce qu'il est appelé à devenir : un grand artiste !

PAUL PAYNE.

No. 17	TITLE	Mario. (Dans <i>l'Elissir d'Amore</i> [<i>l'Elisir d'Amore</i>].)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	Pier-Angelo Fiorentino
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MARIO
(DANS *L'ELISSIR D'AMORE* [*L'ELISIR D'AMORE*]).

Il y a cinq ans, au moment où j'écris cette ligne, qu'un jeune officier de la garde piémontaise, issu d'une des plus nobles et des plus anciennes familles de la Sardaigne, élevé parmi les pages du roi dans l'Académie royale de Turin, étendu sur son lit de camp, faisait un rêve étrange, mystérieux, inexplicable. Ses épaulettes de lieutenant, son uniforme étriqué, son prosaïque schako avaient disparu pour faire place à une riche armure moyen âge ; sa fidèle épée pendait toujours à sa ceinture, mais la lame s'en était élargie de deux doigts, et la poignée figurait une croix latine enrichie de pierreries. L'étroit corps de garde s'était changé en une salle éblouissante, et au lieu de commander sa manœuvre, l'officier chantait des mots étranges dans une langue inconnue. Une foule immense, passionnée, attentive, se pressait autour de lui pour l'entendre, pour l'admirer, pour l'applaudir, et de belles et nobles dames lui jetaient leurs plus doux sourires, leurs plus fraîches guirlandes. Puis, il lui sembla qu'il changeait de nom, de costumes, de langage ; il s'appelait Gennaro, Edgard, Némorino ; il déployait tous les trésors de sa voix jeune et pure, et les bouquets pleuvaient de plus belle, les bravos éclataient plus nombreux, les trépignemens redoublaient dans l'enceinte. Cette fois, il ne s'agissait de rien moins que de le couronner. Le nouveau roi tressaillit brusquement, se frotta les yeux avec épouvante, et se réveilla ténor.

Quelques jours après, M. Mario de Candia [Mario, Giovanni Mateo, Cavaliere de Candia], ex-officier de chasseurs de la garde, fils du général de Candia que sa majesté Sarde avait plusieurs fois, en récompense de ses hauts mérites, nommé gouverneur de Gènes et de Nice, était présenté dans les premiers salons de Paris. Le jeune étranger reçut partout l'accueil le plus empressé et le plus flatteur. Hâtons-nous de le dire, il avait droit de s'y attendre. Son extérieur vraiment remarquable, ses manières parfaites, son caractère égal et modeste devaient lui concilier tous les suffrages dans un monde // [2] // où malheureusement les qualités les plus brillantes sont gâtées d'ordinaire par une fatuité insupportable. On admirait surtout la pureté, la fraîcheur, la suavité de sa belle voix, son goût si exquis, son excellente méthode, qui en faisait déjà à cette époque un amateur distingué.

Il est assez d'usage, par les biographies qui courent, de représenter les artistes adoptés par le public comme s'étant révélés tout-à-coup et par une espèce

de miracle, sans antécédens, sans étude, sans maître. J'en suis fâché pour la légende, et pour tous les lieutenans d'infanterie qui seraient tentés de débiter à Paris, mais M. de Candia avait pris des leçons de musique dès sa première jeunesse. On peut même affirmer, sans crainte d'erreur, que le jeune page voyait arriver avec plus de plaisir son maître de chant que son professeur de mathématiques. Quoi qu'il en soit, dès que sa passion pour l'art prit le caractère d'une vocation décidée, les conseils, les encouragemens, les facilitations de toute sorte ne lui manquèrent pas : des hommes tels que Mayerbeer [Meyerbeer] et Donizetti lui promirent, sur la foi de leur expérience, le plus brillant avenir, et le noble dilettante se livra à l'étude avec ardeur, et développa de plus en plus ses moyens par un travail constant, sérieux, parfaitement dirigé. Aussi s'écriait-on de toutes parts en l'entendant : quel dommage que cette voix-là ne soit pas au théâtre !

L'administration de l'Opéra ne se le fit pas répéter deux fois. L'Académie royale de musique était alors dans un moment de crise ; Nourrit venait de partir, Duprez n'était pas encore arrivé. Il est vrai que le nouveau ténor avait été précédé à Paris par son immense réputation ; mais enfin la grande bataille de *Guillaume Tell* n'était pas encore gagnée, et le directeur, et tacticien habile, se ménageait les moyens de réparer un échec. On fit des propositions à M. de Candia. La négociation fut longue et délicate ; mais comme on avait mis en jeu tout ce qui pouvait séduire un jeune homme qui se sentait déjà l'âme d'un artiste, elle fut couronnée d'un plein succès. Jugez de l'étonnement de son excellence le gouverneur de Nice lorsque, un matin, en sortant de déjeuner, on lui apporta le *Journal des Débats*, et qu'il put y lire en toutes lettres que M. Mario de Candia allait débiter à l'Opéra ! Le brave général n'en voulut pas croire ses yeux. Il écrivit sur-le-champ à l'ambassadeur de Sardaigne à Paris pour s'informer quel était le comédien qui avait osé prendre ce nom illustre pour le clouer sur une affiche. On lui répondit que ce comédien était monsieur son fils en personne. L'étonnement du général se changea en colère, et il demanda poste pour poste qu'on mît le jeune écervelé aux arrêts. L'ambassadeur répliqua qu'il était désolé de ne pas pouvoir accéder aux désirs de son excellence, attendu qu'à Paris on n'arrêtait pas les officiers qui s'avisent de devenir artistes, et que d'ailleurs M. de Candia avait quitté le service emportant son congé en règle. La correspondance continua // [3] // long-temps sur ce ton ; les dépêches se succédèrent rapidement, les courriers se croisèrent sur la route de Turin à Lyon ; je crois que le télégraphe s'en mêla aussi un peu ; mais toutes les démarches échouèrent devant l'inébranlable fermeté du jeune ténor. On passa des menaces aux prières. On fit comprendre à M. de Candia qu'il devait respecter les préjugés de son pays lorsque ces préjugés causaient un chagrin réel à son père.

« Eh bien, répondit-il avec fierté, je consens à rayer de l'affiche le nom de ma famille, et je m'appellerai Mario tout court. Ce nom-là m'appartient, je l'espère. »

Je doute qu'aujourd'hui le général de Candia garde rancune à son fils.

Enfin le jour solennel des débuts arriva. La reprise de *Robert le Diable* ayant été plusieurs fois ajournée, le public avait fini par se persuader que M.

Mario n'était qu'un mythe, un être illusoire et fantastique, un de ces pièges tendus journellement à la naïve crédulité du bourgeois parisien. Aussi la joie fut grande lorsque en effet les bureaux s'ouvrirent et que la triple queue du parterre déroula ses anneaux bariolés jusqu'au boulevard.

Ce jour-là je traversais le passage de l'Opéra. Trois heures venaient à peine de sonner ; il pleuvait comme toujours. Arrivé à la rue Lepelletier, la foule m'empêcha d'avancer. Les bruits les plus incroyables circulaient parmi ces deux mille curieux détremés par l'averse.

« C'est un prince étranger qui va chanter incognito dans sa langue maternelle, disait l'un.

– C'est le fils du vice-roi d'Italie, répétait l'autre.

– C'est un petit tyran qui vient se consoler à l'Opéra d'avoir perdu ses états, ajoutait un patriote.

– Dans ce cas, il y aura gagné, à coup sûr, répondait un bel esprit. »

Jamais débuts ne donnèrent lieu à de plus étranges commentaires. Le rideau se leva, et après le premier chœur on vit s'avancer timidement un jeune homme dont la noble tournure, la taille élégante et la figure parfaitement belle, contrastaient complètement avec la laideur traditionnelle des ténors. Lorsque le débutant se hasarda à jeter un regard sur la salle, il vit que sa société habituelle l'avait suivi à l'Opéra, et il crut encore dans un de ces salons aristocratiques où il avait recueilli les premiers applaudissements qui l'avaient lancé dans sa nouvelle carrière. Ce fut un beau succès, qui se confirma dans les représentations suivantes. La reprise de *Robert* [*Robert le Diable*] dédommagea largement l'administration des frais qu'elle avait dû avancer pour achever l'éducation musicale de son pensionnaire. Le prêt fut remboursé avec usure. On se rappellera qu'à cette époque l'Opéra était dirigé par des juifs.

A dater de ce moment commencèrent pour M. Mario ces vexations sourdes et // [4] // ténébreuses qui font du premier théâtre lyrique de la France le plus vaste foyer d'intrigues qui existe en Europe. On lui avait fait espérer qu'il continuerait ses débuts par *Polyeucte* ; ce fut à grand'peine qu'on lui accorda de jouer *le Comte Ory*, où il obtint un nouveau succès. Après avoir eu *le Drapier* tué sous lui, le jeune chanteur dut se résigner à attendre un rôle de la générosité de ses directeurs, et probablement il l'attendrait encore si l'heureuse constellation sous laquelle il paraît né ne fût pas venue à son secours.

Les Italiens remontaient *l'Elissir* [*l'Elisir d'amore*] ; et comme Rubini avait refusé de remplir le rôle du ténor, le jugeant sans doute indigne de lui, ils prièrent l'Opéra de leur prêter Mario, pour quelques représentations. Le directeur ne fit pas de grandes difficultés pour céder un meuble qui lui était devenu à peu près inutile ; et Mario, accueilli favorablement sur une scène où il se trouvait à sa véritable place, eut l'idée d'utiliser son congé pour se faire entendre à Londres dans *Lucrece Borgia* [*Lucrezia Borgia*] et dans quelques

autres rôles dédaignés par Rubini. Ce second essai, dont le résultat fut aussi heureux qu'il pouvait l'espérer, ne lui laissa plus de doute sur le choix qui lui restait à faire. De retour à Paris, il sollicita la rupture de son engagement et paya royalement son dédit par une représentation à bénéfice (de son directeur, bien entendu), représentation dans laquelle il chanta deux actes de *Guillaume Tell* et un acte des *Huguenots*, et qui fut pour lui un véritable triomphe. Grâce à cet arrangement, M. Mario put enfin passer l'eau pour être admis définitivement dans la troupe de l'Odéon ; et grand bien lui en prit, car il n'y a pas une poitrine humaine capable de résister long-temps à l'orchestre de l'Opéra et à l'archet de fer de M. Habenek [Habeneck].

Cette année M. Mario a recueilli paisiblement, sans bruit, sans contestation, l'héritage de Rubini. Le succès qu'il vient d'obtenir dans *I Puritani*, dans *la Sonnambula* et dans *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], les chefs-d'œuvre du maître, ont assuré son avenir ; et lorsque l'habitude de la scène aura fait disparaître quelques légers défauts qu'on ne doit imputer qu'à la jeunesse, il occupera un rang honorable parmi ces artistes d'élite qui représentent avec tant d'éclat notre école musicale. Franchement, à l'heure qu'il est, nous ne connaissons pas en Italie un ténor qui puisse lutter avantageusement avec M. Mario. Moriani, dont on a beaucoup parlé dans ces derniers temps, n'a qu'une belle voix ; mais son intelligence est si bornée et sa figure si commune, que nous l'avons vu chasser du théâtre Saint-Charles à coups de sifflets. Il y a donc tout lieu d'espérer que Mario ne fera pas trop regretter Rubini, pourvu qu'on ne nous le gâte pas par une adulation excessive, pourvu que notre siècle, qui se prétend positif, n'aille pas s'aviser sérieusement d'adorer les ténors.

PIER-ANGELO FIORENTINO.

No. 18	TITLE	Galerie dramatique. (Série.) No. 1. – Mario (di Candia).
	JOURNAL	<i>L'Europe littéraire</i>
	DATE	17 février 1848
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	7-8
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

**GALERIE DRAMATIQUE.
(Série.)
N° 1. – MARIO (DI CANDIA).**

S'il est au monde une existence d'homme destinée à faire le désespoir des pessimistes, c'est celle de Mario [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia]. En effet, si l'on fouille dans cette vie si diversement aventureuse, on trouvera que Mario, mieux que tout autre, a résolu le difficile problème du bonheur sur terre ?

Noblesse de lignée, pureté des formes qui constitue la beauté, fortune, jeunesse, inspiration, Mario ne réunit-il pas en lui, tous les éléments d'un succès aujourd'hui proclamé ?

Il y a tantôt huit ans de cela, son bon génie, lui conseilla d'utiliser les merveilleuses ressources de sa belle voix, et c'est à Paris que Mario vint offrir le rare exemple d'un grand seigneur débutant au théâtre, car Mario comprenait qu'à Paris, mieux que partout ailleurs, cent mille mains s'agiteraient pour applaudir au jeune ténor italien.

Or, il advint que le directeur de l'Académie royale de Musique se trouvait fort embarrassé, son public écoutait toujours, avec ravissement, cette œuvre étrange qu'on appelle *Robert le Diable*, mais, par malheur, le grand artiste chargé de rendre le personnage principal, n'interprétait qu'incomplètement les instructions du maestro. – Triple sujet de désespoir pour Mayerbeer [Meyerbeer], pour le directeur, pour les habitués. – On se souvient, en effet, que Duprez, malgré son immense talent, n'a jamais chanté Robert, comme Robert avait été écrit.

Sur ces entrefaites que fait l'Opéra ? L'Opéra apprend que Paris possède, depuis quelques jours, un jeune homme doué d'une voix de ténor de la plus rare fraîcheur, et avec une perspicacité qui l'honorait, l'Opéra accorde à Mario le privilège d'un début, double et difficile tâche pour le nouveau venu, chanter Robert et le chanter après Duprez, – et puis paraître aux feux de la rampe, devant ce public nombreux et choisi, qui fait et défait les réputations au gré de son caprice, – affronter aussi la redoutable phalange des Aristarques, des adversaires, il en est toujours en pareille occasion, – faire tout cela d'un seul coup, en une seule soirée, – vrai ! c'était une rude épreuve.

Et Mario triompha..... Qui de nous a donc oublié le prodigieux effet que le jeune artiste produisit dans ce beau rôle de Robert, dont les traditions paraissaient être momentanément perdues. Cette fois Mayerbeer [Meyerbeer], le directeur et le public avaient retrouvé le vrai Robert, un Robert tel que l'avait enfanté le puissant génie du maître...

Mais Mario ne devait pas s'arrêter en si beau chemin, Mario était Italien avant tout, et c'est aux bouffes que sa place était naturellement marquée. – Nous avouons ne pas aimer entendre chanter un artiste transalpin sur notre scène française, et nous professons une profonde horreur pour un chanteur français à la salle Ventadour. – A l'Opéra français on ne chante qu'avec un gosier français, Allemand tout au plus. – A l'Opéra italien, il faut avoir été fécondé par les chauds rayons d'un soleil méridional. – C'est ce que nous pourrions appeler *l'harmonie dans l'harmonie*.

Le prévoyant *impresario* des bouffes savait parfaitement tout cela. – Il traita avec Mario, et de ce jour Mario fit de si rapides progrès, qu'en ce moment il est sans contredit le premier ténor de la capitale. – Sa venue fut d'autant plus fêtée, que Rubini faisait ses adieux au dilettantisme parisien. – Qui mieux que Mario pouvait atténuer l'effet des amers regrets qui suivirent le sublime camarade de la Malibran. // 8 //

Et c'est là son plus beau titre de gloire à Mario ! – Il suffirait pour répondre victorieusement à ses détracteurs et les confondre, mais Mario en pourrait-il avoir, lui qui a résolu et qui persiste à résoudre tous les jours le difficile problème du bonheur sur terre.

No. 19	TITLE	Mario, Marquis de Candia
	JOURNAL	<i>Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche</i>
	DATE	24 novembre 1883
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Mario de Candia
	PAGES	186
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MARIO, marquis de CANDIA

Mario [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia] habite depuis plusieurs années Rome, où bien des gens – surtout parmi les nombreux étrangers qui séjournent ici l’hiver – ont dû le voir passer, sans se douter qu’ils venaient de coudoyer une des plus grandes illustrations de la scène.

Comment, en effet, reconnaître le « roi des ténors, » qui a fait battre tant de cœurs féminins, dans ce vieillard à cheveux blancs, à la longue barbe d’argent ? Mais que la génération qu’il a charmée se rassure ; ce septuagénaire est un des plus beaux vieillards qu’on puisse voir : bien portant, au teint frais et rose, à la taille encore très droite, au regard sympathique, à la tenue correcte, élégante même et révélant le goût de la toilette.

L’incomparable Almagiva d’antan vit pourtant assez retiré, aujourd’hui, dans un modeste appartement de la rue Ripetta, près du Tibre.

Quand notre correspondant est allé demander à Mario quelques lignes pour le *Figaro*, il a répondu, en protestant de sa vive sympathie pour le journal, qu’il préférerait qu’on ne parlât plus de lui. « On ne s’est que trop occupé de moi, autrefois ! dit-il. Maintenant, je suis comme Marius sur les ruines de Carthage ! »

Mais, à force d’insister, on put vaincre sa résistance. D’une armoire où doivent dormir bien des secrets, il a tiré un manuscrit. Ce sont des pages écrites il y a quelques années, au jour le jour. « Je vous les confie, a-t-il ajouté, avec la permission d’en faire tel usage que vous voudrez. Mais ne soyez pas trop indiscret... »

Comment je devins Artiste lyrique

Mon père, M. di Candia, me destinait à la carrière des armes. Sorti de l’Ecole militaire – où, soit dit en passant, j’avais pour condisciple l’illustre Cavour – je fus officier de l’armée italienne pendant sept ans, dont cinq en qualité d’aide de camp du général de Maistre, neveu de l’auteur du *Voyage autour de ma chambre*.

Mais voici par suite de quelles circonstances je fus conduit à conquérir des lauriers tout différents de ceux que ma famille avait rêvés pour moi.

Un beau jour, on me chargea d'aller porter des dépêches au vice-roi de Sardaigne, à Cagliari. Nul doute que ces dépêches ne fussent du plus vif intérêt ; mais j'essayai d'esquiver un voyage qui me déplaisait pour des raisons particulières qu'il serait trop long d'énumérer.

Seulement, Charles-Albert lui-même m'ayant donné l'ordre de partir, j'allais être obligé de m'exécuter. C'est alors que je pris la résolution de quitter le service.

Dans ce but, j'allai chez un pharmacien de mes amis où je troquai mon uniforme d'officier contre des habits bourgeois, et je fis voile vers Marseille avec Paris pour objectif.

Le plus sympathique accueil m'attendait à Paris, où je devins bientôt l'enfant gâté de la société aristocratique quand on m'eut entendu chanter dans les salons du prince Belgiojoso. Chacun vantait ma « belle voix » de ténor, qui allait, sans le moindre effort, du *fa* d'en bas au *si* naturel d'en haut. Et à chaque instant, dans les éloges qu'on me prodiguait, revenait cette phrase tentatrice : « Quel dommage de n'être pas au théâtre. » Et les douairières, tenues à moins de réserve, s'empressaient d'ajouter : « Sans compter qu'avec cette figure et cette tournure on semble tout exprès créé pour jouer les amoureux ! »

Une personne qui fut bien étonnée de m'entendre chanter les ténors, c'est la baronne de Montmorency, excellente musicienne et pianiste émérite, qui, peu de temps auparavant, quand j'étais à Nice, m'avait connu chantant les airs de basse profonde.

- Comment expliquer cette transformation miraculeuse ? me demanda-t-elle.

- Au fait, c'est vrai, lui répondis-je, vous m'avez connu chantant Marcel, des *Huguenots*, et vous me retrouvez Raoul ; c'est que le ténor, ce favori des compositeurs, est presque toujours chargé des rôles d'amoureux, tandis que la basse-taille est vouée aux pères nobles à perpétuité.

J'ai dit que tout le monde me poussait au théâtre : quelques préjugés de naissance m'empêchaient seuls de suivre ces conseils. Ce fut le prince de Belgiojoso qui fit taire mes derniers scrupules, en me disant : « Si j'avais votre voix et votre physique, je n'hésiterais pas, tout prince que je suis ! »

Je me laissai alors présenter au marquis d'Aguado, qui commanditait, à cette époque, les deux premières scènes lyriques de Paris, l'Opéra et les Italiens, dont MM. Duponchel et Viardot étaient les directeurs titulaires.

Tout le monde étant d'avis qu'un brillant avenir m'était réservé, on me fit travailler sérieusement la musique, sous la direction des plus éminents professeurs du Conservatoire. Je pris en même temps des leçons de scène avec

Michelot qui était aussi le maître de Rachel. C'est dans ces circonstances que je me liai d'amitié avec Flotow, qui apprenait le contrepoint avec Halévy.

Entre temps, j'allais souvent au théâtre entendre chanter les artistes en vogue. Rubini, l'idole des abonnés de la salle Ventadour fit sur moi une grande impression. Je ne pouvais m'empêcher de redire tous ses airs, en pleine rue, après le spectacle, – ce qui m'attira plus d'une fois les observations des sergents de ville, médiocres dilettanti qui, n'ayant pas le moindre pressentiment de mes triomphes futurs, m'accusaient bourgeoisement de «troubler la tranquillité publique ! »

Mes débuts à l'Opéra et aux Italiens

J'avais fait de très rapides progrès, au point que, lorsqu'il s'agit de remonter *Robert* [*Robert le Diable*] à l'Opéra, Meyerbeer jeta les yeux sur moi bien que Duprez – qui avait succédé à Nourrit depuis près de deux ans – se fût déjà acquis à ce théâtre une très grande réputation.

Meyerbeer resta tout exprès huit mois de plus à Paris, pour me faire répéter le rôle de Robert, me donnant de précieuses indications et même écrivant spécialement pour moi un air intercalé dans le 2^e acte, qui était un véritable casse-cou musical et que, du reste, aucun ténor n'a chanté après moi.

- Tu vas chanter cela ? me dit avec un air de profond étonnement Rubini, à qui j'avais communiqué le manuscrit.

- Décidément, la jeunesse ne doute de rien !

Enfin arriva le jour de mes débuts. C'était le 4 décembre 1838. La salle de l'Opéra était comble ; tout le faubourg Saint-Germain était là, favorablement disposé et s'intéressant vivement au succès d'un artiste qu'il considérait comme un des siens. C'est bien un peu là-dessus qu'avait compté Meyerbeer, en confiant à un jeune débutant un rôle aussi écrasant que celui de Robert.

Le public fut charmant pour moi. J'avais fait sa conquête dès le premier morceau, et il me prodigua ses applaudissements. A la fin de l'ouvrage, dont j'avais porté le poids vaillamment, je fus rappelé avec Mme Dorus [*Dorus-Gras*] et Levasseur et chaleureusement acclamé.

La presse parisienne fut aussi pour moi d'une extrême bienveillance. Je venais de gagner mes éperons d'or.

L'année suivante, je débutai aux Italiens dans le rôle de Nemorino de *l'Elisir d'amore*, à côté de ces deux grands artistes : la Persiani et Lablache.

Le succès fut peut-être plus grand encore qu'à l'Opéra, parce que je chantais dans ma langue maternelle, sur une scène moins vaste, dans une salle justement renommée pour son acoustique et devant un public d'élite. Dans ce temps-là, être abonné au Théâtre-Italien était presque un brevet d'aristocratie.

C'était une tentative hardie de ma part, de rompre ouvertement avec toutes les traditions et d'aborder ainsi, à un an d'intervalle, deux rôles aussi différents que ceux de Robert et de Nemorino.

Mais ce fut bien autre chose lorsque Rubini et Duprez étant tombés malades en même temps, je dus, pendant un mois environ, chanter un soir aux Italiens et le lendemain à l'Opéra.

On cria un tour de force ! Il me sera seulement permis de constater que jamais pareil fait ne s'était encore produit dans l'histoire du théâtre, et qu'il ne s'est pas renouvelé depuis, - que je sache.

Meyerbeer et Henri Heine

J'allais souvent voir Meyerbeer qui demeurait alors rue de Richelieu. Je le trouvais presque toujours occupé à lire les journaux parisiens, pour voir ce qu'on disait de lui ; car il tenait beaucoup à la presse et en avait peur : « C'est, disait-il, la puissance la plus redoutable à notre époque ! »

Meyerbeer qu'on savait fort riche, recevait de fréquentes visites et d'innombrables lettres d'Allemands établis à Paris, se terminant toutes par des demandes d'argent.

L'auteur de *Robert* [*Robert le Diable*] qui n'était pas d'une générosité outrée, défendait de son mieux sa porte et sa bourse. Mais il en était qu'il ne pouvait pas aussi aisément éconduire. Le poète Henri Heine se trouvait parmi ces derniers. Dépensier, besogneux, mais voulant baser sur quelque prétexte honnête ses demandes d'argent, l'auteur des *Reisebilder* arrivait toujours chez Meyerbeer les poches remplis de *lieder* et de ballades.

Pour colorer ses refus, Meyerbeer disait à Heine que ses poésies étaient trop parfaites, trop sublimes pour être mises en musique. Mais Heine qui n'était pas venu là pour se payer de mots, s'en allait furieux contre Meyerbeer.

C'est ce qui me valut d'assister un jour à une scène des plus curieuses.

Nous parlions musique Meyerbeer et moi. – Bercé avec les chefs-d'œuvre mélodiques de l'école italienne, je disais qu'on fait maintenant des dissonances dont une oreille vierge devait être certainement choquée. « C'est comme pour la cuisine, – dis-je familièrement, – on met dans les ragoûts une qualité d'ingrédients que les estomacs habitués peuvent seuls supporter. »

Ma comparaison culinaire ne fût pas du goût de Meyerbeer :

- Je croyais pourtant être quelque chose de plus qu'un cuisinier ! dit-il assez froidement et il se retira.

Alors se levant avec précipitation, et en me tapant sur l'épaule :

- Merci, Mario ! s'écria Henri Heine. Vous avez joliment bien fait de mettre à sa place cet avare orgueilleux, qui n'est qu'un cuisinier musical !

Et il s'éloigna, ravi de sa boutade, en répétant par trois fois :

- Cuisinier ! cuisinier ! cuisinier !

Par la porte de la chambre restée entr'ouverte, Meyerbeer entendit certainement la triple exclamation irrévérente d'Henri Heine, qui cessa, à partir de ce jour, de l'importuner de ses ballades...

Deux Plaisanteries de Rubini

C'était le lendemain de mes débuts au théâtre italien dans *l'Elisir d'amore*. Je dormais du profond sommeil d'un homme qui s'est couché horriblement tard après avoir éprouvé les plus vives émotions.

Une énergique interpellation me réveilla en sursaut :

Bravo, Mario ! bravissimo !

Et j'aperçus, encadrée dans les rideaux de mon lit, la bonne et souriante figure de Rubini.

Il va sans dire qu'on laissait entrer chez moi, à toute heure, le grand artiste qui m'honorait de son amitié et, sans la moindre arrière-pensée jalouse, me donnait ses inappréciables conseils.

Celui qui était alors l'idole du public des Italiens, s'avançant vers moi, les mains tendues pour serrer les miennes, ajouta ces mots qui produisirent sur moi une ineffaçable impression : « C'est toi qui remplaceras Jean-Baptiste Rubini ! »

Quelques années plus tard, étant à Londres, j'appris que Rubini chantait le *Stabat* de Rossini.

Je courus au théâtre où sur la présentation de ma carte de visite, l'impresario me fit placer au premier rang des fauteuils d'orchestre. Rubini ne pouvait manquer de m'apercevoir. Il m'aperçut, en effet, et comme pour me souhaiter la bienvenue, il risqua en me regardant cette variante macaronique au texte classique :

Dum flebat... et non pagabat !

Fort heureusement, personne, dans cette assistance nombreuse d'anglaises guindées et d'anglais pince-sans-rire, ne saisit au vol cette humoristique allusion à l'ami qui n'avait pas payé sa place. Il eût suffi d'un formaliste grincheux pour faire dûrement expier à Rubini son latin de cuisine.

Je ne pus m'empêcher de sourire : ce qui scandalisa quelque peu mes voisins, étonnés que les sublimités de la musique de Rossini et les poignantes émotions du drame de la passion, produisissent sur moi cet effet d'hilarité.

Une de mes bonnes fortunes

J'étais à Saint-Pétersbourg. Au cours d'une soirée à laquelle j'avais été invité, la maîtresse de la maison me demanda si je voulais lui permettre de me présenter à une de ses amies, jeune femme du monde, fort riche, aimant la musique avec passion, et qui désirait faire ma connaissance.

Sur ma réponse affirmative, la maîtresse de la maison prit mon bras et me conduisit dans un élégant petit salon où m'attendait son amie.

Maintenant que je suis un vieillard à cheveux blancs, sans autre passion que celle de l'archéologie, il doit m'être permis de dire que j'eus, en mon temps, quelque succès auprès des femmes. J'avoue donc avoir eu un mouvement instinctif de fatuité quand il fut question d'une demande de présentation qui ressemblait à un rendez-vous amoureux.

Mais quel désenchantement m'attendait ! Dieu, quelle laideur repoussante. La jeune femme en question avait une vraie tête de mort. On nous avait laissés seuls. La maîtresse de la maison et ses amies riaient dans le salon, mais je faisais bonne contenance et je fus aussi poli et correct que possible. Mais je n'étais préoccupé que d'une idée : trouver un moyen honnête de mettre un terme au plus vite à ce tête-à-tête compromettant... pour ma réputation d'homme à bonnes fortunes. Malheureusement, comme la Mort dont elle était la trop fidèle image, mon admiratrice faisait mine de ne pas vouloir aisément lâcher sa proie. Je ne pus m'en débarrasser qu'après avoir fini par accepter une invitation à déjeuner, dont je retardai le plus possible l'échéance, sous toutes sortes de prétextes.

Dans nos relations ultérieures, la conversation resta toujours dans les limites éthérées de l'art musical ; car il m'eût été pénible d'être obligé de laisser mon manteau, sous le glacial climat de la Russie.

Une chose d'ailleurs me rassurait : la perspective prochaine d'un départ pour l'Amérique où m'appelait un brillant engagement. Mais je m'étais trompé. Cette dame me persécuta pendant trois ans : oui, pendant trois longues années j'ai été poursuivi par ma tête de mort.

Je m'embarquai à Londres à quelque temps de là pour l'Amérique, et le mauvais rêve que j'avais fait à Saint-Pétersbourg s'était déjà envolé au loin, chassé par les brises de l'Océan, quand tout à coup émergeant des flancs du navire comme d'une trappe, je vis réapparaître ma sinistre vision avec une couronne de roses sur la tête.

Pendant tout le temps de la traversée, sur le pont du paquebot qu'elle transformait ainsi en une gigantesque barque de Caron, cette tête de mort s'attacha obstinément à mes pas.

Enfin, nous arrivons ; je respire plus librement. Mais, le soir de ma première représentation, je retrouve en face de moi la gêneuse de Saint-Pétersbourg.

Et il en fut ainsi de même chaque représentation !

Je rentre en France, elle y retourne sur le même paquebot.

Un soir, je chantais alors aux Italiens, j'étais un peu de mauvaise humeur. Avant d'entrer en scène, j'eus la curiosité de jeter un coup d'œil sur la salle par un petit trou ménagé tout exprès dans le rideau. O terreur ! mes yeux rencontrent ceux de la Mort.

Du coup, je perdis patience. Je m'élançai dans le bureau de mon directeur :

- Monsieur, lui dis-je, je viens d'apercevoir au premier rang des stalles, une femme à la tête de mort qui m'a poursuivi en Russie, en Amérique, sur deux paquebots, et dont la vue seule a fini par me porter terriblement sur les nerfs. Si vous ne trouvez pas un moyen de l'éloigner, ce soir, je vous jure qu'il me sera absolument impossible de chanter !

- Y pensez-vous, mon cher Mario, mais toute la salle est louée, la Cour va venir...

- J'aime mieux rompre mon contrat, et même payer un dédit !

- Mais, comment voulez-vous qu'on renvoie une femme du monde, qui a payé sa place, et dont la tenue est excellente ?

- Ce n'est pas mon affaire. Arrangez-vous pour la faire partir ou je ne chante pas !

On devine la perplexité dans laquelle cet ultimatum avait plongé le malheureux directeur du Théâtre-Italien.

Quelques instants après, il vint m'annoncer, d'un air satisfait, que, sous un prétexte quelconque, – et au risque de s'exposer à un procès, – l'administration venait enfin de réussir à déloger mon cauchemar.

Je poussais un soupir de satisfaction et l'accueil sympathique que je reçus en entrant en scène me rendit ma bonne humeur.

On donnait les *Puritani*. L'orchestre avait exécuté la ritournelle de l'air que je devais chanter. J'attaque les premières notes, et voilà que, tout à coup,

d'une loge donnant sur la scène, commence à tomber sur moi une véritable pluie de feuilles de roses.

On est d'abord intrigué ; toutes les lorgnettes se braquent sur les mains qui effeuillaient pour moi des fleurs. Et la pluie de roses tombait toujours, si bien qu'on se prend à rire follement. Seul, je ne partageais pas l'hilarité générale.

Furieux de voir ainsi interrompre mon grand air, je regarde comme tout le monde pour essayer d'intimider cette nouvelle aurore aux doigts de roses ; et j'aperçois... une tête de mort !

Je faillis avoir une crise nerveuse en pleine scène.

A la suite de cette malencontreuse soirée, je n'entendis plus parler de la trop poétique spectatrice pendant un mois. Je me sentais tout heureux de ne plus apercevoir, à chaque représentation, ce visage de mauvais augure, cette tête qui semblait dire : « Frère, il faut mourir. » Mais, un soir, j'étais dans ma loge, en train de m'habiller quand on me dit qu'un jeune homme appartenant à la meilleure société, – mais paraissant en proie à une vive émotion, – demandait à m'entretenir tout de suite d'une affaire très pressante.

Je fis répondre à cet inconnu que j'étais à sa disposition.

Quelques instants après, ce jeune homme entra précipitamment dans ma loge :

- Monsieur, je n'ai pas l'honneur d'être connu de vous ; mais on m'assure que vous êtes un homme de cœur, et je viens vous demander un immense service.

- De quoi s'agit-il ?

- Il me faut deux mots de votre main, ou un objet quelconque vous ayant appartenu...

- Volontiers ; mais je désirais savoir...

- C'est pour que le dernier souhait d'une mourante s'accomplisse.

- Je vois que nous faisons du roman.

- Hélas ! la réalité n'est que trop poignante. Une femme, une de mes parentes se meurt ; elle veut être ensevelie avec un collier sur lequel aura été préalablement fixé un souvenir de vous...

On ne discute pas, en pareille circonstance. Je me conformai à la volonté suprême d'une mourante. Avant l'aube du jour qui suivit, mon excentrique admiratrice avait cessé de vivre.

Dieu préserve à jamais les ténors de l'avenir de pareille « bonne fortune ! »

Mario di Candia.

No. 20	TITLE	Mario
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	1884
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Baldassare Odescalchi.
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MARIO (1)

(1). – Nous empruntons ces curieux détails sur le célèbre ténor Mario [Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia], qui vient de s'éteindre, au nouveau et intéressant journal publié à Rome sous le titre : *l'Art en Italie*, et dont l'intelligent Directeur est M. Durand.

Les admirables stances de Musset à la Malibran s'ouvrent par ces vers où perce le scepticisme de l'auteur de *Rolla* :

Sans doute il est trop tard pour parler encore d'elle :
 Depuis qu'elle n'est plus quinze jours sont passés ;
 Et dans ce pays-ci quinze jours, je le sais,
 Font d'une mort récente une vieille nouvelle.

Musset se trompait. On parle encore de la Malibran. De même, je crois qu'on parlera pendant bien longtemps, avec admiration, du grand artiste qui vient de mourir. Il n'est donc pas trop tard pour retracer ici quelques souvenirs personnels sur Mario.

C'est au Théâtre-Italien de Paris, dans l'ancienne salle Ventadour, que je passai ma première soirée théâtrale. On donnait *le Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*], avec Mario dans le rôle d'Almaviva.

J'étais presque encore enfant, à cette époque ; et pourtant j'éprouvai une profonde émotion en écoutant Mario chanter, avec un charme incomparable, la fameuse romance : *Ecco ridente il cielo*. Mais ce qui m'avait le plus frappé, c'est la façon dont il disait cette phrase résumant si bien l'histoire du grand seigneur qui s'était fait chanteur : *Almaviva son io ! Non son Lindoro...*

On sait, en effet, que Mario appartenait à l'une des plus anciennes familles de la Sardaigne, et qu'avant d'entrer au théâtre, il fut un des brillants officiers de la garnison de Gênes. Forcé d'émigrer pour des raisons politiques, il vint à Paris, où d'après ce qu'il m'a lui-même raconté il avait l'intention de s'arrêter peu de temps, voulant aller prendre du service en Espagne, dans les armées qui combattaient contre les carlistes.

Fort heureusement, il en fut dissuadé – lors d'un court voyage en Angleterre – par M. Gladstone, qui, déjà alors, était un des plus importants hommes d'État de la Grande-Bretagne.

Rentré à Paris, Mario, qui avait bientôt épuisé les faibles sommes d'argent par lui apportées d'Italie, dut songer à se créer des moyens d'existence.

Doué d'une vraie nature d'artiste, il avait d'abord songé à se faire peintre.

A la hâte, il fit une aquarelle représentant une vue de Paris, et courut, tout triomphant, la porter à un marchand de tableaux, qui lui en offrit... dix francs.

Voyant son talent de peintre ainsi méconnu, Mario était désolé. C'est alors que ses amis – et entre autres la Grisi, qui devait jouer un tel rôle dans son existence – lui conseillèrent d'entrer au théâtre où l'attendait une carrière plus brillante, plus rapide et, surtout plus... lucrative.

Le jeune Mario entra au Conservatoire de Paris ; mais n'étant pas encore bien sûr de sa vocation musicale – puisqu'il n'avait encore chanté qu'en amateur – il ne savait pas alors s'il débiterait à l'Opéra ou à la Comédie-Française !

Chacun sait quels brillants débuts fit Mario, en 1838, sur la première scène lyrique de Paris.

On remarque beaucoup, parmi tant de qualités, son talent de comédien. C'est au Conservatoire qu'il avait appris un art ayant jusqu'alors fait défaut à nos chanteurs italiens, sans en exempter les plus illustres : Rubini, Tamburini et tant d'autres, qui firent de merveilleux chanteurs, mais d'assez piètres acteurs.

Sous ce rapport, Mario fut également servi par sa naissance, à laquelle il devait ces manières aristocratiques et cette rare distinction qu'il garda toujours sur la scène. Et voilà aussi pourquoi nul ne dit jamais comme lui, avec un tel accent de vérité : *Almaviva son io !*

La carrière parcourue par Mario après ses débuts à l'Opéra fut une longue suite de triomphes éclatants.

On l'acclama sur toutes les scènes lyriques des deux mondes, excepté sur celles de son propre pays.

Mario ne chanta jamais en Italie ! Car telle était alors la force des préjugés dans les anciennes maisons nobles du Piémont que la famille du grand chanteur – en se réconciliant avec lui, après ses premières escapades – y mit pour condition expresse « qu'il ne se ferait jamais entendre dans un théâtre de la péninsule. »

En dépit de toutes les tentations et des offres les plus séduisantes, Mario a tenu rigoureusement, jusqu'au bout, la parole donnée. C'est seulement dans ces

derniers temps, quand il était vieux et depuis longtemps retiré du théâtre, que Mario a chanté, une seule fois, en Italie.

La reine Marguerite l'avait invité à venir assister à sa leçon de chant. On le pria tellement de fredonner quelque morceau de son ancien répertoire, qu'il consentit à dire « *Raggio d'amore*, » d'*Il Furioso*. Les assistants affirment qu'il s'en tira encore fort bien, malgré ses soixante-dix ans.

Je fis la connaissance personnelle de Mario dans des circonstances assez bizarres.

C'était il y a une dizaine d'années. Élu député, j'avais pris pour la première fois la parole à la Chambre, sur une question d'élections. Le soir il y avait bal costumé dans une maison romaine.

Chez un de mes amis, qui essayait un riche costume Henri III, je rencontrai un beau vieillard à barbe blanche. On me présenta à lui. C'était Mario.

- J'ai assisté, ce matin, à vos débuts à la Chambre, me dit le grand artiste.

- C'est vous que j'ai entendu, répondis-je, la première fois que je fus au théâtre !

Ainsi se nouèrent nos relations, appelées à devenir si cordiales. J'eus, depuis ce jour, de nombreuses occasions de voir Mario, qui a vécu ici les dernières années de sa vie. Souvent aussi il est venu passer quelque temps avec nous, à Palo, au bord de la mer. Conteur spirituel autant qu'aimable, il nous redisait les histoires d'autrefois, faisant un continuel et piquant mélange du français, de l'italien, de l'anglais et de l'espagnol !..

Il évoquait les souvenirs politiques d'antan, quand Charles-Albert, l'envoyant aux arrêts, lui disait à l'oreille : « Les belles dames vont pleurer... » et, plus tard, quand Mazzini venait le voir à Londres.

Volontiers il parlait de ses débuts à l'Opéra et aux Italiens ; de la légèreté gracieuse avec laquelle les Parisiennes traversaient les chaussées les plus fangeuses sans se crotter ; de ses relations avec Victor Hugo et la plupart des célébrités de cette époque.

Son séjour en Espagne l'avait aussi très vivement impressionné.

Le soir de ses débuts, à Madrid, il avait si bien mis en relief la partie dramatique du rôle d'Egard, dans *Lucie* [*Lucia di Lammermoor*], que le public enthousiaste s'écria : « Quel cœur a cet homme ! »

Et le lendemain, pour le fêter à la manière espagnole, on organisait pour lui *una corrida de toros* ; et le toréador, après quelques paroles bien senties, annonçait qu'il allait « tuer le taureau en l'honneur du grand chanteur Mario ».

C'est seulement sur le chapitre de ses aventures galantes que Mario se montra toujours d'une extrême discrétion. Don Juan vieilli ne racontait que les histoires de la génération passée : jamais ses lèvres n'ont prononcé, en ma présence, le nom d'une femme qu'il aurait pu compromettre.

Avant de mourir, il a brûlé, je sais, d'énormes paquets de lettres où se trouvait toute sa correspondance amoureuse, – depuis le temps où, suivant Charles-Albert, « les belles dames de Gênes devaient pleurer, » jusqu'à l'époque de son dernier séjour en Russie : « J'avais voulu alors, me disait-il, détromper les promeneuses qui passaient et repassaient sous mes fenêtres, en mettant un cartel à ma porte pour avouer mes soixante printemps !... »

C'était, en vérité, une bien étrange nature, ce Mario ! Artiste de premier ordre, il y avait en lui du Don Juan, avec quelque chose de saint François d'Assise.

Comme le moine franciscain, il était dépourvu du sens de la propriété ! Au temps de sa richesse comme aux jours plus modestes de la fin de sa vie, il répondait à toute personne admirant chez lui quelque objet : « Faites-moi donc le plaisir de l'emporter ! » - Et Dieu sait combien de gens ont profité de la permission !...

Il a gagné des millions pendant sa brillante carrière, et tout le monde en a eu quelque chose, excepté lui-même. Les émigrés italiens, à Paris comme à Londres, s'installaient chez Mario sans plus de façon que dans leur propre maison.

En outre, à chaque mouvement pour la « cause italienne, » on lui faisait donner des sommes considérables. Il m'a dit que la seule expédition de Sicile lui avait coûté 60,000 francs !

Sachant quelle amitié existait entre nous, plusieurs personnes, depuis la mort de Mario, m'ont demandé si j'avais de ses autographes.

Voici qui prouvera la sainte horreur qu'il eut toujours de l'écriture.

Mario avait acheté, à Florence, la belle villa Salviati, qu'il avait somptueusement meublée et remplie d'objets d'art de toute sorte. Il redevait encore une trentaine de mille francs sur cette acquisition quand il entreprit sa dernière tournée en Amérique.

En vain son homme d'affaires lui écrivit, à plusieurs reprises, que les créanciers voulaient être payés. Mario ne put jamais se résoudre à répondre à son intendant.

Voilà pourquoi la villa Salviati fut vendue aux enchères, et comment les merveilleuses porcelaines de Sèvres et les vieilles armures collectionnées par Mario passèrent aux mains de ses créanciers. Tout cela, pour n'avoir pas voulu se donner la peine d'écrire une lettre !

Quand Mario quitta définitivement le théâtre et vint s'établir à Rome, il maria ses trois filles en les dotant d'environ 300,000 francs chacune, de sorte qu'il resta, lui, littéralement *sans rien*.

C'est alors que ses amis d'Angleterre organisèrent à son profit un grand concert, dont le produit permit de servir à Mario la rente viagère de dix mille francs, grâce à laquelle il a pu passer dans une certaine aisance les dernières années de sa vie.

En outre de son mépris des richesses, Mario tenait encore du moine franciscain par son amour de la solitude. Même à l'époque de ses triomphes, il aimait à se retirer à la campagne, – dès qu'il avait quelques jours de liberté, – vivant seul et consentant tout au plus à recevoir quelques amis intimes.

De sa vie de théâtre, il avait gardé l'habitude de se lever fort tard. Après avoir donné d'assez longs instants à sa toilette, il se mettait au travail.

Suffisamment expert dans l'art du tourneur, il s'amusait à restaurer des meubles anciens, à raccommoder des vases étrusques, se souvenant qu'il avait été grand collectionneur.

Vers la tombée de la nuit, il allait se promener, tout seul, dans les rues de Rome, ruminant dans sa tête toutes sortes de plans de percées de boulevards, d'élargissement de quais. Il faisait ensuite part de ses idées aux intimes, louant l'activité et les larges vues de M. Haussmann, et disant pis que pendre des proverbiales lenteurs de la municipalité romaine.

Et quant ses amis lui demandaient pourquoi il faisait tous ces beaux projets :

- Que voulez-vous ? disait-il, ça me coûte si peu, que ce n'est pas la peine de m'en priver !

C'est seulement alors qu'il regrettait d'avoir gaspillé tout l'argent par lui gagné, déclarant que, s'il avait été encore riche, il aurait entrepris quelque grande œuvre d'utilité publique.

La gloire de M. Lesseps était la seule qui pût encore exciter l'émulation du grand artiste, à son déclin. Telles sont aussi les généreuses aspirations humanitaires mises par Goethe dans le cœur de son héros, alors que le docteur Faust, vieilli et blasé, sent que l'âge a rendu désormais impossibles pour lui les joies et les triomphes de l'amour.

Il y a quelques jours de cela, mon frère vint me trouver, dans la matinée, pour m'annoncer que Mario se sentait fort mal.

Je tenais, par acquit de conscience, à le faire voir par une grande célébrité médicale. Malheureusement, nous n'en avons pas beaucoup, à Rome, en ce

moment. Notre grand médecin, M. Baccelli, en sa qualité de ministre de l'instruction publique, était occupé, ce jour-là, à défendre son projet de loi universitaire, à la Chambre.

Par bonheur, une des célébrités médicales de Naples, M. Gardarelli, se trouvait à Rome, comme député. Je me rendis en toute hâte avec lui chez Mario, via della Ripetta.

Nous trouvâmes Mario au lit, encore en pleine lucidité d'intelligence, mais respirant avec beaucoup de difficulté et ne pouvant s'exprimer qu'avec lenteur, à cause de l'oppression qu'il ressentait à la poitrine.

M. Gardarelli me déclara que, contrairement à ce qu'on croyait, il ne s'agissait pas d'une fluxion de poitrine, mais d'une attaque au cœur. « S'il avait été plus jeune et moins robuste, – ajouta le savant praticien, – Mario serait mort sur le coup. Il n'y a absolument rien à faire ; il ne passera pas la nuit... »

Alors, avec toutes les précautions possibles, nous avertîmes Mario de la gravité de son état, et nous lui demandâmes s'il voulait prendre ses dernières dispositions. Du reste, les précautions oratoires étaient bien inutiles, avec une telle nature ! Jamais personne ne mourut avec autant de résignation, d'indifférence et de stoïcisme.

On lui avait probablement annoncé la visite de M. Baccelli ; aussi, prit-il le docteur Gardarelli pour le ministre qui fait exécuter ces remarquables fouilles dont Mario, passionné pour l'archéologie, suivait les progrès avec tant d'intérêt. « La mort n'est rien ! murmura-t-il ; la seule chose qui m'ennuie, c'est de mourir sans avoir vu le *locum Vestoe* que vous venez de découvrir au Forum !... »

Puis il se mit à dicter, lentement, avec beaucoup de peine, un testament... qu'il n'eut pas le temps de signer...

La rédaction en était pleine de simplicité et de bonhomie : « Je laisse ces tableaux à ma seconde fille, parce qu'elle les aimait beaucoup... - Je donne mes habits à mon domestique ; il fait si froid, cet hiver !... »

Il s'interrompit pour dire à mon frère :

« Je voudrais être crémé, mis dans une urne, et envoyé à Cagliari, ma ville natale... - Ça tient si peu de place, des cendres dans une urne !... »

Ses amis lui firent observer que l'exécution de cette volonté pourrait froisser le sentiment public. « Au demeurant, répondit-il, faites bien de moi ce que vous voudrez, après ma mort ! – Ça m'est égal !... »

Les objets laissés par le regretté Mario ne représentent qu'une valeur tout à fait insignifiante. Ce qu'il avait de plus précieux consistait en musique et en manuscrits ou autographes. Mais il en avait déjà expédié la majeure partie à Cagliari. Il apportait, à Palo, de grandes liasses de musique, brûlait tout ce qui ne

lui semblait pas valoir la peine d'être conservé, et mettait le reste dans des caisses à destination de sa ville natale.

Mario possédait quelques livres devenus rares. Je me souviens, entre autres, d'avoir vu chez lui un ouvrage du père de Galilée sur l'art de jouer du luth.

Le grand artiste allait rendre le dernier soupir, quand le maître de chapelle de la reine d'Angleterre, en passant par Rome, demanda à voir Mario. On le fit entrer, et le moribond trouva la force de le prier de transmettre ses hommages suprêmes à la gracieuse souveraine qui avait toujours été si bonne pour lui.

Quelques instants après, il demanda à boire, avala une cuillerée de tisane, et s'affaissa. Il était mort...

Entre-temps, arrivait un télégramme de la reine d'Angleterre s'enquérant de la santé de l'éminent artiste qui, pendant de si longues années, avait charmé l'Angleterre.

Le lendemain, une couronne était déposée sur le cercueil de Mario, de la part de S. M. la reine Victoria.

Ainsi s'est éteint doucement Mario, qui fut un grand artiste, un bon patriote, un excellent cœur.

BALDASSARE ODESCALCHI.

No. 21	TITLE	Madame Damoreau-Cinti
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	1837
	ISSUE/YEAR	Tome 4
	AUTHOR	Henri Blanchard
	PAGES	321-325
	SOURCE	Journal

MADAME DAMOREAU-CINTI.

L'éloquence et la mélodie sont les deux plus nobles, les deux plus irrésistibles puissances du monde civilisé.

Si le grand orateur règne sur ses semblables, s'il remue, étonne, captive, enlève son auditoire ; si la parole sortant de la bouche d'un Mirabeau, d'un Cazalès, d'un Foy ou d'un Berryer pénètre la raison, entraîne, subjugue, force les convictions et brise tôt ou tard la force matérielle, le véritable chanteur, le grand artiste, n'a pas moins de pouvoir. Par son art, il s'insinue dans les cœurs, excite à son gré la joie ou la tristesse ; par la musique sacrée, il nous élève vers la divinité, grandit la religion et en embellit les pompes.

C'est avec le chant que la nourrice console l'enfant qui souffre et pleure, qu'elle le berce et lui procure un doux sommeil.

On est plus sûr de plaire, on séduit bien plutôt une *belle rebelle* par l'accent d'une romance expressive, qu'avec une tirade d'amour de la *Bérénice* ou de l'*Audromaque* du tendre et divin Racine.

Quelque blasé qu'il soit, le cœur se ravive et s'épanouit au chant du rossignol dans les bois, par une belle matinée de printemps, alors que tout est harmonie et mélodie dans la nature.

Il est pourtant de ces esprits étroits, de ces cœurs secs et glacés qui ne comprennent pas l'organisation exquise, cette physiologie exceptionnelle, ce sixième sens qui caractérisent le grand chanteur ou la célèbre cantatrice ; ils s'indignent de les voir plus payés qu'un conseiller d'état ou qu'un ministre. Tout ce qu'ils savent de la grande réputation que Garat a laissée en musique, c'est qu'il créait des modes extravagantes et qu'il était fat et // 322 // impertinent. Ces gens ne savent pas que, comme cette actrice qui succombe sous le poids du rôle de dona Anna du *Don Juan*, dans le conte fantastique d'Hoffmann, en meurt réellement de son art, plein de jeunesse, de gloire et d'avenir, comme Raphaël, Mozart, Schubert, Chatterton, Weber et Malibran. De cette puissante cantatrice italienne, anglaise, espagnole, à celle qu'on peut nommer le diamant du chant français, la transition est toute naturelle.

Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] est, sans contredit, la plus parfaite cantatrice que la France ait vu naître ; et, comme cela fut toujours et sera longtemps encore dans notre belle France, cette patrie des arts, ainsi que nous la

nommons modestement, cette perle musicale, cette Mars du chant n'est parvenue à vaincre le préjugé sur les cantatrices françaises qu'en italianisant son nom.

LAURE-CYNTHIE MONTALANT, qui ne sort point d'une famille d'artistes, montra cependant dès l'enfance un goût prononcé pour le chant. Élevée dans un pensionnat tenu par Mlle Jacques, sœur du vénérable abbé qui est mort aumônier de l'hospice Beaujon, la jeune Cynthie [Cinti-Damoreau] montra tout d'abord une intelligence peu commune, mais surtout un instinct et un sentiment musical exquis ; ses parens qui ne songeaient nullement à la mettre au théâtre, lui voyant ces dispositions pour la musique vocale, la conduisirent au Conservatoire, pour la faire entrer dans une classe de chant.

Les professeurs chargés de reconnaître l'aptitude des élèves à telle ou telle partie de l'art, déclarèrent que la jeune Laure n'avait point de voix et qu'elle était plus propre à devenir pianiste que cantatrice. En conséquence on l'enrégimenta dans une classe de piano. D'autres professeurs n'avaient-ils pas décidé que Haydn conserverait sa jolie voix d'enfance au moyen d'une opération barbare qui aurait privé la postérité de ses sublimes créations ? Voilà de vos arrêts messieurs les gens d'école ! Haydn, au lieu d'être un chanteur agréable, mais inspirant la pitié, est devenu un compositeur du génie ; et Cynthie Montalant une cantatrice célèbre et habile professeur de chant dans ce même Conservatoire, qui l'avait déclarée élève incapable, de pianiste secondaire qu'elle aurait été. A quatorze ans elle quitta le Conservatoire et fut présentée à la reine Hortense, qui l'accueillit comme elle accueillait tous les artistes. La jeune Cynthie fut admise dans la musique particulière de la reine de Hollande.

En 1816, Mme Catalani, qui chantait si souvent au théâtre italien et y mettait en pratique son fameux air : *Son' regina*, permit à Mlle Montalant de débiter, mais à condition qu'elle prendrait un nom italien ; c'est ainsi que de Cynthie on fit le nom de Cinti. Il fallut même que la jeune cantatrice française employât, en quelque sorte, un subterfuge innocent pour ne pas trop choquer les préventions ultramontaines et même celles de ses compatriotes : elle se montra donc à l'improviste dans le rôle de Lilla, de *la Cosa rara*, et y fut accueillie avec autant d'étonnement que de faveur. La *regina del luogo* en prit quelque peu d'ombrage et affecta de la traiter // 323 // sans conséquence, afin de ne pas le faire jouer souvent. Cependant la petite Cinti, à qui on reprochait son absence de sensibilité et qui chantait, disait-on, comme une serinette, se tenait toujours, malgré les mauvais conseils de la presse littéraire, dans les limites du style et du goût le plus pur : elle grandissait, non rapidement, mais avec sûreté dans l'opinion des véritables connaisseurs, de ce noyau d'artistes consciencieux, d'où émanent toujours les bonnes réputations musicales en tout genre.

Les hautes puissances qui régnaient alors à l'Opéra pensèrent qu'il ne serait peut-être pas trop ridicule d'entendre chanter sur le théâtre de l'Académie royale de musique, et Mlle Cinti y fut engagée. Les rôles de Philis dans le *Rossignol* et d'Amazilli dans *Fernand Cortez* lui fournirent l'occasion de se montrer avec éclat sur notre première scène lyrique. Un grand reproche lui fut souvent adressé par les journaux du temps, c'était celui de manquer de moyens tragiques à la manière de Mmes Maillard et Branchu ; de ne pas comprendre la

mélopée antique, traduite par l'*urlo francese*. C'est ici le lieu d'établir la différence qui existe entre l'âme dramatique et l'âme musicale ; elles s'excluent l'une l'autre, attendu qu'en bonne psychologie on ne peut posséder deux âmes. L'âme dramatique nous pousse à l'expression et à la reproduction des passions violentes par la pantomime : l'âme musicale, plus réglée dans ses mouvemens, se manifeste par une peinture plus étudiée, par des choses plus écrites, plus arrêtées, qui n'excluent cependant pas l'expression, expression de convention, si vous voulez, mais qui plaît aux esprits d'élite, aux natures choisies, aux cœurs doués d'une exquise sensibilité. Or, il est évident que la ténuité du son, la grâce de la mélodie, la justesse de l'intonation, doivent souffrir de notables altérations par suite des gestes désordonnés du chanteur ou de la cantatrice. Nous déclarons donc atteint et convaincu d'ignorance musicale et, de plus, affligé de sens grossiers tout journaliste ou spectateur qui pousse un chanteur à se montrer tragédien ou pantomime aux dépens de la pureté de la méthode. Ce n'est point à dire que nous prétendions qu'il faille qu'une cantatrice ne soit qu'une automate qui rende des sons purs mais dénués de toute sensibilité, à Dieu ne plaise. C'est ici que la nuance est difficile à exprimer, du moins pour le lecteur vulgaire qui abonde, attendu que

Les sots depuis Adams sont en majorité.

L'âme musicale exprime tous les sentiments joyeux ou pénibles de la vie par l'émission savante et calculée du son, comme la pensée de Molière et de Racine sort du vers, avec une allure simple et naturelle qui en fait oublier le rythme. Si nous voulons qu'à cet art si noble et si élégant se joigne le mouvement brusque et passionné des Dorval et des Frédérick Lemaître, nous flétrirons sur leurs tiges de belles fleurs, comme nous avons si rapidement brisé Pasta, Malibran et Grisi, qu'en véritables Welches nous sommes en train d'user à ce jeu.

Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] a su résister à ces stupides exigences, à ces critiques // 324 // absurdes, et elle est arrivée à la célébrité par sa méthode pure, invariable, et suffisamment expressive pour dire toutes les inspirations du cœur. Il y a plus, ces voix qui manquent de volume, d'éclat, de fraîcheur, si vous voulez, ont quelque chose de plus suave, de plus pénétrant ; on se sent porté à les plaindre, à les aimer, comme une douce et belle figure de jeune poitrinaire ; à les préférer à ces voix sonores, timbrées, éclatantes, mais sans ductilité, qui vous représentent ces gens à grosse et insultante santé, toujours prêts à rire partout, de tout et sur tout.

Nous avons oublié de dire qu'avant d'entrer à l'Opéra, notre jeune et jolie cantatrice française eut à soutenir une lutte contre Mlle Naldi, fort protégée alors par *il signor* Viotti, directeur de l'Opéra et des Italiens, qui vint échanger à Paris la célébrité qu'il s'était acquise par ses concertos de violons contre une réputation de détestable administrateur de l'Académie royale de Musique. Rebuté de tant d'injustices, le rossignol français s'envola sur les bords de la Tamise, Georges IV, un des premiers violoncelles de la Grande-Bretagne, et qui chantait déjà Rossini, non avec la voix la plus fausse de son royaume, comme Louis XV chantait le *Devin du Village*, au dire de Duclos, mais avec une plus haute intelligence musicale que n'en ont ordinairement les têtes couronnées, Georges IV applaudit

de ses royales mains notre jolie transfuge, et après l'avoir payée ainsi en artiste, il la remercia de sa visite en Angleterre en possesseur de l'Inde et des trois royaumes unis.

M. Sosthènes de Larochefoucauld, qu'une ironie de mauvais goût et infiniment trop prolongée par les faux libéraux du temps, a poursuivi avec acharnement, M. Sosthènes de Larochefoucauld, qui avait le sentiment des arts et qui savait si bien les aider, comprit que Mme Damoreau manquait à la France et il fit cesser son émigration. Sa rentrée à l'opéra fut un triomphe, et depuis elle a marché à ce théâtre de succès en succès. Il n'est point d'ouvrages importans à l'Académie royale de Musique, dans lequel elle n'ait créé un rôle marquant : *La Muette* [*La Muette de Portici*], *le Siège de Corinthe*, *Moïse*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *le Serment*, *Gustave* [*Gustave III*], *Ali-Baba*, *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre* et *Robert-le-Diable* l'ont vue déployer tour-à-tour le talent le plus varié et le plus uniformément parfait qu'on ait jamais vu sur la scène de l'Opéra. Nous ne faisons ici, au reste, que confirmer ce que nous avons répandu dans différens journaux et ce que nous disions lors de son entrée à l'Opéra-Comique, où elle a dû changer toutes ses habitudes, si exclusivement musicales. Quoi qu'elle parle un peu bas, on l'entend bien ; elle dit juste et jette le mot avec esprit ; il est impossible d'avoir une organisation musicale aussi exquise, un organe aussi mélodieux, sans que toutes les parties de l'intelligence ne se ressentent de ce tact fin et délié qui est, chez les grands musiciens, un sixième sens.

Comme ces capricieux et jolis ruisseaux qui parcourent mille rives, qu'ils embellissent et fécondent, Mme Damoreau [Cinti-Damoreau], *prima donna* à l'Opéra italien, rossignol à l'Académie royale de musique, artiste désintéressée de la plupart de nos sociétés lyriques, cantatrice brillante de tous nos con- // 325 // certs [concerts], est venue essayer à l'Opéra-Comique, genre pour lequel la nature semble l'avoir formée. Elle a ramené à ce théâtre la populaire et la bonne compagnie, qui s'était déshabitués d'y venir. Là, cette pluie de perles, vulgairement appelée des sons, qui tombe scintillante et dorée du larynx le plus agile qu'ait formé la nature, s'est changée en Pactole et a mis M. Crosnier en état de rivaliser en richesses le palais qui est vis-à-vis son théâtre, ce temple de Plutus et de Mercure (qu'on nous pardonne nos citations mythologiques quelque peu surannées), où tant de fortunes s'édifient avec immortalité et croulent avec rapidité. Il est bien d'avoir placé un temple lyrique près de la vaste officine du commerce ; il est de bon goût de forcer le dilettante parisien à comprendre le véritable chant, de faire subir au bourgeois le sentiment musical. Son goût exclusif pour le quadrille nous en ferait désespérer si la cantatrice la plus gracieuse et la plus pure que nous ayons jamais eue ne s'était chargée de lui venir prêcher la foi musicale.

Si la voix et la méthode de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] n'existaient pas, il faudrait les inventer pour l'opéra-comique. Avec quelle sécurité on l'écoute chanter ! On n'éprouve jamais la moindre inquiétude de la voir échouer dans un trait. Comme elle a laissé loin derrière elle toutes ces chanteuses qui, semblables aux danseuses de corde, vous font frémir à chaque instant de les voir se casser le cou dans leurs périlleux exercices ! Il existe toujours une harmonie

parfaite entre l'expression de sa figure et sa phrase musicale ; ses points d'orgue sont marqués au coin du bon goût et d'une variété infinie ; ses gammes chromatiques, en montant ou en descendant, ne sont pas des chevrottements durs et martelés, c'est la justesse et la ductilité du piano, moins la sécheresse du clavier. Si l'on ajoute à ces dons naturels un caractère plein d'obligeance et d'enjouement, on conviendra qu'il est impossible de trouver une plus heureuse organisation. Voyez-là parmi ses confrères, dans une soirée d'artistes, se dédommageant des somptueux costumes qu'elle porte habituellement au théâtre par la simplicité de sa toilette et de sa coiffure, se mettre au piano et chanter des romances de sa composition, sous lesquelles brille une harmonie pure et distinguée. On est sous le charme d'une déclamation vraie, sentie, d'une mélodie tour à tour naïve ou brillante et d'un accompagnement comme l'écriraient Thalberg ou Listz [Liszt], car si, comme Sainte-Thérèse qui fut docteur de l'église, notre charmante cantatrice est un grave professeur du conservatoire, elle est aussi compositeur : Madame Damoreau [Cinti-Damoreau] est enfin une de ces intelligences privilégiées qui semblent ne point se douter de leur supériorité, qui ne l'imposent à personne et qui vous force, lorsqu'on a le bonheur de la voir, de l'entendre, de reconnaître en elle l'accord d'un beau talent et d'un bon caractère.

Henri BLANCHARD

No. 22	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. Artistes français. 10 ^e étude. Mme Cinti-Damoreau.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 29 mars 1840
	ISSUE/YEAR	No. 18, 3 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	129-131
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
DEUXIÈME ÉTUDE. – ARTISTES FRANÇAIS.
10^e étude.
M^{ME} CINTI-DAMOREAU.**

Comme Mme Dorus-Gras, Mme Cinti-Damoreau est une artiste toute française ; comme elle et avant elle, elle s'est affranchie de l'influence, heureuse parfois, funeste souvent, des enseignemens du goût étranger ; et, sous ce rapport, Mme Cinti-Damoreau a l'honneur d'avoir donné un exemple dont les résultats seront féconds pour l'art national et sans lequel peut-être le talent de Mme Dorus-Gras ne serait pas élevé à la hauteur où nous le voyons aujourd'hui. Il y a en outre cette différence entre les deux artistes qui sont, à des titres divers, l'orgueil de notre scène lyrique : c'est que Mme Dorus-Gras, individualité brillante, ne s'est encore manifestée à nous que par ses succès personnels, tandis que Mme Damoreau, devenue chef d'école, a déjà produit quelques élèves qui témoignent de l'excellence de sa méthode, et parmi lesquelles nous citerons Mlle Nau de l'Opéra, Mlle Castellane qui devait débiter à l'Opéra-Comique et qui obtient en ce moment de grands succès en Italie, Mme Potier dont les premiers essais sur le théâtre de la Bourse ont excité tant de sympathies, et Mlle Lavoye qui a paru avec éclat dans les concerts du Conservatoire et qui remplacera un jour Mme Damoreau, si Mme Damoreau pouvait un jour être remplacée.

Mme Cinti-Damoreau, par son talent, par ses succès, par sa méthode, par l'influence de son enseignement, appartient donc à la France et n'appartient qu'à elle ; et la France peut s'en montrer orgueilleuse, car Mme Cinti-Damoreau marche l'égale de toutes les grandes illustrations de l'art contemporain.

Mme Cinti-Damoreau est née à Paris le 6 février 1801. Fille de M. Montalant, professeur de langues, élevée sous les yeux d'une mère que son goût pour la gravure éloignait de toute préoccupation musicale, elle n'a pas reçu dans son enfance de ces impressions de famille, qui le plus souvent, sont la cause déterminante des vocations artistiques. Suivant l'expression d'un spirituel écrivain, le talent lui est venu comme il vient au rossignol.

La jeune Laure-Cinthie Montalant avait pour oncle l'abbé Jacques, ancien précepteur des fils de roi de Hollande, et mort, il y a quelques années, aumônier de l'hospice Beaujon. C'est cet oncle, dont la vive affection ne s'est jamais démentie depuis le jour où il prit la petite Cinthie à ses parens pour cultiver sa remarquable intelligence, c'est cet oncle qui s'aperçut de l'heureuse et vraiment

prodigieuse facilité avec laquelle l'enfant retenait et répétait, après une seule audition, les airs qu'elle entendait chanter. Il en parla à M. Plantade père, son ami, qui, après quelques leçons, la fit recevoir à l'âge de sept ans au Conservatoire. On raconte que préalablement elle avait été présentée à Catel qui augura mal d'abord de l'organe frêle et // 130 // délicat de la petite fille ; mais étonné de la naïve assurance avec laquelle elle déclarait vouloir devenir musicienne, l'illustre et excellent professeur lui demanda ce qu'elle pouvait chanter ; l'enfant choisit l'air final des *Nozze di Figaro* et le chanta avec une telle précision et un tel sentiment musical dans les intonations et dans les mesures, que Catel changea d'opinion séance tenante et ne douta plus de l'avenir réservé à de si heureuses et si précoces dispositions. Les progrès de la jeune Cinthie répondirent à tant d'espérances : admise successivement à la classe de solfège, à la classe de piano et à celle d'harmonie, elle prit partout le premier rang, à ce point que Cazot, qui était son professeur d'harmonie, la chargea souvent du soin de le suppléer.

Mais bientôt elle se trouva si habile pianiste, ses doigts étaient si agiles, son jeu était si pur, son expression si élégante, que le comité du Conservatoire refusa obstinément, malgré ses instantes prières, de lui accorder une classe de chant. La jeune fille pleura d'abord, puis, relevant sa jolie tête avec fierté et prenant l'air du plus magnifique dédain, elle donna sa démission et courut chez sa mère, tout heureuse d'avoir mis le Conservatoire dans son tort. Elle achève aujourd'hui sa vengeance, ajoute le spirituel écrivain à qui nous avons emprunté ce souvenir intéressant de l'enfance de Mme Cinti-Damoreau, en donnant de précieuses leçons de chant, en qualité de professeur, dans les classes mêmes où on n'a pas voulu l'admettre comme élève.

Les études de chant de Mlle Montalant ne commencèrent sérieusement qu'à l'âge de treize ou quatorze ans ; les événements politiques de 1814 avaient fait fermer alors momentanément l'école du Conservatoire. Livrée à elle-même, ou, pour parler avec exactitude, dirigée par les conseils de M. Plantade, elle fit des exercices de vocalisation qui développaient rapidement les qualités essentielles de son organe. C'est à cette époque aussi qu'il faut placer ses études sur la harpe, ses premiers essais de composition et les travaux par lesquels elle a manifesté de bonne heure sa passion et sa haute intelligence de l'enseignement. Elle s'était formé une petite école, où, indépendamment des leçons de chant, on montait d'anciens opéras comiques que l'on jouait en famille avec un public de mamans qui se montraient joyeuses de cette émulation enfantine.

Il est vrai que déjà Mlle Cinthie avait reçus d'honorables encouragemens, et que, présentée à la reine Hortense par son oncle Jaques, elle avait eu le bonheur de plaire à cette excellente femme qui valait autant par le cœur que par l'esprit, et d'être, admise dans ses saisons où tour à tour la jeune artiste chantait, jouait du piano, jouait de la harpe, et toujours obtenait les suffrages de l'illustre et élégante société qui s'y réunissait.

Malgré ces succès de salon, les premiers concerts donnés par Mlle Montalant n'attirèrent que peu de monde ; sa réputation de cantatrice était encore à faire ; et ce n'est pas de la serrechande des salons que le monde est

accoutumé à recevoir les sympathies qui le déterminent en faveur de tel ou tel début.

Rouvert en 1819, le théâtre Italien accueillit Mlle Cinthie ; *la Cosa rara* fut sa pièce de début. Depuis cette époque jusqu'à l'année 1821, elle parvint peu-à-peu des petits rôles jusqu'aux plus importants du répertoire. Ce fut, a-t-on dit, une touchante Juliette, une intéressante Aménaïde, une ravissante Zerline, une délicieuse Rosine.

L'arrivée de Rossini, avec ses chefs-d'œuvre, donna une nouvelle direction au talent de Mlle Cinthie, et en 1826 elle fut engagée au grand Opéra, après avoir concouru, dans le *Rossignol*, à la représentation extraordinaire donnée au bénéfice des incendiés de Salins. Il est digne de remarque que la condition de cet engagement fut que Mlle Cinthie resterait attachée au théâtre Italien. Cette condition fut exécutée pendant quelques mois, et les deux scènes ne se seraient pas trop mal trouvées de cette communauté de bien, si la santé de Mlle Cinthie, devenue Cinti, lui avait permis de suffire à ses doubles devoirs. Le grand Opéra resta unique possesseur du talent de sa nouvelle pensionnaire. *Le Siège de Corinthe, Moïse, le Comte Ory, Guillaume Tell, la Muette [La Muette de Portici], le Serment, le Dieu et la Bayadère, Robert-le-Diable* sont ses plus belles créations, et le souvenir de sa cantatrice restera éternellement attaché à la gloire de ces ouvrages.

En 1827, Mlle Cinti contracta, à Bruxelles, avec M. Damoreau, acteur du théâtre de cette ville, une union qui n'a pas été heureuse.

En 1829, une représentation extraordinaire ayant appelé à l'Opéra Mme Malibran et Mlle Sontag, Mme Cinti-Damoreau eut à subir l'épreuve du parallèle ; et cette épreuve la fit grandir encore dans l'opinion du public parisien.

Depuis 1836, Mme Cinti-Damoreau n'appartient plus à notre première scène lyrique, et son absence s'y fait encore ressentir, malgré les incontestables talents qui ont recueilli son héritage. Mais elle n'a pas abdiqué, dans la force de l'âge, sa glorieuse part des sympathies et de l'admiration du public français ; et l'Opéra-Comique, profitant habilement de la faute commise par le Grand-Opéra, a engagé Mme Damoreau qui déjà, sur cette scène nouvelle, a créé plusieurs rôles dans de charmantes pièces, telles qu'*Actéon, l'Ambassadrice, le Domino noir*.

Il y a une chose digne de remarque dans la carrière si longue et si brillante de Mme Cinti-Damoreau, c'est que jamais elle n'a soulevé de rivalité ni de jalousie ; nous croyons même pouvoir ajouter qu'elle n'a jamais rencontré une critique. Elle a passé sept ans au Théâtre-Italien, dix ans à l'Académie royale de Musique, et depuis quatre ans elle occupe à l'Opéra-Comique une place privilégiée, sans qu'on puisse mentionner une seule chûte, à côté des nombreux et mémorables succès qui ont élevé son nom si haut dans l'opinion de l'Europe musicale. On ne citerait peut-être pas un autre exemple de cette merveilleuse conservation de moyens qui étonne et transporte ses plus vieux admirateurs, ceux-là même qui la saluèrent et l'applaudirent à son début, lorsque, à l'âge de quinze ans, elle fut portée, pour ainsi dire malgré elle, sur la scène des Italiens, et

qu'elle y joua presque sans préparation un rôle qu'elle n'avait pas eu le temps d'étudier. Depuis, sans doute, elle a fait d'immenses progrès, agrandissant de plus en plus le cercle de son individualité et devenant le chef d'une école qui ne périra pas ; mais la fraîcheur, la pureté, le moelleux de sa voix, ces qualités qui semblent attachées à la première jeunesse, sont aujourd'hui chez Mme Cinti-Damoreau ce qu'elles étaient autrefois.

Mme Cinti-Damoreau, qui est un compositeur du premier ordre et un professeur éminent, en même temps que la plus grande cantatrice de notre époque, n'a quitté qu'une seule fois la France en 1822 pour aller chanter pendant une saison à l'Opéra-Italien de Londres. Nous ne comptons pas deux ou trois voyages à Bruxelles, ville toute française par son voisinage, par ses mœurs, par sa langue, par son goût, par la communauté des sentimens et des idées. Mme Cinti-Damoreau est donc à nous, bien à nous, et nulle influence étrangère n'a des droits à faire valoir sur son talent, sur ses triomphes, sur sa gloire. Française par son éducation musicale, par le caractère de son chant, par le charme de sa voix, par l'expression qu'elle sait donner aux émotions les plus délicates de la musique et de la poésie, elle est Française aussi par la générosité de son cœur, par l'élévation de son esprit et par l'exquise élégance de ses manières.

Nous avons suivi Mme Damoreau dans toute sa carrière d'artiste, nous voici maintenant en présence de la cantatrice. Dans l'art lyrique, Mme Damoreau ne peut être comparée à aucun // 131 // des artistes dont nous avons essayé d'esquisser la physionomie. C'est une des plus grandes individualités de notre temps. Son admirable talent est indescriptible ; et sa méthode, qui résume toute la finesse de notre esprit national, est le beau idéal de l'art du chant. Que peut-on dire de cette cantatrice, qui a atteint les dernières limites de la perfection ? Vous est-il arrivé de fixer vos yeux sur un diamant où viennent se réfléchir mille paillettes de mille couleurs différentes ? le regard est ébloui par toutes ces formes insaisissables ; il n'analyse pas, il tombe en extase, il admire sans réfléchir ; mais quand l'éblouissement est passé, lorsque la vision s'est évanouie, l'âme s'échauffe, l'esprit s'exalte, et l'on se prend d'enthousiasme pour cet effet magique de la nature. Voilà ce qu'on éprouve en écoutant cette voix merveilleuse qui rappelle par sa pureté la parole limpide de Mlle Mars, et par la correction poétique de son style, la plus magnifique peinture, la peinture de Raphaël. Mettez-vous en face d'un des chefs-d'œuvre du grand maître : vous ne comprendrez pas tout d'abord ce qu'il a fallu de génie pour créer ces formes plus parfaites, s'il est possible, que la nature même, et combien encore il a fallu de génie pour animer par la poésie des couleurs, ces lignes si pures et si gracieuses. On reste en contemplation sans pouvoir se rendre compte de ce travail du génie humain, et si on ne baissait pas un moment les yeux pour réfléchir, on pleurerait peut-être devant une perfection si désespérante. Et voilà comment on arrive à l'admiration.

Le souffle de Mme Damoreau est en quelque sorte du chant ; son gosier un ruisseau de mélodie ; tous les accens de sa voix ont une simplicité, une grâce, un charme qui traversent votre oreille comme autant de brises harmonieuses ; c'est l'esprit de la conversation uni aux mouvemens cadencés de la musique spirituelle, élevée à sa plus haute expression.

La voix de Mme Damoreau a une étendue d'une octave et trois notes ; elle par de l'*ut* bas et s'élève jusqu'au *fa*, et en vocalisant elle peut arriver jusqu'au *si*. La flexibilité, la douceur, la légèreté, et surtout une justesse irréprochable, telles sont ses plus brillantes qualités. Rien n'est difficile pour elle ; les passages qui paraissent les plus insurmontables, loin de l'arrêter, ne servent qu'à exciter sa verve de vocalisation et à mettre en relief sa prodigieuse hardiesse. Gammes diatoniques et chromatiques ascendantes et descendantes, sauts de tierce, de quarte, etc. ; trilles, groupes, appoggiatures, traits de vocalises, elle exécute tout cela sans effort, et avec une inconcevable souplesse. Elle franchit surtout les intervalles, elle porte le son d'une manière à la fois si hardie et si sûre, que l'on croirait son organe réglé comme un instrument qui ne peut jamais dévier de ses intonations.

Et puis, quel goût et quelle richesse dans ses broderies ! S'il était permis de comparer ce qu'il y a au monde de plus insaisissable, le chant, avec un art dont les formes sont toutes matérielles, on pourrait dire que les fioritures si exquises de Mme Damoreau ressemblent à ces sveltes monumens de l'architecture gothique que la main de l'homme a ornés de mille petits dessins imperceptibles, et dont les détails variés à l'infini s'unissent dans un ensemble plein de grandeur et d'harmonie.

Que pourrait-on dire du style de cette grande artiste ? C'est ici que toutes les ressources de la langue se trouveraient en défaut pour caractériser les principes et les effets de sa méthode, qui n'a rien de commun avec les autres méthodes de chant. Mme Damoreau est française avant tout ; elle n'a rien emprunté à l'Italie ni à l'Allemagne. Elle a parfaitement compris qu'il fallait dans l'expression lyrique, telle que l'exige le caractère national, de la légèreté, de la grâce, de l'esprit, de l'esprit surtout, et c'est là ce qui explique l'immense succès de Mme Damoreau en France.

À l'Italie, peuple éminemment sensuel, il faut les contours en quelque sorte palpables de la mélodie ; à l'Italien, dont l'imagination est paresseuse, et dont les jouissances n'atteignent pas le cœur, il faut une expression presque matérielle.

A l'Allemagne, rêveuse et contemplative, il faut des impressions profondes ; le papillotage italien ne saurait convenir à sa gravité ; à l'Allemand, il faut les complications de l'harmonie ; il aime les formes vagues et indécises qui l'égarer dans des régions chimériques.

Le Français ne dédaigne ni la mélodie ni l'harmonie, mais il veut y trouver matière à exercer son esprit subtil et délié ; il se complait dans l'élégance des détails, la délicatesse de la forme, dans tout ce qui est fin et ingénieux, et voilà pourquoi aussi Mme Damoreau, le plus fidèle et le plus intelligent de ses interprètes, est restée constamment l'idole de notre public français.

On ne saurait quel nom donner au genre qui convient le plus à Mme Damoreau ; c'est un genre mixte qui est entre la bouffe et le pathétique. Par la

légèreté de sa voix, elle se rapproche du premier, comme elle se rapproche du second par la douceur et l'entraînement. Ce genre n'a pas besoin d'éclats de voix, de mouvemens désordonnés, il exige au contraire de la tranquillité et une grande pureté de sons ; il ne cherche pas ses effets dans la passion exagérée, dans les déchiremens du drame, et il a sur tous les autres cet avantage de ne pas détruire avant le temps la force ou la délicatesse de l'organe. Le talent de Mme Damoreau est aussi jeune aujourd'hui qu'il pouvait l'être il y a vingt ans ; sa voix est restée légère, pure, flexible ; et comme c'est au secret de sa méthode qu'elle doit la conservation de tous ses moyens, nous la verrons sans doute encore longtemps fêtée et couronnée par ce public qui l'a constamment entourée de son admiration.

ESCUDIER.

No. 23	TITLE	Mme Damoreau. Galerie de <i>La Gazette musicale</i> . (Quatrième et dernier article.)
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>
	DATE	Dimanche 15 novembre 1840
	ISSUE/YEAR	No. 64, 7 ^e année
	AUTHOR	Henri Blanchard
	PAGES	545-547
	SOURCE	Journal

**M^{ME} DAMOREAU.
GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.
(Quatrième et dernier article.)**

C'est avec un orgueil artistique national que nous satisfaisons, surtout pour madame Damoreau [Cinti-Damoreau], à l'obligation que la *Gazette musicale* a contractée envers ses abonnés de leur donner, avec les portraits des virtuoses qu'elle leur a envoyés, une biographie de ces artistes célèbres. Ces détails sur les luttes qu'ils ont soutenues et qu'ils soutiennent encore dans la carrière, ce coup d'œil sur leur caractère, cette appréciation de leur talent, sont d'un intérêt général dont tout le monde demeure d'accord. Le chant exerce son empare sur les organisations les plus froides : l'éloquence, qui est la musique de l'esprit, et la mélodie celle du cœur, sont les deux plus nobles, les deux plus irrésistibles puissances du monde civilisé. Si le grand orateur domine en conquérant, règne sur les hommes assemblés, s'il remue, étonne, captive, enlève son auditoire ; si la parole sortant de la bouche d'un Mirabeau, d'un Cazalès, d'un Foy ou d'un Berryer frappe la raison, entraîne, subjugue, force les convictions et brise tôt ou tard la force matérielle qu'on affable toujours de la robe parlementaire, le véritable chanteur, le grand artiste n'a pas moins de pouvoir. Par son art, il s'insinue dans les cœurs, il excite à son gré la joie ou la tristesse ; par ses accents dans la musique sacrée, il calme nos pensées tumultueuses, nous élève vers la divinité, grandit la religion et en embellit les pompes. C'est avec le chant que la nourrice console l'enfant qui souffre et pleure, qu'elle le berce et lui donne le doux sommeil. C'est par l'accent d'une romance expressive qu'on attendrit une *belle rebelle* ; et, par ce moyen, on la séduit mieux qu'en lui disant une tirade d'amour de la *Bérénice* ou de l'*Andromaque* du tendre et divin Racine.

Quelque blasé qu'il soit, le cœur se ravive et s'épanouit au chant du rossignol dans les bois, par une belle soirée de printemps, alors que tout est harmonie et mélodie dans la nature.

Il est pourtant de ces esprits étroits, de ces cœurs secs et glacés qui ne comprennent pas l'organisation exquise, privilégiée, la physiologie exceptionnelle, le sixième sens, qui distinguent le grand chanteur ou la célèbre cantatrice ; ils s'indignent de les voir plus payés qu'un conseiller-d'État ou qu'un ministre. Tout ce qu'ils savent de la grande réputation que Garat a laissée en musique, c'est qu'il était le coryphée des muscadins du directoire, qu'il créait des modes extravagantes, qu'il était fat et impertinent. Ces gens-là ne savent pas,

que, comme cette actrice dont nous parle Hoffmann, qui succombe sous le poids du rôle de dona Anna du *Don Juan* [*Don Giovanni*] de Mozart, on meurt réellement de son art, plein de jeunesse, de gloire et d'avenir, comme Schubert, Chatterton, Weber et Malibran. De cette puissante cantatrice italienne, anglaise, espagnole, à celle qu'on peut nommer le diamant du chant français, la transition est toute naturelle.

Madame Damoreau [Cinti-Damoreau] est, sans contredit, la plus parfaite cantatrice que la France ait vu naître ; et, comme cela fut toujours et sera longtemps encore dans notre belle France, cette patrie des arts, ainsi que nous la nommons modestement, cette perle musicale, ce Garat du chant féminin, n'est parvenue à vaincre le préjugé parisien sur les cantatrices françaises qu'en italianisant son nom.

LAURE CYNTHIE MONTALANT, qui ne sort point d'une famille d'artistes, montra cependant dès l'enfance un goût prononcé pour le chant. Élevée dans un pensionnat tenu par mademoiselle Jacques, sœur du vénérable abbé qui est // 546 // mort aumônier de l'hospice Beaujon, la jeune Cynthie montra tout d'abord une intelligence peu commune, mais surtout un instinct et un sentiment musical exquis. Ses parents, qui ne songeaient nullement à la mettre au théâtre, lui voyant ces dispositions pour la musique vocale, la conduisirent au Conservatoire, pour la faire entrer dans une classe de chant.

Les professeurs chargés de reconnaître l'aptitude des élèves à telle ou telle partie de l'art, déclarèrent que la jeune Laure n'avait point de voix et qu'elle était plus propre à devenir pianiste que cantatrice. En conséquence on l'enrégimenta dans une classe de piano. D'autres professeurs n'avaient-ils pas décidé que Haydn conserverait sa jolie voix d'enfance au moyen d'une opération barbare qui aurait privé la postérité de ses sublimes créations ? Voilà de vos arrêts, messieurs les gens d'école ! Haydn, au lieu d'être un chanteur agréable, mais inspirant la pitié, est devenu un compositeur de génie ; et Cynthie Montalant une cantatrice célèbre et un habile professeur de chant dans ce même Conservatoire qui l'avait déclarée élève incapable, de pianiste secondaire qu'elle aurait été. A quatorze ans elle quitta le Conservatoire, et fut présentée à la reine Hortense, qui l'accueillit comme elle accueillait tous les artistes. La jeune Cynthie fut admise dans la musique particulière de la reine de Hollande.

En 1816, madame Catalani, qui chantait si souvent au Théâtre-Italien, et y mettait en pratique son fameux air : *Son' regina* (je suis reine), permit à mademoiselle Montalant de débiter, mais à condition qu'elle prendrait un nom italien ; c'est ainsi que de Cynthie on fit le nom de Cinti. Il fallut même que la jeune cantatrice employât en quelque sorte un subterfuge innocent pour ne pas trop choquer les préventions ultramontaines, et même celles de ses propres compatriotes : elle se montra donc à l'improviste dans le rôle de Lilla, de *la Cosa rara*, et y fut accueillie avec autant d'étonnement que de faveur. La reine du lieu en prit même un peu d'ombrage, et affecta de la traiter sans conséquence afin de ne pas le faire jouer souvent. Cependant la petite Cinti à qui on reprochait son absence de sensibilité, et qui chantait, disait-on, comme une serinette, se tenait toujours, malgré les mauvais conseils de la presse littéraire, dans les limites du

style et du goût le plus pur ; elle grandissait en talent, non rapidement, mais avec sûreté, dans l'opinion des véritables connaisseurs, de ce noyau d'artistes consciencieux d'où surgissent toujours les bonnes réputations musicales en tout genre.

Les hautes puissances qui régnaient alors à l'Opéra pensèrent qu'il ne serait peut-être pas trop ridicule d'entendre chanter sur le théâtre de l'Académie royale de musique, et mademoiselle Cinti y fut engagée. Les rôles de Philis dans *le Rossignol*, et d'Amazilli dans *Fernand Cortez*, lui fournirent l'occasion de se montrer avec éclat sur notre première scène lyrique. Un grand reproche lui fut souvent adressé par les journaux du temps, c'était celui de manquer de moyens tragiques à la manière de mesdames Maillard et Branchu : de ne pas comprendre la mélodie antique, traduite par l'*urlo francese*. C'est ici le lieu d'établir pour les lecteurs attentifs de la *Gazette musicale* la différence qui existe entre l'âme dramatique et l'âme musicale ; elles s'excluent l'une l'autre, attendu qu'en bonne psychologie on ne peut posséder deux âmes. L'âme dramatique nous pousse à l'expression et à la reproduction des passions violentes par la pantomime ; l'âme musicale, plus réglée dans ses mouvements se manifeste par une peinture plus étudiée, par des choses plus écrites, plus arrêtées, qui n'excluent cependant pas l'expression, expression de convention, si vous voulez, mais qui plaît aux esprits d'élite, aux natures choisies, aux cœurs doués d'une exquise sensibilité. Or, il est évident que la ténuité du son, la grâce de la mélodie, la justesse de l'intonation, doivent souffrir de notables altérations par suite des gestes désordonnés du chanteur ou de la cantatrice. Nous déclarons donc atteinte et convaincu d'ignorance musicale, et, de plus, affligé de sens grossiers, tout journaliste et spectateur qui pousse un chanteur à se montrer tragédien ou pantomime aux dépens de la pureté de la méthode. Ce n'est point à dire que nous prétendions qu'il faille qu'une cantatrice ne soit qu'une automate qui rende des sons purs, mais dénués de toute sensibilité ; à Dieu ne plaise. C'est ici que la nuance est difficile à bien accuser. Nous allons essayer de la faire sentir.

L'âme musicale exprime tous les sentiments joyeux ou pénibles de la vie par l'émission savante et calculée du son, comme la pensée de Molière et de Racine sort du vers avec une allure simple et naturelle qui en fait oublier le rythme. Si nous voulons qu'à cet art si noble et si élégant se joigne le mouvement brusque et passionné des Dorval et des Frédérick Lemaître, nous flétrirons sur leurs tiges de belles fleurs, comme nous avons si rapidement brisé Pasta, Malibran et Grisi, qu'en véritables Welches nous sommes en train d'user à ce barbare jeu.

Madame Damoreau a su résister à ces stupides exigences, à ces critiques absurdes et sans mission : elle est arrivée à la célébrité par sa méthode pure, invariable et suffisamment expressive pour dire toutes les inspirations du cœur. Il y a plus, ces voix qui manquent de volume, d'éclat, de fraîcheur, si vous voulez, ont quelque chose de plus suave, de plus pénétrant ; on se sent porté à les plaindre, à les aimer comme une douce et belle figure de jeune poitrinaire ; à les préférer à ces voix sonores, timbrées, éclatantes, mais sans ductilité, qui vous représentent ces gens à grosse et insultante santé, toujours prêts à rire partout, de

tout et sur tout. Voilà ce que nous pourrions peut-être appeler la poésie jointe à la physiologie du chant.

Avant d'arriver à l'Académie royale de musique, notre charmante cantatrice française eut à soutenir une lutte contre mademoiselle Naldi, fort protégée alors par *il signor* Viotti, directeur de l'Opéra et des Italiens, qui vint échanger à Paris sa célébrité de grand violoniste et d'habile négociant en vins qu'il s'était acquise, contre une réputation de détestable administrateur dramatique. Rebuté de tant d'injustices, le rossignol français s'envola sur les bords de la Tamise. George IV, un des premiers violoncelles de la Grande-Bretagne, et qui chantait Rossini non avec la voix la plus fausse de son royaume, comme Louis XV chantait le *Devin du village*, au dire de Duclos mais avec une plus haute intelligence musicale que n'en ont ordinairement les têtes couronnées, Georges IV applaudit de ses royales mains notre jolie transfuge, et, après l'avoir payée ainsi en artiste, il la remercia magnifiquement de sa visite en Angleterre en possesseur de l'Inde et des trois Royaumes-Unis.

M. Sosthènes de Larochefoucauld, qu'une ironie de mauvais goût et infiniment trop prolongée par les faux libéraux du temps a poursuivi avec acharnement, M. Sosthènes de Larochefoucauld, qui avait le sentiment des arts et qui savait si bien les aider, comprit que madame Damoreau manquait à la France, et il fit cesser son émigration. Sa rentrée à l'Opéra fut un triomphe, et elle marcha alors de succès en succès. Il n'est point d'ouvrages importants à l'Académie Royale de musique, dans lequel elle n'ait créé un rôle marquant : *la Muette* [*La Muette de Portici*], *le Siège de Corinthe*, *Moïse*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *le Serment*, dans lequel elle composa l'air délicieux qu'elle chante si bien, *Gustave* [*Gustave III*], *Ali-Baba*, *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre* et *Robert le Diable*, l'ont vue déployer tour à tour le talent le plus varié et le plus uniformément parfait qu'on ait jamais vu sur la scène de l'Opéra. Nous ne faisons, au reste, que confirmer // 547 // mer [confirmer] ici ce que nous avons répandu dans divers journaux, et ce que nous avons dit lors de son entrée à l'Opéra-Comique, où elle a dû changer ses habitudes si exclusivement musicales. Quoiqu'elle dise le dialogue un peu bas, on l'entend bien ; elle dit juste et jette le mot avec esprit : il est impossible d'avoir une organisation musicale aussi exquise, un organe aussi mélodieux, sans que toutes les parties de l'intelligence ne se ressentent pas de ce tact fin et délié qui est chez les grands musiciens un sixième sens.

L'auteur de cet articles a été même de l'apprécier mieux qu'un autre en chantant avec elle, dans un concert au Conservatoire, un trio des *Précieuses ridicules* de sa composition, dans lequel madame Damoreau s'est distinguée par ce *brio*, cette pureté de style, cette élégance de vocation, ce charme de scène, qui caractérisent son beau talent.

Comme ces capricieux et jolis ruisseaux qui parcourent mille rives qu'ils embellissent et fécondent, madame Damoreau, *prima donna* à l'Opéra italien, rossignol à l'Académie royale de musique, artiste désintéressé de la plupart de nos sociétés lyriques, cantatrice brillante de tous nos concerts, va quitter l'Opéra-Comique, où elle a créé des rôles importants dans *Actéon*, *l'Ambassadrice*, *le*

Domino Noir, le Shérif, etc. Nous désirons que ce théâtre n'en souffre pas. Elle y avait amené le populaire et la bonne compagnie qui s'étaient déshabitués d'y venir.

Et maintenant, voici que madame Damoreau n'ayant pas pu faire que *Zanetta* fût un bon ouvrage, ou du moins un ouvrage à recettes, on l'en a, dit-on, rendue responsable. Cependant si la voix et la méthode de madame Damoreau n'existaient pas, il faudrait les inventer pour l'Opéra-Comique. Avec quelle sécurité on l'écoute chanter ! On n'éprouve jamais la moindre inquiétude de la voir échouer dans un trait quelque difficile qu'il soit. Comme elle a laissé loin derrière elle toutes ces chanteuses qui, semblables aux danseuses de corde, vous font frémir à chaque instant de les voir se casser le cou dans leurs périlleux exercices ! Il existe toujours une harmonie parfaite entre l'expression de sa figure et sa phrase musicale ; ses points d'orgue sont marqués au coin du bon goût et d'une variété infinie ; ses gammes chromatiques, en montant ou en descendant, ne sont pas des chevrottements durs et martelés, c'est la justesse et la ductilité du piano, moins la sécheresse du clavier. Si l'on ajoute à ces dons naturels un caractère plein d'obligeance et d'enjouement, on conviendra qu'il est impossible de trouver une plus heureuse organisation. Voyez-la parmi ses confrères dans une soirée d'artistes, se dédommageant des somptueux costumes qu'elle porte souvent au théâtre par la simplicité de sa toilette et de sa coiffure, se mettre au piano et chanter des romances de sa composition, sous lesquelles brille d'une déclamation vraie, sentie, d'une mélodie tour à tour naïve ou brillante et d'un accompagnement comme l'écrirait Liszt ou Thalberg ; car si, comme sainte Thérèse qui fut docteur de l'église, notre grande cantatrice est docteur ès-science musicale ; et grave professeur au Conservatoire, elle est aussi compositeur de délicieuses romances : madame Damoreau est enfin une de ces intelligences privilégiées qui semblent ne point se douter de leur supériorité, qui ne l'imposent à personne et qui vous force, lorsqu'on a le bonheur de la voir, de l'entendre, de reconnaître en elle l'accord d'un beau talent et d'un bon caractère.

HENRI BLANCHARD.

No. 24	TITLE	Madame Damoreau. (Dans <i>le Domino noir</i> .)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	G. Bénédict
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-4982

**Mme DAMOREAU
(DANS LE DOMINO NOIR).**

Il existe en France, parmi les amateurs de théâtre, une foule de gens dont la singulière manie est de n'accorder qu'une justice médiocre aux artistes français quel que soit leur mérite, mais qui en revanche admirent outre mesure les artistes qui ne sont pas de leur pays.

Or, parmi ces admirateurs exclusifs de tous les talens exotiques, il en est beaucoup, je parie, qui, en applaudissant madame Damoreau, ont cru rendre hommage à l'école italienne en renouvelant cette vieille formule, que l'Italie seule pouvait former des chanteurs. Les uns ont prétendu que madame Damoreau était Romaine ; d'autres, qu'elle avait travaillé le chant à Naples, à Milan, à Livourne, à Florence ; les derniers, enfin, veulent bien que madame Damoreau soit Française, mais à condition qu'elle aura eu pour maîtres les professeurs italiens les plus célèbres de nos jours. Eh bien ! aucune de ces assertions n'est vraie. Madame Damoreau, Française d'origine, née dans la rue Grange-Batelière, le 6 février 1802, n'a jamais quitté Paris que pour aller en province remplir ses engagements en y donnant des représentations. Quant à son éducation musicale, une des plus belles dont l'enseignement puisse s'honorer à juste titre, elle est due toute entière à un professeur français, homme du goût, d'esprit et de savoir.

Fille de M. Montalant, professeur de langues étrangères, et de madame Montalant [Montalant], graveuse au burin, mademoiselle Laure Cinthie et non Cinti comme on le verra tout à l'heure, montra dès son enfance les plus grandes dispositions pour l'art musical ; elle ne rêvait que boleros et romances, et la cavatine d'opéra était pour elle la terre promise, vers laquelle tendaient tous ses vœux. Madame Montalant ne mit aucun obstacle à cette vocation ; seulement elle comprit qu'avant de livrer sa fille à une carrière purement artistique, il fallait lui donner les élémens d'une éducation première, et la confia dès lors aux soins intelligens d'un respectable ecclésiastique, son oncle, l'abbé Jacques, autrefois professeur à la cour de Hollande, et qui lui apprit l'histoire, la géographie et tout ce qui s'en suit.

Une fois ces études terminées, mademoiselle Cinthie put, avec la permission de sa mère, se livrer sans restriction à son goût dominant pour la musique. Une harpe était dans la maison qu'elle habitait, et elle se mit à jouer de la harpe ; mais comme les ressources pécuniaires de sa famille ne lui permettaient pas d'avoir des *sonates* gravées, fort chères à cette époque, où l'on ne connaissait pas encore // [2] // les remises de cinquante et soixante pour cent,

la petite Cinthie, qui avait appris déjà ses premières leçons de solfège en copiant de la musique à cinq centimes la page, se composait pour elle des *études*, des *caprices*, des *rondeaux* brillans, morceaux informes, construits en dépit de toutes les règles, et qu'elle exécutait tant bien que mal, sans autre guide que son instinct.

C'est dans ces heureuses dispositions qu'elle fut présentée au Conservatoire. Là, on trouva qu'elle avait peu de voix, et rien n'était plus vrai alors. Heureusement son organisation et son intelligence furent si bien appréciées par le savant aréopage, que dès le lendemain de son examen au Conservatoire, elle obtint des classes de solfège, de piano, et plus tard d'harmonie et d'accompagnement.

Mais mademoiselle Cinthie n'avait pas encore obtenu ce qu'elle désirait avec tant d'ardeur, ce qu'elle réclamait avec tant d'instances : un professeur de chant. M. Plantade, qui avait vu dans mademoiselle Laure tout un avenir de cantatrice, lui dit un jour : – Vous désirez donc avoir des leçons de chant ? C'est moi qui vous en donnerai. – M. Plantade tint parole, et les progrès de sa jeune élève furent si rapides, qu'en peu de temps elle se fit remarquer dans les salons et dans les concerts les plus en vogue. On se disputait partout mademoiselle Cinthie, c'était à qui pourrait avoir la chanteuse en miniature, car elle avait alors treize ans. Il n'existait pas de cercle, pas de réunion, pas de solennité musicale dont elle ne fit les délices. La reine Hortense raffolait de *sa jolie petite virtuose*, et cette illustre protection contribua à répandre son nom dans la plus belle société de Paris.

De tels succès ne pouvaient manquer d'être favorables à la réputation naissante de mademoiselle Cinthie ; aussi, peu de temps après, le directeur des Italiens, M. Valabregue, mari de madame Catalani, frappé de l'intelligence musicale de cette petite merveille, dont il pouvait tirer un parti si avantageux, lui proposa de l'admettre à son théâtre. La proposition, soumise d'abord à M. Plantade en sa qualité de professeur, fut acceptée, et c'est à partir de ce moment que commence la carrière dramatique de madame Damoreau, qui désormais s'appela Cinti au lieu de Cinthie. Les débuts de la jeune prima donna aux Italiens, à côté des plus grands artistes, firent une vive impression ; et la chose est si vraie, que les dilettanti n'ont pas oublié et citent encore un des premiers rôles dans lesquels elle parut devant le public de Favart : ce rôle était celui du page dans les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*]. La manière dont elle chanta son air aux pieds de la comtesse est devenue proverbiale parmi les artistes, et leur mémoire chercherait en vain, dans les souvenirs du Théâtre-Italien, quelque chose de plus parfait. *Rosine*, de IL BARBIERE [*Il barbiere di Siviglia*] ; *Zerlini* [*Zerlina*], de DON GIOVANI [*Don Giovanni*] ; *Ninette*, de LA GAZZA [*La gazza ladra*] ; *Amenaïde*, de TANCREDI, furent autant de triomphes pour mademoiselle Cinti, qui bientôt put rivaliser avec // [3] // les meilleures cantatrices. S'il fallait répondre ici à ces amateurs exclusifs qui refusent aux artistes français l'intelligence du chant, l'exemple de madame Damoreau serait assez éloquent, j'espère. A peu près à la même époque, Levasseur tenait un des premiers emplois sur le même théâtre, et plus tard, Duprez est venu prouver par

son aptitude à chanter dans les deux idiomes que l'organisation musicale peut se rencontrer tout au moins aussi complète en France qu'en Italie.

Le talent de mademoiselle Cinti grandissait de plus en plus, la presse ne cessait de lui prodiguer ses encouragemens et ses éloges, et les salons de Paris donnaient pour elle de ravissantes soirées dont elle avait toujours les honneurs. Sur ces entrefaites eut lieu, à l'Opéra, une représentation magnifique, au bénéfice de Laïs ; on y jouait *le Rossignol*, et mademoiselle Cinti fut appelée à y remplir le rôle de *Philis*. L'effet qu'elle y produisait fut si grand, que MM. Persuis et Habeneck, alors directeurs des Italiens et de l'Académie Royale de Musique, voulurent engager mademoiselle Cinti pour l'Opéra français. Les promesses les plus brillantes lui furent faites pour l'engager à rompre avec les Italiens ; mais par reconnaissance elle s'y refusa toujours, et ce ne fut qu'après les plus vives instances qu'elle consentit à chanter alternativement sur les deux théâtres. C'est en 1825 seulement que le talent de notre grande cantatrice française appartient tout entier à l'Académie Royale de Musique. En 1827, mademoiselle Cinti épousa M. Damoreau, artiste distingué, qui tient encore aujourd'hui l'emploi des premiers ténors en province.

Disons-nous maintenant quelle a été la carrière de madame Damoreau depuis qu'elle devint la rivale de Tulou ? Disons-nous les ovations et les triomphes qui l'ont accompagnée à chaque création nouvelle ? Jamais l'Académie Royale n'avait entendu raisonner dans son enceinte un organe plus enchanteur, relevé par une vocalisation qui tient du prodige. La voix de madame Damoreau est un *soprano* ordinaire, remarquable toutefois par des qualités fort rares. Justesse, douceur, charme flexibilité, elle réunit tout, elle résume tout ; c'est l'ensemble le plus parfait, le plus merveilleux qu'un organe ait offert depuis qu'il existe des chanteurs au monde. Mais indépendamment de toutes ces qualités qui suffiraient à la réputation de vingt cantatrices, Madame Damoreau a reçu du ciel des dons plus précieux encore, l'esprit, la grâce et la distinction, qui rehaussent son talent et en ont fait une artiste inimitable, et nous n'en citerons pour preuve que le rôle de la comtesse de Formoutiers dans l'opéra du *Comte Ory*. Qui n'a pu voir notre grande artiste dans ce rôle modèle, ne saurait jamais à quel degré de distinction poétique s'élevait son admirable talent. Madame Damoreau, dans *le Comte Ory*, est à elle seule une des plus belles chroniques du moyen âge. Madame Damoreau semblait avoir été créée pour cette vie d'amour et de galanterie, de grandeur et de magnifi- // [4] // cence [magnificence]. Son visage historique, ses beaux cheveux noirs, ses blanches épaules et ses allures de reine retraçaient fidèlement à mon imagination une de ces brillantes héroïnes pour lesquelles jadis cent chevaliers courtois seraient descendus en champclos ; et puis la voix aristocratique de madame Damoreau venait encore ajouter à l'illusion. Elle faisait passer dans son chant toutes les grâces de sa personne, si bien qu'en l'écoutant avec le sens intime de la poésie, on se sentait transporter sur les ailes de la pensée à deux siècles d'intervalle, aux mêmes lieux où se passe la scène dans l'opéra de Rossini.

Aux créations déjà citées de madame Damoreau, il faut ajouter celles du *Siège de Corinthe*, de *Moïse*, de *Guillaume Tell*, de *Robert le Diable*, de *la Muette* [*La Muette de Portici*], plus *le Philtre*, *le Dieu et la Bayadère* et *le Serment*. Dans

ce dernier ouvrage surtout, madame Damoreau a donné le dernier mot de la vocalisation facile. Jamais aucune cantatrice italienne, eût-elle à elle seule les talents réunis de mesdames Grisi et Sontag, ne pourra faire oublier la perfection de mécanisme qu'elle a déployée dans cet air fabuleux, type achevé de la difficulté idéale.

Après avoir fait les délices de l'Opéra pendant dix ans, madame Damoreau a voulu faire la fortune de l'Opéra-Comique : *Actéon*, *l'Ambassadrice* et *le Domino Noir* sont les seuls ouvrages qui, depuis quatre ans, attirent la foule au théâtre Favart. *Le Domino Noir* touche aujourd'hui à sa deux centième représentation.

Ce n'est pas tout : non contente de ravir le public tous les jours par le charme de sa voix et les grâces de son style, madame Damoreau rend encore de véritables services à l'art musical en consacrant une partie de ses loisirs à l'enseignement. Professeur au Conservatoire, madame Damoreau a fourni d'excellentes élèves, parmi lesquelles nous citerons mademoiselle Nau, de l'Opéra, et mademoiselle Lavoye, qui cette année a débuté avec tant de succès à la Société des concerts. N'oublions pas de dire que madame Damoreau a composé un grand nombre de romances, dont plusieurs sont restées comme des modèles de goût et de sentiment.

Cette carrière si belle, si pure, si complète, si intelligente, n'a qu'un seul équivalent au théâtre. Mademoiselle Mars et madame Damoreau représentent, l'une dans la diction, l'autre dans le chant, ces traditions de bon goût, d'élégance, de finesse, de distinction, qui ont porté si haut la gloire de l'art français. Toutes les fois qu'il est question de la retraite de ces deux artistes célèbres, les amateurs sincères du théâtre moderne s'émeuvent : aujourd'hui plus que jamais, la retraite de madame Damoreau et de mademoiselle Mars serait une véritable calamité publique. Qui pourrait, en ce moment d'anarchie lyrique et dramatique, monter sur le piédestal de ces deux actrices, ou plutôt de ces deux muses ?

G. BÉNÉDIT

No. 25	TITLE	Jenny Colon
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	1836
	ISSUE/YEAR	Tome 2
	AUTHOR	
	PAGES	345-346
	SOURCE	Journal

Jenny Colon

Cette jeune femme au visage-ouvert, riant, aimable et resplendissant de bonheur et de gaité, c'est Jenny Colon ; Jenny que l'on vit tout enfant jolie, fraîche, espiègle, sous l'habit d'un des *Petits Savoyards* obtenir tant de bravos et de bonbons, sur le même théâtre où douze ans plus tard elle devait re- // 346 // cueillir [recueillir] de si beaux et si légitimes applaudissemens. Jenny Colon, actrice aimée, applaudie, que les scènes du Vaudeville, des Variétés, du Gymnase ont tour-à-tour vue grandir, déployer sa voix charmante, et se former à la comédie.

C'est par le rôle d'un des *Petits Savoyards* que Jenny a débuté au théâtre, et par un rapprochement singulier, le jour même où elle reparaisait avec tant d'éclat à ce théâtre où elle avait brillé si jeune, les *Petits Savoyards*, que l'on donnait ce jour même, semblaient être un hommage rendu à ses premiers succès. On se rappelait avec plaisir cet enfant charmant, car on avait tout le temps du souvenir, en entendant chanter et jouer la pièce comme on la chante, comme on la joue aujourd'hui.

Jenny joua tour-à-tour dans *les Savoyards*, *Camille*, *le Sylvain* [*Silvain*], et en un mot dans toutes les pièces où il y avait un rôle d'enfant à remplir, c'était à la blonde et séduisante Jenny qu'on le donnait.

Ses succès l'appelèrent bientôt au Vaudeville qui dut faire valoir ce jeune talent. Ingénue, charmante et gracieuse, la *Laitière de Montfermeil*, les *Femmes volantes*, la *Mère au Bal*, placèrent cette jeune et jolie actrice au premier rang et lui valurent un engagement au théâtre du Gymnase, brillant alors de toutes nos jeunes réputations. De nouveaux succès la firent envier de tous les théâtres, et celui des Variétés fut assez heureux pour l'enlever à un rival, et lui confier sa fortune et son avenir. Là, qui n'a pas été charmé par la galante comtesse d'Egmont, ou réjoui par la fraîche et belle Madelon Friquet ?

Mais ces succès si francs ne devaient pas s'arrêter là ; cette comédienne si naturelle, si gracieuse, travaillait en silence ; Jenny Colon avait la conscience de sa vocation, et tandis qu'on ne la croyait occupée qu'à aiguïser le refrain épigrammatique du vaudeville, elle travaillait et donnait de la souplesse à cet organe si suave et si ravissant.

Enfin, quand elle se crut en éclat de briller au premier rang sur la scène où enfant elle avait fait ses premiers pas, elle a demandé entrée à l'Opéra-Comique, son éternel point de mire, et elle y a reçu l'accueil le plus flatteur pour une artiste, les bravos unanimes de tout un public charmé de la revoir dans sa véritable patrie.

C'est dans une pièce nouvelle qu'elle a reparu sur son théâtre où elle vient de prendre place au premier rang. Comme actrice, pleine d'esprit, de grâce et de sensibilité, comme cantatrice, possédant la voix la plus fraîche, la plus jeune, la plus éclatante, elle a prouvé tour-à-tour qu'elle savait jouer la comédie, et par sa vocalisation, par sa manière de faire le trille, de filer un son, par sa méthode exquise, elle a prouvé en un mot qu'elle savait chanter.

Mademoiselle Jenny Colon est une heureuse et précieuse acquisition pour le théâtre, car dans le talent de cette jeune et jolie cantatrice réside l'avenir de l'Opéra-Comique.

No. 26	TITLE	Mme Jenny Colon-Leplus (Dans <i>La Reine d'un jour</i>)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris : Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	Etienne Arago
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-4953

Mme JENNY COLON-LEPLUS (DANS LA REINE D'UN JOUR.)

Fille d'un ténor et d'une *duègne* d'opéra-comique, Mlle Jenny Colon naquit le 5 novembre 1810, à neuf heures du soir. Son père chantait pendant ce temps un rondu léger ; et sa mère, pour aller vaquer aux graves fonctions de Lucine, s'arrêta au milieu d'une chanson villageoise. Ce fut un médecin de théâtre qui la reçut dans ses bras, une ingénuité l'emballota ; toutes les dames des chœurs, comme autant de fées protectrices, s'offrirent pour la bercer à tour de rôle. Que de pronostics !... Il n'en fallut jamais autant pour faire croire à une prédestination.

Les premiers cris de la petite Jenny formèrent des accords parfaits avec les plus doux airs de Grétry, de Dalayrac, de Méhul, de Nicolo, de Berton, de Boïeldieu ; elle semblait pleurer en mesure ; à huit ans elle lisait la musique à première vue ; son seul abécédaire fut un solfège, elle eut pour unique rudiment une méthode de chant.

A peine au sortir de l'enfance... que dis-je ? bien avant cette époque de la vie à laquelle Joseph fut vendu par ses frères, la petite Jenny débuta sur le théâtre de Nantes. Les talents précoces, les merveilles printanières étaient à la mode. Comme Léontine Fay, alors en vogue à Paris, Jenny Colon résista à un développement hâtif, forcé, contre nature. – Combien, hélas ! s'en est-il étioilé avant le temps de ces pauvres fleurettes épanouies sous la cloche brûlante de l'égoïsme paternel ! – La blonde merveille nantaise joua avec le plus grand succès tous les rôles créés par la brune merveille du Gymnase. C'était dans la ville de Nantes à qui enverrait des bonbons et des poupées à l'artiste en miniature.

Ces triomphes décidèrent bien vite papa et maman Colon à aller faire dans la // [2] // capitale une exhibition du produit de leur industrie. Mlle Éléonore, plus âgée que sa sœur de douze mois, fut comprise dans le bagage.... Le père, la mère et les deux enfants arrivèrent à Paris les uns portant les autres. Ponchard, professeur au Conservatoire, n'examina que les deux sœurs, papa et maman Colon ayant dépassé l'âge voulu par les règlements. L'audition fut favorable ; on offrit à M. Colon un engagement..... pour ses deux filles. Une fois accepté et signé, on serina aux jolies et fraîches recrues les rôles des *Petits Savoyards* ; et au temps des fleurs, au mois de mai de l'année 1822, tout Paris se porta au vieux théâtre Feydeau, attiré par les *you-piou-piou* de l'espiègle Jenny.

Après avoir fait gazouiller à la belle enfant tous les rôles d'enfant du répertoire de l'Opéra-Comique : l'enfant de la Savoie, l'enfant de *Camille*, l'enfant de *Sylvain*, l'enfant du *Déserteur*, on lui proposa à brûle-innocence d'aborder *les ingénuités*. S'il est vrai qu'au théâtre, pour trouver les qualités de cet emploi, il faille s'y prendre de bonne heure, il est malséant néanmoins de pousser trop loin les précautions. Ici elles étaient quasi-injurieuses, et l'affiche qui donnait tous les jours l'extrait de naissance de Mlle Jenny aurait dû faire ajourner de telles propositions.

Quand le dieu de l'opéra-comique cherche une *rose d'amour*, il veut que *seize printemps forment son âge* ; le dieu des flonflons les cueille plus jeunes, il les prend à *l'âge heureux de quatorze ans* ; ainsi du moins nous le disent leurs plus jolis couplets. Mlle Jenny Colon, qui, à Feydeau, eût été trop enfant pour représenter les jeunes personnes, et trop grande personne pour jouer les enfants, fut jugée avoir exactement l'âge et la taille d'une amoureuse de vaudeville. Le comité de l'Opéra-Comique consentit à la prêter trois ans au théâtre de la rue de Chartres ; mais les artistes royaux s'étant vus forcés de dissoudre leur république aristocratique, le Vaudeville put garder une actrice à laquelle il fut redevable des succès de *la Pauvre Fille*, des *Dames volantes*, de *Jehan de Saintré*, de *la Demoiselle de boutique*, de *la Fleuriste*, de *la Laitière de Montfermeil*.

Bordeaux, Bayonne, Londres, jouirent plus tard du talent distingué de notre fauvette voyageuse. Le Gymnase l'appela à lui et la garda dix-huit mois dans sa jolie volière ; puis les Variétés l'attachèrent avec un fil d'or. Il lui fut facile de charmer l'oreille des habitués de cette dernière contrée dramatique. Aussi n'est-ce pas pour eux qu'elle travaillait en secret, qu'elle assouplissait sa voix, qu'elle en étendait les registres, qu'elle acquérait de la précision dans les intonations, de la netteté dans les passages de gosier, qu'elle gagnait en méthode et en facilité autant que peut faire une cantatrice laborieuse et bien douée.

Enfin, après quatre ans de succès, parmi lesquels on se rappelle ceux de *l'Espionne russe*, de *la Prima Dona*, de *Madame d'Égmont*, de *Madelon Friquet*, // [3] // quadrille féminin à physionomies si variées, Mlle Jenny Colon, aidée des conseils assidus d'un excellent professeur italien, reparut dignement à l'Opéra-Comique dans le rôle de *Sarah*, gracieuse composition de M. Grisar. La prise de possession fut complète ; on s'étonna que la nouvelle cantatrice dominât à ce point son instrument, et que la force et l'étendue de sa voix n'eussent rien fait perdre de son charme et de sa fraîcheur. *Piquillo*, *la Figurante*, *l'Ambassadrice*, où elle se montra avec tant d'éclat à côté de Mme Damoreau, prouvèrent successivement qu'il n'y avait rien eu de hasardé ou d'illégitime dans les espérances fondées sur notre transfuge du Vaudeville. Toutefois sa dernière création fut son plus éclatant triomphe. Hélas ! cette pièce qui venait de la placer sur le premier rang s'appelait *la Reine d'un jour* ! Mme Jenny Leplus rompit avec son administration avant d'avoir vu se faner les fleurs dont le public l'avait couronnée.

Après une tournée à Rouen, à Bordeaux, villes de premier ordre, qui la fêtèrent selon ses mérites, Mme Colon-Leplus alla se fixer au théâtre de Bruxelles, où elle se lança avec autant de bonheur que de hardiesse dans le

répertoire du grand opéra. Jamais, dit-on, les dilettantes de Bruxelles ne trouvèrent une Mathilde et une Alice plus digne de leurs applaudissements ; jamais ils ne firent une aussi prodigieuse consommation de couronnes. Le suffrage des habitants de cette ville doit être compté pour beaucoup, attendu qu'ils sont éclairés, difficiles, et qu'ils ont eu bien souvent à entendre des cantatrices d'un grand mérite.

Pendant ces grands succès, on disait à Paris : « S'il y eut proscription, bannissement, il est temps de voir arriver une ordonnance d'amnistie ; s'il y eut fuite volontaire en pays étranger, demandons l'extradition à notre alliée la Belgique ; nous l'obtenons pour les grands coupables, exigeons-la impérieusement pour les talents distingués. » Puis un beau jour on ajouta, que Mme Leplus avait entendu ce souhait de la foule, et on annonça son retour à Paris. Hélas ! elle y rentrait comme ces exilés qui portent empreints au front les maux soufferts loin de leur patrie. Mme Leplus était faible, languissante ; mais le ciel sous lequel s'est épanoui d'abord son talent frais et gracieux lui a déjà rendu la force et la santé ; sa réapparition sur un théâtre sera prochaine. Le public, à Bruxelles comme à Paris, comme partout, oublie facilement les artistes qui s'éloignent de lui ; ceux qui restent fidèles s'emparent de la position désertée ; on s'accoutume à les voir, à les goûter, à les applaudir ; et l'émigration, à son retour, languit sans indemnité au milieu des regrets. Mme Leplus a fait exception à cette règle générale. Toutes les fois qu'elle est revenue d'une absence ou d'un caprice, elle a retrouvé ses dévoués partisans tout aussi empressés ; beaucoup même l'ont suivie dans les divers quartiers où elle a porté son doux ramage et son joli plumage. Plus d'un ancien habitué du Vaudeville a voyagé avec elle du Gymnase aux Variétés avant d'aller // [4] // se nicher derrière une contre-basse du théâtre de l'Opéra-Comique, où il rêve encore aujourd'hui la rentrée et les succès de celle qui devrait être regardée là comme l'enfant de la maison.

Un organe naïf et franc, une charmante physionomie, de la sensibilité lorsqu'elle est nécessaire, du comique quand les rôles en demandent, une voix étendue et bien timbrée que le travail et la méthode ont admirablement développée, tel est l'ensemble des qualités qui assurent pour longtemps encore à Mme Leplus ces applaudissements auxquels la plus constante faveur l'a accoutumée dès l'enfance.

Il est des oiseaux voyageurs qui arrivent seulement quand le temps est au beau fixe pour jouir de ses bénéfices bien assurés ; d'autres oiseaux se montrent quand l'orage gronde encore, et semblent conjurer par leur présence la fureur des éléments. Mme Leplus est de cette dernière espèce. Messagère de paix, toutes les fois qu'un théâtre a languï ou s'est recomposé, elle a été appelée, accueillie, caressée, pour dissiper les nuages, calmer les tempêtes, faire briller le soleil, féconder le terrain inculte ou épuisé, et ramener l'abondance. Suivez toute sa carrière : le Vaudeville, bien malade, l'emprunta au vieux Feydeau et reprit verdure et santé au contact de son jeune talent ; le Gymnase ranima, grâce à elle, sa première veine à peu près épuisée ; le théâtre des Variétés, veuf de plusieurs acteurs distingués, lui dut une série d'heureuses recettes ; plus tard, les échos de l'Opéra-Comique, attristés et criards les jours que Mme Damoreau laissait reposer ses mélodies, répétèrent avec joie les accords d'une voix douce, veloutée,

faite tout exprès pour se marier à la flûte harmonieuse et habile de M. Leplus ; enfin le théâtre de Bruxelles a pu, sous ses auspices, se livrer à la contrefaçon des plus heureux succès de nos deux scènes lyriques.

Qui ne serait tenté de souhaiter quelques jours de malaise à l'un de nos grands établissements dramatiques, puisque Mme Leplus tient de ces amantes dévouées qui se résignent sans se plaindre au plus injuste abandon, et disent en s'éloignant :

« Si jamais vous versez des larmes,
Rappelez-moi, je reviendrai. »

ÉTIENNE ARAGO

No. 27	TITLE	Nécrologie. Madame Jenny-Colon-Leplus.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 12 juin 1842
	ISSUE/YEAR	No. 24, 5 ^e année
	AUTHOR	Adolphe Adam
	PAGES	214-215
	SOURCE	Journal

NÉCROLOGIE MADAME JENNY-COLON-LEPLUS.

Une femme qui depuis vingt ans était l'idole du public, que les succès ont constamment suivie sur toutes les scènes où elle a paru, dans tous les genres où elle s'est exercée, Jenny-Colon vient de mourir à l'âge de trente-quatre ans dans toute la force du talent, de la jeunesse et de la beauté. Atteinte depuis un an d'un mal incurable dont elle seule ignorait le danger, elle a conservé jusqu'au dernier moment l'espoir de reparaître sur cette scène où tant de regrets avaient salué son départ, où tant d'acclamations auraient fêté son retour. Quelque remarquable qu'ait été le talent de comédienne de Jenny-Colon, je ne m'occuperai ici que de ses qualités lyriques, et c'est seulement sous ce rapport que peut lui être consacrée cette courte notice.

Jenny-Colon était, comme on dit, un enfant de la balle. Sa mère a tenu pendant quelques années l'emploi de duègne à l'Opéra-Comique, et son père, fort bon maître de musique en province, fut son premier professeur. Il avait réussi à faire de sa fille une excellente musicienne, et j'ai rarement vu d'aussi bonnes lectrices. Il y a maintenant vingt-deux ans que Jenny-Colon vint à Paris avec sa sœur Éléonore débiter sur le théâtre de l'Opéra-Comique dans les *deux petits Savoyards* de Dalayrac. Son succès fut immense, le public ne pouvait se lasser d'applaudir cette intelligence si précoce, d'admirer ce ravissant visage, d'être charmé par cette voix si pure et déjà si puissante. Mais Jenny n'avait que douze ans, ce n'était qu'une enfant et les rôles d'amoureuses ne convenaient pas encore à son physique. Les opéras ne s'improvisent pas comme les vaudevilles, et Jenny, impatiente de l'inaction forcée où elle était tenue à l'Opéra-Comique, contracta un engagement avec le théâtre du Vaudeville où on lui promettait de nombreuses créations. Je ne la suivrai pas sur ce nouveau terrain : ce serait sortir de la spécialité de ce journal : je ferai seulement observer que, malgré les nombreux succès qu'elle obtenait sur ce théâtre peu musical de sa nature, Jenny ne négligea pas un instant ses études vocales, et il est peu de cantatrices qui aient autant travaillé qu'elle. Sa voix était fort large et fort rebelle à la légèreté, ce n'est qu'à force d'étude et de persévérance qu'elle a pu parvenir à cette facilité et à cette pureté de vocalisation qu'on a pu remarquer chez elle dans ses dernières créations. Ce n'est qu'en 1836 qu'elle revient à son ancien berceau, l'Opéra-Comique, où sa place était marquée depuis long-temps. Elle débuta avec beaucoup de succès dans un opéra de deux actes que Grisar avait composé pour elle, c'était aussi le début à la scène de ce compositeur qui ne réussit pas moins que la cantatrice. Le voisinage de Madame Damoreau [Cinti-Damoreau] influa d'une manière remarquable sur le talent de Jenny-Colon. Placée chaque soir à

côté du meilleur modèle, elle en reçut les plus excellentes leçons et sut les mettre à profit en véritable artiste. Tous les compositeurs s'empressèrent à l'envi de lui offrir des rôles, et voici, autant que ma mémoire me le rappelle, quelles furent ses principales créations : *Sarah, le Diadesté, le Perruquier de la Régence, la Mantille, l'Ambassadrice, le Fidèle Berger, les Treize, la Figurante, Piquillo* et *la Reine d'un jour*.

En France, nous avons l'habitude de nous vanter d'avoir secoué tous les préjugés, et il est peu de pays où les préventions acquièrent plus de force. Beaucoup de gens refusaient de reconnaître en Jenny-Colon la cantatrice supérieure qu'elle était, par l'unique raison qu'avant de l'avoir vu briller à l'Opéra-Comique, ils l'avaient successivement applaudie, au Vaudeville, aux Variétés et au Gymnase. Il faut donc dire ici, pour l'instruction de ces personnes, que Jenny-Colon avait dû restreindre l'ampleur de ses moyens pour mettre son talent au niveau des rigueurs du genre de l'Opéra-Comique, et acquérir la légèreté et la souplesse de voix qu'exigent les rôles de première chanteuse. Toutes les qualités de la cantatrice, elle les possédait ; excellente musicienne, douée d'une voix magnifique et d'un excellent sentiment musical, ayant acquis par le travail une agilité qui ne reculait devant aucune difficulté, il ne lui a peut-être manqué que la confiance que lui retirait l'injustice dont elle était l'objet. Elle quitta l'Opéra-Comique en 1840 et fut immédiatement remplir à Bruxelles // 215 // l'emploi de première chanteuse : ses succès furent ce qu'ils devaient être dans les principaux rôles de son répertoire et dans d'autres qu'elle n'avait pas abordés à Paris, tels que le *Domino noir, l'Ambassadrice*. Là, elle fit même quelques excursions dans le domaine du grand opéra, et le rôle d'Alice de *Robert [Robert le Diable]* fut un de ses triomphes. Cela ne surprendra que ceux qui s'imaginent que le genre sérieux est plus difficile à chanter que le genre léger ; c'est encore une erreur très grande, quoique fort généralement répandue : je prierai seulement les personnes qui la partagent de me dire pourquoi en province on trouve tant de sujets pour le Grand-Opéra, tandis qu'on peut à peine en trouver pour l'Opéra-Comique.

Il y a un an que Jenny sentit les premières atteintes de l'affreuse maladie qui devait l'enlever : elle revint à Paris réclamer les soins de la Faculté, qui rendit contre elle un arrêt de mort. Depuis quatre ans, Jenny-Colon avait épousé M. Leplus, artiste distingué et l'un de nos meilleurs flûtistes. Jusqu'au dernier moment, il a prodigué à sa malheureuse compagne les soins les plus touchants. Nous avons dit que Jenny ignore toujours la gravité de son mal. Son mari partageait toutes ses illusions ; malgré l'arrêt formel des plus célèbres médecins, il ne pouvait croire à la possibilité de se voir si prochainement séparé de celle qu'il aimait tant. Cette illusion, il faut l'avouer aussi, nous l'entretenions tant que nous pouvions : dès que nous voyions le découragement s'emparer d'un de ces deux pauvres êtres, vite, les amis répandaient dans Paris le faux bruit d'une prochaine guérison, d'un prompt rétablissement : quelque journal s'emparait de la fausse nouvelle et le lendemain on en apportait le numéro à la malade dont le regard brillait alors de plaisir : elle aussi se prenait à ce mensonge, elle assurait qu'elle se sentait mieux, et nous, le cœur gonflé de larmes, il nous fallait sourire à cette femme si jeune et si belle, sur qui la mort avait déjà étendu une de ses ailes.

Il est des familles sur lesquelles la fatalité semble accumuler tous ses coups à la fois. Huit jours avant la mort de Jenny, un de ses fils, âgé de douze ans, se casse la cuisse en deux endroits en jouant à sa pension : le pauvre enfant ignore encore la perte qu'il vient de faire de sa mère, qui est morte sans avoir appris l'accident arrivé à son fils. Enfin, dimanche, à six heures du matin, M^{me} Leplus a succombé à ses maux. M. Leplus était plongé dans la douleur la plus vive, lorsque, quelques heures après, il reçoit la nouvelle de la mort de son frère, militaire en garnison à Lyon. On ne peut comprendre que la force humaine soit capable de supporter une telle accumulation de malheurs : aussi tous les amis de Leplus firent-ils des efforts incroyables pour le détourner de suivre le convoi funèbre ; alors son désespoir ne connut plus de bornes ; et lorsque, cédant à ses instances, on lui promit qu'on l'y laisserait aller, il se jeta au cou de celui qui lui annonça cette nouvelle, dont la faveur lui parut un bienfait inespéré.

Une foule considérable d'amis et d'artistes s'était réunie lundi dernier à la maison mortuaire. Les cordons du char funèbre, derrière lequel marchaient M. Leplus et le fils aîné de Jenny, tous deux fondant en larmes, étaient portés par MM. Etienne Arago, ex-directeur du Vaudeville ; Girard, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique ; Ambroise Thomas, Masset et Mocker. Les artistes de l'Opéra-Comique avaient désiré faire un dernier adieu à leur infortunée camarade en exécutant quelques morceaux de musique religieuse dans l'église ; mais, par une intolérance incroyable, le clergé de l'Assomption s'y est obstinément refusé.

Après le service funèbre, le convoi s'est dirigé vers le cimetière Montmartre. M. Etienne Arago a prononcé quelques paroles touchantes sur cette tombe si prématurément ouverte, et les sanglots ont éclaté de toutes parts lorsque, faisant allusion au dernier succès de Jenny, il a dit : *Adieu, pauvre Reine d'un jour !!!*

Ad. ADAM.

No. 28	TITLE	Une amie de Gérard de Nerval : Jenny Colon
	JOURNAL	
	DATE	[Dimanche 18 juillet 1919]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Aristide Marie
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-4953

UNE AMIE DE GÉRARD DE NERVAL : JENNY COLON

Sous ce titre très simple: *Gérard de Nerval, le poète et l'homme*, M. Aristide Marie publie à la librairie Hachette un très beau volume luxueusement édité et consacré entièrement à l'auteur célèbre des *Odelettes*, des *Chimères*, de *Sylvie* et de tant d'autres délicieux ouvrages, qui l'ont fait considérer non seulement comme une des plus belles physionomies du romantisme, mais comme un précurseur du symbolisme. Cette étude, établie sur des documents inédits et profondément fouillés, présente un caractère des plus attachants. Nous en extrayons la page suivante relative à Jenny Colon, l'artiste qui occupa une grande place dans la vie de Gérard de Nerval:

Après un bref séjour au Gymnase, où elle fut charmante dans l'Oncle Rival, elle débuta aux Variétés, le 27 octobre 1828, dans *la Semaine des Amours*, de Dumanoir; puis des tournées l'éloignèrent quelque temps de ce théâtre où elle fit sa rentrée pour jouer successivement, de 1834 à 1835, dans *la Modiste*, *la Prima Donna*, *la Camarade de pension*, d'Ancelet et *la Femme qui se venge*. A la fin de 1835, elle fut engagée à l'Opéra-Comique et y débuta, au commencement de 1836, dans le rôle de *Sarah la folle*, de Grisar.

A cette époque, où elle entre dans l'histoire de Gérard de Nerval, Jenny est la cantatrice légère, fêtée du public, dont la louange défraye les feuilletons de théâtre, dont les portraits graphiques ou littéraires ont les honneurs des revues et des galeries d'illustrations. Elle y fait bonne figure parmi les gloires de ce temps, où cependant le ciel théâtral est constellé des astres les plus radieux du drame, de la danse et du chant: Dorval, la Taglioni, Fanny Elssler, les Grisi, Léontine Fay, Sontag et la Divine Malibran. Sa beauté n'est pas moins louée que son talent: les roses et les lis de son teint, la ligne de sa gorge et de ses épaules, la grâce de sa démarche et la joie triomphante de son sourire sont célébrés par les dithyrambes les plus enflammés. Elle revit ainsi, dans la parfaite lithographie que nous a laissé d'elle Léon Noël: le visage encadré de boucles blondes s'anime de la vivacité des yeux noirs: les lignes des bras et du buste affirment le triomphe de la chair jeune et fraîche. Tout au plus critiquerait-on un peu de rondeur poupine dans le bas du visage et le menton. C'est bien, en résumé, la florissante créature vers laquelle monte l'hommage du plus grand nombre. Mais faut-il le dire? Devant cette alluciante commère, l'évocation nous échappe un peu de la silhouette de rêve entrevue dans les nuits, de cette Adrienne grande et belle, dont la taille élancée se développait aux rayons pâles de la lune... Peut-être songeons-nous mieux au sourire avenant et à la grâce opulente de la dame de Mortefontaine...

Gavarni a tracé, lui aussi, pour *le Monde dramatique*, un croquis lithographique où les attraits de Jenny sont rehaussés de la seyante coiffure et de la courte jupe bouffante de la *Sarah* de Grissar [Grisar]. Mais voulez-vous un signalement minutieux, où rien n'est omis des particularités physiques de la diva? C'est Théophile Gautier qui nous le fournit, avec sa vision de peintre et son talent d'analyste descriptif. Il faut chercher le morceau dans un ouvrage aujourd'hui très rare, publié en 1839, sous la direction d'Alphonse Esquiros: ce devait être un monument édifié par la plume et le crayon aux *Belles Femmes de Paris*, avec la collaboration «d'hommes de lettres et d'hommes du monde», et notamment des favoris de l'époque, Roger de Beauvoir, Émile Deschamps, Gautier, Houssaye et Gérard lui-même. Le texte est accompagné de portraits lithographiques de très inégale qualité, où manque celui Jenny; mais sa silhouette littéraire nous est une précieuse compensation. «Ce portrait nous fut commandé par Gérard», dit Théophile, qui avait été également prié par son ami de faire des sonnets en l'honneur de sa dame:

«Madame Leplus, – ainsi s'appela Jenny, après son mariage, – qui, au premier coup d'œil, rappelle les figures allégoriques de la vie de Catherine (*sic*) de Médicis, a cependant quelque chose de plus choisi et de plus élégant que le type ordinaire de la beauté flamande, rêvé plutôt que copié par Rubens. Elle est forte et grasse, mais il y a loin de son embonpoint potelé et soutenu aux avalanches de chair humaine du peintre d'Anvers: son teint blanc, délicat, a quelque chose de soyeux et de pulpeux comme une feuille de camélia ou de papier de riz, n'est pas traversé par des réseaux bleuâtres et martelé de plaques rouges, ainsi que les robustes divinités de l'artiste néerlandais. Elle se rapproche plus du type *biondo e grassolo* célébré par Gozzi. Certaines Madeleines de Paul Véronèse, quelques portraits de Giorgione, la Judith d'Allori rentrent tout à fait dans son caractère de beauté. Le front large, plein, bombé, beaucoup plus développé qu'il ne l'est habituellement chez les femmes, attire et retient bien la lumière, qui s'y joue en luisants satinés; le nez fin et mince, d'un contour assez aquilin et presque royal, tempère heureusement la gaieté un peu folle du reste de la figure. Singularité charmante, une prunelle brune scintille sous un sourcil pâle et velouté d'une extrême douceur. Quant à la bouche, elle est pure, bien coupée, aisément souriante avec une certaine inflexion moqueuse à la lèvre inférieure, qui lui ajoute un grand charme. L'ovale de ses joues se distingue par la gracieuse plénitude des contours et l'absence de saillie des pommettes; le menton est frappé au milieu d'une petite fossette, excellent nid pour les amours, comme aurait dit un poète du temps de Louis XV.»

Et l'abondant Théo continue ainsi, sans omettre aucun détail, s'arrêtant avec complaisance «aux cheveux flaves et rutilants, au col admirablement attaché, conduisant, par une ligne onduleuse et riche, aux magnificences des épaules, à la poitrine ronde et pleine, d'une saillie modérée, mais complètement féminine. Bref, elle est la femme dans toute l'acceptation du mot, par les cheveux blonds, par sa taille fine et ses hanches puissamment développées, par le timbre argentin de sa voix, par la molle rondeur de ses bras»!...

Enfin il la voit vêtue de ces grandes robes de lampas ou de brocatelle, aux plis soutenus et puissants, en haute fraise goudronnée, comme dans les dessins de Roman de Hooge. «Toute la toilette abondante et somptueuse du XVI^e siècle s'adapte merveilleusement à la physionomie de Mme Leplus, que l'on prendrait pour une de ces belles dames des gravures d'Abraham Bosse, qui marchent gravement, une tulipe à la main, suivies du petit page nègre qui porte leur queue, leur chien et leur manteau, dans les allées bordées de buis d'un parterre du temps de Louis XIII:»

*... C'est sous Louis XIII, et je crois voir s'étendre
Un coteau vert que le couchant jaunit:*

*Puis une dame à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs en son costume ancien...*

Que de rapprochements on trouverait encore dans l'emploi que fait Gérard des mêmes images et des mêmes mots, le tout attestant une communauté d'impressions et d'entretiens, et, croyons-nous, la collaboration de Gérard au portrait de Jenny.

Aristide MARIE.

No. 29	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. – Artistes Français. 9 ^e étude. Mme Dorus-Gras.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 8 mars 1840
	ISSUE/YEAR	No. 10, 3 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	101-103
	SOURCE	Journal

ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
DEUXIÈME SÉRIE. – ARTISTES FRANÇAIS.
9^e étude.
MME DORUS-GRAS.

Mme Dorus-Gras est une artiste toute française, et, à ce titre, ses succès et son talent ont droit aux sympathies de tous les amis de l'art national. bercée dès son enfance aux traditions de l'école dont elle est aujourd'hui l'un des représentans les plus gracieux et les plus brillans, elle s'est développée, elle a grandi, elle a conquis sa glorieuse place parmi les illustrations contemporaines, sans qu'elle ait eu besoin d'aller chercher, dans l'étude des modèles étrangers, les qualités qui la distinguent et justifient sa réputation. Mme Dorus-Gras est une fleur de notre champ, une étoile de notre ciel ; nous serions ingrats de l'oublier.

Née à Valenciennes, Mme Dorus-Gras a fait ses premières études lyriques dans la maison paternelle ; son éducation musicale a été commencée, dirigée et à peu près achevée par son père, M. Dorus, chef d'orchestre du théâtre de cette ville et musicien fort distingué, qui, après avoir noblement servi son pays sur les champs de bataille, l'a enrichi d'une artiste du premier ordre.

Mlle Dorus, encore enfant, s'étant fait entendre dans un concert, la municipalité de Valenciennes devina l'avenir de cette jeune fille, et l'envoya au Conservatoire de Paris avec une pension dont la durée fut fixée à trois ans. Mlle Dorus entra au Conservatoire au mois de décembre 1821 ; ses heureuses dispositions se développèrent promptement, et, dès la première année, elle remporta le premier prix de chant dans les classes de MM. Henri et Blangini. C'était, a dit avec raison un de ses biographes, la plus belle preuve de gratitude qu'elle pût offrir à ses protecteurs. Nous ajouterons que ce triomphe dut être accueilli à Valenciennes comme une éclatante sanction de la bienveillance éclairée qui l'avait pour ainsi dire préparé. Le lauréat reçut ensuite les encouragemens et les conseils de MM. Paër et Bordogni, et, cette même année, elle fut jugée digne d'entrer dans la musique de la chambre du roi.

Mlle Dorus, que ses instincts d'artiste tourmentaient, et qui semble avoir compris de bonne heure que son talent a besoin des émotions et des épreuves des solennités publiques, quitta alors Paris et alla de ville en ville donner des concerts où sa voix fraîche, harmonieuse et déjà habile, acquit peu à peu la netteté et la souplesse qui la caractérisent aujourd'hui. A Bruxelles surtout elle

obtint, au Théâtre-Royal, dont la salle avait été mise à sa disposition, un succès qui eut beaucoup de retentissement et qui appela sur elle l'attention de M. le comte de Lidelkerke, commissaire royal, au nom duquel des propositions lui furent faites pour un engagement à ce même théâtre.

Quoique jusqu'alors elle n'eût fait aucune étude de l'art dramatique, Mlle Dorus consentit l'engagement qui lui était offert ; et, après avoir, pendant six mois, travaillé la déclamation lyrique avec M. Cassel, artiste du Théâtre-Royal, elle débuta, et la hardiesse de ce début fut pleinement justifiée par les suffrages d'un public dont le goût n'a jamais été, que nous sachions, trouvé en défaut.

La révolution de 1830 vint suspendre le cours des brillantes représentations de Mlle Dorus ; mais obligée de quitter une ville où elle avait recueilli ses premières couronnes et de revenir à Valenciennes, elle n'oublia pas tout ce qu'elle devait à la bienveillance des habitans de Bruxelles, et s'empressa de leur apporter le concours de son talent et de sa reconnaissance lors du concert donné au profit des victimes de septembre.

La place de Mlle Dorus était à l'Opéra-Français ; elle y fut enfin appelée, et le 9 novembre 1830, elle y fit son premier début dans le *Comte Ory*. Le public parisien sanctionna le jugement de celui de Bruxelles, et notre Opéra se montra fier d'une artiste qui, en venant occuper, au-dessous de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau], une place où nulle autre avant elle n'avait été jugée digne de s'asseoir, promettait de s'élever encore ; car, à son âge, le présent n'était pour ainsi dire qu'un gage de l'avenir ; sa jeunesse et son talent n'avaient pas porté tous leurs fruits.

A la retraite de Mme Damoreau, Mlle Dorus prit, comme chef d'emploi, possession de ses rôles : elle joua dans la *Muette* [*La Muette de Portici*], *Guillaume Tell*, *Fernand Cortez* et le *Rossignol* ; elle créa les rôles de Thérésina dans le *Philtre*, du page dans *Gustave* [*Gustave III*] et d'Alice dans *Robert-le-Diable*. Dans tous ces rôles elle déploya des qualités qui lui concilièrent, chaque jour davantage, les sympathies de nos dilettanti, et manifesta par ses progrès, // 102 // excités et non ralentis à chaque nouveau suffrage de la faveur publique, que les triomphes de l'amour-propre ne suffisaient pas à sa passion de l'art, et qu'elle poursuivait ses études avec une rare persévérance et une consciencieuse intelligence de ses devoirs d'artiste. Mais la création qui lui fit le plus d'honneur fut sans contredit le rôle d'Alice dans *Robert* [*Robert le Diable*] ; ce rôle, si dramatique et si brillant, a été établi par Mlle Dorus avec une supériorité dont les traditions sont devenues classiques.

Mariée, le 9 avril 1833, à un premier violon de l'Opéra, Mme Dorus-Gras a créé depuis les rôles d'*Eudoxie* de la *Juive*, *Marguerite de Valois* des Huguenots, *Ginevra* de *Guido* [*Guido et Ginevra*], *Theresa* [Teresa] de *Benvenuto* [*Benvenuto Cellini*], *Ritta* de la *Xacarilla*. La reprise de *Guillaume Tell*, lors des débuts de Duprez, a été pour elle un beau succès ; jamais, en effet, le duo du second acte n'avait produit un aussi grand effet.

Mme Dorus-Gras qui a créé avec tant de bonheur le rôle si dramatique d'*Alice* dans *Robert* [*Robert le Diable*], a chanté avec une égale supériorité le rôle d'*Isabelle* du même ouvrage. Elle est la seule cantatrice de l'Opéra qui puisse aborder alternativement, sans être jamais au-dessous de sa brillante réputation, des rôles d'expression et d'énergie comme *Alice* et *Ginevra*, et des rôles légers et de pure vocalisation comme *Marguerite* des *Huguenots*, *Marie* du *Serment*, *Isabelle* de *Robert*, etc.

Mais ce n'est pas au théâtre seulement et à Paris que Mme Dorus-Gras a cueilli toutes les fleurs de sa couronne d'artiste : Toulouse, Strasbourg, Metz, Nancy, Lille, toutes les principales villes de France l'ont successivement saluée de leurs sympathiques acclamations, car le repos et les loisirs de ses congés annuels ont été par elle sacrifiés constamment à cet incessant besoin qu'elle éprouve de féconder ses études quotidiennes par les quotidiennes émotions de la scène. L'étranger aussi a vu Mme Dorus répondre à son appel, et les journaux ont retenti l'année dernière, durant la saison de 1839, de l'enthousiasme qu'elle a excité en Angleterre où ses représentations et ses concerts ont laissé un tel souvenir, que les offres les plus brillantes lui ont été faites depuis pour plusieurs théâtres de Londres, et que nous ne serions pas surpris de la voir tôt ou tard, dans l'unique but d'échapper aux dégoûts que lui inspirent les intrigues de coulisses, céder aux sollicitations pressantes dont elle est l'objet.

Mme Dorus-Gras est, en effet, une de ces artistes consciencieuses que les succès n'étourdissent pas, et qui, cherchant dans un travail sans relâche la perfection à laquelle il leur est permis d'aspirer, ne voudraient devoir qu'à leur talent la faveur du public et celle de la presse. C'est là un hommage qu'elle rend à la presse et au public ; mais la dignité du talent est souvent ce qui le perd en nos temps de vénales complaisances, et les mauvaises passions qu'elle offusque ou qu'elle irrite se font toujours une arme de la confiance des nobles cœurs dans la justice de l'opinion. Voilà pourquoi Mme Dorus-Gras, dont tous les progrès se sont accomplis sous nos yeux, et qui, née de l'École Française, a voulu lui rester fidèle, n'a pas encore obtenu parmi nous la place que nous ne refusons jamais aux réputations transalpines ; voilà pourquoi nous n'osons pas dire d'elle ce que les étrangers proclament ; voilà pourquoi nous voyons toujours en elle l'artiste à ses débuts ; et voilà enfin pourquoi nous sommes menacés de la perdre !

Et pourtant, comme artiste, quelle cantatrice a rendu plus de services à l'art français par la propagande de son talent, et à l'Opéra par son zèle, par son intelligence, par sa merveilleuse aptitude et par cette invariable bonne volonté qui a fait que, pendant dix ans, nulle représentation n'a manqué par sa faute ? Quelle artiste a su mieux justifier à Paris et dans les départemens les suffrages du vrai public, de celui que l'on ne peut ni corrompre ni égarer, et qui, pour applaudir, ne demande qu'à être ému ? Quelle artiste, dans cet ordre éminent qui touche aux grandes exceptions de la nature et de l'art, pourrait s'enorgueillir, comme Mme Dorus-Gras, d'une carrière, longue déjà, où l'on ne compte pas un échec et où les succès ont été nombreux et variés ?

Et comme femme ! devons-nous oublier ce que Mme Dorus a fait pour Hérold, le grand artiste, dont elle a prolongé les jours et adouci l'agonie. Hérold

venait de donner à l'Opéra-Comique son *Pré aux Clercs*. Épuisé par le travail et par la maladie, il ne vivait que de la vie de son ouvrage, il ne vivait que pour assister à son dernier triomphe, pour entendre Paris applaudir au chant du cygne ; mais voilà qu'une indisposition subite de Mme Casimir, chargée du rôle principal, vint dès le premier jour arrêter les représentations de cet opéra. Hérold n'eût pas survécu à un tel malheur. Désespéré, l'artiste mourant alla trouver Mlle Dorus et la pria de vouloir bien prendre le rôle abandonné. Elle y consentit, la pieuse jeune fille, car elle comprenait la douleur du poète, et descendit de la grandeur de l'Opéra dans l'étroite enceinte du théâtre de la Bourse. Quarante-huit heures lui suffirent pour apprendre le rôle d'Isabelle, et le 21 décembre 1832 elle recueillit les fruits de sa bonne action, qui fut pour elle l'occasion d'un beau triomphe : le pauvre malade, suivant l'expression d'une lettre de la veuve d'Hérold à Mlle Dorus, retrouva dans ce succès un peu de force et de bonheur.

Dans la position élevée qu'elle ne doit qu'à son mérite, l'artiste de 1840 a tenu toutes les promesses de la jeune fille de 1832 ; et son concours est assuré à toute pensée généreuse.

Voilà donc un artiste qui nous appartient, non-seulement par sa naissance, mais encore par son éducation musicale, commencée au Conservatoire de Paris et perfectionnée ensuite sur nos premières scènes lyriques. Nous l'appellerions volontiers la Grisi de l'Académie royale de Musique : la belle cantatrice italienne, a soutenu, comme on le sait, tout le répertoire du Théâtre-Italien depuis 1832 jusqu'en 1837 ; comme elle, Mme Dorus a soutenu et soutient celui de l'Opéra, depuis la retraite de Mlle Falcon. Dans tous les rôles qui lui sont échus en partage, Mme Dorus s'est montrée souvent avec un grand succès, toujours avec honneur. Artiste pleine d'intelligence et de dévoûment, elle possède une des ces heureuses organisations physiques qui la rendent infatigable. Sa voix est d'une belle étendue : elle peut parcourir sans difficulté deux bonnes octaves, de l'*ut* bas jusqu'au *ré* bémol suraigu. Faible et légèrement voilée dans la première octave, elle devient pure et vibrante à la seconde ; flexible, agile, légère, elle brille surtout dans les fioritures et les ornemens de la vocalisation. Les traits les plus bizarres, les caprices les plus variés, les aspérités les plus hardies de la roulade, n'offrent aucun obstacle à la merveilleuse facilité de son gosier. Rien de plus délicat que ses points d'orgues ! Aussi exacte que Mme Damoreau, Mme Dorus se fait remarquer encore par l'éclat et la vigueur de son chant. Sa voix, d'une intonation parfaite, attaque la note avec une sûreté et une fermeté surprenantes ; elle est assez puissante pour lutter sans désavantage avec le bruit immodéré de l'orchestre. Qualité rare et précieuse, aujourd'hui surtout que les effets dramatiques sont malheureusement plutôt dans l'orchestre que sur la scène. Mme Dorus-Gras a continué Mme Damoreau à l'Académie royale de Musique. Celle-ci avait déjà montré que notre langue ne repousse pas, comme on l'avait cru jusqu'alors, les traits et les ornemens du chant ; Mme Dorus-Gras a fait plus encore : elle a prouvé par l'exemple, que les broderies les plus riches et les plus délicats ne sont incompatibles ni avec les formes, ni avec l'expression du drame. S'il arrive quelquefois à cette habile cantatrice de blesser le sentiment dramatique par une abondance luxueuse d'ornemens, avec quel bonheur ne rachète-t-elle pas cet oubli passager de la vérité par // 103 // le fini et le goût de son exécution ! Eh ! comment résister d'ailleurs aux applaudissemens qui accompagnent toujours ces

délicieuses fantaisies ! C'est le public qui l'entraîne irrésistiblement ; et si la critique a le droit de s'en plaindre, il n'en est pas de même de l'artiste ; le public a aussi des droits qu'il faut savoir respecter.

Mme Dorus est une des meilleures musiciennes qu'il y ait au théâtre : c'est par une étude assidue, par une observation réfléchie des effets scéniques, qu'elle est arrivée au degré où nous la trouvons maintenant. Ses progrès qui ont paru imperceptibles à ceux qui l'ont suivie depuis ses débuts jusqu'à ce jour, ont été plus grands qu'on ne le pense généralement. Mais Mme Dorus est une de ces natures privilégiées pour lesquelles l'art n'a point de limites. Les mêmes études et le même amour de l'art qui ont porté si haut sa réputation, doivent l'élever et l'agrandir encore, et on ne peut pas dire où s'arrêtera la marche toujours ascendante de son talent.

ESCUДИER.

No. 30	TITLE	Cantatrices. Mme Dorus-Gras. 7 ^e livraison.
	BOOK	<i>Écrivains et artistes vivants, français et étrangers</i> . Biographies avec portraits. Paris: bureau du journal "Outre-mer," 1840.
	AUTHOR	X. Eyma and A. de Lucy
	PAGES	163-188
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

CANTATRICES
M^{me} DORUS-GRAS
7^e livraison

Supposons que ce soit aujourd'hui jour d'opéra, et que l'on joue ou les *Huguenots*, ou *Guillaume Tell*, ou *Robert-le-Diable*? Evidemment, la foule est compacte aux portes; ainsi, ami lecteur, dépêchons-nous, s'il vous plaît, de prendre la queue; car avec un de ces chefs-d'œuvre, il y a double attrait pour le public. Voyez sur l'affiche ces deux noms: Duprez et Dorus, qui y brillent en grosses lettres. Sans eux, point de spectacle, ou le chef-d'œuvre perd moitié de sa valeur. Si vous le voulez bien, les choses se feront plus // 164 // vite ici qu'entre les barrières du péristyle. – Nous sommes déjà à nos stalles; le redoutable Habeneck tient en main son archet, et, comme Neptune armé de son sceptre, il semble prononcer un formidable *quos ego*... Le silence s'établit; toutes les oreilles sont attentives, toutes les haleines en suspens: car là-bas en face de nous, une jeune femme frêle et mignonne, blonde comme l'antique Vénus, exhale les sons merveilleux d'une voix pure et mélodieuse. Allons, faites comme nous, ami lecteur, faites comme toute la salle, applaudissez, applaudissez!... C'est bien, nous sommes contents de vous.

Maintenant la toile est baissée; jetons un coup d'œil dans la salle: vous la connaissez sans doute; mais il est un coin dont vous avez vaguement entendu parler, une sorte d'ancre qu'on appelle *loge infernale* ou *loge des lions*. – Que s'y passe-t-il durant le spectacle? Ce sont de continuelles allées et venues, un incessant tapage de portes ouvertes et fermées, de frénétiques bravos tou- // 165 // jours [toujours] inopportuns, ou des marques d'improbation, souvent même des sifflets dont le public ignore la cause. Entre ces riches tentures et sur ces chaises de velours trônent les vrais directeurs de l'Opéra, les prétendus sultans des coulisses qu'ils érigent en harem; ceux enfin qui imposent à des directeurs postiches subventionnés par le gouvernement, les premiers rôles, à leur gré, pour telle médiocre chanteuse qu'ils *protégeront* au détriment d'une cantatrice de talent ou d'une femme qui demandera à rester honnête; qui imposent les pirouettes pour telle ou telle sauteuse, sous peine de siffler et d'interrompre la scène.

Si, d'aventure, ces directeurs postiches dont nous parlions tout à l'heure, dans une promenade aux Tuileries, s'arrêtent à contempler Spartacus brisant ses fers, il leur vient à l'esprit des idées de rébellion; ils jurent de secouer enfin un

joug qui leur pèse, et rentrent au logis, hardis, résolus et médi- // 166 // tant [méditant] quelque grande réforme, comme par exemple de faire évacuer les coulisses par leurs tyrans, afin que l'Académie Royale ne soit plus un lieu avoué de débauche et de corruption éhontée, de reprendre la haute main dans la distribution des rôles, afin que le public retrouve l'actrice aimée à la première place, afin de consigner dans l'ombre les prétentieuses rivalités! – De quoi donc vous avisez-vous là, Messieurs? N'entendez-vous pas ces rugissements qui éclatent dans la loge des lions? – Allons, dépêchez, s'il vous plaît, rentrez bien vite dans l'ordre; et de quel droit?... Baissez un peu la voix, rouvrez les portes du harem; on vous en fera les eunuques, que diable! c'est déjà bien glorieux: ne vous mêlez pas des pièces ni des acteurs!

Et de fait, le lendemain, cela est ainsi. Trois tentatives de ce genre ont parcouru ces phases; et, à l'heure qu'il est, les tyrans de l'Opéra ont obtenu un lambeau de victoire; on leur a laissé libre le foyer des sauteuses, // 167 // qui s'en réjouissent beaucoup! – Permis, il est vrai, en quelque lieu que ce soit, à des filles de vendre leurs corps; mais jamais on n'empêchera des hommes sérieux et jaloux des destinées de l'art de se plaindre hautement que le sort du premier théâtre lyrique du monde soit livré aux caprices de quelques oisifs, et de trouver au moins étrange que le public ait souffert aussi patiemment jusqu'à ce jour que l'on fasse affront, devant lui, à ses cantatrices privilégiées, ou que l'on cherche à lui imposer des femmes sans talent, que des *amis* maladroits et ignorants voudraient élever sur le pavois, en dépit du goût, de l'art même, dont ils ne savent pas le premier mot, et de la justice. – Et ne croyez pas, s'il vous plaît, que ce cercle soit composé, comme on se le figure un peu trop généralement, de nos jeunes gens les plus distingués, *des plus beaux noms de France*, comme je l'ai lu quelque part! Point; et si, par hasard, il s'y trouve quelques hommes de naissance, // 168 // d'éducation, ou même de fortune, ils ne sont pas à leur place, et nous souhaiterions vivement les en voir sortir.

Ce petit bout d'histoire que nous venons d'écrire n'est point un hors-d'œuvre. Nous n'avons pas cru devoir faire taire en nous un mouvement d'indignation bien naturelle contre cette bande de pygmées, nous qui avons eu la douleur, l'an passé, de les entendre presque siffler l'artiste dont nous allons écrire la biographie; et cela, le devineriez-vous? pour soutenir une cantatrice d'un talent honorable, et à qui de pareils moyens doivent certainement répugner. Or, en voilà assez sur des gens trop peu importants pour nous avoir occupés si longtemps. S'il ne nous avait pas été nécessaire de dire quelles mains profanes avaient jeté la seule pierre qui ait troublé la limpidité des succès de Mme Dorus-Gras, nous nous serions tus. Fuyons donc au plus vite l'atmosphère des coulisses, où nous ne reviendrons guère; cou- // 169 // doignons [coudoyons] tous ces chanteurs sans voix, toutes ces cantatrices qui ne le sont que de nom, laissons de côté toutes ces sauteuses nues dont les plus ingambes sont appelées danseuses; de celles-là même nous ne parlerons pas, mais jetons leur un mot de consolation en passant: Que si à nos yeux elles ne sont pas des *artistes* et n'ont pas de titres pour figurer dans notre galerie, c'est que nous les regardons, si elles le veulent, comme des *sylphides* que nous ne pourrions atteindre dans leur vol léger à travers les nuages. Fuyons donc au plus vite ces coulisses, et entamons notre biographie.

Il y avait à Valenciennes un vieil officier qui, rentré dans ses foyers domestiques, après avoir rapporté des champs de batailles bon nombre de blessures, des états de services bien remplis, avait mis de côté l'uniforme pour endosser l'habit bourgeois, et au lieu du sabre vainqueur s'était armé du pacifique archet de chef d'orchestre au théâtre de la ville. Son oreille ne s'était point gâtée au bruit du canon, il avait gardé bon souvenir des // 170 // suaves mélodies qui charmaient sa jeunesse; il était revenu, comme devant, excellent musicien, et passionné pour son art. – Une douce enfant, chaste et gracieuse créature vivait à l'abri de son aile paternelle. Le vieux militaire n'avait plus qu'une ambition; il guettait heure par heure, avec une inquiète sollicitude, le moment où viendrait à éclore dans cette âme les premiers germes qu'il y avait semés d'un art dont il était enthousiaste. Il tressaillit de bonheur le jour où il entendit la petite Julie fredonner assez passablement quelques airs qu'il lui avait appris. De ce moment, il s'attacha à développer en elle le précieux instrument que la nature lui avait donné, et Mlle Julie commença, sous la direction paternelle, des études fortes et sagement combinées; les progrès étaient rapides, le maître doublait de soins, et, grâce à l'intelligence de l'élève aussi bien qu'à l'expérience et la distinction du talent de son père, Mlle Dorus avait bientôt vaincu d'une manière éclatante les plus pénibles difficultés. // 171 //

Le temps était venu où l'oiseau devait quitter son nid pour prendre sa première volée au grand soleil, et jeter aux échos les premiers accents de sa voix. Mlle Julie allait franchir le seuil de l'enfance, pour entamer sa vie d'artiste. Moment cruel et gros d'anxiété! Qui sait? peut-être une aurore splendide qui va se lever sur son avenir! Peut-être un matin chargé d'ombres et de nuages portant dans leurs flancs une tempête qui enveloppera toute son existence! C'était à un concert public que la jeune cantatrice devait subir son épreuve.

Voyez-vous d'ici ce père tremblant et suffoqué d'émotion! Où conduisit-il cette enfant qu'il tenait par la main? A la gloire ou bien au martyre? Quel regard de douleur il dut jeter derrière lui! Peut-être hésita-t-il! Mais lorsqu'il vit cette jeune fille calme et forte, car sans doute une sorte d'inspiration intérieure l'illuminait à cette heure suprême, son cœur dut renaître, son pas se raffermir, et il marcha plus plein d'espérance. Mais ses // 172 // angoisses n'étaient pas finies; elles durent être terribles lorsque l'enfant monta sur l'estrade...; le courage et l'énergie du soldat avaient disparu devant l'anxiété paternelle: il pouvait mourir au moment où les premières notes éclatèrent... Horrible torture!... Mais la vie lui revint, il releva fièrement la tête, qu'il tenait cachée dans ses mains... les bravos avaient couvert la voix de sa fille!.... L'avenir s'ouvrait riche et serein pour Mlle Dorus! c'est à peine si elle comptait alors dix ou onze ans.

A quelques jours de là, le conseil municipal, au milieu de ses discussions d'édilité, de pavage, d'éclairage, souleva une question dite *frivole*; les succès d'une enfant avaient mis en ébullition les têtes ordinairement les plus antipathiques aux arts; enfin, on vota à l'unanimité que Mlle Dorus serait envoyée au Conservatoire de Paris aux frais de la ville, avec une pension dont le conseil municipal fixa la durée à trois ans. C'était le complément du succès qu'elle venait d'obtenir. Or, // 173 // le conseil savait bien qu'en agissant ainsi, il

s'adressait à qui pourrait un jour lui donner les plus éclatantes preuves de gratitude. Comme dit Malherbe dans une de ses lettres: «La gloire est la monnaie dont les petits paient les bienfaits des grands.» Nous demanderons néanmoins si aujourd'hui le conseil municipal n'est pas un peu le débiteur de sa protégée!

M^{lle} Julie Dorus entra au Conservatoire, en décembre 1821, dans les classes de MM. Henri et Blangini; et, la première année de ses études, elle obtint le prix de chant. M^{lle} Dorus, alors comme aujourd'hui encore, n'était pas femme à se laisser éblouir par un triomphe; elle comprenait, elle comprend toujours que les conseils, à tout âge, en toute occasion, ne sont jamais inopportuns; elle rechercha donc avec avidité ceux de Paër et de Bordogni. Elle ne pouvait pas mieux s'adresser qu'à ces deux excellents professeurs: Paër, qui était alors directeur de la musique // 174 // du roi, y attacha M^{lle} Dorus, cette même année où elle avait obtenu le prix.

Mais la jeune cantatrice se trouvait ainsi emprisonnée: il lui fallait beaucoup plus d'espace! Avec cette ardeur d'ambition et cette soif de succès qui travaillent tout artiste, elle eût volontiers convié l'univers entier à entendre les accents de sa voix, et chaque jour elle se trouvait en face d'un auditoire restreint, d'un auditoire de courtisans: pas de juges! indulgents ou sévères, que lui importait? Elle pouvait les redouter, mais elle les appelait; et puis un vague instinct de sa vocation réelle la tourmentait et la poussait. Comme ces enfants de régiment qui viennent au monde, disent les chansons, au bruit de la guerre et au son du tambour, et qui grandissent vivent et meurent là où ils sont nés, sur l'affût d'un canon, à l'ombre d'un drapeau flottant, son berceau à elle avait été placé pour ainsi dire côte à côte avec un théâtre: elle était destinée à y monter un jour. // 175 //

M^{lle} Dorus secoua donc ses chaînes et partit, allant de ville en ville donner des concerts. A la bonne heure! voilà des émotions! voilà la vie d'artiste! joie et crainte, espérance et désillusion, toutes choses qui sont de nature à tuer les gens vulgaires, mais qui sont l'élément des intelligences d'élite, parce que Dieu les a trempées d'une énergie particulière, et qu'elles y trouvent l'aiguillon qui les emporte au but.

Partout les succès suivaient la jeune cantatrice; ils l'accompagnèrent jusqu'à Bruxelles. Là surtout elle obtint un éclatant triomphe dans un concert donné au Théâtre-Royal. Le lendemain, le comte de Lidelkerke, commissaire du roi, lui offrit un engagement à ce même théâtre. Le talent de M^{lle} Dorus n'était pas arrivé à sa maturité, encore moins à son apogée; mais il avait fécondé sous de bienfaisantes études; et puis c'était d'ailleurs de sa nature de grandir toujours. Il offrait alors bien des fleurs épanouies à cueillir! // 176 // L'offre du commissaire royal réalisait toutes les espérances de M^{lle} Dorus; ses amis, pleins de confiance, la pressèrent d'accepter; ses ennemis (car toute gloire en a) s'en réjouirent aussi sans doute... Ils pouvaient compter sur une circonstance assez grave pour compromettre son début. M^{lle} Dorus ignorait complètement les premiers principes de la déclamation; mais avec une volonté comme la sienne, ce n'était pas là un obstacle. Pendant quelques mois, elle se confia aux leçons de M. Cassel,

et elle aborda la scène avec une hardiesse qu'un grand et légitime succès couronna pleinement.

En 1830, le canon des révolutions couvrit la voix des chanteurs et dispersa la troupe du Théâtre-Royal. M^{lle} Dorus quitta alors Bruxelles et retourna à Valenciennes, où elle resta peu de temps: sa destinée l'appelait ailleurs. Elle vint s'abattre de nouveau sur ce vaste Paris d'où elle était partie enfant; elle y avait laissé quelques bons souvenirs dans l'âme de ceux qui avaient entendu ses pre- // 177 // miers [premiers] essais et suivi avec intérêt ses succès et ses progrès à l'étranger. Elle revenait, cette fois, cantatrice consommée, mais comptant encore bien plus sur l'avenir que sur le présent.

L'Académie royale de Musique lui ouvrit ses portes à deux battants, le 9 novembre 1830. M^{lle} Dorus y débuta dans le *Comte Ory*. Rien de ce qu'on nous avait raconté de son talent n'était de trop. Comme c'est toujours un jour de fête que l'apparition d'une artiste de talent parmi nous, il y eut fête ce soir-là à l'Opéra; c'est-à-dire que les vrais amis de l'art saluèrent par d'immenses bravos la débutante, et devinèrent qu'elle serait bientôt le plus ferme soutien de notre scène lyrique. Qui pouvait mieux qu'elle, en effet, succéder à M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau] ! C'était la même perfection de méthode, la même pureté, la même élégance. Elle lui succéda, en effet, tout naturellement; à la retraite de M^{me} Damoreau, elle prit ses rôles comme chef d'emploi, et les habitués de l'Opéra purent s'assurer que la *Muette* [*La Muette de Portici*], *Guillaume Tell*, *Fernand Cortès* [*Fernand Cortez*], le *Rossignol*, ne perdaient pas trop à ce change; les rôles de Thérésina dans le *Philtre*, du page dans *Gustave* [*Gustave III*], d'Alice dans *Robert-le-Diable*, d'Eudoxie dans la *Juive*, de Marguerite dans les *Huguenots*, de Ginevra dans *Guido* [*Guido et Ginevra*], de Theresa [Teresa] dans *Benvenuto* [*Benvenuto Cellini*], de Ritta dans la *Xacarilla*, et enfin de Pauline dans les *Martyrs*, sont autant d'heureuses créations, autant de triomphes pour cette précieuse cantatrice. Chaque nouveau rôle aussi mettait au jour de nouvelles qualités, et révélait le soin et la consciencieuse persévérance avec lesquels cette artiste poursuivait ses études.

M^{lle} Dorus est devenue M^{me} Dorus-Gras, par le mariage qu'elle a contracté, le 9 avril 1833, avec un premier violon distingué de l'Opéra.

C'est ici le lieu de signaler combien, à côté de la grande cantatrice, la femme excellente, généreuse, dévouée, brille d'un noble éclat. A-t-on besoin de son concours? Elle est toujours prête. Les artistes en peine ne font jamais un vain appel à sa bienveil- // 179 // lance [bienveillance]. Soit qu'il s'agisse d'un concert où elle doive se montrer même en seconde ligne, soit qu'il s'agisse d'une bonne œuvre à accomplir: vous la trouverez toujours. Amis, rivaux, ennemis, le chemin de son cœur est ouvert à tous! Qui ne se souvient encore que, lors de la représentation de *Benvenuto Cellini*, après que Duprez eut brutalement rendu son rôle à Berlioz, M^{me} Dorus-Gras, pour ne point interrompre l'œuvre, retarda volontairement son congé? Après la révolution de 1830, M^{me} Dorus, qui avait quitté Bruxelles pour Valenciennes, à la première nouvelle qu'un concert allait être donné au profit des victimes de septembre, se rend immédiatement à Bruxelles, et vient porter l'aumône de sa voix dans cette grande aumône

publique. Eh! bon Dieu, quoi de plus touchant que sa pieuse conduite envers Hérold! Une indisposition subite de M^{me} Casimir arrêta les représentations du *Pré-aux-Clercs*, de ce grand et sublime chant du cygne. Hérold se mourait; il ne vivait que de la vie de son ou- //180// vrage [ouvrage], comme dit un critique, et ce dernier souffle allait lui manquer! Que faire? C'était pitié de voir la douleur du pauvre musicien qui ne demandait qu'à s'endormir au son de sa musique! Ses larmes trouvèrent un noble écho. M^{me} Dorus était là! En quarante-huit heures elle apprit le rôle d'Isabelle, et le public, non moins reconnaissant que le poète de cette bonne action, applaudit ensemble et sa voix et son cœur! Il y eut pour elle double triomphe ce soir-là. Hérold pouvait mourir content! Dans une lettre pleine de touchantes expressions et de larmes de reconnaissance, M^{me} Hérold témoigna sa gratitude à M^{me} Dorus-Gras, qui avait rendu la vie à son mari pour quelques heures, et adouci ses derniers moments. On raconte qu'en fermant les yeux, le souvenir de cette belle action fut une des dernières pensées d'Hérold; dans de vagues paroles qu'il balbutiait à de longs intervalles, il bénissait la jeune cantatrice, tressait pour elle mille couronnes, et parlait de son âme, qui du haut du ciel veillerait sur ses jours! // 181 //

Voilà certainement de ces actions qui glorifient une femme et qui ne peuvent pas rester sans porter leurs fruits. Nous citerions ici mille traits de ce genre.

En avons-nous dit assez de l'artiste? N'oublions pas de parler de son zèle infatigable, qui fit que, pendant dix années, pas une seule représentation n'a manqué à l'Opéra par sa faute. Signalons son ardeur et ses soins constants à donner toujours au public des preuves nouvelles de sa persévérance dans l'étude, même encore aujourd'hui que sa renommée est montée si haut, que son talent a acquis tant de force. Nous ne pouvons mieux faire d'ailleurs, pour nous résumer, que d'emprunter quelques lignes à une biographie de M^{me} Dorus-Gras; l'opinion de notre confrère se conformant parfaitement à la nôtre: «La création qui fit le plus d'honneur à M^{me} Dorus-Gras, y est-il dit, est sans contredit le rôle d'Alice dans *Robert*; elle l'a établi avec une supériorité dont les traditions sont devenues classiques; elle n'a pas // 182 // apporté moins de perfection dans le rôle d'Isabelle du même ouvrage. Elle est la seule cantatrice de l'Opéra qui puisse aborder alternativement, sans être jamais au dessous de sa brillante réputation, des rôles d'expression et d'énergie, et des rôles légers et de pure vocalisation. Sa voix est d'une belle étendue; elle peut parcourir sans difficulté deux bonnes octaves de l'*ut* bas jusqu'au *ré* bémol suraigu. Faible et légèrement voilée dans la première octave, elle devient pure et vibrante à la seconde; elle brille surtout dans les fioritures et les ornements de la vocalisation.»

Ici, nous devons peut-être trouver place pour quelques critiques bien futiles sans doute, à propos de l'abus un peu trop fréquent que fait M^{me} Dorus-Gras de ces ornements, fioritures et fantaisies. Eh! mon Dieu, à quoi bon ce que nous disons là? lorsque demain nous serons des premiers à applaudir la perfection et le goût qu'elle y met. M^{me} Dorus pourrait nous répondre ce que // 183 // disait Racine, à qui l'on reprochait la longueur du récit de la mort d'Hyppolite.

– C'est vrai, objecta naïvement le grand poète, le récit est long; il est peu naturel qu'un père puisse l'écouter jusqu'au bout; mais que voulez-vous? ce sont de mes plus beaux vers.

Revenons au jugement des premiers biographes de M^{me} Dorus:

«Les traits les plus bizarres, les caprices les plus variés, les aspérités les plus hardies de la roulade n'offrent aucun obstacle à la merveilleuse facilité de son gosier. Rien de plus délicat que ses points d'orgue. Aussi exacte que M^{me} Damoreau, M^{me} Dorus se fait remarquer encore par l'éclat et la vigueur de son chant. Sa voix, d'une intonation parfaite, attaque la note avec une sûreté et une fermeté surprenantes; elle est assez puissante pour lutter sans désavantage avec le bruit immodéré de l'orchestre... M^{me} Dorus est une des meilleures musiciennes qu'il y ait au théâtre.» // 184 //

Enfin, comme les auteurs de ces lignes, écrivons-nous qu'elle est la Grisi de la rue Lepelletier!

Les principales villes de nos départements ont toutes accueilli M^{me} Gras-Dorus avec un enthousiasme extrême, soit sur leurs théâtres, soit dans les concerts qu'elle a donnés en passant. Toulouse, Strasbourg, Metz, Nancy, Lille, entre autres, ont été assez heureuses pour lui ouvrir leurs portes et la saluer de leurs bravos. – L'année dernière, ses succès à Londres ont été immenses; et c'est à son retour de cette *belle campagne*, où elle n'avait rencontré sur ses pas que triomphes et gloire, que d'impertinentes interruptions ont essayé de chuter sa rentrée à l'Académie royale. Nous en avons dit un mot plus haut, et dénoncé les auteurs de cette malencontreuse attaque. On doit présumer, en connaissant l'origine de ce quasi-échec (devrais-je mettre ce mot?), qu'il était de trop peu d'importance pour porter la moindre atteinte à une réputation si laborieusement acquise, // 185 // si bien consolidée; pourtant, il faut dire que les artistes, en général, ont le cœur sensible, et que ces épines (surtout la première qu'on rencontre sur son chemin), si petites qu'elles soient, font de larges blessures.

M^{me} Gras-Dorus en ressentit un coup terrible, et le bruit courut un moment qu'elle allait quitter la scène. Il n'en fut rien, heureusement. Je ne sais quelle influence (peut-être ministérielle) imposa silence à la loge des *lions*; mais certainement ce ne fut pas l'autorité administrative, qui se fait trop souvent complice inerte de ces stupides cabales. Mais M^{me} Dorus, malgré tous ses titres, à cause de ses titres peut-être, est en butte à toutes sortes de taquineries de coulisses, dans lesquelles Dieu nous garde de nous initier plus avant, et qui soulèvent en elle un profond dégoût et de sérieux ennuis.

Nous nous sommes même laissé dire que M^{me} Dorus, lassée enfin de toutes ces mesquines hostilités, songerait réellement cette // 186 // fois à s'enfuir et à se rendre aux brillantes offres qui lui sont faites à Londres.

O M^{me} Dorus! fermez l'oreille aux perfides conseils de ceux qui vous pousseraient à accepter, fermez le cœur aux malveillantes rivalités, aux misérables haines: si *la vertu triomphe tôt ou tard*, comme dit le proverbe, soyez

assurée que le talent triomphe aussi tôt ou tard, et que vos ennemis rentreront dans l'obscurité, à mesure que votre front se couronnera de lumières et d'éclat.

Espérons donc que M^{me} Gras-Dorus n'a point fait encore de serment, et qu'elle reviendra sur sa résolution, si tant est qu'elle en ait pris une. – C'est peut-être à la nouvelle direction de l'Académie royale qu'il appartient de résoudre ce problème.

Nous demanderons bien pardon à nos lecteurs de les avoir introduits dans ces hideux couloirs de coulisses, de les avoir initiés à de dégoûtants mystères qu'ils ignoraient, bien heureusement sans doute, nous en avons été // 187 // tout aussi révoltés qu'eux-mêmes; mais plus nous voulions faire ressortir l'artiste dont nous nous occupions, plus nous avons dû amasser autour d'elle les ombres, et quelles ombres!

Au moment de terminer notre biographie, et d'annoncer que M^{me} Gras-Dorus venait d'entreprendre un second voyage à Londres, nous lisons ceci dans un journal: «Il semble depuis quelques temps que la mort se plaise à frapper nos artistes quand ils sont en route; témoins ce pauvre Lafont, précipité de l'impériale d'une diligence. On sait que M^{me} Dorus-Gras et son mari sont partis pour Londres: mais ce qu'on ignore, c'est que cette grande artiste a eu à subir une affreuse traversée sur le bateau à vapeur de Boulogne à Londres. En cette circonstance, tous les éléments s'étaient ligués. Le feu a pris dans le magasin de houille. On juge de l'effroi universel que répandit à bord ce sinistre dont, par bonheur, on plut tôt par miracle, on put prévenir à temps les funestes // 188 // résultats. Ainsi échappée à l'eau et au feu, M^{me} Gras-Dorus est arrivée à Londres avec un titre de plus à l'attention du Queen's Theatre.»

Si nous attendions encore quelques jours avant d'envoyer notre biographie à l'impression, nous aurions à emprunter dans quelque nouveau journal le récit de ses succès et de ses triomphes; mais ils sont tellement assurés, que nous prenons sur nous de les constater dès aujourd'hui.

No. 31	TITLE	Mme Dorus-Gras. (Dans <i>Robert le diable</i> .)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	Etienne Arago
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

**Mme DORUS-GRAS
(DANS ROBERT LE DIABLE.)**

Un temps viendra peut-être où le public ne voudra voir que des Lucrèces dramatiques et n'accordera ses applaudissemens qu'à des actrices mariées. Sera-ce le bon temps pour les théâtres ? On peut en douter. Quoi qu'il advienne, ce n'est pas à propos de madame Dorus-Gras, femme dont la chronique n'a rien à dire, actrice dont la renommée parle beaucoup, qu'il serait opportun et bienséant de présenter le mariage comme le nœud coulant où s'étrangle le talent dramatique. Il se peut que quelque artiste célèbre de l'Opéra mette encore aujourd'hui sa fatuité, sa gloire à conserver les traditions de l'ancien régime des coulisses ; madame Dorus-Gras n'a jamais ambitionné les faciles triomphes de Sophie Arnould ; la scandaleuse anecdote ne se hasarde pas à poser son vernis quelque peu douteux sur le nom qu'elle porte avec éclat.

Fille du chef d'orchestre du théâtre de Valenciennes, mademoiselle Dorus fut adoptée par la municipalité de cette ville, qui, fondant un espoir d'avenir pour la jeune fille de la cité sur ses précoces dispositions, l'envoya en 1821 au Conservatoire de Paris. Un an après, la jeune élève payait la dette de la reconnaissance en adressant à sa ville natale la couronne qu'elle venait de recevoir des mains de Cherubini. Messieurs Henry et Blangini d'abord, messieurs Paër et Bordogni ensuite, furent les maîtres de mademoiselle Dorus ; à eux donc l'honneur d'avoir guidé et retenu dans la voie du goût et de la science un des premiers talens chantans dont la France puisse tirer vanité.

Après avoir marqué sa place dans la musique de la chambre du roi et s'être fait applaudir dans plusieurs réunions, mademoiselle Dorus se prit à voyager, et arriva de ville en ville à Bruxelles, où, à la fin d'un grand concert donné en plein théâtre, on lui proposa un engagement dramatique. Remplacer le piano par un orchestre complet, troquer la robe de ville contre le costume historique, arpenter ces planches sur lesquelles elle était montée, c'était tout ce qu'on lui demandait : elle ne changerait pas de public, les applaudissemens lui arriveraient des mêmes // [2] // mains ; son tempérament n'aurait pas à faire l'essai d'un nouveau ciel et d'un autre soleil, puisqu'elle venait de chanter sous les frises bleues d'un théâtre et que le lustre avait déjà jeté sur sa tête ses rayons éclatans. Comment résister à des propositions qui lui coûtaient si peu et qui lui assuraient un surcroît de gloire ? Elle accepta ; et de cantatrice de concert, un coup de baguette d'or la transforma en lyrique tragédienne.

On sait que la révolution de septembre éclata à Bruxelles à la sortie d'une représentation de *la Muette de Portici*. Cette contrefaçon eut au moins cela d'utile pour la France qu'en renvoyant à la Haye le roi Guillaume, elle rompit du même coup l'engagement de la princesse Elvire. – Remercions-en tous les Thomas Aniello de la verte-allée.

L'Opéra de Paris accueillit la princesse dépossédée et lui offrit pour asile le château assiégé par le comte Ory. Les échos de ce vaste manoir, tout habitués qu'ils étaient aux accens enchanteurs d'une autre maîtresse, répétèrent sans se crisper les doléances amoureuses de la nouvelle châtelaine. Les esprits sensés se gardèrent bien d'essayer alors, et il serait inutile d'établir même aujourd'hui un parallèle entre le talent de madame Damoreau [Cinti-Damoreau] et celui de madame Dorus-Gras ; les parallèles sont presque toujours injustes. Mais on peut faire remarquer que depuis le départ de l'actrice qui créa Mathilde de *Guillaume Tell*, Elvire de *la Muette* [*La Muette de Portici*] et la comtesse de Formoutier, ces rôles n'ont aucunement déchu de leur importance dans l'ensemble des représentations. La partie fine, délicate et fleurie des airs écrits par Rossini pour la plus parfaite des cantatrices françaises devrait être pour madame Dorus l'occasion de succès légitimes ; et elle excella aussi dans la musique d'Auber, musique aérienne, à laquelle sa méthode et sa vocalisation devaient s'allier merveilleusement.

Une fois seule et sans rivale, mademoiselle Dorus s'empare avec zèle, mais sans avidité, du répertoire ; les compositeurs l'apprécient, exploitent son talent ; et constamment guidée par le goût, le goût met le cachet à tout ce qu'elle fait, même à tout ce qu'elle hasarde. On a beau la jeter d'une musique dans une autre musique, la prendre tour à tour pour interprète de deux systèmes opposés, son individualité persiste sans déchoir, on peut ajouter sans se modifier. *La Muette* [*La Muette de Portici*] et *Robert le Diable*, *Fernand Cortez* et *les Huguenots*, *Guido* [*Guido et Ginevra*] et *Guillaume Tell*, *Benvenuto* [*Benvenuto Cellini*] et *le Philtre*, *Gustave* [*Gustave III*], *La Juive*, *le Rossignol*, *le Serment*, *la Xacarilla* ; ancien et nouveau répertoire, rôles créés, rôle remis à la scène, rien ne perd de sa valeur, presque tout acquiert du prix à passer par son gosier flexible et hardi ; et en même temps qu'elle se fait par son activité et son bon vouloir des titres à la reconnaissance, son jeu et son chant se perfectionnent à ce travail obstiné. Durant cette longue période d'efforts et de succès, les trois plus belles // [3] // créations dont madame Dorus ait à s'enorgueillir sont : Eudoxie de *la Juive*, Ginevra de *Guido* [*Guido et Ginevra*], Alice de *Robert le Diable*. Alice surtout fit grandir madame Dorus dans l'estime générale en mettant en relief d'une façon inattendue certaines ressources de chaleureux mouvement qu'on lui refusait avec une sévérité trop exclusive.

Toutefois, dramatiquement chantant, madame Dorus, cela est à regretter, ne fera jamais d'un rôle sa propriété inviolable. Aussi est-il vrai de dire que mademoiselle Falcon l'a vaincue dans la partie scénique de *Robert* [*Robert le Diable*] ; mais de combien d'autres de ses créations madame Dorus eût-elle conservé la supériorité si son ardente rivale eût osé les aborder après elle ? – Non, madame Dorus ne peut pas fouiller bien avant dans les passions ; son œil bleu reflète naturellement un ciel pur et serein, et ses blonds cheveux ne

sauraient convenir au front des Euménides ; sa parole n'est pas stridente, sa personne toute entière semble trahir son insuffisance pour les situations énergiques ; il n'est pas à dire pour cela qu'elle manque de sensibilité ; on en dépense plus peut-être dans les personnages à teintes douces, à émotions délicates, que dans les rôles à éclats de voix et à grandes évolutions du corps. C'est l'énergie musculaire et non pas l'énergie de l'âme qui fait défaut à madame Dorus.

Madame Dorus est incontestablement notre premier sujet dans la partie plastique du chant ; la France peut l'opposer en toute sûreté aux plus brillants gosiers d'Italie. Quel connaisseur, en effet, pourrait envier les *fiorituri* italiennes quand cette voix toute française vient le surprendre et le charmer par les traits les plus variés de vocalise, par ces caprices audacieux où la justesse n'est jamais sacrifiée à l'effet, par ces gammes diatoniques, ces appoggiatures, ces mille prodiges, qui constatent une nature d'élite et une parfaite éducation musicale ! La voix de notre prima donna cependant n'est pas égale dans toute son étendue. Elle parcourt deux octaves pleines de *ré* à *ré*, mais son timbre est un peu faible dans les tons graves ; aussi les oppositions lui deviennent difficiles et diminuent son effet sur les masses. Dans les notes élevées, au contraire, sa voix acquiert un volume, un brillant extraordinairement rares, et s'étend au loin avec des vibrations puissantes. Nulle cantatrice n'émet le son avec autant de facilité et ne le soutient aussi égal. Si un peu plus de charme et de moelleux se joignait à tant d'éclat, ce serait la perfection à laquelle rien ici-bas ne peut prétendre. Elle attaque sur une note élevée avec autant d'aisance que si c'était dans le médium de la voix ; et ces sons s'échappent, sinon sans effort sur elle-même, du moins sans contrainte pour le spectateur, qui n'a jamais mal au gosier de la cantatrice. On peut dire que son chant plaît au regard comme à l'ouïe ; ou bien encore que c'est un feu d'artifice continu pour l'oreille charmée. Ses gammes ascendantes sont des fusées volantes // [4] // s'élançant du milieu des soleils qui tournent et éblouissent ; puis arrivées à leur apogée, elles s'épanouissent en gerbes harmonieuses pour retomber en pluie de notes scintillantes sur la foule émerveillée.

Comme défaut de sa qualité dominante, il faut dire que les paroles d'un opéra, que les vers d'une cavatine sont souvent sacrifiés par madame Dorus avec trop d'indifférence, et ce qui est plus grave pour une cantatrice douée d'un sentiment musical aussi délicat, la phrase mélodique est quelquefois avec elle une étoffe précieuse qui disparaît sous la riche broderie dont elle la surcharge dans sa prodigalité.

Modeste et sans intrigue, madame Dorus a eu souvent pour ennemies la cabale et la vanité : il n'est pas jusqu'à des débutantes qui n'aient cru pouvoir la détrôner. – Semblables à ces étoiles filantes qui attirent tous les regards par les lignes de feu qu'elles tracent au-dessus de nos têtes, elles ont ébloui un instant ; et l'astre véritable brille toutes les nuits d'un éclat tranquille au-dessus de ces sillons éteints.

Comme si tout en elle et auprès d'elle devait être fauvette ou rossignol, trois ans après son retour à Paris, mademoiselle Dorus devint la femme de M.

Gras, premier violon de l'orchestre de l'Opéra, où son frère, M. Dorus, est assis à côté de Tulou, le rossignol par excellence. On peut se figurer la demeure de notre première cantatrice une volière où tout chante, où tout est d'accord, flûte, violon et voix humaine.

ETIENNE ARAGO

No. 32	TITLE	VIII. Mme Dorus-Gras.
	BOOK	<i>Actrices célèbres contemporaines</i> . Magnifiques portraits gravés sur acier par les meilleures artistes. Textes par nos sommités littéraires. Paris: Bureau de la direction, 1844.
	AUTHOR	Ad. le Vicomte de Pontécoulant
	PAGES	55-61
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

VIII. Mme DORUS-GRAS

Dans une des premières soirées de l'automne 1830, époque où la politique avait envahi toutes les classes de la société, la foule se pressait dans la rue Lepelletier [Le Peletier] et sous le vaste portique de l'Académie royale de musique ; chacun tâchait de se faufiler afin de se trouver en tête des longues files qui attendaient bien avant l'ouverture des bureaux. La cause de cet empressement, auquel ce théâtre était si peu habitué depuis qu'un grand drame, commencé sur la place publique, allait trouver son dénouement à la cour des pairs, c'était le début d'une simple jeune fille. On entendait dans chaque groupe prononcer le nom de *Dorus*, c'est ainsi que s'appelait la débutante. On disait que, née à Valenciennes, fille d'un artiste d'un grand savoir, longtemps chef de musique d'un de nos vieux régiments, elle avait eu son père pour premier guide dans sa carrière musicale ; que la municipalité, après l'avoir entendue chanter, ayant foi dans l'avenir de la jeune fille, l'avait envoyée suivre, à ses frais, les cours du Conservatoire à Paris. Mlle Julie Dorus, pour prouver à ses protecteurs qu'ils ne s'étaient pas trompés dans leurs prédictions, leur transmis, dès l'année suivante, la couronne qu'elle venait de recevoir, car elle avait remporté le premier prix de chant. Par suite de ces succès, et après avoir reçu les avis et les encouragements des meilleurs maîtres de l'époque, entre autres de Paër, de Rossini, de Bordogni, Mlle Dorus fut admise dans la même année dans la musique de la chambre du roi. Elle alla ensuite donner quelques concerts en province, où elle obtint de brillants succès ; ce fut à Bruxelles, après une de ces solennités, que le commissaire des // 56 // théâtres royaux du royaume des Pays-Bas lui offrit un engagement si brillant, qu'il décida Mlle Dorus, qui jusqu'alors n'avait voulu être qu'artiste de salon, à s'essayer dans la carrière théâtrale ; elle choisit pour rôle de début celui de la Reine de Navarre dans *Jean de Paris* ; elle y obtint un succès encore plus grand que ceux obtenus dans ses concerts ; mais aussi, disaient les journaux de l'époque : « Jamais aucune cantatrice n'avait déployé autant de talent uni à autant de charmes et à autant de graces. » La révolution de la Belgique ayant forcé la débutante à revenir à Paris, elle vint demander au public parisien la consécration de son talent.

Fier et heureux d'être avoué par Madame Gras-Dorus [Dorus-Gras] comme un de ses amis les plus dévoués, nous nous trouvons embarrassés pour écrire une notice qui ne soit point taxée de partialité par certains lecteurs ; c'est ce qui pourrait fort bien arriver si nous nous permettons de dire tout ce qui nous passe dans l'âme, en songeant à la prima donna de l'Académie royale de

musique. Pour éviter autant que possible à ma plume de se fourvoyer, je prends pour guide la savante Revue musicale de M. Fétis et les feuilletons du *Journal des Débats*, si spirituellement rédigés alors par M. Castil-Blaze, et depuis par M. Berlioz, en y ajoutant l'opinion franche et consciencieuse de la *France musicale*. Je crois que personne ne sera tenté de récuser de pareils juges.

Ce fut dans le *Comte Ory* que mademoiselle Dorus fit sa première apparition sur la scène de l'Opéra. Dès que l'on eut entendu la fraîcheur, la pureté, l'étendue de sa voix, son succès fut assuré. Des cheveux blonds, des yeux bleus, un regard angélique, un sourire piquant, joint à une démarche gracieuse, séduisante, tels furent les traits sous lesquels la nouvelle châtelaine se montra au public. L'apparition de mademoiselle Dorus fut des plus heureuses, les ovations ne lui manquèrent pas, et dès ce jour elle occupa à côté de madame Damoreau une place dont nulle autre n'avait jusqu'ici été trouvée digne. La *Société des concerts* s'empara aussitôt de la débutante, et nous la voyons dès ce moment figurer sur presque tous les programmes comme un des plus beaux ornements de ces brillantes réunions. Ce fut particulièrement dans le *sextuor* de *don Juan* [*Don Giovanni*] que mademoiselle Dorus montra toutes la puissance de ses moyens ; « elle mérita, dit M. Fétis, les plus grands éloges pour le talent d'expression qu'elle sut déployer dans la belle phrase en *re* mineur de cette admirable composition. » (*Revue musicale*, 19 mars 1831.)

Mademoiselle Dorus ne se laissa pas éblouir par ses premiers succès ; elle comprit que, pour que son astre brillât sur l'horizon d'un éclat sans cesse plus éclatant, il fallait travailler, travailler encore, et travailler toujours ; aussi on reconnaissait que « ses progrès étaient continuels, sa voix d'une pureté remarquable, sa vocalisation nette, facile, bien articulée, douée de goût, d'expression et d'une prononciation excellente. » (*Revue musicale*, 5 juillet 1831.)

« Mademoiselle Dorus, bonne et serviable, ne recula pas devant le danger de se // 57 // mettre en présence avec le grand talent de Paganini ; elle fut du petit nombre des artistes qui accordèrent leur concours à cet homme extraordinaire précédé d'une réputation plus extraordinaire encore. « Il fallait avoir beaucoup de complaisance, beaucoup de talent et beaucoup de confiance dans son talent pour se faire entendre dans un concert avec ce roi des violons ; il devait être bien difficile d'exciter des émotions dans le public après ce virtuose. Cependant mademoiselle Dorus eut la gloire, dans tous les concerts, de se faire applaudir à l'égal du grand artiste ; ce fut là un beau triomphe. » (*Revue musicale*.)

« Dans tous les rôles dont fut chargée mademoiselle Dorus, elle déploya des qualités qui lui concilièrent chaque jour davantage les sympathies de nos dilettantes. Aussi, dans la *Muette* [*La Muette de Portici*], *Fernand Cortez*, le *Rossignol*, *Œdipe*, *Don Juan* [*Don Giovanni*], *Guillaume Tell*, elle manifesta par ses progrès, excités et non ralentis à chaque nouveau suffrage de la faveur publique, que les trompettes de l'amour propre ne suffisaient pas à sa passion de l'art, et qu'elle poursuivait ses études avec une rare persévérance et une consciencieuse intelligence de ses devoirs d'artiste. » (*France musicale*.)

Le premier rôle créé par mademoiselle Dorus fut celui de Thérésine dans *le Philtre* ; ce rôle avait été écrit pour madame Damoreau, mais cette cantatrice s'étant trouvée indisposée, ce fut mademoiselle Dorus que l'on chargea de son emploi. Il y avait du danger pour cette jeune cantatrice à paraître dans un rôle où madame Damoreau, l'idole du public, était annoncée ; mais elle en triompha fort heureusement. Jusque là, mademoiselle Dorus s'était fait remarquer plutôt par les qualités de son chant que par celles de son jeu : dans le *Philtre*, elle sut unir la finesse à l'intelligence de la scène. « L'affiche annonçait que madame Damoreau devait chanter le rôle de Thérésine ; la manière dont mademoiselle Dorus a représenté la fermière prouve qu'elle n'avait pas besoin de l'indulgence que l'on avait réclamée à cause de cette substitution. Le talent de mademoiselle Dorus acquiert chaque jour de nouvelles forces ; elle a mis beaucoup de finesse dans les scènes de coquetterie ; avec de semblables remplaçants, l'Opéra peut braver les chances si défavorables des indispositions. » (*Journal des Débats*, 22 juin 1831). Le succès obtenu par mademoiselle Dorus causa le rétablissement presque subit de madame Damoreau, qui, à la septième représentation, reprit le rôle qui lui avait été destiné par les auteurs. « Le talent fini et précieux de madame Damoreau paraissait devoir se montrer avec avantage dans une musique toute gracieuse, écrite pour elle ; cependant l'effet qu'elle a produit dans cet ouvrage n'a pas répondu à l'attente de ses admirateurs. » (*Revue musicale*, 9 juillet 1831.)

Un triomphe plus grand encore attendait mademoiselle Dorus ; ce fut *Robert le Diable* qui le lui offrit ; la création du rôle d'Alice, si dramatique, si brillant, plaça la cantatrice en tête des artistes. « Ce rôle difficile, et qu'on aurait pu croire au-dessus de ses forces, justifia le choix que les auteurs avaient fait d'elle par la manière dont elle le joua et le chanta. Irréprochable dans ses intonations, soigneuse dans sa ma- // 58 // nière [manière] de phraser et de vocaliser, expressive dans les situations dramatiques, mademoiselle Dorus s'est élevée au-dessus d'elle-même. » (*Revue musicale*, novembre 1831.) « Le rôle d'Alice a fait grandir mademoiselle Dorus comme actrice, et comme cantatrice elle s'est placée au premier rang. On connaissait déjà le charme et l'agilité de son organe, mais on ne pouvait présumer qu'elle attaquerait et tiendrait ferme jusqu'au bout un rôle aussi éclatant et aussi passionné. » (*Journal des Débats*, 26 novembre 1831.)

C'est ainsi que mademoiselle Dorus remplit tous les rôles qui lui furent confiés, et qui lui méritèrent chaque fois, avec un succès nouveau, les éloges de toute la presse. A la retraite de madame Damoreau, mademoiselle Dorus, qui venait de se marier avec M. Gras, devenant chef de l'emploi, prit possession de tous ses rôles, et l'on vit successivement madame Gras-Dorus dans la *Muette* [*La Muette de Portici*], *Guillaume Tell*, *Fernand Cortez*, le *Rossignol*, le Page de *Gustave* [*Gustave III*], *Antigone d'Œdipe* [*Œdipe à Colone*], *Anna de don Juan* [*Don Giovanni*]. Elle créa ensuite divers rôles qui, pour la plupart, ont eu le grand bonheur d'être chantés par madame Dorus ; elle a su leur donner un certain cachet ; ces pierres presque brutes ont été retaillées par la cantatrice avec tant d'art qu'elle a donné de l'importance à des rôles souvent fort ingrats, tels que : Eudoxie de la *Juive*, Marguerite des *Huguenots*, Ginevra de *Guido* [*Guido et Ginevra*], Thérésa [Teresa] de *Benvenuto* [*Benvenuto Cellini*], Ritta de la *Xacarilla*, Mina du *Vaisseau-Fantôme*, Pauline des *Martyrs*, Isabeau de Bavière

de *Charles VI*. N'oublions pas de citer comme une des plus belles soirées de madame Dorus la reprise de *Guillaume Tell* avec Duprez. Jamais autant d'applaudissements ne s'étaient fait entendre à l'Académie royale de musique. Jamais aussi le duo du second acte n'avait produit un aussi grand effet.

Après le départ de madame Damoreau, madame Dorus chanta le rôle d'Isabelle de *Robert* [*Robert le Diable*] avec autant de bonheur et autant de talent que le rôle d'Alice créé par elle. « Madame Dorus, dit la *France musicale*, est la seule cantatrice de l'Opéra qui puisse aborder alternativement, sans être jamais au-dessous de sa brillante réputation, des rôles d'expression et d'énergie, comme Alice et Ginevra, et des rôles légers et de pure vocalisation, comme Marguerite des *Huguenots*, Marie du *Serment*, Isabelle de *Robert*, etc., etc. »

Deux de mes amis, MM. Escudier, ont publié, il y a quelques années, une étude biographique sur madame Dorus. Comme il me serait impossible de dire mieux, je crois bon de leur emprunter ce que leur loyale justice et savante appréciation leur a fait écrire sur notre cantatrice :

« Ce n'est pas au théâtre seulement et à Paris que madame Dorus-Gras a cueilli toutes les fleurs de sa couronne d'artiste : Toulouse, Strasbourg, Metz, Nancy, Lille, Bordeaux et toutes les principales villes de France l'ont successivement saluée de leurs sympathiques acclamations ; car le repos et les loisirs de ses congés annuels ont été sacrifiés constamment à cet incessant besoin qu'elle éprouve de féconder les étu- // 59 // des [études] quotidiennes par les quotidiennes émotions de la presse. L'étranger aussi a vu madame Dorus répondre à son appel, et les journaux ont retenti souvent de l'enthousiasme qu'elle a excité en Angleterre, où ses concerts ont laissé un tel souvenir que les offres les plus brillantes lui ont été faites depuis pour plusieurs théâtres de Londres et de Saint-Pétersbourg. Nous ne serions pas surpris de la voir, tôt ou tard, dans l'unique but d'échapper aux dégoûts que lui inspirent les intrigues des coulisses, céder aux sollicitations pressantes dont elle est journellement l'objet.

» Madame Dorus-Gras est en effet une des ces artistes consciencieuses que les succès n'étourdissent pas, et qui, cherchant dans un travail sans relâche la perfection à laquelle il leur est permis d'aspirer, ne voudraient devoir qu'à leur talent la faveur du public et celle de la presse. C'est là un hommage qu'elle rend à la presse et au public. Comme artiste, quelle cantatrice a rendu plus de services à l'art français que madame Dorus par la propagande de son talent, et à l'Opéra par son zèle, par son intelligence, par sa merveilleuse aptitude, et par cette invariable bonne volonté qui a fait que, pendant dix ans, nulle représentation n'a manqué par sa faute ? Quelle artiste a su mieux justifier, à Paris et dans les départements, les suffrages du vrai public, de celui que l'on ne peut ni corrompre ni égarer, et qui, pour applaudir, ne demande qu'à être ému ? Quel artiste, dans cet ordre éminent qui touche aux grandes exceptions de la nature et de l'art, pourrait s'enorgueillir, comme madame Dorus, d'une carrière longue déjà, où l'on ne compte pas un échec et où les succès ont été nombreux et variés ?

» Madame Dorus est une artiste qui nous appartient non seulement par la naissance, mais encore par son éducation musicale, commencée au Conservatoire

de Paris et perfectionnée ensuite sur nos premières scènes lyriques. Elle a soutenu et soutient encore le répertoire de l'Opéra depuis la retraite de mademoiselle Falcon. Dans tous les rôles qui lui sont échus en partage, elle s'est montrée souvent avec un grand succès, toujours avec honneur. Artiste pleine d'intelligence et de dévouement, elle possède une de ces heureuses organisations physiques qui la rendent infatigable. Sa voix, d'une belle étendue, peut procurer sans difficulté plus de deux octaves de l'*ut* d'en bas jusqu'au *mi* bémol suraigu. Légèrement voilée dans la première octave, cette voix devient pure et vibrante à la seconde ; flexible, agile, légère, elle brille surtout dans les fioritures et les ornements de la vocalisation. Les traits les plus bizarres, les caprices les plus variés, les aspérités les plus hardies de la roulade n'offrent aucun obstacle à la merveilleuse facilité de son gosier ; rien de plus délicat que ses points d'orgue. Madame Dorus se fait encore remarquer par l'exactitude, l'éclat et la vigueur de son chant. Sa voix, d'une intonation parfaite, attaque la note avec une sûreté et une fermeté surprenantes ; elle est assez puissante pour lutter sans désavantage avec le bruit plus qu'immodéré de l'orchestre ; qualité rare et précieuse, aujourd'hui surtout que les effets dramatiques sont malheureusement plutôt dans l'orchestre que sur // 60 // la scène. Madame Dorus a montré que notre langue ne repousse pas, comme on l'avait cru jusqu'alors, les traits et les ornements ; madame Dorus a fait plus encore, elle a prouvé, par l'exemple, que les broderies les plus riches et les plus délicates ne sont incompatibles ni avec les formes ni avec l'expression du drame. »

« Mme Dorus est une des meilleures musiciennes qu'il y ait au théâtre ; c'est par une étude assidue, par une observation réfléchie des effets scéniques, qu'elle est arrivée au degré où nous la trouvons maintenant. Ses progrès, qui ont paru imperceptibles à ceux qui l'ont suivie depuis ses débuts jusqu'à ce jour, ont été plus grands qu'on ne le pense généralement. Mais madame Dorus est une de ces natures privilégiées pour lesquelles l'art n'a point de limites. Les mêmes études et le même amour de l'art qui ont porté si haut sa réputation, doivent l'élever et la grandir encore ; on ne peut pas dire où s'arrêtera la marche toujours ascendante de son talent. » (*France musicale* 1840.)

Madame Dorus est une artiste toute française, et, à ce titre, ses succès, son talent ont droit aux sympathies de tous les amis de l'art national. bercée dès son enfance aux traditions de l'école, dont elle est aujourd'hui l'un des représentants les plus gracieux et les plus brillants, elle s'est développée, elle a grandi, elle a conquis sa glorieuse place parmi les illustrations contemporaines, sans qu'elle eût besoin d'aller chercher dans l'étude des modèles étrangers les qualités qui la distinguent et justifient sa réputation. « Madame Dorus, disent encore MM. Escudier dans leurs études biographiques, est une fleur de notre champ, une étoile de notre ciel ; nous serions ingrats de l'oublier. »

Nous venons d'apprécier le talent de madame Dorus : il ne nous reste plus qu'à dire quelques mots de son caractère, quoique notre but fût seulement de nous occuper de l'artiste.

Plus d'agrément que de régularité, une physionomie douce, vive et spirituelle, à la fois gaie et sensible, l'éclat d'une fraîcheur éblouissante, de beaux

cheveux blonds, une taille élégante, tel est l'ensemble que nous offre madame Dorus ; ayant reçus une excellente éducation et n'ayant fréquenté que la bonne compagnie, elle sait allier à la culture de l'esprit les graces de la société la plus polie ; aussi madame Dorus, admise dans les salons les plus distingués, y obtient toujours un triomphe d'esprit, de beauté et de sagesse ; elle en est enfin un des plus brillants ornements. Madame Dorus a un cœur excellent, ce n'est jamais en vain que l'on s'adresse à elle. Nous ne citerons ici qu'un trait que sa modestie nous permettra de rappeler, parce qu'il a eu une grande publicité.

Hérold venait de donner à l'Opéra-Comique le *Pré aux Clercs* ; mais Hérold se mourait, et son agonie était bien longue ; il ne vivait que pour assister à son dernier triomphe, que pour entendre les applaudissements du public à ce dernier chef-d'œuvre. Mais madame Casimir, chargée du rôle principal, tombe // 61 // malade, les représentations de cet opéra sont arrêtées. Hérold se fait porter chez madame Dorus, en la priant de prendre le rôle abandonné ; le directeur de l'Opéra consent à prêter sa précieuse chanteuse. La jeune fille, sentant la douleur du compositeur, travaille le jour, travaille la nuit, et, au bout de quarante-huit heures, elle descend des grandeurs de l'Opéra dans l'étroite enceinte du théâtre de la Bourse ; et, le 21 décembre 1832, elle obtient un beau triomphe dans le rôle d'Isabelle. Hérold fut bien heureux, et sa veuve écrivit à madame Dorus que son mari avait, dans ce succès, retrouvé un peu de force et un peu de bonheur.

Tous les artistes rendent hommage à ses sentiments généreux, à la simplicité de ses habitudes, à la convenance de ses manières, à la rigidité de ses mœurs et à la bonté de son cœur.

Ad. Vicomte DE PONTÉCOULANT.

No. 33	TITLE	Chronique théâtrale de la semaine.
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	22 avril 1837
	ISSUE/YEAR	Tome 4
	AUTHOR	E. A.
	PAGES	255-256
	SOURCE	Journal

Chronique théâtrale de la semaine. 22 avril 1837.

La nouvelle la plus importante de la semaine est celle des débuts de Duprez à l'Opéra. Le monde musical attendait cet événement avec impatience ; les uns prétendaient qu'il ne pourrait remplacer Nourrit, les autres disaient, au contraire, qu'il lui était supérieur pour le chant ; nous ne jugerons pas Duprez par comparaison. Nous conservons toujours cette opinion qu'un directeur de l'Opéra, qui aurait eu le sens commun, aurait conservé Nourrit à tout prix ; mais M. Duponchel a fait tout différemment, et cela devait être, par la raison que nous venons de donner. Je ne prétends néanmoins atténuer en rien le mérite de Duprez. Ce chanteur s'est montré digne de sa réputation // 256 // et de la place qu'il est appelé à remplir à l'Opéra. La voix de Duprez est un soprano des plus complets ; elle est sonore, flexible et vibrante, s'échappe sans effort et a surtout un caractère mélancolique. En outre Duprez possède une excellente méthode, quelquefois trop fine et trop cadencée, en un mot un peu trop italienne et pas assez française. Son physique est un peu grêle pour le grand Opéra et son jeu est trop maniéré en gestes et n'éclate pas assez en physionomie. Ces défauts, que nous lui signalons, sont facile à corriger et n'ont influé que légèrement sur ses débuts, qui ont été les plus brillants qu'ait vus l'Opéra. Aussi je m'empresse de constater le succès de Duprez et je l'attends à une création pour qu'il puisse mieux faire ressortir son beau talent. Je ne quitterai pas l'Opéra sans vous instruire d'une nouvelle importante qui circule à l'égard du directeur. On prétend qu'il sera retiré 40,000 fr. à l'Opéra-Comique pour les ajouter à l'énorme subvention de M. Duponchel ; nous invoquerons, dans ce cas, quand il en sera temps, la religion des ministres et des députés. Nous nous bornons à prendre date et nous userons de toute notre influence, dans l'intérêt de l'art, pour empêcher le trésor de grossir la subvention déjà exorbitante d'un homme qui marche à la décadence de son théâtre, et mécontente à la fois les artistes, les auteurs et les compositeurs.

E.A.

No. 34	TITLE	Académie royale de musique. Début de Duprez dans <i>Guillaume Tell</i> .
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>
	DATE	Dimanche 23 avril 1837
	ISSUE/YEAR	No. 17; 4 ^e année
	AUTHOR	Edouard Monnais
	PAGES	142-143
	SOURCE	Journal

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE Débuts de Duprez dans *GUILLAUME TELL*

La biographie de Duprez est son premier et son plus bel éloge : elle prouve qu'il est du nombre de ces hommes à qui la nature donna un fonds de talent à la charge de le mettre en valeur par un travail opiniâtre, à qui elle dit, comme Dieu à Adam : *in sudore vultus tui vesceris pane*, ce qui signifie : « Vous ne récolterez la gloire et l'or qu'à la sueur de votre visage. » Duprez travailla longtemps en efforts, avant de prévoir l'instant où ses peines seraient récompensées ; mais aussi que cet instant dut lui sembler doux ! Que l'heure où il se sentit enfin arrivé au terme de ses vœux dut l'indemniser largement de sa douloureuse attente ! Et aujourd'hui qu'il revient célèbre et triomphant dans son pays, d'où il partit obscur et dédaigné, aujourd'hui qu'il a le droit de dire, comme le Gen-Gis de Voltaire :

. . . . Hé bien ! pouvais-tu croire
Que le sort m'élevât à ce comble de gloire ?
Je foule aux pieds ce trône, et je règne en des lieux
Où mon front avili n'osa lever les yeux !

Conçoit-on l'immense bonheur dont il doit jouir ? Quelle est l'âme d'artiste qui ne sympathise vivement avec cette félicité d'artiste, qui ne l'envie pour lui-même, et qui ne consent à céder tous les succès, toutes les renommées faciles, contre un succès et une renommée aussi chèrement payés ?

Duprez fut un des meilleurs élèves de cette école de Choron, qu'on n'a jamais mieux appréciée que depuis qu'elle n'existe plus. Le maître avait deviné l'élève : en l'entendant chanter la musique de Gluck, il était presque obligé de lui demander grâce, tant l'émotion agissait fortement sur lui ! L'Odéon obtint le privilège de l'opéra étranger avec paroles françaises : Duprez s'enrôla dans cette troupe de qualité départementale, et n'y figura qu'en troisième ou quatrième ordre. Seulement les connaisseurs de l'endroit remarquèrent que ce petit chanteur avait une petite voix agréable, quoique voilée, et s'en servait avec assez de goût. Quand la traduction eut épuisé ce qu'il y avait de plus brillant dans les répertoires modernes, elle revint forcément au répertoire ancien : *Don Juan* [*Don Giovanni*] fut traduit, ou plutôt retraduit, car il avait déjà subi cette opération et devait la subir encore. Duprez fut chargé du rôle de Don Ottavio, et se distingua par la manière dont il chanta l'air délicieux : *Il mio tesoro intanto*. Bientôt les chants cessèrent à l'Odéon : les cris de la tragédie, les sanglots du drame, le

gazouillement de la comédie, y reprirent la domination exclusive. Justement vers cette époque, l'Opéra-Comique rouvrait sous la direction de M. Ducis, et se trouvait dans le plus grand embarras par suite de l'émigration de Lafeuillade. Quelle occasion ! Si l'on pouvait remplacer Lafeuillade ! Duprez se présente, débute par le rôle de George dans la *Dame Blanche* avec sueur froide et tremblement de la tête aux pieds ; il ne réussit // 143 // qu'à tenir en échec M. Cavé, ténor, qui devait avoir son mérite dans une société d'amateurs après dîner. Ennuyé de sa destinée, Duprez retient sa place à la diligence, et part pour l'Italie : c'était en 1829 : il y a tout au plus huit ans de cela.

L'Italie, l'air, le ciel et le travail aidant, Duprez monte en grade, et passe rapidement *primo tenore*. Sa poitrine s'élargit, sa voix se débrouille, comme le soleil se dégageant des brumes matinales de septembre. En l'absence de Rubini, de Tamburini, de Lablache, Duprez, le Français Duprez est proclamé le premier chanteur d'Italie : l'écho des Apennins nous rapporte son nom et le lance parmi nous avec l'éclat de tonnerre. Tout le monde sait le reste : Duprez fait un voyage en France : le directeur de l'Opéra eût cru manquer à ses devoirs s'il ne lui eût fait signer un engagement au passage. La France redemandait Duprez, dont les intimes dispositions devraient concorder avec les désirs hautement manifestés de la mère-patrie. Duprez signa donc, et lundi dernier il a comparu dans *Guillaume Tell* en exécutant de ce traité, dont le public ne sera pas le dernier à recueillir les bénéfices.

Une voix parfaitement pure, égale, sonore ; une prononciation excellente, une déclamation extraordinaire, telles sont les qualités qui frappent tout d'abord dans l'artiste nouveau. Pas un mot perdu, pas une phrase négligée, pas une période sans charme ou sans vigueur. Dans sa bouche, le récitatif acquiert une importance qu'il n'avait jamais eue : ce n'est plus seulement l'intervalle d'un morceau à un autre, c'est quelque chose qui ne le cède en rien aux morceaux pour l'intérêt comme pour le sens ; chaque parole vous attendrit et vous émeut, comme lorsque Talma était en scène, ou lorsque mademoiselle Mars enchante votre oreille et captive votre cœur. La méthode de Duprez est large et sévère ; il chante simplement et puissamment : il chante selon ses moyens, selon son âme, et se garde bien d'imiter personne. Nous ne comprenons donc pas le reproche de tendance au rubinisme que lui ont adressé quelques personnes. Rien de plus dissemblable que sa manière de chanter et celle de Rubini, si ce n'est dans l'admirable manière de poser la voix qui leur est commune, ainsi qu'à tous les bons chanteurs. Duprez est lui-même, toujours lui-même : il vaut par ce qu'il tient de la nature, de l'étude, et non par ce qu'il emprunte à autrui.

Le rôle d'Arnold, tel que le chantait Adolphe Nourrit, se compose de deux duos et d'un trio, sans compter les morceaux d'ensemble. Duprez a triomphé d'un souvenir bien dangereux dans toute cette partie du rôle où la belle voix de son prédécesseur était encore présente : il a dit avec un sentiment exquis : *O Mathilde, idole de mon âme*, avec une expression déchirante : *Mon père, tu m'as dû maudire*. Il a glorieusement soutenu le parallèle, sauf quelques passages modifiés, sauf quelques notes de tête supprimées. Au troisième acte, il avait rétabli un air retranché depuis longtemps : *Asile héréditaire*, et c'est là que son véritable triomphe a commencé. Cet air est sa propriété, sa conquête ; il suffirait

de cet échantillon pour le classer. Le premier jour, la salle entière lui en a redemandé d'andante, avant de le laisser passer à l'allegro, et dans cet allegro, le *suivez-moi* qu'il a dit à ses amis a excité un soulèvement général d'enthousiasme.

Voilà le début, ou, si vous l'aimez mieux, le retour de Duprez parmi nous : il n'en pouvait souhaiter de plus éclatant, ni de plus heureux, et à nous-mêmes il ne fallait pas moins que le grand talent déployé par lui pour nous consoler du départ d'un artiste dont la mémoire ne saurait ni s'effacer, ni s'affaiblir. Que n'a-t-il été possible de les posséder tous les deux ! Nourrit et Duprez, quel duo ! Contentons-nous du solo, et prions le ciel qu'il nous le conserve.

ED. M.

No. 35	TITLE	Duprez (Louis-Gilbert)
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	Mai 1837
	ISSUE/YEAR	Tome 4
	AUTHOR	Henri Blanchard
	PAGES	294-297
	SOURCE	Journal

DUPREZ (LOUIS-GILBERT)

De tous les arts le plus séduisant c'est, sans contredit, l'art musical ; et, comme il est aimé de tout le monde, c'est aussi celui qui fait dire ou imprimer le plus d'extravagances, de non-sens et d'absurdités. Ce sont d'abord les enthousiastes, les *dilettanti*, les exclusifs ; puis les littérateurs, les demi-savans, les *retrogradistes*, vantant sans cesse ce qu'ils appellent la mélopée antique, et voulant nous ramener à cet *urlo francese* qu'ils décorent pompeusement du nom de tragédie lyrique. C'est sans doute parce que Mlle Duchesnois chantait la tragédie que nos feuilletonistes ont toujours poussé nos chanteurs nationaux ou ultramontains à dire la tragédie lyrique comme on la déclame au Théâtre-Français. Je vous demande de quelle utilité il peut être pour le bel art du chant que Rubini devienne un David, Tamburini un Ligier et Grisi une Paradol. – Mais voulez-vous qu'un acteur d'opéra ne soit qu'un automate à musique et qu'il ne nous fasse entendre que des gargouillades ? Ceci est un des nombreux argumens de ces demi-savans dont nous avons parlé plus haut, et qu'il est si facile de réduire à zéro. Ces braves gens de lettres ont une foule de questions qu'ils posent d'une façon dogmatique, et auxquelles les hommes compétens ne répondent pas souvent, parce qu'il faut employer une langue que leurs adversaires ne comprennent pas toujours. Si vous leur parlez d'un *mi bé-* // 295 // *mol* [*bémol*] ou d'un *ré dièse*, d'une *quinte* ou d'une *quarte*, ils vous accusent de pédantisme et vous disent qu'on ne doit point parler de cet art *enchanteur* avec des mots techniques. Quoi qu'ils fassent, cependant, la presse musicale se constitue chaque jour, et les enfileurs de phrases harmonico-métaphysiques finiront par être réduits au silence, malgré ce grand axiome en vertu duquel ils divaguent depuis si long-temps : *On juge toujours bien d'un art d'après les sensations qu'il vous fait éprouver*. Ainsi connaître les mystères du contrepoint et de la fugue, l'étendue des différentes voix, se familiariser avec le doigté de chaque instrument, être versé dans le style de chaque compositeur, avoir essayé l'art du chant pour en apprécier toutes les difficultés et savoir à propos se servir de la voix de poitrine, de tête ou mixte, juger des effets de ces différens caractères de voix et en signaler les défauts et les qualités dans un exécutant, tout cela est surabondant ou inutile pour écrire un feuilleton musical. Ces messieurs sont dans la catégorie de ce jeune gentilhomme d'autrefois à qui l'on demandait : Savez-vous jouer du violon, monsieur le chevalier ? – Du violon ? je ne sais ; je n'y ai jamais pensé ; mais probablement que si j'essayais.... – C'est à peu près ainsi que s'exerce la critique musicale dans la plupart de nos journaux.

Et maintenant, pour vous parler de l'événement le plus important du monde musical, nous essaierons de vous donner une appréciation du talent de

Duprez, de ce Thalberg vocal, de ce lion du moment, comme on dirait en Angleterre.

Si la passion exagère ou fausse le jugement de la plupart de nos journaux politiques, la camaraderie ou la vénalité font faire de l'enthousiasme à froid à tous nos journaux littéraires ; et si l'on y joint l'ignorance de la matière dont nous venons de parler, on conviendra qu'il faut que le public de Paris ait un sens aussi droit qu'exquis pour résister à une pareille ligue. La mystification était, dit-on, un plaisir de société au temps du directoire : de nos jours c'est une vaste science exercée, enseignée par tout individu portant plume de journaliste. La presse littéraire et dramatique est une bonne fille, une véritable courtisane qui fait et dit tout ce qu'on veut. Donc, pour en revenir à Duprez, nous ne vous raconterons pas sa vie : la biographie d'un chanteur est toute dans les émotions qu'il donne à ses auditeurs. Et d'abord, Duprez est-il un chanteur dans toute l'acception du mot ? Comme nous ne voulons pas être accusés de cette vénalité ou de cette camaraderie que nous venons de signaler, nous répondrons franchement que non.

L'art du chant se compose de deux qualités indispensables : l'expression et l'agilité. L'une est un don de la nature, c'est l'âme musicale ; l'autre s'acquiert par l'étude. C'est le piano sous les doigts de Listz [Liszt], le violon sous l'archet compassé de Lafont, la flûte produisant des milliers de notes par seconde sous la langue bavarde et le souffle véloce de Drouet.

La voix, cet instrument divin donné à l'homme pour séduire et charmer, se cultive, se modifie et se perfectionne comme la démarche ou l'élocution. Duprez a la plus précieuse de ces qualités, l'âme musicale, ce don du // 296 // ciel qui vous soumet les cœurs ; l'expression enfin : mais il n'a point acquis l'agilité, la flexibilité, cette brillante vocalisation que possèdent à un si haut degré de perfection Rubini et surtout Tamburini. Duprez touche, émeut son auditoire, et s'il l'étonne, l'enlève, c'est moins par la richesse de son exécution vocale que par l'effet dramatique qui séduit le gros du parterre, mais dont les hommes à sens exquis font toujours bon marché, persuadés qu'ils sont que cet effet scénique ne s'obtient qu'au détriment de la méthode, de la pureté du style, de la légèreté et du goût. Aussi nous pensons que le critique, fort compétent du reste, de la *Revue de Paris*, se trompe en disant que les moyens et le talent de Nourrit sont en opposition fréquente avec les ressources de Duprez. Nous pensons au contraire qu'il y a une similitude, sinon parfaite, du moins assez étendue dans une infinité de points et dans l'ensemble du talent de ces deux chanteurs, ou plutôt entre ces deux acteurs lyriques. Il est vrai de dire cependant que Duprez est comédien par la musique, tandis que Nourrit l'est peut-être plus par les paroles et la situation que par l'art de chanter ; nous doutons que Duprez, ainsi qu'on l'a dit, fasse une révolution dans le chant à l'Académie royale de musique. Sa méthode et le caractère de sa voix le rendent plus propre à la musique sacrée qu'à la musique de théâtre ; il a la pureté, l'élégance des formes angéliques qu'il faut avoir pour bien dire Jomelli et Palestrina, mais il n'a point, ou du moins ne nous a pas encore montré l'audace du trait, le *circolo-mezzo*, strident que réclame la scène. Duprez est appelé à continuer Nourrit avec quelques notes différentes dans la voix, comme aussi avec une méthode plus étendue, des formes et un style plus

musical. Les chanteurs peuvent se ranger dans deux catégories bien distinctes : les voix timbrées, dans lesquelles il faut placer Levasseur, Dérivis, Massol et Mme Casimir ; puis les voix non timbrées, telles que celles de Ponchard, Chollet et Mme Damoreau [Cinti-Damoreau]. Ces voix sont douces, expressives, suaves ; c'est dans cette dernière catégorie que se trouve la voix de Duprez. Ces voix flattent, séduisent, mais n'éblouissent pas, à moins que par une étude constante et de tous les jours elles ne parviennent à acquérir cette vocalisation hardie et brillante, cette hardiesse, cette flexibilité, qui, jointes à l'âme musicale, font de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] la première cantatrice de l'Europe. Nous désirerions voir Duprez entrer dans cette voie d'étude, et ne pas trop se persuader, au milieu de l'étourdissant concert de louanges dont il est environné, qu'il est à l'apogée de l'art du chant. Un homme dont l'âme est bien placée, dont le caractère est fier, peut fort bien se faire tuer s'il ne sait point se servir d'un instrument qu'on nomme une épée, s'il ne s'est point familiarisé dans l'art de l'escrime : eh bien, la vocalisation est l'escrime de l'art du chant. Duprez répond à cela, comme il nous en a déjà fait l'objection à nous-même, que les chanteurs ainsi que les compositeurs italiens paient un large tribut à l'effet dramatique, et négligent depuis quelque temps la vocalisation que nous appelons en France la roulade. Cela prouverait tout au plus que l'Italie abandonne une des plus brillantes parties de l'art musical pour copier le goût français. Cette tendance est // 297 // flatteuse pour notre amour-propre national, mais elle n'en est pas moins inquiétante pour nos chanteurs-acteurs qui s'usent rapidement à ce jeu. Le son qui s'émet avec force peut être énergique, passionné, mais on peut le classer aussi parmi les cris dramatiques : il fatigue, il éraille la voix ; si vous vous renfermez dans le *cantabile* large et passionné, vous vous exposez à rester stationnaire comme Alexis-Dupont, qui possède sans contredit la plus belle voix de ténor que nous ayons en France, et qui, lui-même, par l'absence de vocalisation, est beaucoup mieux placé dans les messes de M. Cherubini que dans la musique sensuelle et passionnée de Rossini.

Il tarde aux véritables amateurs du chant de voir Duprez aborder le rôle du comte Ory ainsi que celui de don Juan [Don Giovanni]. Le premier de ces rôles, qu'au reste il a importé en Italie, offre des ressources, quoiqu'il ait été écrit pour Nourrit, et nous verrons bien si notre nouveau ténor saura y réunir la légèreté à la brillante rapidité du mouvement. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut espérer de mériter le titre de Rubini français qu'on lui a décerné peut-être un peu légèrement, mais que nous ratifierons avec plaisir aussitôt qu'il l'aura conquis. Son organisation si exquise, ses excellentes études musicales, l'émission si franche de sa voix si bien posée, la justesse irréprochable de son intonation, l'inflexion si dramatique de cette intonation sont des qualités rares et précieuses qui nous font penser que Duprez sera un second Garat pour la France ; et s'il a le courage d'opposer aux louanges maladroites un travail incessant sur la partie de l'art qui ne lui est pas familière, nous lui garantissons un brillant avenir de gloire, de couronnes et d'or.

Henri BLANCHARD

No. 36	TITLE	Théâtre de l'Opéra. Début de Duprez dans <i>les Huguenots</i> .
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>
	DATE	Dimanche 21 mai 1837
	ISSUE/YEAR	No. 21; 4 ^e année
	AUTHOR	Hector Berlioz
	PAGES	175-176
	SOURCE	Journal

THÉÂTRE DE L'OPÉRA Début de Duprez dans les *Huguenots*

Cette représentation des *Huguenots*, qu'on appelait la grande épreuve de Duprez, vient enfin d'avoir lieu ; et le succès de l'habile chanteur dans ce rôle de Raoul, si différent de celui d'Arnold, a été brillant et complet. Avec quelle difficulté les artistes mêmes les plus doués des qualités propres à impressionner vivement les masses parviennent à arracher l'assentiment de certains critiques ! Ce mot d'*épreuve*, appliqué au second rôle dans lequel Duprez allait se montrer, en est témoin. N'avait-il donc pas assez dépensé, dans *Guillaume Tell*, de sensibilité exquise, de fougue, de passion, de mélancolie, n'avait-il pas montré assez d'habileté technique, de largeur de méthode, de netteté de prononciation ? Sa voix n'y avait-elle pas paru une des plus rares, sous le triple rapport de l'expression, du timbre et de l'étendue ? Bien peu de gens, sans doute, répondraient aujourd'hui négativement. Eh bien donc, l'épreuve était faite, et la supériorité de Duprez ne pouvait plus être mise en question. La différence est grande, je le sais, entre le style de Meyerbeer et celui de Rossini ; mais en y regardant bien, on pouvait reconnaître, ce me semble, que l'artiste capable de comprendre le rôle d'Arnold, comme l'a compris Duprez, était trop riche de facultés diverses pour faiblir dans la nouvelle tâche qui lui était imposée. La musique allemande, après tout, est de la musique, comme la musique italienne, et l'artiste véritable, celui dont l'organisation puissante a été développée par une bonne éducation, eût-il des habitudes prises et des sympathies plus ou moins vives pour l'une ou pour l'autre, gardera toujours son rang, quel que soit le maître dont il deviendra l'interprète. Lablache est un bouffe sans pareil, il affectionne particulièrement les rôles tels que celui de Campanone de la *Prova* [*La prova d'un opera seria*]. Eh bien ! qu'on lui donne à chanter un jour le Commandeur [Commendatore] de *Don Juan* [*Don Giovanni*] ou le grand-prête d'*Alceste*, et l'on verra si Gluck et Mozart l'inspireront moins bien que les compositeurs italiens.

Il est vrai que, pour Duprez, M. Meyerbeer a dû retoucher quelques passages du rôle de Raoul ; mais il eût été dans le cas de faire également bien des changements analogues si l'inverse avait eu lieu, c'est-à-dire, si le rôle, écrit d'abord pour Duprez, avait ensuite été offert à Nourrit. C'est une vérité triviale pour les musiciens, que la majorité des amateurs n'ignore même plus aujourd'hui : la plupart des voix de ténor n'ont entre elles de commun que le nom. Il était donc tout simple de retoucher quelques mesures, pour diminuer, plus ou moins, une voix comme celle de Duprez dans les compositions qui ne lui furent pas destinées dans l'origine. A mon avis, on ne saurait qu'avec une

extrême réserve se permettre de changer ainsi le texte des ouvrages dont les auteurs sont morts ; et personne au monde, fût-ce un génie de premier ordre, ne saurait éviter en pareil cas le reproche de témérité, d'orgueil ou de profanation. Mais quand l'auteur lui-même remet la main à son œuvre, je ne vois pas trop comment on pourrait, sans injustice faire au chanteur un reproche des modifications que ses facultés spéciales ont nécessitées. Quoi qu'il en soit, la transposition de la romance du premier acte, celle de la phrase du duo : « Tu l'as dit, oui, tu m'aimes, » et une coda chaleureuse, ajoutée à l'air du cinquième // 176 // acte, constituent, je crois, la totalité de ces prétendus bouleversements dont on fait tant de bruit. Je me trompe, M. Meyerbeer vient d'ajouter à la partition des *Huguenots* un délicieux pas de trois, qui n'avait point encore été exécuté. Il faut espérer que, pour ce morceau du moins, Duprez sera mis hors de cause. Mesdames Alexis Dupont, Pauline Leroux et Fitzjames l'ont dansé avec autant de verve que de grâce. Le rôle de Raoul de Nangis ne présente pas, dans les deux premiers actes, de situations propres à faire briller le chanteur. A part la romance, la charmante cavatine « Sous le beau ciel de la Touraine » et un petit duo avec Marguerite, dans tout le reste Duprez n'a pu se faire applaudir que pour des mots, des notes isolées et des fragments de phrases ; mais au septuor du combat sa place dans la partition s'élargit et son triomphe commence. Il a dit avec une admirable fermeté le thème : « En mon bon droit j'ai confiance » ; l'élan vigoureux du milieu : « Et bonne épée et bon courage » avait laissé quelque chose à désirer à la première représentation ; à la seconde, Duprez l'a attaqué de façon à se faire applaudir spontanément de toute la salle. Il été sublime au grand duo du quatrième acte ; et, son immobilité aux genoux de Valentine, quand il entend le beffroi annoncer le massacre de ses frères, son cri d'horreur en revenant à lui, le brusque mouvement qui le fait se relever et bondir en arrière comme sous l'impulsion soudaine d'un ressort, et la déchirante expression qu'il a mise dans la phrase : « Vienne la mort, puisqu'à tes pieds je puis l'attendre », tout cela a paru d'un dramatique achevé, et fait honneur à l'action autant qu'au chant de Duprez. Aussi, la toile était baissée à peine que les cris de tout l'auditoire ont ramené sur la scène l'artiste et sa digne émule, mademoiselle Falcon, qui, de l'avis général, ne s'était encore montrée avec tant d'avantages. Sa voix a beaucoup gagné en volume, en timbre et en éclat ; les cordes basses sont plus sonores et plus pleines, l'expression des sons élevés est plus saisissante, en un mot, c'est un talent qui progresse évidemment en tout sens.

Mme Dorus-Gras est bien avant aussi dans les bonnes grâces du public, depuis les dernières représentations de *Guillaume Tell* surtout ; il semble que l'arrivée de Duprez, en lui donnant de bons exemples, lui ait porté bonheur. Il est juste d'ajouter que Mme Dorus [Dorus-Gras] aime son art, et poursuit le cours de ses études avec une constance et un courage dignes de tous éloges. On voudrait bien pouvoir en dire autant de Mlle Flécheux, dont la voix perd en étendue, en force et en justesse avec une effrayante rapidité, ce dont le public l'avertit chaque soir d'une façon peu galante. Les chœurs ont commis plusieurs fautes assez graves, au troisième et au dernier acte, et l'exécution des masses en général a paru un peu négligée.

L'immortelle scène de la conjuration a seule été rendue d'une manière, sinon tout à fait digne de l'œuvre, au moins exacte et satisfaisante. Le chœur de

la bénédiction de poignards et la stretta suivante sont deux merveilles musicales dont on ne saurait parler de sang-froid, et qui exposent le critique à tomber dans un défaut incompatible, dit-on, avec sa triste profession, l'enthousiasme. Nous nous abstiendrons donc d'en parler de nouveau. Malgré les taches que nous venons de signaler dans quelques parties de l'exécution des *Huguenots*, taches qui ont disparu à la deuxième et 3^e représentation, M. Meyerbeer doit être heureux du succès de Duprez. Ce succès est remarquable en ce que le chanteur n'a eu que *quinze* jours pour apprendre son rôle, et *une* répétition générale pour le mettre en scène ; d'où l'on peut conclure qu'aux représentations prochaines, Duprez, plus libre dans son allure, s'élèvera de plus en plus.

H. BERLIOZ.

No. 37	TITLE	Miscellanées. Duprez.
	JOURNAL	<i>La France littéraire</i>
	DATE	Août 1838
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Dessalles-Régis
	PAGES	477-490
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MISCELLANÉES.

I. DUPREZ.

Une des fortunes de théâtre les plus éclatantes et les plus rapides de ce temps est, sans contredit, celle du chanteur Duprez. Tandis que la renommée de la plupart des artistes s'accroît par degrés successifs, celle de Duprez, au contraire, a jailli à l'improviste, comme l'éclair, a tonné tout à coup, comme la foudre. Ce n'est pas que Duprez n'eût acquis, depuis longtemps déjà, par de fortes études, des épreuves multipliées et des lueurs d'un grand talent, des titres réels à la gloire. Mais tous ces préludes, toutes ces promesses du chanteur français s'étaient révélés à un autre pays que le sien ; Duprez avait développé et mûri son talent sous le ciel de l'Italie ; c'est en Italie qu'il avait remporté ses premiers triomphes. Or comme l'Italie n'a plus aujourd'hui l'initiative dans l'art, cette terre déchuée avait pu susciter des ovations et décerner des couronnes à Duprez, sans vulgariser toutefois la renommée de son talent. A Paris l'on savait vaguement qu'un ténor français brillait sans rivale, en l'absence de Rubini, sur toutes les scènes de la péninsule ; mais c'était tout, et les renseignements n'allaient pas plus loin. La veille de son début à l'Opéra, le nom de Duprez était encore obscur, son talent douteux et entouré de // 478 // prévention. Le lendemain, ce nom était devenu célèbre, et ce talent brillait comme le soleil.

L'étonnement admiratif où Duprez jeta Paris tout entier, lors de ses premiers débuts, fut d'autant plus grand, que le résultat de son apparition n'avait pu être complètement pressenti. Pour la plupart, en effet, de ses nouveaux admirateurs, le talent de Duprez avait manqué jusque-là d'aucune révélation antérieure ; et quant aux autres, s'ils en savaient quelque chose, c'était pour se souvenir que Duprez avait été, dix ans auparavant, sifflé outrageusement sur le théâtre de l'Odéon. Ils se rappelaient encore que le mince filet de voix, dont ce chanteur était pourvu à cette époque, n'avait pu suffire à remplir la salle de l'Opéra-Comique, dont il fut banni sans pitié. Or l'on se prenait difficilement à croire que ce fût là cette même voix douée maintenant d'un timbre si large, si puissant et si expressif. C'est que la prévention, qui est tout à la fois aveugle et tenace, admet peu aisément ces transformations du talent auquel le travail et la volonté font une seconde nature.

La vie de Duprez offre cela de remarquable qu'elle est une sorte d'enseignement en action pour les jeunes talents qui se découragent et les vocations qui doutent d'elles-mêmes. Aucun artiste n'a eu, on peut le dire, des commencements plus humbles, plus indécis, plus pénibles. Enfant du peuple, et

doué, malgré tout, d'un vif sentiment pour la musique, il débute par un échec dans un concours du Conservatoire. Bientôt, plus heureux, il est reçu à l'école de Choron, et, à force d'étude et de courage, ne tarde pas à se faire remarquer parmi les élèves de ce savant instituteur, comme l'un des mieux disciplinés et des plus naturellement musiciens. Son premier essai en public a lieu au Théâtre-Français, dans les chœurs de l'*Athalie* de Racine, où le caractère expressif de sa voix de soprano est facilement remarqué. Mais voyez un peu la fatalité. Arrivé à cet âge où tout change et se renouvelle en nous, le jeune Duprez s'aperçoit que la nature trahit ses efforts. Pendant qu'il possède une âme capable de sentir vivement, il est réduit de plus en plus à un organe impuissant pour la servir. // 479 // Maintenant que tous les secrets de son art lui sont accessibles, il risque fort de voir ces précieux avantages demeurer stériles pour le but qu'il se propose. Pour tout dire, à lui qui veut être chanteur, la voix manque, et force lui est, pendant quelque temps, de donner une autre issue à ses facultés. Ne pouvant exprimer la pensée d'autrui, il s'attache à recueillir sa propre inspiration ; inhabile dès lors à dire les hymnes religieuses des grands maîtres, suivant la pratique spéciale de l'école Choron, il compose lui-même des motets, des cantiques, des cantates ; et forcé d'abdiquer son rôle de chanteur, il prend celui de maître de chapelle.

Plus tard, lorsque poussé par son invincible destin, il veut aborder la scène lyrique, les mêmes déceptions l'attendent dans cette position nouvelle. Chanteur de talent et d'une belle méthode, il échoue à cause de son organe, et malgré quelques rôles heureusement créés, ses succès sont plus que douteux. Dès ce moment, nul n'éprouve plus que lui de vicissitudes et de revers ; nul n'a mieux le droit de se plaindre des rigoureux caprices du public, et du despotisme imbécile des entrepreneurs dramatiques. Les sifflets même ne manquèrent pas à celui qui devait provoquer un jour tant de frénétiques applaudissements ; et l'on peut dire, sans trop de métaphore, que son bruit discordant fut la première harmonie qui accompagna son entrée dans la carrière dramatique. Mais Duprez se raidit contre toutes ces difficultés au lieu de s'en laisser abattre. Repoussé dans son pays, il le quitta, non sans regret, mais avec courage, et cette voix qu'on lui refusait, avec quelque raison peut-être, il s'en fut la chercher sur la terre classique des chanteurs.

En Italie, l'existence de Duprez fut une lutte chaque jour, de chaque heure. Là il conquiert ses grades dramatiques, un à un, comme un vrai soldat de fortune ; il dispute pied à pied le terrain des succès et des triomphes : à la merci des directeurs avides, il se laisse retrancher la meilleure part du fruit de son travail, sauf à prendre plus tard de légitimes revanches. // 480 // Pour mériter la faveur du public, sa mémoire fait des prodiges et s'empare bientôt de tous les rôles du répertoire. Quand il ne peut rester le premier, il devient sans peine le second, et laisse volontiers sa vanité dans l'ombre, pourvu que son talent brille sans conteste. Il joue ainsi sans cesse ni repos, en dépit de la maladie et de la fatigue, et il va, hors d'haleine, d'une ville à l'autre, de Milan à Venise, puis à Gênes, à Bergame, à Lucques, à Trieste, à Florence, à Rome et à Naples. Chemin faisant, il s'essaie dans tous les ouvrages qui ont vogue en Italie, c'est-à-dire *il Pirata*, *Guillaume Tell*, *la Muette* [*La Muette de Portici*], *Anna Bolena*, *la Sonnambula*, et bien d'autres encore ; il remet au jour, il reproduit à sa façon les rôles déjà tentés avant lui, aussi bien qu'il en crée de nouveaux. Bientôt son

autorité devient telle, que les compositeurs écrivent expressément des ouvrages à son intention. Ainsi fait Donizetti dans sa *Lucia di Lammermoor*, où Duprez crée heureusement un rôle, dont il a, depuis, redit quelques fragments avec tant de puissance à l'Opéra de Paris. Et c'est au milieu de toutes ces luttes, de tous ces efforts, de toutes ces fatigues même, que la voix du ténor français acquiert cette ampleur et cette puissance expressive qui nous charme et nous étonne aujourd'hui. C'est dans le calice amer d'une vie tourmentée qu'il aura ainsi puisé le philtre magique de son talent.

Au reste, il ne faut pas s'y méprendre. En tout ce qui tient au domaine de l'imagination et du sentiment, avoir souffert est une condition nécessaire, indispensable, pour exprimer avec force et vérité l'art dont on se fait l'interprète, le rôle qu'on est appelé à remplir. On peut bien, il est vrai, avec les seuls dons naturels et le secours d'une instruction spéciale, obtenir des écrivains diserts, des musiciens ou des peintres habiles, c'est-à-dire des artisans de parole et des fabricants de mécanisme ; mais la pratique seule des émotions réelles de la vie donne les auteurs éloquents et les artistes passionnés. C'est uniquement dans les épreuves douloureuses que l'âme humaine se trempe solidement et se ductilise tout à la fois comme dans un creuset d'acier. L'artiste principalement y // 481 // acquiert ce mouvement du sang, cette sensibilité de fibres, et cette vertu pathétique si fertile en émotions.

Transporté par la toute-puissance de ses succès italiens sur la scène de l'Opéra, Duprez abordait dès lors une série d'épreuves toutes nouvelles. Il avait à surmonter des écueils bien autrement périlleux que tous les précédents écueils semés jusque-là sur la route. C'étaient des suffrages plus rebelles à conquérir, des préventions systématiques à dissiper, des préjugés enracinés à vaincre ; c'était, en un mot, toute une réputation à refaire, toute une gloire à élever sur de nouvelles bases ; et l'on peut dire que le chanteur jouait en ce moment, sur un seul coup de dé, toute sa fortune dramatique, acquise pièce à pièce en cent luttes diverses. Porter avec soi l'avenir tout entier du premier théâtre lyrique de la France, était chose grave ; mais, succéder à un rival éprouvé par vingt triomphes dont le dernier datait de la veille, n'établissait pas moins une entreprise aussi difficile que hardie. Fort heureusement, Duprez avait un talent tout opposé à celui de Nourrit, et qui déroutait complètement le parallèle. Duprez, élevé dès son extrême jeunesse à l'école savante et sévère de Choron, y avait acquis de bonne heure le développement profond du sentiment musical, et comme d'ailleurs sa voix était faible, il s'était attaché de préférence à la vérité d'expression. Nourrit, au contraire, formé, dès son début, au genre dramatique, doué d'une intelligence chaleureuse et passionnée, et possédant d'ailleurs un organe plus étendu, mettait plus en relief tout le mouvement extérieur du chant et de la déclamation. Le rôle d'*Arnold* dans *Guillaume Tell* par lequel débuta Duprez, sur les traces de Nourrit, était tout à fait propre à mettre en jeu des différences aussi tranchées. Dès les premières phrases, le public comprit sans peine toute l'originalité du nouveau chanteur ; à ces pathétiques accents d'un effet si nouveau, il se sentit ému jusqu'au fond des entrailles. Duprez, en attaquant la fibre de son auditoire par un tout autre endroit que Nourrit, avait effacé du coup le souvenir des émotions produites par son prédécesseur ; c'était parfaitement logique. S'il eût //

482 // procédé par des moyens analogues, s'il se fût montré ressemblant, il n'eût rien changé, rien établi.

Mais, ce n'était pas tout encore, un premier succès en demandait un second, et celui-ci un troisième. Duprez, vainqueur une fois, devait l'être toujours, sous peine de mourir tout entier dans une seule défaite. D'ailleurs, les fidèles partisans de Nourrit se montraient récalcitrants, les esprits naturellement sceptiques n'opéraient leur conversion qu'avec lenteur. Accepté sur le terrain qu'il avait une fois abordé, Duprez n'en était pas moins contesté sur tous les points qu'il n'avait pas encore atteints. C'est ainsi qu'une série de tentatives sans cesse renaissantes et accomplies avec honneur, lui furent nécessaires pour gagner tous les suffrages sans réserve.

Pourtant Duprez a agi tant et si bien à la fin, que ses espérances même les plus hautes se sont trouvées dépassées. Son heureuse étoile l'a conduit en effet si loin, que, non-seulement il a parcouru, sans chute ni faux pas, toutes les phases de sa difficile carrière, mais encore il a complètement éclipsé l'astre de son prédécesseur dans le ciel azuré de l'Opéra. C'est que les royautés de théâtre sont éphémères plus encore que les royautés politiques. L'infidèle public se souvient mal de ceux qu'il a jadis adorés, en présence de l'idole nouvelle et mieux parée qui s'offre à ses regards ; il rejette sans scrupule l'instrument usé à son service, alors qu'un autre instrument plus jeune et prêt à lui obéir, se place sous sa main. Il semble que Nourrit, en s'éloignant des lieux où il avait si souvent triomphé, n'ait point laissé de trace après lui, et que son absence soit changée en exil. Lorsqu'on pense aujourd'hui aux moissons de couronnes qui ombragèrent ses adieux, on est tenté de les regarder comme une sorte de tombeau fleuri où l'ensevelissait, par avance, la prévoyance instinctive de ses admirateurs.

Il y a même une remarque assez singulière à faire. A cet instant qui rapproche leurs destinées pour les mieux désunir ensuite, Nourrit et Duprez exécutent une sorte d'évolution par suite de laquelle chacun d'eux se trouve mis à la place de // 483 // l'autre. Le sort, cet habile artisan en contrastes et en similitudes de toute espèce, établit entre ces deux hommes une réciprocité parfaite ; désormais, ils sont destinés à vivre dans un état de continuelle antithèse. Ce que l'un a été, l'autre le deviendra à son tour, et ce que le premier a tenté, l'autre l'entreprendra aussi. Seulement, il y a cette différence que chacun d'eux finit comme l'autre a commencé. Ainsi, Duprez aboutit à la paisible suzeraineté de l'Opéra que Nourrit avait possédée tout d'abord ; et celui-ci à son tour mène une vie vagabonde comme avait fait Duprez à ses débuts. Enfin, pour obéir jusqu'au bout à cette loi de réciprocité, Nourrit n'a point de repos qu'il ne soit allé jusqu'en Italie, ce pays témoin des premiers triomphes de Duprez ; il pousse jusqu'à Naples, le dernier terme où son rival ait conduit son pèlerinage d'artiste. Son ambition consiste maintenant à émouvoir, lui aussi, la fibre énermée des Napolitains que son rival a tant exaltés jadis, et dans ce but, il demande un rôle à Donizetti qui a déjà écrit plusieurs ouvrages pour Duprez. Pendant ce temps, Duprez, qui est loin d'être en reste, donne le ton à l'Académie royale de Musique, ainsi que Nourrit l'a fait pendant dix années, dirige à son gré le sentiment musical de son époque, et dicte des rôles aux compositeurs en vogue.

Depuis que Duprez a abordé la scène de l'Opéra, il s'est produit dans cinq rôles principaux, sans compter deux ou trois autres qu'il n'a fait que traverser sans s'y établir. Arnold, Eléazar, Raoul, Masaniello, Guido, telles sont les créations que Duprez a adoptées de préférence pour y poser et développer à l'aise ses ressources de chanteur. Parmi ces cinq rôles, quatre lui venaient de Nourrit, à l'intention duquel ils avaient été créés. Toutefois, malgré ce désavantage manifeste à l'égard de rôles qui n'avaient point été mesurés à sa taille, Duprez s'y est montré, un seul excepté peut-être, supérieur à son rival. Il a su donner à chacune de ses créations un caractère différent, mais plus réel, et une physionomie plus vraie selon nous. Si Duprez n'a pas reproduit certains mérites qui brillaient dans son prédécesseur, en revanche, il nous // 484 // a dévoilé, par le procédé tout nouveau de son interprétation, mille beautés lyriques de détail que nous n'avions pas soupçonnées auparavant.

La simplicité pastorale d'Arnold, son caractère héroïque, son cœur affectueux se rapportaient parfaitement aux traditions dramatiques de Duprez, et devaient être compris aussitôt par lui. En outre, la musique de *Guillaume Tell*, où l'inspiration italienne s'allie si heureusement à la méthode française, réunissait les conditions les plus favorables au sentiment lyrique du chanteur. Voilà pourquoi son succès y fut éclatant et décisif. Le rôle d'Eléazar, dans *la Juive*, où l'inspiration est beaucoup plus rare et le travail plus apparent, devait lui moins convenir : aussi n'est-ce pas sans quelques visibles efforts qu'il en a soutenu le pénible fardeau. Toutefois, le genre sévère et solennel de cette musique laissait encore les plus heureuses chances au style large de Duprez ; et, dans tous les cas, reste le grand air du 4^e acte, où le triomphe du chanteur a toujours été complet.

Nous ne sommes point de ceux qui pensent que Duprez a faussé et trivialisé le rôle de Masaniello. Nourrit avait fait de ce personnage une sorte de gentilhomme, et c'était bien à tort. Duprez lui a restitué son vrai caractère : il l'a montré tel qu'il était réellement et avant tout, c'est-à-dire en pêcheur et en lazzarone. Si les *Huguenots* ont été quelque peu défavorables à Duprez, sous le double rapport du chant et de la tenue dramatique, cela vient de ce que Duprez n'a point assez de souplesse, ni comme chanteur, ni comme acteur. La musique toute allemande des *Huguenots*, où la mélodie s'efface constamment sous le travail des combinaisons harmoniques, cette musique brisée, heurtée, devait contrarier nécessairement les franches allures qu'affecte de préférence la voix du ténor français. Et d'autre part, le personnage de Raoul, envisagé dramatiquement, exigeait plus de variété et de nuances qu'il n'est donné à Duprez d'en fournir. Quant à Guido, cette création, aussi simple que touchante, on peut dire que c'est la personnification la plus heureuse du talent de Duprez. Guido, par sa // 485 // condition et son caractère, est de l'espèce des héros que Duprez représente avec le plus de naturelle sympathie : Guido est le modèle des amants, naïf, sincère, passionné. Musicalement, ce rôle, tout élégiaque, renferme plusieurs cantilènes expressives qui s'ajustent admirablement à la voix de Duprez. Pour tout dire, Guido a pleinement justifié l'espoir que le chanteur avait fondé sur un rôle de sa création.

Les principaux caractères de la voix de Duprez sont la franchise, l'ampleur et la vibration pénétrante. A sa diction accentuée, à son allure directe, il est aisé de reconnaître que cette voix a sa source dans le cœur et part du fond même des entrailles. L'action d'une sensibilité, sans cesse mise en jeu lui a donné ces inflexions tendres, expressives, touchantes et comme trempées de larmes, qui ont un irrésistible pouvoir. Sa merveilleuse propriété consiste à s'empresdre profondément de l'accent particulier à la passion idéale, et de se mettre au niveau du pathétique le plus élevé. Aussi la voix de Duprez nous paraît-elle jetée dans le moule le plus favorable à l'expression dramatique. Les sentiments qui se montrent le plus fréquemment à la scène sont ceux dont la traduction est la plus familière au génie du chanteur. L'amour, la plainte, la douleur, ou bien encore l'exaltation du patriotisme, tous ces élans du cœur, toutes ces manifestations de l'âme qui provoquent si vite et si infailliblement les publiques sympathies, trouvent des échos admirables dans la voix de Duprez.

Duprez réalise, en outre, le type le plus parfait et le plus sincère du chanteur qu'on puisse imaginer. En effet, pour l'homme dégagé de tout esprit de système, et d'ailleurs sensible et intelligent, le plus grand de tous les chanteurs doit être celui qui, tout en produisant les résultats les plus merveilleux de l'art, ne trahit aucune recherche, aucun effort, et paraît guidé seulement par la nature. Le comble du talent de Duprez, c'est, avec une appropriation complète de la science du chanteur, de dire la phrase musicale le plus simplement du monde, d'un jet en apparence spontané et comme d'instinct. Articuler nettement, exprimer avec justesse et vérité, faire valoir avec // 486 // un soin exquis toutes les parties essentielles de la déclamation, telle est la mission la plus importante du chanteur, et tel est aussi le mérite éminent de Duprez. Moins souple, moins élastique, moins coquet que Rubini, dont l'artifice est vraiment prodigieux, moins actif, et d'organe moins étendu que Nourrit, il est supérieur cependant à ses deux rivaux, par le côté des qualités essentielles et vraiment plus précieuses ; c'est-à-dire, au premier, par la largeur du style et la sincérité de l'émotion ; au second, par le solide tissu de sa voix de poitrine et la puissance expressive du chant.

L'arrivée de Duprez à l'Opéra n'établit donc pas seulement un changement de nom et de dynastie ; c'est encore toute une révolution dans le système de chant dramatique. C'est la substitution d'une méthode simple, large, sentie, à cette manière tourmentée et trop futilement recherchée, qui avait prévalu jusqu'à ce jour. Que le goût national soit allé au-devant de cette réforme et l'ait favorisée, ou bien seulement que la puissance du chanteur lui ait acquis l'assentiment public, peu importe ; l'essentiel, c'est qu'elle ait triomphé. Nous estimons qu'aujourd'hui le temps est passé, au théâtre, des points d'orge et des fioritures, vains ornements bons tout au plus pour le salon et le concert. La scène demande à être débarrassée de ces entraves puériles qui arrêtaient ou retardaient trop souvent l'action dramatique dans sa marche, sans aucun profit pour l'expression musicale. Ce qu'il faut au drame lyrique, c'est une allure simple, forte, accentuée, sans détour ni lenteur, un développement logique de son thème, une marche constante vers son but qui n'est autre que la conclusion de toutes les passions qu'il renferme. Quant à la musique, au milieu de tout ce mouvement de faits, de sentiments et de discours, son rôle doit rester celui d'un interprète

toujours fidèle, toujours vrai, et n'exprimant jamais, en chaque circonstance, rien de plus ni rien de moins que ce qui est dans le drame même. Or, la voix de Duprez paraît admirablement propre à faire valoir la réforme dont nous parlons.

Toutefois, Duprez est loin de se trouver sans défauts, et ses // 487 // défauts même tiennent intimement à ses qualités. Sa belle voix de poitrine ne paraît s'être développée dans des proportions si larges qu'au détriment de l'étendue générale. En effet, sa faculté d'émission se borne à deux octaves environ ; et comme les sons de tête sont à peu près nuls, tous les efforts du chanteur, pour s'élever au-dessus de sa région naturelle, n'aboutissent le plus souvent qu'à des cris impuissants qui n'ont rien de musical. En outre, le résultat inévitable de cette conformation de voix, riche et timbrée, mais par cela même peu agile et peu flexible, c'est de porter le chanteur à adopter partout des mouvements trop lents et trop uniformes qui impriment au système général de son chant un caractère monotone. Que le rythme vienne à être plus pressé en quelque endroit, que la situation soit plus rapide et la phrase musicale plus alerte, la voix de Duprez, difficile à conduire à cause de son ampleur même, restera infailliblement en chemin. Quant à la personne extérieure, Duprez est d'une taille exiguë et d'une figure peu noble : d'où il résulte que, sous ce rapport comme sous d'autres, il ne saurait suffire à l'exigence dramatique de tous les rôles de son emploi. Le manteau royal, par exemple, s'ajuste mal à ses épaules, et le casque du guerrier ne lui siérait nullement. En cet état, il serait urgent que Duprez cédât à un autre la moitié d'un empire qu'il ne peut pas gouverner seul. Nous avons toujours considéré la retraite de Nourrit comme un malheur pour l'Opéra, même depuis les triomphes de Duprez. Le retour du premier de ces chanteurs serait d'autant plus souhaitable, que Nourrit a précisément les qualités qui manquent à Duprez, pendant que celui-ci possède celles dont Nourrit est dépourvu. Il ne sera jamais donné à ces deux artistes de se suppléer ; ils peuvent seulement se compléter l'un par l'autre. Il est bien question, à la vérité, de M. de Cadia [Candia] pour servir prochainement d'intérimaire à Duprez ; mais si M. de Cadia [Candia] se trouve avoir, comme on le dit, des facultés analogues à celles de Duprez, nous aurons deux voix pareilles au lieu d'une, sans que la lacune existante soit pour cela remplie. // 488 //

Quoi qu'il en soit, Duprez est arrivé aujourd'hui à ce point si désirable et si peu atteint, que la gloire couronne et que la popularité protège. Cette position sereine, désormais à l'abri de toute controverse et de toute attaque, prescrit à l'artiste qui l'occupe de nouveaux devoirs. Pendant la période incertaine des commencements et des débuts, toute la force du chanteur suffit à peine à porter la préoccupation inquiète du succès. Le souci de la lutte, la recherche attentive des suffrages, le désir de se montrer dans le meilleur jour, en un mot, tout ce fiévreux travail d'épreuves, traversé de chances et de vicissitudes, paralyse l'essor régulier du talent, trouble le développement paisible des facultés. L'artiste vit au jour le jour pour le besoin du moment, et ne pense pas encore à l'avenir. Mais, lorsque plus tard il est entré dans la haute mer de la faveur publique, et se trouve affranchi des tourmentes de la côte, rien ne s'oppose plus à ce qu'il jette autour de lui un regard calme, et enfle hardiment ses voiles ; car l'heure est alors venue d'étendre dans leurs plus grandes limites les champs de l'horizon.

On affirme que Duprez travaille sérieusement sa voix à l'heure qu'il est, qu'il s'efforce d'en étendre le domaine, et de faire disparaître les imperfections qui la déparent. Le rôle de *Guido* montre en effet quelques traces d'heureux efforts tentés dans ce sens. Duprez est visiblement possédé de l'ambition d'acquérir quelques-uns des sons de tête délicieux qui faisaient le charme de Nourrit, et que la nature lui a refusés. Cela est d'autant plus méritoire que, riche de son propre fonds, et enivré de succès, il pouvait s'endormir aisément au bruit harmonieux des louanges, sans rien tenter au delà.

Après tant de témoignages renouvelés, tant de travaux réussis, Duprez n'était pas même au terme de ses épreuves. Ce n'était pas tout d'avoir été absous par les juges suprêmes de Paris, il fallait encore paraître devant le tribunal de la province, juridiction inférieure, mais non moins indispensable pour la confirmation des arrêts en matière de goût. Depuis plus d'un an que Duprez s'était montré pour la première // 489 // fois à l'horizon de l'Académie royale de Musique, Paris ne l'avait point lâché un seul jour, et la province s'était vue forcée d'accepter la réputation du chanteur sur la foi douteuse des échos parisiens. Pourtant la province pensait avoir quelque droit à juger par elle-même, et voici plus d'un mois déjà que Duprez s'est mis en devoir de satisfaire un désir aussi légitime. Lyon, qu'il a choisi tout d'abord, comme pour répondre au défi des récents et glorieux souvenirs laissés par Nourrit dans cette ville, n'a point trompé ses espérances. L'empressement, non-seulement de la population lyonnaise, mais encore de beaucoup de villes d'alentour, n'a pas été moins flatteur pour l'artiste que louable pour les habitants de ce pays. Le succès éclatant obtenu par Duprez à Lyon a une signification d'autant plus grande, que la population de cette ville ne passe point pour une admiratrice bien fervente des beaux-arts. Avoir triomphé des préoccupations positives d'une cité toute industrielle, avoir ému la fibre rebelle des marchands d'indigo et des fabricants de soie, c'est là, sans contredit, un des plus merveilleux résultats qu'il soit donné au talent de produire.

Un fait qui démontre mieux que tous les raisonnements la puissance dont l'art est en possession de nos jours, c'est la glorieuse popularité qui ceint le front des grands artistes. A considérer les hommages qui leur sont décernés sous mille formes séduisantes ou flatteuses, et par-dessus tout le prix fabuleux dont on récompense leur talent, on ne peut se méprendre sur la valeur qui doit lui être attribuée. Voyez Duprez. Depuis qu'il exerce la royauté du chant, il n'est sorte d'honneur qui ne soit allé au-devant de lui. Il a fait tressaillir tous les cœurs les plus inflexibles ; il s'est vu applaudir par les mains les plus charmantes et les plus blanches de tout Paris. On s'est occupé de lui dans tous les coins de l'Europe ; son éloge a fatigué toutes les voix de la presse, son nom a éveillé tous les échos de la renommée. On l'a étudié, analysé, commenté comme un rare et curieux prodige. Le burin du graveur comme la pierre du lithographe se sont émoussés à reproduire ses traits. Il a été // 490 // moulé en plâtre, taillé en marbre, coulé en bronze. Et, ce qui surpasse tout cela, c'est que lui, simple artiste, qui a commencé par recevoir d'un impresario italien 800 fr. pour toute une saison, touche aujourd'hui le traitement d'un ministre d'état ou celui d'un maréchal de France.

Duprez est aujourd'hui à la veille d'aborder un rôle nouveau, et l'occasion va se présenter une seconde fois de le juger dans une épreuve plus particulièrement de son choix. Suivant toute apparence, le résultat lui donnera gain de cause avec surenchère. Ce que Duprez a fait, dit assez ce qu'il peut faire encore. Sa bonne foi d'artiste garantit en outre qu'il ne laissera rien au hasard de ce que peuvent revendiquer la conscience et l'étude. Nous savons combien c'est chose rude et laborieuse de marcher ainsi sur un terrain mouvant, sans cesse renouvelé, et qui, au premier vertige, à la moindre inadvertance, peut se dérober sous les pas. Mais, plus la position est haute, plus la responsabilité doit avoir de charges. D'ailleurs, chaque conquête ajoutée aux précédentes est un lien de plus qui rattache la fortune au sol. Monter sans cesse sur la brèche, redoubler d'efforts et de courage, en un mot, *persévérer*, tel est l'invincible devoir de tout homme de cœur. Amnistier les défaites et l'obscurité de son passé par l'éclat du présent et l'ambition supérieure de l'avenir, ce doit être plus particulièrement le noble souci de l'artiste.

DESSALLES-RÉGIS.

No. 38	TITLE	Duprez. Galerie de <i>La Gazette musicale</i> . (Troisième article.)
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>
	DATE	Dimanche 8 novembre 1840
	ISSUE/YEAR	No. 62; 7 ^e année
	AUTHOR	Henri Blanchard
	PAGES	530-531
	SOURCE	Journal

**DUPREZ.
GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.
(Troisième article.)**

Nous voici arrivé à l'école française, si bien représentée par Duprez et madame Damoreau [Cinti-Damoreau], à cette école qui commence à Garat, qui s'est continuée par Martin, Ponchard, Levasseur, Chollet, madame Dorus-Gras, et l'éloquent interprète qui fait le sujet de cet article. Un des premiers nous avons donné dans divers journaux de longues biographies sur nos artistes chantants, qui depuis ont été imitées ou copiées. Nos articles sur M^{me} DAMOREAU [Cinti-Damoreau] de *Monde dramatique*, et notamment celui sur GARAT de la *Gazette musicale*, nous ont offert l'occasion d'entrer dans de larges considérations sur l'art du chant, sur son importance artistique, sociale et même philosophique.

Les chanteurs, surtout les ténors en ce moment, sont des hommes exceptionnels ; ils se partagent avec les historiens l'attention publique. C'est la double manie du jour, on veut être historien ou chanteur, mais ténor surtout, attend que si en écrivant l'histoire on pense arriver au fastueux prix récemment fondé à l'Institut par le baron Gobert, en travaillant l'*ut* de poitrine et le change large, on espère se faire comme Duprez cent mille francs d'appointements. La différence qu'il y a entre ces deux professions, c'est qu'on naît chanteur et qu'on peut se faire historien. Avec des recherches, de la patience, un style naturel, aisé, et qui peut se colorer des innombrables chroniques et documents historiques qui sont à la disposition de tout le monde, un écrivain quelque peu consciencieux peut prendre rang quand il le voudra parmi les nombreux annalistes des peuples de la terre ; mais il n'en est pas de même du chanteur qui doit être loué d'un sens physiologique exquis et unir l'action de ce système physiologique à l'inspiration artistique. Et qu'on ne pense pas que le chanteur puisse être impunément ignorant comme quelques personnes paraissent le croire. S'il est interprète d'Achille ou d'Agamemnon, du pieux Énée, d'un grossier baron du temps de la féodalité, ou d'un rigide huguenot du moyen-âge, il faut qu'il se soit familiarisé avec Homère, Virgile, Monstrelet, Grégoire de Tours ou l'âpre de Luther. Le grand chanteur revêt, anime, colore de sa pensée celle du compositeur ; il lui donne la poésie, le beau idéal de la vie, tandis que l'historien n'est qu'un arrangeur de mots et de faits, un enregistreur de maximes, de sentences à l'usage des peuples qui n'en profitent guère. En s'éloignant du but de cette mission, qui est pourtant la sienne, l'écrivain peut devenir un admirable auteur dramatique comme Tacite, ou un délicieux romancier comme Walter Scott, et faire oublier ainsi l'historien. On a dit naguère fort justement : L'orateur, l'homme d'état supérieur, l'écrivain politique, l'historien, ne sont obligés le plus souvent qu'à

bien dire ; l'artiste qui exécute est condamné à des efforts continuels, inspirés, pour traduire les sentiments les plus dramatiques de la vie ; il est contraint d'être original, sublime. Le public laisse les musiciens apprécier les beautés de l'instrumentation ; mais il veut avoir à se lever en masse, à battre des mains en écoutant de grands effets produits par des moyens simples : un cri de l'âme exprimé par des sons rapides, par un accord ; la révélation d'un mystère que le cœur enfouissait dans ces replis, par un trait de vive mélodie ; le son d'une voix éteinte, perdue dans le passé, par une note prolongée et mélancolique. L'homme qui se met à la disposition du public pour créer soudain ces effets, ces nobles choses, subit des fatigues, des secousses, des harassements que les écrivains les plus laborieux, que les hommes d'État les plus occupés et les plus attaqués ne ressentent pas. Nous avons dit ensuite en parlant de Garat : Et l'on croit que ces grands artistes qui, jetant avec profusion de nobles et touchantes inspirations à leurs semblables, s'usent à chercher incessamment de nouvelles créations, ne peuvent se mettre en parallèle avec ces hommes à hautes positions sociales qui nous dotent chaque jour de quelques lambeaux d'institutions que leurs successeurs s'empressent de déchirer à leur arrivée au pouvoir ! Erreur. Nous ne sachions pas que personne s'oppose et trouve mauvais que les concitoyens de Rubini lui élèvent une statue : nous dou- // 531 // tons [doutons] qu'il en fût de même en Lombardie, sur une des places publiques de Milan, ou même dans sa patrie, à l'égard de M. de Metternich. Il est donc plus grand, plus beau, plus noblement désintéressé d'être chanteur célèbre qu'habile homme d'État ou scientifique écrivain, car on n'est guère que vingt ans artiste-exécutant sur la brèche de la célébrité, et l'on peut être historien toute sa vie. Ce n'est pas qu'il ne faille des études patientes et obstinées pour exceller dans ce bel art, si la nature ne vous a pas créé tout d'abord chanteur comme Garat. Duprez est un vivant exemple de la forte volonté, de la persévérance qu'il faut pour arriver à la position qu'on se sent le droit d'occuper. Nous pourrions prendre dans un livre qui a été écrit par M. Elwart des détails sur l'enfance de ce célèbre ténor ; mais la véritable biographie d'un chanteur est dans ses succès de tous les jours, cependant nous engageons les lecteurs curieux de tout ce qui est relatif à la vie des grands artistes de recourir à ce petit et intéressant volume. Ils y verront que Gilbert-Duprez, né en 1803, à Paris, dans la rue Grenétat, est élève de Choron qui excellait à former de bons musiciens, et surtout d'excellents chanteurs, et qui avait prédit que Duprez serait l'honneur de son école vocale.

À l'âge de dix-neuf ans, Duprez était ce qu'on appelle communément un ténor léger, c'est-à-dire qu'il vocalisait avec la plus grande facilité ; mais sa voix était sans âme et sans corps. Nous l'avons entendu à cette époque, et l'on n'aurait jamais pu penser alors que sa voix et sa méthode se transformeraient et deviendraient ce qu'elles sont devenues, que cette voix serait un jour forte, puissante, dramatique ; la voix enfin du *Suivez-moi !* de *Guillaume Tell*.

Après s'être essayé dans la carrière de compositeur, en 1828, Duprez partit pour l'Italie, où il avait été déjà, mais où il n'avait pas obtenu de succès comme chanteur ; il y retourna après avoir joué quelques opéras traduits, au théâtre de l'Odéon. Duprez peut revendiquer la gloire, si gloire il y a en cela, avec Donzelli et Moriani, d'avoir donné une nouvelle face à l'art du chant, de l'avoir rendu large et dramatique, de léger et brillant qu'il était, d'être parvenu, musicalement,

à toucher au lieu d'amuser, d'avoir fait prédominer l'opéra *seria* sur l'opéra *buffa* : cela a peut-être donné plus d'importance à l'art musical.

Ce fut à Venise, vers 1829, dans les théâtres de San Benedetto et de la Canobiana, à Milan, que notre premier ténor commença à se distinguer dans l'emploi des demi-caractères. 1830 le vit encore à Milan, à Gênes et à Bergame, la patrie de Rubini. Il lui fut difficile de lutter contre les souvenirs qu'avait laissés l'illustre ténor, et Duprez eut quelques désagréments par suite de cette comparaison qui, à cette époque, n'avait pas plus le sens commun qu'elle ne l'aurait même aujourd'hui, car chaque artiste a une physionomie de talent qui lui est propre.

Turin, où il chanta avec un grand succès *Il Pirata* ; Lucques, où il joua *Guillaume Tell* ; Trieste, qui lui vit créer la *Muette* [*La Muette de Portici*] traduite en italien, et enfin le théâtre Della Pergola, où il fit un brillant succès à l'*Anna Bolena* de Donizetti, qui n'y avait point réussi, convinquirent Duprez et ses amis qu'il était né pour être un tragédien lyrique ; et, définitivement lancé dans cette voie, il alla à Rome et à Naples, qui l'applaudirent et mirent le sceau à sa réputation. Dès lors sa carrière dramatique ne fut qu'une suite de succès pendant dix années : Il joua ou créa la *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, le *Lara*, de Ruolz, *il Danao* [*Danao re d'Argo*], de Persiani, *Marfa de Coccia*, etc., etc., avec plus ou moins de bonheur pour *i maestri* ; mais toujours avec succès comme chanteur ; il donna même une sorte d'éclat au *Bravo*, de M. Marliani, directeur actuel du Théâtre-Italien.

L'Europe musicale qui, ainsi que le monde politique, a les yeux sur Paris, sait que c'est en 1837, et par Arnold, dans *Guillaume Tell*, que Duprez se montra sur notre première scène lyrique ; et depuis cette époque, il en est le soutien. Son succès, sans faire oublier celui d'Adolphe Nourrit dans le même rôle, fut immense. Depuis, il s'est toujours tenu à la hauteur de ce brillant début, soit qu'il ait joué des rôles déjà établis, soit qu'il ait créé de nouveaux ouvrages. Éléazar, de *la Juive*, Raoul dans *les Huguenots*, dans la première catégorie, et le rôle de Guido dans la seconde, lui font le plus grand honneur. Il rappelle dans Éléazar l'acteur anglais Kean, que nous avons vu il y a douze ans à Paris, dans le personnage de Shylock, du *Marchand de Venise* [*The Merchant of Venice*], qu'il jouait et mimait avec une si exacte vérité : c'est le même fanatisme, la même soif de vengeance, mais exprimés en accents plus poétiques encore, parce que l'art musical sert ici d'interprète. Rien de plus suave n'a été dit sur un théâtre que la romance de Guido : *Pendant la fête une inconnue*, comme l'air des tombeaux, est un modèle de douleur musicale, de mélancolie sombre et terrible, d'expression dramatique. Nul n'avait dit jusqu'à ce jour le récitatif comme le premier ténor de l'Académie royale de musique. On aimerait cependant à lui voir faire une économie de mouvements. Ce luxe de gesticulation lui donne une allure un peu trop méridionale.

Avec la belle voix que lui a départi la nature, Duprez s'est mis, par le travail, à acquérir toutes les autres : voix mixte, voix de tête, etc., il connaît tous les artifices de l'art du chant ; il a même essayé dernièrement dans la sicilienne de *Robert* [*Robert le Diable*], de se transformer en ténor léger, trop léger, peut-

être, car les notes ne sont pas assez mordues au passage, les traits assez accusés, et, par conséquent pas assez brillants ; mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, quelle suavité de mélodie dans la romance : *Ah ! qu'elle est belle !* au quatrième acte ; et quel mélange de tragédie et de comédie dans tout le rôle ! Il y a dans ce talent varié bien des caractères à créer, bien des physionomies nouvelles à nous montrer. Pourquoi faut-il que l'Opéra ait une allure si solennelle, et qu'il ne puisse nous montrer Duprez sous des aspects plus divers !

Madame Damoreau [Cinti-Damoreau] fera le sujet de notre quatrième et dernier article sur les portraits donnés par la *Gazette musicale* à ses abonnés.

HENRI BLANCHARD.

No. 39	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. Artistes Français. 7 ^e étude. Duprez.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 19 janvier 1840
	ISSUE/YEAR	No. 3; 3 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	25-28
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
Deuxième série. – Artistes Français.
7^e étude.
DUPREZ.**

Ce serait faire à l'organisation physique de l'homme une trop large part, que de considérer le talent des grands artistes comme le produit spontané des dons heureux que la nature leur a départis. Un grand artiste peut devoir, et doit toujours beaucoup sans doute à ce hasard providentiel qui a mis en lui le germe des facultés qui le constituent artiste ; mais il doit plus encore à l'influence, souvent inaperçue et rarement perceptible, des sensations du premier âge ; et si, plus tard, un travail persévérant, une intelligence opiniâtre, n'étaient venus féconder ces tendances, résultat instinctif d'une disposition innée ou d'une impulsion accidentelle, le grand artiste serait resté une individualité vulgaire accomplissant dans une profonde obscurité sa tâche sociale.

Cela est vrai surtout de Duprez, dont nous nous proposons dans cette étude, de raconter la laborieuse vie, et d'apprécier le talent. Sa vie a été, pendant vingt ans, une lutte sans paix ni trêve ; son talent et sa gloire sont les nobles fruits de cette lutte qui honore son intelligence encore plus que son caractère.

Duprez est né à Paris, le 6 décembre 1806, dans la rue Grenétat. Son père, que des revers de fortune avaient récemment frappé dans l'industrie qu'il exerçait, avait déjà une nombreuse famille ; mais, quoique venu le douzième, le petit Gilbert Duprez fut l'objet de la même sollicitude que ses aînés, et il reçut la modeste éducation que les écoles du temps offraient aux enfans du peuple.

Les premières notions de la musique lui furent données par un ami de sa famille, qui avait cru reconnaître dans la mélomanie précoce de l'enfant quelques dispositions heureuses. Cette initiation prématurée dut être conduite avec habileté, car, à neuf ans, Duprez solfiais à première vue toute espèce de musique ; et l'un de ses biographes, qui paraît avoir écrit sur des renseignements authentiques, rapporte que, vers cette époque, le petit Gilbert, ayant trouvé une pièce de 50 centimes, préféra l'aller porter chez un marchand de musique pour s'y procurer une nouveauté qu'il convoitait, que de la consacrer à satisfaire une fantaisie de son âge.

Duprez avait environ dix ans lorsqu'il fut admis au Conservatoire. En 1817, un concours ayant été ouvert dans cette école pour former le noyau de

l'institution que M. Choron allait fonder, il se présenta, mais ne fut pas reçu par le comité. Cet échec, loin de le décourager, le poussa à une démarche dont la hardiesse fut comme une révélation de l'avenir de cet enfant. Le lendemain même de l'épreuve où il venait de succomber, il alla trouver M. Choron, réclama une nouvelle audition qui lui fut accordée, et eut le bonheur d'intéresser à la fois et de satisfaire l'illustre et excellent maître dont il ambitionnait de mériter les suffrages. Il les mérita en effet, et l'opinion qu'il donna de lui dans cette circonstance fut telle que Choron, rendant compte à un ami de l'acquisition faite par son institution naissante, lui écrivait : « Cet enfant fera honneur à mon école. »

Duprez ne démentit point les espérances de son illustre maître. Toutefois, en 1824, sa voix était loin de promettre ce qu'elle a tenu depuis. Choron comptait sur un grand musicien, fort peu sur un grand chanteur ; aussi, dirigeait-il vers l'étude de l'harmonie la remarquable intelligence de son jeune élève, qui, à l'âge de dix-huit ans, remplissait au collège Henri IV, les fonctions de maître de chapelle. Mais la voix de l'artiste, un moment obscurcie, ne tarda pas à se manifester avec éclat et de manière à répondre victorieusement à tous les doutes dont elle avait été l'objet jusqu'alors.

Ce fut dans l'institution de M. Choron que Duprez fit la connaissance de Mlle Alexandrine Duperron, devenue sa femme quelques années plus tard ; et ce fut pour le dérober aux préoccupations d'une passion qui menaçait d'envahir exclusivement son cœur et sa tête, que la sollicitude de son second père l'éloigna de Paris, en avril 1825, et le fit partir pour l'Italie.

Mais après six mois, d'infructueuses tentatives à Milan, Duprez fut rappelé à Paris, où il obtint un modeste engagement de M. Bernard, alors directeur du théâtre de l'Odéon.

Duprez débuta à l'Odéon le 3 décembre 1825, par le rôle d'Almaviva du *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*], puis dans les *Folies amoureuses*, *Don Juan* [*Don Giovanni*] et *l'Ecole de Rome*, ouvrage nouveau de M. Panzeron. Son succès fut médiocre, ou, pour parler avec plus d'exactitude, violemment contesté. Mlle Alexandrine Du- // 26 // perron [Duperron], qu'il épouse en février 1827, et qui, elle aussi, débuta à l'Odéon, fut plus heureuse ; et l'avenir commençait à sourire aux deux jeunes époux, lorsque les mauvaises affaires de l'administration de M. Sauvage, successeur de M. Bernard, amenèrent la fermeture de l'Odéon. Duprez et sa femme se trouvèrent sans emploi.

Barbaja, le premier de tous les entrepreneurs des théâtres de l'Italie, et peut-être l'Europe, arriva sur ces entrefaites à Paris. Duprez se présenta à lui ; celui-ci l'écouta avec plaisir et donna de grands éloges à son talent ; mais ce fut tout. Barbaja ne cherchait pas des talents inconnus, il lui fallait des talents consacrés par la vogue.

Après s'être montré avec honneur sous le voile d'un pseudonyme, Duprez partit pour l'Italie en décembre 1828. Sa jeune femme, qui venait de le rendre père, n'avait pas voulu se séparer de lui : s'associant à sa bonne et à sa mauvaise

fortune, elle confia ses enfans à ses grands parens paternels, abandonna la brillante position personnelle qu'elle s'était faite à Paris, et s'éloigna de sa famille, de son enfant et du théâtre de ses premiers succès, pleine de confiance en l'avenir de l'homme que son cœur avait choisi.

Après quelques mois d'une existence difficile à Milan, à Venise et à Navare, où les deux artistes, aux gages d'un imprésario nomade, donnèrent des représentations qui ne furent pas sans retentissement, Duprez débuta comme ténor de *mezzo carattere* dans le carnaval de 1829, au théâtre de San Benedetto de Venise, puis le printemps suivant au théâtre de la Canobiana à Milan.

De 1830 à 1831, Duprez, qui avait engagé sa voix et celle de sa femme, pour 800 fr. par mois, à un imprésario nommé Morelli, donna 36 représentations à Milan, 82 à Gènes et 40 à Bergame.

Son engagement expiré, Duprez revint à Milan. Les Milanais venaient d'entendre et d'applaudir Rubini, le roi des ténors ; ils sifflèrent Duprez. Mais, peu après, le public de Turin, devant lequel il parut, le consola d'un échec immérité. Ce fut dans cette dernière ville que le chef-d'œuvre de Bellini, *Il Pirata*, dans lequel Duprez et sa femme excitèrent un véritable enthousiasme, le convainquit que le genre sérieux convenait mieux à son talent que le genre bouffe. *Il Pirata*, dit le biographe déjà cité, fut joué vingt soirs de suite avec très grand succès ; et Duprez put placer plusieurs fois sur sa compagne chérie une de ces couronnes que le public en délire faisait tomber si souvent à ses pieds.

La réputation de Duprez, à dater de cette époque, alla toujours grandissant. De Lucques, des propositions lui furent adressées pour le rôle d'*Arnold* dans *Guillaume Tell* de Rossini, qui était alors à l'étude ; il ne balança pas à les accepter. Cette épreuve fut glorieuse pour l'artiste français, qui l'accomplit avec un immense succès.

De Lucques, Duprez se rendit à Florence, où le théâtre de la *Pergola* lui dut une prospérité inaccoutumée ; puis à Trieste, où il eut l'honneur de faire à la *Muette* [*La Muette de Portici*], d'Auber, traduite en italien, une popularité égale à celle dont elle jouissait alors et dont elle jouit encore en France.

De retour à Florence, il réhabilita l'*Anna Bolena* de Donizetti, que David n'avait pu soutenir de sa vieille réputation, et se lia dans cette ville avec Hector Berlioz, qui s'y trouvait en qualité de pensionnaire de l'Académie de France à Rome. L'élève de Lesueur prédit à Duprez l'avenir glorieux qui l'attendait à Paris.

La troupe dont Duprez et sa femme faisaient partie, avec Mlle Ungher [Unger], Cosselli, et plusieurs autres artistes d'un grand mérite, était dirigée par un certain Lanari qui exploitait les théâtres de quelques villes du premier ordre, telles que Florence, Lucques, Bologne, Sienne, etc. Partout, les triomphes de notre compatriote firent taire les préventions de l'amour-propre ultramontain, et partout son beau talent lui conquit le droit de cité. Une bonne et généreuse action mit le comble à la haute faveur qui s'attachait à son nom.

La ville de Foligno avait été récemment victime d'un tremblement de terre qui en éloignait tous les riches voyageurs étrangers. Duprez s'y rendit avec Lanari ; il releva le théâtre de cette malheureuse cité, et grâce aux efforts de son zèle, grâce surtout à sa haute réputation, les étrangers reprirent une route qu'ils commençaient à oublier. Trente-deux représentations furent consacrées à cette œuvre d'humanité. C'était acquitter noblement la dette de reconnaissance qui liait l'artiste à l'Italie.

Après un mois de repos nécessité par ses glorieuses fatigues, Duprez partit pour Rome où il était engagé pour le carnaval de 1834. Il y fut accueilli avec un enthousiasme qui n'est point dans les habitudes de cette reine déchuë, dont la population est naturellement apathique. Duprez profita de son séjour à Rome pour compléter son instruction musicale et y fit des études dont le résultat, nous l'espérons, rachètera le souvenir de sa partition de *la Cabane du pêcheur*, tombée en 1824, sur le théâtre de Versailles, au bruit des sifflets d'un public sans pitié.

Revenus à Florence, Duprez et sa femme parurent successivement dans *Otello*, *la Parisina*, *Guillaume Tell*, *I Capuletti e Montec'hi* [*I Capuleti e i Montecchi*], de Bellini, et enfin dans le *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*] de Rossini, dont le succès fut extraordinaire.

Naples voulut aussi entendre Duprez : son début à San-Carlo eut lieu en juillet 1834 ; il couronna dignement cette soirée de triomphes que nous venons de rappeler. C'est à Naples, lorsque son talent et sa réputation étaient presque à leur apogée, que Duprez reçut la fatale nouvelle de la mort de son illustre maître, Choron ! Sa douleur fut grande, car la généreuse amitié de cet homme de bien l'avait seule sauvé de la pauvreté obscure à la quelle il semblait condamné par sa naissance, et seule elle l'avait aidé, soutenu, encouragé dans les afflictions et les mécomptes des commencemens de sa carrière.

Ce fut à Naples aussi que Duprez et sa femme se lièrent avec Mme Malibran, qui faisait partie de la même troupe. Observateur intelligent, il sut profiter de cette circonstance pour mûrir et perfectionner son propre talent. Il partagea tous les succès et tous les triomphes de cette artiste à jamais regrettable.

Une excursion à Ancône, où se trouvait alors le général Cubières, commandant le corps d'occupation, interrompit un moment la brillante participation de Duprez aux représentations de Mme Malibran à Naples. Mais il revint pour créer les principaux rôles de *Marfa*, opéra seria de Coccia, de *Danao* [*Danao re d'Argo*], autre opéra seria de Persiani, de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, et de *Lara*, de notre compatriote M. le vicomte de Ruolz.

Duprez désirait revenir dans sa patrie : il fit ses adieux à l'Italie par le *Bravo*, de Marliani ; et, le 13 février 1836, il toucha les côtes de la France et débarqua à Marseille, après une absence de près de dix années. Mais à peine arrivé à Paris, il reçut de si pressantes propositions, qu'il dut repartir seul pour

l'Italie. Il y resta peu, et à son retour parmi nous, il signa le traité qui lui ouvrit les portes de l'Académie royale de musique.

C'est le 17 avril 1837 que Duprez débuta sur la grande scène de l'Opéra, dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*.

Lorsque Duprez vint prendre possession de la première place sur notre 1^{er} théâtre lyrique, tout semblait défavorable à son ambition d'artiste. Il venait de perfectionner en Italie son éducation musicale. Habitué aux larges cantilènes, aux mélodies // 27 // passionnées de l'école italienne, où le chanteur domine l'œuvre du maître, où la voix humaine n'est pas considérée comme un instrument de plus dans l'orchestre, où les combinaisons mathématiques de l'instrumentation ne tiennent lieu ni d'inspiration, ni de poésie, où le bruit ne comble pas le vide des idées, où le chant n'est jamais enseveli sous le brouhaha de l'orchestre, et n'a pas à soutenir une lutte continuelle contre la grosse caisse, Duprez entra dans un monde en quelque sorte nouveau pour lui ; et une autre organisation que la sienne aurait reculé sans aucun doute devant les aspérités dont sa nouvelle route allait être embarrassée. Mais, avec un tact qui lui fait le plus grand honneur, il choisit pour ses débuts le chef-d'œuvre de Rossini, qui, à notre honte, avait été banni de l'Académie royale de Musique. On se rappelle le triomphe de Duprez ! le concert d'éloges qui retentit de toutes parts. On semblait fier d'avoir trouvé un chanteur français digne d'être opposé aux plus grands chanteurs de la scène italienne, et de suite toutes les préventions dont il avait été l'objet tombèrent devant une supériorité de talent incontestable. Il faut le dire, dans cette première création, Duprez s'éleva à une telle hauteur, qu'il ne s'est jamais surpassé depuis dans aucun autre ouvrage. C'est que cette œuvre immense était digne de l'artiste. On fut étonné de cette manière inaccoutumée de phraser le récitatif, de ce choix exquis d'inflexions, de ce goût parfait, de cette sobriété dans les ornemens, de cette observation irréprochable des nuances dans les piano, les forté, les crescendo ou les decrescendo ; de cette merveilleuse habileté à mettre son chant et l'expression de sa physionomie en parfaite harmonie avec les situations dramatiques ; de cette sûreté d'intonation, de ce fini dans le *portamento* de la voix, de cette admirable netteté dans la prononciation, de cette facilité surprenante pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête ; enfin de cet art infini avec lequel il sait donner à la voix le volume qu'elle doit avoir, selon qu'elle domine ou qu'elle sert d'accompagnement. Car, ce n'est pas tout, quand on chante à pleine voix, que de bien poser le son, il faut savoir le maîtriser dans les passages où la musique n'exige que l'emploi d'une partie de ses moyens. Là surtout est la grande difficulté pour le chanteur, et c'est par là principalement que brillent les chanteurs italiens.

Mais nous nous apercevons que, dans cette analyse, se trouve l'appréciation la plus exacte que nous aurions pu faire aujourd'hui du talent de Duprez. Ce qu'il fut à son début, il l'est encore maintenant, et toutes les fois qu'il paraît dans *Guillaume Tell*, il retrouve toute la vigueur et tout l'éclat de ses moyens.

Comme toutes les supériorités artistiques, Duprez a cependant soulevé après son début d'inexorables critiques et des admirations fanatiques. Les unes et

les autres étaient et sont peut-être encore également fondées ; si Duprez, en effet, atteint la perfection dans *Guillaume Tell*, s'il y déploie toutes ses facultés, dans les autres rôles du répertoire il ne peut montrer qu'une des nombreuses faces de son talent multiple. Si on voulait chercher les causes de cette infériorité relative d'exécution, on les trouverait facilement dans la différence qui existe entre les autres ouvrages dont l'artiste s'est fait l'interprète et le chef-d'œuvre de Rossini. En général, ces compositions n'exigent du chanteur que de la puissance et de l'expression, et peuvent parfaitement se passer de ces nuances, de cette finesse et de ces modulations exquises qui constituent le chanteur dans l'acception la plus large du mot : ainsi, Duprez n'a pu y révéler qu'une partie de ses moyens, sa force et sa puissance dramatique. On lui a reproché, il est vrai, un certain penchant à l'exagération ; on est allé jusqu'à lui refuser même le sentiment des nuances et le pouvoir de modérer les élans de sa voix. Mais ce n'est pas dans la voix du chanteur que se trouve l'exagération ; le reproche doit remonter plus haut ; l'artiste a dû sortir souvent de la vérité dramatique pour se tenir au niveau de l'expression exagérée de la composition.

Il y a, dans les œuvres lyriques qui forment la plus grande partie du répertoire actuel de l'Opéra, un défaut capital, et qu'il est bon, une fois pour toutes, de signaler : la voix ne se trouve presque jamais dans son milieu ; au contraire, elle est continuellement retenue dans les limites extrêmes de son registre, et c'est ce qui explique les efforts souvent désagréables du chanteur pour atteindre à des hauteurs quelquefois inabordables. Ainsi Duprez, dont la voix de véritable ténor monte du *mi* grave à l'*ut* suraigu de poitrine, et jusqu'au *mi* avec le fausset, obligé de rester presque toujours entre le *sol*, le *la*, le *si* et l'*ut* de poitrine, a dû, après un certain temps, éprouver quelque lassitude ; mais *Guillaume Tell* est pour lui comme un oasis où sa voix vient se rafraîchir, et, au moment où on le croit le plus fatigué, c'est alors qu'il se relève plus brillant et plus vigoureux que jamais.

Duprez, dès son arrivée à Paris, a exercé une grande influence sur tous les autres chanteurs. Tout le monde a voulu l'imiter. On s'imaginait que Duprez s'était en quelque sorte donné une voix qui ne lui venait pas de la nature : il arrivait d'Italie, c'est là sans doute que le miracle venait de s'accomplir. On croyait à l'influence de l'air, à l'influence des émanations parfumées de cette terre incessamment chauffée par le soleil, à l'influence du ciel azuré qui couvre comme d'un voile transparent les beautés indescriptibles de cette patrie des arts ; et aussitôt il se forma des croisades de chanteurs, marchant à la conquête d'une voix qu'ils n'avaient jamais eue. Ils ne savaient pas une chose, ces voyageurs enthousiastes, c'est que le ciel, la terre, et l'air de l'Italie n'avaient rien donné à Duprez. Avant de quitter cette France où son talent ne s'était pas encore révélé, ses études n'avaient eu pour but que de façonner sa voix de tête, qui était naturellement fort belle, ne se doutant même pas de l'existence de cette autre voix qui, plus tard, a fait notre étonnement et notre admiration. Voilà ce que Duprez doit à l'Italie. C'est là, c'est dans l'exécution des ouvrages italiens que s'est opérée cette heureuse transformation.

Mais la présence de ce grand artiste a eu une influence bien plus fatale. Tout ce qui a une voix a voulu chanter comme Duprez ; l'*ut* de poitrine a été une

nouvelle toison d'or à la poursuite de laquelle les nouveaux Argonautes ont perdu, les uns, les faibles moyens qu'ils pouvaient avoir, les autres, les meilleures dispositions naturelles. On a parodié Duprez ; les cris ont remplacé le chant ; le goût du public a été faussé, et Dieu sait où s'arrêtera cette incroyable manie d'imitation !

Ceux qui le copient sans intelligence et sans goût feraient bien mieux d'employer leur temps à étudier les bonnes méthodes, à s'initier dans cet art difficile du chant par de longues études préparatoires, à fouiller dans les chefs-d'œuvre anciens et modernes, et surtout à faire sûr de ce que l'on peut faire et de ce que l'on doit faire. Il n'y a que les esprits impuissans qui passent leur vie à imiter servilement. Duprez a parcouru toute l'échelle des connaissances musicales avant d'arriver au sommet où il est placé maintenant ; il a lutté contre la nature ; il a lutté contre les mauvais pronostics de ses premiers juges ; il a lutté contre tous les obstacles qui arrêtent à chaque pas un jeune homme sans protection et sans expérience ; c'est enfin par la lutte qu'il a commencé, c'est par la lutte qu'il a triomphé.

A l'heure qu'il est, Duprez est le soutien de notre premier théâtre lyrique. Son nom est un talisman pour la foule et pour les artistes. Qu'il soit Mazaniello dans la *Muette* [*La Muette de Portici*], Raoul dans les *Huguenots*, Eléazar dans la *Juive*, Albert dans le *Lac des // 28 // Fées* [*Le Lac des Fées*], il est toujours applaudi, toujours admiré. C'est cependant *Guillaume Tell* qui est son plus grand triomphe, et la création de ce rôle reste encore son plus beau titre de gloire. Nous l'attendons maintenant dans les *Martyrs* ; espérons que le rôle de Polyeucte lui vaudra de nouveaux succès.

ESCUDIER.

No. 40	TITLE	Duprez.
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris.</i> 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	Eugène Briffault
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

DUPREZ

La biographie de Duprez est un des plus intéressans chapitres de l'histoire de la musique en France.

Les premières années de sa vie furent consacrées à l'étude de la musique ; il s'y adonna dès l'enfance.

DUPREZ est né à Paris, le 6 décembre 1806 ; on lui donna les prénoms de *Gilbert-Louis* ; son père était un digne et honnête bonnetier qui avait une fortune des plus minces et une famille des plus nombreuses. Il est bien naturel qu'on ait prétendu que dès ses plus tendres années Duprez ait révélé et annoncé par des signes certains et infaillibles de sa vocation musicale. Il ne manque pas de biographes pour saisir et signaler ces pronostics ; ils devineraient Pascal à sa manière d'apprendre à lire ; ils ont découvert Napoléon dans un combat à coups de boules de neige ; les dispositions de Duprez leur ont apparu dans la manière dont il écoutait l'orgue de Barbarie, et dont il chantait sur le sein de sa nourrice. Quoi qu'il en soit, le petit Gilbert fut nourri au village et alla à l'école ; il reçut les premières leçons de musique de la bienveillance d'une voisine, et l'on assure qu'à neuf ans il solfiait couramment. Les anecdotes prodigieuses viennent ensuite. Un jour qu'il jouait aux billes, le ciel envoya, sous ses pieds, une pièce de dix sous ; l'enfant la ramassa ; il fit emplette d'un rondeau de vaudeville, et cette aventure mémorable le prédestina à l'Académie royale de musique.

L'excellente dame qui avait enseigné la gamme à Duprez désirait le faire admettre parmi les pages de la musique du roi. Pour le rendre digne de cette faveur, on lui ouvrit au Conservatoire la classe de M. Rogat ; il y fit peu de progrès ; il fallut renoncer à le placer à la cour. En 1817, Choron s'occupa de former son institution ; il avait à choisir ses élèves parmi ceux du Conservatoire. Gilbert se présenta au concours qui devinait les meilleurs écoliers, il fut refusé. Quelques jours après cette épreuve, il se fit recommander auprès de Choron ; il chanta // [2] // mieux qu'il ne l'avait fait une première fois, et devint pensionnaire de l'école de musique sacrée.

Choron élevait la science musicale au-dessus de toutes les sciences humaines ; dans son culte et dans sa pensée, il la plaçait au sommet de toutes choses. Le caractère religieux qu'il donnait à ses leçons favorisait cette disposition, et c'est dans les impressions que Duprez reçut d'un tel maître qu'il faut chercher le signe distinctif de sa méthode actuelle. Ce fut donc Choron qui voua Duprez aux plus nobles destinées de la scène lyrique. L'élève répondit aux

soins du maître par son application et aussi par d'honorables résultats. Le professeur l'aimait et le traitait avec distinction ; Duprez fut initié par lui aux grands effets de l'art musical : l'harmonie et la pompe des concerts religieux, les soirées solennelles dans lesquelles les disciples de l'institution de la rue de Vaugirard faisaient retentir dans la salle de l'Opéra les chœurs d'*Athalie*, *Armide* et les hautes partitions ; une étude sérieuse sur l'harmonie, quelques travaux de compositions graves, des motets, des cantiques, et un essai de cantate sur *la Chute des feuilles* de Millevoye ; voilà ce qui préparait l'avenir de Duprez. N'est-ce pas ainsi que se sont formés les maîtres illustres ?

Gilbert, il faut bien le dire, ne comprit pas ce qu'il y avait de précieux et de fécond dans ces notions qui le pénétraient malgré lui. Quelle tristesse fut celle de Choron lorsqu'il apprit que son élève chéri s'était engagé au théâtre de l'Odéon ! et qu'à dix-neuf ans il se hâtait de remplacer ainsi l'art par le métier, l'étude par l'exploitation ! Triste condition de notre société ! La France achète les artistes, elle les paie magnifiquement ; elle ne sait pas les former.

Combien cette première période de la vie de Duprez est lamentable ! La détresse, la disgrâce, l'humiliation, des débuts toujours malheureux l'accablent sans relâche. Alors il se réfugia en Italie, tout meurtri qu'il était par ces revers que rien n'avait pu conjurer.

Il y aurait un charme inexprimable à suivre Duprez pas à pas, marchant à ses côtés de ville en ville et de théâtre en théâtre. Dans ce fortuné pays, l'histoire d'un artiste, c'est l'histoire de tout ce qui l'entoure. Un musicien célèbre, chanteur ou compositeur, résume toujours admirablement la patrie italienne. Il ne nous est pas donné de voyager ainsi avec Duprez, de rapporter ses traités avec les *impresari*, ces brocanteurs dont la cupidité a des bizarreries si amusantes ; de nous livrer à la joyeuse insouciance de cette existence nomade, que la musique, ce dernier lien de la nationalité italienne, occupe sans relâche ; de nous asseoir dans le réduit obscur des répétitions pour écouter les plus belles partitions du monde récitées avec amour ; de nous mêler à ces caprices d'artistes que la verve, l'originalité et le talent rendent si ravissant ; de jouir de boutades qui naissent sous des inspirations // [3] // que le génie pourrait envier ; de courir pendant huit ans de Turin à Naples, de *San-Carlo* à *la Scala*, de *la Fenice* à *Tordinona* [Tor di Nona], au milieu d'impressions vives, pittoresques et sans cesse renaissantes. Nous n'avons pas les loisirs de ces douces pérégrinations.

Duprez a passé neuf années en Italie ; il a visité tous les théâtres ; il a exécuté toutes les partitions ; il s'est soumis à toutes les épreuves, et, de l'humble état de *doublure*, en traversant le *mezzo carattere*, il est monté jusqu'au faite ; il a été l'idole de la population la plus musicale du monde. Naples garde encore le souvenir de ce *Bravo* qui laissa partir les *steamers* de la rade sans leur rendre les passagers qu'il retenait à San-Carlo. Ces fatigues et ces études sont immenses, depuis le jour où Duprez se fit le serf de Lanari, qui le conduisait à son gré et le faisait chanter à outrance de bourgade en bourgade, jusqu'au moment où l'Italie toute entière, dans chacune de ces villes consacrées à l'art, Turin, Gènes, Milan, Venise, Bologne, Florence, Rome et Naples, l'adoptait et le proclamait le roi de la scène lyrique. Quelle ère illustre ! quelle voie glorieuse ! Là il avait trouvé les

grands artistes que le monde honore, Pasta et Malibran, Lablache et Rubini ; là il avait vécu dans la familiarité des chefs-d'œuvre ; là il avait rencontré Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, de Ruolz et Auber, dont il avait chanté *la Muette* [*La Muette de Portici*] ; là il avait écouté les accens de la chapelle Sixtine, et l'œuvre de Palestrina lui avait rappelé Choron et ses graves enseignemens.

Ce fut instruit à cette école qu'il revint dans sa patrie, dans cette France qu'il avait quittée jadis, souffrant et abaissé. Il y revenait pur de tout sentiment de rivalité, et se destinant à l'Opéra italien.

Qui pourrait peindre les émotions de la soirée du 17 avril 1837, celle qui devait voir les premiers pas de Duprez sur la scène de l'Opéra ? Nous n'essaierons pas même d'écrire ce bulletin qui glorifie toute la vie de l'artiste. La curiosité empressée et prodigue, le faste de la foule qui assiégeait les portes et avait envahi toutes les places, l'attente, l'anxiété et les désirs, et enfin la redoutable attention du public, annonçaient qu'un de ces événemens qui font époque dans l'existence du théâtre allait s'accomplir sous les yeux de la multitude. On jouait *Guillaume Tell*.

Les premiers accens de Duprez frappèrent l'assemblée par leur puissance sonore ; on s'étonnait de ce chant si majestueusement conduit. *O Mathilde !* causa une sensation voluptueuse ; le duo dans la forêt, le trio des libérateurs, l'appel guerrier, avaient séduit tous les auditeurs ; mais lorsqu'au dernier acte Duprez, avec cet organe pénétrant qu'il sait faire vibrer avec tant d'énergie, chanta auprès de la chaumière paternelle : *J'appelle, j'appelle ! il ne m'entend pas !* les cœurs se brisèrent ; puis lorsqu'il s'écria ; *Suivez-moi !* il n'y eut, pour lui répondre, qu'un cri d'admiration universel, prolongé et retentissant ; les applaudissemens éclatèrent ensuite // [4] // avec des redoublemens d'allégresse générale. Duprez était l'idole du public de Paris ; il avait atteint le comble de ses vœux. *Les Huguenots, Robert le Diable, Stradella, la Juive, la Muette* [*La Muette de Portici*], *Guido et Ginevra, le Lac des Fées, le Drapier et les Martyrs*, ont montré son talent sous mille aspects divers ; mais le souvenir de la première soirée et celui du dernier chant de *Guillaume Tell* sont demeurés impérissables.

L'aspect de Duprez contrarie d'abord les émotions de la scène ; il est petit, les proportions de sa personne manquent entre elles d'harmonie ; son aspect est commun et souvent même en opposition avec les exigences du drame ; le soin qu'il apporte à l'exécution ne lui laisse pas assez de loisir pour l'action ; les efforts de l'admirable instrument dont il manie les sons avec un art infini sont trop visibles, et laissent peu de place aux illusions de théâtre : mais l'âme musicale vivifie cette nature ; le souffle lyrique anime bientôt tout son être, et l'on est surpris de voir combien l'expression mélodieuse prête de vigueur, de vérité et de sensibilité à cet acteur et à ce jeu qu'on avait d'abord regardés comme si imparfaits. Une manière large, pleine, franche, révèle chez lui la vigueur organique ; il donne au son une ampleur matérielle qui le rend presque palpable. Le sentiment principal du chant de Duprez, c'est la pureté sévère et mélancolique ; il sait être tendre et vif, enjoué même, mais il est plus fréquemment religieux et héroïque ; il y a de la piété dans ce chant qui fait monter la partition jusqu'aux plus suaves régions de la mélodie. On a craint pour

Duprez une lassitude précoce ; il faut attribuer cette inquiétude, que nous croyons sincère, à ce désir ardent de s'entourer d'une vibration irréprochable ; pour obtenir cette précieuse qualité, il est obligé à beaucoup d'efforts, et il ne peut avoir recours à aucun artifice.

Duprez n'est pas seulement un chanteur du genre le plus noble, il est compositeur distingué, musicien instruit et professeur excellent. Nous devons à ses leçons madame Nathan-Treilhet.

Un tel artiste a un caractère monumental ; il est un témoignage réel et éclatant de la puissance du travail ; il a tout obtenu, tout conquis, tout surpassé, parce qu'il n'a rien négligé, rien omis, rien dédaigné. Ses études n'ont été interrompues ni par le malheur et la défaite, ni par la fortune et la renommée ; chaque jour il cherche des voies nouvelles, il les explore avec une patience que rien ne peut lasser. Sa profession lui est sacrée ; il est fou de musique.

On a raconté de lui un miracle ; un sirop magique lui aurait fait retrouver sa voix perdue. A ceux qui débitent ces contes, M. Duprez peut montrer la persévérance, le goût et l'étude qui l'ont fortifié contre tous les obstacles et qui ont vaincu toutes les fatigues, et il peut dire avec orgueil : « Voilà mes enchantemens ! »

EUGÈNE BRIFFAULT

No. 41	TITLE	Esquisses musicales. Duprez.
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>
	DATE	Dimanche 2 janvier 1842
	ISSUE/YEAR	No. 3; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	1-3
	SOURCE	Journal

ESQUISSES MUSICALES. DUPREZ.

Nous prenons Duprez où il en est : – dans ses moyens d’aujourd’hui, dans sa gloire de ce soir. Moyens factices, gloire d’emprunt.

En faisant prêter quelque peu la rigueur de l’expression à la vérité du fait, on peut dire que Duprez chante avec la voix qu’il n’a plus. Duprez vit sur sa réputation ; jamais Duprez n’a eu autant de talent et si peu de voix qu’aujourd’hui.

Nous n’avons, certes, contre Duprez aucune arrière-pensée hostile ou malveillante ; nous l’admirons encore, et peut-être plus encore que jamais nous ne l’avons admiré ; seulement, nous apercevons en lui, bien plus qu’il y a trois ans, le grand artiste, l’habile chanteur. Nous ne sommes plus, il est vrai, si complètement sous le charme ; – nous voyons les moyens, nous avons le loisir de l’analyse, et dans cette situation qui paraît moins favorable, si l’artiste ne nous captive plus autant, le chanteur nous plaît davantage.

Expliquons toutefois notre plaisir : c’est celui de la difficulté, vaincue quelquefois, tournée souvent. Le chant offre maintenant à Duprez de nombreux, d’immenses obstacles. Chaque représentation est pour lui une sorte d’assaut, mais un assaut où il ne prête, en général, ni le front ni la poitrine ; c’est une lutte de ruse, d’adresse, et d’échappements ; un duel où l’art se présente et où l’artiste s’esquive ; une lutte où l’une des armées épuise ses combinaisons et son habileté à manœuvrer pour refuser la bataille. – Quand Duprez, à grand renfort d’évolutions musculaires, parvient à esquiver un péril musical quelconque, d’intonation ou d’intensité, son attitude élève cette humiliation au niveau d’une victoire, il proclame sa défit aussi haut qu’un triomphe. Ces mauvaises ressources sont les tristes avant-coureurs de la fin prochaine du règne d’un artiste.

Bien mieux encore : après avoir succombé dans l’air qui sert de finale au premier acte de *la Favorite*, et voyant venir à lui, sur le // 2 // théâtre, une figure mélancolique par les accidents survenus pendant le morceau, dix fois Duprez a coupé court au compliment de condoléances qu’il prévoyait par un : « *hum ! hum !* cela va bien ce soir : jamais je n’ai chanté si à mon aise, rien ne me gêne aujourd’hui, etc., etc. ; » le survenant, saisi avant sa première phrase, restait muet de surprise.

Ces détails paraîtront peut-être trop anecdotiques ; mais leur publication est une justice, une compensation, une équitable amende, faite au petit ressentiment des victimes de l'espèce de mystification que nous venons de rapporter en véridique historien.

Naguère Duprez chantait avec une voix qu'il s'était faite, qu'il avait créée par un travail d'une admirable persévérance. Aujourd'hui cette voix, cette méthode, ont amené une brillante renommée, mais la possibilité de continuer la fascination n'existe plus ; à force de frapper, à force de vaincre, la gloire s'est brisé.

Ce que nous appelions tout à l'heure notre plaisir est plutôt et plus justement une étude, un intérêt, une contemplation, car c'est un spectacle triste et intéressant que cette lutte d'une excessive adresse contre la perte progressive et rapide des ressources. Nous ne parlons pas ici des ressources que Duprez emprunte à ses bras, à tout son corps ; cette gymnastique fatigante à laquelle il se livre pour tromper l'oreille par l'œil, – pour faire *voir* le son qu'on n'entend pas ; – ces gesticulations outrées, violentes, mensongères, ne s'adressent pas aux personnes douées de quelque intelligence ; elles servent, sinon de prétexte, du moins de signal, à cette classe de spectateurs dont les bruyants transports sont un devoir imposé dès la veille.

Nous disons que la voix de Duprez, cette voix si ample, si suave, si puissante, est perdue. Elle est perdue par l'excès de la dépense, par l'énergie, par la continuité des efforts.

Duprez a régné plusieurs années. Il a succédé à Nourrit qu'il ne valait pas, et, en face de Nourrit vivant, il a marché sans rivaux sur la vaste scène de l'Opéra, il a recueilli d'immenses applaudissements. – Il est évident que quelque pacte infernal a été signé par ce petit homme ; mais le terme approche où la nécromancie aura payé sa dette tout entière, et où le démon qui prêta la puissance et l'immortalité reprendra ses fatales promesses. Battu par les accidents qui l'assiègent au sortir de son unique octave, Duprez inquiet est réfugié dans son *médium* ; bientôt, hélas ! le délicieux chanteur, reculant de note en note, rentrera dans la nuit du silence.

Hâtons-nous, le temps presse et l'heure va sonner !

Quand nous avons écrit, au commencement de ces lignes, que la renommée de Duprez était un emprunt, il doit être entendu par là que Duprez emprunte aujourd'hui la gloire qu'il a méritée jadis, et que certes il ne se ferait plus avec les ruines dont il dispose. – Quand nous avons dit qu'il chantait maintenant avec la voix qu'il n'a plus, une explication nécessaire à cette assertion, un peu étrange par la forme, en démontrera la justesse quant au fond.

Duprez a voulu chanter à *pleine voix, toujours* ; il a voulu *prouver toujours*. – Il a fait, et peut-être les circonstances l'y forçaient-elles, ce que ferait un jeune spéculateur venant succéder à quelque millionnaire dans un moment décisif : il a jeté l'or à pleines mains pour faire croire à une fortune inépuisable.

Parmi ces lingots d'or massif se trouvait néanmoins beaucoup de cuivre, bien mince, mais bien poli et bien reluisant, que le débitant a étalé avec une grande hardiesse aux acheteurs. – La véritable voix de Duprez, celle dont aujourd'hui encore il possède les débris précieux, se compose d'une octave à peu près ; huit notes, douze sons ; de *sol* à *sol*. – Duprez, dans sa pensée intime, n'accusera pas notre bienveillante intégrité ; nous lui faisons son compte plutôt généreusement qu'avec parcimonie.

Cette voix, trop restreinte pour les effets actuels, il fallut l'étendre vers l'aigu. Duprez, qui voulait partout l'ampleur et la puissance, ajouta une quarte à son échelle, en dotant le *la*, le *si* et même l'*ut*, qu'il arrachait à son organe, de cette largeur grandiose dont il avait su empreindre ses sons réels, sa voix de poitrine. Toutefois ces qualités ne s'attachaient que par subterfuge aux notes acquises. Un son de tête, auquel la contraction du gosier donnait une sorte d'accentuation nerveuse, se faisait suffisamment ressemblant aux sons véritables pour se placer entre eux sans signaler à l'oreille la fraude de son origine. C'était une voix mixte, d'une composition défectueuse.

Avec ces ressources, préparées par une longue et infatigable étude, et qu'une profonde habileté employait, Duprez a chanté, *prouvant toujours* ; et comme en définitive l'instrument, construit de parties qui n'étaient pas toutes *réelles*, ne se trouvait pas, de plus, en rapport de résistance avec un usage immodéré, – et qu'il // 3 // n'était même pas construit pour cet usage, – l'assemblage s'est disjoint, l'instrument s'est usé.

Cette pleine voix, *toujours*, devait nécessairement avoir une fin rapide. On prête à ce sujet un mot très-juste à Rubini : « *Duprez, disait-il, mange son capital, tandis que je me borne à vivre de mes rentes.* »

Nous continuerons dans un second article cette étude sur le déclin de Duprez, qui a si bien *mangé* son capital, qu'aujourd'hui la gêne le presse chaque soir. Il lui reste pourtant toutes les habitudes extérieures que donne la fortune ; mais en comptant avec lui-même, il a de fâcheux déficit à reconnaître. Le public, en général, le croit toujours riche, quoique de mauvais bruits courent déjà sur sa solvabilité ; les connaisseurs, par égard pour sa splendeur passée, lui font crédit. – Duprez nous apparaît encore, mais à la lueur du brillant reflet de ses beaux jours ; le crépuscule n'est plus la présence de l'astre sur l'horizon.

No. 42	TITLE	Esquisses musicales. Duprez (Deuxième article).
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>
	DATE	Dimanche 9 janvier 1842
	ISSUE/YEAR	No. 4; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	1-2
	SOURCE	Journal

**ESQUISSES MUSICALES.
DUPREZ. (*Deuxième article.*)**

Pareil à ces malades pour qui tous les moyens sont bons lorsqu'il s'agit de retenir la vie prête à échapper, Duprez, aux premiers indices de sa fin prématurée, n'a reculé devant aucune des ressources de l'empirisme. Les faux semblants de toute espèce, les ruses les moins artistiques, lui ont semblé de bonne guerre contre l'émancipation des masses qui l'applaudissaient, et sur lesquelles il voulait à tout prix continuer sa glorieuse domination. A tout prix, disons-nous, parce que cette renommée que l'art lui a si justement méritée, Duprez la veut retenir par des moyens indignes de lui, par de honteux subterfuges qui sont le triste partage des plus vulgaires chanteurs. Duprez, pour conserver aujourd'hui le premier rang où l'a placé son admirable voix, son magnifique talent, descend aux plus bas artifices ; c'est la parole du Cid cautionnant le sable que renfermaient ses coffres. Malheureusement les chanteurs ne sont pas crus sur paroles.

Et puis encore, le Cid savait bien qu'il payerait à l'échéance, et Duprez n'ignore pas qu'il est devenu insolvable.

Or, ce que nous lui reprochons, ce n'est pas d'avoir perdu sa voix ; elle était le résultat d'éléments et de conditions qui excluait la durée ; on doit d'ailleurs plaindre et secourir les malheureux, et non insulter à leur misère. Mais nous n'admettrons jamais qu'un artiste déchu joue aussi hardiment le public, nous ne voulons pas que l'art soit faussé, même par d'aussi puissantes mains, nous nous opposerons toujours aux charlatans, quelle que soit l'habileté de leurs manœuvres. Duprez, découronné, veut régner encore ; mais, despote aveuglé ou inintelligent, il a pris à sa solde trop de ruse et de mensonge : notre mission est de les signaler. – Nous ne sommes pourtant pas de l'opposition quand même, les vrais mérites de Duprez auront aussi sincèrement nos éloges, que ses piges nos répulsions ; marchant droit à ses qualités, comme à ses fraudes, nous louons l'artiste, nous dénonçons le roué.

Au nombre de ces fraudes, il en est une qu'on pourrait, par opposition aux autres qui sont physiques, et très-physiques, puisqu'elles exigent l'énergique emploi des bras et des jambes, il en est une, disons-nous, qu'on pourrait appeler *morale*. C'est la substitution des sentiments. Elle consiste à remplacer toute démonstration violente, ou seulement tout élan de verve ou d'animation [animation] par une expression langoureuse ; la menace est douloureusement résignée, l'emportement est réfléchi et contenu, le désespoir est profond et

sombre, les explosions elles-mêmes sont concentrées ; tout est, – et toujours, – délicat, *amoroso*, expirant ; le feu est tiède et la verve est traînante.

Voyez, écoutez Raoul, Arnold, Éléazar, Robert, Mazaniello [Masaniello], Fernand, et même Gérard, ce pauvre et dernier Gérard, construit grand'peine avec les ruines de Duprez, avec cette voix lézardée, crevassée, reprise en sous-œuvre par l'habile maître maçon (car il n'y a pas là d'architecture), ce Gérard, incrustation adroite et laborieuse des notes qui restent à Duprez, pénible ouvrage de tabletterie qui fait honneur à la patience de M. Halévy ; – écoutez tous ces rôles, et remarquez partout la *substitution des sentiments*. A travers le talent de Duprez, aucune ardeur juvénile ne s'exprime plus avec ses couleurs éclatantes et tranchées, aucune vigueur ne trouve plus une chaleureuse issue, Duprez fait de tout de l'amour et de la grâce.

Aimez-vous la muscade, on en a mis partout.

Les élans chevaleresques, il les fait comme de spirituelles confidences au parterre ; les élans de dévouement exalté deviennent des déclarations aux douceurs infinies ; les élans d'enthousiasme se transforment en cantilènes rêveuses, tous ces élans sont sans fatigue et pleins de suavité. Duprez entre dans son septième ciel en montant sur un tabouret.

Nous sommes bien sûr que Duprez souffre en lui-même de ces humiliantes substitutions. – Rien sent toute la fausseté, tout le ridicule, mais il *ne peut plus*. Dans le medium seulement, et dans quelques sons de tête, il possède encore la grâce et la douceur élégante, mais la vigueur et la rapidité sont tombées pour ne se relever jamais. – Par une conséquence déplorable, il remplace alors ce qu'il n'a plus par ce qui lui reste.

Une autre, encore, des habitudes de Duprez, et cette observance constante appartient au calculateur bien plus qu'à l'artiste, est celle d'apporter, de préférence exclusive, tous ses soins aux finales, laissant entre le début et la fin d'un morceau une fâcheuse différence de probité musicale. Ainsi par exemple, et nous prenons au hasard, la romance des huguenots : *Plus blanche que la blanche hermine*. Duprez la chante d'une façon tout simplement ordinaire ; sans grande préoccupation d'ensemble ou d'unité, sans grand désir, apparent du moins, que celui d'arriver à la fin. Mais là, il s'arrête et se recueille ; là existe, non pour nous, mais pour Duprez, le mérite du morceau ou l'effet qu'il en attend, le seul sans doute qu'il lui reconnaisse puisque c'est le seul qu'il accueille, qu'il retienne et qu'il caresse. Ce n'est pas que ce point d'orgue, que cette chute des dernières notes ait quelque chose de remarquable, qu'elle offre quelque beauté spéciale ou quelque difficulté particulière, c'est que là, tout juste, se termine la quantité de sons mesurés après lesquels il faut être applaudi !

Nous pensons que s'il avait été en la puissance de Duprez de se modeler un extérieur comme il a su jadis se faire une voix, il se serait bâti sans doute tout autrement qu'il ne l'est. Ce merveilleux chanteur, il en faut convenir, n'est grand et beau que par le talent. Mais ce n'est pas là un motif suffisant pour enlaidir et rapetisser, comme il le fait, tous ses personnages. Les héros du répertoire sont

obligés aujourd'hui de s'accommoder à la mine, à la taille, à la voix de Duprez. Ce qui est triplement fâcheux ; parce qu'en outre, pour les pouvoir aborder, Duprez les a tous, sans exception, amoindris et vulgarisés. Nous ferons ressortir cette vérité dans l'examen des personnages confiés à Duprez lorsqu'il nous les présentera désormais ; nous donnerons de cette manière à nos observations une actualité plus facile à vérifier, tout en abrégeant cette étude générale au profit de nos remarques de chaque jour.

LA MÉLOMANIE date de l'apparition de *la Reine de Chypre*, et elle vient assister au déclin de Duprez, deux faits certes fort déplorables. Le premier, en ce que la partition de M. Halévy, exécutée à l'Opéra au sein des splendeurs de l'art, donne une triste idée de la musique actuelle ; si toutefois on doit juger de nos vivants par ce mort exposé sur un riche lit de parade. Notre consolation toute entière est dans un vague espoir d'injustice qui pèserait sur quelque inconnu ; nous serions trop à plaindre si *la Reine de Chypre* était le résumé le plus fidèle, comme elle est le produit le plus récent, de notre ère musicale. – Le second, la fin de Duprez, est alarmant, parce que les essais tentés jusqu'ici pour remplacer cet artiste d'élite n'ont servi qu'à mesurer l'inouïe profondeur de la perte qui s'apprête.

Ces tentatives d'ailleurs prouvent deux choses : l'une, que la direction voit, comme les hommes spéciaux et une notable partie même du public, que le moment approche où Duprez aura été ; l'autre, que ce n'est certes pas le tonnelier qui le remplacera, ni aucun de ceux aux faibles essais de qui la grande scène de l'Opéra s'est vue si gracieusement accordée. – Eh quoi ! manquerions-nous, même de lieutenants pour se disputer l'héritage d'Alexandre !

No. 43	TITLE	Duprez. Chapitre détaché des mémoires (inédits) d'un comédien de province.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	15 juillet 1855
	ISSUE/YEAR	No. 28; 19 ^e année
	AUTHOR	Édouard Duprez
	PAGES	218-220
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

**DUPREZ.
CHAPITRE DÉTACHÉ DES MÉMOIRES (INÉDITS)
D'UN COMÉDIEN DE PROVINCE.**

Peu d'artistes ont excité au même degré que Duprez la curiosité et l'intérêt publics ; peu de noms sont devenus parmi nous plus populaires et plus sympathiques. Quand Duprez parut, en 1837, sur la scène de l'Opéra, lorsqu'il nous eut révélé les sublimes beautés de l'œuvre immortelle de Rossini, l'étonnement, l'admiration furent tels, que, pendant ses mémorables débuts, tout fit silence devant cette nouvelle gloire artistique dont les rayonnements vinrent, pour un moment, effacer toutes les autres gloires.

Bientôt on se demanda d'où venait ce merveilleux artiste, dont l'apparition soudaine semblait être le présage d'une révolution complète dans l'art du chant ; quel ciel fortuné avait vu éclore cette âme de feu, cette voix magique si pleine de charme, si formidable dans sa puissance ? Quelques-uns se souvinrent alors qu'en 1827 ou 1828, un jeune élève de quelque école ignorée, et ayant aussi nom Duprez, essayait de faire entendre sa voix pure et flexible au public peu nombreux mais bruyant du théâtre de l'Odéon. Mais quels rapports pouvaient exister entre cet intelligent écolier et l'artiste célèbre dont les accents électrisaient l'auditoire immense de l'Odéon, dont la voix tonnant le remplissait d'émotions ou le transportait d'enthousiasme ?

Les biographes se mirent dès lors en campagne, et comme la célébrité elle-même a ses inconvénients, l'artiste en vogue eut à subir les investigations, parfois indiscretes, de tous ceux qui aspiraient à l'honneur de devenir le Tacite du César de l'Opéra, de tous les peintres qui voulaient être l'Apollo de cet Alexandre du chant.

Chaque jour voyait naître de nouvelles instances, de nouvelles indiscretions.

« En vérité, c'est à n'y pas tenir, disait souvent Duprez à celui qui écrit ces lignes ; si je cédaï à toutes ces persécutions, ma vie se passerait à *poser*. Pour le portrait ou la caricature, pour le maître et pour le rapin, il me faudrait servir de modèle. Quant aux écrivains, c'est autre chose, je dois, bon gré mal gré, *chanter* mon Odyssée. Mon cher Édouard, ajoutait-il, fais-moi le plaisir de répondre en mon nom à ces messieurs. Seulement ne pose pas pour moi ; on dit que nous nous ressemblons, c'est possible, mais, entre nous, tu es le plus laid, et je ne veux

pas que mes contemporains prennent de ma personne une opinion trop défavorable. »

J'ai scrupuleusement exécuté les volontés de mon frère, et si je n'ai pas voulu exposer les races futures à l'inconvénient de posséder le portrait d'un obscur personnage au lieu de l'image d'un éminent artiste, je me suis en même temps montré très-avare de renseignements biographiques envers messieurs les historiens, me promettant *in petto* de faire usage des précieux documents que seul je possédais, pour remplir de la vie de mon frère le chapitre le plus intéressant de mes Mémoires.

Peut-être ceux-ci doivent-ils rester inédits ; mais lors même qu'ils n'obtiendraient pas le dangereux honneur de la publicité, ils serviront toujours à faire connaître à ceux qui me survivront la vie artistique de Duprez ; c'est-à-dire une existence remplie par le travail persévérant et courageux, et ennoblie par le talent et la célébrité.

Duprez (Louis-Gilbert) est né à Paris en 1809. Toutes les villes de la Grèce se disputaient l'honneur d'avoir vu naître le chantre de l'*Illiade* ; s'il fallait en croire les biographes modernes, toutes les rues de Paris prétendraient avoir entendu les premiers cris du petit Gilbert. Ce qu'il y a de certain, c'est que le papa Duprez habitait, dans la rue Grenétat, une maison de sombre apparence, lorsque son excellente femme mit au jour le future Arnold. On rapporte que celui-ci, en entrant dans ce monde où il devait faire tant de bruit, poussa de si formidables éclats de voix, qu'un musicien expérimenté eût pu, dès ce moment, prédire l'avènement du fameux *ut de poitrine*.

L'enfance de Duprez n'a rien de commun avec celle des *enfants-prodiges*, et j'ai beau chercher dans toutes les cases de ma mémoire, évoquer mes souvenirs, interroger le passé, je ne me rappelle rien qui ait pu faire présager que le gros *Bébé* (diminutif ingénieux du nom de Gilbert, que lui avait donné son parrain, le marquis Gilbert des Essarts), que ce bel enfant blond et rosé, doux et placide, deviendrait un jour une de nos plus brillantes illustrations artistiques.

Les désastres de 1814 et de 1815 avaient passé sans faire perdre un sourire à notre joyeuse enfance. Nos pères seuls étaient mornes et abattus. Aux douleurs du citoyen se mêlaient les cruelles préoccupations du chef de famille. Le père de Duprez, le mien, déjà si durement éprouvé, voyait avec terreur s'élever autour de lui de nombreux enfants, sans fortune, sans avenir, sans espérances ! Ceux-ci, indifférents aux peines du présent, insoucieux pour celles du lendemain, riaient et chantaient comme une couvée de pinsons. Mais celui qui chantait le plus haut, le plus juste et le plus souvent, c'était Gilbert !

Nous demeurions alors rue Saint-Denis, 192 ; le principal locataire de la maison était un bonnetier, ce qui a fait dire aux historiens de Duprez qu'il était né rue Saint-Denis, d'un père marchand de bonnets de coton. Notre père, Champenois de naissance, se livrait au commerce des vins. Dans ses temps de prospérité, il y joignait celui de la parfumerie, ou plutôt il avait installé sa femme

dans une élégante boutique, où elle débitait les eaux de senteur, les gants et la poudre aux mille fleurs à messieurs les gardes du corps du roi.

Mais bientôt éclata la révolution, qui consommait plus de poudre à canon que de poudre à la maréchale ; puis vint 93 avec les sans-culottes, qui buvaient plus de sang et d'alcool que de vin d'Aï ou d'Épernay, et le père Duprez, entraîné dans le grand cataclysme, ne se sauva du terrible naufrage qu'en s'abandonnant jusqu'aux derniers débris de sa fortune, si laborieusement acquise.

Il est vrai qu'il lui restait pour compensation une dizaine d'enfants à nourrir.

Dans les régions supérieures de cette triste maison de la rue Saint-Denis, où le mercantilisme trônait en, souverain, habitait // 219 // aussi une honorable famille d'artistes, dont le nom est encore aujourd'hui en grande estime dans le monde musical. M. le Carpentier, violoniste de l'Opéra, sa femme, professeur de piano, et leur jeune fils, devenu compositeur distingué, tels étaient les hôtes qui égayaient et poétisaient cette sombre et prosaïque demeure. C'est de leur modeste salon que sortirent les premiers sons mélodieux qui frappèrent les oreilles de Gilbert ; et l'enfant trouvait à les entendre un charme étrange ; il les retenait et les répétait sans cesse.

Bientôt, guidé par une invincible attraction, il put pénétrer dans l'harmonieux sanctuaire ; la Providence, qui déjà semblait lui montrer la carrière brillante qu'il devait parcourir, la Providence emprunta les traits de l'excellente madame le Carpentier, et, révélant au jeune Duprez ses destinées futures, lui dit : « Chante, enfant, tu deviendras un grand artiste ! »

A partir de ce moment, la vocation de Gilbert ne fut plus douteuse.

La musique ! c'était son unique pensée ; chanter, c'était son travail, son plaisir, sa joie, sa vie !...

Et sa bonne et généreuse maîtresse disait avec orgueil au papa Duprez : « Votre fils me fera honneur ! » Et le bonhomme, que le malheur rendait plus positif que passionné pour les arts, répondait en grondant : « Eh ! madame, ce n'est pas avec vos *si* et vos *do* que vous lui donnerez du pain ! »

Pauvre père ! il ne se doutait pas qu'un jour ce *do*, devenu célèbre, vaudrait à son heureux possesseur un traitement trois fois égal à celui d'un maréchal de France !

L'instruction élémentaire de Duprez se compléta rapidement ; le professeur était habile, l'élève intelligent et docile ; Gilbert fut en peu de temps en état de parcourir les degrés de la science musicale. On songea à le faire entrer dans les pages de la chapelle ou à le présenter aux examens du Conservatoire. Une institution nouvelle allait s'ouvrir sous la direction d'un savant maître dont Duprez est aujourd'hui le continuateur ; huit places de pensionnaires étaient

offertes au concours. Duprez, bien instruit, bien préparé, bien admonesté, se présenta, armé de toutes pièces, devant le redoutable aréopage qui siégeait à l'hôtel des Menus-Plaisirs du roi.

Il chanta de sa voix douce et suave quelques leçons de solfège ; il soupira avec un sentiment exquis quelques tendres romances, et ses juges, charmés de tant d'heureuses dispositions, décidèrent spontanément et à l'unanimité... que Gilbert Duprez ne pouvait être admis à titre de pensionnaire au pensionnat royal de musique religieuse !

Mais la Providence veillait encore ! elle avait ses vues, et n'abandonna point son protégé. Cette fois, elle se cacha sous la forme d'un homme de génie, presque inconnu alors, dédaigné, dénigré même par ceux qu'il dépassait de toute la hauteur de sa vaste intelligence et de son savoir profond.

Cet homme, c'était Alexandre Choron !

II

Tandis que Duprez, repoussé par un génie officiel, voyait avec douleur s'évanouir ses doux rêves d'enfant, Alexandre Choron, pauvre, méconnu, sans protecteurs, mais persévérant comme le génie, et plein de foi dans la religion de l'art, fondait, à travers mille obstacles, la célèbre école d'où devait sortir, avec tant d'autres artistes éminents, le premier chanteur français de notre époque.

Seul, peut-être, Choron avait deviné ce que serait un jour l'enfant que le hasard lui avait confié ; aussi Gilbert était-il pour lui plus qu'un élève : c'était un disciple chéri ; il ne pouvait l'entendre chanter sans attendrissement. Souvent incapable de maîtriser son émotion, on l'a vu fondre en larmes aux accents de son fils d'adoption. Quelquefois il se plaisait à unir sa voix chevrotant et même un peu fausse à la voix pure et mélodieuse de l'enfant.

Cependant, selon cette maxime si connue : Qui aime bien châtie bien, Choron, qui adorait son élève, le gourmandait souvent. Un jour, à la suite d'une sévère admonestation, le père de Duprez se présente à l'école de la rue Notre-Dame-des-Champs.

« Eh bien, monsieur Choron, êtes-vous content de Gilbert ? – Non, monsieur, c'est un drôle que je punirai ! – Et vous ferez bien, monsieur ; je vous y aiderai même s'il le faut, dit le papa Duprez en brandissant sa canne ; laissez-moi faire ! – Comment, que je vous laisse faire ? Voudriez-vous le battre, par hasard ? un enfant qui chante comme un ange ! – Mais, monsieur, vous me disiez... – Le meilleur sujet de mon institution ! – Vous vous plaigniez.... – Qui sera un jour le premier chanteur de son siècle ! – Oh !... il a si peu de voix ! – De la voix ! eh ! qu'en a-t-il besoin ? S'il n'en a pas, *il chantera avec sa jambe !* et il chantera encore mieux que les autres. »

Et Choron laissa le père Duprez fort indécis de savoir s'il devait punir ou embrasser son fils.

Après un voyage en Italie, entrepris aux frais du ministre de la maison du roi, Duprez, de retour à Paris, en 1826, se décida à débiter à l'Odéon. Il était alors dans sa dix-neuvième année. Sa voix était formée, ou plutôt elle avait franchi cette période intermédiaire pendant laquelle l'organe se développe et acquiert l'étendue et la qualité qu'il doit avoir.

Il n'y avait plus à en douter : Duprez avait une voix de ténor ! mais cette voix, devenue si puissante, était, à cette époque, pleine de charmes et de douceur, mais faible et légèrement voilée dans les registres inférieurs.

Pour le public, et surtout pour le public de l'Odéon, qu'importaient le goût et le savoir, s'ils n'étaient secondés par les qualités matérielles ? N'était-ce pas une imprudente hardiesse que de se présenter devant de tels juges avec une voix à peine formée, un physique exigü et une complète inexpérience de la scène ? Choron comprenait le danger mieux que l'aventureux jeune homme, et ce fut contre sa volonté que Duprez risqua cette première et terrible épreuve. Mais une voix impérieuse, celle du devoir et de l'amour filial, parlait à l'oreille de Duprez plus haut que la voix de son maître. Il se décida à passer le Rubicon, et le début eut lieu dans *le Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*].

Ainsi, aux deux époques les plus mémorables de la vie de l'artiste, Duprez voulut se placer sous l'égide du divin maestro dont il a été le plus brillant interprète.

En 1826, *le Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] ; en 1837, *Guillaume Tell* !

Le jour fatal arrivé, Choron rassembla ses élèves et leur tint à peu près ce discours : « Messieurs, Duprez débute ce soir à l'Odéon ; il y débute contre mon gré, car il n'a que du talent, sa voix est insuffisante et son inexpérience du théâtre complète. Il sera sifflé, et ce sera bien fait ; c'est un ingrat que j'abandonne. Je défends à aucun de vous de l'aller voir. Celui qui oserait enfreindre ma défense serait chassé sur-le-champ. D'ailleurs les portes de l'école seront fermées. »

Le reste du jour, le digne maître, inquiet, agité, négligea ses classes, même cette fameuse classe dite de *trois heures*, qu'il faisait en personne et qui semblait encore trop courte à ses auditeurs. Plus que jamais, on l'entendit fredonner en agitant machinalement ses doigts sur le devant de sa redingote, comme sur le clavier d'un piano, signe, chez lui, d'une vive préoccupation. Enfin l'heure fatale approchant, il descend dans la salle d'étude, et y trouvant ses élèves rassemblés :

« Que faites-vous ici ? leur dit-il. N'est-il pas six heures et demie ? – Oui, monsieur. – Mais, malheureux, on commence à sept heures, vous ne trouverez plus de places ! – Mais, monsieur, vous nous aviez défendu. – Quoi ? d'aller applaudir votre camarade, votre ami à tous, mon meilleur élève ! Pauvre enfant ! ils le siffleront peut-être, les Vandales ! Et qui donc le défendra, qui donc lui rendra justice, si ce n'est vous, qui le connaissez, qui l'admirez ? – Mais vous nous avez menacés... - Taisez-vous ! vous êtes des égoïstes, des envieux, des mauvais cœurs ! – Et puis, monsieur, // 220 // pour aller au spectacle. – Il faut de

l'argent ! En voilà, morbleu ! Allez soutenir mon pauvre Gilbert. – Et vous, monsieur, n'irez-vous pas aussi ?... – Moi ? par exemple ! un drôle qui m'a désobéi ! Si j'y allais, ce serait pour le siffler... mais partez ! partez donc ! »

Contre l'attente de son excellent maître, ce premier début fut des plus heureux ; malgré son inexpérience et son peu de voix, Duprez eut un plein succès. Après la délicieuse sérénade du premier acte, comme neuf ans plus tard, après le fameux récitatif d'Arnold, le procès de Duprez était gagné. Un tonnerre de bravos et de bienveillantes clameurs retentissait de toutes parts ; mais au milieu des applaudissements et des cris, une voix éclatante et mêlée de sanglots se fit entendre et vibra au cœur de Duprez.

Cette voix était celle de son illustre et bon maître, c'était la voix de Choron !

Et, le soir, lorsque les élèves rentrèrent à l'institution :

« Eh bien, messieurs, leur dit Choron d'un air narquois en se frottant les mains, comme a été Duprez ?... Pas trop mal pour une première fois, n'est-ce pas ? »

Duprez passa deux ans à l'Odéon, et quitta ce théâtre lorsque la réputation du jeune chanteur commençait déjà à franchir les rives de la Seine. L'Opéra-Comique lui ouvrit ses portes, mais à des conditions si étranges, que Duprez, las de se voir méconnu, se décida à quitter *l'ingrata patria*, pour aller chercher sous le ciel de l'Italie la gloire et la fortune. D'abord elles ne se présentèrent point à lui, et, pour obtenir leurs faveurs, Duprez eut encore à passer par de rudes épreuves ! Alors commença cette lutte dont il devait sortir triomphant.

Achetée par un agent dramatique, qui les céda à son gré à *l'impresario* qui lui offrait le plus de bénéfice, Duprez et sa jeune femme, courageuse compagne de ses travaux et de ses succès, ne se montrèrent d'abord que sur des scènes de second ordre, où leur qualité de Français les faisait à peine tolérer. Peu à peu cependant la réputation des jeunes virtuoses commença à s'étendre. La création du *Comte Ory* fut pour Duprez le point de départ qui le conduisit à la fortune et à la célébrité.

Bientôt les principaux théâtres de l'Italie se disputèrent le couple mélodieux ; les plus célèbres compositeurs voulurent l'avoir pour interprète. Quatre années s'étaient à peine écoulées, et Duprez, devenu le premier ténor de l'Italie, avait vu écrire pour lui un grand nombre d'opéras nouveaux. C'était *Inès de Castro*, qu'il chantait avec Malibran, *Lara*, de Ruolz, et trois chefs-d'œuvre de Donizetti : *Parisina*, *Rosamonda*, et, enfin, *Lucia di Lammermoor*.

Veut-on savoir en quelle estime était Duprez auprès de Donizetti, son maestro et son ami ? voici ce que lui écrivait, avec sa joyeuse humeur ordinaire, l'illustre auteur de *la Favorite* :

« *Caro amico*

« Deus te liberat ab omne colera, etc., etc.

« On dit que tu vas à la Scala pendant ce carnaval. Si cela est, songe *per Dio!* que je te *dé Duprétize* si tu laisses jouer ma *Lucie* par un autre que toi. Le pauvre ***, dans l'état où il est, ne pourrait la chanter, puisque, avec tous ses moyens, il voulait me la faire transposer. Si tu n'es pas un barbare, aie pitié de ma fille ! Cher ami, j'espérais que ma *Lucie* n'aurait jamais d'autre interprète que toi. Ne l'abandonne point, ou je te casse la tête ! Si elle est promise, il n'importe ! Tu as l'avantage que c'est pour toi qu'elle a été conçue ... et tu ne l'as jamais fait transposer !!!...

« *Addio,*

GAETANO DONIZETTI. »

L'immense réputation de Duprez en Italie devait lui ouvrir les portes de l'Opéra. Il y parut, en effet, en 1837. Ses débuts, inouïs dans les fastes dramatiques, appartiennent, comme son talent, à l'histoire de l'art. La génération qui s'efface n'a point oublié, n'oubliera jamais les magiques accents qui, partant de l'âme du grand artiste, trouvaient un écho dans toutes les âmes : *Guillaume Tell, la Juive, les Huguenots, la Favorite, Lucie [Lucia di Lammermoor], Jérusalem*, lui forment une glorieuse et immortelle couronne que le temps ne pourra détruire.

Après dix années de triomphes, Duprez, jeune encore et plein de sève et d'ardeur, a quitté le théâtre, emportant dans sa retraite les regrets de tous les amis des arts, et, pour suprême récompense, ces dernières lignes tracées par la main du plus sublime génie musical des temps modernes :

« Illustre ami,

» Ce n'est point sans une vive douleur que j'ai appris que vous abandonniez l'Opéra. Votre retraite est une grande calamité pour cet établissement, et une immense perte pour mon pauvre *Guillaume Tell*, à qui votre beau talent avait donné une nouvelle vie.

» Recevez, etc.

G. ROSSINI. »

ÉDOUARD DUPREZ.

No. 44	TITLE	Les débuts du ténor DUPREZ à l'Opéra de Paris.
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Marcel Bonnissol
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Les débuts du ténor DUPREZ à l'Opéra de Paris Par Marcel Bonnissol

Le nom du ténor Gilbert Duprez brille d'un éclat particulier dans toutes les relations ou chroniques artistiques de son temps. C'est, en effet, une des plus grandes et des plus belles figures de la vie théâtrale – à la fois mondaine, spirituelle et fastueuse du siècle dernier. Sa voix au timbre extraordinaire et son exceptionnelle maîtrise lui valurent une renommée qui débordait le cadre français et s'affirmait à l'étranger avec une égale force. Notre collaborateur Marcel Bonnissol évoque ici le souvenir émouvant des débuts de cet artiste dont il semble que le nom soit aujourd'hui encore celui d'une des plus pures gloires qui se produisirent sur la scène de notre Opéra, cependant fertile en magnifiques talents. Hommage rendu à la mémoire de celui qui suscita un émerveillement sans égale et se profile en relief sur l'écran de l'histoire théâtrale de son époque...

LES DÉBUTS DU GRAND TÉNOR DUPREZ, dont le nom s'inscrit encore aujourd'hui parmi les plus grandes figures du domaine théâtral français, sont au nombre des plus beaux triomphes artistiques de son époque.

Ils eurent lieu le 17 avril 1837, mais cette année-là, tout entière, résonna des succès de ce ténor fameux ; ce fut même à la rentrée de septembre, qu'il s'imposa définitivement, en interprétant Raoul, des *Huguenots*, et à vrai dire, nul autre événement ne fut comparable alors à cette révélation d'un chanteur dont le nom fait à jamais partie de notre patrimoine artistique.

Duprez avait trente et un ans, lorsque, revenant d'Italie, où il s'était couvert de gloire, il rencontra, à Lyon, Fromental [Fromental] Halévy que Duponchel, le directeur de l'Opéra, lui avait dépêché. Il fallait retenir Duprez à Paris. L'auteur de la *Juive* n'eut pas de mal à convaincre son futur interprète de *Guido et Givevra*.

Les Parisiens, qui avaient déjà oublié le médiocre Almaguerra de l'Odéon, et l'honnête Georges Brown de l'Opéra-Comique, brûlèrent de connaître ce Duprez, dont le soleil de la Péninsule avait illuminé la voix et qui revenait en France avec une renommée bien faite pour susciter la curiosité et l'admiration d'un public amateur d'auditions ou de spectacles de choix.

*

NOURRIT, le grand Adolphe Nourrit, régnait toujours en souverain sur l'Opéra, alors rue Le Peletier, et beaucoup pensaient qu'il serait impossible d'égaliser jamais cet admirable artiste. Aussi la venue du nouveau ténor suscitait-elle une incroyable curiosité. Comme il était entendu qu'ils joueraient tous deux les mêmes rôles, l'annonce des débuts prochains de Duprez dans Arnold de *Guillaume Tell*, rôle créé par Nourrit, causa une vive sensation. Le bureau de location fut littéralement envahi. En un clin d'œil toutes les loges furent louées ; l'on vendait une place de parterre 50 francs (près de cinq cents francs d'aujourd'hui).

Sur ces entrefaites, Nourrit décide de quitter l'Opéra et donne sa représentation d'adieux. Ce fut un grand émoi, suivi d'une grande tristesse, car Nourrit était très aimé. Mais cela ne fit qu'accroître l'intérêt pour Duprez, dont le prestige grandissait chaque jour davantage.

Arriva enfin le jour de ses débuts tant attendus. C'était un lundi. La salle splendide de l'Opéra Le Peletier était comble bien avant la minute du lever de rideau. Le Tout-Paris n'était cependant pas là. Aucun membre de la famille royale ne s'était dérangé, non plus que les noms illustres de l'époque. Ni Hugo, ni Musset, ni Gautier n'étaient venus. Un artiste que l'on a sifflé huit ans auparavant – c'était le cas de Duprez – ne peut tout de même pas attirer l'élite et le monde ! Puis, assister aux débuts de Duprez, après le départ de l'idole Nourrit, c'eût été presque une trahison. Par contre, Meyerbeer, Halévy, Auber, Niédermeyer, Félicien David, c'est-à-dire tous les compositeurs en renom, étaient présents ; Berlioz aussi, bien que la chronique du temps ne l'assure point.

Lorsque Duprez apparut, la petitesse de sa taille frappa et surprit l'assistance, mais après qu'il eut déclamé le premier récitatif, il sembla, aux dires d'un critique, « plus grand de deux coudées aux yeux de quatre mille spectateurs. »

*

UN AUTRE RÉCIT : « Un long frémissement parcourut l'immense salle et le silence le plus profond régna ». Le duo du premier acte : *O Mathilde, idole de mon âme*, causa un frémissement voluptueux, le trio des trois libérateurs et l'appel aux armes fit sensation ; mais « quand arriva le moment où Arnold, n'osant franchir le seuil de la chaumière paternelle, dit en sanglotant : *J'appelle, j'appelle, il ne m'entend pas !* tous les visages furent inondés de larmes. » Ce n'était pas assez pour l'artiste que d'avoir tour à tour étonné et attendri son auditoire, il devait lui faire éprouver un saint enthousiasme, et ce fut par ce fameux *Suivez-moi !* qu'il excita au plus haut point le délire de l'Opéra tout entier. Les chœurs, l'orchestre, le parterre, les loges, tout fut anéanti dans le paroxysme de l'admiration.

Duprez avait rétabli l'air *Asile héréditaire*, où mes yeux s'ouvrirent au jour, que Nourrit avait supprimé, sans doute parce qu'il était trop fatigant pour sa voix. Cet air fut le triomphe du nouveau ténor ; jamais Nourrit lui-même n'avait soulevé un semblable enthousiasme ; Gilbert Duprez venait de révéler

une voix magnifique, d'un timbre éclatant et une science du chant presque inconnue. (Duprez chantait en voix de poitrine tandis que Nourrit, notamment, chantait en voix de tête).

« Comme comédien, Duprez est encore loin, écrit le *Ménestrel*, de celui que nous regrettons (Nourrit) ; mais en revanche, quelle plénitude de tons, quelle pureté d'intonation, quelle ravissante faculté de phraser le récitatif !

» Duprez vous dissèque chaque vers, vous dépèce chaque hémistiche, vous démembré chaque syllabe, avec la plus désespérante sollicitude ! »

*

SOIRÉE SENSATIONNELLE, en vérité, que celle des débuts de Duprez ! Cependant, le lendemain, les avis se partageaient, les admirateurs de Nourrit n'en démordaient pas : Duprez ne l'égalait pas, et puis, il était si petit et si laid – d'une taille exiguë, les jambes un peu grêles pour un corps et une tête très développés, il marchait les pieds en dehors comme les danseurs. Sans doute, Nourrit était meilleur acteur, mais beaucoup tenaient déjà que Duprez était meilleur chanteur et que le jugement de ceux qui se refusaient à lui reconnaître des qualités exceptionnelles était obnubilé par le souvenir de son prédécesseur.

Le rôle de Masaniello dans la *Muette de Portici*, allait donner raison aux partisans de Nourrit, car Duprez n'y parut pas à son avantage. Il avait fait de ce personnage de pêcheur un être très éloigné du héros d'opéra tel qu'alors on le concevait et cette composition avait franchement déplu. Mais il prit sa revanche lors de la création de *Stradella* et de la reprise de *la Juive* avec Mmes Falcon et Levasseur et la Taglioni dans le divertissement. Sa réputation était cette fois bien confirmée. Quand enfin, pour les débuts de Mme Stolz [Stoltz], on représenta *les Huguenots*, Duprez fut définitivement sacré merveilleux artiste, pour sa magistrale interprétation de Raoul de Nangis. Après le duo du quatrième acte, la salle en délire se mit debout pour l'applaudir. A chacune de ses représentations, Paris assiégeait l'Opéra, avide d'entendre sa voix radieuse ; il n'était pas seulement la vedette à la mode, mais encore le nom le plus célèbre du théâtre français.

*

AUSSI, la renommée du grand artiste ne tarda point à déborder le cadre de nos frontières et à gagner l'Europe entière. Des milliers d'amateurs étrangers vinrent alors à Paris pour y entendre et applaudir cette nouvelle gloire du théâtre lyrique français. Et, rentrés chez eux, ils contribuèrent par leurs éloges et leurs récits admiratifs, à développer une réputation déjà considérable et à faire de Gilbert Duprez une des plus marquantes célébrités de son époque.

Un soir même qu'il n'avait pu chanter *la Muette de Portici*, l'incident prit de telles proportions que le gouvernement interpellé le lendemain, à la Chambre de Paris, ne fut sauvé que grâce à la reine Marie-Amélie et ses fils, lesquels firent

savoir qu'ils seraient dans leur loge à la prochaine représentation de Gilbert Duprez à l'Opéra.

Dès lors, les plus flatteuses et les plus séduisantes propositions d'engagement convergèrent vers la personnalité du ténor, mais celui-ci réserva à la scène française la part majeure de ses auditions et d'un labeur tout entier consacré à l'art théâtral.

Pendant dix ans, Duprez allait émerveiller les musiciens et enchanter les habitués de l'Opéra ; néanmoins, jamais par la suite, il ne déchaîna le même enthousiasme que le premier soir de ses débuts ; il en avait d'ailleurs conservé un souvenir si vivace qu'il aimait d'en parler encore les dernières années de sa vie, avec un accent et une émotion intenses, qui révélaient l'empreinte profonde qu'avait laissée en lui cette heure inoubliable. Et il aimait rappeler à tous cet « instant de sa carrière artistique »...

Cent ans après, il vaut bien qu'on arrête un peu à cette date qui fut mémorable.

MARCEL BONNISSOL.

No. 45	TITLE	Chronique musicale. Théâtre de l'Opéra. Mlle Falcon.
	JOURNAL	<i>Le Constitutionnel</i>
	DATE	Samedi 28 juillet 1832
	ISSUE/YEAR	No. 210
	AUTHOR	[Castil-Blaze]
	PAGES	[1-2]
	SOURCE	Journal

**CHRONIQUE MUSICALE.
THÉÂTRE DE L'OPÉRA.
M^{lle} Falcon.**

Ille ego qui quondam..... Je m'arrêt ; mon intention n'est pas de vous donner un feuilleton sur des vers de Virgile. Avec le savoir et l'esprit de Montaigne on pourrait fort bien placer le nom de M^{lle} Falcon en tête d'un article et ne parler que de l'Enéide [Aeneid]. Les vers de Virgile ont leur harmonie, leur mélodie comme les cavatines de Mozart et de Cimarosa ; un musicien n'abandonnerait pas son sujet en faisant un petit cours de poésie latine. Il trouverait des exemples admirables à proposer aux littérateurs qui travaillent pour notre scène lyrique, et dont les vers n'ont pas cette allure franche, cette force de rythme sans laquelle on ne peut ajuster régulièrement un motif vocal. Si je m'étais égaré sur les pas de Virgile, ses héros me ramèneraient vite à l'Opéra. Le pasteur Corydon, la gentille Amaryllis, Thestylis même, la bonne et grosse ménagère, au parfum tout-à-fait provençal, me prendraient par la main pour me conduire sur la scène où tant de bergers et de bergères ont pris leur ébats. Orphée chantant sa romance *Te, veniente die*, que Gluck a merveilleusement traduite dans notre langue musicale, daignerait peut-être me remettre sur la voie. S'il me refusait cette faveur, n'aurais-je pas le pieux Enée, le fidèle Achate qui me présenteraient à la cour de Didon ? Le port de Carthage serait pour moi le vestibule de l'Opéra ; pour moi, Didon c'est M^{me} Saint-Huberty ; je présenterais mon hommage à M^{me} Branchu : crac, en trois sauts, comme dit Figaro, je serais sous le feu des vives prunelles de M^{lle} Falcon.

Si le chroniqueur cite un demi-vers de Virgile, c'est pour le confisquer à son profit, c'est pour le traduire ; Dieu nous préserve des licences d'un traducteur musicale ! *Ille ego qui quondam.....* signifie en son langage : Petit bonhomme vit encore. – Qu'est devenu M. XXX ? disait-on dans les foyers ; le vent de la peste lui a-t-il coupé le sifflet ? Doit-il exécuter à l'avenir la partie de *tacet*, que nos anciens désignaient fort ingénieusement par ce rébus : *Ta T* ? Est-il condamné par arrêt du choléra-morbus, à compter des pauses jusqu'au jour où le trombone du jugement sonnera sa terrible fanfare ? S'il en était ainsi, les journaux auraient signalé cette cadence finale en accordant au chroniqueur deux lignes dans l'article *Paris*, galanterie qu'on ne refuse pas à un sous-préfet. Le *fait Paris* est meurtrier par le temps qui court, ces annonces furtives en disent souvent plus que de longues tirades. Tel qui sollicitait ces petits souvenirs quotidiens, qui savourait même avec délices les épigrammes qu'on lui décochait à la journée, et se nourrissait des lardons échappés de la plume de ses précieux

adversaires, tremble dans sa peau à la seule idée que les typographes des journaux peuvent un de ces matins rapprocher les lettres de son nom pour les présenter au public avec un petit refrain dans le goût de celui de *Robert-le-Diable* : *Ah ! l'honnête homme ! le galant homme !*

Le chroniqueur ne néglige rien pour éloigner le jour où de semblables compliments lui seront adressés. S'il a gardé le silence pendant un mois, c'est que les soins d'un déménagement fait au terme de juillet ont suspendu son travail de critique. Il a changé de camp, mais non pas de bannière ; s'il a mis en variations un vers de Virgile, c'est tout bonnement pour se rappeler au souvenir des *dilettanti*, leur donner sa nouvelle adresse et les avertir qu'il tient toujours à Paris un bureau de chronique musicale et qu'il fait de notables envois dans les départements.

Mais arrivons à M^{lle} Falcon, elle ne perdra rien pour avoir attendu. *Robert-le-Diable* a été rendu à ses nombreux admirateurs, leur zèle ne se ralentit pas. Les deux représentations de la reprise de ce bel ouvrage ont rempli la grande salle de l'Opéra. La première fois, M^{lle} Dorus [Dorus-Gras], qui avait cédé son rôle d'Alice à la débutante, a rendu avec beaucoup d'aplomb et de talent celui de la princesse Isabelle. La seconde représentation offrait une autre combinaison d'acteurs : M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau] avait repris la partie d'Isabelle, et Dérivis fils, chargé du personnage de Bertram, figurait à côté de M^{lle} Falcon. Ces deux élèves font le plus grand honneur à notre conservatoire ; avec de semblables produits annuels on ne doit pas désespérer de la gloire et de la prospérité de nos théâtres lyriques. L'Académie Royale de Musique vient de trouver le sujet qui lui manquait, une jeune femme dont la voix puissante et gracieuse convient aux effets les plus hardis, aux passions les plus animées du drame et de la musique.

La manière ferme dont elle a dit le duo du second acte et le trio du dénouement, la douce expression qu'elle a donnée à la romance délicieuse : *Va, dit-elle!* décèlent un beau talent d'exécution. Son jeu, son intelligence dramatique, son aplomb, nous promettent une actrice excellente. Une taille assez élevée pour convenir à toutes les héroïnes d'opéra, une jolie figure animée par de beaux yeux et couronnée par une chevelure noire, beaucoup de mobilité dans les traits, tels sont les avantages extérieurs de M^{lle} Falcon. Le costume d'Alice, la pèlerine, s'oppose à ce que je porte plus loin une description que je m'empresserai de compléter, lorsqu'un habit de page, de nymphe ou de princesse, nous aura montré d'autres perfections. Sa voix est un premier dessus bien caractérisé, portant plus de deux octaves de *si* en *ré*, sonnant sur tous les points avec une égale vigueur. Voix argentine, d'un timbre éclatant, incisif, que la masse des chœurs ne saurait dominer, et pourtant le son émis avec tant de puissance ne perd rien de son charme et de sa pureté. M^{lle} Falcon attaque la note hardiment, la tient, la serre, la maîtrise sans effort, et lui donne l'accent le plus convenable au sentiment qu'elle veut exprimer. Beaucoup d'âme, une rare intelligence musicale, l'accord parfait de sa pantomime avec la mélodie qu'elle exécute, sont encore des qualités précieuses que l'on a remarquées dans ce jeune talent.

Le rôle d'Alice peut suffire pour juger une cantatrice dramatique ; mais cette partie est écrite avec trop de simplicité pour faire connaître tout-à-fait la vocalisation de celle qui l'exécute. Ce n'est que dans des points d'orgue et quelques traits peu importants que M^{lle} Falcon s'est livrée à ce genre d'exercices, elle s'en est acquittée heureusement, si j'excepte deux gammes chromatiques descendant dont l'articulation n'était pas claire. La seconde romance, *Quand je quittai la Normandie*, n'a pas été aussi bien rendue que la première ; une distraction, un moment de trouble ont pu faire partir Alice avant les symphonistes ; il en est résulté quelques tiraillements assez désagréables. Une appoggiature de l'orchestre a même frappé à faux en se jetant au travers du trait que la cantatrice exécute pour ramener le second couplet.

Une imagination vive, une âme ardente et pleine d'enthousiasme sont des avantages inutiles, dangereux même pour un chanteur, si la nature lui a refusé la force vocale nécessaire pour se livrer sans crainte à ses inspirations dramatiques. Lorsque le bras s'étend avec le geste de la menace, que le jeu de physionomie, le feu du regard expriment la colère, il faut nécessairement que le tuyau sonne et sonne bien ; il faut qu'une note foudroyante suive de près l'éclair que les yeux ont lancé. L'harmonie du geste et de la voix est une chose tellement essentielle, qu'il est impossible de produire de grands et beaux effets dramatiques sans leur égale participation. Le chanteur gracieux dont le genre ne s'élève pas au-dessus du demi-caractère peut obtenir des succès très-flatteurs en se posant sur l'avant-scène à la place qu'il a déjà éprouvée et qu'il reconnaît la meilleure pour les résultats de l'acoustique ; et là, sans se gêner, sans se presser, filant des sons, articulant ses roulades, prenant ses temps pour bien distribuer ses points d'orgue, il exécute admirablement son concerto de voix. C'est fort agréable, sans doute ; cet exercice de vocalisation mérite d'être applaudi. La mission du chanteur dramatique ne se borne point à rivaliser avec les symphonistes ; il faut qu'il se précipite au travers d'une finale comme le soldat se jette au milieu des baïonnettes, qu'il grimpe sur la montagne de *Robin des Bois*, qu'il ne redoute ni l'élévation, ni l'éloignement du trône de Sémiramis, qu'il défie un rival, qu'il traîne une infidèle sur le plancher, sans que son organe cesse de fournir le son que l'oreille réclame, sans laisser remarquer d'autre altération que celle que la force de la situation et l'expression des passions exaspérées doit lui faire éprouver.

Mais voulez-vous donc que le théâtre ne nous présente que des scènes de désespoir et de carnage, que des énergumènes le fassent retentir sans cesse de leurs cris ? – Non vraiment, et la force vocale est tout aussi nécessaire dans le genre léger et bouffon. Autrefois, quand un chanteur avait la voix bornée et peu éclatante, on disait : c'est une voix d'opéra-comique. Je prierai ces prétendus chanteurs comiques d'exécuter l'air *Fin ch'han dal vino* de *Don Juan* [*Don Giovanni*], avec le *brio*, la folie, le délire ! que Garcia savait lui donner ; d'articuler avec une effrayante rapidité les périodes qui se succèdent, tombent l'une sur l'autre, et, sans prendre de repos, après avoir fourni cette brillante et rude carrière, de lier la première partie de l'air à la seconde, la seconde à la troisième par un trille vivement attaqué, martelé en conscience, battu, croisé comme Perrot crois un entrechat. Cet air de *Don Juan* [*Don Giovanni*], est le plus difficile que je connaisse ; on ne peut l'exécuter sans réunir toutes les qualités de

chanteur dramatique, et pourtant il n'appartient point à la tragédie, c'est l'air le plus gai qu'on puisse imaginer. // [2] //

Le style de la nouvelle école ne permet plus aux acteurs placés au premier rang de chanter sans une voix pleine et sonore. Les héros d'Opéra ont presque toujours une armée de choristes à commander ; c'est un honneur sans doute, mais il faut que le général ne soit pas exposé à se voir écrasé par la troupe chantante qui l'entoure. M^{lle} Falcon n'a rien à craindre de cette fureur populaire, les choristes peuvent s'ameuter autour d'elle ; sa voix triomphera toujours des harmonieuses clameurs de ses subordonnées. Le succès que cette débutante vient d'obtenir dans *Robert-le-Diable* est aussi brillant qu'elle a pu le désirer ; les applaudissemens les plus flatteurs ont éclaté dans toute la salle à diverses reprises, et pendant le trio final des cris d'un véritable enthousiasme se sont fait entendre. L'actrice a été rappelée sur la scène aux deux représentations. On croit peut-être que M^{lle} Falcon a donné au rôle d'Alice une nouvelle existence, et qu'elle a de beaucoup surpassé M^{lle} Dorus ; non, et je ne crains pas de le dire ; j'aime mieux, pour ce rôle de petite fille, la chevelure blonde de M^{lle} Dorus, ses accens, moins vigoureux mais plus naïfs, sa pantomime suffisamment dramatique. M^{lle} Falcon a voulu donner plus d'énergie à l'expression de ce personnage. Plusieurs fois elle a réussi, mais sa manière n'est pas exempte d'exagération. Cette jeune personne se laisse entraîner par ses inspirations, et ne connaît pas encore la portée de sa force. C'est un athlète qui vous donne une poignée de main en signe d'amitié, et qui, sans s'en douter, vous met à la torture en écrasant vos doigts sous sa patte de lion ou de homard.

Le rôle d'Alice doit être considéré comme très-dramatique à l'Opéra, dans un pays où depuis long-temps on n'a écrit un rôle de femme réellement dramatique. Il est pourtant bien au-dessous des forces de M^{lle} Falcon ; elle s'y trouve gênée, sa vigueur expansive se fait jour à travers les entraves qui la contiennent ; elle atteint quelquefois le but, plus souvent elle le dépasse. C'est un défaut, il est vrai, mais c'est un défaut bien précieux. Franconi dompte ses coursiers les plus fougueux avec des saignées, il les phlébotomise largement ; cet habile écuyer ne saurait ranimer le courage abattu d'un cheval admis à faire valoir ses droits à la retraite. M^{lle} Falcon a su plaire au public ; les connaisseurs ont apprécié son talent, ils s'attendent à voir ses défauts s'effacer peu à peu, et ses qualités devenir de jour en jour plus solides et plus brillantes. Le premier pas est fait d'une manière très-heureuse, le brevet de virtuose est signé ; que M^{lle} Falcon ne se presse pas, que le désir de marcher dans sa force et dans sa liberté ne l'engage point à fouiller dans l'ancien répertoire pour y trouver un grand rôle cent fois joué, dont le public connaît les moindres détails, et qu'elle chanterait en pure perte pour sa gloire et pour nos plaisirs. Point de travail inutile, point de fatigue sans résultat ; M^{lle} Falcon est très-jeune, à dix-huit ans elle peut bien attendre trois mois pour avoir un rôle nouveau qui lui prépare une seconde explosion plus éclatante que la première. Qu'elle travaille le chant au lieu de s'amuser à jouer la tragédie. Il nous faut une St-Huberty, mais une St-Huberty de 1832 ; M^{lle} Falcon doit nous la donner, si elle sait bien employer son temps ; et bien employer au théâtre, c'est savoir prendre à propos sa bisque et pelotter en attendant une partie décisive.

Dérivis figurait à côté de M^{lle} Falcon, tous les deux chantaient fort bien ; cela ne doit pas nous surprendre, mais ils montraient bons comédiens. M^{me} Raimbeaux a paru au Théâtre-Italien, et trois mois après elle aurait pu défier, dans *la Prova* [*La Prova d'un opera seria*], la meilleure actrice de l'Opéra-Comique. D'où vient que ces trois débutans ont été sur-le-champ bien placés sur la scène et parfaitement instruits dans la manœuvre dramatique ? C'est que ces virtuoses, élevés pour chanter, n'ont pas dit un seul mot dont l'intonation ne fût réglée par l'orchestre. La musique les a soutenus, a fait agir leurs bras, leurs jambes ; tandis qu'ils eussent été frappés de terreur sur une scène où le dialogue parlé vient se mêler aux airs, aux duos. Un musicien devient comédien sans le vouloir, quand la mélodie le guide ; jamais un acteur d'Opéra-Comique n'obtiendra des succès aussi prompts ; il lui faut deux talens au lieu d'un.

M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau] faisait sa seconde rentrée dans *Robert le Diable* ; elle a chanté avec une perfection ravissante, et les bravos ne lui ont pas manqué. Dérivis se tire avec honneur du rôle capital de Bertram. Je voudrais qu'il profitât mieux des avantages de sa voix haute, en employant des notes que l'auteur n'a pas dû écrire pour Levasseur, et dont l'effet serait excellent. Il devrait prendre le *fa* à l'aigu dans la tenue qui précède la cadence du duo qu'il chante avec Lafond. Ce *fa*, placé sous le *la* aigu du ténor, sonnerait à merveille. La voix de Dérivis n'est pas encore faite complètement ; elle doit acquérir du mordant et du volume. Si ses roulades n'ont pas toute la vibration désirable, je dois convenir du moins qu'il les articule avec prestesse, et qu'il tombe d'aplomb sur les temps forts, chose bien essentielle dans ces sortes de traits, que les Italiens même laissent quelquefois traîner.

Le pas de cinq, le quintette-dansé par Perrot et M^{mes} Julia, Noblet, Montessu, Leroux, fait toujours le plus grand plaisir, bien que Perrot n'observe en aucune manière l'intention du musicien. Meyerbeer a placé dans cet air de ballet un accord de dominante après lequel vient un silence général dans l'orchestre, et ce silence est couronné par un point d'orgue ; toute musique est suspendue, la résolution se fait attendre, l'orchestre reste en l'air, le danseur devrait y rester aussi. Rien de plus ridicule qu'un gentil valet dansant, voltigeant, cabriolant avec la symphonie, et qui tombe sur le parquet quand le *fa dièze* qui a marqué ses derniers pas se perd dans le vague de l'air. Ce coup de pied, frappé sur le silence de l'orchestre, est d'un effet désolant pour une oreille musicale. Ne pourrait-on pas faire descendre un fil de laiton ? le danseur s'y accrocherait en attendant le moment où il plaisait à M. Habeneck de donner de nouveau le signal du départ.

La réouverture du Théâtre-Royal-Italien est fixée au mardi 2 octobre prochain, et la durée de sa saison à six mois, qui se termineront le 31 mars 1833.

Dans le cours de cette saison, il sera donnée au moins quatre opéra nouveaux, dont deux ont déjà été choisis, savoir : *la Strassiera* et *J. Capuleti ed i Montecchi* [*I Capuleti e i Montecchi*], de Bellini. Les autres le seront parmi les ouvrages qui ont obtenu le plus de succès en Italie.

Les artistes engagés jusqu'à ce jour, pour toute la saison, sont MM. Rubini, Tramburini, Bordogni, Santini, Berattoni, de Magnan ; M^{mes} Boccabadati, Grisi (Judith [Giuditta]), Grisi (Julie [Giulia]), Tadolini, Tamburini, Amigo, Rossi.

No. 46	TITLE	Théâtres. Revue. Académie royale de musique.
	JOURNAL	<i>Journal des femmes</i>
	DATE	4 août 1832
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	331
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

**THÉÂTRES.
REVUE.
ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.**

Les débuts de Mlle Falcon continuent toujours avec le même succès, avec le même éclat. La belle voix et l'excellente méthode de cette jeune cantatrice sont de mieux en mieux appréciées ; les amateurs se réjouissent d'avoir rencontré enfin toutes les qualités qui conviennent à la vaste scène de notre opéra ; un timbre fortement marqué, une vibration pénétrante, mais sans efforts, une vocalisation pure, une intonation toujours nette, une prononciation parfaite, un chant nuancé suivant les intentions musicales et suivant la situation. Comme cantatrice, Mlle Falcon aura peu à faire pour contenter les exigences les plus difficiles. Comme actrice, l'habitude seule pourra lui donner le moyen de mettre son expression et son geste au niveau de sa sensibilité ; elle semble quelquefois chercher, avec quelque embarras, à produire au-dehors ce qu'elle éprouve vivement. Sa physionomie va plus loin et parle plus éloquemment que ses poses et ses mouvemens. Mieux vaut encore ce léger défaut qu'une excessive assurance. Par la nature de sa voix et par le caractère dominant de sa manière, Mlle Falcon paraît appelée à briller dans les grands rôles qui demandent plus d'énergie que de grâce, plus de force que de douceur ; elle aura plus d'éclat que de charme, du moins si on peut en juger par ce que nous avons entendu jusqu'à présent.

M. Rousset a débuté, au premier acte de la *Muette de Portici*, dans un pas de deux avec Mme Montessu. Ce jeune homme paraît avoir une grande confiance dans les entrechats et les sauts hardis ; il y réussit : il a de la légèreté, de l'agilité ; mais il manque de grâce ; sa danse a quelque chose de pénible, de travaillé : ses poses ont une tendance anguleuse qu'il devra se hâter de corriger pour obtenir des succès auxquels, d'ailleurs, il peut aspirer.

No. 47	TITLE	Théâtres de Paris. Premières représentations.
	JOURNAL	
	DATE	1840
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

THÉÂTRES DE PARIS. PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS

**OPÉRA: Représentations au bénéfice de Mlle Falcon. –
VAUDEVILLE: *Un Secret*. – PORTE-SAINT-MARTIN: *La Vision du
Tasse*. – FAITÉ: *Les Prussiens en Lorraine*.**

C'était une bien pénible soirée que celle du 11 mars ! L'assemblée était nombreuse et des plus brillantes ; la salle avait l'air d'une réunion de famille, car tous étaient là avec la même pensée, le même désir. De toutes parts on se disait que Mlle Falcon, cette intéressante malade, était tout à fait rétablie, qu'elle avait retrouvé l'énergie de sa voix, ces accords qui jadis avaient ému tant de cœurs. Aussi quand elle apparut appuyée sur le bras d'Éléazar, on se crut transporté aux beaux jours de l'Opéra. Le public reçut comme une commotion électrique qui se manifesta par un cri unanime, un applaudissement général. La pauvre jeune femme était bien pâle ; son noble visage portait l'empreinte d'une longue souffrance morale et physique. Un instant elle rougit, se troubla ; ses larmes coulèrent, sa main se porta vers son cœur, et, accablée sous le poids des bravos, elle tomba évanouie.

La salle entière alors se reprocha cet élan d'enthousiasme intempestif, et cependant n'eût-il pas été pire de recevoir avec froideur celle qu'on était si heureux de revoir ? Bientôt chacun calma son enthousiasme, on se promit d'être plus modéré et l'on écouta la reprise du chœur qui sert d'introduction au premier acte de *la Juive* avec une impatience concentrée. Vint après le moment où Rachel est entraînée par son père, et Mlle Falcon dit ces mots : « *O mon père !* » avec une expression telle qu'elle fut pour tous comme un soulagement général. Il y avait espoir ; mais, hélas ! cette illusion ne dura pas : quelques notes du médium la détruisirent. Un enrouement continu enveloppa cette voix qui vibrait il y a deux ans avec tant de puissance. Quel malheur ! grand Dieu ! avec quelle inquiétude on attendait le second acte, le grand air, le duo, le trio ensuite ! quel touchant spectacle que celui de l'actrice dont la haute intelligence musicale luttait avec l'impossibilité physique ! La représentation se continua au milieu de ces alternatives de joie et d'inquiétude. Le quatrième acte des *Huguenots* renouvela quelques souvenirs, et l'on put jouir encore une fois de l'inspiration passionnée de la cantatrice bien-aimée.

Aussi que Mlle Falcon ne se décourage pas : le repos, les soins, un climat plus chaud, plus salubre, lui rendront ce que nous désirons, la santé et la voix ; que les couronnes, les fleurs qui lui ont été jetées n'aient rien de triste pour elle.

Tous, nous avons compris l'expression de vos remerciements, mais nous n'en acceptons point la douleur. Ce n'est point au passé mais à l'avenir que nous avons applaudi. Au revoir, Mlle Falcon, au revoir !

No. 48	TITLE	Académie royale de musique. Représentation de Mlle Falcon.
	JOURNAL	<i>Indépendance</i>
	DATE	18 mars 1840
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. Représentation de Mlle Falcon.

Il n'y a pas encore huit ans, une jeune fille, couronnée quelques jours avant au Conservatoire, hasardait timidement, protégée par Nourrit, ses premiers pas sur la belle scène de l'Opéra. Pour son début, elle avait choisi *Alice*, de *Robert-le-Diable*. Son succès fut grand. On admira son extérieur plein d'élégance et de charme ; on admira sa voix d'une magnifique étendue, l'expression de son chant, son talent déjà supérieur de tragédienne. Son succès fut grand, disons-nous. Le théâtre avait retrouvé une Saint-Huberti [Saint-Huberty]. Depuis, le succès de la jeune fille alla toujours en augmentant. Deux rôles, surtout, furent créés par elle avec une grande supériorité : *Rachel*, de la *Juive*, et *Valentine*, des *Huguenots*. Tout-à-coup, cette jeune fille, à laquelle de si brillantes destinées étaient promises, s'arrêta dans sa carrière. Nourrit s'était retiré de l'Opéra, qui, hélas ! ne devait plus le revoir. Peu de temps après, son élève, dont la destinée semblait attachée à celle de son illustre maître, et après un voyage à Bordeaux, voyage à jamais fatal, fut obligée de cesser son service, et, depuis, on ne l'a revue qu'une seule fois, samedi dernier. Cette jeune fille, c'est Mlle Falcon.

La soirée de samedi n'est point une de ces soirées dramatiques dont on conserve un agréable souvenir. Les représentations à bénéfice sont accordées ordinairement, ou à des artistes célèbres dont le talent brille d'un vif éclat, ou à des artistes qui se retirent, qui ont fini leur temps, et dont on se sépare, parce que tout a une fin ici-bas. Mlle Falcon n'appartient à aucune de ces deux catégories d'artistes. Elle est éclatante de jeunesse et de beauté ; son talent de tragédienne n'a rien perdu de sa supériorité ; mais elle n'a pas recouvré la totalité de cette voix magnifique qui prêtait de si sublimes accents à la musique de Mayerbeer [Meyerbeer] et d'Halevy [Halévy]. Il faut bien l'avouer, son organe *vocal* est incomplet. Il y a solution de continuité entre les cordes basses et les cordes hautes ; le médium manque ; il est altéré, et ne se produit qu'avec difficulté, à travers un voile qui en rend l'audition pénible. Or, le médium, c'est la partie de la voix dont on se sert le plus habituellement ; nous parlons avec le médium ; toute la déclamation lyrique, le récitatif, se produisent à l'aide du médium. Sans médium, il n'y a pas de *chant* possible, car comment imaginer un chanteur qui ne donnerait que des notes basses et des notes hautes, c'est-à-dire, que des notes empruntées aux deux registres *exceptionnels* ?

Mlle Falcon était très émue quand elle s'est présentée en scène, soutenus par Duprez, au premier acte de *la Juive*. L'accueil qu'elle a reçu du public a dû la

flatter ; mais cet accueil avait été si plein de bienveillance, il s'est produit en témoignages d'intérêt si bruyans, que la pauvre fille n'a pu surmonter l'émotion à laquelle elle était visiblement en proie, et qu'elle est tombée, sans connaissance, entre les bras de Duprez : on a dû l'emporter. Cette scène a pu influencer défavorablement sur sa voix, qui a besoin, dit-on, des plus grands ménagemens. Quoiqu'il en soit, dans son état actuel, Mlle Falcon ne peut encore reparaître ; elle a besoin de repos. Un climat plus doux que le nôtre, le climat de l'Italie ou de Madère, lui restituera, nous l'espérons, la plénitude ce bel organe, qui compléterait l'un des plus beaux talens de tragédienne lyrique de notre époque. On a pu se convaincre, samedi, que Mlle Falcon n'est point restée inactive pendant les deux années qu'elle a passées loin du théâtre. Elle a perfectionné encore ses études dramatiques, et elle a été vraiment admirable, comme actrice, dans le trio final du second acte de *la Juive*, et dans le duo du quatrième acte des *Huguenots*. Tout le monde s'accordait à reconnaître que ce serait là une magnifique *Clytemnestre* pour la scène française.

La représentation de Mlle Falcon avait attiré un public nombreux et cependant choisi. Pendant tout le cours de cette représentation, les spectateurs d'élite qui garnissaient la salle ont prodigué à leur cantatrice bien-aimée des témoignages éclatans d'intérêt et de sympathie. Puisse cette ovation ne pas être la dernière ; puissions-nous ne pas avoir couvert de fleurs le cercueil qui renferme le talent de cette admirable actrice !

Duprez était en voix ; il n'avait peut-être jamais mieux rendu le rôle d'*Eléazar*. S'il a été moins parfait dans le quatrième acte des *Huguenots*, c'est qu'il manque d'âme et de passion, et que le duo avec *Valentine* ne peut se passer de ces qualités, dont Nourrit, le grand artiste, était si abondamment pourvu. Alizard a supérieurement déclamé la grande scène de St-Bris. Mais Dérivis, il faut bien l'avouer, a été sifflé deux fois, dans *la Juive* d'abord, et dans les *Huguenots* ensuite. Est-ce que le public commencerait à s'apercevoir que Dérivis ne sait pas chanter ? Les chœurs ont bien aussi quelques peccadilles à se reprocher ; mais nous ne serons que juste en disant qu'ils ont été irréprochables dans la grande scène de la bénédiction des poignards, des *Huguenots*. Dans la *Juive*, c'est bien différent ; le morceau des *Buveurs* a été massacré.

Le divertissement se composait de plusieurs pas plus ou moins attrayans, qui faisaient un peu longueur. On a cependant beaucoup applaudi la *Sentarelle*, de *Stradella*, et le pas espagnol des sœurs Noblet, qui a été dansé avec une verve et une animation tout à fait andalouses. Ce pas a été bissé à l'unanimité.

No. 49	TITLE	Revue dramatique. Académie royale de musique. Représentation au bénéfice de Mademoiselle Cornélie Falcon.
	JOURNAL	
	DATE	20 mars 1840
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

Revue Dramatique
ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE
Représentation extraordinaire au bénéfice de mademoiselle Cornélie Falcon

Cette représentation, depuis si long-temps annoncée, et si souvent remise, n'était pas une de ces vulgaires représentations à bénéfice, pour lesquelles on réunit dans un même spectacle les élémens les plus hétérogènes et les bizarreries dramatiques les plus excentriques, afin d'arriver à exciter la curiosité d'un public fort avide de nouveautés, mais aussi fort habile à calculer si on ne lui fait pas payer son plaisir un peu plus qu'il ne vaut. La représentation donnée au bénéfice de mademoiselle Falcon n'était pas de ce genre, c'était une solennité artistique, une sorte de jury composé de la haute société de Paris, appelé à venir décider de l'avenir d'une grande cantatrice, digne à tant de titres de l'intérêt public.

Mademoiselle Falcon, à qui des qualités brillantes comme chanteuse et comme tragédienne avaient fait une grande réputation, à qui les créations énergiques de Rachel, dans la *Juive*, et de Valentine dans les *Huguenots*, avaient valu un succès prodigieux, a été tout à coup éloignée du théâtre, il y a deux ans, par une maladie de gosier qui lui a enlevé subitement l'usage des organes du chant. Cette voix si pure, si vibrante, si étendue, s'est voilée tout-à-coup, et le théâtre de sa gloire lui fut interdit ; c'est pour l'Opéra une perte irréparable jusqu'à présent, et pour l'actrice un avenir de gloire et de fortune qui s'est évanoui. On a cru long-temps la cantatrice tellement perdue, qu'on a pensé à en faire une tragédienne, comme mademoiselle Clairon, qui avait débuté à l'Opéra, avant d'être une des gloires de la Comédie-Française. Un repos de deux ans, des voyages, l'usage des Eaux-Bonnes, et un régime hygiénique, ont amené d'assez bons résultats pour que mademoiselle Falcon se soit crue en état de venir reprendre sa place à l'Opéra.

Il faut le dire toutefois ; cette représentation a été bien douloureuse ; les témoignages les plus éclatans de sympathie, d'affection ont été prodigués à mademoiselle Falcon ; puissent-ils la consoler et entretenir chez elle l'espérance ! L'assemblée était nombreuse et des plus brillantes ; l'anxiété était universelle. Il semblait qu'on fût en famille, car tout le monde se réunissait dans la même pensée, dans le même désir. On aimait à se faire illusion ; on se répétait sans le croire que la charmante malade était tout à fait rétablie, on se disait qu'elle avait enfin retrouvé l'éclat et l'énergie de ses accens par lesquels nous fûmes tant émus jadis. Quand elle se présenta, appuyée sur le bras de Duprez, on se crut

transporté aux beaux jours de l'Opéra. Une commotion électrique parcourut l'assemblée, monta des stalles aux loges, et des loges aux cintres un cri unanime, un applaudissement général accueillit la résurrection de l'Opéra. La pauvre jeune femme était entrée bien pâle ; son beau visage, aux traits énergiques, portait l'empreinte d'une longue souffrance morale. Tout à coup nous la vîmes rougir, se troubler, ses yeux se remplirent de larmes, elle porta la main à son cœur et tomba accablée sous les bravos, comme une fleur qu'aurait brûlée un rayon trop ardent du soleil.

Tout le monde s'accusa alors ; on se reprocha cet élan enthousiasme intempestif. Mais que fallait-il faire ? N'eût-il pas été pire encore de recevoir avec froideur et silence la cantatrice qu'on était si heureux de revoir ? Le public s'avoua enfin qu'il tremblait lui-même plus encore peut-être que mademoiselle Falcon. Semblable à un enfant qui chante bien haut pour étouffer sa peur il avait applaudi bien fort pour étourdir sa crainte. Chacun calma son enthousiasme, on se promit la modération, et l'on écouta sans trop d'impatience un chœur qu'on trouvait à peine assez long pour donner à la cantatrice le temps de se remettre du choc qu'elle avait éprouvé. On jouait le premier acte de la *Juive*. Vint le moment où Rachel et son père sont traînés hors de la maison où ils se livraient à un travail profane. La Juive a quelques mots à dire dans cette scène. Mademoiselle Falcon les prononça à mi-voix, sourdement, mais sans laisser pressentir l'altération de l'organe vocal. Ce fut un soulagement général ; il y avait espoir, on se félicitait déjà. Mais, hélas ! cette illusion fut courte. Quelques notes du médium prononcées de pleine voix désenchantèrent subitement. Un enrrouement perpétuel enveloppe ces belles cordes qui vibraient avec tant de puissance. Les notes élevées sont encore pures et brillantes, les notes graves ont encore de la sonorité. Il semble qu'il ne faudrait qu'un léger effort pour dévoiler les notes du médium. Aussi chacun se prenait à tousser ; un malaise général, un mal de gorge universel sembla s'emparer de tous les spectateurs ; puis l'attendrissement vint. Quelle destinée, bon Dieu ! et quel malheur !

Le second acte fut plus pénible encore. On peut comprendre l'inquiétude avec laquelle on attendit le grand air, puis le duo et le trio. C'était un touchant spectacle que celui de voir l'inspiration dramatique, la haute intelligence musicale de la jeune cantatrice aux prises avec l'impossibilité physique.

Les natures nobles se révèlent dans toutes les actions ; on reconnaît leur élévation dans les moindres gestes, et les pensées qui se trahissent sur le front, les sentimens que les yeux expriment participent toujours de cette distinction et de cette noblesse. C'est avec admiration, avec joie, avec sympathie profonde, que le public retrouvait dans mademoiselle Falcon ces rares avantages, qui deviennent chaque jour plus rares à l'Opéra. Aussi, quand la charmante actrice était en scène sans chanter, les applaudissemens les plus vifs accueillaient son jeu ; et pourtant, dans cette expressive physionomie qui cherchait à se pénétrer des situations de la pièce, ce qu'on lisait surtout, c'était une douleur intime et profonde.

Mais quand le moment de chanter était venu, quand la crainte et le désespoir se trahissaient dans ces yeux noirs accoutumés à briller de la joie de triomphe, quand ce front large et pur, qui avait porté avec un orgueil légitime

toutes les couronnes, prodiguées par l'enthousiasme, exprimait le doute et la terreur, quand ces blanches mains, agitées d'un tremblement nerveux, accusaient l'impatience de l'esprit révolté contre la faiblesse et la fatigue de l'instrument qu'il emploie, alors la souffrance devenait générale, la cantatrice et le public étaient tous deux en proie à une cruelle torture.

No. 50	TITLE	Encore un mot à propos de Mademoiselle Falcon.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 5 avril 1840
	ISSUE/YEAR	No. 14; 3 ^e année
	AUTHOR	Richard
	PAGES	140-141
	SOURCE	Journal

ENCORE UN MOT À PROPOS DE MADEMOISELLE FALCON.

M. Cavé, chef de la division des beaux-arts, vient de provoquer une décision ministérielle qui accord à Mlle Falcon une pension de 1,500 fr. C'est, nous le disons avec plaisir, un acte de bon goût et une bonne action, bien que cette fiche de consolation soit bien faible pour compenser la perte d'une voix qui était une fortune. A ce propos comme aussi lors de sa représentation à bénéfice, on s'est fort occupé de cette intéressante artiste, et les belles phrases, les beaux sentimens ne lui ont pas manqué ; et pourtant, tous ces pompeux regrets, tous ces éloges magnifiques ont dû frapper d'une façon bien cruelle la malheureuse cantatrice. Ce serait donc une cruauté gratuite que de revenir sur ce triste sujet, si l'état de la voix de Mlle Falcon nous semblait aussi désespéré, aussi irrémédiable qu'on a bien voulu le dire, si les réflexions qu'elle nous a suggérées ne pouvaient être utiles à d'autres artistes que de semblables malheurs peuvent atteindre comme elle.

Mais avant tout : En faisant espérer à Mlle Falcon un meilleur avenir, sinon un complet rétablissement, ce n'est pas seulement un avis personnel que nous osons émettre, c'est de plus celui d'une jeune et déjà illustre cantatrice, douée à un degré éminent de la qualité qui manque peut-être le plus à Mlle Falcon, le *savoir* ; et, pour nous, l'opinion de ce *jeune maître* est une haute garantie.

Reprenons le fait d'un peu haut. C'est en 1831 que Mlle Falcon remporta le premier prix de chant au Conservatoire. Celui qui écrit ces lignes fut chargé alors par le savant directeur de la *Revue musicale*, M. Fétis, de rendre compte dans son journal du résultat de ce concours, il disait : « La voix de Mlle Falcon est belle et puissante ; la qualité en est un peu rude et demande du travail. Mlle Falcon devrait faire des gammes chaque jour pendant une heure. Les défauts qu'elle doit éviter, c'est de chanter du nez, de crier dans les sons hauts, d'attaquer la note en dessous par une traînée. Ce qui lui manque, c'est l'égalité des registres, du corps dans les sons graves, de la netteté dans la prononciation, de la suavité dans les trois modifications de la voix ». Mlle Falcon débuta, si je ne me trompe, l'année suivante ; il y a deux ans qu'elle ne chante plus. Ce serait une carrière déplorablement courte, et les admirables dons naturels de cette belle artiste lui garantissaient un long avenir de succès. On a fait à son sujet le procès des grands opéras actuels, et, au fond, l'on a eu parfaitement raison. Cinq actes de *chant dramatique*, comme on appelle cela, c'est la mise en coupe réglée des artistes chanteurs. Nourrit est mort à la peine, Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] a dû

fuir, Dérivis a ruiné une des plus belles voix qu'on pût avoir, Alizard altère déjà son magnifique organe ; les autres ne sont point *dramatiques*, et je ne dis rien de ceux qui se bornent à crier. Reste donc Duprez ; mais Duprez est une exception, Duprez est taillé en hercule ; son cou et sa poitrine de taureau résistent à des fatigues inouïes... Et qui sait ce que durera Duprez ?... – Il faut pourtant être juste, même envers ce qui n'est pas bien, les opéras en cinq actes n'ont rien à faire ici. Comme Duprez, Mlle Falcon pouvait chanter long-temps encore, et si son organe a éprouvé une rude atteinte, chacun le sait, on peut, on doit le dire, une maladie en est seule la cause. Ce fut un grand malheur !

Que s'est-il passé depuis ce funeste accident ? nous l'ignorons. Toutefois, nos présomptions sont-elles bien invraisemblables ? La médecine est venue d'abord avec tout son pouvoir si terrible pour frapper, si faible pour guérir, puis on a tenté des traitemens de toutes les façons connues, puis sont arrivées les expérimentations hypothétiques, et enfin le repos. Le repos, véritable topique du chanteur, a rendu quelque puissance à l'organe malade. Alors les amis et les bons conseillers se sont empressés autour de vous, ils vous ont dit et répété : Votre voix revient, travaillez, de la patience, nous allons bientôt vous revoir. Mais parmi les amis, il en est toujours de funestes, de ces imprudens qui vous voient tels qu'ils vous désirent et non tels que vous êtes. Vous avez travaillé devant eux, et ils vous ont dit, les aveugles : Vous voilà comme autrefois, courage, le théâtre, la scène, l'inspiration, le drame vous rendront ce qui vous manque encore. – Hélas ! on a vu le résultat.

Si c'est là la marche que vous avez suivie, et tout porte à le croire, elle a été funeste, elle devait l'être. – La voix, ce trésor inappréciable, ce don merveilleux qui met toute une grande cité aux pieds d'un artiste, est à la fois robuste et fragile. Si vous le travaillez dans sa pure essence, dans sa voie naturelle, elle obéit aux élans les plus passionnés, elle brille en éclats foudroyans ; si, au contraire, vous heurtez la nature, elle cède sous le moindre effort et se brise en jouant. – Un fait presque certain, c'est que la voix se perd dans les milieux, dans les cordes qui touchent et avoisinent la voix parlée. Ainsi, chez les femmes, le registre intermédiaire est le premier qui souffre, c'est aussi celui dans lequel Mlle Falcon a fait les pertes les plus graves. Sa voix aujourd'hui est comme un pont dont l'arche du centre s'est rompue ; mais ce vide qui existe au milieu de sa voix n'est pas constamment de la même étendue. Si la mélodie commence, se développe et se soutient dans les cordes du médium, oh ! alors la lacune est terrible, elle gagne presque une octave. Si la phrase chantée commence dans le grave et monte par degrés, les sons de poitrine restés beaux, se prolongent en quelque sorte et se superposent à quelques notes du médium ; enfin, si un trait mélodique débute à l'aigu et se poursuit en descendant, les mêmes notes, entendues d'abord de mauvaise qualité, finissent par s'améliorer, et prennent, en quelque façon, la valeur et la sonorité des sons aigus.

Ces remarques, faites avec un soin extrême en écoutant, le cœur navré, Mlle Falcon, le jour de sa rentrée, nous ont tout-à-fait convaincu que cette artiste est en ce moment comme elle a toujours été, menée par sa voix, tandis qu'une cantatrice devrait gouverner son organe et ne jamais être maîtrisée par lui. L'intelligence en toutes choses humaines doit toujours commander. Ainsi, si Mlle

Falcon s'était plus attentivement occupée, dès ses études premières, d'égaliser les registres de sa voix, elle aurait appris à se rendre compte des procédés différens que la nature emploie pour former un son de poitrine, de médium, de tête ; elle saurait aujourd'hui à *volonté*, et non par accident et comme à son insu, améliorer une phrase par les notes du registre voisin, et, par exemple, prendre la voix de tête, plusieurs notes // 141 // avant d'atteindre la limite des sons du médium, prolonger la voix de poitrine jusqu'à ses limites réelles, au lieu de laisser le médium empiéter à son détriment sur le registre grave. – Le milieu de la voix chez Mlle Falcon avait un défaut, alors même que sa voix jouissait de son ampleur merveilleuse ; il était constamment dans un timbre trop clair, et l'on sait bien que ce timbre, à la vérité plus pénétrant, a moins de soutien, moins de point d'appui que le timbre sombre. La maladie a rendu cette partie de la voix plus inconsistante encore, les sons s'éteignent en quelque sorte avant d'être nés, ils ne tiennent à rien, et tombent d'eux-mêmes.

Ceux qui conseillent à Mlle Falcon de se sauver par le drame, lui donnent un avis dangereux. Le chant demande le libre exercice de tous les organes qui concourent à le former, l'exercice ample, complet de la respiration, le jeu facile et souple du tuyau vocal. Le drame, au contraire, vit d'émotions violentes, coupées, contrastées ; par lui, le souffle devient étouffé, haletant. Non, il ne faut point subordonner la voix au drame ; le drame vient en aide au chanteur, il l'élève et le grandit de tout l'élan de la passion ; mais le chanteur n'est vraiment chanteur qu'à la condition de faire tout dominer par une seule puissance, la voix. Voyez, Rubini, terrible comme Frédéric Lemaître dans la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], est toujours Rubini ! voyez Lablache qui tonne à ébranler la salle, et reste toujours chanteur ; et par-dessus tout, souvenez-vous de la Malibran, le drame personnifié, et toujours plus grande cantatrice encore que tragédienne.

Et pour en finir de cette aride technologie, nous dirons à Mlle Falcon : faites un retour sur vous-mêmes, voyez ce que vous étiez autrefois, souvenez-vous de l'état de votre organe avant sa maladie, non pas pour chercher à redevenir ce que vous étiez alors, mais bien pour avoir un terme précis de comparaison. Analysez votre voix d'à présent avec la plus scrupuleuse attention, cherchez-en les parties encore bonnes et solides ; celles-là affermissiez-les par une étude patiente et raisonnée, abstraction faite d'abord de toute application immédiate. Analysez de même la partie faible, et celle-ci, gardez-vous de vouloir la ressusciter ; résignez-vous à la perte que vous avez éprouvée, et faites en sorte seulement de la rendre moins onéreuse. Ne procédez point par efforts, et que les efforts surtout n'atteignent jamais l'organe propre de la voix, le larynx ; faites porter toute l'action de vos études nouvelles sur le poumon, et sur la partie supérieure de l'appareil vocal où les sons viennent se refléter ; comparez avec soin les procédés différens des deux timbres, cherchez avec précaution des points d'appui aux notes incertaines, tâchez de substituer des qualités nouvelles à celles que vous n'avez plus, la fermeté de l'accentuation à l'éclat de la voix, l'art de phraser à la puissance du son, et sachez bien qu'un artiste chanteur, homme ou femme, qu'il soit merveilleusement doué, plein d'âme, d'intelligence, musicien parfait, tombe parfois devant une simple difficultés de mécanisme.

RICHARD.

No. 51	TITLE	Les beaux jours du théâtre. Janvier 1832.
	JOURNAL	<i>Indépendance Parisienne</i>
	DATE	8 mai 1868
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

LES BEAUX JOURS DU THÉÂTRE JANVIER 1832

DÉBUT DE Mlle FALCON – DANS ROBERT-LE-DIABLE. – Elle trembla un peu à la première cavatine. Elle fut complètement rassurée au troisième acte. Elle déploya au cinquième tous ses moyens si étendus, sa voix sonore, pleine et moëlleuse, surtout dans les notes aigües. Ses notes graves étaient très-bien timbrées ; il ne lui manquait encore qu'à bien poser les sons du médium.

Mlle Falcon avait de l'âme, de la beauté, de la sensation. Elle obtint tout de suite un grand succès.

A la fin de *Robert-le-Diable*, on la redemanda avec Nourrit.

On la gâta ensuite d'applaudissements et de flagorneries. On ne lui conseilla pas de travailler ; on ne lui dit pas de se défaire d'une propension très malheureuse à jeter sa voix au-dessus du ton.

Mlle Falcon jeta tous ses talents part dessus les moulins. Les ailes du moulin, lui-même, cassèrent bientôt.

Mais qu'elles étaient belles alors, ces représentations de *Robert-le-Diable* ! avec Nourrit, Levasseur, Mlle Falcon et Mme Dorus [Dorus-Gras] !

DÉBUT DE Mme DORUS. – Le même soir que débuta Mlle Falcon dans Isabelle, Mme Dorus [Dorus-Gras] débutait dans Alice. Charmante petite Alice ! elle tremblait aussi, elle si gentille, si fraîche, si passionnée !

Il y avait en effet de quoi trembler : elle avait dans l'oreille la voix de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau], cette voix impeccable, cette facilité incroyable à rendre les traits les plus difficiles et les plus hérissés ! Il y avait de quoi trembler, même en restant à distance d'un tel modèle !

Non, Mme Dorus [Dorus-Gras] ne pouvait pas plier sa voix souple, avec cette inimitable flexibilité de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] ; non, il lui fallait encore beaucoup vocaliser les octaves et les trilles de la première cavatine du deuxième acte de *Robert*, par exemple ; mais Mme Dorus [Dorus-Gras] avait quelque chose de plus que Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] : l'entraînement et la chaleur. Le reste peut s'acquérir.

No. 52	TITLE	Nos étoiles d'autrefois.
	JOURNAL	
	DATE	Août 1892
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Fernand Bourgeat
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

CHRONIQUE PARISIENNE NOS ÉTOILES D'AUTREFOIS

On l'a dit souvent : Quand il se retire, l'artiste dramatique ou lyrique ne laisse comme souvenir de sa gloire, aucune trace matérielle de son talent.

Moins heureux que l'écrivain, le sculpteur, le peintre et l'architecte, il ne lègue point à ses successeurs des œuvres qu'on peut toucher, contempler, revoir... et imiter.

Mais il laisse des « traditions ». Dans sa collaboration avec les auteurs des grands ouvrages littéraires ou musicaux, il a eu sa part, et cette part est représentée par des « traditions » précieuses que se transmettent fidèlement leurs élèves et leurs remplaçants.

Le public garde une fidèle, pieuse – et presque affectueuse – mémoire des plaisirs que le talent de ses acteurs préférés lui a fait goûter. Et cela rend leur nom immortel, tout aussi bien que celui des adeptes des arts « plastiques ».

Un de nos confrères de *l'Eclair*, pour satisfaire cette louable « reconnaissance de l'esprit » des spectateurs, nous a donné hier des nouvelles de quelques-uns des artistes disparus, plus ou moins récemment, de nos grandes scènes.

Il nous apprend, par exemple, que Cornélie Falcon, – la Falcon, – qui a laissé son nom à l'emploi de soprano de grand caractère, a atteint depuis six mois sa soixante-dix-huitième année ; elle porte gaillardement son âge et a conservé toute sa lucidité d'esprit. Elle se tient au courant de tout ce qui touche à la vie théâtrale, s'intéresse aux jeunes compositeurs et aux œuvres nouvelles, mais son plus grand bonheur est de parler de Meyerbeer, pour lequel elle professe un véritable culte ; Rossini, Beethoven sont des maîtres, certes, mais le plus grand de tous, c'est l'auteur des *Huguenots*.

Depuis plus de cinquante années, la célèbre cantatrice habite un fort bel appartement de la Chaussée-d'Antin, où elle vit fort retirée, ne sortant de chez elle que pour se rendre aux offices de Saint-Louis-d'Antin. L'été elle abandonne sa Chaussée d'Antin pendant quelques semaines, qu'elle passe soit en Suisse, soit à Boulogne.

Mariette Alboni, devenue comtesse Pepoli par un premier mariage, puis Mme Ziéger par de secondes noces contractées en 1876, habite l'hiver un bel hôtel du Cours-la-Reine ; elle y donne quelques soirées musicales où ne sont admis que les intimes de la maison.

Il convient de rappeler également les noms de deux des plus grandes artistes de ce siècle, Mmes Viardot et Marie Sasse ; toutes deux se sont adonnées au professorat ; leurs cours sont très appréciés des « professionnelles », et nombre de leurs élèves se sont déjà fait une grande réputation.

Delphine Ugalde, Mme Varcollier dans la vie privée, qui a eu son heure de grande célébrité, a fait, elle aussi, une remarquable élève en la personne de sa fille Marguerite, à laquelle elle a transmis son exceptionnel tempérament artistique et qui compte aujourd'hui parmi les étoiles d'opérette de première grandeur.

Mme Bilbault-Vauchelet, devenue la femme du ténor Nicot, a conservé sa jolie voix dont les seuls amis profitent encore ; elle habite Paris et vit très éloignée du monde des théâtres.

Mlle Chapuy, adorée des habitués de l'Opéra-Comique d'il y a quinze ans, a épousé un officier d'artillerie.

Capoul, le séduisant *Paul de Virginie*, a su se créer une aimable retraite pour ses vieux jours ; il est directeur du Conservatoire de New-York.

Talazac, qui a paru pour la dernière fois en public dans le *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, habite Chatou ; sa santé, cruellement atteinte, l'éloigne momentanément de la scène.

Ismaël est professeur au Conservatoire de Toulouse ; Charles Laurent, le créateur du *Coricolo*, l'un des meilleurs interprètes de *Mignon*, est devenu directeur du Conservatoire de Dijon.

Augustine Brohan – Mme la baronne de Gheest – habite un hôtel, rue Lord-Byron ; Madeleine Brohan habite un magnifique appartement de la rue de Rivoli ; la première des Brohan est assez souffrante et ses amis, fort inquiets il y a quelque temps, commencent à peine à reprendre espoir.

Mme Jouassain, la duègne qui n'a pas encore été remplacée, habite avenue de la Grande-Armée.

Elle a épousé un officier de marine et a nom Mme de Tournière. L'été, Mme de Tournière quitte Paris pour se rendre dans le Midi ; elle possède une très grosse fortune.

Mme Croizette est devenue Mme Stern et habite avenue du Bois-de-Boulogne.

Mme Plessis donne des leçons de déclamation aux jeunes filles du monde. Elle habite l'hiver rue Boissy-d'Anglas et l'été en Bourgogne où elle possède un château.

Mmes Fargueil et Favart font des tournées.

Mlle Rousseil se trouve absolument sans ressources ; on annonce périodiquement son entrée dans les ordres et cette nouvelle est généralement suivie de la mise en vente d'un volume de poésie écrit par elle. Les journaux gardent, au sujet de ses œuvres, une prudente réserve que la tragédienne attribue à une sorte de conspiration du silence.

Mlle Bianca a quitté de très bonne heure le Théâtre-Français, où elle se tenait l'emploi de soubrette. Elle habite villa Saïd, au Bois de Boulogne, pendant la mauvaise saison qui la tient éloignée de la magnifique propriété qu'elle possède à Saint-Germain-en-Laye.

Mme Judith vit également de ses rentes.

Mlle Marie Delaporte a fait un court passage au Gymnase après son retour de Russie. Depuis lors, elle a complètement renoncé au théâtre ; il en est de même d'Eugénie Doche, la *Dame aux camélias* de 1851, qui fit sa dernière création dans les *Deux orphelines*.

Geffroy habite Nemours, où il possède une jolie propriété. Grand vieillard, droit, portant moustache blanche, il a l'air d'un colonel de cavalerie en retraite. Il a quatre-vingt-treize ans.

Asnières possède Maubant. Il ne vient à Paris que pour son Conservatoire ou bien pour se rendre au café Saint-Roch où il fait plusieurs parties de billard. Il est, sur le tapis vert, aussi fort qu'Henri Meilhac. Maubant a atteint sa soixante-dixième année.

Son camarade Delaunay, lui, habite Versailles. Ses plaisirs sont d'abord de soigner son jardin, ensuite de faire de longues promenades, podomètre en poche. Son podomètre ne le quitte jamais. Entre temps, il façonne de jeunes comédiens qui seront un jour ou l'autre, comme le maître, la gloire du Théâtre-Français.

Notre confrère nous donne ensuite des nouvelles de Vois, qui dirige le Théâtre-Français de Bordeaux ; de Mousseau, l'ex-Bibi-la-Grillade de *l'Assommoir*, dont *l'Auberge des Adrets* est aujourd'hui fermée ; de Pradeau, qui plante ses choux près de Paris, de Fusier, de Guillemot, maintenant professeur très apprécié de déclamation...

Cette petite « revue » n'est-elle pas très intéressante ?

Il semble qu'on voit revivre une partie de sa jeunesse en lisant tous ces noms qui nous rappellent de bonnes soirées.

FERNAND BOURGEAT.

No. 53	TITLE	Marie-Cornélie Falcon Créatrice du rôle de Valentine, des "Huguenots"
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	M. L.
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5119

**Marie-Cornélie FALCON
CRÉATRICE DU RÔLE DE VALENTINE, DES "HUGUENOTS"**

De toutes les cantatrices qui illustrèrent la scène française – si l'on en excepte la divine fille de Garcia, la Malibran, glorifiée par les stances immortelles qu'Alfred de Musset écrit à son sujet, quinze jours après sa mort – il n'en est point qui aient laissé des souvenirs plus profonds que la célèbre créatrice du rôle de Valentine, Mlle Marie-Cornélie Falcon.

Son nom sert aujourd'hui à désigner un genre de voix et de talent par lesquels elle s'imposa à l'admiration de ses contemporains. Voici ce qu'écrivait d'elle en ces temps lointains M. H. Blaze, dont le jugement, pour hyperbolique qu'il puisse paraître aujourd'hui que le point de comparaison manque, devait être rigoureusement exact, puisque les appréciations d'alors sont toutes unanimes :

« De voix de soprano plus étendue, plus limpide, plus admirablement belle, on n'en saurait imaginer. C'était un métal incomparable, un timbre comme on en avait rarement entendu. Avec cela, la grâce et la distinction de la personne, un front rayonnant d'intelligence. Et dans ces éloges dont on la comblait, dans cet enthousiasme des artistes et du public, quelle réserve délicate, quelle respectueuse émotion, comme si l'on eut craint, par de trop bruyants hommages rendus à la cantatrice, de profaner la pureté de la jeune fille. Les maîtres eux-mêmes se conformaient à ce sentiment, et Meyerbeer s'efforçait d'atténuer à son intention certains traits trop hardis du caractère de Valentine. On ne sait malheureusement plus assez quels ressorts inouïs la voix emprunte à certaines conditions spéciales, on ignore que les vestales de l'art y sont les vraies reines ! »

Ce dithyrambe, qui pourrait faire aujourd'hui sourire notre scepticisme, s'excuse par sa sincérité, et on doit un hommage tout particulier à l'artiste dont la dignité de la vie et la haute conception de son art ont su l'inspirer à un écrivain de bonne foi.

Marie-Cornélie Falcon avait vingt ans, étant née le 18 Janvier 1812, quand elle fit ses débuts à l'Opéra, dans le rôle d'Alice, de *Robert le Diable*, le 20 juillet 1832.

Qui eût pu supposer, en voyant cette pure et belle jeune fille, en entendant cette voix majestueuse, en constatant l'enthousiasme qui éclata spontanément

dès les premières mesures et qui alla en augmentant jusqu'au baisser du rideau, que cette carrière qui s'ouvrait devant une salle vibrante d'émotion, et douloureusement épouvantée par la soudaineté et la brutalité de la catastrophe. Car celle qui avait créé *Gustave III*; *La Juive* (Rachel); *Les Huguenots* (Valentine); *Stradella*; ne tient la scène que cinq années. En cinq ans, de 1832 à 1837, cette grande artiste s'était révélée au public, avait brillé d'un incomparable éclat et disparut brusquement à jamais. Elle était en scène, la salle était comble, comme toujours, quand son nom était sur l'affiche. Aux accents de cette voix enchantée, la salle entière frémissait, pâmée. Tout à coup, on voit l'artiste chanceler, une angoisse indéfinissable altère ses traits; cette voix unique, cette voix prenante, cette voix superbement triomphante s'était éteinte; de ces lèvres si dramatiques aucun son ne pouvait plus sortir. On se regarde sans comprendre, on voit avec une indicible émotion la malheureuse cacher dans ses mains son beau visage convulsé; ses camarades s'empressent autour d'elle et le rideau tombe pour cacher à tous les yeux l'affreux drame qui se joue de l'autre côté de la rampe.

Ce ne fut dans tout Paris qu'un cri de douleur : La Falcon a perdu sa voix ! Nul n'y pouvait croire et les amis eux-mêmes de la cantatrice supposèrent un malaise passager, que des soins énergiques parviendraient à faire disparaître. L'artiste partit pour l'Italie, cherchant dans la douceur de son climat le remède à son mal incompréhensible. Elle y resta trois ans et il sembla bien que cet organe merveilleux avait retrouvé sa splendeur.

En 1840, l'Opéra annonça pour la rentrée de Mlle Falcon une représentation de *La Juive*, donnée à son bénéfice. Tout Paris se rua aux bureaux de location. On voulait à tout prix assister au miracle de la résurrection. De l'orchestre jusqu'au cintre, la salle regorgeait de monde. Il y avait des spectateurs qui s'étaient glissés entre les musiciens, on en avait admis dans les coulisses, les couloirs regorgeaient de curieux qui, ne pouvant entendre, voulaient au moins se faire voir pendant les entr'actes, car il fallait « en être » ! il fallait pouvoir dire qu'on avait assisté à cette soirée d'apothéose. Quand Mlle Falcon paraît, des applaudissements éclatent, frénétiques. Pendant plus d'un quart d'heure ce sont des cris, des vivats, des hourrahs. Paris se prosterne aux pieds de la déesse, lui criant son admiration pour son art merveilleux, sa reconnaissance pour les nobles émotions jadis éprouvées, son espoir, sa certitude de nouvelles et longues joies. Le calme finit par se rétablir, le silence se fait. La représentation interrompue recommence : l'artiste attaque son récitatif. Hélas ! trois fois hélas ! A cette voix jadis si pure ont succédé des notes sourdes, éraillées. L'auditoire stupéfait se regarde; l'artiste remarque l'étonnement de l'assemblée, sa voix s'éteint une dernière fois et pour toujours; ses pleurs coulent, elle avait compris qu'il lui fallait renoncer au théâtre ! Aucun des spectateurs présents n'a jamais pu oublier cette lamentable soirée. En vain, par des marques d'approbation réitérées, chercha-t-on à donner du courage à l'artiste. Résignée, elle acheva son rôle et disparut.

Voici en quels termes émus le critique Félix Jouvin résume cette prodigieuse et tragique carrière :

« Métal sonore et fragile, l'âme et la voix de Cornélie Falcon se brisèrent un soir qu'elles avaient chanté divinement toutes deux. La poitrine était étroite et l'âme immense ; en s'échappant de la prison où elle était repliée sur elle-même, cette âme au timbre d'or célébrait sa victoire par des cris d'ange en liberté. Evasions périlleuses, trop souvent répétées et qui, chaque fois, coûtaient une note à la voix, une plume à l'aile de l'ange. Ce qui devait arriver arriva : la prison resta vide, la prisonnière était partie pour ne plus revenir. C'est alors que le public de l'Opéra, convié à tant de triomphes, assista aux funérailles de sa cantatrice favorite, se pleurant vivante elle-même. »

Il nous a semblé intéressant, à propos de la reprise des *Huguenots*, de rappeler par ces notes brèves, la carrière de la Falcon, dont le nom reste attaché à ce rôle de Valentine qu'elle a si merveilleusement créé.

M.L.

No. 54	TITLE	La Falcon
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Camille Bellaigue
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

LA FALCON

Elle s'appela – quelques années à peine – Alice, Rachel, Valentine. Valentine, Alice, Rachel et celles qui leur ressemblent ont pris son nom à elle et le garderont toujours. Elles le garderont seules, puisque c'en est un autre qu'on lira sur son tombeau.

Les trois grands rôles de la Falcon, ceux qu'elle fit le plus siens, demeurent les trois exemplaires, les trois épreuves par excellence d'un type ou d'un idéal féminin. L'héroïne lyrique de ce temps-là ne ressemblait point à celle du nôtre. Plus vivante et comme plus prochaine, appartenant à l'histoire et non pas à la légende, elle portait des noms familiers. Créature de chair et de sang, il n'y avait en elle rien de vague, d'abstrait ni de symbolique. Avant de signifier et de représenter, elle était. Elle était Valentine des *Huguenots*, « cette grande belle fille brune, courageuse, entreprenante, exaltée, méprisant le soin de son honneur comme celui de sa vie, et passant du fanatisme catholique à la sérénité du martyr protestant »¹. Elle était la hardie, l'intrépide petite paysanne normande de *Robert le Diable*. Elle était Rachel, qui ne se défend pas, qui pardonne et meurt. Elle était la créature passionnée, généreuse et tendre, celle qui s'oublie et se donne et, si cela ne s'appelait pas encore la rédemption, cela était déjà le dévouement et le sacrifice, cela était déjà la beauté et la vérité.

Vérité, beauté très individuelle, mais plus large pourtant et plus générale qu'on ne le prétend aujourd'hui. A l'une des plus tristes époques de sa vie, en proie au spleen et au désespoir, n'était-ce point à sa « chère modulation d'Alice au pied de la croix » que George Sand demandait l'apaisement, la fin de son orage et le retour de son espérance ? Relisez l'admirable monologue de Rachel : *Il va venir !* Et dites si la musique ici ne dépasse, ne déborde pas la situation et le personnage ; si le trouble de cette enfant ne fut jamais le vôtre et si tous vous ne connaissez pas cette heure de l'ennui, presque de l'angoisse sans cause, heure des pressentiments obscurs et des effrois mystérieux. Jamais enfin je ne pénétrai dans l'humble logis de celle qui avait été Valentine, jamais je ne la trouvai, vieille et solitaire, à son foyer, sans me rappeler le soupir de Valentine elle-même : *Je suis seule chez moi, seule avec ma douleur !* et sans y croire entendre le soupir de toute solitude et de tout abandon.

Le destin de la Malibran fut heureux auprès de ce destin. La Malibran mourut de son génie et en mourut tout entière. Sans doute, elle « regardait aussi

¹ George Sand.

la Malibran mourir » ; mais la Falcon a regardé la Falcon morte, et pendant soixante années. Cinq ans elle chanta, et le reste – plus d'un demi-siècle – fut le silence. Dans le modeste appartement de la chaussée d'Antin qu'elle ne quitta jamais, elle ne se pleurait pas : elle tâchait de s'oublier, comme on l'oubliait. D'austères devoirs avaient rempli sa vie. Quelquefois, en dépit d'elle-même, elle se souvenait, surtout en songe. Elle se revoyait sortant de la chapelle, après le couvre-feu, blanche et mélodieuse dans la nuit. Ou bien c'était le duo d'amour qu'elle rêvait, qu'elle revivait plutôt, avec tant d'ardeur et de passion, qu'à son âge, disait-elle en souriant, elle en éprouvait un peu de gêne et presque de honte.

Mais de jour en jour elle était plus seule à se souvenir. Elle demeurait le dernier témoin de son génie et de sa beauté. De l'une et de l'autre elle rendait simplement et sincèrement témoignage. L'une et l'autre étaient si loin ! De sa beauté quelques traces paraissaient encore. Son front avait peu de rides, ce front, l'un des plus purs, dit-on, qui ceignirent jamais le bandeau des filles d'Israël. Ses yeux ne s'étaient pas éteints et justifiaient encore l'hommage qu'un inconnu rendit jadis à leur jeune splendeur. C'était à la fin de la première représentation de la *Juive*. En voyant marcher au supplice la pâle et svelte jeune fille, un spectateur dit à mi-voix : « Cela va faire un maigre bouillon. – Peut-être, riposta vivement son voisin, mais il aura de beaux yeux. »

Ces yeux demeurés si beaux, il m'est arrivé de les voir, que dis-je, de les faire pleurer.

Il y a quelque dix ans, comme je m'occupais de Meyerbeer, je souhaitai de connaître et d'entendre parler de lui sa plus illustre interprète. Avec beaucoup de douceur et encore plus de mélancolie, elle s'excusa alors de ne me point accueillir : elle avait peur, me dit-on de sa part, de remuer ses propres cendres, peut-être de les ranimer. L'été suivant, sur les bords du lac de Genève, le hasard me fit voisin d'une vieille dame dont la physionomie et le regard me frappa. Quand je m'informai d'elle, on me répondit : c'est la Falcon. Cette fois elle voulut bien ne me point éviter. Un dimanche, comme elle descendait à mon bras, courbée et lourde, les degrés de l'église, « Ce n'est plus là, soupira-t-elle, l'escalier des *Huguenots*. » Et ce fut sa première allusion au passé.

Puis elle me permit d'aller quelquefois la voir. Peu à peu elle s'enhardissait à regarder en arrière, et son ombre, ou son spectre, lui faisait moins peur. Elle rappelait la soudaineté de sa gloire. Elle en mesurait aussi la brièveté. Parfois, elle disait la terrible catastrophe et, depuis quarante ans, la solitude, le funèbre silence de sa retraite. Car elle avait fermé à toute musique son oreille et son cœur. Elle n'ignorait pas qu'un autre art, que de nouveaux chefs-d'œuvre étaient nés. Mais, en étant absente, elle avait voulu y rester étrangère. Elle ne pardonnait point au dieu à qui elle s'était donnée et qui l'avait trahie.

Un jour cependant elle me fit appeler. Je la trouvai, comme toujours, assise dans son fauteuil et, comme toujours, oppressée et souffrante. Des coussins et des oreillers la soutenaient. Mais elle était, je m'en souviens, coiffée de son plus joli bonnet de vieille. Tout respirait en elle un air de parure et de fête. D'une voix

grave et qui tremblait un peu, elle me dit : « J'ai décidé de réentendre aujourd'hui de la musique. Faites-m'en donc, je vous prie, faites-m'en jusqu'au soir. Mais que ce ne soit pas celle d'autrefois, la mienne. Celle-là, je n'aurais pas le courage... »

Je me mis au piano et je jouai pour elle. J'avais choisi *Carmen*, dont la beauté vivante et passionnée pouvait le mieux la toucher. Tout de suite elle écouta, elle comprit et elle s'émut. A travers la musique elle devinait et suivait le drame. Dans le duo final, quand le thème diabolique éclate pour la dernière fois, levé comme le poignard sur la tête de la bohémienne, elle s'écria d'elle-même, avant la parole : « Il va le tuer ! » et elle fondit en larmes. Je voulus m'interrompre : elle, sanglotant, comprimant à deux mains les battements de son pauvre cœur malade, me suppliait de continuer, de continuer à lui faire du mal, un mal salutaire et délicieux. Quarante ans n'avaient donc pas creusé d'abîme entre l'art qu'elle avait servi, aimé naguère, et celui dont si longtemps elle avait eu peur ! Après un demi-siècle de solitude, elle venait de se retrouver en face du génie et, du premier regard, elle l'avait reconnu !

La nuit tombait ; je cessai de jouer. A côté d'elle, sa belle-fille se tenait en silence. Dans un coin du salon, ses petits-enfants étaient blottis, immobiles, regardant avec inquiétude leur grand'mère qui pleurait. Elle se leva enfin pour remonter chez elle. En passant, elle me dit seulement d'une voix faible : « Revenez demain ! » Et elle ajouta avec un sourire : « Si je n'en suis pas morte ! »

Elle n'en devait pas mourir, et le lendemain et plus d'une fois depuis je suis retourné près d'elle. Gentiment, elle m'appelait le bienfaiteur de ses dernières années. Pauvre Falcon ! Elle ne pouvait se rappeler sans horreur sa « rentrée » d'un soir à l'Opéra, lorsque, croyant sa voix guérie, elle sentit que sa voix était morte. Peut-être aura-t-elle aimé du moins à se souvenir d'un jour de sa vieillesse où le génie de la musique était rentré en elle et l'avait ressaisie tout entière.

CAMILLE BELLAIGUE

No. 55	TITLE	Quelques souvenirs sur Cornélie Falcon
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Charles Bouvet
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

QUELQUES SOUVENIRS SUR CORNÉLIE FALCON

Chez les grands rien n'est petit, dit-on ; aussi, à notre livre : *Cornélie Falcon*, paru dernièrement dans la collections : *Acteurs et Actrices d'autrefois*, ne craignons-nous pas d'ajouter quelques détails qui, pour être menus n'en sont pas moins attachants.

Nous avons retracé l'étonnante carrière de Cornélie Falcon et la vie à la fois si simple, et si noble de cette vestale de l'art. Nous avons essayé de faire surgir la flamme qui aviva l'interprétation des différents rôles qui furent confiés à Falcon et ses inoubliables créations de *La Juive* et des *Huguenots*. Nous avons montré le calvaire qu'elle eut à gravir jusqu'au jour fatal où elle perdit un des plus beaux organes qu'on ait jamais entendus.

Falcon dut, en effet, endurer un supplice atroce. Bien qu'ayant conservé intact presque tout le clavier des notes de sa voix, il lui était impossible d'en faire usage : dès qu'elle chantait, presque aussitôt elle devenait aphone ; cela revient à dire qu'elle n'avait plus de voix puisque ses moyens vocaux lui faisaient à ce point défaut. Spectatrice de sa déchéance vocale, Falcon descendit un à un tous les degrés de cette déchéance : elle lutta, mais fut vaincue. La tentative qu'elle fit pour reprendre le cours de ses représentations triomphales à l'Opéra fut désastreuse ; dans ces conditions Cornélie Falcon ne pouvait songer à rester sur le théâtre de ses exploits et de ses succès : elle s'éloigna pour jamais de la scène lyrique.

Autant appréciée pour sa distinction et son esprit que pour son talent, Cornélie Falcon fréquentait les salons littéraires et artistiques les plus réputés d'alors, ces salons dans lesquels, sur l'initiative de quelques femmes et hommes distingués par le nom et la naissance, se groupait l'élite intellectuelle. C'est précisément dans un de ces salons, celui de Mme Orfila, et peu de temps après la représentation à laquelle nous faisons allusion plus haut, que se place l'épisode que voici.

« Les vieux Parisiens ont connu les merveilleuses soirées que donnaient M. et Mme Orfila. Mme Orfila, qui était une admirable maîtresse de maison, possédait l'art difficile de composer chacune de ses réceptions de façon à les rendre toujours très agréables pour ceux qui y étaient conviés ; elle avait l'art, plus difficile encore, de faire venir chez elle les plus grands artistes de Paris, en ménageant, grâce à un tact exquis, les amours-propres, les petites rivalités, les

susceptibilités ; c'est ainsi qu'on était appelé à applaudir dans ses salons, Rubini, Mario, Mme Grisi, Mlle Falcon, Mlle Taglioni, Mlle Emma Livry.

« Mme Falcon vint à une de ces soirées. Vivement sollicitée de chanter, elle se défendit d'abord rappelant avec modestie le terrible avertissement qu'elle venait de recevoir ; mais sans s'arrêter à ses excuses, on la pria de plus en plus, le public est toujours impitoyable pour ses idoles ; et comme cette insistance se produisait dans les termes les plus flatteurs, et qu'elle était la bonté même, elle céda, attaqua *La Juive*, qui était son rôle favori (acte 2, scène v), et se tira merveilleusement du début de la romance :

Il va venir... il va venir !
Et d'effroi je me sens frémir !
D'une sombre et triste pensée
Mon âme, hélas ! est oppressée.

« Mais au moment où elle arrivait à la phrase musicale : « Et cependant il va venir », elle s'arrêta subitement, ne pouvant plus proférer un son, et fit tristement des signes d'impuissance.

« L'impression générale fut extrêmement pénible, plus encore que je ne puis le faire comprendre : on avait des larmes dans les yeux. Quant à elle, elle supporta l'épreuve avec une bonne grâce d'une simplicité extrême. S'approchant un peu de son public, elle se contenta de dire ces mots : « Vous voyez bien... je vous avais prévenus... » ; et alors en présence d'un si touchant exemple de résignation, le salon tout entier se leva et elle fut couverte de plus d'applaudissements qu'elle n'en avait jamais eus, même aux jours de ses plus grands succès. »

Ainsi, cette soirée, qui devait être un sujet d'enchantement, se transforma, pour les invités, en une chose angoissante ; pour Cornélie Falcon, elle fut une sorte d'épine de la couronne que le malheur avait tressée et placée sur son front.

Maintenant, nous donnerons le texte d'une lettre qui nous a été offerte par M. Sarradin, Conservateur du Château de Compiègne, pour enrichir la collection de manuscrits autographes appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra.

« Valmondois, 29 juillet 1893.

« Monsieur,

« M. Duprez mon fils, m'a fait part du désir que vous aviez de recevoir de moi quelques détails sur la carrière artistique de la célèbre Falcon ; n'ayant connu cette artiste que fort peu de temps avant qu'elle dût malheureusement pour l'art et pour elle, quitter le théâtre à la fleur de son âge, je n'eus guère avec elle d'autre relation que celle de bonne camaraderie, et excepté les 12 ou 15 représentations où je l'ai secondée de mon mieux, j'ai encore participé à la douloureuse et désastreuse dernière, qui fut celle de ses adieux au public ; elle s'est ensuite retirée, et je ne l'ai plus revue depuis. Les connaissances et l'expérience que j'avais dans l'art du chant me faisaient cependant présager cette fin prématurée d'une jeune artiste douée des plus remarquables qualités : sentiment, puissance,

organe sympathique, enfin tout ce qui constitue l'artiste complet, elle le possédait ; mais, cette voix quelque grande et belle qu'elle fut, était partagée en deux parties trop brillantes dans le haut, trop puissante dans le bas, et sans voix intermédiaire ou voix de médium, c'est-à-dire sans trait d'union pour unir les deux registres sans disparate. Elle créa nonobstant les rôles de la Juive et de Valentine avec le plus grand succès, peut-être était-elle bien jeune pour ces deux écrasantes créations ! mais elle n'en fut pas moins un des plus beaux rayons de soleil qui ait brillé sur l'Opéra.

« Je me demande si elle eût pu acquérir sa grande renommée avec les opéras d'aujourd'hui ? Ceux de son époque étant considérés par les adeptes de la nouvelle école de musique comme des opérettes ? et je me réponds : les trois éléments de toute musique sont : la mélodie, l'harmonie et le rythme, ces trois éléments étant bannis de leurs opéras :

Leur musique n'est plus que sonorité forte
Que parfois en criant, la voix humaine escorte.
Sans mélodie et qu'importe leur art ?
Ce n'est plus qu'un tissu diffus, confus, bavard,
Plus ennuyeux que triste rhapsodie :
L'Opéra veut des chants et de la mélodie
Triomphe donc, musique des Teutone :
Mais devant toi, je tiens droite l'échine,
Je ne suis pas du troupeau de moutons,
Et je suis fier de ma race latine !...

« Il n'en est pas un seul du troupeau de moutons que je ne reconnaisse plus fort que moi en musique, puisqu'il jouit de celle-là, et prétend la comprendre.

« Pardon, je vous prie, de ma digression intempestive, et veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

« G. DUPREZ ».

Cette *appréciation technique* de la voix de Cornélie Falcon acquiert d'autant plus de force que le personnage dont elle émane lui confère une valeur et une autorité incontestables.

D'après le célèbre ténor, Falcon possédait certes des dons remarquables, mais avait aussi une nature de voix qui pouvait faire craindre et même présager la fin prématurée d'un organe qu'on surmenait, alors que cet organe appartenait à un être insuffisamment développé, trop jeune encore pour l'effort auquel on le soumettait.

Il se peut aussi qu'on doive attribuer à la seule musique de Meyerbeer le brisement d'une voix brillante, puissante aussi ; et, cependant, d'une essence fragile. On était arrivé à admettre que la musique de *Robert-le-Diable* et des

Huguenots était à ce point fatigante à chanter qu'elle avait fait une Saint-Barthélemy de chanteurs, massacre que l'on traduisait par les vers suivants :

Et mes poumons ? demanda Rosalie,
- Soyez tranquille, ils vous seront payés ;
Sur mon état ils seront employés.
Rien n'est plus juste, et la règle établie
Veut qu'en dépense on porte, à l'Opéra,
Tous les chanteurs que Monsieur crèvera.

Quoi qu'il en soit, et qu'elle qu'aient été les causes, le fait flagrant est que la carrière artistique de Cornélie Falcon ne fut que de cinq années au cours desquelles, si elle connut des succès éclatants, elle le fut aussi la proie de l'envie, de la jalousie. Dans l'étude que nous avons consacrée à cette grande artiste, nous avons pu nous écrier : « Réjouissez-vous, envieux, la voilà gisante, inanimée ! L'Alouette qui chantait au matin en s'élevant vers l'astre de feu et de lumière ; l'Hirondelle qui planait au zénith ; le Rossignol dont les lamentations allaient vers Tanit durant les pures nuits ; Philomèle et Progné sont dorénavant silencieuses ! Vous triomphez noirs crapauds ! »

Charles BOUVET

No. 56	TITLE	Un anniversaire. Cornélie Falcon mourut il y a 30 ans.
	JOURNAL	
	DATE	[25 février 1927]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Jean-Paul Dubray
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

UN ANNIVERSAIRE CORNÉLIE FALCON MOURAIT IL Y A 30 ANS

Il y a trente ans – 25 février 1897 – mourait une artiste qui eut le rare privilège d'attacher son nom à un emploi de la scène lyrique : Cornélie Falcon.

Fille aînée d'un tailleur installé rue de Béthisy, elle naquit le 29 janvier 1814 dans une arrière-boutique qui portait enseigne : *A l'habit rouge*.

Rien ne semblait la destiner au rôle des plus importants qu'elle devait jouer, cependant qu'à l'âge de quatre ans – déjà ! – on la considérait comme un prodige.

Deux ans plus tard, Pierre Falcon, son père, décida de la mettre en pension chez les sœurs visitandines des environs. Là, adulée de toutes les religieuses et prise sans doute par ce grand mystère qui plane sur les maisons de Dieu, elle voulait se faire religieuse.

Elle avait compté sans l'insistance de son professeur de chant, un Italien, qui, subjugué et par son charme et par la puissance de sa voix, ne tarissait pas d'éloges à chaque visite que lui faisait le petit tailleur de la rue de Béthisy. « Elle sera, disait-il, la Cornélie, oune jour, oune première sioujet à l'Opéra. »

Longtemps hésitant, – les artistes avaient si mauvais renom, – mais confiant en les avis du maître italien, il se décida à parler de ce projet à Cornélie, qui fondit en larmes. Elle lutta, mais en vain.

On la voit donc, à treize ans, franchir la porte du Conservatoire, où elle est élève attentive, ayant le plus profond respect de ses maîtres. Et, à dix-huit ans, en sortit, le front ceint de lauriers, et ses débuts assurés à l'Académie de musique.

Louis-Désiré Véron, directeur, rendu célèbre par son cabriolet et ses cravates, comprit, en engageant Cornélie Falcon – malgré déjà l'excellence de sa troupe, – les ultimes services qu'une artiste de sa trempe pouvait rendre à l'Opéra.

Ce fut, en effet, un coup de maître. Ne devait-elle pas faire courir tout Paris !

Elle débuta dans le rôle d'Alice, de *Robert le Diable*, et fit grande impression sur l'auditoire d'élite qui y était accouru. Meyerbeer, à chaque représentation, sortait tout ému, les yeux emplis de larmes. Il lui promit d'écrire, pour elle, un rôle à sa taille, qui fut celui de Valentine, des *Huguenots*, dans lequel elle parvint à des hauteurs jamais dépassées depuis. La salle était, en effet, littéralement électrisée, l'acclamant à tout rompre.

Forte de l'appréciation du maître, qui avait trouvé en elle son idéal, elle marcha, confiante, malgré toutes les cabales qui étaient dirigées, notamment par les partisans de Mlle Dorus [Dorus-Gras], la créatrice du rôle d'Alice, de *Robert le Diable*.

Puis, c'est *Moïse*, de Rossini, qui ne fut qu'un succès de curiosité, bien qu'elle retrouva dans celui d'Amélie, du *Bal Masqué* [*Gustave III*], de Auber. En 1835, Véron monte *La Juive*, d'un jeune musicien, dont l'étoile se lève : Halévy. Ce lui est occasion de montrer dans le rôle de Rachel l'âme d'une grande tragédienne.

Hélas ! les premières atteintes du drame terrible, où devait sombrer le talent incomparable de Cornélie Falcon, se font sentir dans *Stradella*, de Niedermeyer (3 mars 1837).

Après quelques tournées en province, notamment à Rouen, où elle donne *Les Huguenots* et *Stradella*, elle fait sa rentrée à l'Opéra, dans *Les Huguenots*, le 6 octobre, mais sans succès. Le mal accomplit son œuvre.

Espérant que la nature triompherait du mal qui l'épuise et la ronge, elle part pour Naples. Mais des terrasses qui retombent en cascades parmi les jeux de l'eau, ne s'épuisait-elle pas à vouloir dominer de son fameux contre-ut l'allée des fameux cyprès !

A son retour – après plus de six mois passés dans cette cathédrale de verdure, où les pifferari descendent des montagnes avec leurs troupeaux – elle voulut reparaître à la scène qui l'avait, pendant cinq ans, si fort acclamée – non sans juste raison.

Ce fut un désastre.

Elle comprit – alors seulement – mais combien n'eussent pas eu cette intelligence ! – que la sagesse était dans la retraite. Elle s'y résigna d'autant plus facilement que son éducation religieuse l'y aida, et elle sut apporter dans le calme du foyer les trésors de sa bonté inépuisable.

*D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde ?
D'où me vient cette foi dont mon cœur surabonde ?*

Et ce « gosier d'or », qui charma le Tout-Paris artiste, le Paris de l'élite, celle dont les mouvements de parfait accord étaient une lyre vivante, s'éteignit à quatre-vingt-trois ans.

Jean-Paul Dubray.

No. 57	TITLE	Miettes d'histoire musicale. De Jenny Narychkine à Cornélie Falcon.
	JOURNAL	<i>La Suisse</i>
	DATE	Dimanche 18 janvier 1959
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	M.
	PAGES	9-10
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MIETTES D'HISTOIRE MUSICALE DE JENNY NARYCHKINE À CORNÉLIE FALCON

Il y a une soixantaine d'années vivait, à Saint-Pétersbourg, une très vieille dame qui, avant que de porter l'un des plus grands noms de la Russie, avait eu une existence assez agitée.

Née à Paris en 1819, dans une famille fort modeste, elle s'était produite, âgée de dix-neuf ans à peine, sur la scène du Gymnase dramatique où ses débuts, dans une pièce de Scribe intitulée: *La Grand'Mère*, avaient été relevés, en termes flatteurs, par les journaux de l'époque, et où son joli visage, fin et régulier, ainsi que sa grâce et son esprit primesautier lui avaient valu rapidement une foule d'adorateurs.

Cela jusqu'au jour où, engagée dans la troupe de comédie du Théâtre-Michel (français) de Saint-Pétersbourg, elle rencontra, dans cette ville, le prince charmant qui se présenta à elle sous les traits d'un homme d'âge, possesseur d'une fortune considérable, et grand coureur de cotillons: le prince Dimitri Narychkine qui, s'étant pris d'une folle passion pour la jeune et jolie actrice, n'eut de cesse avant de l'avoir enlevée à la compagnie dont elle faisait partie, pour la conduire dans l'un de ses nombreux domaines de province, et l'y faire partager son existence dorée.

A Elpatiévo (gouvernement de Vladimir, quelque 300 kilomètres au N. de Moscou), les semaines se passaient en parties de chasse et de cartes, en festins pantagruéliques, en soirées dansantes où se donnait rendez-vous toute la société élégante et désœuvrée des environs qui, s'ennuyant à périr dans ses châteaux de province, accueillait avec transport chaque occasion de se distraire et de bambocher.

Cela d'autant plus que la situation financière du maître de céans lui permettait de commettre toutes les folies possibles, tant dans sa résidence rurale d'Elpatiévo, que dans son beau palais du Parc Pétrovsky, à Moscou, où il passait généralement la mauvaise saison, et où sa jolie et brillante maîtresse, bientôt devenue sa femme légitime, était la reine de toutes les réceptions.

Au reste, le prince et sa compagne ne se contentaient pas de festoyer grandioisement leurs familiers. Ils se plaisaient encore à accueillir, avec une

charmante bonne grâce, tous les étrangers de distinction qui traversaient le pays. C'est ainsi qu'au cours du voyage qu'il fit en Russie, en 1858, voyage dont il a laissé une spirituelle narration farcie d'anecdotes divertissantes mais aussi de bourdes invraisemblables, Alexandre Dumas séjourna pendant une quinzaine de jours à Elpatiévo où les fêtes se succédèrent en son honneur, et où l'on imagine bien que sa présence attira toute la haute société du voisinage, curieuse d'approcher un homme aussi célèbre.

Tant va la cruche à l'eau...

A ce régime, les ressources financières de l'altesse prodigue, déjà sérieusement entamées, allaient s'amenuisant de plus en plus. Si bien que, toujours à court d'argent, le prince Narychkine se défaisait de ses propriétés, les unes après les autres sans, pour autant, songer un instant à réduire son luxueux et ruineux train de maison.

Aussi, le jour où il vint à mourir, ne laissa-t-il à sa veuve que les très minces reliefs d'une fortune qui, autrefois, comptait entre les plus considérables et les plus solides du pays.

Dès lors, ayant bazarde ce qui lui restait de ses terres de province, et s'étant dessaisie par force du palais de Moscou qui était hypothéqué jusqu'au toit, la princesse résolut de se transporter à Saint-Pétersbourg, afin de ne pas être exposée à rencontrer quotidiennement, maintenant qu'elle se trouvait dans un état voisin de la gêne, les gens qu'elle avait reçus si somptueusement, au temps de ses grandeurs.

Installée dans un vaste appartement fort défraîchi d'une maison familiale du XVIII^e siècle, sise sur le canal de la Fontanka, à quelques 300 mètres de la fameuse Perspective de Nevsky, elle vécut très retirée, durant ses dernières années, ne recevant que quelques intimes venus de milieux sensiblement moins cossus que celui qu'elle avait fréquenté jadis.

Elle y était servie par un vieux laquais d'Elpatiévo: Ivan qui, avec une impayable solennité, cumulait les devoirs de valet de chambre, de majordome, de maître d'hôtel, de chauffeur de poêles et de cocher, cependant qu'une camériste décharnée et branlante, s'occupait de la cuisine et – parfois – des travaux de propreté, sous la haute direction d'un amusant personnage nommé Urech, de nationalité suisse et sourd comme un pot, qui faisait office de factotum, d'intendant, de commissionnaire, d'habituel commensal aux repas et de partenaire à la table de jeu, après avoir, racontait-on, rempli auprès de sa patronne un emploi d'une nature beaucoup plus particulière...

Ayant gardé, du temps où elle passait ses nuits à souper et à danser, l'habitude de se lever très tard, la vieille dame ne quittait guère son lit avant deux heures de l'après-midi et, une fois habillée et dûment fardée, montait dans un vétuste carrosse attelé de deux chevaux étiques qui, sous la conduite d'Ivan, lui faisaient accomplir tous les jours la même promenade, le long du Quai de la Cour, de celui de l'Amirauté et du Quai anglais.

C'était ensuite le moment des visites... quand il y en avait, ce qui ne se produisait pas tous les jours. Entourée de deux *barzoïs* (lévriers de Sibérie) efflanqués et séniles qui avaient droit d'entrée en permanence dans le salon où ils dormaient sur de grands coussins crasseux et crevés, aux pieds de leur maîtresse, la princesse donnait majestueusement sa main à baiser au visiteur auquel elle désignait, près d'elle, un fauteuil de style qui, comme toutes les autres sièges de l'immense pièce, était tendu d'une précieuse tapisserie ancienne tombant en lambeaux.

Et la conversation s'engageait, extraordinairement animée, pleine de mots plaisants et de réparties piquantes, car Jenny – ainsi que l'appelaient ses rares intimes – avait gardé une incroyable verdeur d'esprit et une mémoire étonnante, encore qu'elle eût alors quatre-vingts ans bien sonnés.

Un sujet rigoureusement interdit: la Mort

On parlait de tout: du temps, de la cherté de la vie, des rhumatismes dont souffrait la dame du logis, des événements politiques, de la dernière pièce jouée au Théâtre-Michel, des petits potins de la ville, du plus récent scandale de la cour (sur ce point, on n'avait que l'embarras du choix), des incartades quotidiennes auxquelles se livraient les grands-ducs soulard, des naissances et des mariages.

Un seul sujet était l'objet d'une prohibition absolue et irrémédiable, sujet dont les visiteurs savaient qu'il ne fallait même pas l'aborder par la bande, et auquel il convenait de ne pas faire la moindre allusion, si lointaine, si discrète fût-elle: la mort, dont la bonne vieille dame avait une terreur panique. Cela au point de refuser catégoriquement sa porte à celles de ses connaissances qui avaient eu le malheur de perdre récemment l'un des leurs et qui, de ce fait, risquaient de se présenter chez elle, en habits de deuil.

Venant un jour lui rendre ses devoirs après une assez longue absence à l'étranger, celui qui écrit ces lignes remarqua avec étonnement que l'un des chiens familiers n'était pas étendu, comme il en avait l'habitude, tout à côté du fauteuil de sa maîtresse, et que son coussin avait disparu. Supposant que le «quatre-pattes» était peut-être malade, il s'enquit avec sollicitude:

- Et *Droujok* (petit ami)?

A ce coup, la vieille dame changea de visage et ses yeux se remplirent de larmes:

- Il s'est... évaporé, prononça-t-elle tout bas, comme si elle eût redouté d'éveiller l'attention de la Camarde.

A l'ouïe de cette réponse qui, de façon si cocasse, éludait le mot fatidique et rigoureusement proscrit, le questionneur malencontreux pensa mourir, lui aussi, ...mais de rire!

«Ma sœur Cornélie»

Au cours de l'un de ces entretiens où, pour le plus vif plaisir de ses amis, elle évoquait avec une verve intarissable mille // 10 // souvenirs tous plus curieux et plus divertissants les uns que les autres, la princesse Jenny prononça soudain un prénom dont la consonance inhabituelle fit dresser l'oreille à son interlocuteur:

- Ma sœur Cornélie...
- Quelle Cornélie?
- Mais voyons, ma sœur aînée, la célèbre cantatrice Falcon!

.....

C'était tout un monde prodigieux et presque légendaire qui revivait subitement sous les yeux émerveillés du visiteur genevois: la Falcon, l'admirable cantatrice née en 1814 qui, à l'âge de dix-huit ans, fit des débuts sensationnels dans le rôle d'Alice, de *Robert le Diable*, à l'Opéra de Paris où, six saisons seulement, elle devait briller d'un éclat éblouissant; Cornélie Falcon qui conféra une physionomie si passionnée, si douloureuse et si inoubliable à la figure de Rachel, dans *La Juive* de Halévy (1835), et que Meyerbeer en personne choisit, entre dix autres, pour interpréter le personnage de Valentine qu'il avait écrit à son intention, lorsqu'il confia, en 1836, la partition des *Huguenots* à l'Académie royale de musique et de danse; Cornélie Falcon qui avait été l'une des plus illustres cantatrices de tous les temps, et dont la gloire fut telle, que son nom resta attaché à un «emploi» du théâtre lyrique («elle chante les Falcons», disait-on); Cornélie Falcon qui attira les foules jusqu'au soir tragique du 6 mars 1837 où, au milieu d'une représentation de *Stradella*, honnête œuvre du compositeur lyonnais Louis Niedermeyer, elle devint subitement aphone, connaissant ainsi la plus torturante épreuve qui puisse frapper une artiste du chant: épreuve qui, malgré des soins diligents, la retrancha brutalement, à l'âge de vingt-quatre ans, du monde théâtral parisien dont elle avait été, pendant moins de six ans, l'une des étoiles les plus étincelantes...

* * *

Entre les souvenirs que l'auteur de ces lignes eut le privilège de recueillir de la bouche de la princesse Jenny Narychkine, celui-là fut certainement le plus saisissant et le plus dramatique.

Et peut-être bien notre Genevois en aurait-il pu enregistrer beaucoup d'autres encore, moins importants, non moins émouvants si, à quelques jours de là, Jenny Falcon, princesse Narychkine, n'avait été rejoindre, au monde des ombres, son illustre sœur Cornélie, son fêtard de mari et son cher *Droujok*...

M.

No. 58	TITLE	Mme Galli-Marié
	JOURNAL	<i>L'Album des théâtres</i>
	DATE	Décembre 1867
	ISSUE/YEAR	No. 3
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Mme GALLI-MARIÉ

Nous donnons le portrait de la plus brillante étoile de l'Opéra-Comique, de Mme Galli-Marié, rôle de Vendredi. Nous nous empresserons, à sa prochaine création, de la représenter dans un autre costume, trouvant, comme le spirituel dessinateur Gill, qu'elle est un peu passée au cirage.

Mme Galli-Marié est élève de son père, musicien de grand mérite, qui brilla, hélas, trop peu longtemps à l'Opéra, dans les rôles de forts ténors.

Elle débuta premièrement à Strasbourg, sous la direction d'un M. Halanzier, célèbre directeur de province. Puis elle chanta à Rouen et y fit sensation dans la *Bohemian Girl* (la Bohémienne, opéra de Balfe).

C'est dans cette pièce que M. Perrin la vit pour la première fois et l'engagea immédiatement.

Mme Galli-Marié débuta à l'Opéra-Comique dans *la Servante-Maîtresse* [*La serva padrona*], où elle y fit sensation.

Dans *Lara* Mme Galli-Marié montra de grandes qualités dramatiques et notamment dans la *Chanson arabe*; et si *Lara* a eu cent représentations, l'auteur les doit au grand talent que déploya cette éminente artiste.

Elle créa ensuite *Fior d'Aliza*, de Massé, *Mignon* et tout récemment *Robinson Crusoé*, qui n'est pas précisément un grand succès, quoique renfermant de fort jolis morceaux.

Mme Galli-Marié, comme le dit M. P. Mahalin, pose le récitatif avec une ampleur de son et une *maestria* de méthode en tous points remarquables. Dans la cavatine, sa voix ailée monte et redescend l'échelle sonore de la gamme comme une voltige et un pépiement de fauvette.

Elle joint à ces qualités un grand talent dramatique qui la fait rechercher par tous les auteurs qui sont assez heureux de voir représenter leurs œuvres sur notre seconde scène *lyrique*.

No. 59	TITLE	Les jeunes premières du jour. I. Madame Galli-Marié.
	JOURNAL	<i>L'Éclair</i>
	DATE	8 décembre 1867
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Albert Vizentini
	PAGES	3
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

**LES JEUNES PREMIÈRES DU JOUR.
I.
MADAME GALLI-MARIÉ.**

Ça, mon lecteur, saluez ! Pour inaugurer dignement notre série d'étoiles en représentation au journal « *L'Éclair*, » nous avons l'honneur de vous présenter une artiste du premier ordre ; originale et intelligente des pieds à la tête ; gaie ou triste suivant l'heure ; femme ou garçon selon le rôle ; simple à la ville, sympathique au théâtre ; en un mot : Madame Galli-Marié.

Célestine Marié de l'Isle, fille et élève du chanteur de l'Opéra, naquit à Paris, rue de Navarin, le ! Mais qu'allais-je faire ? Marcher sur les brisées de Gustave Laffargue, dit l'indiscret ? Oh ! que nenni ! rassurez-vous, mesdames ; je tâcherai de raconter les plus de détails possible sur votre carrière, sur votre vie théâtrale ; – quant à votre date de naissance, je l'ignorerai toujours. D'ailleurs, une femme n'a que l'âge, qu'elle paraît avoir. Or donc, Célestine Marié, comme tout enfant bien née, apprit à lire, à compter, à coudre et – je suppose – à faire des confitures.

Les particularités de son enfance sont assez rares. Elle n'eut aucun prix au Conservatoire et ne récita aucune fable en public.

Comme elle est excellent musicienne et, sans posséder les doigts de feu Chopin, pianotte assez pour déchiffrer à livre ouvert les partitions de clavecin ou d'orchestre, nous pouvons croire que pendant de longues années, elle égaya ses voisins avec le solfège d'Italie et les études de Cramer. Les vocalises vinrent plus tard ; puis l'amour du théâtre et le goût du dessin ; car, Mme Galli-Marié dessine, et fort gentiment, ma foi ; elle peint même à l'occasion, mais depuis deux ou trois ans seulement. On voit que c'était – de la jeune fille – une organisation essentiellement artiste. Aussi, épousa-t-elle un sculpteur de quelque mérite : Victor Galli, dont le contact quotidien ne put que développer cet amour de la ligne, de la forme, que l'on remarque davantage à chaque nouvelle création de Mme Galli-Marié.

Après avoir débuté, non sans succès, dans une de nos villes de province, la jeune cantatrice (qui chantait alors les *contralto*) partit pour l'Espagne, puis pour Lisbonne. Mais le Portugal est bien loin du boulevard des Italiens ; et pour se rapprocher, Mme Galli-Marié alla tenir son emploi à Strasbourg. Ce fut là que son mari, atteint d'une terrible maladie de poitrine, exprima le désir de mourir à Paris. On revint donc à petites journées ; *Vendredi* se faisait garde-malade, *Kaled*

veillait comme eût veillé *Mignon* ; hélas ! – malgré les soins les plus empressés, M. Galli s'éteignit au printemps de 1861, rue de Dunkerque. Restée veuve à l'âge où la carrière se dessine, Mme Galli-Marié résolut de ne plus avoir d'autre époux que le théâtre, certaine que celui-là ne lui serait pas ravi. Elle partit donc de nouveau pour Rouen, où un essai de décentralisation lyrique vint la mettre en évidence.

MM. H. de Saint-Georges et Balfe donnèrent à la capitale de la Normandie la primeur d'un opéra en trois actes, digne en tous points de Paris, et intitulé : « *la Bohémienne* [*The Bohemian Girl*] » (23 avril 1862). Mme Galli-Marié y créa le rôle de *Mabb* avec une autorité et une ampleur dramatique dont M. Perrin profita en l'engageant de suite à l'Opéra-Comique.

Elle y débuta le 12 août 1862 par le rôle de Zerline de la *Servante maitresse* [*La serva padrona*], une vraie soubrette, accorte, mutine, souriante, fine et provocatrice. Puis, nous eûmes : *Kaled* de *Lara*, type d'amour sauvage, de passion véhémence, de jalousie africaine, de dévouement assez absolu pour ne pouvoir se changer qu'en haine ; le rôle multiple des *Amours du Diable* où il fallait passer tour à tour par l'espièglerie du page, la tendresse de la femme, la coquetterie de la sultane et le repentir de l'ange déchu ; la grande dame du *Capitaine Henriot* ; *Maria*, les *Porcherons*, *José Maria* ; *Picinnina* la folle de *Fior d'Aliza*, une création hors ligne, une merveille de sentiment contenu, de douleur incomprise, de fixité dans le regard, de désordre dans le cœur ; et, avant ce petit *Vendredi*, gamin caraïbe, si souple et si lesté, si jeune et si gai, *Mignon*, la *Mignon* du peintre et du poète, la *Mignon* d'Ary Scheffer et du grand Goète [Goethe] ! (27 novembre 1866).

Petite, la taille bien prise et les formes à l'abri des perfectionnements de M. Millon, Mme Galli-Marié a des allures cavalières, une démarche de chérubin en sortie, qui contrastent avec sa modestie et sa nature féminine ; car elle est très femme, sans en avoir trop l'air. Regardez bien ses yeux noirs et profonds, son nez retroussé presque avec impertinence, ses sourcils qui se froncent parfois, ses lèvres dédaigneuses lorsqu'elle les pince, passionnées lorsqu'elle sourit ; ses cheveux noirs et courts dont elle est fort coquette, les ébouriffant avec art ou les relevant pour dégager son front intelligent ! Etudiez bien cette expression de physionomie ; si elle a le lorgnon obligé par une myopie désespérante, son regard vous échappera et vous prendrez infailliblement pour du dédain, de la hauteur, ce qui n'est peut-être que de la simplicité alliée à la fierté bohème ; vous confondrez sa démarche un peu gamine avec le pas impérieux d'un jeune officier. En revanche, le lorgnon ôté et la femme immobile, des étincelles magnétiques jailliront de ses yeux ; les traits, en se creusant, s'éclaireront sous je ne sais quelle inspiration ; le corps se rejettera en arrière, les lèvres s'entr'ouvriront comme pour envoyer un baiser à l'infini ou répondre à la voix mystérieuse qui parle au cœur. Bref, la femme vous apparaîtra : bohème, dans le sens élevé du mot ; fantastique, originale, bizarre ; mais deux fois femme : car elle est artiste.

La chanteuse, chez elle, est inférieure à la comédienne : d'une voix écourtée, – quoique chaude, – et que l'étude a eu peine à assouplir, elle cherche à seconder son intelligence éminemment théâtrale.

Lorsqu'il faut détailler, son esprit en vient à bout. Mais les rôles de virtuosité lui sont moins favorables. Quant aux couplets de genre, quant aux romances de sentiment, elle s'en tire avec un talent incontestable et incontesté. Voyez un peu ce que c'est que l'habileté : Mme Galli-Marié a débuté par un rôle de Dugazon ; son organe ne la prédestinait pas aux premières chanteuses, dites à roulades ; ne pouvant atteindre à celles-ci, ne voulant descendre à celles-là, elle foudroya les deux dans un emploi mixte, qui portera son nom. Oui, oui ! on jouera les *Galli-Marié* comme on joue les *Couderc* ou les *Saint-Foy*. Et, si vous en doutez, rappelez-vous la langueur, la grâce, la sauvagerie, la fièvre poétique, le sentiment général de cette pauvre et douce Mignon, frêle et touchante créature, âme de feu et cœur d'ange, incarnation mystérieuse et naïve de l'idéalité contemplative, dont la robe de bure et la chemise de toile avaient peine à contenir les élans radieux !

Tout dans le jeu de Mme Galli-Marié trahit le peintre, le dessinateur. Sa recherche de la ligne, de la couleur est évidente ; chaque détail, chaque pose, chaque geste est réfléchi, scruté, travaillé ; elle n'étudie pas un rôle, elle le fouille. Excellent dans ces physionomies de caractère qui brillent assez au second rang pour éclipser le premier, elle porte le costume comme elle soutient le personnage, avec une originalité consciencieuse. Jusqu'à sa façon de se mettre à genoux qui ne change pas ; aussi fait-elle le désespoir des camarades journaliers. Les sautilllements de Vendredi, l'abandon de Mignon, le bras de Picinnina passé derrière sa tête, sont à l'appui de mon dire. S'impatientant facilement et se calmant de même, surtout aux répétitions où elle n'a pas trouvé « *la couleur voulue*, » Mme Galli est très gamine au foyer, rit, plaisante et commet des calembours, que ne renierait pas monsieur son papa. Le caractère de la femme est tout entier dans le contraste que j'esquissais tout à l'heure. Ainsi, elle quittera une soirée agréable, une causerie quelconque pour aller de 10 heures à minuit se promener dans un bois, cueillir des violettes, ou chercher des vers-luisants, près d'un clair ruisseau. En dehors du théâtre elle adore sa petite fille, la campagne, la musique et le dessin.

D'ailleurs, vit retirée au boulevard de Clichy et ne sort que très rarement. Comme petite manie de théâtre, se préoccupe beaucoup du *cheveu*, et quelque soit son costume, a toujours un petit peigne de poche pour se réarranger en sortant de scène.

Détails intimes ; des toilettes très simples, des fleurs à tous ses chapeaux, et une bague en brillant à laquelle elle tient tellement, qu'elle donne un coup de ciseaux à son gant pour bien la laisser passer. Mme Galli-Marié avait dessiné pour *Robinson Crusoé* un autre costume que celui qu'elle porte : une sorte de pantalon de toile fait de pièces et de morceaux, ayant du cachet, mais trouvé trop simple par la direction. Qu'importe ! Le costume fait la femme ; mais l'artiste crée le costume !

ALBERT VIZENTINI.

No. 60	TITLE	A travers les tribunaux
	JOURNAL	<i>Le Glaneur</i>
	DATE	8 avril 1877
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

À TRAVERS LES TRIBUNAUX.

Dans *Piccolino*, Mme Galli-Marié porte, on le sait, un charmant travesti qui lui sied à merveille ; mais ce qui lui sied moins, c'est la note suivante que son tailleur, auteur dudit travesti, lui a fait parvenir. Qu'on en juge :

À Madame Galli-Marié.

Une jaquette velours anglais	fr. 130
Un knikerbocke	60
Une paire de grandes guêtres	25
40 centimètres velours marron . . .	8
Façon d'une culotte	30

Total . . fr. 253

Les *fonds* afférents à cette *culotte* parurent à l'intelligente artiste être un peu du même tonneau que ceux que réclamaient jadis les légendaires apothicaires. Elle renvoya d'ailleurs le fournisseur à la caisse de l'Opéra-Comique en disant que le costume avait été exécuté pour le compte de la direction.

Alors tomba sur Mme Galli-Marié une avalanche de papier marqué du sceau de l'État. Pendant ces tergiversations, si le succès de *Piccolino* allait grandissant, le mémoire du tailleur prenait du ventre en proportion et il avait grossi de moitié, car le tenace fournisseur arrivait à réclamer 500 fr. pour principal, intérêts, dommages et frais.

Expertise, le travesti fut estimé 140 francs. L'artiste, pour en finir, en offrit 200. Refus et enfin assignation devant la 7^e chambre.

Or, en croyant confectionner une culotte, le peu galant couturier était arrivé tout simplement à obtenir une *veste*, car le tribunal a pensé que les offres de Mme Galli-Marié constituaient une rémunération au moins suffisante.

No. 61	TITLE	
	JOURNAL	<i>Le Gaulois</i>
	DATE	5 janvier 1880
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	François Oswald
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Mme Galli-Marié écrit au *Ménestrel* une lettre dont nous extrayons le passage suivant :

« Onze rappels, *bis* les *Hirondelles*, *bis* la Styrienne, que je chante comme à Paris, malgré votre recommandation (vous m'aurez entendu un soir où mon *la* n'était pas en voix) ; cinq représentations de *Mignon* en sept jours et, à la cinquième, la Styrienne *trissée* ! Malgré cela je ne forme qu'un vœu : revenir à Paris. – Dites-le à Carvalho, qu'il me découvre quelque chose de nouveau.

« Je vous écris assise à ma fenêtre *ouverte*, par un soleil qui me rôtit. La mer est bleue, et tranquille comme un étang, où se balancent des centaines de barquettes aux ailes blanches. Il fait *bon, bon, bon*, - et malgré tout cela je veux revenir à Paris. »

Mignon regrette sa patrie.

FRANÇOIS OSWALD.

No. 62	TITLE	La ville et le théâtre. Mme Galli-Marié.
	JOURNAL	<i>L'Echo de Paris</i>
	DATE	7 mai 1887
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Henri Bauer
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

LA VILLE ET LE THÉÂTRE. MME GALLI-MARIÉ.

L'autre semaine, pour ne point perdre l'habitude du théâtre, je fus à l'Opéra-Comique entendre une quarantième fois le chef-d'œuvre de Georges Bizet et de la musique française. Si, par une inexplicable injustice, *Carmen* a été dédaignée du vivant de son auteur, une réparation éclatante lui est faite par l'enthousiasme qui ne se lasse point du grand public. L'admiration des artistes et des hommes de lettres demeure aussi fidèle à la partition. J'en sais qui n'ont pas manqué une seule des représentations et se retrouvent chaque soirée avec joie à ce pèlerinage artistique. Pour moi, je ne l'ai jamais vue affichée, ayant quelque loisir, sans être tenté de prendre le chemin de la salle Favart, certain d'y passer, entre amis, trois heures délicieuses. A l'issue, nous répétons le même hommage à la mémoire du jeune maître français mort avant que les baisers de la gloire ne se fussent posés sur son front. Comment, nous demandions-nous encore, le double attrait de ce livret dramatique et pittoresque (chef-d'œuvre du genre) et de cette musique faite pour satisfaire les délicats et pour plaire à la foule, n'a-t-il pas gagné tout le monde ?

Et pourtant Bizet avait eu le bonheur de voir sa création exprimée, animée par une interprète admirable. C'est vers elle que ma pensée s'est portée l'autre soir et j'avais un sentiment de mélancolique regret de cette grande artiste disparue devant l'œuvre à laquelle elle communiquait sa flamme. La chanteuse, du moment n'est point déplaisante ! Elle est de celles qui ne soulèvent ni l'éloge, ni le blâme ; mais son jeu honnête et modéré m'irrita et je n'y vis plus qu'un exercice vulgaire quand je me rappelai Mme Galli-Marié.

Jamais une artiste ne me donna une sensation aussi intense de vie et de réalité et ne me jeta dans une émotion aussi profonde. J'ai gardé dans l'oreille chacune de ses intonations ; chacun de ses gestes, chacune de ses attitudes sont restés dans mes yeux. Je la vois à son entrée sur la scène, coquette, provocante et railleuse, la figure expressive, les yeux effrontés avec la fleur aux lèvres, montrer du premier coup la nature du personnage. Certes, elle n'avait plus la beauté du diable et sa taille, courte et un peu épaisse, ne semblait point prêter à la séduction. Cependant, au deuxième acte, elle nous apparaissait irrésistible : le diable au corps, le feu dans les prunelles, les lèvres engageantes, les hanches lascives, la démarche légère, agile, enivrante. Comment le malheureux dragon de Don Juan n'aurait-il pas perdu la tête ?

Elle était la Carmencita elle-même et pas une de ses mines, un de ses gestes qui ne fussent des traits de caractère. Elle occupait l'action, elle remplissait le drame, tantôt s'exerçant à ficher son couteau en terre pendant le trio des cartes, tantôt toisant d'un air insolent Micaela la pauvrete, rappelant Don José au village, tantôt luttant comme une tigresse contre Don José pour rejoindre son nouvel amant, le toréador Escamillo, dont les fanfares chantent la victoire sur le taureau.

Elle disait les paroles avec une vérité, une force, un sentiment de la situation inconnus jusque-là dans l'opéra comique ; elle y mettait le caprice impétueux et l'étrangeté de la Zingarra, elle peignait énergiquement la passion de la fille de Bohème, perverse, charmante et fatale. Ainsi la comédienne tragique et puissante se manifestait dans le développement du caractère et la marche du drame.

Même dans une œuvre de ce haut vol, le passage des paroles au chant accuse les côtés factices et la forme conventionnelle du genre, mais Galli-Marié avait serré toutes les parties du rôle dans une composition si forte qu'elle semblait marquer par ce changement de mode les progrès de la passion. Sa voix chaude et vibrante n'était pas étendue ; elle allait au cœur par la justesse et l'ampleur de la déclamation, par le vrai sentiment musical de son chant. De même que la comédienne avait donné la vie au personnage, la chanteuse avait pénétré le sens du musicien, s'était imprégnée de son esprit et s'ingéniait à les restituer par les nuances de son organe.

Cette artiste prouvait la vanité et l'inutilité des tours de virtuose. En effet, la plus belle voix du monde n'émeut point quand elle est inhabile à s'assujettir aux sentiments de la musique ; le chant n'est qu'un vain son si une articulation nette et expressive ne nous permet de distinguer les paroles et le sens de la phrase musicale.

L'identification de Mme Galli-Marié avec Carmen a été telle, qu'après l'avoir entendue il nous est impossible d'y supporter une autre interprète. Certes, l'œuvre de Bizet n'est pas inséparable de sa créatrice et le succès de la partition poursuit son cours triomphal à travers le monde ; mais nous y avons applaudi une artiste incomparable ; qui la remplacera ? Toutes les chanteuses qu'on a voulu lui opposer n'ont fait que témoigner en sa faveur. Il m'a été donné d'assister aux essais des plus célèbres. D'abord, Mme Isaac a lancé en vain dans le rôle les fusées de sa virtuosité irréprochable et l'on rit encore de cette personnification de Carmen. La Patti s'est donné la fantaisie de prendre des airs de Bohémienne et d'y échouer piteusement en dépit du charlatanisme qui partout l'accompagne. Mme Pauline Lucca, une remarquable artiste, en a fait ressortir les parties dramatiques du troisième et du quatrième acte, mais les traits de passion et de séduction sont noyés dans l'emphase et la boursoufflure de la manière italienne.

J'irai plus loin encore : Nulle tragédienne contemporaine ne me paraît avoir atteint cette perfection dans un rôle complexe et divers. Telles, comme Mme Sarah Bernard [Bernhardt], montent plus haut et trouvent par endroits le

cri qui résonne jusqu'au fond de nous-même ; telles développent une voix solide, pleine d'accent tragique ; aucune n'affirme une pareille intelligence de composition, le mouvement, la variété, l'originalité à tous les points d'un rôle, l'art parfait de la chanteuse et de la comédienne.

L'habitude du théâtre émousse notre sensibilité ; elle nous rend plus difficile dans nos jugements, plus mesuré dans nos engouements ; elle perce vite l'artifice et les ruses grossières pratiquées par certains acteurs : abuser le public et escroquer une fausse renommée. En même temps, cette expérience nous permet d'apprécier certains mérites discrets, telles qualités particulières qui peuvent échapper à la foule. Assurément, Mme Galli-Marié fut goûtée et applaudie ; elle fut aussi discutée parce qu'on ne songeait qu'à la chanteuse d'opéra comique et tous ne savent pas quelle admirable artiste nous avons perdue lorsqu'elle a quitté la scène.

HENRY BAUER.

No. 63	TITLE	Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Première représentation <i>d'Eva</i> , opéra comique en deux actes, musique de MM. Coppola et Girard, poème de MM. Brunswick et Leuven. Madame Eugénie Garcia.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 8 décembre 1839
	ISSUE/YEAR	No. 66; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	630-631
	SOURCE	Journal

THÉÂTRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE
Première représentation d'EVA, opéra comique en deux actes,
musique de MM. Coppola et Girard, poème de MM. Brunswick et
Leuven.

MADAME EUGÉNIE GARCIA.

II.

Le succès de Mme Eugénie Garcia, a été ce qu'il devait être, immense et peut-être, avec celui de Pauline aux Italiens, sans exemple à Paris. Comment cette femme si jeune et qui porte un des plus beaux noms inscrits dans les annales de l'art du chant est devenue une cantatrice supérieure, c'est ce que nous croyons utile de raconter ; l'on verra que l'étude et la méthode ont été les seuls agens employés pour former cette admirable voix que nous avons entendue lundi pour la première fois à l'Opéra-Comique.

Madame Eugénie Garcia, a reçu l'éducation d'une jeune personne qui est destinée à vivre dans la société du grand monde. La musique et surtout l'étude du piano furent les principaux élémens de cette éducation. Madame Obert, pianiste très distinguée, fut son premier maître. La famille de Mme Garcia, qui a été d'abord Mlle Mayer, ayant éprouvé des revers de fortune, son père lui conseilla de se livrer exclusivement à l'étude de la musique. Adolphe Nourrit, qui était alors au moment de ses plus brillans succès à l'Opéra, et qui, dans sa jeunesse avait été employé en qualité de commis dans la maison de M. Mayer, fut consulté par le père de Mme Garcia pour savoir s'il y avait réellement des ressources dans l'organisation de la jeune personne. Adolphe Nourrit qui connaissait très bien Mlle Mayer, puisqu'il avait été pendant plusieurs années traité comme un enfant de la famille, conseilla à M. Mayer de s'adresser à Garcia, comme le seul maître capable de lui dicter le parti à prendre, et de la diriger dans ses études, s'il lui reconnaissait les moyens nécessaires. Garcia se chargea de former l'éducation de Mlle Mayer ; mais il ne put que lui enseigner les premiers rudimens, la mort étant venue l'enlever, au bout de dix mois, à la suite d'une violente maladie.

Garcia père avait une haute idée de l'avenir de Mlle Mayer. A cette époque, il se rencontrait souvent avec Lablache dans les couloirs de Bourse où les deux célèbres artistes allaient chercher dans les chances et les émotions du jeu des distractions à leurs études musicales. Là, en présence du père de sa jeune

élève, Garcia répétait souvent à Lablache qu'il avait chez lui une véritable merveille : vous entendrez, vous entendrez, lui disait-il, une cantatrice qui a une plus belle organisation peut-être que Mme Malibran ; elle possède toutes les voix, voulant désigner par-là l'étendue du contralto et du soprano. Ensuite pour l'encourager, Garcia qui n'était pas cependant complimenteur pour ses élèves, disait souvent à Mlle Mayer : travaillez, travaillez, vous avez dans le gosier *non pas une mine d'or* mais une *mine de DIAMANS*.

Cette voix, qui est maintenant une des plus belles que l'on puisse entendre, n'existait qu'en germe, lorsque Garcia père se chargea de l'éducation de sa jeune élève. C'était une petite voix maigre, grêle, et que d'autres professeurs n'avaient jugé apte tout au plus qu'à roucouler la plaintive romance. Quand Garcia mourut, l'organe de Mlle Mayer avait acquis une grande force, mais il avait peu d'étendue et beaucoup de rudesse ; c'était un diamant brut de forme. Il fallait le dépouiller en quelque sorte de l'enveloppe matérielle qui le recouvrait et c'est de ce soin que Manuel Garcia, devenu depuis son mari, s'est chargé avec un zèle et une assiduité sans exemple.

Alors Mme Eugénie Garcia était bien loin de songer aux succès de la scène. Elle n'avait appris le chant que pour rester cantatrice de société et pour seconder son mari dans l'enseignement. Celui-ci éprouvait même pour les planches une répugnance qui s'explique, peut-être par la tentative malheureuse qu'il avait faite sur un théâtre de Paris, répugnance, au reste, qui était partagée par les parens de sa femme.

Des circonstances qu'il est inutile de raconter, ayant conduit M. Manuel Garcia en Angleterre, c'est là que Mme Eugénie Garcia fit la connaissance de Mme Malibran, qui conçut pour elle une amitié de sœur. Maria Malibran, charmée de découvrir dans sa jeune parente des qualités qui la rendaient digne du nom célèbre de Garcia, insista fortement pour qu'elle portât ses talens sur le théâtre. Manuel Garcia, vaincu par les raisons et l'insistance de la grande cantatrice, se décida à amener sa femme en Italie et à accepter pour elle au théâtre de Novara un engagement que Malibran elle-même avait écrit. C'est sous les auspices et on peut même dire sous les yeux de Maria, sa belle-sœur, que Mme Eugénie Garcia fit son premier début sur la scène lyrique. La célèbre artiste, voulant lui assurer toutes les chances possibles de succès, quitta Milan où elle était alors engagée, pour venir à Novara, diriger toutes les répétitions de piano, celles de mise en scène et les deux premières avec orchestre. De Bériot se joignit à elle pour donner tous les mouvemens et le coloris des nuances à l'orchestre, le premier violon lui ayant cédé sa place par déférence.

Mme Malibran, après s'être bien tranquillisée sur le début de sa belle-sœur, retourna en toute hâte à Milan pour faire ses propres répétitions ; il ne lui restait plus que quatre jours pour préparer l'ouvrage qui devait ouvrir la saison solennelle du carnaval en Italie, le 26 décembre 1835. Le même jour, Maria Malibran faisait son entrée sur le théâtre de la Scala, à Milan, et Mme Eugénie Garcia sa première apparition au théâtre, à Novara. Elle débuta dans la *Sonnambula*, et son succès fut immense ; elle fut rappelée dix-sept fois. De Bériot était resté pour assister à ce début et encourager la débutante. Nous lui avons

entendu raconter à lui-même, avec une émotion qui fait honneur à son caractère, les incidens de cette mémorable soirée.

De Novara, Mme Eugénie Garcia est allée à Vienne, puis à Turin, à Rome, à Parme, à Gênes, à Padoue, à Bergame ; elle a été appelée deux fois à Padoue et à Rome. Dans cette capitale des arts et de la civilisation, où le peuple aime à se venger de son esclavage politique par une licence presque barbare au théâtre ; là où la célébrité du nom est plutôt un sujet d'exigence qu'une recommandation, la nouvelle cantatrice obtint un succès si éclatant dans *l'Otello* et d'autres grands ouvrages, qu'à la dernière soirée de la saison on voulut la promener triomphalement dans les rues de Rome. Cette ovation fut défendue par le gouverneur, sous prétexte que de pareilles démonstrations publiques ne sont dues qu'à sa sainteté. A Padoue, tous les soirs après le spectacle, une cinquantaine d'étudiants lui faisaient cortège, en poussant des hurrahs frénétiques d'enthousiasme ; ils frappaient à toutes les portes, tiraient toutes les sonnettes en criant que lorsque la grande cantatrice passait personne ne devait dormir.

C'est après des succès de trois années obtenus sur les principaux théâtres d'Italie, que madame Garcia renonçant aux engagements de Naples, de Bologne et de Venise, s'est décidée à rentrer dans son pays et qu'elle a accepté un engagement au théâtre de l'Opéra-Comique. La place naturelle de cette cantatrice française était à l'Académie royale de musique, à côté de notre grand chanteur Duprez. Mais, par une lésinerie inexcusable pour une administration aussi largement subventionnée, M. Duponchel s'est créé dans le théâtre de la Bourse une rivalité qui pourra lui causer de cruelles anxiétés.

A l'heure qu'il est, une grande partie du monde musical de Paris a entendu madame Eugénie Garcia. Nous avons constaté le succès qui a couronné son brillant début. Tous ceux qui assistaient à cette représentation ont éprouvé autant de plaisir que de surprise en entendant cette voix qui réalise si bien la prédiction de son premier maître, car elle réunit véritablement // 631 // toutes les étendues. Ce qui distingue cette voix merveilleuse, c'est le timbre, l'égalité dans tous les registres, la plénitude et l'élasticité du son. L'agilité dont elle est douée lui permet d'enrichir son style des formes les plus variées et d'exécuter les traits les plus hardis, comme on a pu le remarquer dans ce passage de son premier air :

« J'ai peur, j'ai froid... »

Sa manière de phraser, toute particulière à la méthode des Garcia, nous a frappés au plus haut point ; sa syllabation est admirable ; le jeu de sa physionomie et sa pantomime ne le sont pas moins et complètent les remarquables facultés de cette belle organisation d'artiste. Nous avons dit que la voix de madame Garcia embrasse toutes les étendues ; elle nous a fait entendre en effet depuis le *sol* naturel jusqu'au *ré* bémol aigus, ce qui comprend au-delà de deux octaves et demie. La voix de poitrine est des plus fortes ; la voix du médium est pleine, et celle de tête est ronde et bien timbrée. C'est donc une voix qui offre aux compositeurs d'inépuisables ressources.

Nous avons souvent répété ces mots : la méthode des Garcia ; il est bon une fois pour toutes de s'expliquer sur ce point. L'enseignement, d'après cette méthode, consiste surtout dans le développement des facultés matérielles ; il fournit à l'élève le moyen d'exécuter toutes les parties élémentaires d'une pensée mélodique sous quelque forme qu'elles se présentent, et d'en faire ressortir toutes les modifications. Cette étude générale met à la disposition de chaque chanteur tous les matériaux qui sont de l'essence de son organisation. Une fois arrivé à ce point, il applique suivant son propre sentiment les richesses qu'il a acquises ; et ceci explique la différence de style et de manière qui se fait remarquer dans les artistes formés à cette école. Ainsi Nourrit, avec son esprit analytique et son âme rêveuse, Géraldy avec sa grâce et sa finesse, madame Eugénie Garcia avec sa puissance et son élan dramatique, Pauline Garcia avec sa haute intelligence et son inspiration poétique, ont pu se faire chacun une individualité profondément marquée, quoique leur talent repose sur les mêmes bases, la franchise, la sûreté, la rondeur du son, la facilité, la pureté d'exécution, et la fermeté dans l'accentuation.

Pour tirer le plus utile profit des richesses que le talent de madame Garcia offre aux compositeurs, ceux-ci, évitant le double écueil des petits airs de vaudeville et des combinaisons laborieuses de l'harmonie et de l'instrumentation allemande, devraient reprendre le drame et la comédie lyriques au point où Rossini les a portés avec *Otello* et le *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*]. Ce serait une voie nouvelle pour l'Opéra-Comique, une source de fortune pour l'administration, et de gloire pour la scène française.

M. Crosnier comprendra-t-il la position que vient de lui créer le superbe succès de madame Garcia ? En vérité nous osons à peine l'espérer ; car, si nous en croyons les bruits de coulisse, rien n'est encore préparé pour remplacer un opéra fait à la hâte et que la cantatrice seule pourra soutenir. Si c'est au hasard que vous êtes redevable de cette précieuse conquête, sachez en profiter ; si c'est à votre habileté, prouvez-nous le en vous hâtant de nous montrer la grande cantatrice dans un ouvrage digne d'elle.

ESCUDIER

No. 64	TITLE	PAULINE ET EUGÉNIE GARCIA. GALERIE DE <i>LA GAZETTE MUSICALE</i> .
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>
	DATE	Dimanche 25 octobre 1840
	ISSUE/YEAR	No. 59; 7 ^e année
	AUTHOR	Henri Blanchard
	PAGES	503-505
	SOURCE	Journal

**PAULINE ET EUGÉNIE GARCIA.
GALERIE DE *LA GAZETTE MUSICALE*.**

C'est par la plus jeune des virtuoses dont la *Gazette musicale* donne les portraits à ses lecteurs que nous commençons nos précis biographiques sur l'élite de ces premiers interprètes de l'art vocal en Europe. Une sorte de confraternité d'étude nous unit d'ailleurs avec la jeune et déjà célèbre artiste dont il est ici question, car celui qui nous initia aux mystères du contre-point et de la fugue, le profond théoricien Reicha, lui donna aussi des leçons de composition. Elle n'a pas voulu être seulement une interprète mécanique de la pensée musicale, mais bien la sœur intelligente et inspirée de nos grands maîtres. Ses doigts agiles parcourent avec vélocité le clavier, et disent d'une manière brillante les pièces de nos plus habiles pianistes modernes, comme sa voix traduit religieusement les psaumes de Marcello ou les madrigaux de Palestrina qui sont élu domicile sur le pupitre de son piano ; elle dit cette musique avec un sentiment intime et profond qui semble nous révéler une autre sainte Cécile en ce temps de toutes les incroyables.

Pauline Garcia, qui n'a pas encore vingt ans – elle est née à Paris au mois de juillet 1821 – est déjà l'une des premières cantatrices de l'Europe. Elle s'est posée, dès son entrée dans la carrière dramatique, en digne héritière de son illustre sœur, Maria Malibran, tombée avant le temps comme Raphaël, Mozart, Byron, Bellini, Weber et toutes ces jeunes et hautes intelligences artistiques qui ont expié par // 504 // un martyr prématuré le don fatal d'une organisation trop exquise.

Emmanuel Garcia, que Paris a si long-temps applaudi comme chanteur, comédien, et même compositeur agréable, portait en lui la religion de la grande et belle musique. Nul n'a mieux que lui compris, joué et chanté le rôle de don Juan [Don Giovanni]. A la double qualité de bon comédien et d'excellent chanteur, il joignait le talent précieuse d'enseigner l'art du chant dont Garat seul en France avait le secret. Garcia a transmis sa méthode à son fils dont il a fait un habile professeur, et son talent, sa verve, son originalité d'exécutant à sa fille Pauline, comme il l'avait fait pour Maria Malibran. Pauline quitta Paris avec sa famille vers 1824 pour aller en Angleterre, aux Etats-Unis et dans l'Amérique méridionale. Les journaux du temps nous ont raconté comment Garcia perdit, en 1829, toute sa fortune qui lui fut enlevée par des brigands dans le Mexique. Ces brigands n'étaient autres que les gens de l'escorte que le gouvernement de ce pays, protecteur des artistes, lui avait donnée pour le garantir des voleurs. Garcia se consola bientôt de cette catastrophe en pensant à la voix de sa fille Pauline dans laquelle il voyait déjà les six cent mille francs qu'on lui avait enlevés. Cette

filie chérie à peine âgée de neuf ans, avait déjà reçu des leçons de piano de Marcos Vega, organiste de la cathédrale de Mexico.

Pendant la traversée pour revenir en Europe, Garcia écrivait des morceaux de chant sur des paroles en quatre ou cinq langues différentes qu'il parlait lui-même avec beaucoup d'aisance, et qu'il enseignait ainsi à sa fille ; de manière qu'elle parle ou chante maintenant avec une égale facilité l'espagnol, l'italien, le français, l'anglais et l'allemand.

Revenue en 1829 dans Paris, sa ville natale, Pauline reprit l'étude du piano, et acquit bientôt un véritable talent d'artiste sur cet instrument, car la nature l'a créée musicienne par les doigts ainsi que par la voix ; elle a lutté avec Liszt en jouant la musique de Bach et de Beethoven. Mais sentant que l'étude du piano la fatiguait, et comprenant toute la supériorité de l'instrument vocal sur l'instrument mécanique qui demande, pour produire de profondes sensations sur le public assemblé, de la force physique et un génie masculin, elle reprit le cours de ses exercices de chant. Sa voix se développa bientôt, et acquit une étendue peu commune, car elle est tout à la fois contralto vibrant et sonore, et soprano brillant.

C'est à Bruxelles, second Paris pour l'art musical, que Pauline Garcia débuta comme cantatrice dans un concert donné au bénéfice des indigents par la société philanthropique de cette ville. La jeune héritière de Maria Malibran produisit un effet immense. C'était la célèbre cantatrice que tout le monde artistique pleurait ; on la revoyait, on l'entendait. Le dieu des arts semblait lui avoir dit, comme Christ à Lazare : Lève toi ! Pauline et Marie ne faisaient plus qu'une. Il fallut cependant à la jeune fille une force surhumaine pour contenir l'émotion qui débordait de son cœur : on meurt de moins que cela. Soutenue du génie de son art, elle sentit se renouveler en elle ces sensations poignantes et délicieuses lors de ses débuts au King's Theatre à Londres, et au Théâtre-Italien de Paris, dans le rôle de Desdemona par lequel elle s'ouvrit la carrière dramatique.

Et maintenant que la voilà lancée dans une voie déjà semée pour elle de succès, de louanges, d'ivresse, de fortune, nous conseillerons à la jeune cantatrice de se spécialiser, de ne pas viser à l'universalité vocale, de ne pas déchoir en se faisant artiste de genre, à ne pas rivaliser Achard ou Levassor, à ne pas trop se complaire dans les intonations masculines, car, ainsi que le disait Napoléon, du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. En imitant toutes les manières, on n'en a pas une à soi ; et de même que l'unité de la pensée dans les productions de l'esprit est une condition de durée, l'artiste exécutant doit prendre son art au sérieux, comme Talma qui était aussi délacé dans la comédie, que mademoiselle Mars s'est montrée maniérée et insuffisante dans le drame et la tragédie ; ou comme mademoiselle Rachel qui fut embarrassée et même médiocre sous la coiffe de la Dorine du *Tartufe*, lorsqu'elle s'imagina qu'elle pouvait prendre tous les tons au théâtre.

Pauline Garcia a de grands traits qui s'harmonisent bien aux lumières d'une salle de théâtre ; elle a l'accent passionné, la voix tragique, le geste noble et vrai, l'ampleur vocale et dramatique qui convient à la vaste salle de l'Opéra ; sa place y est marquée ; ne pas l'appeler sur cette scène serait une faute administrative de la nouvelle direction de l'Académie royale de musique. Ce n'est pas trop de madame Stoltz et de l'héritière de madame Malibran pour tenir l'emploi de tragédienne sur notre premier théâtre lyrique.

Ce n'était point chose facile que de saisir, pendant le calme ou l'ennui de la pose, tout ce qu'il y a de tendre, d'exalté, de passionné, de nombreuses émotions enfin dans une pareille physionomie. M. Devéria, au crayon si exercé, a compris, a *peint* tout cela avec une naïveté de trait, une vérité, un bonheur d'expression qui méritent les plus grands éloges. Indépendamment de la ressemblance qui est frappante, il a rendu avec sa largeur, sa hardiesse habituelles, la taille, le laisser-aller artiste, la simplicité de manière, de costume qui distinguent la jeune cantatrice ; et puis, comme ce regard doux et bienveillant, cette prunelle placée avec tant d'art par le peintre et qui indique la rêverie, l'inspiration, la poésie, traduisent bien le regard qui va s'animer et scintiller du feu de toutes les passions aux premiers accords de l'orchestre ! Dessiner ainsi en se jouant, comme le fait M. Devéria, c'est sculpter sur la pierre de curieuses études physiologiques et physiologiques dignes des Lavater et des Magendie. Il n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait de madame Eugénie Garcia, belle-soeur de la jeune cantatrice dont nous venons de parler. C'est le même talent d'observation, le même bonheur de pose, sans manière, avec ce modelé si difficile à bien accuser d'après des figures gracieuse qui ne sont point alors agitées de cette fièvre des arts dont nous les voyons animées au théâtre.

Madame Eugénie Garcia était prédestinée à devenir artiste. Si elle ne l'est par droit de naissance, elle l'est par droit de conquête, par le nom que lui a donné le mariage, par les leçons qu'elle reçut de notre pauvre Adolphe Nourrit, et enfin par le travail opiniâtre de l'art instrumental et de l'art du chant. Mais qu'elle y prenne garde ! Cette carrière d'artiste avec ses enivrements, ses mécomptes, ses émotions profondes, est meurtrière, elle vous fatigue et vous use rapidement. L'exemple de sa belle-sœur et de son maître ont dû le lui prouver. La cantatrice habile, comme le grand comédien, doit – et c'est là le but de la méthode – provoquer, exciter les sensations violentes sans se laisser dominer par elles. Tel est le secret de toute mission artistique durable et complète, qu'on ne saurait accomplir si l'un n'est maître de soi comme de son public.

Madame Eugénie Garcia est fille d'un négociant du nom de Mayer qui faisait la commission. Adolphe Nourrit donna des leçons à Mlle Mayer déjà bonne musicienne sur le piano. Garcia père avait prédit à la jeune personne un avenir brillant de *prima donna*. Elle avait la même étendue de voix que les deux filles de Garcia, c'est-à-dire un contralto plein, puissant, s'unissant au soprano le plus éclatant : mais tout cela était inculte, difficile à faire sortir. Le célèbre professeur, et après lui son fils qu'elle épousa, firent luire sous // 505 // toutes ses faces ce beau diamant, qui d'abord alla jeter tous ses feux en Italie. La fin de l'année 1833 la vit apparaître dans *la Sonnambula* sur le théâtre de Novare, résidence actuelle du compositeur Mercadante ; puis la brillante cantatrice alla recueillir successivement d'amples moissons d'applaudissements et de fleurs à Turin, à Parme, à Gènes, à Begame, patrie de Rubini, et enfin à Rome et à Vienne.

Velutti qui l'avait entendue à Padoue l'invita à venir passer quelques jours dans sa *villa*, invitation que la jeune cantatrice pouvait accepter sans danger vu le caractère de voix du célèbre chanteur. Il lui donna d'excellents avis sur l'ancienne méthode des Davide, des Marchesi trop tôt mise en oubli, et sur laquelle on revient. Peu s'en fallut, dans la ville éternelle, que, rivale de Trajan, de Torquato Tasso et des souverains pontifes, elle ne fût portée en triomphe ; mais elle préféra à ce triomphe et à ceux qu'elle n'aurait pas manqué d'obtenir à Naples, à Bologne et à Venise où on la demandait à cor et à cri, le suffrage de sa ville

natale, de Paris, de cette patrie intelligente de tous les arts. Elle a accepté un brillant engagement à l'Opéra-Comique où jusqu'ici elle n'a pas été heureuse en rôles, et où, il faut le dire aussi, elle a pris un ton trop lyriquement italien. Le grand air *con cori* ne va pas sur une scène où l'on est habitué à entendre des mélodies étroites, écourtées, pointues, maniérées, mais gracieuses, spirituelles et scéniques surtout. La recherche harmonique et les dessins d'orchestre plaisent plus à l'habitué de l'Opéra-Comique qui veut se donner un air de connaisseur, même quand il ne comprend pas ou qu'il s'ennuie, que les cavatines italiennes qui semblent toutes jetées dans le même moule, et qui sont toujours dites d'une manière inférieure sur notre seconde scène lyrique française à celles qu'on exécute si délicieusement au Théâtre-Italien. Mais comme le talent de madame Eugénie Garcia est taillé dans des proportions grandiose ; qu'elle aussi a de la tragédie dans l'âme, dans le regard, dans la voix, dans le geste, elle devrait nous rendre de beaux ouvrages qui auraient tout l'attrait de la nouveauté pour la génération actuelle, des ouvrages qui étincellent de beautés musicales et dramatiques, tels que la *Médée* et *les Deux journées*, de Cherubini ; *Roméo et Juliette*, de Steibelt ; *Montano et Stéphanie*, *Zoraïme et Zulnar*, *Euphrosine* ou *le Tyran corrigé*, *la Caverne*, *Stratonice*, etc. Indépendamment de ce qu'aurait de curieux cette résurrection de notre belle école musicale qui jeta un si vif éclat dans le monde musical, à l'époque où s'éteignaient Mozart, Cimarosa et Paisiello, ce serait un excellent moyen pratique de former des acteurs d'opéra qui sachent dire un rôle, partie aussi essentielle que négligée à l'Opéra-Comique, et sans laquelle cependant le succès à venir de ce théâtre est fort problématique.

Avec un peu moins de fatigue vocale que ne s'en donne madame Eugénie Garcia et un peu plus d'étude de diction, elle peut devenir un sujet précieux pour l'Opéra, et y provoquer la restauration du drame lyrique, ce qui vaudrait mieux que la restauration de la reine Jeanne de Naples à l'Opéra-Comique.

Nous donnerons la suite de ces esquisses biographiques dans les numéros prochains.

Henri BLANCHARD.

No. 65	TITLE	Giulia Grisi
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	Septembre 1838
	ISSUE/YEAR	Tome 7
	AUTHOR	D. Mondo
	PAGES	257-260
	SOURCE	Journal

Giulia Grisi

La fe'natura e poi ruppe la stampa.
ARIOSTO.

Cette terre si riche en tout genre de science et d'art, l'Italie, n'a pas cessé depuis plusieurs années de nous prodiguer, dans l'art sublime du chant, des fruits de sa merveilleuse fécondité. L'horizon italien est encore rayonnant des traces lumineuses, qu'un grand nombre d'astres radieux ont lassées sur leur passage, que déjà de nouveaux soleils s'élèvent et répandent sur nous les bienfaits d'une pure lumière. Un de ceux qui brillent en ce moment de leur plus vif éclat et font les délices de tous les dilettanti parisiens, c'est GIULIETTA GRISI ! Nous allons tracer l'esquisse de la carrière artistique de cette cantatrice admirable.

Giulia Grisi naquit à Milan, le 29 juillet 1811, d'un officier topographe au service du royaume d'Italie. Dès son enfance, elle annonça des dispositions pour la musique, et le goût prononcé, avec lequel toute sa famille cultivait cet art, contribua puissamment à l'entretenir dans son heureuse inclination et à développer son talent musical. Cependant sa constitution frêle et délicate que la moindre application aurait dérangée, empêcha ses parens de la livrer, dès ses plus tendres années, à l'étude de la musique. Ce n'est qu'à onze ans que Giulietta commença à apprendre le piano ; elle était alors au couvent des *Mantellette*, à Florence, où elle resta jusqu'à l'âge de quatorze ans. Les progrès satisfaisans que fit sur le piano la jeune fille, pendant les trois années qu'elle demeura au couvent, la voix qu'on lui trouvait à cette époque, et les succès de sa sœur aînée, Giuditta, qui venait de débiter au théâtre, engagèrent ses parens à lui faire donner des leçons de chant. Pour qu'elle pût continuer régulièrement cette étude, on l'envoya à Bologne auprès de son oncle, le colonel Ragani, marié à Mme Grassini, cette belle, noble et touchante cantatrice des fêtes du grand empire, que // 258 // Napoléon a conquise dans ses campagnes d'Italie, et qui sembla prédestinée pour embellir ses soirées de Saint-Cloud et des Tuileries. Le colonel Ragani s'empressa de donner pour maître à la jeune Giulietta, le savant Guglielmi, fils du célèbre compositeur, qui se voua entièrement à l'éducation musicale de la jeune fille. Enfin, après trois ans d'étude et de travail, en 1828, Giulia fit sa première apparition sur la scène, et débuta à Bologne dans le rôle d'Emma de la *Zelmira*. Les dispositions heureuses qu'elle manifesta dans ce petit rôle, sa beauté, ses grâces et sa jeunesse produisirent sur le public la plus grande

impression ; son début fut couronné d'un succès incontestable, car la direction du théâtre l'engagea aussitôt pour la saison du carnaval suivant.

Le 14 janvier 1829 elle chanta donc, à Bologne, comme prima donna, avec les chanteurs Spada, Moncada et Regoli, dans plusieurs opéras, tels que *lo Sposo di Provincia* du maestro Mililotti, *Il Barbiere* [*Il barbiere di Siviglia*], *Torvaldo e Dorliska*, etc. Le bruit de ses succès se répandit bientôt dans les autres villes d'Italie, et les *impresari* se disputèrent l'avantage de posséder la jeune débutante. Le directeur de Florence fut vainqueur dans la lutte ; la Grisi parut à la Pergola, dans *Il Barbiere*, *Giulietta et Romeo* de Vaccai, et dans *l'Ezia del maestro Celli*.

En 1830, elle parut de nouveau sur ce théâtre, et chanta dans le *Tancredi*, rôle d'*Amenaïde*, dans la *Vestale* de Piccini et dans *Ricciardo e Zoraïde*, à côté du célèbre ténor David. Dans cette même année elle chanta à Pise et contribua convenablement à la fête curieuse de la *Luminara*.

Tant de succès si justement mérités la firent trouver digne de paraître comme prima donna à la *Scala* de Milan, et Piccini s'empressa de composer tout exprès pour sa voix l'opéra *Il Corsaro*. Elle créa ensuite le rôle d'*Aldagisa* dans la *Norma* de Bellini.

Ce fut cette année que Giulietta lia connaissance avec Mme Pasta qui joua avec elle *Anna Bolena*, et donna à sa jeune amie d'excellens conseils, en lui disant un jour : « Je veux vous rendre ce que votre tante fit pour moi, car je vous crois digne de nous succéder. » Ce qui prouve que ces expressions de la grande cantatrice ont été dites avec toute la sincérité d'un noble cœur, c'est qu'à la dernière représentation d'*Otello*, au King's-Theatre de Londres en 1837, Mme Pasta a plusieurs fois applaudi Mlle Grisi, qui, après l'opéra, est allée dans sa loge la remercier d'un suffrage si glorieux.

Les événemens malheureux qui, en 1831, bouleversèrent une partie de l'Italie, éloignèrent Giulietta Grisi de la scène ; elle quitta tout à coup la *Scala* et Milan, un jour où elle devait chanter le rôle de lady Seymour dans *Anna Bolena*.

En 1832, l'astre naissant que des nuages mystérieux avaient dérobé à tous les yeux, reparut à l'horizon, et ce fut à Paris qu'il brilla.

Sa voix légère et facile jusques dans les cordes les plus élevées, sa hardiesse dans les traits, son imagination dans l'improvisation des fioritures, son intelligence de la scène, sa beauté régulière et ses mouvemens gracieux // 259 // justifièrent la faveur qu'elle a trouvée parmi les Parisiens, le jour de sa première apparition au théâtre Favart.

Les progrès rapides qu'elle a faits depuis cette époque, et dont Paris et Londres sont témoins, Mlle Grisi les a dus en partie à l'habileté imitative qu'elle possède au suprême degré. Et que l'imitation du beau soit le trait caractéristique qui distingue principalement Mlle Grisi, c'est ce qu'on peut constater d'après son propre dire. Ces sortes de découvertes sont précieuses, puisqu'elles apprennent à

porter l'attention sur le point, vers lequel l'artiste a véritablement dirigé ses facultés : or, elle a dit à propos de Mme Pasta : « *Io la rubava ascoltandola*, » (je la volais en l'écoutant). A Bologne et à Florence, dans le même but, elle se rendait chaque matin chez Mme Boccabadati, non seulement pour mieux épier les secrets de l'art, et se régler sur les moyens à l'aide desquels, cette actrice se préparait à jouer les grands rôles dramatiques, mais encore pour l'inviter à lui apprendre ce qu'elle possédait et ce qui lui manquait. Mme Boccabadati satisfaisait la noble ardeur de la jeune fille sans réserve et avec une sincérité toute de cœur.

En 1833, Mlle Grisi passa avec une aisance étonnante de *Semiramide* à *Anna Bolena*, puis à *Desdemona*, à *Donna Anna*, et à *la Donna del Lago*.

A partir de cette époque, son talent atteignit le plus haut degré de perfection qu'on puisse désirer, dans une grande cantatrice et dans une grande tragédienne. Toutes ses qualités d'artiste, Mlle Grisi les sait embellir par les plus beaux traits d'obligeance, de désintéressement et de générosité qui puissent honorer l'homme le plus philanthrope. Nous en citerons quelques exemples :

En 1834, Mlle Grisi chanta à Londres à cinq concerts différens, gratuitement et dans la même journée. Au grand festival d'York elle a dit quatorze morceaux dont quatre, sur paroles latines, et quatre autres, en langue anglaise.

Quand Mlle Grisi acheta le beau château de Vaucresson, habité en ce moment par son père, elle en signala la prise de possession par le riche don qu'elle fit à l'église de la paroisse, d'une sainte table et de deux balustrades en fer pour les deux chapelles latérales.

Lors de l'incendie du Théâtre Italien, en témoignage de sa reconnaissance pour le dévoûment admirable que les pompiers montrèrent, la généreuse cantatrice leur fit remettre une somme de 500 fr.

Un journal rapporte aussi, qu'à Londres, Mlle Grisi avait reçu depuis plusieurs années un certain nombre de guinées par représentation. Mme Malibran y vient et stipule quarante guinées de plus chaque soir. L'année d'après, Mlle Grisi, avec une véritable fierté d'artiste, refuse de s'engager à un prix moindre, que celui qu'on avait payé à son illustre rivale, elle s'obstine et obtient tout ; mais, pour prouver que son désintéressement égalait le sentiment qu'elle a de son mérite, la cantatrice envoyait aux pauvres chaque jour les quarante guinées qu'elle recevait en plus.

Tout le monde sait aussi, que cette année nos voisins d'outre-mer ont // 260 // nommée Giulia Grisi *gouvernante honoraire à vie* de l'hôpital de Westminster, en reconnaissance des grands services que son talent a rendus à cet établissement de charité.

On peut dire enfin que l'obligeance de Mlle Grisi égale son talent, puisqu'on compte qu'elle a prêté quarante-cinq fois gratuitement le secours de sa voix à des artistes ou à des amis.

Mlle Grisi est une belle personne dans toutes l'acception du mot, et encore plus gracieuse. Elle possède la plus profonde intelligence de la scène, et sait soumettre son chant à une foule de nuances délicates et d'inflexions heureuses. Sa voix, douée d'une flexibilité de vocalisation surprenante, exécute tout ce que l'art a imaginé de plus difficile avec une perfection, une aisance, un charme, dont cette *diva* est seule capable.

Quoique le véritable talent de Mlle Grisi consiste à remuer fortement l'âme et à exciter les passions, elle sait cependant l'assouplir aux exigences de la situation ; et avec cette voix moelleuse et cette grâce qui lui sont propres, elle sait répandre dans tout votre être, un ravissement de plaisir qui conduit jusqu'à l'extase. – Elle a cessé de chanter et vous croyez encore l'entendre :

E la dolcezza ancor dentro ti suona.

Mais lorsque dominée par la situation, elle se laisse emporter par ses facultés énergiques, lorsque son cœur s'exhale en accents touchans et passionnés, lorsqu'elle suit l'élan de ces heureuses inspirations, lorsque cette puissance dramatique qui circule dans tout son être trouve un libre essor ; lorsqu'enfin elle se révèle grande cantatrice et tragédienne consommée ; oh ! c'est alors, qu'elle est admirable et sublime, c'est alors que toutes expressions de louange est au dessous de son talent, c'est alors qu'on peut lui appliquer le vers du divin Alighieri :

GRISI su l'altre come aquila vola.

D. MONDO.

No. 66	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Mlle Giulia Grisi.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 23 décembre 1838
	ISSUE/YEAR	No. 52; 1 ^{er} année
	AUTHOR	Marie Escudier
	PAGES	1-3
	SOURCE	Journal

ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS. MLLE GIULIA GRISI¹.

Dans la famille de Giulia Grisi, l'art du chant n'est pas héréditaire, comme on l'a dit. Ni son père, ni sa mère n'appartenaient au théâtre, et nous ne pensons pas qu'en remontant plus haut, on trouvât parmi ses ancêtres vestige de célébrité musicale. Nous savons seulement que Mme Grassini, qui a eu dans le temps de grands succès sur la scène italienne, est la tante de Giulia et de Judith Grisi, et peut-être les deux sœurs doivent-elles aux encouragemens de la célèbre virtuose une partie de leur talent.

Mais la réputation de grande cantatrice que s'est faite surtout Giulia Grisi, c'est à l'école italienne qu'il faut en faire remonter la source. On ne peut pas dire qu'elle ait eu de maître ; seulement, avec son admirable talent d'imitation, elle a su puiser dans la fréquentation des grands artistes cette réunion de qualités diverses qui lui ont fait une place à part au milieu des artistes contemporains. Ainsi, elle doit à son admiration réfléchie pour Mme Malibran la première révélation de ces élans dramatiques qu'elle a développés ensuite avec tant de bonheur ; à Mme Pasta, cette noblesse, cette sévérité tragique, cette expression large et puissante qu'elle apporte surtout dans les rôles du nouveau répertoire italien. Mais Mme Pasta n'avait pas cette incroyable égalité que nous admirons dans notre grande cantatrice.

Car, une fois pour toutes, il faut bien s'entendre sur ce qu'on appelle une belle voix. Il est malheureux que des artistes qui sont les plus haut placés dans l'opinion du public, et qui n'ont conquis qu'à force de travail le blason artistique, soient exposés à trouver sur leur route des juges passionnés, soit adulateurs outrés, soit détracteurs aveugles.

Une belle voix est celle qui, dans une juste étendue de son registre, est puissante, limpide, ronde, vibrante et flexible. Voilà la beauté naturelle de la voix. Ces qualités, il faut les retrouver à tous les degrés de l'échelle vocale de chaque chanteur, et c'est l'art qui donne cette perfection.

Mais il faut se garder de croire que la plus belle voix soit seulement celle qui a le plus d'étendue. Un artiste pourrait posséder le plus grand nombre d'octaves imaginable dans son registre, et n'avoir pourtant qu'une mauvaise

¹ Cette première étude ouvre la série des artistes que nous nous proposons de publier successivement sur les principaux artistes des théâtres lyriques.

voix, s'il n'y joignait pas cette égalité qui constitue, selon nous, la véritable beauté vocale. Ainsi, Mme Malibran était assurément une grande cantatrice, mais personne ne niera que son instrument, quoique fort étendu, ne fût sous d'autres rapports très défectueux. Elle descendait plus bas que Mlle Grisi et s'élevait aussi plus haut qu'elle ; mais ses sons aigus et ceux du médium, qui lient la voix de tête à celle de poitrine, étaient presque désagréables ; et c'est à atténuer, à dissimuler ces défauts que son art, ou pour mieux dire son artifice, trouvait des ressources admirables. Il lui arrivait même souvent d'être obligée de changer des phrases dans quelques partitions, pour couvrir les défauts de son organe, et nous-même nous avons entendu Rossini, avec cet esprit caustique qui le caractérise, faire des observations malicieusement spirituelles sur les arrangemens que Mme Malibran adoptait à quelques passages d'*Otello*, et que le grand maître qualifiait de *chemins de traverse*.

La voix de Mlle Grisi s'étend sur une échelle de deux octaves. Elle monte de *l'ut* à *l'ut* aigu. C'est, dans le registre du parfait soprano, une très belle étendue, qui donne au compositeur les moyens de développer toutes les richesses de la mélodie, même les caprices de la fantaisie. Mais dans cette étendue, qui est certes plus qu'ordinaire, quelle justesse, quelle pureté, quelle force, quelle *morbidezza*, quelle rondeur, et quel velouté de sons ! Aussi pouvons-nous assurer, si notre théorie sur la beauté // 2 // de la voix est juste, comme doit le trouver tout homme de l'art, que jamais on n'a entendu une voix plus complètement belle que celle de Giulia Grisi. Toutefois qu'on n'ajoute pas à ces expressions un autre sens que celui que nous y attachons nous-mêmes, car nous n'entendons parler ici que des moyens naturels de la voix.

L'intonation est une autre qualité essentielle qui mérite toute l'attention de la critique, lorsqu'il s'agit d'apprécier un chanteur. Il n'appartient pas à tout le monde de reconnaître, non pas la justesse absolue de l'intonation, mais ces nuances délicates, presque imperceptibles, qui établissent les quarts ou les demi-quarts de tons. Mme Pasta, cette grande cantatrice, avait le défaut de baisser, *calare*, comme disent les Italiens : en France peu de monde a remarqué ce défaut ; mais en Italie, où les oreilles sont plus exercées, le public avait besoin de s'habituer à l'entendre pour oublier une pareille imperfection, rachetée d'ailleurs par tant d'autres moyens acquis et naturels. Eh bien ! l'intonation de la voix de Mlle Giulia Grisi est tout ce qu'on peut imaginer de plus sûr, de plus net, de plus fini ; car chez elle, si le défaut qu'avait Mme Pasta existait, même dans les plus petites proportions, il choquerait les oreilles les plus rebelles, à cause de la force avec laquelle elle attaque les notes. On sait que la voix de Mlle Grisi brille surtout par la netteté et la précision ; jamais une note douteuse n'a trahi sa vocalisation toujours irréprochable.

Parlons maintenant de sa méthode. Elle est ce qu'elle doit être dans Mlle Grisi ; c'est la nature même de sa voix qui lui a indiqué, comme par instinct, la manière qu'elle devait adopter. Son organisation puissante, la portée de ses sons, l'entraînaient évidemment vers le style large, déclamatoire, dramatique. Dans le cercle de ces moyens, on peut dire que sa méthode est celle qui lui convenait le mieux, puisque c'est par elle que Mlle Grisi est arrivée au faite de l'art considéré au point de vue tragique. Ainsi, tout ce qui est du ressort des passions fortes,

comme la colère, l'amour fougueux, la jalousie, la fureur, trouve en elle un interprète merveilleux. Oui, son chant, ses moyens naturels, sa méthode, sa figure belle, expressive, majestueuse, tout en elle est noble et théâtrale ; on voit qu'elle ne peut ni ne doit chanter pour chanter ; son élément est le drame dans ce qu'il a de plus élevé, de plus sublime. C'est pour cela que Mlle Grisi affectionne tant les grands rôles de Desdemona, d'Anne Bolena, et celui de Norma, qui résument les trois nuances les plus tranchées de l'amour, passion, comme on sait, la plus théâtralement dramatique. Desdemona, c'est l'amour dans toute son ardeur et son désespoir ; Anna Bolena, c'est aussi l'amour dans toute sa mélancolie et ses regrets ; Norma c'est encore l'amour dans toute sa jalousie et ses fureurs terribles. Il n'est donc pas étonnant que Mmes Pasta, Malibran, Ronzi, et après elles Mlle Grisi, aient porté leur prédilection sur ces rôles éminemment tragiques, dans lesquels les trois nuances de la passion se trouvent indiquées avec des couleurs Michel-Angelesques. Trouvez donc dans le répertoire ancien un seul opéra qui offre au même degré autant de situations fortes qu'*Otello*, *Norma* et *Anna Bolena* ?

Que signifie maintenant le reproche adressé à Mlle Grisi de ne pas aimer aussi cordialement le rôle de Dona Anna qu'elle remplit dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], de Mozart ? Assurément son organisation musicale ne lui dérobe aucune des nombreuses beautés qui abondent dans ce chef-d'œuvre ; mais, nous le répétons, il n'est pas dans la nature de Mlle Grisi de chanter pour chanter. Or, quelles situations le poème insipide de *Don Juan* offre-t-il au genre de talent de la belle cantatrice ? Figurez-vous Talma jouant Figaro, ou Mlle Rachel le personnage de Colombine.

Et pourtant, y a-t-il beaucoup de cantatrices qui aient rendu et qui rendent aussi bien que Mlle Grisi les rôles si légers, si spirituels, si coquets de Rosina, dans *le Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*], de Ninetta, dans *la Pie Voleuse*, et de dona Anna, dans *Don Juan* ? Nous ne craignons pas de dire que si Mlle Grisi est naturellement portée vers les rôles tragiques, la souplesse merveilleuse de son organisation est assez grande pour lui permettre d'aborder, sinon avec une égale prédilection, du moins avec le même éclat, la musique simple, légère et gracieuse. Il en était de même de Mme Malibran, de Mme Pasta et de Mme Ronzi [Ronzi de Begnis].

Comme ses devancières, Mlle Grisi possède une méthode parfaite de vocalisation. La foule de traits heureux, de nuances délicates, d'inflexions gracieuses dont elle orne le chant, ses évolutions de voix si bien marquées, au moyen desquelles elle aborde toutes les difficultés, sont autant de qualités qui la distinguent, même parmi les plus célèbres cantatrices dans ce genre. Mais ce qui l'élève au-dessus des autres, c'est son chant à *mezza-voce*, ce sont ses *smorzature* surprenans. Quels efforts, quel travail, quelle constance ne lui aura-t-il pas fallu pour parvenir à régler cette puissance formidable de voix, à la contenir, à l'amoindrir, à lui donner enfin, dans les sons les plus faibles, cette égalité, cette clarté et en même temps cette douce vibration qui vous pénètre, et qui a fait surnommer Rubini *le roi du chant*.

Si l'on veut considérer Mlle Grisi au point de vue mimique, il faut bien avouer qu'on a rarement rencontré dans la même personne un assemblage aussi brillant de toutes les qualités qui peuvent réaliser l'idée de la grande tragédienne. La France, l'Angleterre et l'Italie ont rendu hommage à sa beauté, dont les effets sont si puissans au théâtre. Tout le monde admire la pureté de ses traits, le contour à la fois sévère et harmonieux de ses lignes, l'éloquence de ses yeux, l'expression cadencée de tous ses mouvemens, cette noire et brillante chevelure qui lui donne tant de majesté dans les scènes de désespoir ou de délire. Son jeu, son chant, son regard, tout révèle l'inspiration et la spontanéité ; rarement on la voit dans le même rôle rendre de la même manière les différentes situations dramatiques. Comme dans l'organisation d'un artiste tout se lie et s'enchaîne, son jeu et son chant la poussent toujours vers l'expression dramatique, dans ce qu'elle a de plus fort et de plus élevé.

Mais, nous dira-t-on, le tableau que nous avons tracé fait de Mlle Grisi un artiste complet et presque idéal. Tel n'a pas été notre but ; nous avons étudié consciencieusement toutes les faces de cette figure artistique, et à côté de ces immenses qualités, nous avons trouvé quelques taches qui, sans être très graves, veulent cependant être signalées. Ce qu'on peut lui reprocher, ce sont précisément les défauts de ses qualités. La puissance extrême de ses moyens la porte, la pousse, l'entraîne parfois à l'exagération. Souvent elle parvient à la maîtriser, mais souvent encore ses efforts sont impuissans, et alors elle est entraînée au-delà de la vérité ; c'est là au reste le défaut de toutes les organisations fortes, quel que soit le degré de l'échelle sociale où elles se trouvent placées. Ajoutons que si ces défauts viennent quelquefois interrompre le plaisir qu'on éprouve en l'écoutant, ce plaisir est si vif, l'interruption si courte, et le talent de la virtuose si élevé, qu'on les oublie facilement. Que sont d'ailleurs ces imperfections, en comparaison de la manière noble de phraser le récitatif, de l'expressions, du pathétique, du goût parfait, de l'invention dont le chant et le jeu de Mlle Grisi offrent de si fréquens exemples ?

Lorsque Mlle Grisi commence une phrase de longue haleine, on dirait qu'elle a de la peine à mettre sa voix en jeu et à lui imprimer le mouvement que commande la mesure. Cette difficulté ne provient pas, comme on l'a dit, de l'aridité de sa bouche et de son gosier, c'est au contraire la surabondance de salivation qui fait que, dans le premier élan, sa voix hésite et reste en suspens. Mais c'est à peine si l'habile cantatrice laisse à l'auditeur le temps de s'en apercevoir. Une fois l'impulsion donnée, sa bouche et son gosier la servent admirablement ; elle soutient sans fatigue les rôles les plus longs et les plus pénibles ; son débit est continuellement sûr, et jamais le plus léger ralentissement ne vient compromettre la mesure.

On a mis en parallèle Mlle Grisi et Mme Persiani : quel rapport // 3 // existe-t-il entre ces deux artistes ? Le public plus sage montre tous les jours ses progrès en musique, en repoussant même l'idée d'une comparaison ; il a compris que ce qui ne se ressemble point ne peut se comparer raisonnablement. Ainsi que nous le disions dernièrement : « quoique fort habile dans l'art de *manœuvrer* sa voix, ce n'est point dans cette sorte de talent que Mlle Grisi fait consister son mérite principal : une organisation énergique, puissante, sensible et

impressionnable à l'excès est le principe de sa manière originale et pénétrante, de ces heureuses inspirations dont tous ses rôles sont empreints, et des émotions qu'elle procure aux spectateurs les plus froids. »

La femme n'est pas moins noble que l'artiste. Tout le monde connaît les belles actions de Mme Malibran, et le généreux emploi qu'elle savait faire de l'or qu'on lui prodiguait en échange de son admirable talent. Eh bien ! ceux qui ont le bonheur de vivre dans l'intimité de Mlle Grisi, et à qui elle ne peut dérober complètement les actes de sa vie, pourraient en raconter qui honorent son caractère et son cœur. Nous regrettons que la publicité ne puisse s'en emparer pour les opposer aux timides échos qu'a trouvés parmi nous la grossière malveillance de la presse anglaise. Mais ce que nous avons le droit de dire sans que sa modestie puisse s'en offenser, c'est que dans le monde on ne trouverait peut-être pas une femme plus généreuse, plus désintéressée, plus compatissante au malheur ; et plus d'un artiste que la mode caresse gagnerait à suivre ses exemples, et pourrait apprendre d'elle à soulager les malheureux !

M.E.

No. 67	TITLE	Mlle Giulia Grisi. (Dans <i>Semiramide</i> .)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	L. Couailliac
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

**Mlle GIULIA GRISI
(DANS *SÉMIRAMIDE*).**

Nous pourrions procéder pour Grisi comme pour Lablache, la nommer, citer tous les rôles qu'elle a joués, ou plutôt toutes les victoires qu'elle a remportées dans les belles campagnes que les chanteurs italiens ont livrées depuis huit ans à l'admiration un peu difficile des dilettanti parisiens, – et tous nos lecteurs se chargeraient de faire pour nos éloges de son talent. Car, nous le répétons, c'est là l'écueil que rencontrent les panégyristes des artistes à grande et légitime renommée, de ne pouvoir trouver aucune formule laudative qui n'ait déjà été mille fois répétée par la foule.

Mais mademoiselle Grisi est dans une position toute particulière. Le sceptre qu'elle a long-temps tenu seule à Favart, on cherche à le lui ravir. Moins heureuse que Lablache, elle a rencontré des rivalités peu dignes d'elle. On veut partager son trône, morceler son empire. C'est donc un devoir pour nous de faire ressortir les belles et rares qualités qui la distinguent, et de montrer les droits qu'elle peut avoir à régner sans partage. Nous ne nous contenterons pas d'une esquisse biographique, nous entrerons dans une courte analyse du talent de la belle cantatrice. Si ce travail paraît superflu, aujourd'hui que le talent de mademoiselle Grisi a été proclamé et reconnu d'une manière si éclatante par les mille voix de la critique, s'il semble peu convenable que l'on soumette encore à l'examen une réputation si grande et si incontestable, on voudra bien s'en prendre moins à nous qu'aux attaques imprudentes et peu mesurées dont mademoiselle Grisi a été l'objet. – Et ici nous avons moins la prétention de mettre dans la balance notre conviction personnelle que de nous faire l'écho des jugemens les plus éclairés, les plus indépendans et les plus sincères.

Mademoiselle Grisi est née à Milan, en 1812. Son père était officier topographe. Elle montra de bonne heure beaucoup de goût pour la musique. Sa vocation // [2] // était même tellement décidée, qu'elle fit violence à ses parens pour qu'ils lui permissent d'embrasser la carrière où elle s'est illustrée. Elle avait du sang d'artiste dans les veines ; sa mère était sœur de la célèbre madame Grassini. – Elle trouva dans sa famille même un maître habile et attentif ; l'un de ses oncles, professeur distingué, la mit par ses leçons en état de paraître sur la scène.

Elle débuta, en 1828, à l'âge de seize ans. Elle fit ses premiers pas sur le théâtre de Bologne, et la première musique qu'elle chanta pour annoncer sa venue au monde des dilettanti fut de la musique de Rossini. C'était d'un heureux

augure. Dès cette époque le compositeur Mililotti écrivit un opéra tout exprès pour elle, et il n'eut pas lieu de se repentir d'avoir associé sa fortune à celle de la jeune virtuose. Talent d'une bien grande espérance, n'est-ce pas, que celui qui dès son apparition inspire déjà cette confiance aux hommes les plus exercés dans l'art ? – Pendant la même année elle joua à Florence le rôle de Juliette dans les *Capulets* [*I Capuleti e Montecchi*] ; puis elle alla à Pise, de là à Milan. C'est à Milan que son talent se fit réellement jour pour la première fois. Elle créa le rôle d'*Adalgise* dans la *Norma*, et y obtint l'un de ces triomphes qui sont la base d'une grande renommée. Quelques intelligences d'élite avaient peut-être deviné déjà ce qu'il y avait d'avenir dans Giulia Grisi, mais son talent ne s'était point encore révélé à la masse du public, à cet aréopage qui se compose de tout le monde, et qui seul distribue les couronnes et dispense la gloire. A Milan, Giulia Grisi donna à sa réputation naissante la sanction populaire. Il n'y a de grandes et véritables renommées que celles qui sont acceptées par la foule. Les autres sont des réputations de coterie, des gloires de coin du feu, et rien de plus ; la postérité ne leur appartient pas. Un siècle ne lègue au siècle qui le suit que les talents et les œuvres qui ont reçu la consécration de la foule. En fait de gloire, il n'y a point d'aristocratie. Il faut que les têtes les plus élevées passent sous les fourches caudines du jugement de tous ; c'est de là seulement qu'elles sortent radieuses et couronnées de lauriers immortels.

En 1832, Giulia Grisi se montra à Paris. La puissance de sa voix, la perfection de sa méthode, sa beauté et ses grâces, lui assurèrent tout d'abord devant le public de Favart un très-bienveillant accueil. Et cependant les difficultés étaient immenses pour la débutante : elle passait tout-à-coup des exagérations et des licences de la scène italienne à la mesure et à la délicatesse de la scène française ; elle paraissait à côté d'une cantatrice qui était à juste titre l'idole du public, et qui restera dans nos souvenirs comme un modèle d'éternelle perfection.

Giulia Grisi ne se contenta pas de ce succès déjà si honorable, elle voulut aller au-delà. Son ambition était à la hauteur de ses belles et puissantes facultés : elle voyait la première place, elle avait la prétention d'y atteindre ; et plus le // [3] // talent qu'elle avait sous les yeux était grand et admirable, plus elle résolut de faire d'efforts pour l'égaliser. De cette époque data pour elle une ère de travail assidu et d'études opiniâtres ; jamais le courage et l'application n'étaient venus aussi puissamment en aide aux plus heureuses dispositions naturelles. Giulia Grisi fut bien récompensée de ses efforts par les résultats qu'elle obtint. Ses progrès étaient sensibles. Tous les jours le public découvrait en elle de nouvelles qualités, et se plaisait à les encourager par ses suffrages. Son approbation et son goût dirigeaient Giulia dans ses essais. On peut dire qu'elle est l'élève des dilettanti parisiens, élève brillante et qui leur fera un éternel honneur. – Enfin elle put aspirer aux principaux rôles du répertoire, et elle recueillit aux applaudissemens de tout l'héritage complet de madame Malibran. Depuis lors, mademoiselle Giulia Grisi occupe au Théâtre Italien et dans l'estime de tous les dilettanti la première place. Sa réputation est immense, méritée, et les talents qu'on a voulu opposer au sien n'ont servi qu'à le faire ressortir et briller davantage.

C'est que Giulia Grisi n'est point seulement une cantatrice de premier ordre, mais encore une actrice admirable, et à l'école de laquelle bien des tragédiennes pourraient se former. Les sujets italiens nous avaient habitués jusqu'ici à une richesse de vocalisation, à un luxe d'harmonieuses et habiles fioritures, à une science raffinée du chant, qui étaient un grand mérite, mais qui étaient aussi leur seul mérite. Or, nous aimons en France l'action dramatique jointe à la science du chant ; la troupe italienne que nous possédons depuis huit ans nous a donné de beaux modèles de cette alliance si rare et si désirable. Lablache et Grisi resteront comme deux types de la perfection dramatique.

La voix de Giulia Grisi a de l'ampleur, de la souplesse, de l'éclat. Elle exprime avec énergie les angoisses de la passion, et traduit avec grâce et facilité les nuances les plus délicates du sentiment ; mais il faut le dire, c'est dans le chant dramatique qu'elle se déploie avec le plus de puissance et d'avantage : alors l'âme tout entière de l'artiste passe dans sa voix et éclate en admirables accords.

Jamais de doute, jamais d'hésitation ; le son est jeté avec une effrayante assurance. En écoutant Giulia Grisi, on reste convaincu que la musique est bien le langage des passions. – Quelle force ! quelle sûreté d'intonation ! que de diamans et que de perles ! Combien il faut d'habileté pour dissimuler ainsi le travail, pour être ardente, passionnée, cruelle, remplie de haine et d'amour, sans s'éloigner en rien des règles du goût le plus pur et de la perfection la plus exquise ! La tragédie ainsi interprétée est pour nous l'idéal du beau. Figurez-vous les mélodies de Rossini venant compléter les inspirations harmonieuses de Racine, – et Athalie chantée par Giulia Grisi ! Il est regrettable que ces beaux talents ne soient condamnés que trop souvent à faire valoir des œuvres faibles et décolorées ; mais leur // [4] // gloire n'en est que plus grande : ils réchauffent des poèmes froids et sans vie ; ils animent des drames sans force et sans invention. Il faut bien de la chaleur et de l'énergie pour galvaniser ainsi des cadavres. Elle serait longue la liste des ouvrages détestables, même sous le rapport musical, que mademoiselle Grisi a eu le talent de faire accepter au public. Ce sont là de ces bonnes fortunes qui n'arrivent qu'aux artistes éminents.

Giulia Grisi est une grande tragédienne : ses attitudes sont nobles et grandes, sa physionomie exprime toutes les passions avec une surprenante mobilité, et son geste est plein de dignité et d'ampleur. Rien n'est beau comme de la voir le sourcil froncé, le bras tendu en avant, le corps majestueusement porté en arrière, rien n'est beau comme de la voir exprimer la colère et l'indignation. C'est une statue antique, et qui appelle le ciseau d'un Phidias ou d'un Praxitèle. Nous avons vu bien souvent l'un de nos plus grands artistes en contemplation devant les poses magnifiques et les grandes attitudes de mademoiselle Grisi. Il comparait cette réalité aux plus beaux mensonges de la Grèce, et des pleurs coulaient de ses yeux. Ses rêves les plus beaux, ses rêves d'artiste avaient pris forme, et lui apparaissaient de nouveau avec toutes les magnificences de la vérité et de la vie.

Lorsqu'à tant de qualités, produit du travail, de l'art et de la nature, on joint, comme mademoiselle Grisi, une beauté qui n'a rien à envier aux modèles

que l'antiquité a transmis à notre religieuse admiration, on offre sans contredit aux applaudissemens du public l'ensemble le plus remarquable que la scène ait jamais possédé.

L. COUAILHAC.

No. 68	TITLE	Théâtre-Italien. Rentrée de Julia Grisi.
	JOURNAL	<i>Le Figaro</i>
	DATE	Jeudi 13 mars 1856
	ISSUE/YEAR	No. 112; 3 ^e année
	AUTHOR	B. Jouvin
	PAGES	7-8
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

THÉÂTRE ITALIEN RENTÉE DE JULIA GRISI

Lorsque la Malibran, fatiguée de bravos, se fut mise à courir l'Europe, ne se fixant nulle part et dressant sa tente, aujourd'hui en Angleterre, demain en Italie, le théâtre Italien, qui avait mesuré d'un regard toute l'étendue de cette perte, engagea quatre *prima donne*. Cette monnaie d'un génie irrévocable perdu pour nous, c'était la Boccabadati, la Ungher [Unger], Judith [Giuditta] et Julia Grisi [Giulia Grisi].

La Boccabadati jouissait d'une réputation fort grande au delà des monts ; elle y avait été la camarade applaudie de Tamburini et de Lablache : mais, à cette époque, l'artiste ne pouvait offrir à notre curiosité que les intermittences d'un beau talent à son déclin ; à peine nous fut-il donné d'en apercevoir le crépuscule vaincu par la nuit : ainsi que Davide, la Barbieri-Nini, la Frezzolini et Guasco, ce n'était plus qu'un soleil éteint. Après deux ou trois apparitions malheureuses dans le *Sonnambule* [*Sonnambula*], le public désappointé eût volontiers crié à Amina en cornette : « Mademoiselle, allez vous recoucher ! »

La Ungher [Unger], compatriote et camarade d'études de la Sontag, était une Allemande italianisée, dont l'originalité, en ce temps-là, consistait à s'approprier, avec un rare bonheur d'imitation, le style des grandes virtuoses. Serinette sur laquelle il semblait qu'on eût noté les plus beaux effets de l'art contemporain, elle faisait entendre *ad limitum* les points-d'orgue à la mode de la Malibran ou de la Pasta. La Ungher [Unger] n'avait rencontré encore ni son théâtre ni son genre. Mais, de retour en Italie, elle devint l'interprète favorite de Mercadante, et grâce au maître qui l'avait devinée, elle se révéla chanteuse et tragédienne. La Ungher [Unger] était venue à Paris trop tôt, comme la Boccabadati trop tard.

L'existence des deux sœurs Judith et Juliette nous avait été révélée par une lettre de Berlioz, alors prix de Rome et voyageant aux frais de l'Institut, lettre qui fut insérée, je crois, dans la *Gazette Musicale*. Le critique, impitoyable pour l'Italie, ses compositeurs et ses chanteurs, n'avait trouvé à louer, dans Bellini, que l'*unisson* du finale des *Capuletti* [*I Capuleti e Montecchi*] et un beau cri de Roméo. – Roméo, c'était Judith Grisi, la sœur aînée de celle qui devait régner quinze ans sur le théâtre Italien de Paris.

Julia Grisi avait dix-huit ans, lorsque la direction des Bouffes, fort désappointée de l'insuccès de son *étoile* de première grandeur, - la Boccabadati, -

joua son *va-tout* sur un coup de dés unique, en confiant la fortune du théâtre à une jeune fille, venue modestement en France à la suite et sous le patronage de sa sœur. Ce début, qui devait être un triomphe inespéré, eut lieu au mois de novembre 1832, dans un rôle, le plus varié, le plus complet du répertoire, la *Semiramide*.

Giulia Grisi, - on peut le dire aujourd'hui, - célèbre du jour au lendemain, devait tout à sa beauté, et rien encore à son talent. Sa voix, étendue, bien timbrée et naturellement agile, n'était qu'un instrument aux mains d'une écolière capricieuse. De l'art et du goût, il n'en fallait pas chercher la trace ; de la passion, elle n'était pas née encore ; du style, la cantatrice s'en est passée sans réussir moins fort pour cela. - Mais elle avait un torse et des bras de statue, des épaules de nymphe, un visage de camée, une chevelure d'amazone, des yeux médiocres, mais d'une câlinerie féline : je ne sais quelle majesté dans un geste parfois trivial, et quelle grâce légère dans cette statue trop solidement scellée sur sa base, - et avec tout cela dix-huit ans !

Sans marchander plus longtemps son plaisir, lorsque la débutante se fut écrié : *son Régina !* le public battit des mains à cette souveraine improvisée.

Jusqu'à l'époque de sa rivalité avec la Persiani, la chanteuse se contenta de demander tous ses succès à sa beauté et à sa voix. Tout au plus, en écoutant Rubini produire de grands effets avec l'emploi alterné du *forte* et du *piano*, l'idée lui vint elle de faire, à son tour, des oppositions de *mezza voce*. Cette ventriloquie obtint un très grand succès et passa pour du style. « Enfin, la Persiani vint ; » malgré sa voix de clavecin fêlé, celle-ci fut véritablement la virtuose du théâtre, et la Grisi dut, pour égaliser la lutte, la transporter sur un autre terrain.

Le talent lui arriva avec la conscience de son infériorité relative : vaincue comme chanteuse, elle se releva et se révéla à tragédienne puissante, et, laissant à sa rivale les points d'orgue inaccessibles de Rosine [Rosina] et de Lucie [Lucia], elle garda pour elle les fureurs de *Norma*. La dernière venue avait compté sur le suffrage discret des gens de goût, - Grisi conquiert la foule, les ovations bruyantes et la popularité.

Ce personnage de *Norma*, - le seul qui n'ait pas échappé entièrement à la cantatrice, après vingt-trois ans de carrière, - a été le rayonnement suprême au théâtre, de deux femmes de génie : la Pasta, qui le créa, et la Malibran, qui devait y trouver la mort dans un dernier triomphe.

Calme, serein, et d'une grande sobriété de geste et d'attitude, madame Pasta se préoccupait surtout de l'*idéal* du rôle, tandis que la Malibran, livrée à tous les excès et à tous les accidents de l'improvisation, trahie par sa voix ou par ses forces, mais bien servie par son âme, trouvait la note passionnée, et, en quelque sorte, la vibration humaine. Pâle, vêtue de blanc, éclairée par un rayon de lune, la première était bien mieux la prêtresse d'Irmensul ; mais avec ses élans tumultueux et ses bonds irréguliers, la seconde était bien plus la maîtresse abandonnée de Pollion [Pollione]. La Pasta vous élevait dans les régions sereines

de l'art avec la cavatine de *Casta Diva* : la Malibran vous arrachait des sanglots et des larmes, avec les adieux de Norma : *Qual cor tradisti ! qual cor perdesti ! // 8 //*

Julie Grisi, avant de venir en France, avait pu étudier avec fruit madame Pasta, auprès de qui elle jouait le personnage d'Adalgise [Adalgisa], et entendre la Malibran, qui, en ce temps-là, parcourait triomphalement l'Italie. Elle n'avait ni la passion créatrice de l'une ni le lyrisme châtié de l'autre ; elle était loin surtout de posséder le savoir de cantatrice et le grand style de toutes deux. Par tempérament et non par réflexion, elle joua donc Norma en s'éloignant des grandes traditions de ses devancières.

Médiocre et sans souffle pour l'exécution de l'importante cavatine du premier acte, dépourvue de charme et de sensibilité dans le couplet final, Julie Grisi, accumulant tout l'intérêt sur une situation unique, sacrifia le rôle à l'effet du trio entre Norma, Adalgise [Adalgisa] et Pollion [Pollione]. La fille d'Orovèse [Oroveso] cessa d'être une déesse comme chez la Pasta, une muse shakespearienne comme chez la Malibran : l'actrice en fit une virago, mais une virago sublime. Elle se dit que le génie, c'est la vérité, et que toutes les femmes blessées au cœur devaient pousser le même cri, et ce cri de la fureur jalouse, elle le trouva dans sa poitrine frémissante.

L'autre soir, méconnaissable, fatiguée, sans voix et sans audace, la Grisi s'est réveillée et s'est retrouvée, une dernière fois avant de s'éteindre, dans ce trio de la *Norma*. Mais pour le reste de l'ouvrage, quelle nuit et quel néant !

La grande actrice est tombée au niveau des comparses qui lui donnaient la réplique, M. Soldi, M. Carrion et mademoiselle Pozzi. Avec son masque de brebis morte et sa petite voix de poupée à ressort, mademoiselle Pozzi me faisait l'effet, – dans le beau trio où Norma la dispute à Pollion, – d'une petite boule de neige sur laquelle avait roulé un charbon ardent.

Un artiste qui, à sa sortie du Conservatoire, n'avait fait que passer à l'Opéra pour se fixer en province, M. Barbot a débuté lundi à l'Opéra-Comique, dans le rôle classique des ténors à ce théâtre, George Brown de la *Dame Blanche*. – M. Barbot est un excellent musicien et un chanteur d'école. Elève de Garcia, il suppléait parfois son maître au Conservatoire, où il fut le répétiteur et le professeur de plusieurs de ses condisciples, – entr'autres de Bataille.

La voix de M. Barbot, développée et, en quelque sorte, créée par le travail, n'a pas un grand volume, et, pour lui donner du timbre, l'artiste est obligé de la placer dans la gorge ; mais, quand elle a recours aux sons mixtes, cette voix acquiert un charme vraiment sympathique. Le chanteur phrase et vocalise avec une merveilleuse facilité : l'abus en ceci était un moyen d'infaillible succès en province : pour le public de Paris, un peu plus de sobriété ne gênerait rien. Quoi qu'il en soit, M. Barbot a été bien accueilli, et il a mérité de l'être ; et puisque le voilà à l'Opéra-Comique, M. Perrin fera sagement de l'y garder.

Pepito, représenté, il y a deux ans, aux Variétés, vient de reparaître sur une scène plus musicale. Pradeau a remplacé Leclère ; M. Petit-Delamarre, le ténor Biéval, et une débutante, mademoiselle Hesmez, a pris le rôle à l'origine par mademoiselle Larcena.

Pepito est un véritable opéra comique et une pièce raisonnablement faite, et voilà justement ce qui manquait aux Bouffes depuis la réouverture de la salle Choiseul. Nous autres, écrivains, nous venons chercher à ce petit théâtre un délassement à nos travaux, y faire, en quelque sorte, une débauche d'esprit de gaîté. Je l'avouerai à ma honte, sans scrupule et sans remords, je me laisse volontiers distraire de la musique par les cascades de Pradeau ; et il arrive que les points-d'orgue de mademoiselle Dalmont ne me réjouissent pas, à beaucoup près, autant que les *videm* et les *floc-floc* du bouffon Léonce. Après un pareil aveu, je livre ma tête à Offenbach.

Mais le public n'est pas de mon avis, et je l'ai vu se scandaliser très fort et se fâcher tout rouge aux désopilantes folies de *Ba-ta-Clan*, qui avaient le don de me divertir. Il est évident que Boileau nous a gâtés le goût avec son proverbe :

« Il faut même en chansons du bon sens et de l'art. »

Pepito est donc venu tout exprès pour remplir les conditions de ce programme, et les spectateurs ne manqueront pas de fredonner, en rentrant chez eux, le refrain de la chanson à boire.

Pradeau a joué la scène d'ivresse, non plus en *cascadeur*, mais en comédien. Il est impossible de faire avec plus de vérité le récit de ses infortunes de *serpent*.

Mademoiselle Hesmez a du charme, de l'intelligence et de la distinction. Seulement, sa voix, un peu lourde, se meut difficilement dans les choses de légèreté, et ne saurait se poser qu'à la condition d'interpréter de la musique large.

Le soir où le théâtre reprenait *Pepito*, il l'a fait suivre d'un divertissement exécuté par six jeunes danseuses. Ce petit ballet, qui a été fort goûté et qui dure à peine quelques minutes, a nom *la Provençale*. A la bonne heure ! et je me réjouirai sincèrement de cette réussite, si elle peut enterrer, une bonne fois pour toutes, *Pierrot clown*, *la Statue de l'Alcade*, et le genre si mortellement ennuyeux de la pantomime, – cette erreur sans esprit du public parisien.

B. Jouvin.

No. 69	TITLE	Les grands artistes. Giulia Grisi.
	JOURNAL	<i>La Semaine illustrée</i>
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	La Framboisière
	PAGES	1205-1206
	SOURCE	F-Pn, dossier d'artiste

LES GRANDS ARTISTES GIULIA GRISI

Giulia Grisi naquit à Milan en 1812. Elle était la fille aînée d'un ancien officier topographe de l'Empire et la nièce de la célèbre Mme Grassini, qui partagea, en 1798, les succès de Garat sur la scène parisienne.

Un ami de la famille, le maëstro Mililoti, charmé de l'éclat et de la justesse de la voix de la jeune fille, composa à son intention un opéra qui fut son début dans la carrière lyrique ; elle chanta ensuite *Zelmire* [*Zelmira*], de Rossini, puis elle parcourut successivement la Bologne, Florence, Pise, Milan, où nous la voyons remplir le rôle d'Adalgise à côté de Pasta qui jouait Norma.

Elle vint à Paris en 1832 ; son répertoire fut celui de ses devancières : Fodor, Pasta, Pisaroni, Malibran. Elle eut l'honneur de créer en 1835 *les Puritains* [*I Puritani*], la dernière œuvre de Bellini. Jamais on n'avait entendu // 1206 // un pareil quatuor vocal : la basse Lablache, le baryton Tamburini, le ténor Rubini et Mlle Grisi.

Grisi s'était formée au contact de ses devancières : elle avait pris à la Malibran ses accents dramatiques, à la Pasta ses grandes allures tragiques.

Ce qui lui était personnel, c'était une voix plus limpide que celle de Pasta, une agilité de vocalisation plus grande que celle de Malibran, une méthode excellente qui évitait les moyens violents, une beauté sculpturale remarquable et une pureté de lignes exquise.

La période brillante de la carrière de Grisi s'étend de 1832 à 1845. Le 4 janvier 1843, elle créa le rôle de Norine du *Don Pasquale* de Donizetti. Grisi joignait le répertoire français au répertoire italien ; en 1849, elle chanta à Londres le rôle de Valentine des *Huguenots*.

Pendant une période de huit ans, de 1848 à 1856, Grisi disparut de la scène parisienne.

Elle épousa alors le descendant des ducs de Candia, l'illustre ténor Mario, dont elle eut quatre filles. Cédant aux sollicitations des directeurs, Mme Grisi reparut le 2 mars 1856, à Paris, dans *Semiramide* ; mais les années avaient déjà altéré la pureté et la limpidité de ce merveilleux organe. Elle continua cependant

ses représentations pendant deux ans encore, tant à Londres qu'à Paris ; puis elle comprit que le moment de la retraite était arrivé.

Les dernières années de la vie de l'illustre artiste furent malheureuses. En 1852, elle perdit sa tante, Mme Grassini, à qui elle devait sa célébrité ; dix ans plus tard, une sœur de son père, qu'elle aimait beaucoup ; puis ses deux filles aînées. Des désastres financiers anéantirent presque entièrement la fortune de son mari. Se trouvant en 1869, avec sa famille, à Saint-Petersbourg, elle fut appelée à Londres par des affaires urgentes, mais elle mourut subitement, le 3 décembre, à Berlin.

Mme Grisi repose au Père Lachaise, près de ses deux filles aînées.

LA FRAMBOISIÈRE.

No. 70	TITLE	Lablache
	JOURNAL	<i>Revue de Paris</i>
	DATE	Juin 1832
	ISSUE/YEAR	No. 39
	AUTHOR	Castil-Blaze
	PAGES	177-192
	SOURCE	Journal

LABLACHE.

En 1791, Nicolas Lablache, négociant de Marseille, quitta sa ville natale en proie alors à toutes les horreurs de la révolution, et se rendit à Naples. Il établit une maison de commerce dans cette capitale, et s'y maria bientôt après avec Françoise Bietack, dont la famille était irlandaise. Louis et ses deux sœurs, Adélaïde et Clélia, naquirent de ce mariage. Lablache était heureux. La prospérité de ses affaires lui donnait les moyens d'élever convenablement des enfans qu'il chérissait, et leur avenir se présentait de manière à rassurer tout-à-fait sa sollicitude paternelle. Lablache avait quitté la France pour échapper aux malheurs de la révolution : une autre révolution le surprit à Naples ; celle de 1799 causa sa ruine ; il en mourut de chagrin. Sa famille, que tant de pertes avaient accablée, se trouva dans la gêne jusqu'à l'arrivée de Joseph Napoléon, qui lui accorda sa protection et se chargea de l'éducation des trois enfans.

Adélaïde avait une très-belle voix, elle apprit l'art du chant au Conservatoire ; et quand elle fut assez habile pour professer, elle entra au couvent de Sainte-Anne, à Sesse [Sezze] près de Naples, pour y donner des leçons du chant aux pensionnaires. Six mois après, une vocation irrésistible pour la vie religieuse lui fit prendre la résolution de prononcer ses vœux après le temps de son noviciat. Les sollicitations de sa famille, de sa mère surtout, ne peuvent la faire // 178 // renoncer à ce projet, vers lequel tous ses désirs se dirigeaient, et qui seul devait la rendre heureuse. Adélaïde Lablache est toujours au couvent de Sainte-Anne. Sa vie est exemplaire et son bonheur parfait. Clélia a épousé le marquis Braida, Espagnol.

Louis Lablache est un acteur ravissant ; sa voix est merveilleuse, il la gouverne avec un art admirable, et pourtant il est une chose en lui qui me paraît plus étonnante encore, c'est son organisation musicale : elle tient du prodige. Si Lablache n'avait pas eu en partage le don précieux d'une magnifique voix chantante, Lablache n'eût pas moins brillé au premier rang parmi les virtuoses de ce siècle. La flamberge ou la dague, la lance ou la massue, l'épée, le poignard, le sabre, étaient également des instrumens de triomphe dans les mains de Roland, de Richard et de Duguesclin. A défaut d'armes forgées et curieusement damasquinées, ces preux auraient lancé une borne, un rocher, au nez de leur antagoniste ; et ce projectile, quoique mal façonné, frappant d'aplomb sur un crâne doublé de fer, eût terminé la querelle à l'instant. Lablache, privé de sa voix, eût joué du violoncelle comme Bohrer, de la flûte comme Tulou ; depuis l'orgue

jusqu'à la guimbarde tous les instrumens étaient de son domaine, il n'avait qu'à choisir.

Louis est entré au Conservatoire de Naples à l'âge de douze ans. Gentili, son maître en sous-ordre, lui apprit les premiers principes ; Valente lui donna des leçons de chant ; il composa même une suite de solfèges pour un élève qu'il affectionnait et qui promettait un si brillant avenir. Louis n'avait d'abord aucune application pour la musique, il montrait cependant beaucoup de goût pour cet art, mais Louis était le type du *gamin* ; il s'amusa d'une mouche, distribuait des croquignoles à ses voisins en attendant mieux, et bayait aux corneilles pendant la leçon du maître. Gentili voulut faire entrer quelque chose dans cette tête si légère, et lui prescrivit d'apprendre par cœur une demi-page d'explications des premiers principes ; vingt-quatre heures semblaient suffisantes pour un pareil labeur ; Louis est interrogé le lendemain sur cette leçon, il ne sait que répondre, il ne l'avait pas même lue. Gentili dit alors qu'il voyait bien que le nouveau venu n'avait aucun goût // 179 // pour la musique, et qu'il allait écrire à ses parens de le retirer du Conservatoire et de lui faire apprendre un état pour lequel il eût plus de dispositions. Cette menace effraya le jeune élève ; piqué d'honneur, il se met à l'étude ; deux jours après, il récite d'un bout à l'autre la grammaire musicale sur laquelle ses camarades avaient à travailler ordinairement pendant six mois.

Louis ne savait pas encore quelle carrière il choisirait dans la musique. Il commença d'abord par jouer du violon et du violoncelle, bien qu'il eût une voix de contralto fort belle. Il pouvait ainsi remplir trois ou quatre parties dans l'orchestre ou le chant, selon que l'on avait besoin de son office pour renforcer le côté faible. Lorsque Haydn mourut, une messe fut chantée par ordre dans l'empire français et le royaume des Deux-Siciles. A Naples on exécuta le *Requiem* de Mozart dans l'église du Conservatoire. On comptait dans le chœur seize basses, douze ténors, douze dessus, et quatre contraltes seulement. Louis avait un sentiment exquis de la musique et de ses effets ; il voyait avec peine que la partie qu'il tenait n'était pas en proportion avec les autres et qu'elle serait écrasée, anéantie par les voix qui la flanquaient de tous les côtés. Par un excès de zèle et pour rendre l'équilibre à son cher contralto, il poussa la note avec une vigueur extrême pendant tout le cours de la messe, et parvint à balancer ainsi les parties rivales, à lutter même avec avantage contre elles. Mais à peine eut-il chanté le dernier chœur que son organe, fatigué par de si longs efforts, s'éteignit ; il ne lui resta pas même la voix parlante. Cette extinction complète dura pendant deux mois ; les médecins craignaient qu'il ne pût jamais recouvrer la voix, même pour parler, quand un matin il s'éveilla toussant, parlant, chantant avec une basse sonore, vibrante et d'une puissance merveilleuse. Il courut au piano, exécuta des gammes, fila des sons pour s'assurer de sa nouvelle conquête et faire l'inventaire du trésor que la nature venait de lui départir. Louis avait alors quinze ans ; il était né à Naples le 6 décembre 1794.

Marcello Perrino, directeur du Conservatoire unique de Naples, dans lequel on avait rassemblé les maîtres et les élèves des trois // 180 // conservatoires anciens, s'aperçut que cette réunion avait été funeste à l'art en détruisant l'émulation qui résultait de la rivalité des trois écoles que Naples possédait avant

ses révolutions. Pour la rétablir, Perrino imagina de diviser son armée sonnante et chantante en deux corps qu'il faisait manœuvrer tout à tour chaque dimanche, et il leur donna à l'un le nom de *la Pietà*, à l'autre celui de *Santo Onofrio*, noms qu'une gloire séculaire avait illustrés, puisqu'ils appartenaient aux deux principaux conservatoires anciens. On pouvait dire encore : « *La Pietà* s'est distingué le premier dimanche du mois ; *Santo Onofrio* l'a surpassé la semaine dernière. » Louis était basse chantante à *la Pietà* ; un contre-bassiste manquait à l'orchestre de *Santo Onofrio*, Perrino dit au jeune Lablache : « Vous connaissez parfaitement le violoncelle, il vous serait facile de jouer de la contre-basse. » Lablache avait de la répugnance pour cet instrument ; cependant il se fit écrire la gamme de la contre-basse un vendredi, et le mardi suivant il exécuta sa partie à la répétition avec une exactitude parfaite. Les maîtres s'étaient placés auprès de lui pour s'assurer si ce n'était pas une illusion, et si les résultats surprenans qui frappaient leur oreille partaient réellement de l'instrument gouverné par Lablache. Ils admirèrent ce tour de force ; le directeur récompensa le virtuose par une médaille, et le fit passer à la table des grands, distinction que les élèves affectionnent sous plus d'un rapport. Ce travail forcé, cet exercice continu pendant trois jours et trois nuits sur un instrument dont le jeu est si fatigant provoquèrent la formation d'un abcès énorme à la clavicule, dont Louis ne fut délivré que par une opération chirurgicale.

C'est alors que le goût du théâtre vint s'emparer du jeune musicien ; il ne rêvait que cela. Cinq fois il déserta le Conservatoire pour se lancer dans la carrière dramatique. Il s'engagea pour Salerne à 15 ducats par mois (40 sous par jour) comme contre-bassiste ; il reçut un mois d'avance, resta deux jours à Naples et mangea son argent. Cependant, comme il ne voulait pas arriver à Salerne sans effets mobiliers, ou du moins sans avoir l'apparence d'un bagage, il emporta sa malle qu'il eut soin de remplir de sable. // 181 // Deux jours après le vice-recteur du Conservatoire arrive à Salerne avec deux sbires, rencontre Lablache et le fait empoigner. Le virtuose était décidé à s'enfuir dans les montagnes, il alléguait des exceptions dilatoires. – Monsieur le recteur voudra-t-il bien permettre à son très-humble serviteur d'aller chercher sa malle au dépôt de la messagerie ? – Non pas, je me charge de ce soin ; vous n'avez autre chose à faire que de suivre les deux personnes qui doivent vous ramener au Conservatoire : soyez tranquille, je veillerai à tout. – Le vice-recteur court à la messagerie, réclame la malle, mais l'*impresario*, plus diligent encore, était assis sur le corps du délit, prétendant retenir cette malle et s'emparer de ce qu'elle renfermait, pour s'indemniser des 15 ducats donnés d'avance, puisque monsieur le vice-recteur, par ses manœuvres peu civiles, s'opposait à l'exécution du contrat. La demande était motivée : on appelle le *podestà* ; son greffier apporte *carta e calamajo*, comme s'il s'agissait de dresser le procès-verbal de la *Gazza ladra* ; tout est prêt pour faire, avec une attention scrupuleuse, une parfaite exactitude, l'inventaire des meubles, hardes, nippes, linge et chaussures du virtuose fugitif. La malle est ouverte ; et, comme il n'y avait pas à Salerne un descendant du sorcier Alidor, *Alidoro gran testone* ! dont le pouvoir surnaturel vint d'un coup de baguette changer le contenu du *baule* en poudre d'or, on ouvrit la malle de Lablache, et l'on y trouva ce qu'il y avait mis.

La brebis égarée, je devrais dire le taureau, fut ramenée au bercail. Louis s'assit de nouveau sur les bancs du Conservatoire, bancs qu'il trouvait fort durs depuis quelque temps, et sur lesquels il ne pouvait goûter un moment de repos. Lablache écolier était déjà connu dans le monde musical et surtout dans les coulisses ; les directeurs de spectacles, les correspondans dramatiques, employaient toute leur diplomatie pour l'engager à la désertion. Des émissaires adroits s'introduisaient sous divers prétextes au Conservatoire, trompaient la surveillance du recteur et du vice-recteur ; ces ambassadeurs se succédaient auprès du jeune *basso cantate*, comme les marchandes à la toilette chez une jolie brodeuse qui refuse encore d'ajouter les bénéfices d'une autre industrie aux minces // 182 // produits de son état. Lablache résista pendant un mois à de si pressantes sollicitations :

La vertu peut lutter long-temps,
Mais enfin sa force s'épuise.

a dit un de nos poètes d'opéra-comique. Ces vers ne sont pas précisément bons ni beaux, mais avec une mélodie en *ut mineur*, des accompanemens bien nourris et le secours des violoncelles qui leur impriment une certaine cadence et suivent leurs contours, ces vers sont écoutés comme tant d'autres, et ressemblent à quelque chose. Lablache résista pendant trente jours et s'échappa pour aller prendre possession d'un engagement très-avantageux au *Teatro-Nuovo*.

Mais, dira-t-on, comment se fait-il que ce jeune chanteur, qui avait déjà été ramené de Salerne, et qui connaissait par expérience le prompt effet des poursuites et diligences du vice-recteur, osât se produire sur un théâtre de Naples, sous les yeux même de ses jaloux surveillans ? Eh ! ne voit-on pas tous les jours, en province surtout, un galant enlever une jeune fille, ou se faire enlever par elle, ce qui est plus prudent et plus usité, la conduire au village voisin, que dis-je ? à cent pas de la maison paternelle, la mettre sous clef et faire agir ensuite des amis communs pour négocier et conclure un hymen que les circonstances rendent nécessaires. Cette manœuvre est bien connue, bien triviale, peu dramatique et méprisée de tout homme qui a fait des études un peu suivies des lois de la galanterie ; c'est du vieux jeu, c'est une ressource empruntée au bisaïeul de notre grand-père, et pourtant ce moyen réussit encore ; à peine si l'on peut signaler de temps en temps un père opiniâtre, qui veut à toute force rentrer dans sa propriété à quelque prix que ce soit, et ravoit sa géniture, nonobstant les avaries. Les ravisseurs de Lablache comptaient arriver à leur but par un moyen semblable ; ces voleurs avaient des complices : la *prima donna* du théâtre voulut bien en cette occasion, et pour ne pas faire manquer l'exécution de ce drame impromptu, se charger de l'emploi de receleuse. C'est chez elle que le vigoureux adolescent // 183 // fut déposé en attendant le résultat des démarches que l'on faisait pour négocier son *exeat* du Conservatoire. Les *dilettanti* n'auront pas de trop vives alarmes sur le sort de leur virtuose favori, bien qu'il soit captif et menacé de la colère du vice-recteur. En voyant un opéra pour la première fois, ils savent d'avance que le ténor ou le contralto à voix flûtée épousera la *prima donna*, quoi qu'il puisse arriver.

Les premières répétitions d'un drame lyrique se font en Italie chez *la prima donna*, comme on a pu remarquer dans *la Prova d'un'opera seria*. Lablache ne se montrait pas devant cette troupe chantante dont il craignait l'indiscrétion ; le captif se retirait alors dans la chambre de sa protectrice, et de là il suivait le cours des morceaux d'ensemble, et posait sa note en son lieu, bien qu'une cloison le séparât des autres exécutans. Un de mes compatriotes, mon cousin peut-être, fin chasseur et mathématicien assez habile, fut conduit à une singulière découverte par la seule inspection d'un tas de bouteilles vides. Cette montagne de flacons débouchés, ce mur de verre qui tapissait un des côtés de la cave, frappa son œil et son esprit. – « Je ne croyais pas avoir tant de bouteilles à remplir, dit-il en se frappa le front ; on a mis deux pièces en perce le 3 janvier, lendemain de la foire de Saint-Clair, j'avais donc à cette époque un effectif de sept cents bouteilles, sans compter ce qui pouvait rester en magasin des éditions précédentes. Nous voilà au 15 février, et tout ce liquide a été soutiré, pompé comme le soleil de juillet pompe les nappes d'eau, le pur cristal étendu sur les salines de Pékai. Je bois modérément, ma femme redoute l'effet d'une liqueur traîtresse qui pourrait donner trop d'éclat aux roses de son teint, la cuisinière a toujours préféré l'eau, le petit domestique ne peut entrer à la cave, et se contente de la distribution qu'on lui fait *avará manu*. A ces quatre individus qui composent ma maison, j'en ajouterais un cinquième, le perroquet.... mais non, ce consommateur ne saurait être compté. Point de cause sans effet, quand les choux sont rongés, le lapin n'est pas loin ; cherchons et nous trouverons peut-être la cause de ces effets, nous découvrirons le // 184 // mystère que ce tas de bouteilles vides signale à mon œil pénétrant. »

Le fin chasseur commença ses investigations par la cave et fouilla partout dans sa maison ; il n'était pas encore au grenier quand il trouva, dans un cabinet particulier de madame, un cordelier grand, gros, gras, frais, frisque, à face rubiconde, le père Mathieu, nouveau frère Jean de Entomeures, vrai moine depuis que le monde moinant moina de moinerie. C'est dans ce foudre vivant que les sept cents bouteilles avaient tour à tour versé leur contenu ; le père Mathieu employait de longs loisirs à se gargariser avec le vin du propriétaire. Débusqué par ce fin chasseur, le cordelier quitta sa retraite mystérieuse, et reprit le chemin du couvent.

Si *la prima donna* qui protégeait Lablache avait été en puissance de mari, les notables brèches que le chanteur captif faisait au buffet de la maison auraient bientôt révélé la présence d'un aussi respectable consommateur. Mais la cantatrice jouissait de toute sa liberté et n'avait de compte à rendre à personne. La police de Naples était sur pied et cherchait le déserteur musicien comme on a cherché plus tard les chefs de *carbonari*. Depuis vingt-cinq jours elle avait perdu ses soins et ses peines quand un malin de la troupe lui fit trouver la piste. – « On répète plusieurs opéras pour l'ouverture du *Teatro Nuovo*. Nous connaissons parfaitement les femmes, les ténors, les secondes basses ; mais parmi ces acteurs, pourriez-vous m'en désigner un qui puisse tenir l'emploi de *buffo napoletano* ? Non, sans doute, et l'*impresario* serait-il assez maladroit pour offrir au public des opéras privés du personnage qu'il affectionne le plus ? Non, mille fois non. Ce *buffo*, c'est Lablache, et si nous ne le voyons pas entrer chez *la prima donna*, c'est qu'il y est déjà ; s'il n'en sort pas avec les autres, c'est qu'il a élu son domicile

dans la maison. Entrons, cherchons, et nous trouverons quelque basse dans son étui. »

Comme le fin chasseur, ils cherchèrent et trouvèrent notre *buffo cantante* caché dans les rideaux du lit de *la prima donna* ; mais sa // 185 // santé n'était pas aussi florissante que celle du moine ci-dessus mentionné. Vingt-cinq jours de réclusion avaient singulièrement changé Lablache. Les historiens, les faiseurs de mémoires, nous racontent que des prisonniers enfermés pendant quinze et vingt ans dans les cachots obscurs de la Bastille ou du Châtelet avaient perdu l'usage de leurs yeux ; un repos de vingt-cinq jours fatigua tellement Lablache,

Que ses genoux tremblans se dérobaient sous lui.

Les sbires l'enlevèrent, le trop heureux captif ne pouvait plus marcher.

Ces escapades fréquentes du jeune virtuose provoquèrent une loi expresse, dans laquelle il est dit : « Que tout entrepreneur de spectacle qui engagera un élève du Conservatoire sans l'autorisation du gouvernement paiera 2,000 ducats d'amende, et sera tenu de fermer son théâtre pendant quinze jours. » Voilà donc Lablache législateur ! Du moins, s'il ne faisait pas les lois il en dictait le texte. Le sénat du royaume des Deux-Siciles a travaillé pour Lablache, comme Rossini et tous les faiseurs de cavatines.

Ce n'est pas tout ; un grand chanteur peut bouleverser la face des empires comme le nez retroussé d'une jolie courtisane ou le poignard de Lucrece, dont l'irréprochable chasteté a obtenu les honneurs du proverbe, après avoir reçu des hommages des historiens, des poètes et des romanciers.

Perrino, recteur du Conservatoire, est un homme de tête. Voyant que Lablache était possédé par le démon du théâtre comme Dandin l'était par la fureur des procès, il imagina de donner au jeune chanteur dramatique les mêmes jouissances dans l'école que Léandre et l'Intimé surent procurer au vieux juge dans l'intérieur de son logis. Dandin écoutait de longs plaidoyers pour la cause d'un chien et d'un chapon, et condamnait le délinquant aux galères ; on voulut que les jeux scéniques d'un acteur qui devait un jour occuper l'Europe de ses hauts-faits présentassent plus de pompe et d'intérêt. Une salle de spectacle fut construite dans l'enceinte du Conservatoire de Naples, ce qui était sans exemple jus- // 186 // qu'alors [jusqu'alors], et c'est à Lablache que l'on doit cette innovation utile. On pense bien que le jeune virtuose se montra reconnaissant de ce que l'administration venait de faire pour lui ; Lablache pouvait contenter son désir, sa passion pour le théâtre : il ne chercha plus au dehors ce qu'il trouvait chez lui. Renonçant aux désertions, à l'école buissonnière, Lablache continua ses études qu'il termina à l'âge de dix-sept ans.

Ce ne fut pas sans peine qu'il obtint alors la licence de sortir des bancs pour s'engager comme bouffe napolitain au théâtre de *San-Carlino*, le plus petit spectacle de Naples. Comme on le fait quelquefois chez Mme Saqui, aux Funambules, on donne à *San-Carlino* deux représentations en vingt-quatre heures : une pendant le jour, l'autre le soir, et l'on fait les répétitions le matin.

Lablache a soutenu ce travail, cette fatigue, sans éprouver aucune altération de son organe : tous ses camarades ont été forcés d'abandonner la partie avant la fin de l'année ; plusieurs n'ont pu recouvrer leur voix qu'ils avaient perdue. Maintenant on joue la comédie à *San-Carlino* ; les acteurs y sont excellens et les meilleurs de l'Italie.

Lablache n'était que depuis cinq mois à *San-Carlino*, quand il épousa Teresa Pinotti, fille d'un acteur de ce théâtre, le plus grand comédien qu'ait produit l'Italie. Cette heureuse union influa d'une manière bien puissante sur les destinées musicales de Lablache. C'est à sa femme qu'il doit ce qu'il est devenu ; elle sut le juger, et sa tendresse ingénieuse employa tous les moyens pour l'arracher à *San-Carlino*, théâtre indigne d'un virtuose de son mérite. L'insouciant Lablache y serait resté toute sa vie, chantant le bouffe napolitain, sans songer qu'un poste plus brillant l'attendait. Mme Lablache fit engager, à l'insu de son mari, l'acteur Mililotti, bouffe napolitain, que de grands succès avaient fait chérir du public ; elle organisa des cabales pour assurer sa rentrée, et le mettre de nouveau en possession de l'emploi que Lablache tenait. La tendresse conjugale l'aurait portée jusqu'à faire siffler son mari si le succès de Mililotti ne l'avait enfin engagé à chercher ailleurs une plus belle fortune. Lablache n'osait pas quitter le jargon napolitain pour chanter la langue toscane : sa femme l'y décida, et // 187 // lui négocia un engagement pour la Sicile. Il se rendit à Messine, où il voulut garder encore pendant un an l'emploi de bouffe napolitain, qu'il aimait beaucoup, et dans lequel il n'avait point de rival.

Il débute à Palerme par *Sr Marc-Antonio*, opéra bouffon, et s'y montre avec un grand succès comme basse chantante. Ce triomphe retentit jusqu'à Naples, et les propositions les plus avantageuses lui sont faites pour y retourner et reprendre son ancien emploi ; mais sa femme, qui devinait ce qu'il devait être un jour, rejeta ces offres, et retint Lablache à Palerme pour y terminer son noviciat sous ses yeux. C'est là qu'il connut les ouvrages de Rossini, dont il joua les rôles de basse chantante. On voulait le garder à Palerme, bien qu'il y fût depuis cinq ans. Il y serait resté plus long-temps sans la révolution des *carbonari*, qui éclata en 1820. Les entrepreneurs des spectacles de Palerme étaient de Milan ; ils furent obligés de quitter la capitale de la Sicile, où les révolutionnaires avaient brûlé la maison des jeux et tout le matériel du théâtre, qui appartenait à la même administration. Ces entrepreneurs, revenus à Milan, vantèrent Lablache, conseillèrent à l'*impresario* de l'engager, disant que, s'il ne plaisait pas, ils s'obligeaient à payer tous les frais de son voyage.

M. Rossi le fait venir à Milan, où il débute à *la Scala* par le rôle de Dandini dans *Cenerentola*. Lablache fait fureur ; sa voix, son exécution, son accent musical, sa verve comique, sont généralement applaudis, admirés ; mais on trouve qu'il parle turc et non pas italien : telle est du moins l'expression dont les journalistes se servent pour caractériser son langage. Lablache profita de l'avertissement, et s'empessa d'apprendre la véritable prononciation italienne, dont il ne se doutait pas, ayant rempli si long-temps les rôles du bouffe napolitain, qui parle la patois du pays. Le séjour de Palerme n'avait fait qu'ajouter à la barbarie de sa diction. C'est le fameux Raffanelli, dont le talent a laissé tant de souvenirs en Italie comme à Paris, qui se chargea de la nouvelle

éducation de Lablache, et ce maître n'eut qu'à se louer des progrès rapides et de l'intelligence de son élève. // 188 //

Partout où Lablache a joué, son talent a été apprécié ; le public a fêté l'acteur, applaudi le chanteur, et donné des marques d'affection à sa personne ; partout on a voulu le garder. A Milan, il joue pendant six saisons de suite : il y serait encore s'il n'avait eu l'envie de courir l'Europe, et d'étendre ainsi le cercle de sa réputation. Engagé pour Rome et ensuite pour Turin, il a joué le rôle d'Uberto dans *Agnese* de Paër avec un succès prodigieux. Il regarde son séjour à Vienne comme l'époque la plus brillante et la plus heureuse de sa vie dramatique. Il a fait connaître *Il Barbieri di Siviglia* aux Allemands. Rubini et Mme Mainvielle-Fodor remplissaient les rôles d'Almaviva et de Rosina. Ces mêmes virtuoses figuraient aussi à côté de lui dans *Il Matrimonio segreto* et *Agnese*. Les rôles d'Assur et de Figaro, d'Uberto et de Geronimo, joués successivement par Lablache avec une immense supériorité de talent, firent une explosion difficile à décrire, à cause de la diversité des caractères et des passions de ces personnages.

Une médaille frappée en l'honneur de Lablache fut publiée à Vienne à cette époque avec cette inscription du marquis Gargallo, traducteur d'Horace.

Actione Roscio, Joppe cantu, comparandus utrique,
Lauro consertâ, ambobus major.
Vienne XVIIIXXV.

A Vienne, après le congrès de Laybach, Lablache se présente au roi de Naples Ferdinand, qui lui fait l'accueil le plus flatteur, le nomme chanteur de sa chapelle, et accorde une pension à Pinotti pour ses services au théâtre sans que Lablache eût fait la demande de cette faveur pour son beau-père. Il retourne à Naples, qu'il avait quitté depuis dix ans, et passe ainsi du petit théâtre de *San-Carlino* sur la scène immense de *San-Carlo*, transition digne d'être remarquée. Il y débute par le rôle d'Assur dans *Semiramide* que l'on y jouait pour la première fois ; madame Mainvielle-Fodor, qui représentait la reine de Babylone, chanta admirablement sa partie si brillante et si difficile.

Depuis lors Lablache a fait l'ouverture du grand théâtre de Parme // 189 // par *la Zaïra*, de Bellini, dans laquelle il joua le rôle d'Orosmano. Vienne, Milan, Naples ont encore admiré ses talens dans différens voyages entrepris pour remplir de nouveaux engagements. Enfin nous l'avons possédé en 1830 ; Rossini avait rencontré deux fois Lablache en Italie, il n'a pu entendre qu'à Paris le chanteur excellent, le merveilleux acteur qui a fait briller de tant d'éclat les rôles que l'auteur de *Moïse*, de *la Gazza ladra*, du *Barbieri di Siviglia* avait écrits, pour des sujets d'un ordre moins relevé. Lablache a partagé ses exercices dramatiques entre Paris et Londres pendant les années 1830, 1831 et 1832 ; il vient de retourner dans sa patrie.

A Naples, il a remis au jour l'ancienne musique en faisant reprendre *la Serva padrona*, *la Scuffiara*, de Paësiello, *Socrate immaginario*, *Camilletta*, opéra

en trois actes et à deux acteurs : c'est madame Ungher [Unger], actrice du plus beau talent et cantatrice distinguée, qui jouait le rôle de Camilletta.

Le début de Lablache sur le théâtre Italien de Paris devait être une entrée triomphante ; on s'attendait que l'illustre *basso cantante*, que tant d'exploits ont signalé dans l'Europe musicale, qui a tant de fois remporté de brillantes victoires sous la bannière d'Assur, de Polidoro, de Maometto, se présenterait dans nos murs le sabre au poing, entouré de nombreux soldats que sa valeur et sa voix mélodieuse et tonnante domineraient également, et, *duce di tanti eroi*, qu'il ferait notre conquête par la force, comme jadis Mahomet soumit la ville de Corinthe. Lablache, dédaignant cet appareil guerrier, ce faste oriental, a troqué le riche turban du chef des croyans contre la perruque à trois marteaux d'un *vecchio buffonissimo*, et c'est sous les dehors simples mais étoffés du marchand Geronimo qu'il s'est offert à nos yeux le 4 novembre 1830, dans une représentation du *Matrimonio segreto*.

En écrivant son admirable chef-d'œuvre et ses autres opéras bouffons, Cimarosa a donné une partie au *buffo parlante*, car il faut bien qu'un père, un tuteur d'opéra se servent du langage adopté pour la scène lyrique. Mais cette partie, presque toujours perdue dans les ensembles, ne brillait guère dans le solo. Il est vrai // 190 // que le public pardonnait aux acteurs chargés de cet emploi toute la faiblesse de leurs moyens sonores, pourvu que l'esprit et la verve de leur talent de comédie vinssent y suppléer. Lablache possède ce talent au suprême degré, et sa voix magnifique met au jour les beautés de la mélodie que les instrumens seuls avaient pu nous faire apprécier ; elle donne un accent, une vie, un intérêt tout-à-fait nouveau à la déclamation qui trotte ou galope sous les dessins harmonieux du chant instrumental. Sans avoir entendu Lablache, on ne peut se faire une idée du parti que cet habile musicien tire d'un rôle de cette espèce. On admire tour à tour le son plein, vibrant et suave de sa voix ; la franchise de son exécution, et l'éclat de ses traits de basse qui sillonnent l'ensemble vocal et ne se confondent point avec les traits des instrumens graves qui les doublent. Par des nuances imperceptibles, il sait passer du dialogue parlé au récitatif, au chant mesuré qu'il abandonnera pour parler encore, et ressaisir son motif musical. Garcia, Pellegrini et d'autres chanteurs possédaient aussi cette faculté ; mais ce que je n'avais pas encore entendu jusqu'à ce jour, c'est une manière de monter d'une octave ou d'une quinte sans suivre la marche diatonique ou chromatique, et que je ne puis comparer qu'à la corde de piano ou de violon dont on élève le son en tournant la cheville. Quoique Lablache procède par degrés insensibles, il s'arrête juste sur la note qui doit lui servir de conclusion et de point d'appui. Ces gammes en quarts ou huitièmes de ton, placées à propos, dans les *a parte* du grand duo du *Matrimonio*, *Qual risparmio de bel oro*, produisent l'effet le plus piquant.

La voix de Lablache n'a que l'étendue ordinaire des voix de basse, de *sol* à *mi*. Si l'on exempte les deux notes extrêmes, cette voix sonne également sur tous les points, tinte comme une cloche ; elle est mordante par la force de ses vibrations et non par la contraction du gosier. Le son s'échappe de la poitrine aussi librement que d'un tuyau d'orgue de huit pieds. Beaucoup de nos lecteurs se souviennent de la belle voix de Chéron ; le charme délicieux de cette voix

égalait sa puissance. Cette voix, gouvernée avec autant // 191 // d'art et d'adresse qu'il en fallait en 1795, puisque les basses n'avaient pas encore appris à voltiger sur les traces des dessus et des ténors, s'unissait admirablement au contraltino de Garat, au-dessus brillant de Mme Barbier-Valbonne. Lorsque Chéron avait déployé toute la suavité de son organe enchanteur, et qu'un verre d'eau sucrée venait de rafraîchir son gosier, ce chanteur soufflait dans le vase vide, et le cristal fragile volait en éclats. La voix de Lablache a toute la rondeur, le charme de celle de Chéron ; mais je crois que si l'Hercule italien poussait son *ré* dans un salon avec toute la force qu'il peut lui donner, les vitres, brisées par un choc aussi violent, s'échapperaient par la tangente. Ces phénomènes vocaux se montrent de temps en temps sur l'horizon musical.

Une justesse exquise, une attaque vive et ferme, un accent musical parfait, un aplomb imperturbable, l'union du talent de chanteur à celui du comédien, qui fait à chaque instant ressortir la musique en lui donnant l'intention, le caractère, la couleur que la scène réclame, et sert à prêter au dialogue chanté le son de la conversation familière : tels sont les autres avantages de Lablache. Son exécution est si spirituelle et satisfait si pleinement l'oreille, sa pantomime, ses boutades comiques remplissent si bien les instans de silence que sa voix abandonne aux ritournelles, que l'on est tout surpris d'avoir écouté un air de basse parlante, privé de tous les ornemens et les prestiges du chant avec autant d'intérêt qu'une cavatine pathétique, légère et brillante, exécutée par la cantatrice ou le ténor le plus renommé.

Le triomphe de Lablache est dans l'opéra bouffon ; mais cette immense supériorité dans le genre comique ne l'empêche pas d'être admirable, sublime, quand il joue la grande scène d'Assur de *Semiramide*. Sa taille haute et majestueuse, sa belle figure, expressive, noble, imposante, ont donné au père de Desdemona une importance dramatique dont on ne se doutait point avant que Lablache eût accepté ce rôle secondaire. La superbe scène de la malédiction, celle où Desdemona, foudroyée par les menaces d'Elmiro, laisse échapper ce cri de désespoir : *Se il padre m'abbandona !* n'ont jamais produit plus d'effet que quand Mme Malibran // 192 // a été secondée par ce virtuose. Le rôle de Maometto, dans l'opéra de ce nom, l'a placé au premier rang des acteurs tragiques ; le lot est magnifique sans doute, et pourtant Lablache peut s'en passer ; il ne paraît dans la tragédie que pour se divertir un moment ou rendre un service à ses directeurs. Quand on l'a vu jouer les rôles de Campanone dans *la Prova* [*La prova d'un opera seria*], de Geronimo dans *il Matrimonio segreto*, de l'Ajo, de Dandini et de Magnifico dans *Cenerentola*, du Podestà dans *la Gazza*, de Leporello dans *Don Giovanni*, et même celui de Figaro dans *il Barbiere* [*Il barbiere di Siviglia*], on éprouve un plaisir si complet, d'une continuité si délicieuse, que l'on consentirait volontiers à ne pas retrouver Lablache dans la tragédie. Cet acteur, ce chanteur, réunit au suprême degré toutes les qualités que l'on peut imaginer pour un bouffe. C'est le modèle, le chef-d'œuvre du genre ; et qui n'a pas entendu et vu jouer Lablache ne peut connaître jusqu'à quel point de perfection peut s'élever la comédie chantée et même la farce italienne.

CASTIL-BLAZE.

No. 71	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Quatrième étude. Louis Lablache.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 10 novembre 1839
	ISSUE/YEAR	No. 62; 2 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	578-579
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
Quatrième étude.
LOUIS LABLACHE.**

Lablache ! Voilà une de ces supériorités artistiques devant lesquelles les réputations les plus hautes se courbent comme devant une royauté. Depuis que Lablache a paru sur la scène musicale, les chanteurs qui s'étaient déjà fait un nom dans les rôles de basse-taille, se sont presque tous éclipsés, et aucun autre ne s'est élevé pour lui disputer la première place.

Lablache est, comme Rubini, d'un âge où les agitations de la vie d'artiste procurent encore du plaisir et de la gloire. Il est né en 1794, à Naples, d'une mère irlandaise et d'un père français, qui avait quitté Marseille pour échapper aux dangers de notre révolution. Mais une autre révolution, en 1799, surprit le père de Lablache dans sa nouvelle patrie, et causa sa ruine. Il mourut de chagrin. Joseph-Napoléon accorda sa protection à cette famille malheureuse, et plaça le jeune Louis au Conservatoire *delle Pietà de' Turchini*, aujourd'hui *San-Sebastiano*.

Louis Lablache [Luigi Lablache] étudia à la fois la musique instrumentale et la musique vocale. Un jour un contre-bassiste manquait à l'orchestre de *Santo-Onofrio* ; Marcelle Perrino, son maître, lui dit : « Vous connaissez parfaitement le violoncelle, il vous serait facile jouer la contre-basse. » Lablache avait de la répugnance pour cet instrument ; cependant il se fit écrire la gamme de la basse un mardi, et le vendredi suivant il exécuta sa partie avec une exactitude parfaite. C'est ce qui a fait dire à M. Castil-Blaze que si Lablache n'avait pas eu en partage le don précieux d'une magnifique voix chantante, il n'eût pas moins brillé au premier rang parmi les virtuoses de ce siècle : il eût joué du violoncelle comme Bohrer, de la flûte comme Tulou ; depuis l'orgue jusqu'à la guimbarde, tous les instrumens étaient de son domaine, il n'avait qu'à choisir.

Lablache était fort jeune encore qu'il éprouvait déjà le désir de paraître sur la scène. Cinq fois de suite il déserta le Conservatoire pour se lancer dans la carrière dramatique. Il s'engagea pour Salerne à quinze ducats par mois (quarante sous par jour) ; il reçut un mois d'avance, resta deux jours à Naples, et mangea son argent. Cependant, comme il ne voulait pas arriver à Salerne sans effets mobiliers, ou du moins sans avoir l'apparence d'un bagage, il emporte une malle et la remplit de sable. Deux jours après, le vice-recteur du Conservatoire,

qui s'était mis sur ses traces, arrive à Salerne, rencontre Lablache, et le fait empoigner par des sbires qu'il avait amenés avec lui. De son côté, l'impresario était accouru à la diligence, et s'était emparé de la malle du virtuose fugitif pour s'indemniser des quinze ducats qu'il lui avait donnés d'avance. On se prépare à faire l'inventaire du contenu. La malle est ouverte, et, au grand étonnement des personnes présentes, on y trouva ce que Lablache y avait mis.

Les escapades de Lablache profitèrent cependant à ses jeunes camarades et à l'art en général ; une salle de spectacle fut construite dans l'intérieur du Conservatoire de Naples, et dès-lors il put contenter sa passion pour le théâtre. Lablache ne songea plus à fuir, et continua ses études, qu'il termina à l'âge de dix-sept ans.

Nous ne suivrons pas Lablache dans les divers théâtres où il s'est montré avant d'arriver sur la scène du théâtre Italien de Paris ; il nous suffira de dire que partout où il a joué, son talent a été admiré : le public a fêté l'acteur, applaudi le chanteur et donné des marques d'affection à sa personne ; partout on a voulu le garder.

C'est en novembre 1830 que Lablache débuta sur le théâtre Italien de Paris, dans le rôle de Géronimo du *Matriomonio segreto*. Son entrée fut un véritable triomphe. Il joua son rôle avec une immense supériorité de talent, et fut reconnu aussitôt comme la première basse-chantante de notre époque.

Pour se faire une idée de la puissance de cet artiste sur les masses et sur les intelligences d'élite, il faut avoir assisté à une représentation du théâtre Italien quand Lablache y remplit un rôle de quelque importance ; à peine a-t-il fait un pas sur la scène que dans toute la salle on remarque un grand mouvement produit comme par l'effet d'un courant électrique. Imaginez l'assemblée la plus froide, la plus silencieuse ou la plus distraite... Tout-à-coup les têtes se redressent, les fronts se dérident, les bouches sourient : c'est Lablache qui a paru. Voyez cette belle et noble figure, ces yeux où se réfléchissent le génie et le caractère franc de l'artiste, cette stature colossale pleine de dignité ! Lablache par sa voix, comme par son physique, est bien le type le plus parfait de la véritable basse-taille. Il sait prendre toutes les physionomies, exprimer tous les caractères : bouffe ou sérieux, tragique ou sentimental, il vous séduit, vous entraîne, captive votre imagination et retient tous les esprits en haleine. C'est un véritable protégé : Marino Faliero ou Dulcamara, le père de Desdemona ou don Magnifico, il vous fait, à son gré, pleurer, rire ou frémir, et cela souvent par un regard, un geste, un simple mouvement du corps.

La voix de Lablache descend au *sol* basso et monte jusqu'au *mi* aigu. C'est une étendue fort ordinaire, puisqu'elle n'embrasse que treize sons ou une octave et une quinte ; mais ce qui est réellement prodigieux, c'est le timbre de cette voix, sa puissance et sa vibration unie à une justesse exquise. Il faut l'entendre dans les grands morceaux d'ensemble, lorsque toutes les voix sont en plein développement autour de la sienne, lorsque l'orchestre déploie toutes les forces de son instrumentation. La voix de Lablache s'élève au-dessus de toute ; elle domine également et la scène et l'orchestre, et l'éclat de ses traits de basse, qui

sillonne l'ensemble vocal, ne se confond jamais avec les traits des instrumens graves qui les doublent. On ne peut pas décrire l'effet que cet organe magnifique ajoute à la puissance des masses vocales et instrumentales ; c'est le canon au milieu d'un feu nourri de mousqueterie, c'est le tonnerre au milieu de la tempête.

Et pourtant, comme il sait refréner ce volume énorme de son ; comme il sait l'adoucir, lui donner, quand il veut, de la grâce, du charme, et quelquefois même de la coquetterie ! Voilà, selon nous, le comble de l'art. Chez lui le travail a façonné la nature, sans rien ôter à sa voix de sa beauté primitive.

Dans le genre léger, on lui a vu faire des tours de force surprenans. Un soir, on jouait *la Prova d'un opera seria* : dans le duo avec Mme Malibran, la célèbre cantatrice crut déconcentrer son partenaire en préparant d'avance des traits, des broderies hérissées de difficultés, et que Lablache devait reproduire après elle ; mais ce piège tendu au gosier de l'Hercule chanteur ne servit qu'à faire briller sa souplesse et son agilité : note par note, trait par trait, nuance par nuance, Lablache, avec sa voix de tête, répétait instantanément les phrases que Mme Malibran avait préparées avec tant de peine. Rentrés dans la coulisse, la cantatrice ne put s'empêcher de manifester tout son étonnement à Lablache de la facilité avec laquelle il avait surmonté les difficultés dont elle avait semé plusieurs passages de son chant, et Lablache, avec cette bonhomie que tout le monde lui connaît, répondit qu'il ne s'était pas aperçu de ces difficultés.

Lablache n'est pas un chanteur dans le sens qu'on attache ordinairement à ce mot. Ainsi, ne lui demandez pas tout à propos des fioritures, des traits dentelés, des gammes chromatiques ascendantes et descendantes ; n'attendez pas de lui la bizarrerie du point d'orgue, le caprice des petites notes et les // 579 // enjolivures de la cadence. Lablache n'a pas besoin de recourir à ces moyens pour produire de l'effet : il le trouve, lui, dans la vérité dramatique, dans l'accent parfaitement musical, dans le sentiment de l'art qu'il possède à un degré supérieur. Comme il obéit toujours à la vérité, il n'y a pas de chanteur qui rende avec plus de fidélité et plus d'intelligence, non-seulement les productions de l'art contemporain, mais encore les anciens chefs-d'œuvre, dont l'exécution est devenue si difficile pour les chanteurs actuels.

Lablache doit toutes ces qualités à des études profondes, comme peu d'artistes en font aujourd'hui. Il pousse si loin l'amour de son art, qu'il ne s'exposerait jamais à paraître devant le public sans s'être assuré, par toutes sortes de recherches, que tout dans son costume et dans sa tenue représente exactement le personnage et l'époque dont il doit se faire l'interprète. On se rappelle encore à Londres la première apparition de Lablache dans le rôle de Henri VIII, d'*Anna Bolena* ; sa ressemblance avec le personnage historique était si frappante que les spectateurs furent saisis d'horreur, comme s'ils avaient vu reparaître le tyran lui-même.

Le triomphe de Lablache est dans l'*opéra-buffa*. Jamais aucune basse-taille n'a rendu le chant parlé d'une façon plus naturelle, avec une verve plus divertissante et un esprit plus séillant. Il n'y a rien de plus amusant que de voir ce colosse rhodien tortiller, gambader sur la scène avec une légèreté vraiment

sylphidique ; on craint à chaque instant de le voir succomber sous le poids de son corps, et au moment où on le croit à terre, il s'envole comme un papillon : *Mi vedrai farfallone amoroso*.

Ainsi, puissant chanteur dans la tragédie comme dans la comédie, acteur sans pareil dans les caractères les plus opposés, théoricien qui sait son art, l'explique, le définit, l'exalte et le fait aimer, Lablache est un artiste complet. Il réunit encore à toutes ces qualités des connaissances littéraires très variées, un esprit fin et un caractère élevé qui le font aimer et admirer de tous ceux qui le connaissent. Les artistes du théâtre Italien forment une constellation sublime, où Lablache est enchassé comme un astre éblouissant, mais où Tamburini et Rubini, la Grisi, la Persiani, la Garcia ne brillent pas d'un éclat moins vif.

ESCUDIER.

No. 72	TITLE	Lablache. (Dans <i>Othello</i> [<i>Otello</i>].)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	L. Couaillhac
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

LABLACHE
(DANS *OTHELLO* [*Otello*]).

Que dire du talent de Lablache qui n'ait déjà été répété mille fois ? c'est là l'écueil des panégyristes de ces artistes à grande et légitime renommée, de ne pouvoir trouver un éloge nouveau et d'en être réduit à se faire l'écho de tout le monde. La réputation de Lablache est universelle ; toute l'Europe élégante et amie des arts l'a admiré, l'a applaudi. Quand nous dirons qu'après avoir été l'idole de l'Italie, la patrie des grands chanteurs, la sienne, il est venu faire consacrer sa réputation par les suffrages de Paris, la capitale du monde ; qu'à Paris, comme à Naples, comme à Milan, comme à Venise, son succès a été immense ; que dans vingt rôles différens il s'est montré chanteur admirable, musicien profond, acteur sublime, mime prodigieux ; qu'il était la tête de cette merveilleuse troupe d'artistes italiens qui pendant six ans a illustré le théâtre Favart et fourni aux virtuoses français de si beaux et si utiles modèles ; qu'apprendrions-nous à nos lecteurs qu'ils ne sachent déjà, et que ferions-nous autre chose qu'entreprendre un travail tout-à-fait inutile ?

La physionomie de l'artiste se compose de deux faces : son talent et sa personne. Il y a chez lui, comme chez l'homme d'état, la vie publique et la vie privée. Il y a aussi les antécédens, le point de départ, les difficultés de la route. C'est la chronique en présence de l'histoire.

Nous allons nous faire le chroniqueur de Lablache, et si l'on trouve que nous avons rempli notre tâche d'une façon quelque peu incomplète, on voudra bien ne pas s'en prendre à nous mais au peu d'espace qui nous est laissé par notre éditeur.

Lablache naquit à Naples, et fut élevé au Conservatoire de cette ville. C'était le plus vif, le plus intelligent des gamins – un vrai gamin de Paris à Naples. Il faisait plus enrager à lui seul le pauvre recteur du Conservatoire que tous ses camarades ensemble. Comme les enfans de génie, il apprit tout par lui-même ; il fit ses études en vagabondant et en jouant. – Chez lui l'instinct a remplacé // [2] // l'application. – Il est parvenu comme par une sorte de prédisposition à parler l'italien le plus correct et le plus pur. Il pourrait donner des leçons aux Siennois eux-mêmes. Lablache embrassa de bonne heure la carrière théâtrale ; en Italie, ce n'est point marcher sur des roses qu'être acteur et même grand acteur. La vie dramatique y est rude ; on répète toute la journée, on

joue tous les soirs ; souvent on joue deux fois en vingt-quatre heures : les troupes les plus brillantes sont nomades comme nos troupes d'arrondissement. Chaque ville a sa saison de spectacle, et quand une saison finit, il faut en aller chercher une autre, – et l'on comprend bien, hélas ! que toutes les saisons ne peuvent être des printemps. – La vie dramatique errante est pleine d'accidens et de péripéties inattendues. – Souvent les lauriers d'Ancône se changent en gros sous à Venise ; les applaudissemens de la veille sont des huées et des sifflets le lendemain. Les deux mots *fiasco* et *furore* sont le fond de la langue théâtrale de l'autre côté des Pyrénées ; c'est le rouge et noir des artistes italiens.

Cette vie de Bohémiens, Lablache la mena pendant long-temps. Ce fut là son apprentissage dramatique. Avouons que jamais chef n'a plus complètement été soldat. Quels débuts ! aussi ne vous figurez pas qu'à cette époque Lablache fût le puissant, le beau, le florissant Lablache que vous connaissez. Il était d'une maigreur fantastique, Paganinienne, et se recommandait aux faiseurs de libretti par cette absence totale de mollets qui sied si bien aux amoureux. Il a commencé par *Roméo*, et il finit par *Falstaff*. Il faut vraiment qu'il ait autant gagné en ventre qu'en talent.

Cette position humble et modeste servit à Lablache de marche-pied pour arriver à la gloire. Des tréteaux de Forlì, de Brescia et de San Carlino, il s'est élancé jusque sur les premières scènes de l'Europe, et il y tient le premier rang.

Lablache n'est pas seulement un grand artiste, c'est encore un honnête homme, fort recherché dans le monde pour son esprit et ses moeurs.

Il a une belle âme, capable de tous les sentimens généreux et de toutes les idées élevées ; son caractère est droit et pur, et il porte au plus haut point la délicatesse de sentiment et de conduite.

Sa vie est une vie de patriarche. Il se plaît au sein de sa famille, auprès de sa femme, qui lui a été si utile par ses conseils, par son affection constante ; au milieu de ses enfans et de ses petits-enfans. Nul homme n'a plus d'amis que Lablache. Il en est beaucoup qui depuis bien des années viennent s'asseoir tous les jours à son foyer. C'est dans ces réunions intimes que Lablache est véritablement heureux ; c'est là qu'il se plaît à prodiguer les trésors de son esprit dans une conversation abondante et facile, et à déployer cet admirable talent de conteur qui lui a fait une réputation si méritée parmi les gens de goût.

Tous les arts se touchent. Lablache est fou de peinture. Vous vous trouvez par // [3] // hasard au fond du faubourg du Roule, et vous êtes tout étonné d'y rencontrer Lablache en extase devant un vieux cadre. Il s'imagine peut-être avoir retrouvé un Rembrandt, un Van Dyck. Vous vous approchez de lui, vous lui frappez sur l'épaule, vous lui demandez ce qu'il fait là à cette heure, si loin de ses habitudes et de ses occupations. Il vous répond d'un air sournois et avec la bonhomie la plus savante du monde, qu'il avait voulu prendre le chemin le plus court pour aller à la répétition, mais qu'il s'est trompé. « Je me croyais à l'Odéon, » fait-il avec un soupir. Tout ce que Lablache peut distraire de ses économies pour le consacrer à des dépenses superflues, il l'emploie à compléter

sa galerie. – Lablache s’est marié avec la peinture par l’intermédiaire de sa fille ; il a pour gendre un artiste célèbre et du talent duquel il est plus fier que du sien propre.

A côté de sa galerie de tableaux, Lablache peut montrer une magnifique collection de tabatières. Ce sont autant de cadeaux des principales têtes couronnées de l’Europe. Je n’ai jamais pu bien m’expliquer pourquoi les souverains ne donnent aux artistes que des tabatières. C’est peut-être pour pousser à la consommation d’une marchandise dont ils se sont réservés le monopole. Quoi qu’il en soit, Lablache possède des tabatières de tous les prix et de toutes les formes. Il y a quelque temps, la reine d’Angleterre, qui l’honore d’une estime toute particulière, lui en offrait une ornée d’un cercle de rubis, en le priant de lui promettre de s’en servir un jour de l’année. – J’en demande bien pardon à Votre Majesté, lui répondit l’artiste, mais je ne saurais contracter envers elle un pareil engagement... tous mes jours sont pris ; j’ai trois cent soixante-cinq tabatières. – Alors, reprit la reine avec un charmant sourire, la mienne servira pour les années bissextiles.

Lablache est bien Italien et poète ; il pousse la nonchalance jusqu’à l’immobilité complète, la rêverie jusqu’à l’extase, la distraction jusqu’au sublime. Un jour le roi de Naples le fait appeler ; – il attend son tour d’audience dans la salle qui précède le cabinet du monarque, et demande la permission de garder son chapeau, parce qu’il est enrhumé. Bientôt on l’entoure, on provoque cette causerie spirituelle et pleine de verve qui pour ses amis intimes vaut ses plus beaux succès de théâtre. Tout-à-coup, au milieu du feu de la conversation, on vient l’avertir que Sa Majesté est disposée à le recevoir. Il se hâte, saisit un chapeau qui était là sur une table, et entre triomphalement chez le roi, un chapeau à la main et l’autre sur la tête.

– Que voulez-vous faire de ce chapeau que vous tenez à la main, mon cher Lablache ? lui dit le roi en riant.

Lablache reste interdit.

– Pardon, Sire ; mais je ne comprends pas.... – C’est moi qui ne comprends pas à quoi peut vous servir ce chapeau. – Mais Sire... à me coiffer, reprit l’ar-
// [4] // tiste [l’artiste] en faisant un geste démonstratif, c’est-à-dire en portant la main à sa tête.

Ce fut alors qu’il s’aperçut de sa méprise, et il se mit à se confondre en excuses et en révérences, un chapeau de chaque main. Sa Majesté sicilienne riait aux éclats ; jamais elle n’avait assisté à une plus divertissante comédie.

C’est dès à présent une grande gloire pour Naples d’avoir donné le jour à Lablache ; cet heureux hasard lui a fait un nom déjà plus grand dans les mémoires contemporaines. On la vantait pour son Vésuve ; on lui tient compte maintenant et du Vésuve et de Lablache.

L'obligeant cicerone auquel nous devons la plupart des renseignements sur lesquels est basé cet article, et qui est né, lui aussi, en Italie, nous racontait qu'à son arrivée en France on devinait partout son origine napolitaine à sa pantomime animée et au jeu énergique de sa physionomie. Et aussitôt les exclamations de pleuvoir. « Vous avez là-bas une fameuse montagne ! est-ce que le Vésuve fume toujours ? Et Lablache ! quel artiste ! Voilà un homme qui fait honneur à sa ville natale ! – Quelle montagne ! quel chanteur ! – quel chanteur ! quelle montagne ! » Ces félicitations poursuivirent le voyageur tout le long de la route et jusque dans nos salons parisiens, où il fut reçu plus tard. Peu à peu il s'habitua à cette interpellation obligeante, qui l'avait embarrassé d'abord. A chaque salut qu'on lui faisait, il répondait Vésuve et Lablache. Quelquefois ces deux merveilles se sont embrouillées dans sa tête et lui ont fait commettre d'assez singulières méprises.

- Quel feu d'action !
- Vous voulez parler du Vésuve.
- Quel géant et quel volcan !
- Vous voulez parler de Lablache.

Il paraît que le Vésuve et Lablache, associés dans l'admiration et le souvenir des hommes, tendent à se rapprocher et à se donner la main. La dignité de la montagne ne lui permet pas de faire un seul pas ; l'artiste est d'un bon caractère, il fera toutes les avances. – Savez-vous quel est le rêve favori de Lablache ? c'est de se retirer bientôt du théâtre ; d'aller vivre dans sa délicieuse villa du Pausilippe, au milieu de ses tableaux et de ses enfans, et de se promener dans les belles allées d'orangers, vêtu d'une longue et commode houppelande, coiffé d'un chapeau de paille à larges bords, prenant une prise de tabac dans ses belles tabatières, songeant à ses beaux jours de gloire et de succès ; – et cela, en face du Vésuve, son rival.

Les touristes pourront saluer à la fois Lablache et le Vésuve.

L. COUAILHAC.

No. 73	TITLE	Esquisses musicales. Levasseur.
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>
	DATE	Dimanche 23 janvier 1842
	ISSUE/YEAR	No. 6; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	2-3
	SOURCE	Journal

ESQUISSES MUSICALES. LEVASSEUR.

Sur l'une des collines du cimetière Montmartre, les artistes vont s'agenouiller devant le modeste tombeau de Nourrit ! Il y a là, entre les dalles froides, les restes de ce grand ténor dont l'âme était si brûlante et l'esprit si élevé. – Du milieu du tombeau ressort un médaillon, autre monument de l'art, aux nobles proportions, aux délicates entailles, aux gracieuses harmonies. – Nous n'aurions pas voulu évoquer, pour Levasseur, un pénible souvenir, lui qui a été, sur la première scène de la France, le compagnon fidèle, l'ami de Nourrit. – La renommée est solidaire lorsqu'on l'acquiert sur le même champ de bataille. En contemplant cette noble lutte où ils savaient si bien, l'un et l'autre, retremper leurs armes, le public s'extasiait, et ils marchaient ceints d'une double couronne, celle de l'amitié et celle du progrès artistique. Oh ! si Levasseur eût été à Naples lorsque l'âme du grand ténor avait hâte de s'envoler dans de meilleures régions, il l'eût certainement retenue pour continuer et terminer ensemble ce pèlerinage auquel il s'était associé avec tant de prestige et de gloire.

Combien de fois, lorsque Levasseur paraissait dans la sublime création de Bertram, a-t-il dû chercher en vain un Robert capable de le comprendre, pour dompter la fougue infernale de son évocation, pour s'identifier à ces éclats de Meyerbeer, dont le vrai talent seul est appelé à suivre les élans rapides. Il se suicidait à Naples, lui, pendant une belle soirée, et au moment où la croupe cendrée du Vésuve couvrait la baie et la ville luxueuse de ses reflets phosphoriques. – Et Levasseur chantait peut-être alors ? – Un lazzarone touchait peut-être le premier de sa main calleuse sa dépouille sacrée ! – et les chœurs de l'Opéra, se pressant autour de Levasseur, s'agenouillaient devant son hermine, ou devant sa pourpre. Il a dû avoir de bien tristes révélations, car l'art est magnétique, et lorsque Nourrit se refroidissait là-bas dans son // 3 // cercueil de plomb, une atmosphère de glace devait s'élever autour de Levasseur et l'envelopper de sinistres pensées. – C'est pour cela que nous l'aimons de toute cette amitié dont nous avons aimé Nourrit, c'est pour cela encore que notre première esquisse se trouvera incomplète, parce que nos tristes souvenirs ne nous permettent pas de descendre en ce moment aux règles étroitement compassées de la critique.

Il a dans ce monde et partout des médaillons et des trophées : – les médaillons ornent le cabinet froid de l'antiquaire ; les trophées forment une

magnifique ceinture au temple ; – d'un côté c'est le passé courbé sous le présent qui le rouille, de l'autre ce sont les emblèmes de la gloire qui servent d'exemple et vivifient la carrière. – Levasseur est pour nous un de ces nobles trophées, et, en le voyant paraître sur la scène avec cette dévotion qu'il professe pour l'art, nous devons laisser les premiers instants à l'admiration que commande une si longue et si brillante carrière.

Nous reviendrons sur Levasseur dans notre premier numéro, si nous pouvons le prendre un instant à part sans éveiller les mânes de Nourrit.

No. 74	TITLE	Esquisses musicales. Levasseur.
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>
	DATE	Dimanche 6 février 1842
	ISSUE/YEAR	No. 8; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	1-2
	SOURCE	Journal

ESQUISSES MUSICALES. LEVASSEUR.

Au point de vue de l'art du chant, la voix de basse, comme celle de contralto, qui se trouve précisément dans les mêmes conditions, n'offre à l'examen, à l'analyse, qu'un cadre limité. – Le ténor, dans le passage du registre de poitrine à celui des sons de tête, présente au chanteur une difficulté, au critique un contrôle, qui donne à l'exécution de l'artiste, à l'étude de l'écrivain un intérêt particulier, pris dans cette difficulté spéciale, dans ce danger inhérent à la nature de la voix.

La *basse*, qu'il ne faut pas confondre avec la *basse-taille*, comme on le fait trop communément, même dans un monde dont les prétentions en fait de musique paraissent quelquefois fondées, la voix de basse n'a qu'un seul registre, celui de poitrine. Il n'y a donc à explorer dans celle de Levasseur que les qualités de sonorité, de franchise d'émission, de pureté, de justesse ; que les diverses inflexions de sensibilité, les élans de vigueur, les transports de désespoir, les éclats menaçants. – La distinction et la grâce du *mezza voce*, la puissance sans effort de la vibrante plénitude.

La voix de Levasseur a été et est encore l'une des plus belles qu'on ait jamais entendues à la scène. – C'est plutôt dans l'appréciation particulière de chaque rôle et, aujourd'hui, dans le compte rendu fidèle de chaque soirée ; c'est, disons-nous, par relations tout à fait individuelles, plutôt que par aperçu général, qu'il convient d'esquisser Levasseur artiste complet, expérimenté, debout tout d'une pièce dans chacun de ses personnages, – noble comme un demi-dieu de Phidias sur son riche piédestal.

Il y a des artistes pour lesquels on écrit des rôles ; il en est d'autres, et ceux-là sont rares, qui se prêtent par l'intelligence et le talent à toutes les transformations, qui ont pour précieux privilège ce sentiment instinctif, sur la scène, de la grandeur du poème lyrique, qui laissent déborder les passions humaines dans les // 2 // justes proportions de la nature, de la vérité et de la haute poésie. Malheureusement, et au mépris de l'art, nous avons compté un grand nombre de chanteurs dont la voix était pure, les moyens étendus, mais qui trahissaient, faute de cœur et d'animation, les plus belles traditions dramatiques. Nous sommes déçus, il faut en convenir, de cette généreuse époque où les Grecs savaient trouver par le prestige de l'organe quelque chose d'indéfinissable qui était toujours en rapport direct avec ces belles et pures formes académiques que

l'antiquité a léguées à notre admiration. Les Romains, au contraire, voulant charmer l'oreille au détriment du cœur, allaient s'agenouiller comme des esclaves abrutis devant ce Néron devenu le saltimbanque dont la voix paraissait demander sans cesse et rauquement du falerne et du cidre.

Quant à Levasseur, en adoptant les conditions strictes des possibilités, il n'a pas voulu, lui, s'entourer de ce faux prestige qui prend les formes d'un mausolée blanchi et reblanchi, dont on ne peut soulever la pierre sans éprouver un profond dégoût. Ainsi, dans *Bertram*, c'est le véritable démon au front large, aux âpres lignes phrénologiques, à l'œil ardent, à la chevelure luxueuse, aux accents métalliques, à l'inférieure évocation. Comparez Levasseur au dieu des enfers qui bondit sous la plume du Tasse, et Levasseur sera le démon du poète italien. Dans sa rage, et lorsque l'âme de Robert lui échappe, placez-le au lit du mourant de *Salvator Rosa*, et vous aurez ce dernier éclair de l'impuissance du mal qui se voile devant l'éclat de la lumière éternelle. Voilà comment il faut sentir, comment il faut peindre.

Et l'inspiration ! où faut-il la chercher ? Au pied du Golgotha, tout ruisselant du sang d'un Dieu martyr qui du haut de la croix laisse échapper pour dernier cri de la nature le mot de pardon. Eh bien, dans le rôle de Marcel, Levasseur est le chrétien inspiré. Humble, généreux et sensible, il ne trouve, à la fin de sa carrière, qu'un élément de radieux avenir. L'homme qui s'agenouille, à ses pieds la femme qui prie, paraissent l'élever sur un char de feu, comme s'il allait prendre dans le calice de l'immortalité tous les trésors de la résurrection.

Si, descendent des hauteurs épiques, nous voulions aborder toutes les finesses gracieuses des plus spirituelles folies, des plus riantes, des plus comiques créations, des plus exhilarantes fantaisies, nous n'aurions qu'à nommer *Olifour* et *Fontanarose*.

No. 75	TITLE	Jenny Lind
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 23 mai 1847
	ISSUE/YEAR	No. 21; 10 ^e année
	AUTHOR	G. C.
	PAGES	174-175
	SOURCE	Journal

JENNY LIND.

Il y a quatre ans environ, une jeune cantatrice se faisait entendre, à notre Académie royale de Musique, dans trois morceaux de genres bien différens. Toutes les personnes présentes à cette audition sollicitée par Meyerbeer, furent d'accord pour présager un magnifique avenir, une carrière de glorieux triomphes à celle qui venait d'interpréter, avec éclat et dans toute leur poésie, trois des scènes les plus saillantes et les plus difficiles de *Robert*, de *Norma* et de *Robin des Bois*. Cette artiste, déjà célèbre dans son pays, mais encore peu connue en France à cette époque, c'était Jenny Lind. Depuis lors, son nom n'a cessé de grandir ; il est devenu promptement populaire, et, aujourd'hui, les regards des directeurs de tous les théâtres de musique en Europe, sont tournés vers cette étoile polaire du ciel musical. Nous croyons donc le moment propice pour raconter, en peu de mots, la vie de cette illustre chanteuse.

Jenny Lind est née à Stockholm le 6 octobre 1821. Son père, versé dans la plupart des langues européennes, tenait avec sa femme un pensionnat de demoiselles, qui ne jouissait pas d'une assez grande réputation pour en mener les chefs à une prompte fortune. La première enfance de Jenny s'écoula donc obscure, ignorée, sans plaisirs et sans joies ; son seul bonheur était de chanter, de reproduire, en les ornant à sa manière, toutes les mélodies qui parvenaient à son oreille. Cette facilité naturelle, qui lui vint ainsi dire en même temps que la parole, frappa bien ses parens ; mais ils n'y auraient peut-être jamais attaché d'importance sérieuse, si Mme Lundberg, actrice suédoise d'une grande pénétration d'esprit, ne leur avait affirmé que cette petite fille de neuf ans, si timide, si frêle, et qu'ils écoutaient avec une si étrange indifférence, pouvait devenir un jour la cause de leur fortune et la gloire de leur nom. Après bien des combats intérieurs et de longues hésitations, Mme Lind consentit enfin à ce que sa fille étudiât pour se livrer à la carrière théâtrale. Mme Lundberg confia sa petite protégée au vieux Cornelius, savant maître de musique qui jouissait alors à Stockholm de la plus grande réputation. Ravi de la surprenante facilité de sa jeune élève, le bon vieillard s'empressa de la présenter au comte de Pücke, directeur du théâtre de la cour. Celui-ci, en apercevant un enfant frêle et timide, ne comprenait pas que Cornelius osât lui en parler comme d'une petite merveille ; mais, après avoir entendu Jenny, il partagea l'enthousiasme du bon et estimable professeur. Par la protection du comte de Pücke, Jenny Lind entra au Conservatoire de musique de Stockholm, et bientôt après parut sur le Théâtre de la Cour, où elle joua des rôles appropriés à son âge et à sa voix, et dans lesquels elle produisit un enthousiasme difficile à décrire. On ne saurait mieux le

comparer d'ailleurs qu'à celui qu'avait excité Léontine Fay à Paris, quelque quinze ou vingt ans auparavant. L'enfant prodige, devenue la favorite du public, continuait avec zèle ses études musicales. Son premier maître, obligé de renoncer à l'enseignement par suite de son grand âge, l'avait confiée à Berg, qui lui donna des soins tout particuliers, et c'est peut-être à la sévérité de ses études élémentaires, ainsi qu'aux sages et excellentes leçons de Berg, que Mlle Jenny Lind a pu arriver à ce style pur, correct, et néanmoins original et brillant, qui distingue aujourd'hui son chant de celui des autres grandes cantatrices de notre époque.

Après deux ou trois années de succès, de fêtes, de triomphes, l'enfant prodige se vit tout-à-coup arrêtée au milieu de son enivrante carrière. D'une part, on commençait déjà à la trouver un peu âgée pour les rôles enfantins primitivement écrits pour elle ; puis, elle s'aperçut un jour que sa voix l'avait quittée. En vain son professeur chercha-t-il, par tous les moyens possibles, à ramener cette voix fugitive et capricieuse ; après mille tentatives inutiles, il dut la croire perdue à jamais. Il fallut renoncer à l'espoir de débiter au Grand-Opéra. Adieu, rêves d'or ! adieu, doux songes dont on s'était si long-temps bercé ! Bonheur et tendre poésie, adieu !... Jenny, néanmoins, en dépit de l'affreuse réalité, ne se laissa point abattre. On ne faisait pas attention à // 175 // elle, il est vrai ; elle en était réduite à jouer quelque misérable petit bout de rôle de jeune suivante ou d'insignifiante ingénue. Le public semblait avoir perdu tout souvenir de l'enfant qu'il avait idolâtrée ; mais l'artiste n'était point vaincue. Elle travaillait toujours la musique, assistait aux cours de chant et aux représentations de l'Opéra, et vivait de l'espoir de reparaitre un jour avec éclat sur le Théâtre de la Cour. Cette espérance secrète était un pressentiment du glorieux avenir qui l'attendait. – Il y avait quatre ans que Jenny Lind ne pouvait plus chanter, lorsqu'on annonça un grand concert dans lequel on devait exécuter le deuxième acte de *Robert-le-Diable*, ouvrage encore peu connu en Suède à cette époque-là. Aucune cantatrice n'ayant voulu se charger du solo sans importance d'Alice, Berg, le directeur du chant, songea à son ancienne favorite et le lui confia à tout hasard, en ajoutant toutefois que, de ce morceau, dépendaient peut-être et sa réputation et le bonheur de sa vie entière. Soit vive émotion, soit énergique volonté, soit enfin récompenser d'une longue et courageuse attente, lorsque le jour du concert fut arrivé, au grand étonnement de tous, Jenny Lind recouvra la plénitude de ses moyens, et, d'une voix claire, pénétrante et sympathique, chanta la scène de *Robert* [*Robert le Diable*] où Alice se présente au palais d'Isabelle. Son solo provoqua un tonnerre d'applaudissemens sans fin, et la jeune artiste, au comble du bonheur, entendit son professeur, aussi charmé que la foule, lui affirmer que, bientôt, elle chanterait le rôle d'Agathe avec le même succès qu'elle venait d'obtenir dans le solo d'Alice. – Le rôle d'Agathe du *Robin des Bois* [*Der Freischütz*] de Weber, il faut le dire, avait été le rêve d'or de l'enfance de Jenny. Qu'on juge donc de l'ardeur avec laquelle elle se mit à étudier cette musique magnifique ! Mais que de difficultés à vaincre ! Elle sut pourtant les surmonter toutes, et, quand elle parut sur la scène du Grand-Opéra, son triomphe fut complet, et excita dans la salle une explosion d'heureuse surprise, et dans les coulisses un long murmure de naïf étonnement. De ce soir-là, Jenny Lind redevint la favorite du public de Stockholm, et fut bientôt la reine du Théâtre de la Cour. Malgré son extrême jeunesse, on l'engagea comme *prima donna*

assoluta, et ce fut en cette qualité qu'elle créa successivement les rôles d'Alice, d'Euryante [Euryanthe], de la Vestale, etc. En dépit des applaudissemens toujours croissans qu'elle recevait chaque soir, Jenny Lind comprenait cependant qu'il lui restait encore à acquérir. Berg lui avait appris tout ce qu'il pouvait lui enseigner ; - mais il y avait un maître célèbre dont l'Europe entière vantait l'habileté, et dont elle désirait aller prendre les conseils : ce maître, c'était Garcia. Mais la route est longue de Suède en France, et un séjour d'une ou deux années à Paris demande, sinon une fortune acquise, du moins d'assez fortes économies. Eh bien ! le théâtre en murmurerait de jalousie s'il le veut : on sera jeune, jolie et sage, et l'on fera des économies. – Profitant d'un congé de plusieurs mois, Jenny Lind, accompagnée de son père, se mit à parcourir la Suède et la Norvège, s'arrêtant dans chaque ville et y donnant des concerts, qui partout attiraient la foule et lui valaient une moisson d'or. La plupart des *mélodies* que la *France musicale* va bientôt offrir en cadeau à ses abonnés, figuraient sur les programmes des concerts de la jeune cantatrice suédoise, et, par leur caractère national, par le charme de la voix et le style de celle qui les interprétait, ces chansons devinrent promptement populaires. Du reste, nous sommes persuadés que bientôt on les aimera autant à Paris que dans toutes les villes du nord de l'Europe.

Revenue à Stockholm, riche selon ses désirs, Jenny Lind obtint avec peine la résiliation de son engagement, et put partir pour la France. Elle entreprit ce long et difficile voyage seule, sans protecteur aucun, n'ayant pour toute sauvegarde que son amour de l'art et le respect de sa personne. A peine arrivée à Paris, elle courut chez Garcia qui la reçut avec bonté, mais dut lui dire, après l'avoir écoutée avec attention : « Ma chère enfant, si vous avez eu de la voix, vous êtes sur le point de n'en plus avoir. Que mes paroles néanmoins ne vous découragent pas ; peut-être votre voix n'est-elle que fatiguée, soit que vous ayez trop chanté, soit qu'on vous ait fait chanter trop jeune. Le repos seul vous convient aujourd'hui ; abstenez-vous donc de toute étude d'ici à trois mois, et revenez alors me voir. » - Ces trois mois, ces trois siècles d'angoisses écoulés, la jeune et vaillante artiste revint trouver Garcia. Cette fois, le maître adoptait l'élève avec empressement, et était heureux de lui accorder ses précieux conseils. Sous une direction aussi habile et avec l'énergique volonté qu'on lui connaît, on comprend les résultats admirables que Mlle Jenny Lind dut obtenir au bout d'une année de travail assidu. Un de ses compatriotes alors à Paris, et lui-même, musicien distingué, en fut tellement frappé, qu'il s'empressa de rappeler à l'habile cantatrice la promesse formelle qu'elle avait faite à ses amis de revenir à Stockholm. Mlle Lind cependant eût pu dès lors se fixer à Paris, car son compatriote l'ayant présentée à Meyerbeer, l'illustre compositeur s'éprit aussitôt de ce jeune et poétique talent. Chacun sait comment M. Léon Pillet n'assista même pas à l'audition dont nous avons parlé au commencement de cet article. Ce que M. Léon Pillet aurait dû offrir sur-le-champ, l'auteur des *Huguenots* et de *Robert* [*Robert le diable*] l'offrit séance tenante, pour ainsi dire ; il proposa à Jenny Lind un magnifique engagement pour Berlin. Mais la cantatrice, déçue dans son espoir d'entrer à l'Opéra de Paris, préféra retourner d'abord dans sa patrie ; elle reparut à Stockholm en 1843. Chacune de ses représentations fut pour elle une ovation véritable. Tandis que l'artiste était devenue le juste orgueil de sa ville natale, la femme, estimée de tous et recherchée pour son esprit, son aimable

caractère, jouissait de tous les avantages que procure une conduite irréprochable, ornant les dons les plus précieux de la nature et du talent.

Au printemps de 1844, Meyerbeer renouvela ses propositions de l'année précédente, et parla même de donner un ouvrage expressément écrit pour Jenny Lind. Comme résister à de pareilles offres ? Après avoir promis de revenir en Suède à l'époque des fêtes du couronnement, Jenny Lind quitta Stockholm au mois d'août 1844. Elle se rendit à Dresde où l'attendait Meyerbeer, et où elle passa quelque temps à se perfectionner dans la langue allemande, puis se rendit à Berlin, où elle débuta dans les derniers jours d'octobre. Est-il besoin d'ajouter qu'elle répondit pleinement à l'attente générale, et chacun aujourd'hui ne sait-il pas que Meyerbeer la considère comme la cantatrice par excellence ? Pour les personnes qui pourraient l'avoir oublié, nous nous contenterons de rappeler que Jenny Lind, après avoir parcouru triomphalement l'Allemagne entière, fut le plus brillant ornement du festival offert par le roi de Prusse à la reine Victoria. Son second engagement à Berlin la retint dans cette ville depuis le mois de novembre 1845 jusqu'au mois de mars suivant. Elle se rendit alors à Vienne, où elle se fit entendre, pour la première fois, dans *Norma*, le 22 avril 1846. Après une nouvelle excursion dans l'intérieur de l'Allemagne, l'illustre cantatrice a reparu à Vienne, le 7 janvier de cette année, dans la *Fille du régiment*, de Donizetti. Cette opérette et le *Camp de Silésie*, qu'on joue maintenant sous le titre de *Vielka*, sont deux des ouvrages les plus propices au talent flexible de Jenny Lind. Quant à ce talent même, nous aurons à en parler longuement et plus d'une fois.

Enfin, elle a été engagée au théâtre de S. M. à Londres, où elle a débuté, au commencement de ce mois, par le rôle d'Alice de *Robert* [*Robert le Diable*], avec un succès qui a déjà retenti dans toute l'Europe, et, il y a peu de jours, elle a joué la *Sonnambula* de façon à étonner les Anglais eux-mêmes, qui ne s'étonnent de rien.

G. C.

No. 76	TITLE	Jenny Lind
	JOURNAL	<i>La Sylphide</i>
	DATE	10 juin 1847
	ISSUE/YEAR	No. 22
	AUTHOR	Un touriste [M. Carraguet]
	PAGES	311-314
	SOURCE	Journal

JENNY LIND

J'avouerai, avant d'en dire un seul mot, que je ne la connais pas. De plus heureux que moi ont pu la voir et l'entendre ; mais un Allemand enthousiaste m'a entretenu quatre heures durant de cette merveille, en prose poétique, qui, vers la fin, avait tourné au lied national.

C'était sur le bateau à vapeur de Cologne ; nous descendions le Rhin après un de ces excellents soupers qui communiquent aux convives les plus taciturnes le don des langues. La nuit s'abaissait sur le fleuve ; appuyé à la balustrade du bateau, j'écoutais, le cigare à la bouche, l'histoire de Jenny Lind, que mon Allemand rêvait à moitié, l'entremêlant de détails semblables à des légendes et de tout le fantastique que comportaient l'heure et le lieu.

Les Allemands sont superstitieux, non par excès d'imagination, mais par la faute d'un climat qui offre partout à leurs yeux les formes indécises des brouillards. Il fallait désertier le pays, ou bien accomplir le tour de force de voir clair dans cette éternelle vapeur, si intense et si subtile, qu'elle a pénétré jusque dans le cerveau des docteurs d'outre-Rhin. Pour tout bon Allemand, le brouillard est un kaléidoscope où s'agitent, dans un pêle-mêle capricieux, les elfes, les aulnes, les gnômes et les mythes. Peuple et bourgeois se partagent les aulnes, les gnômes et les elfes ; les docteurs gardent pour eux les mythes, et chacun est content de son lot. L'admiration des Allemands tient beaucoup du caractère national : elle a quelque chose de superstitieux. Un grand artiste leur semble toujours un peu // 312 // parent du roi des aulnes ; ils entourent sa tête d'un nimbe lumineux, l'enlèvent de terre et le font asseoir dans un tabernacle de nuages. On m'a montré une gravure publiée à Stuttgart, et représentant l'apothéose de Goëthe. La tête du poète ressemblait à la lune dans son plein. Il faut ajouter que l'auteur de la gravure était un adepte du panthéisme, autre superstition fille du brouillard.

Connaissez-vous le pays où naissent les cygnes ? me dit mon Allemand. Ce pays vous l'avez nommé, c'est la Suède. Là vint au monde Jenny Lind ; c'est en Suède qu'une chanteuse doit naître, c'est là qu'elle doit mourir. Est-il vrai, comme on l'assure, que Jenny Lind ait paru, pour la première fois sur cette terre, le 6 octobre 1826, et qu'elle ait, par conséquent, vingt-deux ans aujourd'hui ? Il faudrait admettre d'abord que Jenny Lind n'est pas d'une race différente de la nôtre, ce dont il m'arrive de douter lorsque j'entends le vent murmurer dans la forêt, ou le Rhin chanter, comme ce soir, son hymne au grand Être. Le vent, ce

ténor superbe, le Rhin, cette basse formidable que le directeur de Cologne ferait bien d'engager, appartiennent à la race surhumaine des grands chanteurs créés par Dieu pour célébrer ses œuvres.

A l'âge de trois ans (suivant la version vulgaire), Jenny Lind retenait déjà, avec la plus merveilleuse justesse, tout air qui frappait son oreille. Un soir qu'elle traversait une forêt, à cheval, son père la portant en croupe, le roi des aulnes parut tout à coup dans le sentier, et tenta d'enlever cette enfant dont il était jaloux. Le cavalier tourna bride et courut faire sa déclaration au bureau de police de Stockholm, de sorte que toute la ville peut attester le fait. La mère de la petite Jenny tenait une école de jeunes filles ; son père, M. Lind, le même qui fut arrêté par le roi des aulnes, était un philologue très savant et le premier patineur de toute la Suède. En hiver, son bonheur consistait à filer comme un trait sur la glace, les mains dans ses poches et l'esprit absorbé par quelque recherche étymologique. Quelquefois, de son pied armé du patin, le digne homme, sans même y prendre garde, traçait sur la glace, en majuscules grecques ou romaines, le résultat de ses méditations. Il excellait dans le *zêta*. Le dégel emportait ces arabesques savantes, quoique le dégel soit rare en Suède. C'est dans l'humble maison de ces bonnes gens que Dieu avait placé le berceau de Jenny Lynd [Lind]. Le Christ n'est-il point né chez un charpentier ?

La petite Jenny était si bien organisée pour la musique, qu'elle chantait tout le jour, comme la fauvette ; elle allait et venait dans la maison en chantant ; elle parlait en chantant. Aux amis qui entraient, elle disait, en récitatif : « Comment vous portez-vous ? » Ceci ressemble beaucoup à l'enfance de Mozart. Une actrice suédoise, M^{me} Landberg, entendit Jenny, et dit à ses parens : « Votre fille sera reine au théâtre ! » Mais les parens se récrièrent. M. Lind n'était pas sans préjugés, bien qu'en sa qualité de philologue, il connût parfaitement l'étymologie du mot. Nous avons beaucoup de préjugés dans le nord : Goethe, Schiller, Jean-Paul et bien d'autres ont essayé de les détruire sans y réussir. Heine, le Voltaire de l'Allemagne, est exilé pour s'être moqué de l'oie grasse qu'il est d'usage de manger, en Souabe, la nuit de Noël, et aussi un peu du roi de Prusse, qui a terminé enfin le *scenario* de la constitution promise à son peuple. Au reste, Kotzebue nous a fait le plus grand tort. Voilà où nous en sommes. Cependant, la Suède emprunte toutes ses idées à l'Allemagne, mère des nations : – *Germania mater*. – M^{me} Landberg, l'ayant emporté à la fin sur les préjugés de M. et de M^{me} Lind, présenta Jenny à M. Croelius, le premier musicien de Stockholm. Deux mots suffiront à peindre le bon M. Croelius : une grosse canne surmontée d'une perruque poudrée, voilà l'homme.

M. Croelius conduisit la petite Jenny chez le comte Pucke, intendant des théâtres. Le comte Pucke, voyant devant lui un enfant pâle et maigre, poussa un éclat de rire, prit du tabac, et se réfugia dans son cabinet, où le digne Croelius le poursuivit, frappant de sa canne, avec colère, sur le parquet, et hochant la tête avec tant de mauvaise humeur, que les boucles de sa perruque se dressaient comme les serpens sur le front de M^{me} Landberg dans l'opéra des *Euménides*. Forcé dans ses derniers retranchemens, le comte Pucke daigna enfin écouter Jenny Lind, et promit de la faire débiter dans un rôle de vaudeville. Croelius leva les mains au ciel, en prononçant le mot de Siméon : *Nunc dimittis !* Jenny ne

dit rien ; elle avait rêvé l'Opéra et les succès de Malibran. Cependant, elle débuta avec éclat dans des vaudevilles composés tout exprès. Les salons se disputaient « ce petit phénomène. » Jenny continuait avec ardeur ses études musicales, lorsqu'à l'âge de douze ans, elle perdit complètement la voix. On ne sut à quoi attribuer cet événement. M. Lind, le philologue, alla faire sa déclaration, au bureau de police, en quatre langues : en grec, en syriaque, en sanskrit, et en suédois pour les employés qui ne connaissaient pas les langues étrangères. Le roi des aulnes, qui avait tenté, comme je vous l'ai dit, d'enlever Jenny à l'âge de trois ans, fut soupçonné de lui avoir joué ce mauvais tour. Un professeur de l'Université l'en accusa publiquement en chaire, et fut approuvé de toutes les honnêtes gens. Hélas ! six mois après, Stockholm avait entièrement oublié Jenny Lind, dont la voix n'était pas revenue. Ainsi va le monde.

Quatre ans se passèrent ; quatre ans de tristesse et de découragement. Une nuit, Jenny rêva que M^{me} Landberg, assise près de son lit, lui disait : « Mon enfant, l'heure a sonné : demain, tu seras reine. – Reine, dit Jenny, cela vous plaît à dire ; ignorez-vous que le roi des aulnes m'a pris ma voix ? – Il l'avait prise, en effet, mais on l'a forcé de la rendre : la déclaration faite, en quatre langues, au bureau de police, par M. Lind, votre père, a produit le résultat qu'on en pouvait attendre. Le roi des aulnes, qui ne vous avait volé votre voix que pour la vendre à une // 313 // chanteuse du théâtre An der Vien, protégée par le prince Muldorf, a pris le parti de la restituer, n'en pouvant rien faire. Je vous la rapporte ; elle est contenue dans cette amulette en forme de croix, que je vous conseille de porter toujours au cou. Demain, vous débuterez par le rôle d'Alice de *Robert-le-Diable*. J'ai dit. »

Jenny se réveilla épouvantée de cette apparition, car M^{me} Landberg était morte depuis trois ans ; mais elle ne vit personne dans sa chambre. Cependant, chose étrange ! une petite croix d'or se trouvait suspendue à son cou. M. Lind, qui accourut aux cris de sa fille, lui lut le traité de Walter-Scott sur la démonologie. Le lendemain, le directeur du théâtre vient lui proposer de chanter une partie du rôle d'Alice dans un concert. Jenny hésite, se met à son piano, ô merveille ! sa voix était plus forte et plus étendue que jamais. Son succès fut immense. Un mois après, à seize ans, elle débutait, à l'Opéra de Stockholm, par le rôle d'Agathe, de *Freyschutz* [*Der Freischütz*].

Elle chanta successivement Eurianthe [Euryanthe], la Vestale et d'autres rôles, toujours applaudie par le public suédois, qui en fit son idole. Mais une préoccupation unique s'était emparée de son esprit. Pendant les vacances du théâtre, Jenny, accompagnée de M. Lind, alla donner des concerts dans les principales villes de la Suède et de la Norvège ; puis, de retour à Stockholm, elle annonce au directeur qu'elle part pour la France. Il fallut se résigner et laisser s'envoler ce beau cygne qui essayait ses ailes. A Paris, Jenny Lind alla voir M. Garcia, qui lui dit, après l'avoir entendue : « Mademoiselle, vous n'avez jamais eu de voix, ou bien vous l'avez perdue : choisissez ! » Voilà ce qu'il osa dire à la première chanteuse de l'Europe, votre célèbre M. Garcia. J'aurais voulu me trouver là pour lui rire au nez ; j'aurais voulu que le digne M. Croelius s'y trouvât aussi pour le convaincre d'ignorance, en discutant avec lui sur les différentes qualités de voix, aussi bien que sur l'harmonie et les règles de contre-

point ; car, par le fait de sa réponse, M. Garcia accusait d'impertinence le savant M. Croelius, le comte Pucke et toute la Suède qui avait reconnu et admiré la voix de Jenny Lind.

Cependant, M. Garcia consentit à la recevoir dans sa classe, après l'avoir tenue trois mois au désespoir. C'est là qu'elle connut Meyerbeer, qui organisa dans la salle de l'Opéra un concert où Jenny chanta avec tant d'éclat, que l'auteur des *Huguenots* lui proposa sur-le-champ un engagement pour Berlin. Elle accepta ; mais il lui fallut d'abord revenir à Stockholm, où la rappelait un premier engagement qui n'était pas encore expiré. Lorsqu'elle quitta cette ville, une seconde fois, pour aller à Dresde, où l'attendait Meyerbeer, ce fut une désolation générale : le peuple s'attela en sens inverse à sa voiture, pour l'empêcher de partir.

On raconte qu'un cygne du jardin zoologique s'étant échappé ce jour-là du bassin, s'éleva dans les nues, après avoir longtemps plané sur la ville. Ce prodige calma le peuple, en lui donnant à entendre qu'il s'opposerait en vain au départ de Jenny Lind.

J'interrompis en cet endroit mon Allemand.

— Mon cher monsieur, lui dis-je, cette histoire m'intéresse fort ; mais elle renferme des détails peut-être trop pittoresques. Sans parler du cygne qu'on a vu planer sur Stockholm, j'avoue que je me serais bien passé du roi des aulnes et l'apparition de M^{me} Landberg, ainsi que de son amulette. Comment se fait-il qu'un homme sérieux comme vous le paraissez....

— N'achevez pas, monsieur, s'écria l'Allemand. J'ai parlé selon mes convictions, ce qui me met au-dessus de vos critiques. L'Allemagne est le pays des penseurs ; car ce n'est pas pour rien qu'elle a donné naissance à Luther, l'homme du libre examen. Donc, après y avoir réfléchi, et m'être convaincu que mon moi avait le droit incontestable d'admettre certaines choses repoussées par le non-moi, je les ai admises. Au surplus, pour ce qui concerne le roi des aulnes, si vous passez jamais par Stockholm, allez au bureau du police, et demandez de ma part M. Bergoom, principal employé, il vous montrera la double déclaration faite, en temps et lieu, par M. Lind, le philologue. Il me semble que c'est là réunir toutes les conditions exigées par la philosophie, pour admettre la validité du témoignage des hommes.

— Je ne puis vous promettre, lui répondis-je, d'aller à Stockholm tout exprès ; mais si je passe jamais par là, soyez sûr que j'irai rendre visite à M. Bergoom, ainsi qu'à M. Lind, auquel je serai charmé de soumettre plusieurs questions philologiques qui me préoccupent. Mais continuez, s'il vous plaît, cette histoire à laquelle je prends le plus vif intérêt.

— Volontiers, monsieur ; mais il me reste peu de chose à dire, d'autant que vous avez jeté de l'eau froide sur le feu de mon inspiration. Vous autres Français, vous n'êtes bons qu'à gêner l'expansion de notre enthousiasme ; l'Allemagne n'ose pas se livrer en votre présence à ses rêveries, de peur de vous prêter à rire ;

et vous parlez de reprendre le Rhin ! Par l'ombre d'Hermann, qu'en feriez-vous ? Nos vignes gèleraient à l'approche des vigneronns de Volnay et de Chambertin. Permettez donc que j'allume ma pipe nationale, ma pipe allemande et libre, que les Français n'éteindront jamais. Où en étais-je de notre histoire, monsieur ? au début de Jenny Lind à Berlin, si je ne me trompe. J'assistais à cette soirée, et je n'aurais pas été plus heureux, s'il m'eût pas été donné d'assister au massacre des légions de Varus par les troupes du divin Hermann, le héros de la Teutonie. *Vivat Teutonia !* Quelle soirée, monsieur ! Pour apprécier à leur juste valeur les applaudissemens enthousiastes qui saluèrent l'entrée en scène de la cantatrice, il faut savoir qu'à Berlin, comme à Vienne, le public n'applaudit jamais que du bout des doigts, c'est une exigence d'étiquette. Il est même presque défendu de causer dans les loges ; à peine si l'on entend çà et là quelques murmu- // 314 // res [murmures] éoliens. Mais le soir des débuts de Jenny Lind, toute étiquette fut oubliée, au grand désespoir des conseillers en culottes courtes, et des chambellans portant leur clef sur le dos. Aucune autre chanteuse ne peut se flatter d'avoir obtenu ce triomphe significatif : que dire de plus ? Jenny Lind a chanté ensuite à Vienne, à Francfort, à Cologne ; elle a descendu, au bruit des applaudissemens de l'Allemagne entière, ce noble fleuve qui nous porte en ce moment. Découvrons-nous, monsieur ! Si j'avais été l'empereur du Rhin, j'aurais fait brûler tous les bateaux à vapeur qui font le service du Mayence à Düsseldorf, pour empêcher la foule des voyageurs vulgaires de profaner ces belles eaux, fières d'avoir contemplé la reine des cantatrices. J'ai même le plus grand regret d'avoir participé à une telle profanation, en m'embarquant ce soir à Cologne. Vous avez le droit de me mépriser, je me suis conduit en vrai Philistin.

— Il faut espérer, lui dis-je, que Jenny Lind n'en saura jamais rien.

— Je l'espère aussi, et c'est ce qui me console un peu de mon impertinence. Oui, elle a descendu le Rhin comme nous ; pendant un instant de sa vie, elle s'est trouvée à cette même place où nous sommes ! son ombre a flotté sur ce fleuve ! Mais regardez là bas, à cet endroit éclairé par la lune : n'est-ce pas son image que le Rhin aurait religieusement conservée, ou bien serait-ce l'ombre de quelque arbre du rivage ? Il me semble que j'assiste encore à ses débuts de Berlin. Une tête brune, un grand front, de beaux yeux calmes ; c'est elle, je la vois ! Tremblante à son entrée en scène, la passion l'emporte peu à peu : elle commence comme Rose Chéri ; elle finit comme Rachel. Les chambellans, amis de l'étiquette, n'osent point aller l'entendre, de peur d'être destitués pour avoir applaudi. J'ai pu vous peindre sa personne ; mais comment vous parler de sa voix ? Je voudrais vous en donner une idée dans le grand air de *la Juive* : *Il va venir !* Quelle pureté, quelle âme !

Il va venir,
Et d'effroi je me sens frémir !
O cruelle et triste pensée !

L'Allemand chanta lui-même l'air tout entier, d'une voix naturellement rauque, en s'interrompant de temps à autre par des exclamations d'enthousiasme : — Quelle mélancolie ! quelle passion ! *Et d'effroi je me sens*

frémir ! – Divins accens ! – Il va venir ! – Il va venir ! Jamais plus suave mélodie ne descendit du ciel.

Le fleuve étonné accompagnait de ses murmures le chant enroué de l'Allemand.

— Mon cher monsieur, lui dis-je, quand il eut terminé son morceau, vous m'avez donné là une idée de la voix de Jenny Lind, que je n'oublierai pas. Si je ne vous prie point de recommencer, c'est parce que je suis convaincu que ce serait indiscret.

Il me serra la main avec effusion.

— Je crois que je suis un peu enrhumé ce soir. Cependant, cela me fait plaisir de voir qu'au fond de vous ne manquez pas de sentiment et d'enthousiasme. Nous autres Allemands, nous finirons par faire quelque chose des Français, lorsque les idées de confraternité auront rapproché les deux peuples. Je n'aime pas les âmes froides. Un jour, à Francfort, j'essayai de donner, comme ce soir, une idée de Jenny Lind à un Philistin qui, après m'avoir entendu, déclara qu'il ne savait rien de plus insupportable que cette chanteuse. Je le provoquai à la manière des vieux Teutons. Nous entrâmes dans une taverne, où nous bûmes de la bière toute la nuit, verre pour verre, pot pour pot. A six heures du matin, il roula sous la table, vaincu et avouant qu'il s'était laissé corrompre par les ennemis de la divine chanteuse. J'avais bu quarante trois pots de bière, et lui seulement trente-cinq. Hourra ! vive la vieille Allemagne !

Je frémis d'épouvante en songeant au danger que j'avais couru, et je me hâtai de trouver un prétexte pour descendre dans la cabine. L'Allemand resta sur le pont pour réciter quelques ballades à la lune.

UN TOURISTE.

No. 77	TITLE	Deux souvenirs de Jenny Lind.
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 20 novembre 1887
	ISSUE/YEAR	No. 47; 53 ^e année
	AUTHOR	Arthur Pougin
	PAGES	372-373
	SOURCE	Journal

DEUX SOUVENIRS DE JENNY LIND

I

La grande cantatrice qui vient de mourir à Malvern et qui avait empli le monde du bruit de sa renommée avait, a-t-on dit, voué à la France une haine artistique profonde, en souvenir de l'échec qu'elle y avait subi et dont elle avait conservé une rancune vivace. Il me semble qu'on doit s'être trompé sur ce point. Quelques-uns ont dit que Jenny Lind avait constamment refusé les engagements qu'on lui offrait à Paris parce qu'elle s'était fait entendre sans succès, aux débuts même de sa carrière, par la direction de l'Opéra ; d'autres, allant plus loin, ont affirmé qu'elle avait débuté à ce théâtre, que ce début n'avait pas été heureux, et que c'est de là que provenait la rancune de l'artiste.

De toute évidence il y a là une erreur, car *jamais* Jenny Lind n'a paru devant le public de l'Opéra, jamais elle ne s'est produite devant les spectateurs de ce théâtre, non plus que devant ceux du Théâtre-Italien. Quant à l'audition particulière qu'elle aurait obtenue à l'Opéra et qui aurait été pour elle sans résultat, nous allons voir ce qu'il en faut penser.

Lorsqu'en 1847 l'administration de Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, fut mise en cause et vivement critiquée dans le public et dans la presse, Pillet voulut répondre à ces critiques par la publication d'un mémoire ainsi intitulé : *Académie royale de musique. Compte rendu de la gestion, depuis le 1^{er} juin 1840 jusqu'au 1^{er} juin 1846*. Dans ce mémoire de 83 pages in-4^o, Léon Pillet faisait en sorte de se justifier des critiques dont son administration était l'objet.

Entre autres griefs qu'on avait articulés contre lui, s'en trouvait un relatif à Jenny Lind, qu'on lui reprochait de n'avoir pas engagée à l'Opéra. Déjà à cette époque il était depuis longtemps question du *Prophète*, qui ne devait apparaître qu'en 1849, sous la direction de Duponchel et Roqueplan, et *le Prophète* se trouve incidemment mêlé à cette justification particulière du directeur actuel de l'Opéra. Voici comme s'exprime à cet égard Léon Pillet. On me pardonnera l'étendue de la citation, parce qu'elle est topique :

...On a parlé de Mlle Lind ! On a prétendu :

1^o Que Meyerbeer me l'avait présentée lui-même il y a quatre ans, et que je l'avais refusée ;

2^o Que depuis ses succès en Allemagne, il m'avait inutilement pressé de l'engager !

On a même été jusqu'à dire que Mlle Lind s'était offerte elle-même et l'on a publié, dans quelques journaux de théâtres, le chiffre des appointements que je lui aurais refusés !...

Ce sont autant de fables, sur la valeur desquelles il importe de vous éclairer !

Il y a quatre ans, à l'époque où Meyerbeer cherchait, non pas un *soprano*, mais un *ténor* pour *le Prophète*, il vint me demander, la veille de son départ, la permission d'entendre sur le théâtre une jeune personne dont on lui avait dit du bien. – *Ce n'est pas pour vous*, s'empressa-t-il d'ajouter : *c'est une voix qu'on dit jolie, mais trop faible pour le Grand-Opéra ; je veux voir si j'en pourrais tirer parti à Berlin.*

Je donnai à Meyerbeer toutes les facilités qu'il demandait ; je mis à sa disposition, non seulement le théâtre, mais un accompagnateur (M. Benoist). Enfin, je le conduisis moi-même sur la scène avec Mlle Lind, que je me disposais à entendre, quand on vint me prévenir que la Commission, qui s'assemblait encore à l'Opéra, me demandait.

Je m'excusai auprès de Meyerbeer et de Mlle Lind, et les quittai sans avoir entendu une seule note.

Le lendemain, je demandai ce qu'avait pensé Meyerbeer de sa cantatrice. Il a dit, me répondit-on, qu'elle n'était pas sans talent, mais qu'elle avait encore beaucoup à faire !

Cela n'indiquait pas qu'elle eût produit sur lui une bien grande impression ; et, en effet, il y songeait si peu alors pour l'Opéra, *qu'il ne m'en parla même pas.* C'est l'année dernière seulement, à Cologne, qu'en causant de Mlle Lind, il me rappela la circonstance que je viens d'avoir l'honneur de vous raconter.

Quant à cette autre assertion que, depuis cette époque, Meyerbeer *m'au- // 373 // rait* [aurait] *vainement pressé d'engager cette cantatrice, elle est aussi inexacte que la première.*

Meyerbeer m'a bien dit, l'hiver dernier, qu'il avait la plus haute opinion du talent de cette artiste ; que s'il était possible d'avoir au même théâtre Mme Stoltz et elle, ce serait une chose admirable, mais il s'empressait d'ajouter qu'il ne la croyait pas possible ; qu'il en serait probablement d'elles comme Nourrit et Duprez ; qu'étant de force l'une et l'autre à occuper le premier rang à un théâtre, elles ne voudraient ni l'une ni l'autre se résigner au second ; que les exigences

pécuniaires de Mlle Lind seraient d'ailleurs très considérables, et que, quant à lui, il se contenterait parfaitement, pour le second rôle de femme, dans *le Prophète*, de Mlle Brambilla ou de Mme Rossi-Caccia.

Moi, cependant, pour en avoir le cœur net, je le priai de faire demander à Mlle Lind si elle consentirait à quitter le pays de ses triomphes pour venir à Paris. Il refusa de se charger de la commission.

J'allais faire la démarche moi-même, quoique sans beaucoup d'espoir, quand M. Vatel, qui avait eu le même désir, me communiqua la lettre suivante, qu'il venait de recevoir :

« Berlin, le 9 décembre 1845.

» Monsieur le Directeur,

» J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre du 13 novembre, et je vous demande bien pardon de vous avoir laissé si longtemps sans répondre ; mais avant de vous répondre, il m'a fallu réfléchir.

» Je me suis décidée, Monsieur, de rester en Allemagne, pour le peu de temps que je resterai au théâtre, et y poursuivrai ma carrière artistique.

» Car, plus que j'y pense, plus je suis persuadée que je ne suis pas pour Paris, et Paris pas pour moi.

» Je quitte le théâtre dans un an d'ici, et jusqu'à ce temps-là je suis si occupée en Allemagne, que je ne pourrais accepter aucun engagement, soit à Paris, soit à Londres.

» Permettez-moi cependant de vous exprimer ma reconnaissance de ce que vous m'avez cru digne de paraître devant le premier public du monde ; mais soyez aussi persuadé, Monsieur le Directeur, que je vous fasse le moins tort en ne me risquant de vous faire un démenti.

» Agréez, etc.

» Jenny Lind. »

On voit ce qu'il en est du prétendu grief de Jenny Lind contre le public parisien, et du début fâcheux qu'elle aurait fait soit à l'Opéra, soit au Théâtre-Italien. Ce fameux début n'a jamais eu lieu, et si Jenny Lind ne s'est point fait entendre à Paris, c'est sans doute uniquement parce qu'elle avait une trop grande frayeur de notre public, persuadée qu'elle était, comme il est dit dans sa lettre, qu'elle n'était pas pour Paris, et Paris pas pour elle.

II

Le second souvenir que je voudrais consigner ici, relativement à Jenny Lind, a trait à la grande tournée de concerts qu'elle fit en Amérique, vers 1851, sous la direction du fameux entrepreneur Barnum et en compagnie du célèbre compositeur Jules Benedict, mort il y a quelques années. Fétis a raconté ce voyage avec un luxe de détails qu'on va pouvoir apprécier :

Jenny Lind, dit-il, s'embarqua pour l'Amérique, accompagnée du compositeur Benedict. Elle avait passé un contrat avec l'entrepreneur Barnum, qui lui avait assuré une somme énorme pour un certain nombre de représentations ; mais l'enthousiasme qu'elle fit naître chez les habitants des Etats-Unis dépassa de beaucoup ce que le spéculateur avait espéré. La cantatrice comprit alors qu'elle pouvait espérer des bénéfices plus considérables de son talent sans l'intervention de Barnum ; elle rompit avec lui, à l'expiration du contrat, et parcourut toutes les contrées de l'Union en compagnie de Benedict, qui l'accompagnait au piano partout où elle s'arrêtait.

Embarquée sur les grands fleuves de l'Amérique, elle s'arrêtait dans tous les lieux qui lui paraissaient offrir les chances d'une recette de quelque importance. Le piano était tiré du bateau à vapeur ; des commissionnaires, chargés de grandes affiches sur lesquelles le nom de Jenny Lind était imprimé en caractères d'une dimension colossale, parcouraient le bourg ou la ville et annonçaient la mise aux enchères des billets du concert. La curiosité excitée par ce nom qui retentissait dans toute l'Amérique, et qui partout était salué par les acclamations populaires, faisait porter les enchères à des sommes fabuleuses. On cite un tailleur qui, dans un bourg de peu d'apparence, se rendit adjudicataire du premier billet d'un de ces concerts impromptus, moyennant le prix de 200 dollars. Cette folie fit sa fortune, car on ne voulut plus être habillé que par ce tailleur mélomane.

Une heure suffisait pour tout cela ; une autre heure était employée pour le concert, après quoi la cantatrice s'embarquait de nouveau et allait, à quelques milles de là, faire la même opération dans une autre localité. C'est ainsi qu'elle amassa, dit-on, plus de trois millions, pendant un séjour de moins d'une année aux Etats-Unis. Je tiens ces détails de Benedict, qui l'accompagna dans toute sa tournée.

Or, il paraît que Fétis avait un peu enjolivé et amplifié les renseignements que lui avaient donnés Benedict, car lorsque celui-ci apprit, il y a quelques années, que je préparais un *Supplément* à sa *Biographie universelle des musiciens*, il m'adressa de Londres la lettre suivante, qui rectifie les faits et qui renferme des détails intéressants :

11 janvier 1873.

Mon cher Monsieur Pougin,

Je viens réclamer de votre justice la rectification d'un article de feu M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, et qui contient des assertions très incorrectes à l'égard d'une célèbre artiste, Mme Jenny Lind.

Dans cet article qui se trouve dans la 2^e et 3^e édition de l'ouvrage et dont j'ai pris connaissance tout dernièrement, M. Fétis donne quelques détails sur les voyages de Mme Lind en Amérique, qu'il dit avoir été fournis par moi.

Il y a là positivement une erreur. La seule fois que j'ai mentionné ces voyages à M. Fétis était du temps de l'Exposition de Londres, en 1861, et en parlant d'une recette de trois millions de francs que *l'artiste* aurait faite, il a ou mal compris ou oublié ce que je lui disais.

C'est M. *Barnum*, l'entrepreneur de ces concerts, qui a recueilli la somme de 712,161 dollars – *recette brute* équivalente à trois millions de francs. C'est lui qui avait engagé Mme Lind pour 150 concerts à raison de 1,000 dollars (5,000 francs) par représentation, ce qui aurait constitué un total de 150,000 dollars (750,000 francs). M. Barnum donna de plus la moitié de l'*excédent* des recettes au delà d'un *minimum* de 5,500 dollars (27,500 francs) par représentation, ses frais, y comprenant Mme Lind, un orchestre de 80 musiciens, les voyages, les hôtels, etc., etc., n'étant jamais *moins* de 3,500 dollars, réservant 1,000 dollars pour sa part.

Mme Lind ayant résilié son contrat après 93 concerts pour lesquels elle recevait 93,000 dollars, l'*excédent* de la recette produisant 90,000 dollars (la moitié de deux premiers concerts à New-York, 16,033 dollars), la somme qui lui fut remise était 208,000 dollars, ou un million quarante mille francs. Elle rendit à M. Barnum la somme de 25,000 dollars, dédit convenu si elle terminait son contrat après 100 concerts au lieu de 150, plus un forfait de 7,000 dollars pour n'avoir chanté que 93 fois, en tout 160,000 francs, ce qui réduisait son bénéfice net à 176,000 dollars ou 880,000 francs.

Mme Lind envoya 100,000 dollars (500,000 francs) en Suède pour y fonder des écoles pour les enfants des classes indigentes. Il lui serait resté pour avoir chanté dans 103 concerts (dix représentations extra ayant été données *au bénéfice des pauvres*) la somme de 380,000 francs pour une année de travail continu et de voyages immenses. Mais en évaluant le montant de sa charité inépuisable dans chaque ville (exclusivement des concerts publics) *au-dessous* de ce qu'elle donna, le produit de cette grande entreprise pour elle ne dépassa certainement pas 300,000 francs – et il y a loin de là à trois millions.

J'ai raconté à M. Fétis un petit incident de notre voyage sur le Mississippi, de la Nouvelle-Orléans à Saint-Louis, qu'il a considérablement magnifié et multiplié. Il fallait sept jours pour remonter le fleuve (une distance de 1,200 milles anglais), et notre entrepreneur M. Barnum arrangea *deux* concerts dans les petites villes de Memphis et Natchez, qui furent donnés pendant le temps qu'on cherchait le bois pour la machine à vapeur du bateau. Une description correcte

de l'entreprise Barnum, avec le chiffre exact de la recette de chacun de ses concerts, est contenue dans son livre : *Struggless [sic] and Triumphs or Forty years recollections*, of P.-F. Barnum, Buffalo, 1873.

Je suis entré dans tous ces détails pour vous prouver que M. Fétis m'attribua à tort des renseignements sur des succès imaginaires ou exagérés qu'il a dû puiser dans les journaux contemporains, et dont en tout cas je repousse la responsabilité.

Veillez avoir l'extrême bonté de faire corriger dans une future édition tout ce qui a rapport avec les voyages de Mme Lind en Amérique, et agréez, je vous prie, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

JULES BENEDICT.

2, Manchester Square, Londres.

Il m'a semblé que ces deux petits chapitres de l'histoire musicale de notre temps n'étaient pas sans intérêt, se rapportant à une artiste de la taille et du renom de Jenny Lind. C'est pourquoi je les ai rapportés ici.

ARTHUR POUGIN.

No. 78	TITLE	Biographie. Maria Malibran.
	JOURNAL	<i>Le Voleur</i>
	DATE	25 septembre 1836
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Louis Viardot (<i>Le Siècle</i>) et P. A. Fiorentino (<i>La Presse</i>)
	PAGES	873-875
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

BIOGRAPHIE. MADAME MALIBRAN

Marie-Félicité Garcia est née à Paris en 1808, de parens espagnols. Son père, Manuel Garcia, compositeur distingué, grand acteur, grand chanteur, et surtout grand maître de chant, fit lui-même l'éducation musicale de sa fille. Comme Rossini, que son père fut obligé de mettre en apprentissage chez un forgeron pour lui faire préférer la musique à un autre état, la petite Mariquita ne montra pas tout d'abord de grandes dispositions pour l'art où elle devait briller d'un éclat sans égal. Chose étrange ! de ce côté la nature ne l'avait pas bien dotée. Si elle possédait le sens musical, ce qu'on appelle l'oreille juste, et que le travail ne saurait donner, en revanche, elle avait un organe très défectueux, une voix rude, sourde, revêche. Bien des parens, bien des maîtres auraient déclaré qu'elle ne parviendrait jamais à chanter médiocrement. Garcia ne se rebuta point ; mais la pauvre enfant paya cher les leçons précieuses qu'elle reçut dans la maison paternelle. Ses premières années d'études furent tristes à passer ; elle finit plus d'une fois sa leçon dans les larmes, car plus d'une fois on lui avait fait l'application du vieux proverbe des écoles d'Espagne, *la letra con sangre entra*. A peine était-elle sortie de l'enfance, qu'on la fit monter au théâtre. Ce fut à Londres, et dans de petits rôles, qu'eurent lieu ses premiers débuts, sans bruit, sans éclat, car son talent ne faisait que naître, et Londres, d'ailleurs, qui récompense si magnifiquement les renommées acquises, n'est pas le pays où le talent se devine et se développe. Bientôt après, Maria suivit son père à New-York. Là, n'ayant pas plus de seize à dix-sept ans, elle épousa, toujours obéissante, un négociant français d'un âge mur, mais qui passait pour opulent, et qui devait, en la tirant de sa famille, la tirer aussi au théâtre. Heureusement pour l'art et pour elle-même, il n'en fut pas ainsi. Atteint par des revers de fortune, M. Malibran déclara bientôt à sa jeune épouse // 874 // que son rêve de grande dame était fini, et qu'il fallait redevenir artiste. Alors, sous ce nouveau nom qu'elle devait rendre si célèbre, Maria reparut sur la scène de New-York, à côté de son père. Un travail opiniâtre, le sentiment de sa force et le besoin de la gloire, faisaient chaque jour croître et grandir son talent. Elle sentit qu'elle pouvait briller sur une scène plus vaste devant un public plus ami de son art ; elle vint à Paris.

Rossini, qui l'avait entendue tout enfant balbutier ses premières gammes au piano de Garcia, reconnut aussitôt la portée de son talent, et prédit l'avenir qui l'attendait. Après s'être essayée dans le salon de madame Merlin, devant un auditoire choisi, madame Malibran monta sur cette scène de Paris, redoutée des

artistes les plus consommés. C'était, si je ne me trompe, en 1827 ; elle avait alors dix-neuf ans. Son début eut lieu dans la grande salle de l'Opéra français, où l'on jouait *Sémiramide* [*Semiramide*] pour le bénéfice de Galli. Je n'ai pas besoin de rappeler l'effet de ce début ; ceux qui en furent témoins n'en perdront jamais le souvenir. La jeune cantatrice applaudie avec transport dès qu'elle eut traversé le théâtre d'un pas noble et gracieux, dès qu'elle eut fait entendre les premiers accens de sa voix puissante, s'éleva à des hauteurs nouvelles, et prit rang, d'un accord unanime, parmi les talents du premier ordre. Elle fut immédiatement engagée comme *prima donna* au Théâtre-Italien. Depuis lors, sa vie d'artiste n'est qu'une suite de succès in-interrompus, de triomphes toujours croissans. Soutenue, dirigée par les suffrages d'un public éclairé, passionnée pour son art autant que pour la gloire qu'elle y acquérait, elle atteignit ses plus illustres rivales, et, trouvant dans son âme énergique de nouvelles ressources et comme de nouveaux secrets, elle les devança, les accabla toutes, laissa loin derrière elle, dans l'admiration des hommes, celles qui vivaient et celles qui avaient vécu. Madame Malibran est à coup sûr la plus grande célébrité théâtrale du monde. Elle a parcouru, comme un triomphateur, la France, l'Italie, l'Angleterre, une partie de l'Allemagne. Partout on lui a rendu des honneurs inouïs ; on ferait des in-folios avec les vers écrits à sa louange, on convertirait une savane de l'Amérique en parterre de fleurs avec les couronnes posées sur son front ; on a dételé ses chevaux, on l'a portée sur les bras de la foule, des troupes en bataille lui ont présentés les armes ; enfin, montée sur le trône de l'art, elle a reçu les honneurs que se réservait la royauté.

Sa carrière, si courte et si brillante, ne fut pas moins remplie par le travail que par la gloire. On a peine à s'expliquer qu'elle ait pu suffire à tant de voyages, à tant d'études, à tant de représentations. Nous l'avons vue, à Paris, aborder successivement tout le répertoire du Théâtre-Italien ; nous l'avons vue prendre indistinctement le rôle de *Sémiramis* [*Semiramis*], ou celui d'*Arsace*, le rôle de *Zerline* [*Zerlina*], ou celui d'*Anna* ; être tour à tour vive et espiègle dans le *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*], simple et naïve dans la *Cenerentola*, noble et fière dans *Tancredi* [*Tancredi*], pathétique dans la *Gazza ladra*, sublime dans *Otello*, aussi tragédienne que Talma, aussi bouffonne que Lablache. Depuis qu'elle nous a quittés, elle avait appris ou plutôt créé bien des rôles nouveaux, *Norma*, *Romeo*, la *Somnanbule* [*Sonnambula*]. Prête à rentrer au bercail, à revenir dans ce Paris, qui a vu naître et grandir elle et son talent, elle allait bientôt nous initier à ses progrès ; elle allait mettre le sceau à sa réputation, en la justifiant dans cette capitale des arts, et peut-être voir réaliser enfin le seul vœu dont l'accomplissement lui eût manqué : celui de fonder un rôle écrit pour elle par Rossini, en compagnie de cette élite d'artistes que réunit le Théâtre-Italien. Sa mort a emporté pour elle et pour nous une si belle espérance.

Les derniers souvenirs qui me restent de cette voix éteinte, de ce talent anéanti, sont précieux à plus d'un titre. Il y a huit mois, ayant fait rompre son premier mariage qu'entachaient de grave nullités, elle vint à Paris s'unir en présence de ses amis et de sa famille l'homme de son choix, l'homme vraiment digne d'elle, et le seul aussi qui ait pu, dans la foule de ses adorateurs, s'enorgueillir d'un amour partagé. Le soir de la cérémonie, lorsqu'elle était heureuse de porter un nouveau nom, et fière de pouvoir hautement s'avouer

mère, quelques personnes se réunirent autour d'elle chez son hôte, M. Troupenas. A ses parens, à ses amis particuliers, s'étaient jointes les hautes illustrations musicales : Rossini, Meyerbeer, Auber, Mercadante, Halévy, Nourrit, etc. Elle n'avait à regretter parmi les uns, que ce jeune Bellini, frappé, comme elle vient de l'être, à la fleur de l'âge ; et, parmi les autres, Lafayette, qui l'avait aimée comme un père, et qui lui disait avec une grâce inexprimable : « Maria, vous serez certainement ma dernière passion. » La soirée devint un petit concert, qui commença presque par hasard, et finit à deux heures du matin ; il n'y avait que trois exécutans ; mais où leur trouver des égaux ? c'étaient elle, Bériot et Thalberg. Celui-ci les entendait et se faisait entendre d'eux pour la première fois. Je n'essaierai pas de décrire l'effet produit par ces trois virtuoses, s'électrisant l'un l'autre, luttant de grandeur et de perfection. L'auditoire était dans l'enthousiasme, dans l'enivrement, et, pour mon compte, c'est, en fait de musique, le plus beau souvenir qui me soit resté.

Madame Malibran, douée d'une conception rapide et d'une étonnante force de volonté, réussissait avec le même bonheur en tout ce qu'elle entreprenait. Elle parlait également bien quatre langues et les employait toutes quatre dans les conversations croisées, avec divers interlocuteurs, sans les confondre jamais. C'étaient l'espagnol, sa langue maternelle, le français, sa langue d'éducation ; l'italien, sa langue d'art ; l'anglais, sa langue de voyage. Elle savait aussi quelque peu l'allemand. D'une adresse et d'une habileté rares, elle excellait dans tous les ouvrages des doigts ; voyait-elle quelque travail de femme qui lui fût inconnu ? à peine rentrée à la maison, elle envoyait chercher les objets nécessaires, se mettait à l'œuvre, et surpassait bientôt ses modèles. Sans avoir jamais appris à dessiner, elle faisait des portraits ressemblans, et surtout des caricatures pleines de verve et de malice. Enfin, dans sa passion de tout savoir et de tout faire, les exercices du corps les plus violens lui étaient devenus familiers. Elle nageait, tirait des armes, faisait des tours de force et d'adresse, et montait à cheval avec une grâce, un aplomb, un courage sans pareils.

Comme toutes les célébrités, comme toutes les personnes sur qui se porte avidement la curiosité publique, madame Malibran s'est trouvée en butte aux coups des langues oisives et malicieuses. On a fait sur son histoire, sur sa personne, sur ses habitudes, sur son caractère, des fables ridicules propagées quoique démenties, et dont ceux qui les répandaient eussent rougi les premiers s'ils avaient eu le bonheur de l'approcher et de la connaître. La vie d'une femme comme madame Malibran est trop exposée à tous les yeux pour qu'elle eût pu cacher le moindre défaut, le moindre travers. Peut-être, dans la fougue de son âme ardente, ou dans sa charmante naïveté d'enfant, s'est-elle permis ces légèretés, ces inconséquences, que les sages du monde pardonnent moins que les fautes cachées. Mais où donc trouverait-on, je ne dis pas sur le théâtre, je dis dans la société, des mœurs plus sévères et plus pures, un caractère plus droit, plus noble, plus généreux ? S'il fallait recueillir et publier les traits de bienfaisance qui ont honoré sa vie, on ferait un ouvrage aussi long que la collection des louanges données à son talent. Prodiguer l'argent était peu pour elle, qui en gagnait beaucoup ; mais elle savait mettre dans ses dons la grâce et l'à-propos qui les rendent doux à recevoir, et qui en doublent le prix. Qu'on me permette de

rappeler, entre mille, une seule anecdote qui me revient à la mémoire, et dont je fus témoin.

En 1829, une jeune anglaise, choriste au Théâtre-Italien de Paris, n'ayant pas de quoi suivre la troupe à Londres, imagina de donner un concert chez une personne bienfaisante qui prêta son salon. Toujours disposée à rendre service, madame Malibran consentit à y chanter, et son nom suffit pour rassembler une société nombreuse. Ce soir là, contre l'habitude, elle vint tard, et se fit attendre. Le concert fini, elle prit à part la bénéficiaire : « Je vous ai promis ma soirée, lui dit-elle, eh bien ! j'ai trouvé moyen de faire deux récoltes. Avant de venir ici, j'ai chanté chez le duc d'Orléans, et voilà les cent écus qu'il m'a donnés. » En même temps elle mettait dans les mains de la pauvre étrangère une jolie bourse pleine de pièces d'or. Tous ses amis auraient à rapporter une foule de traits semblables, sans compter une foule d'autres dont le souvenir restera enseveli avec elle.

Cette femme admirable a succombé, à vingt-huit ans, aux atteintes d'une fièvre nerveuse, mal combattue par la médecine. Elle laissait sa mère, son mari, un jeune fils de trois ans, un frère, digne successeur de son père dans l'enseignement du chant, et une sœur, à peine adolescente, qui promet de tenir quelque jour le haut rang qu'elle avait atteint. Elle laisse aussi une place à jamais vide dans l'estime de ses admirateurs et dans le cœur de ses amis.

L. VIARDOT.
(*Le Siècle.*)

Le caractère de madame Malibran était bon et compatissant. Répandant ses bienfaits par la main de ses amis, sur tous ceux dont elle pouvait deviner les besoins, sa première condition était de rester inconnue.

Aimable et gracieuse avec ses camarades de théâtre, dans quelque rang qu'ils fussent, // 875// elle cherchait à effacer la distance de leur position à la sienne.

Et non seulement en paroles, mais en fait, elle les traitait en frères. Un pauvre danseur, nommé Durante, étant mort dans les coulisses de Saint-Charles, d'une attaque d'apoplexie, laissa dans la plus affreuse misère sa femme et ses enfans. Madame Malibran, après avoir promis à sa veuve de chanter à son bénéfice, taxa ses amis selon la fortune de chacun, et fière dans cette occasion de la faveur dont elle jouissait à la cour, elle se présenta au roi de Naples.

— Sire, lui dit-elle, je quête pour la famille de mon malheureux *camarade* Durante. La reine et le prince de Salerne m'ont donné 500 fr. chacun, j'espère que votre majesté ne voudra pas être moins généreuse que ses augustes parens.

— Combien exigez-vous que je vous donne ? répondit le roi en souriant.

— Mille francs.

—Les voilà.

Trois jours après, sa voiture ayant versé, elle se démit le bras. Le théâtre fut fermé par suite de cet accident, et la fermeture du théâtre de Saint-Charles, pendant la saison du carnaval, est regardée comme la plus redoutable des calamités publiques. Chaque jour, une foule de malheureux, dont le seul moyen d'existence venait d'être suspendu, accouraient à la porte de madame Malibran pour avoir de ses nouvelles. Aussi le découragement fut-il complet quand on sut que le médecin lui imposait de garder le lit tout le mois. Cependant madame Malibran, insensible à toute espèce de remontrances, jouait dans la semaine *la Somnambule* [*Sonnambula*] au Fondo, avec son bras en écharpe.

Voilà le seul reproche que ses amis pouvaient faire à l'infatigable virtuose. Se confiant à la force de son tempérament, elle travaillait nuit et jour sans repos, sans relâche, sans ménagement. Voilà le véritable désordre de sa vie. L'amour de l'art, cette passion invincible qui a dévoré tant de grands artistes, l'a tuée dans sa jeunesse. Souvent, après avoir chanté *Otello* ou *la Gazza*, ses nerfs restaient tendus comme une corde qui vibre long-temps.

Elle avait besoin de chanter encore jusqu'à deux heures du matin. Dans ces momens sa voix était d'une expression angélique, ses yeux brillaient comme des flammes ; son chant devenait tour à tour mélancolique ou effréné, jusqu'à ce qu'elle tombât épuisée et presque évanouie sur son lit. Pour contrebalancer cette extrême tension morale, elle avait besoin de mouvement, de distraction, de travail physique. Elle marchait à s'écraser de fatigue, dessinait ses costumes, taillait ses robes, s'habillait et se coiffait sans avoir jamais recours à une femme de chambre. Du reste, docile et soumise comme une enfant aux conseils de ses amis. Un soir qu'elle venait de chanter, à l'air final toute la salle se leva comme un seul homme. L'entraînement fut tel que, craignant sérieusement que les plus enthousiastes n'enjambassent la rampe, elle se sauva. Quelques momens après, nous la félicitons dans sa loge en la remerciant du bonheur qu'elle venait de nous faire éprouver. Bériot n'était pas au théâtre.

—Par pitié, nous dit-elle, n'en dites rien à Bériot ! sans cela, il me grondera, car j'ai laissé échapper une malheureuse note qu'il m'a défendue avec raison, car cela pourrait ruiner ma voix.

Excepté la musique qu'elle connaissait en professeur, madame Malibran n'avait rien appris, et elle savait tout faire. L'histoire, elle la devinait ; il suffisait de lui raconter le commencement d'un événement, elle vous récitait par cœur la suite et la fin, presque sans se tromper jamais. Une connaissance instinctive du cœur humain lui faisait trouver le fil dans le labyrinthe des passions. Elle chantait et composait parfaitement en anglais, en français, en espagnol et en italien. Mais sa langue à elle n'était aucune de celles que je viens de dire. Elle s'était formée dans sa conversation intime un idiome d'imitation dans lequel ses amis trouvaient un charme infini. Lorsqu'elle contait quelque chose qui venait de lui arriver, elle singeait naturellement et sans s'en apercevoir, dans la vivacité de son discours, la voix, le ton, l'accent des personnes dont elle parlait ; si le nom de

quelque oiseau lui échappait, elle en imitait la roulade. On croyait assister en effet à la scène à laquelle elle venait d'assister : son langage était presque visible et palpable.

Un jour elle voulut essayer aussi de la poésie italienne : comme elle m'avait montré des dessins charmans, et d'assez mauvais vers, je lui conseillai franchement de s'en tenir à la peinture.

— C'est dommage, me répondit-elle en riant, j'aurais voulu prouver ma reconnaissance à la poésie, car les poètes m'ont toujours bien traitée, tandis que les peintres m'ont représentée dix fois plus laide que je ne suis.

Dès lors elle renonça à la poésie, et continua à ses heures perdues ses esquisses, dont elle donna la dernière à Lablache, un jour avant sa fatale maladie. Elle était gaie, contente, heureuse ce jour-là. Cependant en entrant à l'église ses paupières se mouillèrent de pleurs au son de l'orgue. Hélas ! elle ne pressentait pas sa mort.

Le soir elle chanta avec Lablache le duo de la *Prova* [*La Prova d'un opera seria*], et avec madame Carradori un duo de Mercadante. Son chant fut surhumain.

C'était son adieu à la vie !

P. A. FIORENTINO.
(*La Presse.*)

No. 79	TITLE	Miscellanées. Maria Malibran.
	JOURNAL	<i>La France littéraire</i>
	DATE	octobre 1836
	ISSUE/YEAR	Tome 1; deuxième série
	AUTHOR	St. A. Berville
	PAGES	197-209
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste (Gilbert-Louis Duprez)

MISCELLANÉES. MARIA MALIBRAN.¹

Il y a six ans, dans un jour pareil à celui-ci, M^{me} Malibran était au milieu de nous. Au cœur de l'hiver, faible et souffrante, elle avait tout surmonté pour s'unir à un acte de bienveillance, pour seconder, de tout le charme de sa personne, nos sympathies en faveur d'un peuple de braves et de martyrs. Aussi le coup qui l'a frappé à la fleur de l'âge n'a-t-il été nulle part plus vivement ressenti qu'au sein de cette société. Plusieurs de nous l'avaient connue : l'un, surtout, notre vénérable doyen, lui était attaché d'une affection presque paternelle ; elle lui tenait lieu d'une fille amèrement regrettée. C'était sans doute à lui de payer à celle qui n'est plus la dette de notre reconnaissance, de faire entendre sur sa tombe ces accents du cœur, que le sien sait si bien trouver : mais il a craint que son émotion ne trahît son zèle, et c'est moi qui me suis chargé de recueillir ses // 198 // souvenirs et les nôtres. Veuillez ne pas juger comme un tableau cette esquisse incomplète et rapidement tracée. Ce n'est point un éloge que je viens prononcer ; ce n'est pas même une biographie : je n'ai voulu que réunir, comme dans une conversation familière, quelques traits concernant une femme intéressante. Sa vie d'artiste est connue ; j'en dirai peu de chose. Je retracerai plutôt quelques scènes d'intérieur, et peut-être ce nouvel aspect d'une existence si remarquable ne sera-t-il pas non plus sans attrait.

On sait que Maria Malibran était Espagnole de naissance ; que, née vers 1808, elle fut amenée en France par son père Garcia, chanteur habile et bon compositeur, auteur d'un *Calife de Bagdad*, accueillie même après celui de notre Boyeldieu [Boieldieu]. On sait qu'élevée par son père avec une extrême dureté, conduite par lui aux Etats-Unis, mariée, au sortir de l'enfance, avec un homme dont la fortune n'était qu'apparente et près de qui elle ne fut point heureuse, elle vint, après la faillite de son mari, redemander un asile à la France. C'est de là que date sa célébrité. M^{me} Malibran avait alors dix-sept ou dix-huit ans : ainsi, plus de la moitié de cette carrière, qu'on croirait si fortunée, fut remplie par le malheur !

J'ai su de M. Woets, le célèbre pianiste, qui lui a donné quelques leçons dans son enfance, que dès lors la jeune Maria manifestait une incroyable facilité. Les traits les plus compliqués étaient appris du jour au lendemain ; et il fallait qu'il en fût ainsi, car Garcia son père n'entendait pas raillerie. Plus âgée, M^{me}

¹ Ce touchant hommage rendu à la mémoire de M^{me} Malibran a été lu par l'auteur, M. Berville, le jour de la brillante séance qu'a donné la *Société Philotechnique*, le 11 décembre, au Conservatoire.
(Note du R.)

Malibran se prétendait redevable aux sévérités paternelles de la supériorité de son talent : la pétulance de son naturel avait besoin, croyait-elle, d'être domptée par la terreur pour se plier à l'étude. La chose est possible, mais convenons que c'est payer la gloire un peu cher. // 199 //

C'est pourtant à ses brutalités du père que l'un de nos confrères a dû la connaissance et l'amitié de la fille. Il nous a fait maintefois ce récit ; vous aimerez peut-être à l'entendre, Garcia voulait faire la musique d'un opéra français : il s'adressa, pour avoir un poème, à l'homme de lettres auquel la scène lyrique devait *Une Folie* et les *Deux Journées*. Rendez-vous est donné chez Garcia ; M. Bouilly vient ; on l'introduit dans un salon d'attente. En entrant, son oreille est frappée de cris déchirants partis de la pièce voisine : c'était une pauvre petite fille de huit ans, que son père châtiât avec violence. Le délit était grave ; elle avait attaqué faux deux ou trois notes en prenant sa leçon de chant.

L'auteur des *Contes à ma Fille* n'était pas homme à laisser les choses se passer ainsi ; il ouvre la porte : « Pardon, dit-il au père, mais partout où j'entends crier une jeune fille, je ne puis m'empêcher d'accourir au secours. » Il fallut bien poser les armes. Tout en grondant toujours, Garcia laisse l'enfant, et passe, avec son poète, dans le cabinet de travail ; on cause une heure ou deux, puis on se dit adieu.

Mais tout n'était pas fini. Voilà qu'en repassant, notre confrère trouve encore sur son passage la pauvre petite, qui n'osait pas ouvrir la bouche (son père était là !), mais qui le regardait tristement s'en aller, et dont l'œil, furtivement suppliant, semblait lui dire : « Ce n'est qu'une trêve que tu m'as obtenue ; toi parti, les hostilités vont recommencer ; ne feras-tu pas ma paix ? » L'ami de l'enfance entendit ce langage. « Oh ! ça, dit-il en s'adressant à Garcia, je vais travailler pour vous ; mais rien pour rien ; il me faut des arrhes. – Des arrhes ? – Oui ; j'en attends, et qui me seront précieuses. – C'est... ? – C'est la grâce de cette enfant. – Qui ? cette petite coquine ? – Oui, je sais ; // 200 // elle a chanté faut. C'est bien mal ; mais à tout péché miséricorde. – Oh ! vous ne savez pas..... – Alors, allons, c'est la condition de notre marché. » Après quelques débats, la grâce enfin fut accordée. « Je n'oublierai jamais, ajoutait M. Bouilly, quel touchant regard cette enfant jeta sur moi dans ce moment. Garcia, lui dis-je, il y a de l'avenir dans ces yeux-là. »

Or, il arriva qu'après quelques années, la jeune Maria, qui revenait d'Amérique, et dont le nom déjà commençait à se répandre, fut priée de chanter dans un concert, au profit d'un honnête père de famille atteint d'un revers imprévu, et dont on voulait du moins sauver l'honneur. Les artistes, on leur doit cet éloge, ne savent guère refuser de semblables prières, et M^{me} Malibran moins que tout autre. Elle chanta, fut applaudie, et la catastrophe que l'on craignait n'eut pas lieu. Je ne sais quel hasard lui découvrit que celui qu'elle avait obligé était un peu parent d'un littérateur bien connu, de M. Bouilly. Ce nom lui remit en mémoire l'homme bienveillant qui avait si à propos pris autrefois sa défense : à l'instant même elle accourut chez lui ; je laisse à penser si l'entrevue fut cordiale et touchante.

C'est ainsi que notre doyen se trouva lié avec la célèbre cantatrice. Cette liaison, pour ainsi dire filiale, fut une des plus douces qu'il ait cultivées en sa vie. Il nous en a conté vingt traits charmants. Tous seraient bons à connaître ; je n'en veux citer qu'un seul.

Un jour, M. Bouilly recevait quelques artistes : le même jour, son gendre, avocat distingué, traitait les dignitaires de la cour de cassation. Le beau-père et le gendre habitaient sous le même toit : on convint de fondre ensemble les deux réunions. Mais vingt personnes à recevoir, et vingt *notabilités*, c'étaient bien des affaires pour une maîtresse de maison, la seule femme de la société. L'idée vint de prier // 201 // Marie (c'était le nom que lui donnait l'amitié) d'aider la femme de son ami à faire les honneurs de la table. – Mais le voudra-t-elle ? – Oui ; je la connais ; je suis sûr qu'elle s'en fera un plaisir. – Marie vient en effet ; on se place, et voilà la jeune actrice de vingt ans assise au milieu de la table entre le premier président Henrion de Pansey, plus qu'octogénaire, et le défenseur de Marie-Antoinette, plus jeune de quelques années. Il paraît qu'elle fut charmante, charmante d'enjouement, de verve, de bon ton et de bonne grâce. Les fronts sillonnés de l'antique magistrature s'épanouissaient en l'écoutant parler, et lorsqu'on revint au salon, le vénérable Henrion, se rapprochant d'elle : « Madame, lui dit-il, j'ai rencontré, dans le long cours de ma vie, bien des femmes aimables et distinguées ; mais nulle part je n'ai rien vu de mieux que ce que je viens de voir aujourd'hui. » On sait qu'Homère, voulant relever les charmes d'Hélène, a mis son éloge dans la bouche des vieillards de Troie : mais ils ne louaient que sa beauté : l'éloge du président n'était-il pas encore plus flatteur ?

Ce n'est pas tout : Marie portait à son côté un joli bouquet de violettes de Parme, présent du maître du logis. Un des plus anciens magistrats vient près d'elle, et lui dit : « Les vieillards qui vous entourent emporteraient un bien doux souvenir de cette soirée, si vous vouliez leur partager les fleurs de ce bouquet. » La réponse ne se fit pas attendre : les violettes allèrent parer la boutonnière des magistrats de la cour suprême, et celle des artistes réunis avec eux. Ce fut, dit-on, une chose ravissante à voir que le tact exquis, la convenance parfaite avec laquelle ces fleurs furent offertes tour à tour à tant d'hommes différents d'âge, de profession, de caractère : il n'y a que les femmes pour ces délicatesses.

Il semblait que notre gracieuse étrangère eût un don // 202 // pour charmer les vieillards. Elle avait eu les suffrages des nobles vétérans de la magistrature ; elle fut l'amie du patriarche de la liberté, du général Lafayette. Leur connaissance avait débuté d'une façon piquante. M^{me} Malibran jouait Tancredi : c'était peu de mois après la révolution de 1830. Le général vint au spectacle et prit place dans une loge voisine du théâtre. Les yeux étaient fixés sur lui, lorsque Tancredi, entrant en scène, aperçoit l'illustre vieillard, tire son épée, et lui fait le salut des armes. La salle retentit d'applaudissements.

C'est vers la même époque qu'on la vit apparaître à l'une de nos séances publiques, jalouse de s'associer à nos efforts pour une noble cause. La Pologne luttait encore, et, seule contre un monde d'ennemis, balançait les destins à force d'héroïsme. A notre prière, M^{me} Malibran consentit à se charger d'une collection

pour les défenseurs de Varsovie. L'un de nous avait été désigné pour l'accompagner ; retenu par un devoir, il me pria de prendre sa place, et j'avouerai que, pour lui rendre ce service, je n'eus pas besoin d'un effort de complaisance.

Quand je me présentai chez elle, M^{me} Malibran était sérieusement indisposée. Les médecins lui avaient défendu de quitter le lit, sous peine des conséquences les plus graves. Cependant, je la trouvai debout et prête à partir. « Je sais, me dit-elle, qu'en sortant je risque ma vie ; mais je l'ai promis, et rien au monde ne me ferait manquer à ma parole. »

Son extrême pâleur, les fréquentes crispations de sa figure si intéressante n'attestaient que trop la sincérité de ses souffrances. Chemin faisant, je causais pour la distraire : quoique malade, elle se prêtait avec grâce à la conversation ; elle y portait, non le ton élégamment composé de la société, mais la franchise d'une enfant aimable et naïve. De sujet en // 203 // sujet, je me rappelle que l'entretien tomba sur les journées de Juillet, alors toutes récentes. Je ne dis pas cela pour me vanter ; il est certain qu'il y avait beaucoup mieux à dire à une femme jeune et charmante : mais je raconte la chose comme elle est. L'entretien vint donc là-dessus, et je me mis à lui décrire comme je les avais senties ces scènes si grandes, si poétiques, où tout un peuple, levé pour défendre les lois, se montra si intelligent et si brave dans le combat, si pur et si magnanime dans la victoire. Je ne sais si le feu qui m'animait avait alors passé dans mes récits ; mais un moment je vis une légère rougeur colorer les joues pâles de ma compagne de voiture ; ses yeux abattus se ranimèrent, et d'une voix émue et vibrante : « Ah ! monsieur, me dit-elle, que n'étais-je à Paris alors ! c'est que je tire très-bien un coup de fusil..... »

Vous l'avez vue, messieurs, dans cette séance. Le zèle avait ranimé ses forces : elle ne pensait plus à ses douleurs : elle parcourait dans tous les sens la vaste salle de l'Hôtel-de-Ville, et semblait voler sur les banquettes. En vain, craignant pour elle un excès de fatigue, m'efforçais-je de la retenir : elle m'échappait à chaque instant, devançait mes pas, et partout où elle voyait une main s'avancer, elle s'élançait pour recueillir son offrande. Elle dégagea pleinement sa parole ; mais la quête terminée, elle faillit s'évanouir ; il fallut la ramener chez elle.

Telle était cette aimable femme, pleine d'âme et d'entraînement, dans la vie sociale comme sur le théâtre. Souvent de grands artistes semblent craindre de se prodiguer, affectent même dans leurs rapports une réserve peu obligeante ; pour elle, on la trouvait prête à tout ce qu'on lui demandait de bienveillant et de généreux. Ne l'a-t-on pas vue faire, pendant toute une soirée, l'ornement d'une modeste loge de francs-maçons ? le trait vaut d'être raconté. // 204 //

La loge des *Sept-Écossais* célébrait sa fête d'adoption. On avait voulu donner à cette réunion de plaisir un caractère d'utilité : un concours d'élite avait été ouvert entre les douze élèves couronnés dans chacune des douze écoles mutuelles de Paris, et le vainqueur devait recevoir le prix au milieu de la fête. M^{me} Malibran y fut conviée : elle vint, simplement mise, et prit place, d'un air modeste, au sein d'une foule d'autant plus avide de la voir et de l'entendre, que

la plupart des assistants n'avaient guère les moyens d'aller l'applaudir habituellement au théâtre. Quand vint l'appel du lauréat, ce fut elle qu'on pria de poser la couronne sur sa tête. C'était un enfant de treize à quatorze ans, d'une physionomie heureuse. Maria le regarde, le couronne, et soudain, avec son action si spontanée et si naïve : « Vous serez un homme, vous ! lui dit-elle. – Je le crois bien, répond le jeune homme électrisé ; je le crois bien : vous m'avez créé.... ! » A cette répartie, vous eussiez vu la jeune mère (elle l'était en ce moment), se lever, prendre l'enfant dans ses bras, l'étreindre vivement ; puis s'étant mise au piano, où elle le fit asseoir à son côté, elle épancha, pendant le reste de la soirée, tous les trésors de son talent.

Un trait saillant de son caractère était le naturel et la franchise. Voici d'elle, à ce sujet, un mot qui la peint mieux que tous les discours.

M^{me} Malibran était instruite ; elle parlait plusieurs langues avec facilité, l'espagnol, l'anglais, l'allemand, le russe, l'italien et le français. On l'a quelquefois entendue chanter en ces six langues dans une même soirée. On conçoit quelles ressources un si riche dictionnaire offrait à sa mobile imagination. Elle en causait avec M. Rochelle, gendre de M. Bouilly. « Je n'ai pas trop de toutes ces formes, disait-elle, pour rendre toutes mes impressions ; une seule // 205 // langue ne me suffirait pas pour parler comme je sens : mais je prends une manche à l'Espagnol, une au Français, un corsage à l'Anglais, une frange à l'Italien, et de tout cela j'habille ma pensée. – Eh ! mais, cela doit faire un joli petit habit d'arlequin ? – Oui, mais il n'y a point de masque. »

On n'ignore pas qu'elle a répandu de nombreux bienfaits et toujours avec autant de délicatesse que de modestie. Un jour, un pauvre artiste, malade et alité, reçoit la visite de M^{me} Malibran, et quand elle est partie, trouve sous son chevet une bourse pleine d'or. Une sœur de la charité est renversée sous ses yeux par une voiture : Maria la relève, la prend dans son coupé, s'assure qu'elle n'est point blessée, la ramène elle-même auprès de son malade, aide de ses blanches mains à le panser dans son triste grabat, et, revenue chez elle, s'empresse de faire passer à tous les deux d'abondants secours. Une autre fois, elle a remarqué qu'un chef de pupître au théâtre Italien, n'a plus la tête à lui, et semble atteint d'une douleur profonde. Elle s'informe ; c'est un père, dont le fils aîné vient d'être atteint par la conscription, et qui n'a pas les moyens de le dégager. Le lendemain, le jeune homme était remplacé. Ce ne fut que longtemps après, à force de recherches, que cette famille apprit quelle main était venue à son secours.

Pendant plusieurs années, elle a payé la pension de six orphelines de familles honorables, qu'elle avait placées dans des établissements de commerce ou d'industrie.

Ces libéralités devenaient ruineuses : un ancien ami de M^{me} Malibran lui représenta la nécessité de penser un peu à l'avenir. Il fut arrêté que, tous les mois, un placement plus ou moins considérable serait fait aux mains d'un banquier sûr, et M. Delessert voulut bien être ce banquier. Tout alla bien d'abord : mais bientôt il arriva (c'était pendant un hi- // 206 // ver [hiver] rigoureux), que deux mois s'écoulèrent sans qu'aucun placement fût réalisé ! Et

l'ami de gronder ! mais elle, lui posant sa jolie main sur la bouche : *Paix ! paix ! mon ami, il a fait si froid !....* elle avait donné dix mille francs aux pauvres.

Pouvait-elle ne pas porter dans les arts cette exquise sensibilité qui l'excitait à la bienfaisance ? on l'a vue fondre en larmes à la représentation de *Moïse*, aux sons de piano de Thalberg. Tel fut, n'en doutons pas, le principe de son admirable talent, dont le caractère était surtout l'inspiration et l'originalité. Qu'il me soit permis de m'arrêter un instant sur ce point.

J'ai, dans ma vie, entendu souvent de célèbres cantatrices : la modeste Barilli, au style si élégant et si correct, à la voix si juste, si fine et si légère ; la fameuse Catalani, dont le chant, dépourvu de pureté et de charme, plaisait peu aux connaisseurs, mais subjuguait la foule à force de hardiesse, de vigueur et de facilité ; la jeune Duret Saint-Aubin, à la voix si fraîche, si argentine, si virginale, si bien posée dans le chant large et pur, qu'elle avait peut-être un peu trop souvent le tort de dédaigner ; la fière Pasta, la grande tragédienne, à l'organe un peu austère, mais un chant si large et si dramatique ; la gracieuse Grisi, dont le talent pourrait se passer de beauté, dont la beauté pourrait se passer de talent. Dans ce nombre pourtant, trois femmes seules (car je n'ai point connu Henriette Sontag, et je n'en puis parler), trois femmes seules m'ont donné l'idée de la perfection : non, sans doute, de cette perfection idéale, qui supposerait la réunion de toutes les qualités, l'absence de tous les défauts, et que l'homme ne peut se flatter d'atteindre ; mais de celle qui, dans un genre, du moins, nous donne la mesure complète des facultés humaines, et va aussi loin qu'il est permis d'aller. Vous avez déjà nommé // 207 // M^{me} Mainvielle-Fodor, M^{me} Damoreau-Cinti [Cinti-Damoreau] et M^{me} Malibran.

Tout ce que la voix de femme a de plus suave, de plus moelleux, de plus tendre, tout ce qu'un timbre de cristal a de plus pur et de plus doux, tel était l'organe de M^{me} Mainvielle-Fodor. Cette expression heureuse, *des larmes dans la voix*, semblait avoir été créée pour elle. L'étude avait ajouté à ce bel instrument l'éclat et de la légèreté ; mais ses qualités naturelles étaient l'onction, la sensibilité, la grâce touchante. Rien de mieux arrondi que sa phrase, rien de mieux fondu que ses transitions : c'étaient de vrais accents d'ange ceux qui l'ont entendu, dans l'*Agnès* de Paër, élevant au ciel des accents de repentir et de résignation douloureuse, et puis, l'instant d'après, versant un baume de consolation dans l'âme d'un pauvre insensé, ont connu l'une des plus délicieuses impressions que l'art musical puisse faire éprouver.

Avec un timbre aussi flatteur, mais avec des moyens plus faibles, M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau] n'a pu être aussi complètement appréciée par le vulgaire, sur lequel il faut frapper fort, si l'on veut qu'il sente quelque chose. Mais quel est l'homme bien organisé qui n'adore la magie de ce talent si pur, qui ne se laisse ravir à cet organe si doux, à ces ports de voix si fins, à cette vocalisation si fluide, à ces traits choisis avec tant de goût, à ce sentiment exquis d'élégance et de grâce que la difficulté même ne déconcerte jamais, à la délicatesse de cette expression, qui ne s'attaque point aux passions violentes, mais qui reproduit avec tant de charme ou la piquante coquetterie de Térésine,

ou les velléités d'amour de Chérubin [Cherubino] le jeune page ? pour moi, un seul mot complète son éloge : c'est le talent le plus *femme* que j'aie jamais connu.

Il y avait, il faut bien en convenir, quelque chose de plus // 208 // viril dans celui de M^{me} Malibran. Le timbre un peu grave de sa voix, la vigueur de ses intonations, sa manière ferme et décidée d'attaquer le son, tout cela donnait à son chant une teinte plus mâle et un peu moins gracieuse. Mais, en récompense, que d'âme, de création, d'entraînement ! quelles merveilles d'intelligence et de sensibilité ! quelle puissance et quelle verve d'exécution ! jamais organisation plus riche et plus féconde ne sut se prêter avec un égal bonheur aux transformations les plus diverses : c'était tour à tour la vive et piquante Rosine, la mélancolique et craintive Desdémone [Desdemona], le fier Arzace [Arsace], le tendre et noble Tancrède [Tancredi], la naïve Cendrillon [Cenerentola], Ninette la pauvre fille de village ; et sous ces mille formes diverses, c'était toujours la nature. M^{me} Malibran osait plus que nul artiste n'a jamais osé, et ses essais, lors même qu'ils ne satisfaisaient pas complètement la raison, étaient encore admirables d'invention et de génie. Dans la fougue de ses impressions, il lui arrivait de dépasser le but ; mais c'était de si bonne foi, c'était avec une telle abondance de cœur, qu'elle restait vraie jusque dans l'exagération même : on ne sentait point l'impuissance qui s'enfle et s'efforce, mais la sensibilité qui déborde d'une âme trop fortement émue. Aussi, rencontrait-elle parfaitement juste (et il était bien rare qu'il n'en fût pas ainsi) ; alors, quels effets ! quelle magie ! j'en sais un trait qu'avant de finir il faut que je vous dise encore.

Dans une représentation extraordinaire, M^{me} Malibran invita notre excellent Adolphe Nourrit à jouer avec elle le troisième acte d'*Otello*. Tous deux étaient en scène, et commençaient ce terrible duo de jalousie qui se termine par la mort. Mais lorsqu'à la fin du récitatif, l'actrice, ou plutôt Desdémone, tombant à genoux et présentant sa poitrine, s'écria : *Trucidimi se vuoi, perfido ! ingrato !* Ce dernier mot, *ingrato*, fut dit avec un accent si vrai, avec une ex- // 209 // pression [expression] si déchirante, que Nourrit lui-même, tout aguerri qu'il devait être contre les impressions du théâtre, resta stupéfait et comme fasciné. L'orchestre commence ; il n'entend plus : sa rentrée arrive ; il demeure immobile. Enfin, revenant à lui, le grand acteur se retourne vers les spectateurs étonnés : « Heureusement, Messieurs, que le prestige qui vient d'agir sur moi agit en même temps sur vous : pardonnez, et permettez-nous de recommencer. » On reprit la scène, et tous deux furent sublimes.

Hélas ! Messieurs, ces brillants souvenirs de talent et de gloire vont bientôt pâlir et s'éteindre. Les impressions les plus enivrantes ne sont pas les plus durables, et les arts qui les font naître ne sont pas ceux qui laissent après eux le plus de traces. Quelques années encore, et de la grande artiste il ne restera plus qu'une vague renommée, qu'une tradition fugitive, qui, de jour en jour, ira s'affaiblissant davantage. Mais si les simples récits que vous venez d'entendre trouvaient grâce à vos yeux, peut-être aurions-nous à nous applaudir d'avoir fait quelque chose pour sa mémoire. Pour vous la recommander, nous n'avons point parlé de ces triomphes de la scène, de ces acclamations d'un public enthousiaste, de ces couronnes, de ces bouquets de fleurs tombant à flots sur le théâtre. Nous avons dit quelques traits de sensibilité généreuse, de bonté naïve : il nous a

semblé que, si la gloire des arts est trop souvent passagère, elle devient à la fois et plus solide et plus touchante en s'unissant aux qualités du cœur.

St. A. BERVILLE.

No. 80	TITLE	Madame Malibran
	JOURNAL	<i>La Comédie</i>
	DATE	Samedi 6 septembre 1873
	ISSUE/YEAR	No. 11; 11 ^e année
	AUTHOR	Léo de Monti
	PAGES	1-2
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MADAME MALIBRAN

Nous commençons la publication de notre galerie de portraits par une artiste qui est la plus grande, la plus noble, la plus élevée personnification de l'art lyrique. Si nous la plaçons en tête de notre pléiade de célébrités c'est autant pour rendre hommage à un grand talent que pour indiquer quels seront le but et la pensée qui nous guideront toujours dans la publication que nous entreprenons. But et pensée peuvent se résumer en ces mots : *Glorification la plus complète et la plus désintéressée de l'art*. Nous ne reproduirons par le crayon et le burin que les artistes qui auront brillé dans le monde artiste, nous leurs donnerons la consécration suprême, et notre journal, devenu ainsi le livre d'or du monde théâtral, sera pour eux la première entrée dans la postérité. Maintenant, d'après notre premier portrait, jugez de tous les autres : *Ab uno disce omnes*.

Mme Marie-Félicité Malibran fut une des plus grandes cantatrices des temps modernes, née en 1808 à Paris. Son père, Manuel Garcia, était un chanteur et un professeur espagnol de grand mérite. Jusqu'à l'âge de treize ans, elle resta insensible aux leçons de son père, puis tout à coup, le talent s'éveilla en elle et se développa avec une rapidité inouïe. Dès l'âge de quatorze ans, elle remporta ses premières palmes sur la scène de l'Opéra à Londres, où son père l'avait conduite, et sa réputation ne tarda pas à devenir européenne.

Sa carrière fut interrompue par un épisode qui exerça sur sa vie la plus décisive influence. Son père s'était rendu avec elle à New-Yorck [New York], à la tête d'une troupe de chanteurs italiens. L'entreprise échoua, et, par suite de la position fâcheuse de son père, la jeune Marie Garcia fut obligée d'accepter la main d'un français qui passait pour l'un des plus riches négociants de la ville, mais qui fit banqueroute peu de temps après qu'elle eut renoncé à la scène, et qu'on accusa généralement d'avoir très-bien connu sa position et d'avoir spéculé sur le talent de sa femme pour s'en faire une ressource. Elle fit alors abandon à ses créanciers de la somme qu'il lui avait reconnue par contrat de mariage et remonta sur les planches. // 2 //

Après avoir été obligée de se séparer de son mari quelque temps après, elle revint en Europe, où ses débuts firent aussitôt pâlir l'astre de la Pasta. En France, en Angleterre, en Allemagne, elle excita un égal enthousiasme, faisant partout le plus noble usage des sommes immenses qu'elle gagnait. Elle exerçait, on peut le dire, une bienfaisance dissipatrice et désordonnée, à tel point que ses amis eux-mêmes durent intervenir et se charger de l'administration de ses

revenus. Toutes les personnes admises dans le cercle de son intimité vantaient avec enthousiasme les qualités de son cœur, sa modestie et le charme de sa conversation.

A partir de l'année 1833, elle entreprit des voyages artistiques avec Bériot, et en 1836, après avoir fait juridiquement dissoudre son premier mariage, elle en contracta un second avec ce célèbre artiste belge. Mais les joies de cette union devaient être de courte durée : en 1836, au mois de septembre, une mort prématurée vint frapper Mme Malibran à Manchester, où elle s'était rendue pour prendre part à une solennité musicale.

A l'école de son père, elle avait reçu une éducation musicale assez complète. Bon nombre de morceaux dont elle est l'auteur ont été imprimés et plusieurs d'entre eux obtinrent un grand succès.

Un monument a été élevé à Bruxelles, en 1838, à cette grande cantatrice.

LÉO DE MONTI.

No. 81	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. I.
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>
	DATE	1 mai 1874
	ISSUE/YEAR	Tome 4; 2 ^e année
	AUTHOR	Paul Foucher
	PAGES	110-116
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal

LES CANTATRICES DRAMATIQUES¹

III

MARIE MALIBRAN

I

C'est une tâche plus que téméraire, et je ne l'aborde pas sans découragement, que de donner idée à la génération actuelle de cette prodigieuse cantatrice qui brilla et disparut comme un éclair. Analyse-t-on une flamme ? Écrit-on un météore ?

La galerie que j'ai commencée serait pourtant incomplète si je n'inscrivais dans la série des *Cantatrices dramatiques* ce nom, encore aujourd'hui environné d'un prestige auquel tout a concouru : l'éclat irrésistible du génie séduisant et varié, une vie voyageuse, fantasque et poétique, qu'on pourrait appeler la féerie de l'aventure, un roman de cœur, mieux ennoblé encore parce qu'il fut unique que racheté parce qu'il se légitima, enfin une fin douloureusement prématurée qui assombrit le monde entier et navra l'univers intelligent, comme une lugubre éclipse au ciel de l'art.

Disons-le d'abord avec fierté : Marie Malibran était Française, – pas tant par un hasard de naissance qui, en 1808, dans une halte sur la route de ses parents, deux talents nomades, la sema et la fit éclore à Paris, – // 111 // que par les préférences de son cœur. Elle écrivait de Milan, au baron Pérignon, un an avant sa mort : « Hélas ! vous m'avez mis l'eau à la bouche en me parlant de jouer à mon cher Paris. »

Nul doute que l'enfance de la Malibran n'ait été pénible et asservie. Garcia, son père, crut avec elle la rigueur nécessaire. Indulgent pour la jeune sœur de Marie, il soutenait que la nature indomptable de cette dernière avait besoin d'un poignet de fer. On sait la légende de Desdemona, menacée d'être réellement poignardée par Othello si elle n'était pas sublime : le génie ou la mort. – Tout se réduit, je crois, en réalité, à ce qu'un jour Garcia, n'ayant pas son kandjiar de théâtre, joua le More avec un véritable poignard qui épouvanta Marie lorsqu'elle le vit luire ; mais l'effroi de Desdemona n'en était pas moins caractéristique.

¹ Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier et 1^{er} février 1874.

Les brutalités incontestées de Garcia ne lui aliénèrent point cependant toujours l'amour, surtout la confiance, de sa fille ; elle souffrait de ces violences, mais elle sentait que c'était l'initiation au triomphe, l'école ardue d'une immortalité. Un jour, son père avait écrit pour elle un passage musical – de ceux qu'on appelle casse-cou ; Marie essaie de l'exécuter et dit : « Je ne puis pas. » Garcia s'allume, regarde sa fille, qui tremble et s'écria : « Je vais le faire ! » Et elle vint à bout du trait, sans savoir comment elle avait pu s'en tirer. « Le regard de mon père, disait-elle, a sur moi une telle influence qu'il me ferait sauter d'un cinquième étage dans la rue sans me faire mal. »

Les plus vifs admirateurs des immenses et décisives qualités de la Malibran lui ont reproché eux-mêmes un peu de mauvais goût et parfois des audaces malheureuses. Elle dut sans doute ses défauts à son père, de même qu'il avait su développer en elle de prodigieuses facultés.

A New-York, tout enfant, elle accompagnait Garcia dans des maisons particulières, où elle chantait alternativement des *Sant-Antons* espagnols, des charades françaises, des morceaux italiens d'une folle bouffonnerie, échappés à l'imagination un peu bohème du chef de la famille. Il y avait de ces compositions bizarres où l'on imitait le fracas de l'intérieur de la boutique d'un maréchal-ferrant et l'agitation d'une ville assiégée, et Garcia faisait exécuter à sa jeune fille la partie imitative du canon. – C'était un rôle musical de régisseur préposé aux bruits de coulisse que Garcia assignait à la future Norma, à la Ninetta de l'avenir.

On arrivait, du reste, à des résultats surprenants, comme discipline musicale, dans cette famille terrorisée. « Pendant les exercices, » dit la *Biographie universelle*, à laquelle j'emprunte ces derniers détails, « Garcia avait coutume de se mettre au piano et de frapper un accord pour donner le ton ; après quoi, ses enfants, sa femme et lui chantaient le // 112 // morceau tout entier, sans accompagnement ; mais, quand il était fini, Garcia frappait un nouvel accord, et, à l'étonnement de tous les auditeurs, les voix n'avaient pas dévié d'un quart de ton. »

Madame Garcia, comédienne et poète surtout, composa les paroles de beaucoup de morceaux exécutés par Marie. Espérons pour elle qu'elle ne participa pas trop à de puérides excentricités que n'empêchèrent point la gracieuse enfant de donner, dès ce moment, des preuves éclatantes de sa vocation. Un soir, en Amérique également, elle représentait l'enfant de *Saffo*, l'opéra de Pacini, sur une scène que dirigeait Garcia et où il conduisait lui-même l'orchestre. La prima donna se trouva enroutée. Ce fut la petite Marie qui entama bravement la cavatine et s'en tira aux applaudissements enthousiastes du public stupéfait. Même fait est cité par M. Fétis à propos d'une représentation de l'*Agnese*, de Paër, à Naples, où, chargée également d'un rôle d'enfant, Marie se mit à chanter la partie d'Agnese dans le duo du second acte. Elle avait cinq ans alors.

Tout en tremblant devant son père, Marie n'en sentait pas moins sa propre supériorité. Un jour, Garcia, mécontent de la façon dont elle avait pris sa leçon,

lui dit avec la brusquerie inhérente à ses habitudes : « Vous ne serez jamais qu'une mauvaise choriste. »

Alors Marie n'a plus peur de son père, elle tressaille, se dresse, se pose fièrement devant Garcia, comme si l'enfant était déjà grande de toute sa destinée future :

— Cette mauvaise choriste, repart-elle, aura plus de talent que vous !

Compositeur médiocre, auteur d'une *Mort du Tasse*, jouée sans succès à l'Opéra-Français, salle Louvois, Garcia, bien que chanteur habile, mais abusant trop de fioriture, acteur énergique surtout, aura dû, le fait n'est pas contestable, à sa fille son plus beau titre de gloire. Avec un caractère si emporté d'une part, de l'autre si prime-sautier, les brouilles furent fréquentes, surtout lorsque Marie eut conquis enfin son indépendance. Leur réconciliation se produisit un jour sur la scène, à l'Opéra-Italien de Paris, dans des circonstances également honorables pour tous deux. Ce fut l'enthousiasme d'un succès commun qui les rejeta dans les bras l'un de l'autre. Ils avaient été également sublimes dans le premier acte d'*Otello*, et lorsque cet acte finit, on vit soudain, avant que la toile fût descendue tout à fait, les pieds du More et de Desdemona se déplacer simultanément et converger vers le même point de jonction. On rappela les deux grands artistes, et Marie reparaît, la figure encore barbouillée de l'embrassement de l'Africain postiche.

De ses douleurs, de ses joies, de ses terreurs, Marie Malibran, comme // 113 // toutes les artistes exceptionnellement douées, avait tiré parti pour son art. Un jour, au moment de ses plus grands succès, pendant qu'elle chantait la romance du Saule, son émotion s'échappait à la fois en notes sublimes et en larmes véritables qui ruisselaient sur ses joues. La comtesse Merlin, qui nous a laissé un livre curieux : *Loisirs d'une femme du monde*, tout rempli de la Malibran, était, ce soir-là, dans une loge, au-dessus de la scène et assistait de près à ce drame lyrique si réel.

— Comment peux-tu si bien chanter en pleurant ? lui dit la comtesse au sortir du spectacle ; comment l'émotion vraie de ta voix ne nuit-elle pas à son intonation, à la pureté du son ?

— Je n'ai pas pourtant fait d'étude pour cela, répondit la Malibran pensive ; mais, lorsque j'étais enfant, je pleurais souvent en prenant ma leçon, et, comme j'avais une peur excessive que papa ne s'en aperçût, je me plaçais derrière lui et j'avais pris l'habitude insensiblement de maîtriser le son de ma voix pendant que mes larmes coulaient.

Il y a dans cet aveu, dont l'authenticité ne peut être méconnue, une bien triste confirmation des souffrances de l'enfance de Marie. — Hélas ! ce douloureux noviciat devait être presque aussi long que la gloire fulgurante et si rapidement éteinte qui devait la payer à peine des épreuves d'une si douloureuse éducation.

Cette enfance fut aussi féconde qu'attristée. Chétive, mais indomptable, Marie aimait les exercices périlleux : courir sur les toits, gravir les rochers. Elle demandait déjà à l'air libre, aux latitudes élevées, ces émotions qu'elle devait chercher dans l'art, dont le champ n'était pas ouvert encore pour elle. Il semblait qu'elle dévorât déjà l'avenir dans l'espace. Née de parents espagnols, visitant successivement la France, l'Italie, les Etats-Unis, chaque nation lui apprenait au passage son langage, qui se gravait dans cette tête, moule universel où toutes les impressions s'utilisaient comme toutes les connaissances. Ses doigts, en se promenant sur le piano, en faisaient jaillir presque instinctivement les accords avant de s'y exercer en maître.

Elle n'avait pas quinze ans que, pour la première fois, elle se fit entendre au public à Paris sous les auspices de Rossini, qui allait faire évanouir les vieilles mélodies de la déclamation lyrique de notre Opéra national suranné, aux premiers accords du *Siège de Corinthe* et du *Moïse* francisé, précurseur de *Guillaume Tell*. Le maestro avait composé une cantate à quatre parties. Bordogni, Pellegrini, la comtesse Merlin tenaient trois des parties. Restait la quatrième. Rossini était défiant et tremblait qu'un *fiasco* de salon n'annonçât mal le prophète nouveau ailleurs qu'en son pays. Pour cette partie vacante, Garcia démasqua // 114 // inopinément son élève, encore inconnue. Chez elle les sons de poitrine avaient alors la puissance qu'on a admirée depuis, mais le reste de la voix était rude et voilé. Son succès fut grand pourtant.

Dès lors, le sillon était tracé. Marie alla, avec sa famille, débiter sur le *King's Theatre*, à Londres. Ici, un incident curieux. Elle devait chanter avec Vellutti *Romeo e Giuletta* de Zingarelli. A la répétition, Vellutti, prévenu de la faculté prodigieuse d'assimilation spontanée de la fille de Garcia, se garde bien d'ajouter une seule fioriture à sa partie du duo avec la débutante. Il ne lance ces fioritures que le soir ; mais, à l'instant même, en reprenant le motif, Giuletta les saisit au vol, se les approprie et les couronne par une foudroyante improvisation, aux acclamations de la salle. A ce moment, elle sent une griffe de fer s'enfoncer dans son bras, et Vellutti, furieux, accompagne de l'épithète de *briconna*, jetée à l'oreille de la jeune cantatrice, cette brutale vengeance.

Cette audace de Marie Garcia, si souvent heureuse, dégénérait, je l'ai déjà dit, par exception, en mauvais goût, plus souvent en témérités au moins discutables. Un jour, en Italie, la Malibran allait entrer en scène, revêtue du costume de Roméo. Elle essaie dans les coulisses un trait d'une agilité surhumaine.

Sa belle-sœur, madame Eugénie Garcia, digne d'être sa sœur, était là. Épouvantée, elle s'écrie :

—J'espère, Marie, que tu ne vas pas faire ce trait-là ! Il y a de quoi te briser la voix.

—Malheureuse, lui répond Marie, tu m'as perdue. Je le manquerai maintenant.

Marie entre en scène. Mais, comme une somnambule réveillée de son extase qui lui donne seule la confiance, elle manque le trait, et ce n'est qu'à force de présence d'esprit et d'art qu'elle supplée à cette défaillance passagère et redresse la phrase musicale boiteuse.

Les circonstances servirent, à Londres, Marie, alors à peine âgée de quinze ans ; une indisposition de madame Pasta lui permit de paraître dans les rôles de cette grande artiste. Elle dut également remplacer au pied levé la Rosine [Rosina] d'*Il barbiere* [*Il Barbiere di Siviglia*], dont elle savait déjà tous les morceaux (elle apprit les récitatifs en deux jours). Le résultat de la soirée fut un triomphe tel que Marie fut engagée immédiatement pour le reste de la saison – six semaines à peine – aux appointements de cinq cents livres sterling. On lui confia alors la création du rôle de Félicia dans *Il Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, et elle fit merveille dans le trio de *Giovinetto Cavaliere*.

Garcia, toujours un peu faiseur, avait ouvert à Londres un cours de // 115 // chant qui servit au moins à compléter l'éducation de Marie. Il alla, de là, prendre la direction du théâtre de New-York, après avoir fait paraître sa fille dans les festivals de Manchester, d'York et de Liverpool.

Le talent de Marie s'était développé complètement à New-York. Elle y parut dans *Otello*, *Romeo* [*Romeo e Giulietta*], *D. Giovanni* [*Don Giovanni*], *Tancredi* (elle aimait peu ce rôle, trouvant ce héros d'un caractère trop indécis), *Cenerentola*, et son père écrivit pour elle deux opéras nouveaux : *L'Amante astuto* et *la Figlia del Aria*. La troupe se composait de la famille Garcia et de quelques faibles auxiliaires que Marie, avec son infatigable force d'expansion, cherchait à animer, à qui elle réussissait parfois à donner de l'expression et même de la voix. Chaque soir, les acclamations de la salle accueillaient l'apparition de cette jeune fille, l'âme presque exclusive de ces représentations, une captive au logis, une fée à la scène.

Parmi les admirateurs assidus de Marie se trouvait un négociant français, M. Malibran. Il s'éprit à cinquante ans de la virtuose de dix-sept et la demanda à sa famille. Garcia résista. D'égoïstes préoccupations pouvaient dicter son refus. Sa fille, sa brillante élève, sa gloire et sa fortune, lui échappait. Pourtant il était bien inspiré pour le bonheur de celle-ci, en refusant ce mari millionnaire, qui n'était ni un millionnaire ni même – un mari ; mais en même temps il se trouvait la cause déterminante de l'acceptation de Marie, de la persistance qu'elle mit à se donner à ce prétendant. Elle échappait à un esclavage domestique dans lequel elle n'avait cessé de trembler. Elle croyait trouver enfin auprès de ce comptable plus que mûr le calme et l'indépendance.

Des scènes orageuses signalèrent naturellement le dissentiment entre Marie et un homme aussi irascible que Garcia. Ce fut à ce moment que se produisit au 3^e acte d'*Otello* la scène légendaire au poignard véritable dont j'ai déjà parlé, et les dispositions violentes de son père purent aider à comprendre que Marie se fût écriée, en voyant briller la lame du kandjar dans cette main fiévreuse : « Papa, *par Dios, ne me mate !* » de l'espagnol que le brave public de New-York prit pour de l'italien du récitatif de l'opéra de Rossini.

Madame Garcia intervint en arbitre entre son mari et sa fille. M. Malibran fit à la famille des offres brillantes. Enfin, le mariage fut conclu.

Quelques semaines après, M. Malibran déposait son bilan. Ce n'était, paraît-il, que la seconde faillite qu'il faisait à sa femme.

Plus tard, la comtesse Merlin, qui reçut toutes les confidences de Marie, raconta que, affolée du type ravissant d'Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*, elle soulignait surtout ce passage où la Bohémienne sort // 116 // des mains inoffensives de Gringoire, non pas innocente, mais pure.

Enfin, un trait naïf et charmant échappa à Marie le soir de son mariage, qui n'était pas le premier, mais qui fut l'unique, avec Charles de Bériot. Fut-ce une simple étourderie de la conversation dans le laisser-aller d'une fête ?... Quoi qu'il en soit, madame Garcia engageait sa fille à ne pas prolonger sa veille de mariée, de crainte de fatiguer l'actrice.

—Oh ! laisse-moi, ma mère, répondit Marie Malibran, devenue de Bériot. Que veux-tu ? on ne se marie pas deux fois !

Je reviens en Amérique.

On put comprendre la fureur de Garcia quand la ruine de son gendre vint justifier si promptement l'opposition qu'il avait faite au mariage. Il partit brusquement pour le Mexique, ayant peur, nous dit la comtesse Merlin, de n'être pas assez maître de lui pour ne pas tuer M. Malibran. Le mauvais succès de son entreprise théâtrale dut contribuer aussi à le chasser de New-York.

Marie prit, après le départ de son père, la direction de cette exploitation à la dérive. Elle improvisa un répertoire de musique anglaise sur cette scène américaine, et, lorsqu'il avait été légitime sans doute de croire que ce fût la fortune de M. Malibran qui devait venir en aide au théâtre Garcia, ce fut le théâtre Garcia dont les recettes vinrent insuffisantes dans ce Paris des Yankees. La France, cette vaste capitale du monde intelligent, appelait la Malibran. Son conjoint, retenu en Amérique par la laborieuse liquidation de ses affaires, laissa partir la grande artiste pour la ville où son génie devait être définitivement sacré, et dut lui permettre de mettre la mer entre eux deux.

Entre ces époux si peu assortis, l'Océan n'était qu'un pléonasme.

PAUL FOUCHER

(La suite prochainement.)

No. 82	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. II.
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>
	DATE	1 juin 1874
	ISSUE/YEAR	Tome 4; 2 ^e année
	AUTHOR	Paul Foucher
	PAGES	212-217
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal

LES CANTATRICES DRAMATIQUES¹

III

MARIE MALIBRAN

II

Après avoir brillé passagèrement à Londres, fait fortune un moment à New-York, Marie était inconnue à Paris, où elle alla habiter chez une sœur de M. Malibran. Le souvenir de l'intérêt que lui avait témoigné précédemment la comtesse Merlin la conduisit chez cette dame. Je laisse ici parler la protectrice et le biographe de la Malibran.

« La pauvre créature, lancée d'au delà des mers, se trouvait sans guide, sans protection, sans argent, dans un dénûment presque complet, et m'apparut avec ses beaux cheveux noirs et soyeux, tombant en longues boucles sur ses épaules, une étroite et courte robe de mousseline, ses beaux yeux, ses lèvres qui respiraient la force et la jeunesse, ses vingt ans et son immense talent. Tout cela me frappa de vertige ! La pitié, l'intérêt, l'admiration, se partagèrent tour à tour mon cœur. Je la mis au piano ; je la trouvais adorable. »

« Elle voulut chanter un duo avec moi ; puis, au milieu du duo, elle s'arrêta tout à coup et, me sautant au cou, les larmes aux yeux : « Oh ! papa ! Que vous me rappelez l'école de papa, et que nous nous entendons // 213 // bien ! » Puis, elle continua à chanter. C'était un mélange d'âme, d'enfantillage, de sublime talent incompréhensible. »

La comtesse parla de sa découverte : « C'est un colosse, c'est la musique incarnée, que cette jeune fille ! » dit-elle. Un jury musical, convoqué chez la protectrice de Marie, fut électrisé. Les voies s'ouvrirent pour elle. Elle débuta en janvier 1828 dans l'opéra et par le rôle de *Semiramide*, rue Le Peletier, au bénéfice de Galli, une basse italienne d'un grand talent. L'émotion de Marie était au plus haut degré. Le rôle n'était pas tout à fait dans ses cordes. La salle était immense ; elle était devant le public le plus compétent et par cela même le plus difficile du monde ; mais elle dut bientôt se rassurer. On a raconté alors que, dans les derniers jours qui avaient précédé son début, son gosier, contracté par la terreur, ne lui avait permis de prendre aucun aliment, mais que dans l'entracte, rassurée par l'accueil du public, elle dévora gaiement un souper sommaire.

¹ Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier, 1^{er} février et 1^{er} mai 1874.

Il serait aussi puéril que fastidieux de recueillir les innombrables articles inspirés par la Malibran. Il peut n'être pas sans intérêt cependant de noter une ou deux courtes appréciations de critiques autorisés sur cette première soirée, cette solennité décisive, qui déchaîna pour la jeune et merveilleuse cantatrice des triomphes sans précédent. « Sa voix est un *mezzo-soprano*, » disait Castil-Blaze dans le *Journal des Débats*, « second dessus d'une grande étendue. Elle la ménage avec tant d'art qu'on peut croire qu'elle possède les trois diapasons. Elle chante aussi la partie du contralto. Sa voix est d'un beau son et d'un timbre flatteur ; sa manière de chanter appartient à la bonne école ; elle articule bien le trille et peut le prolonger sans en altérer le mouvement ni la justesse ; elle joue avec expression ; elle est d'une belle taille, d'un extérieur fort agréable ; elle a de fort jolis yeux. »

L'appréciation de Fétis, qui se laissait moins entraîner que Castil-Blaze par les séduisantes qualités de la Malibran, est moins complètement favorable sur ce début, mais flatteuse encore : « Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioritures* et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatiques firent voir ce qu'elle serait bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tout genre, sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie ou même à l'harmonie. »

« Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris et sur- // 214 // tout [surtout] son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. »

Otello, *Il Barbiere* [*Il barbiere di Siviglia*], *la Cenerentola* révélaient ce talent sous les aspects les plus variés. Mais ces diverses faces se montraient à la fois dans le rôle de Ninetta, de la *Gazza ladra*, où elle était tour à tour naïve, enjouée, amoureuse, et profondément tragique. Elle donna au beau duo de la croix, qui passait inaperçu, ou que l'on supprimait parfois comme inutile, une expression inconnue jusqu'alors. Elle faisait frémir dans la scène du jugement et en marchant au supplice. Elle savait communiquer au public les émotions qu'elle ressentait la première. La réunion en elle des deux voix de contralto et de soprano aigu frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis et rapides. Cette double qualité de l'organe lui permettait de jouer indifféremment Roméo ou Giuletta, dans l'opéra de Zingarelli ; Tancredi [Tancredi] ou Amanaide dans le *Tancredi* de Rossini ; Arsace ou Sémiramis [Semiramis] dans la *Semiramide*. Elle créa avec éclat, dans cette première phase, un opéra d'Halévy composé pour elle : *Clary*.

Au milieu des enivrements naissants du public, Marie Malibran se sentait toujours sous le joug du mari à la fois honoraire et oppressif dont son génie était réduit à n'être que le fermier. Un sentiment de convenance l'avait fait descendre à Paris, chez une sœur de M. Malibran (M. Malibran était Français d'origine). Mais bientôt l'instinct très vif de son indépendance, son irritation légitime de ne travailler sans cesse que pour réparer les désastres d'un mari qui lui eût dû tout

au moins un bien-être garanti mensongèrement avant le mariage, rendirent insupportable à Marie son séjour dans la famille de M. Malibran. Un jour, avec la spontanéité qu'elle mettait dans toutes ses actions, elle fait venir une voiture de place, y jette ses effets, et se fait transporter chez madame Naldi, une amie. Elle eût pu vivre seule, avec la liberté qu'autorisait sa profession ; toutefois, la crainte de l'opinion, le sentiment trop juste – et trop justifié depuis – qu'elle avait besoin d'un protecteur contre elle-même, lui firent chercher cette tutelle sévère à laquelle elle se soumit, non-seulement comme règle morale, mais au point de vue de son budget économique. Elle apportait tout son argent à madame Naldi, qui le plaçait, et ne lui laissait que le nécessaire. Plus tard, à l'époque de sa brillante fortune, elle se plaisait à montrer un petit châle de cachemire usé, – le premier qu'elle eût porté, – et qui lui était précieux, surtout en se rappelant toute la peine qu'elle avait eue à décider madame Naldi à le lui acheter.

La femme qui savait si bien ainsi se contraindre et se régler dans la vie // 215 // privée était emportée en scène par un démon intérieur qu'elle ne maîtrisait pas. Dans *Desdemona*, elle fuyait sous le poignard d'*Otello* et parcourait toute la chambre, en proie à un effroi frénétique, et comme si réellement elle n'avait pas d'autre moyen d'échapper à une mort véritable. Donzelli, son partenaire ordinaire, un ténor à voix puissante, voulut en vain convenir avec elle d'une mise en scène commune qui lui permit de tuer sa victime plus commodément. Il était réduit, chaque fois qu'il jouait avec la Malibran, aux hasards de cette course échevelée, qui un jour lui occasionna une chute où il se blessa légèrement avec son poignard du théâtre.

Cette fougue inconsciente était si peu jouée, qu'elle produisit un incident plus comique à coup sûr que la grande artiste ne l'eût voulu. Au deuxième acte d'*Otello*, lorsque le More et Rodrigue [Rodrigo] sont sortis pour se battre, et que *Desdemona*, revenue de son évanouissement, interroge le chœur, la Malibran, s'identifiant avec les anxiétés mortelles d'une épouse tendre, prend à partie le premier choriste qu'elle aperçoit, le traîne sur le devant de la scène, serre dans ses mains convulsives les gants de coton blanc du gagiste, interroge de ses yeux ardents cette face placide qui semblait répondre : « Mais, madame, je ne suis pas assez payé que, pourvu que je fasse partie dans le chœur, je ne suis nullement tenu de savoir de quoi il s'agit, et de vous renseigner sur le sort d'*Otello*, que j'ignore absolument. »

Devant l'étonnement et l'embarras de ce brave choriste, la salle avait passé d'une profonde émotion à une gaieté sympathique encore pour la resplendissante actrice. Vitet, depuis homme politique et mort sur la brèche ouverte par le 24 Mai, en 1829 critique musicale du *Globe* et partisan enthousiaste de la Malibran, raconta le fait dans son feuilleton.

Mais, en même temps, la Malibran avait certains traits de présence d'esprit étranges. Il est vrai qu'ils étaient inspirés par le cœur ; ainsi, à la représentation donnée à son bénéfice au commencement d'avril 1829, la scène, au troisième acte d'*Otello*, était jonchée de fleurs, hommages dont on n'abusait pas alors, et qui semblaient éclore spontanément dans cette chaude atmosphère que Marie créait autour d'elle. A l'extrême dénouement, *Desdemona*, qui gisait

immolée et râlant, cria à Othello [Otello], qui allait en tombant à son tour, après s'être poignardé, écraser couronnes et bouquets : « Prenez garde à mes fleurs ! prenez garde à mes fleurs ! »

Il semblait que, dans une intuition surhumaine, Marie Malibran vit dans ces fleurs fragiles l'emblème de son enchanteresse et si éphémère destinée ! // 216 //

Vers la fin de la même année, Marie partit pour Londres, engagée par Laporte au *King's Theatre* pour chanter à raison de 75 guinées par représentation, plus un bénéfice. Elle y joua son répertoire ordinaire avec son succès accoutumé. Toutefois, elle y fut desservie par une note du *Galignagni's Messenger*, qui l'accusait de n'avoir voulu recevoir, dans une soirée qu'elle donnait, que des personnes présentées à la Cour (imputation bien ridicule pour qui pouvait connaître la nature prime-sautière et les allures sans façon de Marie), et d'avoir fait jouer dans son salon une petite pièce où la nationalité anglaise était caricaturée. Un ami, le baron de Trémont, écrivit au *Galignani's* pour détruire le fâcheux effet de cette note. Quelques salons aussi se fermèrent pour elle, parce qu'elle mit une certaine fierté à ne pas vouloir accepter, comme prix de sa participation aux concerts, un prix moindre que vingt-cinq guinées, exigées par la Pasta. A coup sûr, la Malibran avait le droit de ne pas vouloir subir un rabais, et l'estime et la sympathie de la Pasta pour sa jeune émule le prouvèrent.

Ici se place un épisode de la vie de l'illustre cantatrice qui eut une influence décisive sur sa destinée : son antagonisme, qui ne fut pas seulement de gloire, avec Henriette Sontag. J'en ai mentionné les principales circonstances dans l'article spécial que j'ai consacré à cette dernière, y compris leur réconciliation, qui eut lieu dans le salon même de l'auteur des *Loisirs d'une Femme du monde*. Avant cette réconciliation, la Malibran eut un mot sublime et qui l'honore à jamais. On croyait lui faire habilement sa cour en critiquant devant elle sa rivale, si heureuse et si fêtée unanimement, et dont le talent était plus pur, plus parfait peut-être, que celui de la fille de Garcia, mais dépourvu de la flamme de cette dernière. On disait que la Sontag n'avait point d'âme.

— Attendez qu'elle ait souffert, répondit la Malibran, et vous verrez !

Quand, rapprochée enfin de celle qui allait devenir comtesse Rossi, elle joua avec elle, au bénéfice de madame Damoreau [Cinti-Damoreau], dans *Il matrimonio segreto*, Marie accepta volontiers le rôle de la vieille tante Fidalma, et trouva plaisant de se donner des rides et des cheveux blancs. Ceci répondait dans une certaine mesure à un côté humoristique de l'esprit de la Malibran. Elle aimait à jouer chez elle, en petit comité, des pièces des Variétés ; elle dessinait des charges à la plume ; ses lettres fourmillent de calembours. Au château de Brizay, où elle allait se reposer des fatigues de l'art, elle en cherchait d'autres, s'habillant en garçon, usait et abusait de tous les exercices : le cheval, la chasse, et elle joua un jour une comédie de paysanne amoureuse vis-à-vis d'un vieux médecin, des amis de la maison, et qui ne la reconnut pas, tant elle s'était // 217 // bien déguisée. Elle poussa l'amour de la caricature jusqu'à vouloir qu'elle s'exerçât sur elle-même, et exigea que Dantan, qui faisait alors des charges en plâtre de

toutes les individualités connues, exagérât les irrégularités de ces traits charmants, fendit jusqu'aux oreilles cette bouche un peu grande, dénaturât complètement cette gracieuse et poétique physionomie.

La Malibran avait dans la conversation des traits vifs et caractéristiques. Elle disait, en parlant d'un homme qui donnait à tout une importance ridicule : « Cet homme-là ferait un bain de vapeur d'une goutte d'eau. »

Sa causerie était vive, satirique, mais sans fiel, surtout sans arrière-pensée. Comme elle parlait toutes les langues, elle empruntait tour à tour à chaque idiome les mots, les tournures de phrase qui pouvaient le mieux servir le trait qu'elle lançait :

— Votre conversation, lui dit-on, est un véritable habit d'arlequin...

— Qui n'a pas de masque, repartit-elle.

J'ai mentionné sa passion pour le cheval, passion qui a causé sa mort. Elle prit sa première leçon en compagnie d'un ami dévoué, admirateur intelligent, qui était en même temps un gentleman, Ernest Legouvé. Rendez-vous fut convenu un matin place de la Concorde, et la novice écuyère, dès le premier jour, entraîna tous ses compagnons à travers tous les obstacles, dans les plus détestables chemins, où les plus habiles eurent fort à faire pour la suivre. Mais la pensée de son art ne l'abandonnait jamais, et, pendant le déjeuner, à la porte du Bois de Boulogne, après cette course aventureuse, entendant Legouvé appeler le garçon d'une voix fortement timbrée :

— Tiens, dit-elle, vous avec un baryton !

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

No. 83	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. III.
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>
	DATE	15 juin 1874
	ISSUE/YEAR	Tome 4; 2 ^e année
	AUTHOR	Paul Foucher
	PAGES	259-265
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal

LES CANTATRICES DRAMATIQUES¹

III

MARIE MALIBRAN

III

Cette passion du cheval était telle qu'après avoir joué le soir, passé une partie de la nuit dans le monde à valser, à causer, à chanter encore, elle faisait réveiller ses amis pour prendre part, dès l'aube, à ces cavalcades qu'elle aimait tant. Et encore, si peu de sommeil qu'elle eût pris, ce n'était même pas le sommeil ; cette prodigieuse organisation ne s'arrêtait pas un moment. Cette trame de sa vie n'avait pas d'envers ; ce vide apparent était habité. La Malibran, morte si prématurément, a vécu autant que des femmes parvenues à la vieillesse : car elle vivait double. Voilà un fait prodigieux, presque incroyable, mais qui m'est attesté par des personnes de sa famille. Plus tard, mariée avec de Bériot, mais séparée momentanément du célèbre artiste (elle était en Italie, et lui avait été obligé de retourner un ou deux mois en France), il était convenu que la Malibran écrivait tous les jours à son mari.

De Bériot ne reçoit aucune nouvelle. Il s'impatiente, s'inquiète enfin abrège son séjour en France. Il accourt auprès de sa femme bien-aimée.

— Dans quelle inquiétude tu m'as laissée ! dit-il. — Quoi ! pas une lettre !

— Moi, répond Marie, mais je t'ai écrit tous les jours ; — tous les jours, on a mis mes lettres à la poste ! // 260 //

— Je n'ai rien reçu.

Même affirmation d'une part, même dénégation de l'autre ; on s'irrite, on se querelle, puis on oublie.

Quelques temps après, de Bériot aperçoit au fond de la rainure d'un secrétaire quelque chose de blanc. Il y plonge la main, y sent un papier, fait ouvrir cette rainure. On y retrouve les lettres toutes cachetées que madame de Bériot avait écrites tous les jours ou plutôt toutes les nuits, et qu'elle avait

¹ Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier, 1^{er} février, 1^{er} mai et 1^{er} juin 1874.

successivement jetées dans cet interstice du meuble dont elle se servait pour écrire, croyant les mettre à la poste.

Je viens de nommer Charles de Bériot : l'unique roman de la vie de la Malibran. Entourée d'adorateurs, que les charmes de cette jeunesse de génie, de cette gloire fantasque, grisaient littéralement, l'artiste les plaignait sans se dire invulnérable – ni coquetterie, ni prude. « Je sais, disait-elle, à ce que nous rapporte sa confidente, que, n'ayant qu'un lien au monde avec un homme qui pourrait être mon grand-père, dont tout me sépare, je finirai par aimer ; mais alors, celui que j'aimerai le saura tout de suite, et ce sera pour toujours. »

Les préoccupations, dirons-nous, les jalousies de l'art furent encore la cause déterminante de ce choix. Bériot était amoureux de la Sontag ; mais celui-ci avait aussi son roman, dont le comte Rossi était le héros. Plus heureuse que la Malibran, pour la future comtesse ce roman fut un livre permis, s'il dut être quelques temps caché. Bériot, évincé, était malheureux. La pitié déguisa, dans le cœur de la Malibran, pour elle-même, ce sentiment instinctif qui faisait qu'elle voulait enlever le cœur d'un grand artiste à la rivale à qui elle avait disputé les bravos de la foule. Ce fut à Bruxelles, au château de Chimay, qu'elle retrouva de Bériot, que après l'avoir entendu jouer avec un talent que doublait peut-être la douleur, elle s'approcha de lui les yeux humides, les mains tremblantes, et arrêta court l'artiste, qui répondit par quelques banalités balbutiées à l'expression de son enthousiasme, en lui disant avec une impatience fiévreuse : « Non, ce n'est pas cela, ce n'est pas cela ! Ne voyez-vous pas que je vous aime ! »

Bériot, ému, ébloui, s'attacha à cette consolatrice aussi ardemment que s'il avait compris qu'il s'était trompé de rêve !

Marie repartit pour l'Angleterre. Dès lors, elle s'affranchit de la tutelle de madame Naldi, et, à son retour à Paris, au lieu de descendre chez cette amie, descendit à un petit hôtel qu'elle habita seule. Bériot proposa à Marie de partir avec lui pour la Russie et aussi en Hollande. Marie refusa vivement, et un nuage passa sur cette lune de miel furtive.

Ce fut sur ces entrefaites que M. Malibran arriva d'Amérique. Marie // 261 // sentit alors avec désespoir toute la lourdeur de ce joug accepté si imprudemment par elle. Un arrangement relatif aux questions pécuniaires fut conclu entre eux ; mais il était facultatif toujours de la part de M. Malibran, dont rien ne limitait les droits. Alors Marie conçut le projet d'échapper à cette chaîne qui la faisait esclave et coupable toute sa vie, par le divorce que permet la loi américaine. Elle eut recours, dans ce but, au général Lafayette, dont l'intervention devait être si efficace dans la patrie de Washington. Le général français avait doucement subi cette fascination que Marie exerçait partout et toujours, et l'appelait en souriant : « ses dernières amours. » Au fait, la carrière de Lafayette ne devait-elle pas être consacrée jusqu'au bout à une mission de libération ?

Revenons à l'artiste.

Au mois de janvier 1830, l'engagement de la Malibran avait été renouvelé au prix de mille soixante-quinze francs par représentation. Ces conditions, énormes alors, ont été bien dépassées depuis. La disparition de la Sontag, devenue grande dame, laissait la Malibran seule maîtresse de la scène italienne, et celle-ci prouva qu'elle n'avait pas besoin de l'aiguillon de l'émulation pour se perfectionner dans un art qu'elle idolâtrait et dont elle a atteint les plus sublimes limites. Tout ce qu'on peut lui reprocher, – et encore ce reproche vint-il de quelques appréciateurs exigeants, – c'est d'avoir parfois encore plus aimé le succès.

De 1829 à 1832, la Malibran se partagea exclusivement entre Paris et Londres. L'enthousiasme fiévreux de la chanteuse ne se circonscrivait pas dans son art. A la première représentation de *Henri III*, Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, nous peint madame Malibran qui n'avait trouvé de places qu'aux troisièmes, penchée tout entière hors de sa loge, se cramponnant de ses deux mains à une colonne qu'elle ne lâchait que pour applaudir.

En 1831, madame Malibran, accompagnée d'une cantatrice de ses amies, madame Raimbeaux, s'en va voir à la Porte-Saint-Martin l'*Incendiaire de la Cure et l'Archevêché*, un mélodrame qui spéculait sur les passions hostiles au clergé, et mettait en contraste un bon curé, joué par Bocage, et un archevêque scélérat, joué par Provost. La salle était à demi vide. Madame Malibran applaudit à elle seule autant que toute la claque madame Dorval, jouant avec cette trivialité sublime, qui est le fait du génie dramatique, le rôle d'une paysanne poussée au crime par la crédulité. Ce qui frappa surtout et affligea la Malibran, c'est le contraste entre le délire aristocratique, les ovations gantées du public des Italiens, et la froideur, presque l'abandon, qui seuls récompensaient la grande artiste de boulevard. Il n'y a qu'une chose pour combler cette // 262 // différence, pour faire à Marie Dorval un succès digne d'elle : les félicitations personnelles de Marie Malibran. Celle-ci court à la fin où la comédienne était entourée de quelques amis, d'écrivains de la nouvelle école ; elle se nomme et l'embrasse vivement. Pour toute réponse, madame Dorval montra à madame Malibran la lithographie de la grande cantatrice à l'endroit le plus apparent de cette humble loge.

Des faits innombrables de génie, de courage, de bienfaisance, de bizarrerie ont marqué cette phase de l'apogée de la Malibran. Après des nuits agitées, des journées occupées, un soir, au moment de jouer *Arsace*, elle s'évanouit dans sa loge. Pour comble de malheur, une mixture d'huile et d'alcali appliquée à la bouche par erreur couvre ses lèvres de cloches. Avec une paire de ciseaux, elle fend elle-même toute cette peau boursouflée et toute sanglante, va chanter aux acclamations de la salle. Une autre fois, elle se gargarisa la gorge enflammée d'un pot entier de moutarde pour pouvoir jouer à tout prix. On fit courir le bruit qu'elle abusait des liqueurs fortes, parce qu'elle usait parfois de quelques excitants, toujours mitigés. Ces calomnies n'étaient pas plus fondées que celles qui s'attaquaient à sa vie intime, que l'amour compromit une fois et a ensuite défendue toujours.

Après l'héroïsme du courage, l'excentricité malheureuse. A son bénéfice, elle eut l'idée de jouer dans *Otello*, non pas Desdemona, mais le More, et de

noircir son charmant visage, idée déplorable qu'avait eue également madame Pasta. Un témoin oculaire m'assure même que, dans cette soirée, elle avait joué, au premier acte, Desdemona, au deuxième acte, Iago, et au troisième enfin, Otello. Le résultat de cette lugubre mascarade fut un solennel fiasco. On terminait par un opéra-bouffe d'entrain, où la Malibran était sémillante d'esprit et de grâce. Quand elle apparut en scène, débarbouillée et en robe blanche, les acclamations de la salle éclatèrent interminables.

La comtesse Merlin nous raconte que la mémoire de la Malibran était telle qu'elle apprenait en quelques heures un opéra en un acte, de façon à le jouer le soir. Il est probable qu'il s'agissait là de *la Prova d'un opera seria*.

Les bruits les plus étranges – les contemporains peuvent se le rappeler – coururent alors au sujet de la grande cantatrice. On avait expliqué sa vertu – tant qu'elle n'avait pas été soupçonnée – par une conformation exceptionnelle qui retranchait, pour ainsi dire, du nombre des femmes celle qui s'était élevée au premier rang des artistes. Bientôt des indispositions fréquentes, qui forçaient à chaque instant de changer le // 263 // spectacle, vinrent faire pressentir un démenti à cette rumeur bizarre. Un soir que Marie chantait Arsace, après le premier acte, elle quitta la scène, souffrante, épuisée. Un ami, M. de Marmier, en pénétrant dans la loge où le fils de Ninus avait déposé son casque, son épée, son armure, surprit sans le vouloir, – au défaut de la cuirasse, – le secret de Marie. Il put la déterminer à continuer son rôle. Mais bientôt tout se divulgua. Son père s'éloigna d'elle, – son père, – première cause du mariage déplorable qui devait laisser engager cette jeune et ardente femme dans cette lutte avec son cœur, où elle devait succomber. Des salons se fermèrent pour elle, entre autres celui de madame de Sparre, qui avait été, sous le nom de mademoiselle Naldi, une cantatrice brillante et estimée. Le public même devint plus froid pour l'artiste, comme si c'était à lui qu'elle eût été infidèle. Les foules ont de ces attachements jaloux et féroces pour leurs idoles. Il semble qu'on ne pardonnerait à la rampe, qui sépare le spectateur affolé de la séduisante artiste, qu'à la condition que cette ligne de feu ne cesse de l'entourer dans sa vie privée.

La comtesse Merlin resta presque seule fidèle à la Malibran et nous initie à ses désespoirs. Ce n'était pas seulement aux instincts naturellement purs de Marie que pesait sa faute, mais à sa fierté, car elle était essentiellement fière. Un jour, Lamartine, qui nous a laissé le témoignage écrit de ses sympathies pour la Malibran, eut la fâcheuse inspiration d'employer devant Marie, en parlant du baron Deniers, un ami sûr et désintéressé, l'expression de protecteur.

–La Malibran, sachez-le, Monsieur, reprit vivement celle-ci, n'a pas besoin de protecteur !

Cependant Marie sembla retrouver les sympathies de la salle à une représentation d'adieu, où elle chanta Desdemona. Le public français devinait-il qu'il ne la reverrait plus ?

Dans sa fragilité, la Malibran conserva toujours deux sentiments également honorables et difficiles pourtant à concilier : l'horreur de l'hypocrisie

et le sentiment de la pudeur. Elle repoussa l'offre d'un rapprochement avec M. Malibran, qui eût couvert de son pardon, lui disait-on, des torts qui eussent servi à ramener sa femme sous sa dépendance. Celle qui était aimée de Bériot comprenait que l'honneur consistait, non à se réfugier chez le mari qu'elle n'avait pu éviter de trahir, mais à rompre légalement des liens qui l'empêchaient de légitimer ceux qu'avait choisis son cœur.

En attendant, elle se dit que le mystère était déjà une réparation : elle avait juré même qu'elle ne remonterait sur le théâtre que quand elle serait la femme de Bériot ; mais un pareil serment était-il possible à tenir ? // 264 // Quoi qu'il en soit, le lendemain de la représentation d'*Otello*, elle partit pour Bruxelles, où Bériot l'attendait, et de là, déguisée, elle repartit avec lui et vint habiter, rue des Martyrs, une petite maison isolée, où elle mit au monde un fils.

La représentation d'*Otello* avait eu lieu le 8 janvier 1832.

Avant que Marie Malibran quitte pour toujours la France, un détail rétrospectif intéressant et que rapporte M. Quicherat dans son livre sur Nourrit. On fut sur le point, à l'Opéra, de l'engager en 1827, sur le bruit de ses succès en Amérique, à Londres, et sur des auditions de salon qui avaient précédé son brillant début dans *Semiramide*. C'était pour jouer le rôle d'Elvire dans la *Muette* [*La Muette de Portici*] (à la suite d'une fugue de mademoiselle Cinti [Cinti-Damoreau], qui avait été épouser à Bruxelles Damoreau) que l'on voulut s'assurer le concours de la fille de Garcia. Elle dut être peu tentée de ce rôle d'Elvire, qui n'offrait aucun aliment aux instincts de son organisation passionnée ; mais les prétentions que put faire alors la jeune cantatrice, bien qu'elles aient dû ne pas être admises, prouvent à quel degré déjà l'opinion lui était favorable. Elle avait demandé 50,000 francs et quatre mois de congé, et l'administration offrit jusqu'à 35,000 francs et un congé de trois mois. On s'en tint là, et les négociations furent renouées avec madame Cinti-Damoreau, qui créa définitivement le rôle.

Au mois de juillet, Lablache, devenu un des meilleurs amis de Marie, passa par Bruxelles, où de Bériot et sa compagne avaient établi leur maison de repos. Lablache venait d'Angleterre, se rendant en Italie, et prenait sa route par la Belgique, évitant la France, livrée alors au choléra. Il vint faire à Marie une visite à huit heures du soir, et, quand il lui apprit qu'il partait à la pointe du jour le lendemain, Marie lui répondit : « Je pars avec vous. »

Lablache crut à une plaisanterie ; mais, le lendemain, à cinq heures du matin, Marie Malibran, que sa situation pénible avait empêchée de contracter aucun engagement, attendait son compagnon sous la fenêtre, dans une chaise de poste, oubliant son passeport, ce qui l'arrêta quelques jours aux frontières d'Italie ; mais, on le comprend, heureuse de fuir le pays où elle avait rougi sous son auréole.

A Rome, elle réussit peu d'abord ; elle avait intercalé dans la leçon de chant de Rosine des romances françaises, ce que le public romain prit d'abord pour une mauvaise plaisanterie. Là, elle apprit avec un vif chagrin la mort de son

père. Heureusement, il était déjà réconcilié avec elle. A Naples, où elle fut engagée ensuite, son succès fut immense. Les ambassadeurs de Russie et d'Autriche, au théâtre del Fondo, durent se réfugier aux quatrièmes loges, et toute l'influence diplomatique des re- // 265 // présentants [représentants] de deux grandes nations ne put aboutir qu'à faire abaisser le lustre.

Marie alla faire visite au Roi, mais en osant l'engager à ne pas venir au théâtre, parce que, devant Ferdinand II, l'étiquette défendait d'applaudir à moins qu'il ne donnât le signal, et qu'autrement, ne sentant plus le public en communication avec elle, elle perdrait toute sa confiance et son ardeur. Le Roi rit et promit d'applaudir lui-même. Souverain peu constitutionnel, il ne pouvait déléguer, en effet, ce soin à son ministère. A son entrée en scène, la Malibran, l'œil fixé sur la loge royale, rappela du geste au Monarque sa promesse. Ferdinand II la tint ce soir-là ; mais il ne pouvait se croire engagé par une espièglerie ; peut-être la trouva-t-il même d'un goût médiocre. Il protégeait, dit-on, la Debégnis. Duprez et la Malibran, avec leur chaleur unie, faisaient une *Sonnambula* qui empêchait les gens de dormir. On défendit de rappeler plus d'une fois dans la soirée. Les représentations du théâtre del Fondo redevinrent presque silencieuses pour Marie. Le spleen la prit bientôt, et elle quitta Naples sous cette influence qui devait y inspirer quelques années plus tard à Nourrit l'idée du suicide.

Son séjour dans le royaume de Naples avait été signalé par divers incidents que le sort fit parfois moins bizarre que la volonté de la fantasque voyageuse. Dans une de ses excursions aventureuses, des bandits l'arrêtent. Heureusement, le chef était un dilettante ; il avait entendu la Malibran au théâtre ; il ordonna qu'on se mit à genoux et qu'on respectât l'*Immortale* ! – On raconte des faits semblables de bien des célébrités, mais l'authenticité de celui-ci m'est certifiée par les souvenirs précis de la famille de la Malibran.

A une partie de bateau, la Malibran avait un costume de bain sous un manteau de ville qu'elle enlève en un instant, et elle se précipite à la mer, où elle disparaît. – Elle ne savait pas nager.

On s'élançait ; on la ressaisit ; on n'a pas assez de reproches sur son imprudence.

– Est-ce que je pouvais penser, répondit-elle, que vous me laisseriez périr ?

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

No. 84	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. IV.
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>
	DATE	15 juillet 1874
	ISSUE/YEAR	Tome 5; 2 ^e année
	AUTHOR	Paul Foucher
	PAGES	57-63
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal

LES CANTATRICES DRAMATIQUES¹

III

MARIE MALIBRAN

IV

Un jour, elle était allée faire, aux environs de Naples, une de ces folles parties, où elle prenait plaisir à sauter de rochers en rochers, à se précipiter dans la mer, en recevant d'aplomb sur la tête les rayons d'un soleil ardent. On dansait joyeusement *la Tarentelle* sur l'herbe, où l'on venait de déjeuner. A ce moment, on entend une psalmodie monotone, qui conduisait à sa fosse un Camaldule. C'était au pied du couvent que l'on dansait. Marie ne pense plus qu'à y pénétrer. Mais sur la façade, ces mots : « *Scommunica per le donne.* » Qu'importe ! Elle sonne ; on ouvre (elle était en homme).

—Vous avez déjà violé notre asile, lui dit sévèrement un jeune moine qui a paru.

Mais, à la vue de cette physionomie si vive et si intelligente, le frère, sympathique malgré lui, fait apporter les plus beaux fruits du jardin.

—Prenez, dit-il, signora. Maintenant laissez-nous en paix et priez pour nous.

En quittant Naples, Marie s'arrêta un instant à Avezza, le Bedlam de // 58 // cette capitale. Elle chanta pour les fous, et une légende lui attribua la guérison d'un gentilhomme qui sortit lucide presque en même temps. Un ou deux ans avant, en France, rencontrant un sourd-muet, elle avait appris en quelques heures à s'exprimer dans son langage.

La Malibran alla donner quelques représentations à Bologne. Elle s'était appropriée, en Italie, *la Norma*, *la Sonnambula*. Elle avait fait du dénouement de *I Capuletti* [*I Capuleti e i Montecchi*] une scène sublime. Entrant dans le caveau funèbre de Giuletta, déjà levée, Roméo allait à la tombe, la trouvait vide, et alors il apercevait seulement Giuletta qu'il prenait d'abord pour un fantôme. On conçoit tout ce que la transition de l'effroi au délire de l'amant, redevenant possesseur de la femme qu'il a pleurée, devait créer des ressources au talent si

¹ Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier, 1^{er} février, 1^{er} mai et 1^{er} et 15 juin 1874.

passionné, si spontané de la Malibran. Dans *Norma*, au lieu de désigner de la main à Pollione Adalgise, ainsi que le faisait la Grisi, nature plus contenue, la Malibran prenait sa rivale par la main et, sur ce mot : « *Prendila*, » la jetait violemment du côté de l'infidèle. La différence des deux natures s'appréciait dans cette seule diversité de gestes.

A Bologne, elle dut interrompre ses triomphes et, sans pouvoir remplir jusqu'au bout ses engagements, se réfugier, après un voyage ou plutôt une fuite pénible, dans sa maison de Bruxelles, où elle mit au monde, en janvier 1833, une fille qui ne vécut pas. Les Bolognais avaient consacré son souvenir en inaugurant un buste en marbre de la fugitive idole sous le péristyle de leur théâtre.

De Bruxelles, Marie se rend à Londres, où elle chante *la Sonnambula*, *the Devil's bride*, un vieil opéra, une œuvre nouvelle de Chélar, et *Fidelio*, en anglais ! C'était le génie cosmopolite. Elle emporte près de deux cent mille francs de cette courte excursion. Ceci donnera idée de la fortune qu'elle amassait si rapidement. Devant les offres qui lui venaient de toutes parts, elle devenait riche, comme elle était prodigue de sa flamme, sans compter.

De Londres, elle repartit pour Naples, mais il était encore dans sa destinée de n'y réussir qu'à demi. A son arrivée à Milan, la ville est illuminée. Le duc Visconti, directeur du théâtre, devait, un an avant la mort de la cantatrice, lui signer un engagement de 450,000 francs, logée et nourrie.

La troupe de Milan fut engagée à Sinigaglia pour la foire. Là, un cardinal légat était chargé de comprimer la satisfaction, ne permettant d'applaudir qu'une fois. – Pourquoi une fois et non deux, ou trois ? je l'ignore. A tous ceux qui dépassaient ce rationnement de l'enthousiasme, des gens de police marquaient une croix blanche dans le dos. On // 59 // juge que de croix fait faire la Malibran avec un public aussi impressionnable. Le parterre, vu de dos, a l'aspect d'un cimetière, et en masse, va coucher en prison ; mais Marie va rendre visite au cardinal légat, qui l'avait trouvée admirable, et menace de partir si ses jeunes admirateurs ne sont pas rendus à la liberté. Du coup, la ville était ruinée. – La population avait doublé, du jour où la Malibran avait été sur l'affiche. Enfin, le légat cède, fait relâcher les délinquants, et donne libre carrière à l'enthousiasme, en dépit d'un commandant autrichien. Le lendemain, le représentant du Saint-Père, à son arrivée dans la salle, est accueilli par une triple salve d'applaudissements. Ici le temporel se montra spirituel.

– J'ai autorisé ces applaudissements pour la cantatrice, dit-il, et non pas pour moi.

A un mot fin du légat, ajoutons un madrigal courtois d'Altesse. Un soir, à la cour de Modène, le duc valsait avec la Malibran. Elle remarqua la plaque en diamants que le prince portait sur sa poitrine.

– Les rayons de votre génie éteignent ces feux, répondit le prince, galant comme un grand-duc de Scribe.

En détachant la plaque, il l'appliqua sur la poitrine de la *diva*.

Le compliment pouvait être suranné, mais le procédé était vraiment royal et faisait honte au Roi-Bomba.

De Sinigaglia, que la Malibran ne put quitter sans donner un concert en plein vent au peuple qui arrêta sa voiture (Bériot, qui était avec elle, dut faire sa partie), elle se rendit à Lucques. C'est là qu'elle joua pour la première fois *I'Inez de Castro*, de Persiani. Un fait intéressant se rattache aux répétitions de cet opéra. La Malibran l'avait étudié à Naples avec Duprez. Ne raisonnant pas assez ses impressions, la Malibran se sentit mal disposé pour l'œuvre du professeur. Elle la répétait en riant et en la parodiant. Duprez s'indigne, prend la partition, chante à la Malibran son rôle, la fait fondre en larmes, et, dans ce même opéra, l'artiste produit un effet qu'elle ne retrouva que dans un seul autre opéra : *I Capuletti* [*I Capuleti e i Montecchi*]. L'émotion, là, s'empara de la salle à un tel point que le public sanglotant n'eut la force de l'applaudir qu'après la chute du rideau.

A Lucques, à la cour du Duc, on se disputa la coupe dans laquelle la Malibran avait pris une glace, et on en partagea les débris entre les jeunes enthousiastes. Décidément, Marie avait les grands-ducs plus heureux que les rois.

Ses engagements la rappelaient pourtant à Naples. Diverses causes avaient contribué à y paralyser l'essor magique de son talent. Elle avait d'abord débuté au petit théâtre del Fondo ; quand elle joua ensuite // 60 // à San Carlo, les abonnés de cette grande scène lui gardèrent rancune. Sa première rentrée se produisit un jour de gala, et, pour conjurer le mauvais sort dont se préoccupent les Napolitains, elle ne joua pas le troisième acte d'*Otello*, qui, avec elle, transportait le plus la salle. On s'irrita de la voir se grimer dans Fidalma d'*Il Matrimonio* [*Il Matrimonio segreto*]. Enfin, tous les opéras composés pour elle durant ses différents séjours dans la capitale : *I' Irène*, de Pacini (dans cet opéra, elle chanta un duo avec sa jeune sœur Pauline, qui depuis devait maintenir à la même hauteur ce grand nom de Garcia), *La Figlia del Aria*, de Coccia, *I' Amélia*, de Rossi, tombèrent. Là, un enfantillage de la Malibran contribua encore à compromettre son succès ; dans *I' Amélia*, elle voulut danser la mazourka et elle dansait mal.

Enthousiastes de Bellini, les Napolitains se choquèrent, et peut-être n'avaient-ils pas tout à fait tort, d'entendre la Malibran intercaler dans les opéras de ce poète lyrique des airs de Mercadante et de Vaccaï, qui faisaient briller sa voix. Ils ne pardonnèrent pas surtout qu'on leur montrât dans *I Capuletti* [*I Capuleti e i Montecchi*] la pompe funèbre d'un enterrement. Le froissement des idées religieuses, la peur du *cattivo augurio* fit éclater le public en murmures et en signe d'improbation plus vifs, qui n'épargnèrent pas la grande actrice elle-même.

Malgré tout, la Malibran avait fini par dompter, par entraîner avec elle le public rétif ; mais, à la veille de paraître dans un opéra nouveau de Pacini, *Il*

Colonello, ses succès furent arrêtés par une fatalité fortuite. Il semblait écrit que les chevaux devaient toujours être funestes à Marie ! Le dimanche gras de 1835, elle allait dîner chez la marquise de Lagrange ; sa calèche légère avait de la peine à fendre la foule. Un porc qu'on allait égorger s'échappa des mains de ses bourreaux, sauta par-dessus la flamme du bûcher où l'on allait le jeter, et effrayé par les cris furibonds des pêcheurs et des lazzaroni, vint se ruer dans les pieds de l'attelage de la voiture de la grande artiste. Moins effrayant que le monstre du récit de Thérémène, ce sanglier vulgaire faillit produire un aussi terrible résultat. Les « coursiers » prirent le mors aux dents, la voiture fut culbutée, Marie eut le coude et le poignet foulés. Un médecin français qui se trouva là, les lui remet, et pendant l'opération, très douloureuse, elle répétait au docteur : « Surtout ne dites pas à Charles combien je souffre. »

Le lendemain de l'accident, le bras maintenu par un appareil de ferblanc, elle eut le courage surhumain de chanter *Inez de Castro*. Le bras dut naturellement ne plus obéir à la fiévreuse activité de l'actrice, et quelques jours après, utilisant jusqu'à ses souffrances au profit de // 61 // l'art, elle disait au grand tragédien Young : « Mon ami, je vois à présent que je faisais trop de gestes et que souvent à la scène l'immobilité est une force. » Elle dut se confirmer alors dans sa tactique que lui avait suggérée l'observation : d'être un peu froide, ou tout au moins calme et mesurée au commencement d'un opéra. « Les têtes du parterre, » disait-elle plaisamment, « me représentent une multitude de bougies éteintes rangées dans un panier ; si on les aborde tout de suite avec une masse de feu, les bougies fondent ; si, au contraire, vous les allumez graduellement, vous obtenez une brillante illumination. Moi, j'allume mon public petit à petit. »

La Malibran fit ses adieux – adieux pour toujours ! – à ce public conquis, dans *la Norma*, et, le 4 mars 1835, elle arrivait à Venise, où sa présence produisait une véritable révolution. Des fanfares annoncèrent la gondole. Elle dut se réfugier dans l'église Saint-Marc devant l'enthousiasme de la foule, qui ne la laissa arriver qu'avec peine à son hôtel. A Naples, on la croyait mal avec le sort. A Venise, les gens du peuple se mirent à jouer à la loterie les chiffres du jour, de l'annonce de son début, de la date de ces débuts, du total de ses représentations, et ces numéros gagnèrent.

On sait la lugubre étiquette qui voue au noir toutes les gondoles sans exception à Venise. La Malibran n'était pas femme à subir, dans ses parties nautiques, ce deuil de plaisance. Ici, laissons-la parler :

« J'ai fait un coup d'État : j'ai révolutionné les reflets du canal et des canots. J'ai une gondole que j'ai fait faire : grise, avec les boules et boutons d'or et soie ; les matelots, en jaquette écarlate, chapeau de paille jaune et rubans de velours noir autour ; pantalons de gros drap bleu, avec des lisières sur les côtés à la paire de France, seulement en rouge ; les manches et collets de velours en noir ; intérieur écarlate et rideaux bleus. De sorte que lorsque je passe, on sait que c'est moi.

« Le fait est que je n'aurais jamais pu me décider à m'enterrer toute vivante dans ces gondoles noires en dedans et en dehors. »

Cette horreur du noir était un instinct prophétique. La Malibran refusa d'aller dans la gondole du gouverneur, qui ne se distinguait sans doute des autres qu'en ce qu'elle était encore plus noire :

« Santa Maria, lui dit-elle, j'aurais l'air d'aller à votre enterrement ; » mais, quelques jours après, elle l'engagea à venir dans la gondole qu'elle venait de faire construire. Le gouverneur arrive sous le joug ; quel est son étonnement en apercevant la couleur gaie et anti-réglementaire de l'embarcation de la grande artiste ! Il fallut pourtant que le gouverneur // 62 // sautât dans l'embarcation, aux acclamations de la foule et prit ce jour-là, quoi qu'il en eût, sa part de la popularité de la Malibran.

A Venise, dans la *Sonnambula*, le ténor, chargé du rôle d'Elvino, est saisi d'un tremblement : il ne peut chanter l'air : *Son geloso del Zefiro errante*. Marie chante les deux parties et fait un air du duo.

Continuer à décrire l'émotion qu'elle provoque à Venise deviendrait fastidieux. Affluence torrentielle, couronnes, fleurs, feuilles d'or et d'argent, colombes lâchées dans la salle, députations de la population, tout consacra cette dynastie de l'enthousiasme. Mais cette médaille eut un moment un revers. Un soir, – c'était encore après une représentation de la *Sonnambula*, à la suite d'un de ses triomphes où le délire du public était seul au niveau des inspirations fiévreuses de la cantatrice, – prenant l'air à sa fenêtre, elle vit une barque s'approcher. Le gondolier s'arrête au pied du balcon et chante une barcarolle, dont les paroles étaient insultantes pour Marie. Répondant sur le même ton, avec cette vivacité d'improvisation qui lui faisait écrire en quelques minutes la veille une gracieuse romance pour son ami, lançant à chaque strophe des pièces de monnaie qu'elle enveloppait dans du papier enflammé, afin que, sur la lagune, le chanteur pût les retrouver et les ramasser.

L'insulteur ramassa l'argent, se tut, remonta dans sa barque et s'éloigna.

De Venise, elle se rendit à Londres, de Londres, elle revint à Lucques, de Lucques, à Milan, non sans difficultés – car des cordons sanitaires étaient tracés en Italie. Le choléra ayant éclaté à Livourne, elle dut passer par des montagnes, où un guide, monté sur un cheval fougueux, tomba et se blessa. Elle le pansa elle-même, lui donna son cheval et prit l'animal indomptable qu'elle sut conduire. Hélas ! c'était sa dernière imprudence heureuse !

A Milan, nouveaux délires. Elle y crée la *Maria Stuarda*, écrite pour elle par Donizetti. L'opéra réussit ; mais des allusions politiques trop soulignées par l'actrice le firent suspendre. C'est à Milan que l'enthousiasme, qui ne lui faisait défaut nulle part, prenait pour elle le caractère à la fois le plus vif et le plus raisonné. On paraît à l'avance, dans la salle, les loges de guirlandes et bouquets qui, au moment où l'actrice reparaisait, après la représentation, tombaient à ses pieds. Ces fleurs la poursuivaient sur sa route, une fois le spectacle fini, dans la ville illuminée et où retentissait la musique militaire. La société la recherchait //

63 // autant qu'elle l'aimait. Des médailles d'or, d'argent et de bronze furent frappées pour elle.

C'est à Venise que la Malibran avait reçu la nouvelle de la déclaration de nullité de son mariage avec M. Malibran, prononcée par le tribunal de première instance, le 6 mars 1835. La déclaration fut motivée sur ce que la Malibran était légalement espagnole, que M. Malibran s'était fait naturaliser citoyen des Etats-Unis, qu'ils avaient été unis devant le consul français, et que le mariage contracté entre une Espagnole et un Américain devant un consul d'une autre nation était nul de plein droit. Il sembla que, dès-lors, la grande artiste retrouvât le droit de s'estimer elle-même.

PAUL FOUCHER.

(La fin prochainement.)

No. 85	TITLE	Les cantatrices dramatiques. III. Maria Malibran. V.
	JOURNAL	<i>La Chronique musicale</i>
	DATE	1 août 1874
	ISSUE/YEAR	Tome 5; 2 ^e année
	AUTHOR	Paul Foucher
	PAGES	105-112
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste; Journal

LES CANTATRICES DRAMATIQUES¹
 III
 MARIE MALIBRAN

V

C'est à Paris que Marie voulut épouser Bériot. Rien alors ne devait plus manquer à sa sérénité comme à sa gloire. Sa conscience tranquillisée n'inquiétait plus son génie. Il ne lui restait ... qu'à mourir.

Le mariage eut lieu le 29 mars 1836. M. Pérignon et le marquis de Louvois furent les témoins de Marie de Bériot. Au moment où l'officier de l'état civil dit la formule sacramentelle : le mari doit fidélité à sa femme, et la femme obéissance à son mari, Marie secoue vivement, à ces derniers mots, la tête comme protestation. Elle n'acceptait même pas le bonheur contre sa fière et pure indépendance.

Le soir, il y eut fête au logement que Marie occupait à Paris chez Troupenas, éditeur de musique. La fête se prolongea. – J'ai dit plus haut le mot caractéristique pour sa seconde – surtout pour sa première union – qu'elle dit à sa mère, qui l'engageait à abrégé cette veille fatigante et dont l'art, bien entendu, fit encore les frais. Thalberg, l'illustre pianiste, s'y fit entendre à la Malibran pour la première fois, // 106 // Rossini, ami autant qu'admirateur de la cantatrice, et qui avait tenu à Rome avec elle, sur les fonts de baptême, un enfant de madame de Katers, fille de Lablache, était parmi les intimes admis à cette fête de famille. Marie chante plusieurs scènes de la *Sonnambula* et de la *Norma*. Mais la grande artiste était surtout la femme du théâtre. Il lui manquait là les enfants de Pollione, son perfide Romain, pour interpréter les fureurs de la Druidesse. Peut-être ce soir-là aussi était-elle trop heureuse pour tant de colère.

Madame de Bériot voulut que les pauvres eussent leur part de sa joie : elle leur fit envoyer mille francs. Ce serait ici peut-être le lieu de citer les innombrables traits de charité qui lui sont dus ou attribués, les misères secourues, les mansardes visitées, les prisonniers délivrés, les orphelins adoptés, etc. Mais je m'arrête de préférence à un trait d'ineffable délicatesse dans la bonté que n'aurait pas eu une âme moins élevée, même parmi ces privilégiés du sort

¹ Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai, 1er et 15 juin et 15 juillet 1874.

qui ne refusent pas au malheur, en prodiguant au luxe. A Naples, elle avait un pauvre coiffeur français, praticien pitoyable, par lequel elle se laissait docilement coiffer ou plutôt décoiffer tous les jours, refaisaient seule son ouvrage dès que le brave homme était parti, et ce dernier restant persuadé que seul il avait aidé à embellir la charmante femme. Lui donner, c'était ce que bien d'autres eussent fait ; mais vouloir lui donner sans l'humilier, mais vouloir respecter encore l'artiste dans l'artisan, il y a là une de ces bonnes grâces du cœur qui n'appartiennent qu'aux créatures d'élite.

La Malibran non-seulement se coiffait elle-même, mais elle taillait ses costumes et, qu'on me passe la vulgarité prosaïque du détail que me donne une de ses parentes, – elle recouvrait ses souliers. Je ne crois pas cette minutie inutile à dire ; elle prouve ce besoin d'activité inépuisable de cette organisation sans précédent qui s'élevait à toutes les plus sublimes conceptions, qui descendait aux plus infimes détails.

Les talents les plus divers trouvaient chez elle justice et sympathie. Elle était allée porter de la gloire à Marie Dorval, délaissée par le public. Elle voulut féliciter et embrasser Bouffé, après une brillante représentation du *Gamin de Paris*, ce succès qui réussit tant ! Bouffé a prouvé, il y a peu de temps encore, qu'il était digne de ces nobles applaudissements.

Un moment, mais un moment seulement, elle se laissa séduire aux utopies saint-simoniennes. Sa grande préoccupation était de faire l'art plus accessible aux masses, de mettre la connaissance des grands talents à la portée des pauvres, des déshérités de toutes les jouissances. « Comme la religion, » disait-elle, et ce rêve lui était commun avec // 107 // Adolphe Nourrit, « l'harmonie devrait avoir des temples où il n'y aurait plus de privilégiés, où tous seraient égaux. »

Mais, dans cette nature bizarre jusqu'au dernier jour, la fantaisie ne perd pas ses droits. Jusqu'au dernier jour, Norma fut spirituellement et doucement satirique, Desdemona espiègle. Elle aimait les joujoux, les poupées comme un enfant, se divertissait aux Guignols italiens. Un jour, à Milan, connaissant la gourmandise enfantine d'un de ses camarades, elle lui fit accroire un moment qu'une pomme cuite mangée furtivement par lui avait une préparation arsenicale destinée à tuer les souris et joua si bien son rôle, que ce pauvre goinfre eut toutes les peines du monde à croire ensuite qu'il n'avait dans l'estomac que le plus inoffensif des aliments.

L'artiste, mariée, quitta Paris pour sa maison de Bruxelles, où elle goûta enfin la douceur d'un foyer purifié. Mais le démon de l'art l'y eût arrachée, quand bien même des engagements formels ne l'eussent pas enchaînée à sa gloire. Marie, le 19 avril 1836, alla s'embarquer pour Londres et elle reparut à Covent-Garden.

Le génie n'avait jamais pu progresser chez la Malibran : le talent était à son apogée. Elle était venue à bout d'amener à peu près au même degré de perfection que les autres les cordes médianes de la voix. En entendant à Paris *Puritani*, elle avait reculé devant le rôle d'Elvire à cause d'une cadence de la

cavatine, faite pour une voix franche de soprano. Cette cadence se trouve entre le *fa dièse* et le *sol* au-dessous de l'octave aigu, et pourtant, quelques mois après, elle y parvint. Dans *Fidelio*, à Londres, elle faisait la cadence à pleine voix entre l'*ut* et le *re* aigu.

Une partie de plaisir devait mettre fin à tant de merveilles et d'acclamations. Marie voulut monter un jeune et beau cheval pur sang, malgré les observations du propriétaire, malgré les prières de son mari.

A peine en selle, Marie, elle, l'intrépide et l'indomptable, eut peur. Elle avait toujours eu la pensée qu'elle mourrait jeune, et c'est pour cela qu'elle dépensait sans compter cette vie exubérante qui, disait-elle à son mari pour le rassurer, l'étoufferait si elle ne lui livrait point passage. Marie se sentit défaillir. Son cheval ne se sentit plus maîtrisé par une main sûre, et partit emporté. Marie vit la mort qu'elle avait déjà tant de fois pressentie.

Un garde-barrière, à qui elle crie d'arrêter sa monture, jette rapidement son bonnet en l'air et épouvante le cheval que le reste de la cavalcade n'ose suivre de trop près de peur de l'exciter encore. Marie sent la fourche qui soutient son genou céder, son étrier fléchir. // 108 //

Une seconde barrière se présente. Le cheval, en la franchissant, peut désarçonner l'écurière et la tuer. Marie cherche à s'accrocher à la partie supérieure de la barrière. Le cheval continuera sa course. Elle n'aura tout au plus qu'une chute peu dangereuse sur le sol.

Mais la fatalité était là : le pied de Marie était pris dans l'étrier. Elle tombe sur la croupe de son cheval, rebondit sur la terre. Elle est traînée sur la route ; sa tête frappe le sol. Enfin, on la ramasse évanouie.

Bériot n'était point de cette partie. Il était encore absent quand Marie, ayant repris connaissance, rentra une joue noire, le reste du visage terreux et livide, les cheveux pleins du sang qui sortait par trois blessures.

Au lieu de se faire saigner, ce qui eût pu prévenir la congestion : « Ce ne sera rien, dit-elle, j'ai été maladroite, c'est ma faute. » Et la Malibran voulut jouer le soir, – et elle joua, lavant ses blessures et dissimulant la pâleur sous le fard. Elle voulut jouer ; tout est là. Elle se devait à sa gloire et elle tenait à rassurer son mari, à qui elle avait demandé que l'on cachât son accident.

Elle partit pour Bruxelles, mais elle ne pouvait plus fuir le mal ; il était déjà maître de sa proie.

Marie avait promis de chanter pour les pauvres à Manchester. D'ailleurs, elle se croyait mieux, elle revenait par moments à ses exercices accoutumés, à ses espiègleries journalières. A la date du 28 août 1836, elle écrivait encore une lettre des plus gaies ; mais les douleurs de tête revenaient, mais elle ressentait des somnolences anormales, elle qui, précédemment, après les représentations les plus fatigantes, était obligée de forcer, par des exercices corporels longtemps

prolongés, ce sommeil que lui refusaient ses nerfs surexcités, son imagination encore enflammée.

Après avoir chanté *la Sonnambula* à Aix-la-Chapelle, elle revint au château de Roissy, près Paris, dont elle avait fait l'acquisition. Là, elle parut se ranimer ; mais la main sur sa tête endolorie, elle se hâtait, comme si le pressentiment devenait certitude, de terminer l'album de ses romances. Là, – fait singulier, – elle composa la chanson de *la Morte*, dont les paroles, remises à Marie par Lablache, écrites par l'Italien Bernelli, sous l'inspiration d'une amère et sardonique gaieté, avaient précédé de deux mois la mort du poète et précédèrent d'un mois la mort du charmant compositeur.

On ne voulait pas, vu l'état anormal de sa santé, lui permettre de visiter des souterrains attenants à une citerne qu'on avait découverte auprès du château de Roissy. Le lendemain de cette excursion à laquelle // 109 // on ne lui avait point permis de participer, elle se leva à cinq heures du matin, et, clandestinement, la fit pour son compte.

Dans les premiers jours de septembre 1836, elle quitta Roissy pour se rendre en Angleterre, et alla se loger dans le même hôtel que Lablache, qu'elle aimait beaucoup ; mais là son état empira. Les évanouissements, les crises de nerfs auxquels elle avait été sujette toute sa vie redoublèrent. Pendant qu'elle chantait sa composition de *la Morte*, on la vit en proie à une exaltation effrayante.

Partie pour prendre part au festival de Manchester, à l'église où elle venait chanter, le son de l'orgue entendu la jeta dans une crise nouvelle, dans des éclats de rire convulsifs, auxquels succéda un évanouissement. Emportée de l'église et revenue à elle, elle retrouva assez de courage pour dire l'air d'*Abraham*, de Cimarosa. Le soir, elle joua au théâtre. Le lendemain, elle retourna à l'église ; mais les sons solennels de l'orgue agirent de façon encore plus terrible sur elle que sur la Marguerite de *Faust*. Elle se trouva mal, tomba et ne put chanter que le soir.

Affaiblie par plusieurs attaques de nerfs, hallucinée, les yeux déjà dans un monde étranger à la terre, à la fois une fée et une ombre, elle souleva les transports en chantant le duo d'*Andronico*, de Mercadante, avec madame Caradori. On redemanda le duo, sans pitié pour l'état inquiétant de Marie. Elle dit alors, assure-t-on, à M. Georges Smart qui dirigeait l'orchestre : « Si je répète ce duo, je suis une femme morte. »

– Alors, lui répondit M. George Smart : vous n'avez qu'à vous retirer, madame, je ferai vos excuses au public. »

– Non, dit-elle, comme si sa fuite lui eût semblé une désertion : Je chanterai, mais j'en mourrai. »

Et elle répète le duo avec une ardeur surnaturelle, qui fit passer dans l'auditoire la fièvre qui la soutenait encore pour la tuer presque aussitôt. Ce

furent les dernières notes qui s'échappèrent de ces lèvres inspirées. Mais ne croyons pas que cet effort seul l'ait tuée. Marie était déjà condamnée ; elle retombe, aussitôt le duo achevé, dans d'effrayantes convulsions. L'état s'aggravant, on songea à la saignée, à laquelle on avait si imprudemment négligé de recourir, à l'origine du mal. D'ordinaire, la saignée surexcitait encore les crises nerveuses auxquelles Marie avait été toujours sujette. On voulut empêcher le médecin de prendre sa lancette. Bériot, engagé avec elle pour jouer dans six meetings, n'était pas au pied de son lit de douleur. Nul n'osait décider. Marie, revenant à elle, dit qu'on la saignât ; mais elle ajouta : « Cela est de peu d'importance. » // 110 //

On voulut attribuer la mort à l'effet de cette saignée ; pas plus que l'effort fait dans le duo d'*Andronico*, ce ne fut là la cause déterminante ; tout au plus la catastrophe en fut-elle un peu hâtée. Le coup était porté, mais la douleur du moins cessa d'agiter cette frêle et sublime organisation que la terre allait rendre aux influences surhumaines qui l'avaient créée. Elle tomba dans la stupeur, sembla prendre l'insensibilité d'une statue. Son dernier contact avec la vie fut pour demander d'une voix étreinte, si Bériot avait été applaudi dans un Concert qu'il avait dû donner, et le dernier sourire qui se dessina sur cette bouche qui avait passionné deux mondes et toute une génération, fut pour un suprême triomphe de son cœur, qui précède de quelques heures son dernier soupir.

Il y avait eu engagement pour six Concerts avec la ville de Manchester. La ville offrit à Bériot de satisfaire aux clauses de l'engagement comme si elles avaient pu être remplies (Marie n'avait chanté que trois fois) ; Bériot refuse cette grâce ; mais Manchester, chose plus grave, voulut garder ces dépouilles adorées. Morte le 23 septembre 1836 (juste un an, jour pour jour, après l'homme dont elle avait traduit avec tant de poésie les touchantes inspirations, Bellini, âgé comme elle de vingt-huit ans !), Marie de Bériot avait été inhumée, le 1^{er} octobre, en grande pompe dans l'Église collégiale de Manchester. – Un marbre, dédié à sa mémoire avec inscription, avait été même placé dans l'église par Bériot. Voilà ce qui peut excuser peut-être la résistance avare de Manchester et le spectacle pénible d'avocasseries débattant le plus ou moins de titres – de la famille, ou de la ville mortuaire à s'approprier ces restes, vides d'une si belle âme. Il fallut, paraît-il, l'intervention de madame Garcia, venant redemander sa fille, pour que le corps de la Malibran fût transporté à Laeken.

Là, les moulures des portes de bronze d'un mausolée laissent des interstices à travers lesquels on distingue une statue blanche, placée sur un socle. Ainsi entrevue, l'image de marbre semble une apparition fantastique de celle que le sort n'exposa pas du moins à voir s'attédir peu à peu ce public qui, dans tous les pays, sembla pour elle se confondre toujours dans une seule nationalité enthousiaste. Au plus éclatant de sa gloire, elle nous a fui, emportée vers le ciel dans un effort de l'inspiration, comme un papier par une flamme.

Longtemps on a promené à Bruxelles un vieillard vénéré, l'époux de la grande artiste, devenu aveugle, comme si, ébloui du spectacle de l'âme de feu qui a disparu, et brûlée à son dernier contact, ses yeux avaient voulu se fermer à jamais sur la terre pour ne se rouvrir que plus haut, près de l'âme aimée. // 111 //

Lamartine, que je n'ai cité dans ce travail que pour un mot irréfléchi dit à la Malibran, a consacré dans ses *Souvenirs et Portraits* quelques pages magnifiques à cette « bayadère du ciel. » Il confirme la tristesse que l'irrégularité de sa situation avait jetée longtemps sur sa vie et son inépuisable charité. « Son corps charmant, » dit-il, « ne la paraît pas, il la voilait à peine. Cependant cette beauté qui transperçait à travers ce frêle tissu, comme la lampe à travers l'albâtre, fascinait tous les sens autant qu'elle divinisait l'âme. Ce n'était ni son chant, ni son geste, ni son drame que j'admira le plus en elle, c'était sa personne. »

Plus loin, nous trouverons un témoignage suprême de l'affection pure et élevée que Lamartine, qui ne connut la Malibran que pendant un printemps, lui avait vouée à jamais.

Illustre dans ses racines, cette famille a été illustre dans toutes ses branches. La fille de Garcia a eu pour sœur Pauline Viardot (il suffit de la nommer) qui épousa un des meilleurs amis, un des plus éclairés conseillers de la Malibran, un de ceux à qui, avec Fétis, que la grande artiste appelait « son cher grognon ; » elle savait avouer que si elle n'avait eu que des auditeurs comme ceux-là, sa gloire n'eût pu être plus grande sans doute, mais son style eût pu rester plus complètement irréprochable.

Le frère de la Malibran, un excellent chanteur, a épousé Eugénie Meyer, qui fut elle-même une artiste de premier ordre, se fit applaudir en France et dans toute l'Italie. Elle créa, à l'Opéra-Comique de Paris, *Éva* et *Jeanne de Naples* – aujourd'hui éminent professeur, qui sait faire passer dans l'âme de ses élèves cette ardeur sacrée que le contact d'un génie typique a pu surexciter en elle, mais n'a pas eu besoin d'y créer.

Madame Eugénie Garcia a un fils chez qui le talent semble héréditaire ; enfin le nom de Bériot est dignement porté par le seul enfant de la Malibran qui ait survécu. On sait que Charles de Bériot est un de nos premiers pianistes.

Marie Malibran a eu l'honneur d'inspirer bien des poètes. Les vers d'Alfred de Musset feraient double emploi ici ; ils sont dans toutes les mémoires. J'aime mieux citer un huitain peu connu d'Antoni Deschamps, où respire un sentiment touchant et qui prouve quelle avait été, parmi les contemporains de la grande artiste, la conviction que sa jeunesse avait été odieusement exploitée : // 112 //

SUR LA MORT DE MADAME MALIBRAN

*Après avoir passé par les terrestres fanges,
Jeune femme, à présent tu chantes pour les anges,
Pour la vierge Marie et son céleste enfant,
Qui, dans ses bras divins, t'écoute triomphant.
Ne crains plus désormais qu'une avare famille
N'épuise avant le temps la pauvre et jeune fille.
L'or n'a pas cours là haut ; dans ce sublime lieu,*

Tous les accents seront pour la gloire de Dieu.

Et maintenant, quatre vers encore ! Ils sont signés Lamartine et inscrits à Laeken, sur le socle de la statue élevée au-dessus de la cendre qui reste seule aujourd'hui de tant de flamme.

*Beauté, génie, amour furent son nom de femme,
Écrit dans son regard, dans son cœur, dans sa voix.
Sous trois formes au ciel appartenait cette âme.
Pleurez, terre, et vous cieux, accueillez-la trois fois !*

Après cet éloquent sanglot, toute plume doit s'arrêter.

PAUL FOUCHER.

No. 86	TITLE	Nos charmeuses. La Malibran.
	JOURNAL	<i>Fantasio</i>
	DATE	1 mars 1907
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Flavio
	PAGES	92-93
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

NOS CHARMEUSES LA MALIBRAN

Il y a dans les langues humaines certains mots qui semblent formés de lumière, comme jeunesse, amour, beauté. Certains noms ont le même prestige, des noms de femme, surtout : Ainsi de la Joconde, d'Elvire, de la Malibran. Cette dernière fut l'enchantement de toute une époque, de 1825 à 1835. L'admiration populaire en avait fait une sorte de reine.

Soixante-dix ans avant notre vingtième siècle fantastique où Yvette Guilbert, Mayol ou Granier touchent des cachets de cinquante louis, où certains pitres de genre ont 100 000 francs par an d'appointements, on vit ce prodige : une artiste qui recevait 450 000 francs pour 20 mois.

Pourquoi cette vogue ?

—Parce que cette jeune femme à l'âme d'un rossignol, disait un jour l'auteur du *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*].

—Maître, répondit Maria Malibran, dans « rossignol » il y a Rossini.

Elle était pourtant bien simple d'aspect. Le visage joliment ovale, s'encadrait de deux bandeaux plats et lisses, sans coquetterie, — ces bandeaux plats, qui, à sa suite devaient faire fureur. La bouche était grande, le dessin du cou très pur, les yeux expressifs, chargés de rêve.

Mais c'était une nature essentiellement vibrante, faite pour la lutte et pour la conquête, adorant le mouvement, le bruit des sports, nageant comme un poisson, n'ayant pas de plus grand plaisir que de monter à cheval.

Ma voix, disait-elle, est stentoresque, mon corps falstaffique, mon appétit cannibalesque.

Cette voix « stentoresque » était en réalité extraordinairement vibrante, pathétique, harmonieuse, mais elle était rebelle aussi et il lui fallait la « dompter », lutter pour l'asservir à sa volonté.

—Tu me seras jamais qu'une choriste ! disait avec mépris Manuel Garcia, son père, un des plus admirables chanteurs du théâtre des Italiens.

Il s'était fait le professeur de sa fille.

—Père, répondit elle, – elle avait quinze ans – j'aurai plus de talent que vous.

Garcia était un homme bourru, toujours prêt à la rudoyer, mais c'était un maître parfait.

Un jour, à Londres, comme l'artiste qui devait chanter à ses côtés Desdemone [Desdemona], dans *Othello* [*Otello*], venait de tomber malade, Garcia commanda à sa fille d'apprendre le rôle en cinq jours.

—C'est fou, père, je ne chanterai pas.

—Tu chanteras et même sans défaillance, sans quoi, au dernier acte, quand Othello [Otello] a le bras levé sur toi, je te poignarderai pour de bon !

Elle chanta et fut sublime. Mais à la scène finale, ce fut elle qui « vécut » son rôle. Elle mordit jusqu'au sang la main paternelle.

Garcia emmena toute sa famille en Amérique. Il venait de prendre la direction du théâtre de New-York. Les Américains s'enthousiasmèrent devant cette jeune fille divine. Même, l'un d'eux, un banquier d'origine française, demanda sa main. Il avait cinquante ans, mais paraissait // 93 // riche. Garcia protesta. Maria, bien qu'elle n'eût que dix-huit ans, s'entêta à l'épouser.

Elle l'épousa. Il fit faillite quelques semaines après. Garcia refusa de revoir son gendre et quitta New-York. Maria Malibran, restée seule, organisa une nouvelle troupe. Courageusement elle chanta pour payer les dettes de son mari.

Mais le trou à combler était formidable. Elle partit à Paris. C'était le seul moyen.

La société aristocratique auprès de laquelle elle avait quelques recommandations lui fit fête, et elle rencontra Rossini qui fut charmé.

—Vous serez à l'Opéra, mon enfant.

—Non, maître, au Théâtre-Italien, comme a fait mon père.

L'engagement aux Italiens se conclut, à des prix inaccoutumés.

—Vous me ruinez, Madame, fit le directeur.

—Vous vous enrichissez, lui dit Rossini.

Maria Malibran avait beaucoup entendu parler du talent extraordinaire du grand violoniste Charles de Bériot et désirait l'entendre. Un soir, chez la

comtesse de Sparre, l'élite de la troupe italienne était réunie avec Rossini et quelques invités. On devait y entendre le jeune virtuose. Pour donner à cette audition un caractère mystérieux, les lumières étaient baissées. Les personnages formaient çà et là des groupes dans la pénombre. Maria Malibran était assise sur un tabouret, adressée aux genoux de l'*Othello* [*Otello*].

Charles de Bériot se sentit électrisé par le regard de la sublime artiste ; toute son âme chanta dans son violon et il s'éprit de la Malibran.

Dans le cœur de celle-ci un sentiment nouveau aussi s'était fait jour et, à mesure qu'il croissait, la pensée de l'autre, du mari néfaste, resté à New-York lui semblait insupportable. Ses lettres se faisaient banales. « Surtout ne reviens pas », lui écrivait-elle.

Ses représentations étaient autant de triomphes.

Une transformation se faisait en elle. Une femme sensible naissait, passionnée bientôt. Elle dit son amour à celui qu'elle aimait. Dès lors, elle n'eût plus qu'une pensée : chasser jusqu'au souvenir de l'autre, arracher le nom de Malibran sous lequel pourtant, par une ironie du sort, elle allait s'immortaliser.

Mais sa fausse situation lui fit des ennemis. Des salons se fermèrent !

— Partons, dit-elle, et en compagnie de Charles de Bériot, elle organisa des tournées à l'étranger. Peu lui importaient les pays ! Ne connaissait-elle pas toutes les langues ! Dans la conversation, quand elle lançait un mot piquant, c'était toujours dans la langue qui était le plus propre à son effet.

L'Italie pourtant la tenta. Elle y eut deux enfants à peu d'années d'intervalle et s'attacha à cette terre nouvelle.

Elle y était reine, il est vrai. Dans toutes les villes où elle venait chanter, les affaires cessaient. Des guirlandes de fleurs naturelles remplissaient le théâtre. Chaque coin de loge était un gros bouquet qui reliait les guirlandes entre elles. Quand l'artiste venait saluer, comme par un enchantement, guirlandes et bouquets tombaient à ses pieds. Le spectacle fini, toutes les maisons des rues que devait prendre la Malibran pour rentrer chez elle s'illuminaient et les enfants jetaient des fleurs sur son passage.

En plusieurs endroits les dissensions politiques avaient amené de graves troubles et les gouverneurs veillaient strictement à ce que les manifestations artistiques ne vinssent pas à dégénérer en manifestations politiques. La Malibran s'en amusait. Un jour que le gouverneur de Venise avait été jusqu'à défendre aux fruitières de réunir dans des bottes les navets et les radis, assemblage de couleurs séditeuses, la Malibran invita cet homme à l'accompagner dans une promenade en gondole sur le Lido. Or, sa gondole était remplie de fleurs blanches et rouges.

Une autre fois, à Sinigaglia, un légat zélé prit un arrêté défendant aux spectateurs d'applaudir plus d'une seule fois, sous peine de prison. Le soir, tous

les spectateurs sans exception étaient arrêtés. La représentation n'avait été qu'une suite ininterrompue d'acclamations et la Malibran vint elle-même réclamer la délivrance de tous ces prisonniers.

Un jour, à Versen, où était un asile de fous, le directeur vint la supplier de chanter quelques minutes devant ses malades. Elle accepta immédiatement et tous les fous, même les fous furieux, furent amenés dans la salle et laissés libres. En entendant sa voix merveilleuse, ces pauvres infortunés, transportés de joie, pleuraient et baisaient ses mains.

—Madame, dit l'un, enfermé depuis des années, vous venez de me rendre la raison.

C'était vrai. Il sortit bientôt de l'asile.

Paris réclamait l'Étoile. La Malibran revint. Une surprise l'attendait. Comme rentrée on lui demandait de jouer aux Italiens le rôle de Desdémone. Pour le rôle d'Othello [d'Otello] avait été engagé spécialement Garcia, son propre père, qu'elle n'avait pas revu depuis la faillite de son mari.

Elle entra en scène sans lui avoir parlé et joua merveilleusement le rôle. Mais, après le dernier acte, le rideau se releva montrant le père et la fille étroitement embrassés. Surpris d'être vus, ils se relevèrent : leurs larmes avaient mêlé les maquillages et le rouge d'Othello [d'Otello] déteignait sur la blancheur de Desdémone.

A cette époque, grâce aux bons offices de La Fayette le mariage de Maria Garcia et de M. Malibran fut cassé. La jeune femme, qui avait à peine 25 ans, allait enfin être heureuse, quand un accident de cheval, en Angleterre, lui fracassa la tête. Le lendemain justement elle devait chanter pour les pauvres. La recette s'annonçait formidable. Elle tint à chanter quand même et en mourut ensuite.... Musset put dire :

*Ce qu'il nous faut pleurer sur ta tombe hâtive,
Ce n'est pas l'art divin ni ses savants secrets ;
Quelque autre étudiera cet art que tu créais.
C'est ton âme, Ninette, et ta grandeur naïve,
C'est cette voix du cœur qui seule au cœur arrive,
Que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais....*

FLAVIO.

No. 87	TITLE	Académie royale de musique. Débuts de M. Marié et de Mme Roulle dans <i>La Juive</i> .
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 7 juin 1840
	ISSUE/YEAR	No. 23; 3 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	223-224
	SOURCE	Journal

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE Débuts de M. Marié et de Mme Roulle dans la Juive

La soirée du 4 mai restera, comme une date de bonheur pour l'Opéra. Deux débuts et deux succès éclatans, voilà ce qui s'est vu et ce que personne n'aurait osé prévoir la veille, ou plutôt le jour même, une heure avant la représentation. Il y avait du courage et presque de la témérité à confier le sort d'un ouvrage aussi vaste que *la Juive* à deux débutans. La fortune a secondé au-delà de toute // 224 // prévision cette épreuve hardie. Marié, dans le rôle d'Eléazar, Mme Roulle dans celui de Rachel, ont obtenu un très grand et très légitime succès; Marié, long-temps disputé par la Renaissance et l'Opéra-Comique, était allé se perdre dans l'étroite prison de la salle de la Bourse. Son talent avait bien jeté quelque lueur à travers cet atmosphère compressif, mais comme un éclair qui brille et disparaît dans la nue, il avait été seulement aperçu et on n'avait pu ni l'apprécier ni le comprendre. Mme Roulle, que ses succès au Conservatoire et ses timides débuts à l'Opéra-Comique, nous avaient fait connaître sous le nom de Mlle Peignat, arrive de Toulouse, où le public enthousiaste, mais difficile, lui avait voué toutes ses sympathies. Un engagement conditionnel et des plus brillans l'appelait à Lyon et elle avait retardé son départ d'un jour pour se faire entendre sur la scène de l'Opéra. Voilà les deux artistes auxquels M. Léon Pillet, par un coup de hasard, devra peut-être sa fortune directoriale. Assurément nous ne voulons dire que M. Marié va du premier bond sauter par dessus les épaules de Duprez; non, il n'est ni de force ni de taille à écraser ce talent robuste et profond qui s'est enraciné avec une force sans exemple dans toutes les partitions qu'il a abordées, à partir de *la Juive* jusqu'à *Guillaume Tell*. Mais Marié rendra un éminent service à l'administration et à Duprez lui-même. Nous sommes sûrs désormais qu'il n'y aura ni relâches ni changemens subits de spectacle pour cause d'indisposition, de fatigue ou par mauvaise volonté. Mairé suppléera Duprez dans tous ces rôles; il est intelligent, zélé, plein d'amour qui peuvent entretenir une heureuse émulation sans provoquer la jalousie ni faire naître dans le cœur du premier sujet des sentimens d'une dangereuse rivalité. M. Marié n'a besoin que d'être encouragé; il a chez lui une surexcitation artistique d'une rare vigueur; sa voix est sympathique, le timbre en est pur et vibrant, sa prononciation est nette; l'étendue dans le registre de poitrine va du *mi* à l'*ut* et par le fausset jusqu'au *mi* sur-aigu; ses inflexions sont en général de bon goût, et il possède à un très haut degré le sentiment dramatique. Ce qui lui manque, et ce que l'expérience ne peut manquer de lui donner, c'est la sûreté d'intonation et d'accentuation, et cette habileté qui

consiste à donner à la voix le volume qu'elle doit avoir dans les diverses nuances de la mélodie ou de l'accompagnement. Il faut surtout que M. Marié s'attache à éviter l'exagération qui est la ruine des chanteurs et de la belle méthode, et à faire disparaître de son gosier des aspérités qui le fatiguent et le forcent, quand il veut finir une phrase de longue haleine, à donner une expression emphatique à sa voix. En général, il ralentit trop les mouvemens vif, qui veulent être rythmés avec énergie et précision ; cette mollesse s'est révélée surtout dans l'allégo de l'air du quatrième acte, que Nourrit chantait avec tant d'entraînement et de passion et dans le trio du second acte : *Anathème ! anathème !*

Si M. Marié ne nous paraissait appelé à tenir un rang très élevé parmi nos plus remarquables chanteurs, nous ne prendrions pas la peine de lui adresser ces observations ; aujourd'hui son avenir ne doit plus laisser d'inquiétude à personne ; qu'il marche droit vers le but qu'il veut atteindre, écoutant les conseils désintéressés, se défiant des éloges exagérés, foulant aux pieds les rivalités et les jalousies de métier ; la gloire et les succès le suivront certainement dans cette route, par où sont passés tous les grands artistes. Quant à son jeu, il est naturel et correct, entraînant et distingué : il n'y a pas un de ses gestes qui ne soit vrai et de bon goût, et, par le temps de drame échevelé qui plane sur nos théâtres, il faut savoir tenir compte de ces précieuses qualités.

Mme Roulle n'a pas été moins heureuse que M. Marié ; confiante en sa bonne étoile, elle est venue non sans crainte, et sans s'y être préparée par des répétitions, demander au public parisien cette sanction que tous les artistes ambitionnent, et qu'il ne refuse jamais au véritable talent. Tout le monde a été frappé de l'étendue de sa voix, qui embrasse près de deux octaves et demie. Sa physionomie a du charme et de la grâce ; sa taille est plutôt petite que grande, mais elle est bien prise : les proportions en sont harmonieuses, et annoncent la puissance de son organisation vocale. Nous devons cependant l'avertir que sa coiffure à la chinoise n'est pas de mise pour une juive : les bandeaux à la Rachel sont en quelque sorte historiques. Sa voix est pleine, égale, juste, et vibre surtout dans les cordes élevées ; mais il y a un peu d'embarras dans sa vocalisation, qui est cependant assez flexible pour se prêter à tous les accens de la passion. Son articulation est molle, et le *portamento* de sa voix un peu traînant. Ces légers défauts accusent des habitudes de province, qui disparaîtront après quelques mois d'études, et Mme Roulle deviendra, en très peu de temps, la cantatrice qui manquait à l'Opéra depuis la retraite de Mlle Falcon.

M. Léon Pillet a joué gros jeu dans cette soirée de mercredi ; mais le succès qui légitime les entreprises les plus hardies, lui a donné raison contre tous ceux qui auraient été tentés de lui reprocher sa hardiesse. Nous aimons par caractère les esprits fermes et résolus, et M. Pillet nous trouvera toujours prêts à le soutenir lorsqu'il voudra frapper des coups décisifs pour ramener à la vie l'institution mourante qui lui a été confiée.

ESCUDIER.

P.S. Nous venions d'écrire ces lignes lorsqu'on est venu nous apprendre que pour les raisons d'économie l'engagement de Mme Roulle n'avait pas été

signé. On laisse partir cette artiste ; c'est une faute, une faute très grave. Mme Roulle va gagner 30,000 fr. à Lyon, et elle n'en demandait que 20,000 à l'Opéra. Il est déplorable de voir les directions de province honorer plus largement le véritable talent que l'Opéra qui passe pour la première institution lyrique du monde.

No. 88	TITLE	Académie royale de musique. Continuation des débuts de Marié dans <i>Guillaume Tell</i> .
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 14 juin 1840
	ISSUE/YEAR	No. 24; 3 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	233-234
	SOURCE	Journal

**ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.
CONTINUATION DES DÉBUTS DE MARIÉ DANS GUILLAUME
TELL.**

Marié a continué ses débuts mercredi dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, et il a réalisé toutes les espérances que son succès dans la *Juive* avait fait concevoir. Quand on songe qu'à huit jours de distance, ce jeune artiste a abordé les deux rôles les plus importants du répertoire de Duprez, lorsque Duprez, si admirable musicien qu'il soit, a dû attendre plusieurs mois après son début dans *Guillaume Tell*, pour se préparer à l'exécution d'un rôle nouveau, il faut bien reconnaître que Marié possède une intelligence supérieure et qu'il est conduit par une sorte de prédestination à la conquête d'une brillante position sur notre première scène lyrique. Nous l'avons dit dernièrement, son avenir ne doit plus laisser d'inquiétude à personne ; tel qu'il est, Marié doit contenter tout le monde ; ce qu'il deviendra c'est ce que personne ne peut dire, mais on peut prévoir qu'il ne s'arrêtera pas sur le seuil de sa carrière. Marié n'a pas franchi d'un bond les obstacles qui séparent la misère de la fortune, l'obscurité de la gloire ; sa vie au contraire, a été une lutte continuelle, lutte affreuse mais poétique, où la volonté a fini par triompher de la nature et des hommes. Long-temps méconnu, il n'a jamais désespéré de l'avenir ; une main invisible le poussait, et une voix intérieure ne cessait de lui crier : Marche ! marche ! et lui, bien loin de se laisser abattre se fortifiait de tous ses revers, sentant bien qu'il n'avait pas encore dit son dernier mot. Le malheur est un jalon qui ne trahit jamais le talent de l'artiste. Voilà pourquoi nous avons été des premiers à encourager le débutant, et pourquoi aussi nous ne lui avons pas épargné nos observations et nos conseils. Il n'y a que les artistes dont la fibre s'est ramollie au contact de la richesse, qui restent stationnaires et sont insensibles aux sages avis de la critique. A ceux-là, il ne faut ni de trop grands succès, ni de trop rudes épreuves ; les uns troubleraient leurs molles habitudes, les autres les tueraient.

De la *Juive* à *Guillaume Tell*, Marié a fait un pas immense. Il a abordé franchement toutes les difficultés de son rôle et quoiqu'il n'ait pas été partout également heureux, le public n'a pas cessé un seul instant de lui témoigner les plus vives sympathies. En cela, le public a suivi l'impulsion de la critique qui a été unanime pour louer les brillantes qualités du débutant et qui lui a signalé avec une bienveillance fraternelle les défauts que l'étude et l'expérience doivent faire disparaître tôt ou tard. Disons-le en passant : la presse inspirerait des craintes légitimes et un véritable respect, si elle était toujours aussi modérée,

aussi impartiale, aussi désintéressée qu'elle l'a été dans cette circonstance. Cette fois encore elle dira que Marié a été extrêmement remarquable dans quelques parties de *Guillaume Tell*, mais qu'il a eu aussi de mauvais momens. Nous comparerions volontiers son talent abrupte et pourtant si élevé à un de ces brillants tableaux où l'éclat admirable des couleurs, rachète la négligence presque brutale du dessin. Tout est à sa place, mais sans liaison, sans art, sans fusion. La crudité des tons a besoin encore d'être tempérée par un mélange délicat d'ombre et de lumière ; les couleurs sont vigoureuses, les chairs largement accusées, et pourtant l'œil n'est pas entièrement satisfait ; mais la fusion s'opère peu à peu dans le cerveau de l'artiste, les aspérités s'adoucissent, les angles s'effacent, et de ce moule ardent vous voyez sortir un beau jour un admirable chef-d'œuvre. // 234 //

Dans le premier morceau, *Mathilde, idole de mon âme*, l'émotion a paralysé les efforts de l'artiste. Ses notes du médium, ont été embarrassées, lourdes, traînantes ; mais il a repris de suite tous ses avantages en passant de ce registre à celui du fausset. Ses notes de tête et particulièrement les notes les plus aiguës ont un charme et une douceur inexprimables. Quant il a atteint la limite du registre de poitrine, le changement pour entrer dans la voix de tête s'opère d'une manière insensible et on peut à peine saisir le moment de la transition. Malheureusement, il ne paraît pas avoir des poumons très larges, et il ne sait pas ménager sa respiration, en sorte que lorsqu'il veut revenir sur la note d'où il est parti, le souffle lui manque et ses efforts deviennent alors trop sensibles. C'est là un des défauts qu'il faut lui signaler ; Marié doit surtout s'étudier à respirer à propos ; la respiration est une des difficultés les plus ardues de l'art du chant ; c'est par elle qu'on parvient à donner à la musique un coloris brillant et varié. Dans le morceau suivant : *O ciel, tu sais si Mathilde m'est chère !* Il a donné l'*ut* de poitrine avec une étonnante énergie, et on aurait dit qu'il ne se doutait pas lui-même du tour de force qu'il venait de faire. Mais cette note si belle, si puissante, n'a été qu'un éclair au milieu de l'obscurité, car c'est ici surtout que s'est révélée son inexpérience de l'accentuation, cet élément merveilleux des succès de Duprez et de tous les grands chanteurs. Sa syllabation aussi est inarticulée, molle et sans portée ; la voix se traîne, au lieu de s'enlever. Dans le duo du second acte, il a été simple et vrai. Il a dit l'andante *piano*, comme l'a indiqué le compositeur, et a donné à la stretta la force convenable, mais il a faibli dans le trio qui doit tirer en partie son effet de l'accentuation. Il a été cependant très beau dans le final et quand il a jeté le cri : *Aux armes ! aux armes !* il a fait entendre un *si* naturel qui a électrisé toute la salle, depuis le parterre jusqu'aux cintres. Une dernière épreuve l'attendait au troisième acte ; épreuve effrayante, car elle devait décider de l'avenir du chanteur. Il n'y a pas un spectateur qui n'ait senti battre son cœur, au moment où l'orchestre a préludé au fameux air : *Asile héréditaire !* Il s'est fait tout à coup un silence profond, qui ne laissait pas que d'avoir quelque chose d'effrayant pour l'artiste placé en présence de cette foule émue et inquiète. Hâtons-nous de le dire, le triomphe a été complet ; Marié a franchi le Rubicon avec tous les honneurs de la guerre. Cet air, qui exige un profond sentiment musical et beaucoup d'art uni à beaucoup de science, a réveillé toutes les forces du chanteur ; sa voix s'est déployée avec une largeur extraordinaire, et chacune de ses notes était comme un défi jeté à ceux qui auraient voulu arrêter son élan. Il a été simple et naturel comme acteur, vrai et passionné comme chanteur, et

malgré quelques inégalités trop frappantes pour ne pas être remarquées, il a excité à plusieurs reprises des tonnerres d'applaudissemens. Redemandé par la salle entière, il a tardé quelques instans à paraître, mais il a dû enfin céder aux acclamations du public.

Quelqu'un disait avec beaucoup d'esprit qu'il se faisait dans *Guillaume Tell*, une effrayante exhibition de basses-tailles ; c'est sans doute, ajoutait-on, pour empêcher que les vers ne se mettent à leur voix. En effet, toutes les basses-tailles de l'Opéra jouent un rôle dans le chef-d'œuvre de Rossini ; et toutes y sont supportables, jusqu'à Dérivis. Mlle Nau a réuni toutes ses forces pour le rôle brillant de Mathilde ; il n'y en a pas qu'elle chante avec plus de sûreté, de méthode et de goût. Elle doit cependant se défier de sa facilité pour les fioritures et retrancher quelque chose de sa coiffure, qui absorbe sa petite tête et écrase ses traits délicats.

ESCUDIER.

No. 89	TITLE	Esquisses musicales. Marié.
	JOURNAL	<i>La Mélomanie</i>
	DATE	Dimanche 20 février 1842
	ISSUE/YEAR	No. 100; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	1-2
	SOURCE	Journal

ESQUISSES MUSICALES. MARIÉ.

Par une assez rude soirée d'hiver, quelques paysans, rassemblés au bord d'un ruisseau, tenaient plongé dans l'eau jusqu'à la ceinture un jeune homme de taille vigoureuse et d'épaisse encolure, mais qui faisait piteuse mine dans ce bain glacé, et grelottait à se briser la mâchoire. Un passant, touché de commisération à ce spectacle, s'approcha et demanda de quoi il s'agissait. « Ce n'est rien, monsieur, lui répondit-on : demain dimanche, fête du village, il y a grand'messe à l'église ; nous manquons de chantre et nous enrhumons celui-ci pour le lutrin. »

L'histoire de Marié est tout juste le contraire de celle de ce paysan ; au lieu d'une haute-contre qu'on enrhumait en basse-taille, Marié est un baryton dégrossi en ténor.

Nous avons dit comment, à l'apparition de Duprez, *il fallait* un succès ; plus tard, lors de l'avènement de la direction actuelle, *il fallut* un ténor, et cette nécessité était tout aussi impérieuse que celle qui jadis avait commandé le triomphe du successeur de Nourrit. Un ténor, n'en fût-il plus au monde, devait forcément être implanté à l'Opéra ; on découvrit Marié au fond de l'Opéra-Comique, on le façonna, tant bien que mal, en la chose demandée, et il vint à l'Académie royale jouer de la flûte sur une clarinette.

Entre la voix que possède Marié et celle qu'il prétend avoir, il y a toutes les différences de timbre, d'étendue, de ressources diverses qui existent entre les instruments que nous citons ; et même, – comme pour prouver la justesse rigoureuse de notre expression, – Marié reproduit dans son chant les plus grotesques accidents de la clarinette malhabilement jouée.

Il y a bien des manières de chanter. Les gens qui n'ont pas de voix chantent *en musicien*, et peuvent encore faire beaucoup de plaisir à un auditoire intelligent – ou favorablement prévenu par une réputation établie ; les chanteurs qui n'ont qu'un bel organe chantent avec les moyens accordés par la nature, augmentés, // 2 // améliorés, enrichis des ressources acquises par l'étude. Ni les uns ni les autres ne sont complets.

Nous ne parlons pas de ceux qui n'ont que de la voix, sans intelligence et sans étude, comme Massol, par exemple. C'est cependant encore une manière de

chanter assez répandue, mais elle échappe tout naturellement aux honneurs de l'examen.

Marié ne chante pas en musicien, parce qu'il a une trop grande prétention à être chanteur, dans l'acception positive du mot, pour se contenter d'une exécution naïvement expressive ; – et, d'autre part, il ne peut chanter en chanteur, parce qu'il manque, non seulement de travail de voix, mais parce qu'il n'a même pas la voix de l'emploi qu'avec tant d'imprudence il s'est laissé offrir. Marié est un franc baryton mal ténorisé.

Et il ne pouvait être que mal ténorisé, parce qu'on n'extrait pas plus un ténor d'un baryton qu'on ne fait venir des figues sur un pommier.

Duprez, au moins, avait demandé du fontainebleau à son cep de Sirène ; et, de plus, le breuvage avait été si habilement composé, qu'il semblait n'y avoir dans la coupe magnifique que de la pure et divine ambrosie. – Ce n'est qu'après un long enivrement qu'on commence à voir que ce vin délicieux est frelaté.

Duprez a exigé et obtenu de son organe une extension qui ne devait avoir qu'un temps limité ; Marié, lui, a voulu transformer sa voix : aveugles tentatives et fragiles efforts ! Duprez a duré quelques années à peine ; Marié a succombé presque immédiatement. Nous avons à l'Opéra de bien malingres héros. Tous les hercules du *si* et de l'*ut* de poitrine ont été terrassés par ces notes meurtrières ; peut-être l'énergie, la puissance, peut-être la force véritable, ne sont-elles pas là. – En tout cas, il est bien certain qu'elles ne résident pas dans ces cris sur-aigus pour les voix qui ne se les sont rendus momentanément possibles que par un funeste et déplorable travail.

Marié, dont la carrière nous paraît fermée, a été victime du désir de gagner de forts appointements en ajoutant à son échelle une quarte ou une quinte étrangère à la voix que la nature lui a départie. – Cet artiste, qui, comme acteur, ne manque ni de sensibilité ni d'une certaine grâce, s'est réduit, par une étrange ambition, à n'être qu'un ténor de contrebande.

De ce triste et laborieux mensonge, que reste-t-il maintenant ? – Le *Robert* de dimanche dernier !

No. 90	TITLE	Théâtre-Lyrique. Représentation au bénéfice de Mme Miolan-Carvalho.
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 29 mai 1859
	ISSUE/YEAR	No. 702; 26 ^e année
	AUTHOR	J.-L. Heugel
	PAGES	201-202
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

THÉÂTRE LYRIQUE REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE M^{me} MIOLAN- CARVALHO

Si l'emprunt d'Italie a su prouver à l'Europe que la France ne manque point d'argent pour payer sa gloire, on peut affirmer que la représentation de M^{me} Carvalho fournit une nouvelle preuve de l'abondance de l'or à Paris. Les stalles à 30 francs, les loges à 150 et 200 francs, tout s'est enlevé, – non pas à la baïonnette, – mais à la force du poignet, car dès le premier jour on avait envahi le bureau de location, malgré les prix quadruplés. Nous avons annoncé 20,000 francs de recette; ce chiffre a été atteint, et aurait pu être dépassé de beaucoup si M^{me} Miolan-Carvalho n'avait fait les choses trop grandement; mais le moyen de faire autrement avec une âme d'artiste? M^{me} Cinti-Damoreau n'était jamais moins riche qu'au lendemain de ses représentations à bénéfice.

A l'image de son illustre devancière, M^{me} Carvalho comprend son art de très haut, – nous n'en donnerons qu'une preuve: M^{me} Barbot et Gueymard prêtaient leur concours à la séduisante bénéficiaire; Duprez et M^{me} Viardot reparaissaient dans quelques scènes du répertoire de l'Opéra; bien vite on demande... Quoi? des répétitions sans nombre à l'orchestre de M. Deloffre? – Non pas: mieux que cela, – on demande l'orchestre tout entier de l'Académie impériale de Musique. Il fallait voir ces deux armées d'instrumentistes permutant et rivalisant de zèle et de verve.

Aussi quelle soirée que cette représentation de M^{me} Carvalho! ouverte à sept heures, close à deux heures du matin, on peut dire que l'enthousiasme du public n'a fait que grandir durant tout le défilé du royal programme. Et d'abord comme on a fêté M^{me} Pauline Viardot et Duprez dans *Otello!* et combien, – les souvenirs aidant, – chacun se plaisait à reconstruire le passé chez ces deux grandes artistes. Que la religion du souvenir est donc une belle et noble chose!

Mais voici venir Duprez dans Eléazar: il a en main ce splendide joyau que portait autrefois l'empereur Constantin, cette chaîne merveilleuse, sainte relique qui a inspiré au maestro Halévy l'admirable trio que vous savez. La voix de Duprez est là plus à l'aise, elle retrouve plusieurs de ces élans qui sont restés comme incrustés dans la partition de *la Juive*. A côté de lui, sous

les traits de M^{me} Carvalho, nous arrive une princesse Eudoxie comme l'Opéra devrait bien en rêver une. On n'a pas plus de dignité naïve, de charme et d'expression contenue.

Cette princesse Eudoxie est la Rosine que tout à l'heure nous applaudissions près de Bressant, le nouvel Almaviva du Théâtre-Lyrique. Il n'y a que M^{me} Carvalho pour opérer de pareilles sorcelleries. Non seulement elle se transforme à l'infini, – femme et voix, – selon les besoins du programme, mais la voici qui, d'un coup de baguette, évoque l'*ut* dièze de Tamberlick [Tamberlik] dans le gosier de Bressant.

Rosine et la princesse Eudoxie ont disparu... Apparaît alors la cantatrice de concerts: robe blanche, regard timide, une feuille de musique à la main, et pour partenaire un habit noir, violon sous le bras. Deux autres habits noirs prennent place, le premier au piano, le second à l'orgue. Les lorgnettes vont à la découverte, et chacun de retrouver M^{me} Carvalho, déjà nommée, de reconnaître et d'applaudir MM. Henri Vieuxtemps, Victor Massé et Charles Gounod, l'auteur de la méditation sur le prélude de Bach, transformée en *Ave Maria* pour la voix séraphique de M^{me} Miolan. – Voix et violon dialoguent la sublime mélodie greffée par Gounod sur les accords arpégés de Bach. L'orgue double l'harmonie; puis tout à coup Félicien David, qui a pris les rênes de l'orchestre, agite sa baguette, et toutes les sonorités instrumentales viennent couronner l'œuvre. Artistes et public sont arrivés haletants, brisés d'émotion avec la dernière note; et cependant ne croyez pas que tout soit fini: un *bis* formidable s'échappe de toutes les bouches, comme l'expression suprême de la toute puissance de la musique.

Il fallait voir, après cette double grande sensation, les rappels, les bravos adressés à tous, à chacun. Félicien David a dû quitter l'orchestre et monter sur la scène, et comme il n'arrivait point assez vite à l'appel de son nom, on a crié: *Herculanum*, et aussitôt le retardataire d'apparaître.

Disons, en passant, que c'est un charmant trait de bonne confraternité de la part de MM. Félicien David et Victor Massé, que d'avoir coopéré ainsi l'un et l'autre à l'œuvre de Charles Gounod.

Vous parlerai-je maintenant de l'air de *Robert Bruce* admirablement chanté par Bataille, de la fantaisie slave d'Henri Vieuxtemps, – qui a ravi toute l'assemblée au double point de vue de l'exécution et de la composition, – de la valse de *Faust* traduite par Gounod pour les poétiques voix de M^{mes} Ugalde et Carvalho; du *Carnaval de Venise* et des couplets de *Galathée, bissés*, comme toujours, à l'une et l'autre; du remarquable trio bouffe des *trois ténors sérieux*, écrit, il y a quelques années, par Duprez, et chanté de nouveau par lui, MM. Gueymard et Barbot, avec une verve qui a mis toute la salle en gaité malgré l'heure déjà très avancée de la nuit; vous parlerai-je, enfin, de Gueymard et de M^{me} Caroline Barbot dans la scène émouvante du 4^e acte des *Huguenots*, de M^{me} Pauline Viardot avec Gueymard dans l'acte non

moins émouvant de la prison du *Prophète*, du pas de M^{me} Ferraris, la grande ballerine du jour; – mais le moyen de raconter en quelques lignes toutes ces merveilles, d’enregistrer tous les hauts faits d’une lutte artistique de sept heures d’horloge?

Il faut terminer, et il ne me reste plus de place pour parler des *Rendez-vous Bourgeois* avec Bussine (César), Berthelier (Bertrand), Lemaire (Dugravier), M^{mes} Reville (Reine), Ugalde (Julie), Carvalho (Louise) et... Déjazet dans le rôle du petit Charles. Ceux qui n’ont point vu et entendu *les Rendez-vous Bourgeois* ainsi distribués, c’est-à-dire ainsi joués et chantés, devront adresser au plus vite une supplique au Théâtre-Lyrique pour en obtenir une seconde représentation.

Et pendant que MM. les pétitionnaires seront en quête, ils feront bien de solliciter une seconde audition du programme tout entier. Ce sont là de ces programmes que l’on peut payer au poids de l’or, et qui réhabilitent les représentations dites extraordinaires, – celles qui commencent avec le coucher du soleil et finissent à l’aube matinale.

Le prince Jérôme honorait de sa présence le bénéfice de M^{me} Carvalho; un grand nombre d’artistes, – Roger, M^{me} Borghi-Mamo en tête, – étaient venus apporter leur juste tribut d’admiration à notre grande cantatrice française. Rien n’a manqué à l’éclat de cette soirée exceptionnelle entre toutes. Je me trompe: seule la harpe de Félix Godefroid faisait défaut; elle était à Cambrai, retenue d’office par la Société Philharmonique, qui l’a déclarée de bonne prise.

J.-L. HEUGEL.

No. 91	TITLE	Mme Miolan-Carvalho
	JOURNAL	<i>L'Album des théâtres</i>
	DATE	Février 1868
	ISSUE/YEAR	No. 10
	AUTHOR	Daniel
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Mme MIOLAN-CARVALHO

La grande réputation de madame Miolan date des *Noces de Jeannette*, délicieux petit opéra-comique de Victor Mallé; madame Miolan y déploya des merveilles de vocalises et montra qu'elle serait bientôt une des premières cantatrices de notre époque. Madame Miolan épousa un artiste de l'Opéra-Comique, M. Carvalho, quitta l'Opéra-Comique pour le Théâtre-Lyrique dont son mari venait d'être nommé directeur. Là, elle créa une foule de pièces qui durent à cette éminente cantatrice une grande partie de leurs succès. Appelée à Londres avec un magnifique engagement madame Miolan fut bientôt l'idole de l'aristocratie anglaise, et pas un concert fashionable n'était donné sans madame Miolan Carvalho. Meyerbeer choisit madame Miolan pour créer à Covent Garden Dinorah du *Pardon de Ploërmel*; la cantatrice y obtint beaucoup de succès; mais l'opéra y fut peu goûté. Voici la liste des opéras créés par madame Miolan: *La Fanchonnette*, *les Noces de Jeannette*, *Faust*, *Mireille*, *la Reine Topaze*, et dernièrement *la Juliette de Roméo*, etc., etc.

La reprise de *Fanchonnette* au Théâtre-Lyrique est un véritable succès dû, comme celui du *Faust*, comme celui de *Mireille*, comme celui de *Roméo* et de tant d'autres, à l'inaltérable talent de madame Carvalho.

Cette artiste, qu'on appelle à juste titre *l'honneur du Théâtre-Lyrique*, est née à Marseille en 1827. Elle doit au soleil parfumé du midi les triomphes éclatants qu'elle a retirés d'une voix que Duprez a été le premier à diriger. Avec un tel maître madame Carvalho devait naturellement atteindre la perfection dans son art qu'elle aime, du reste, au point de lui tout sacrifier.

Sans cesse sur la brèche, et comme directrice et comme premier sujet, son intelligence et le courage qu'elle déploie au profit de la réputation de son théâtre suffirent pour lui faire oublier la fatigue, soucis et infortunes.

Est-il besoin d'énumérer toutes les qualités qu'elle possède et qui lui assurent le premier rang parmi les célèbres cantatrices de notre époque? Non, personne à Paris, du moins, n'ignore, par expérience, que le nom de madame Carvalho dans les arts est synonyme de style sublime, de goût exquis, de sentiment délicieux, d'inspiration divine.

DANIEL.

No. 92	TITLE	Semaine théâtrale
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 29 novembre 1868
	ISSUE/YEAR	No. 52 bis; 33 ^e année
	AUTHOR	Gustave Bertrand
	PAGES	419-421
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

SEMAINE THÉÂTRALE

Il y a eu spectacle au palais de Compiègne, non-seulement par nos artistes du théâtre de Cluny jouant *les Inutiles*, mais par les dames de la cour, elles-mêmes. Voici la correspondance adressée à ce sujet au journal la *Petite Presse*:

«Le 24, une scène admirablement poétique a clos les plaisirs de la deuxième série des invités.

«Après une valse fort remarquable entre Sa Majesté l'impératrice et son fils, pendant laquelle l'Empereur jouait au billard anglais avec quelques invités, certains préparatifs, tels que transport de pianos d'une pièce dans l'autre, annoncèrent la représentation des *Tableaux vivants de la cour*.

«Le Prince Impérial, qui, la valse terminée, était allé rejoindre l'Empereur, reçut de Sa Majesté l'invitation d'aller prévenir l'Impératrice que la représentation allait avoir lieu. L'enfant traversa en courant les salons, et tout le monde, à la suite de l'Impératrice, se rendit dans la petite salle de spectacle, qui est une simple salle à manger à l'une des extrémités circulaires de laquelle est placée la scène.

«Les tableaux vivants avaient été organisés par M. Viollet-le-Duc et le peintre Cabanet.

«Bravo! messieurs, rien de mieux disposé, de plus sculptural, de plus charmant, de plus idéalement enchanteur!

«Premier tableau vivant: *Esther et Assuérus*, par la belle duchesse de Mouchy et par M. le marquis de Las Marismas.

«Pendant ce temps, le pianiste Waldteuffel exécuta un andante de Beethoven.

«Deuxième tableau vivant: *Jacob et Rebecca*, par M^{me} la comtesse de Mercy d'Argenteau, d'une beauté sculpturale, imposante, antique, et par M. Aguado (Onésime). M^{me} de Mercy d'Argenteau a posé en artiste superbe, splendide.

«Pendant cette scène, qui a été bissée, acclamée, l'artiste avait eu le bon goût d'emprunter à Félicien David un morceau de son *Désert, la Marche de la caravane*.

« Troisième tableau: *Ophélie*, la scène de folie, par M^{me} la marquise de Las Marismas et Ambroise Thomas, qui a interprété, sur un Erard, son admirable musique, non point toutefois sans que sa modestie se fût fait tirer l'oreille. La Nilsson n'est pas plus suave que M^{me} la marquise de Las Marismas, douce, *riche* d'une chevelure blonde, soyeuse et qui retombait à flots épais et immenses.

« Les *ensembles* étaient joués par les deux fort belles M^{lles} Hervey, par M^{lle} Marie d'Albe, remplaçant à la dernière heure la princesse Achille Murat, par M^{me} la maréchale Bazaine et par M. le vicomte du Manoir.

«Cette soirée a été pleine d'entrain, de gaieté et d'un véritable charme.

«La plus stricte fidélité avait dessiné et taillé les costumes et les décors, dus à un dessinateur émérite, M. Violet Leduc [Viollet-le-Duc]. La plus admirable entente de la scène a fait de M^{mes} de Mouchy, de Mercy d'Argenteau et de Las Marismas, des artistes que les hautes scènes seraient fières de posséder.

«Après cette représentation, l'Empereur et l'Impératrice prodiguèrent leurs vives félicitations aux artistes, et le bal recommença jusqu'à minuit.»

Nous ajouterons à ce compte-rendu, que l'auteur d'*Hamlet* a été de nouveau et très-vivement félicité par Leurs Majestés, et que le prince et la princesse de Galles se sont longuement entretenus avec M. Ambroise Thomas, de ses deux récentes partitions: *Mignon* et *Hamlet*.

Les honneurs rendus à la mémoire de Rossini ont encore dominé toute la huitaine qui s'achève. Mais disons d'abord que rien n'a dépassé ni fait oublier la grande et incomparable cérémonie de l'église de la Trinité. Les artistes de l'Opéra et du Théâtre-Italien n'avaient plus à se réunir, et quant au duo merveilleux de l'Alboni et de la Patti, jamais oreille humaine ne le retrouvera sans doute: il ne fallait rien moins que la mort du plus grand des maîtres mélodistes pour réaliser l'invraisemblable conjonction de ces deux astres de la virtuosité. Que les privilégiés en gardent donc pieusement le souvenir, car ni aucune «première,» ni aucune «dernière» ne leur en offrira l'équivalent. L'Alboni a renouvelé le serment qu'elle avait déjà fait de renoncer aux triomphes publics: jamais plus on n'entendra cette voix aux profondeurs veloutées et ce style magistral.

Le soir, le THÉÂTRE ITALIEN donnait le *Stabat*, ordinairement réservé à la semaine sainte. M^{me} Krauss, M^{lle} Grossi, Nicolini et Agnesi ont

chanté avec plus de sûreté et de perfection le superbe quatuor sans accompagnement qu'on avait entendu dans la journée à la Trinité. A-t-on bien fait de supprimer le dernier finale? En tout cas, l'*Inflammatus*, admirablement chanté par M^{lle} Krauss, avec l'appui des chœurs, formaient une conclusion magnifique au chef-d'œuvre religieux.

Le lendemain, aux Concerts populaires, une ovation enthousiaste accueillait l'ouverture de *Guillaume Tell*.

Le soir, l'OPÉRA n'a pu donner *Guillaume*, à cause de l'indisposition persistante de Villaret: cette représentation solennelle a dû se réaliser hier samedi, au bénéfice de la Caisse des pensions de l'Académie impériale de musique.

Dimanche dernier, le THÉÂTRE-LYRIQUE donnait, après le *Barbier [Il barbiere di Siviglia]*, un intermède à la mémoire de Rossini, dont le succès a été tel, qu'on a dû répéter deux jours après le même spectacle. L'intermède se composait de l'ouverture de *Sémiramis [Semiramide]*, de *Stances à Rossini*, chantées par Monjauze, de l'*Inflammatus* du *Stabat*, chanté par M^{lle} Schroeder, et du beau chœur de la *Charité*.

Et maintenant, arrivons à un autre événement musical, – ce n'est pas le dernier qui ait marqué cette huitaine. – M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] a débuté (quelle débutante!) sur la scène de l'Opéra. On l'y avait déjà applaudie avant ses débuts au théâtre dans l'air de *Lucie [Lucia di Lammermoor]*, et il y a quelques années, lors de la représentation donnée au bénéfice de Roger: elle chantait le rôle d'Eudoxie, dans le second acte de la *Juive*, à côté de Duprez. Comme elle s'était consacrée, dans // 420 // la dernière et la plus brillante période de sa carrière, aux rôles de grâce, de poésie ou de passion dramatique, on se demandait comment elle reviendrait à l'emploi des «grandes coquettes» de l'art du chant. Les applaudissements unanimes et prolongés qui ont interrompu à plusieurs reprises et couronné l'air de la reine de Navarre, ont aussitôt répondu à cette question. «C'est la rentrée de M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau],» disaient les vieux abonnés. L'éminente artiste qui a créé la Marguerite de *Faust* et chanté Chérubin [Cherubino] au Théâtre-Lyrique, ne peut s'empêcher d'ajouter à toutes ces virtuosités brillantes une grâce et une suavité qui en renouvellent la beauté. La phrase du duo : «Ah! si j'étais coquette!» a surtout été dite à ravir.

L'ensemble de la représentation a d'ailleurs été excellent: M^{me} Marie Sass [Sasse] tenait avec autorité le rôle de Valentine. Colin s'est de nouveau distingué, surtout au quatrième acte. Belval était mieux en voix, Faure, toujours admirable d'élégance et de style sous le pourpoint blanc de Nevers...

Voilà pour M. Émile Perrin une fière revanche de la soirée désastreuse que nous avons relatée; et c'était déjà un coup de maître que de jeter dans la

partie un atout aussi royal que l'engagement de M^{me} Carvalho. Le personnel féminin de notre première scène réunit donc aujourd'hui M^{me} Gueymard [Gueymard-Lauters], M^{me} Marie Sass [Sasse], M^{lle} Battu, dont l'indisposition ne peut beaucoup durer, et enfin ces deux recrues illustres, M^{me} Carvalho et M^{lle} Nilsson, sans oublier non plus M^{lle} Hisson, que nous croyons fort capable de se venger un jour à grands coups de talent de l'arrêt qui l'a frappée.

Quel sera le répertoire de M^{me} Carvalho, demande-t-on? Mais après la reine de Navarre, il y a Mathilde, il y a la princesse Eudoxie, il y a Lucie, il y a la princesse Isabelle, encore bien que M^{lle} Battu en ait très brillamment pris possession; et si quelque jour enfin l'on essayait une digne reprise de ce petit chef-d'œuvre héroï-comique condamné à l'oubli le plus injuste, le *Comte Ory*, qui pourrait mieux faire valoir les trésors mélodique du rôle de la comtesse?

On ne peut parler de M^{me} Carvalho, à l'Opéra, sans penser à cette reprise de *Faust*, dont elle ne sera pas. Nous n'avons pas la prétention de révéler à nos lecteurs les lettres mémorables qui se sont échangées à ce sujet depuis huit jours; mais le *Ménestrel* ne peut pour lui-même se dispenser d'enregistrer les documents. Voici d'abord la lettre de M^{lle} Nilsson, dont tout le monde a apprécié le tact et la bonne grâce:

Monsieur le directeur,

L'engagement de M^{me} Carvalho, à l'Opéra, au moment même où les répétitions de *Faust* allaient commencer, me dicte le devoir tout naturel de lui restituer le rôle de Marguerite, créée par elle avec tant d'éclat. C'est un hommage que, pour ma part, je dois doublement à l'éminente cantatrice, ayant eu l'honneur de débiter à côté d'elle sur la scène française, où le public m'a accueillie avec une bienveillance dont je lui suis profondément reconnaissante.

Heureuse de pouvoir, en cette circonstance, témoigner de toute ma déférence pour l'admirable talent de M^{me} Carvalho, je me mets à votre disposition immédiate pour l'un des autres rôles qui me sont garantis par mon engagement à l'Opéra.

Agréez, Monsieur le Directeur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Christine NILSSON

Voici maintenant la réponse de M^{me} Carvalho :

Chère Mademoiselle Nilsson,

Je regrette vivement la publicité donnée à la lettre que vous avez adressée à M. Perrin.

Ma présence à l'Opéra ne devait rien changer à la distribution déjà arrêtée du *Faust*.

C'était la volonté de notre directeur, c'était aussi mon désir qu'il en fût ainsi.

Après la note publiée ce matin dans le *Figaro*, je crois inutile d'insister sur ce point.

Je ne garde de votre lettre, ma chère mademoiselle, que ce qu'elle renferme de gracieux pour moi, et je suis charmée de continuer nos bonnes relations artistiques.

Recevez donc, je vous prie, l'expression de mes sentiments très empressés.

C. MIOLAN-CARVALHO

Une troisième lettre, celle-ci adressée par M. Emile Perrin à M^{lle} Nilsson, paraît devoir clore ce débat tout courtois, confirmant à Nilsson-Ophélie la possession nouvelle du rôle de Marguerite :

«Aux termes des engagements pris avec elle, avec les auteurs et avec le public – notre maître à tous, dit le directeur de l'Opéra – c'est donc vous qui créerez à l'Opéra le rôle de Marguerite, et cela a toujours été si bien entendu que M^{me} Carvalho ne sera même pas à Paris à l'époque où *Faust* doit être représenté.

«Les succès, les applaudissements, les couronnes attendent la nouvelle Marguerite, et vous ne renoncerez pas sans regrets à ce nouveau triomphe. Je compte donc, mademoiselle, sur votre zèle habituel, sur votre loyal concours.»

Et maintenant, demandons pardon à Gluck de ne lui avoir pas donné la première place en cette chronique.

Orphée [*Orphée et Eurydice*] avait commencé triomphalement la restauration du vieux tragique musical. *Alceste* l'avait confirmée à l'Opéra même. Voici maintenant *Iphigénie en Tauride*. *Armide* est à l'horizon; il est vrai que l'enchanteresse semble se faire un jeu de se dérober sans cesse à nos espérances, et de reculer indéfiniment dans l'illusion d'un mirage. Il est assez particulier, soit dit entre parenthèses, que l'opéra le plus illustre et, en effet, le plus brillant du maître, n'ait pu encore obtenir les honneurs de la reprise, honneurs accordés aussitôt à *Alceste*, œuvre toute funèbre de la première à la dernière page, et à cette *Iphigénie en Tauride*, qui n'est guère moins austère puisqu'elle se passe absolument d'amour, et que la seule passion qui y règne est l'amitié d'Oreste et de Pylade.

Cet opéra fut joué pour la première fois le 18 mai 1779. Ce fut le dernier chef-d'œuvre du maître. Dans la même année, il donna encore *Écho et Narcisse*, opéra-ballet dont le demi-insuccès hâta peut-être son départ pour Vienne. *L'Iphigénie* [*Iphigénie en Tauride*], au contraire, avait été acclamée d'emblée, sans passer par le stage des premières hésitations et froideurs du public, comme *Alceste* et *Armide*.

Ce fut le moment décisif du fameux duel musical engagé entre Gluck et Piccini. Quand celui-ci fit jouer son *Roland*, Gluck avait dit, non sans quelque impertinence: «Si *Roland* réussit, je le referai.» Il ne l'avait point refait, mais, en 1773, on donna le même sujet à traiter aux deux rivaux. *L'Iphigénie* [*Iphigénie en Tauride*] de Gluck parut la première et enleva tous les suffrages; celle de Piccini ne fut jouée que deux ans après et réussit assez brillamment, car elle n'était pas sans mérite. Pourtant elle finit par fléchir et disparaître tandis que le chef-d'œuvre austère de Gluck se maintenait au répertoire, à côté de ses aînés, jusque vers la fin de la Restauration. Depuis lors, on n'avait plus entendu à Paris que des fragments du premier acte, exécutés de loin en loin aux concerts du Conservatoire.

La plus grande audace fut assurément de reprendre *Orphée* [*Orphée et Eurydice*], il y a huit ans, après trente ans d'oubli. La reprise d'*Alceste*, à l'Opéra même, et dans le voisinage imposant de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*, ne laissait pas de faire un peu question. Celle d'*Iphigénie en Aulide* a bien aussi son audace. Cette fois, point de grande artiste exceptionnelle, pas un chanteur de renom ayant une réelle autorité sur le public: c'était peut-être la plus dure épreuve imposée au vieux Gluck, et il s'en est encore tiré à son très-grand honneur. Osons même dire que le rôle d'Oreste, le plus important dans l'intention de Gluck, est celui qui a fait le moins d'impression à la scène; il y faudrait un Talma chantant, et on l'a confié à un tout jeune débutant, dont la voix manque de relief et dont le jeu n'a ni conviction ni autorité! Qui pouvait se douter que ce grand monologue d'Oreste, qui précède l'entrée des Furies, est une des merveilles, un des types de la musique de théâtre? En revanche, au premier acte, le chœur des Scythes était couvert d'applaudissements, et leur ballet sauvage redemandé avec acclamation: l'air de Pylade, aussi admirable aujourd'hui qu'il y a quatre-vingts ans, et fort bien chanté par le ténor Bosquin, enlevait les honneurs du *bis*.

D'ailleurs, le succès s'est réparti sur toute la partition, sur ces récits grandioses, sur ces cantabili d'une expression si pénétrante et si noble. Citons au moins le duo de Pylade et d'Oreste et le trio des deux amis avec Iphigénie, où il y a des réparties sublimes... Mais ce n'est pas une étude régulière que nous entreprenons.

Le rôle de Thoas était assez bien tenu par Caillot. Pour celui d'Iphigénie, M. Padeloup avait fait venir du grand théâtre de Lyon M^{me}

Gaston Lacaze. Elle a de la voix et l'expérience de la scène; cette création lui fait honneur, en somme... mais rien ne s'élève au-dessus de l'ordinaire.

Le personnage le plus marquant de la reprise était, sans contredit, M. Padeloup, conduisant en personne, *debout* au pupitre, à la façon des *kappelle-meister* d'outre Rhin. Inutile de dire que l'ensemble de l'exécution était excellent. M. Padeloup a eu la fantaisie d'intercaler entre les deux derniers actes le *larghetto* du quintette en *la* de Mozart; pourquoi, je l'ignore, mais comme le morceau est délicieux et qu'il a été joué à ravir, il fallait bien applaudir.

Parmi les œuvres à l'étude, il faut citer la traduction de *Struensée*, mélodrame de Michel Beer, frère de Meyerbeer, et enrichi par le grand compositeur de morceaux symphoniques, de ballets et de chœurs. Toute cette musique a déjà été entendue aux concerts populaires; mais, pour la représentation, il faut à M. Padeloup des acteurs de drame.

Au THÉÂTRE-ITALIEN on reprenait *Semiramide* le soir même de la reprise d'*Iphigénie*. On nous rapporte que «M^{lle} Krauss a étonné ses plus chauds partisans. Appelée au périlleux honneur de chanter *Semiramide*, splendide rôle qui offrait tant de dangers à sa voix et à son genre de talent, elle en est sortie presque victorieuse sur toute la ligne. La magnifique // 421 // scène des *Ténèbres* et le fameux duo avec Arsace (M^{lle} Grossi), lui ont été surtout favorables. Il y a eu *bis* et rappel. Ajoutons que M^{lle} Krauss s'était composée une figure légendaire et qu'elle nous a représenté, sinon la Sémiramide [Semiramide] italienne que nous admirions en la Grisi, du moins une Sémiramide qu'il faut aller voir et entendre. Agnesi s'est aussi fait remarquer dans le rôle d'Assur, le meilleur de son répertoire.

« M^{me} Patti de Caux assistait à la représentation, non sans émotion, car cette belle musique de *Semiramide* [*Semiramide*] lui rappelait qu'elle possédait en son écrin de précieuses arabesques vocales écrites à son intention de la main de Rossini. Un jour ou l'autre, il nous sera certainement donné d'entendre M^{me} Patti dans ce rôle de Sémiramide approprié à sa voix par Rossini en personne. En attendant, l'enchanteresse diva nous donne successivement une dernière représentation de chacun des opéras déjà chantés par elle cet automne. Le 20 décembre, M^{me} Patti nous quittera jusqu'au 15 mars. Pour les habitués de notre Théâtre-Italien ce seront trois mois de privations que M^{lles} de Murska et Minnie Hauck auront pour mission délicate d'alléger. »

C'est le jour même des obsèques de Rossini que la COMÉDIE FRANÇAISE a donné sa représentation au bénéfice de la souscription Ponsard et inauguré au foyer le buste de l'auteur de *Lucrèce*, de *Charlotte Corday*, de *l'Honneur et l'Argent*, du *Lion amoureux*. Cette fête semi-funéraire de la comédie n'a nullement souffert de l'émoi universel causé par le deuil nouveau de l'art musical. Le buste, signé de M. Franceschi, a été

admiré. Les stances éloquentes de M. Henri de Bornier ont été récitées par M^{lles} Ponsin et Tordeus. Nous en aurions volontiers cité un fragment si cette chronique n'était déjà trop pleine. Enfin la reprise du *Lion amoureux* a été très-applaudie.

Ce soir, à l'OPÉRA-COMIQUE, première représentation du *Corricolo* de M. Ferdinand Poise, dont nous rendons compte et, sans doute, très-heureux compte dimanche prochaine. Nous aurons aussi à parler de la reprise de la *Dame de Monsoreau* à la Porte-Saint-Martin.

Vendredi, le PALAIS-ROYAL jouait une grande bouffonnerie nouvelle de M. Labiche, *le Roi d'Amatibou*. Le succès attendu ne s'est pas confirmé.

Je ne puis donner que quelques lignes aux deux opérettes nouvelles de l'ATHÉNÉE : *les Jumeaux de Bergame*, imités de Florian comme livret, ont paru un peu innocents; quant à la musique elle est de M. Lecoq, et n'ajoutera rien à la gloire du compositeur de *Fleur de thé*. – *Le Vengeur* de MM. Nutter et Beaumont, emmusiqué par M. Legouiz, est une bouffonnerie des plus joyeusement venues, et qui nous a rappelé les folles soirées de *Tromb-alcazar* et de *Vent du soir*. Léonce y est ahurissant, et M^{lle} Van Ghel aussi aimable chanteuse que spirituelle comédienne.

GUSTAVE BERTRAND.

P.-S. Ce n'est pas trop nous écarter du domaine des théâtres, que de parler ici d'une œuvre destinée à la scène, et nous croyons pouvoir ajouter : prédestinée au succès. Il s'agit d'un opéra inédit de M. Edmond Membreé, entendu en petit comité chez M. le comte de Nieuwerkerke, dans ces beaux salons du Louvre, aussi hospitaliers à la musique qu'à tous les autres arts. M. Got, de la Comédie-Française, lisait, par fragments, le poème, qui est de lui et de M. Ed. Foussier; disons seulement que le titre provisoire est : *la Filleule des Anges*, et que le sujet est emprunté aux légendes scandinaves. M. Membreé – assisté de M. Vandenheuvel – chantait et jouait lui-même sa musique au piano, et, bien qu'une audition de ce genre soit nécessairement fort incomplète, on a pu apprécier le naturel, la grâce et souvent la vive originalité des mélodies; on a pu entrevoir la puissance et la variété des ensembles. Nous voulons au moins citer le chœur des *fiancés*, la scène des *adieux*, qui a de belles effusions d'amour, une sorte de *brindisi* et une romance fort poétique au troisième acte.

En tout cela le tempérament dramatique est remarquable.

M. Émile Perrin assistait à l'audition : qu'en pense-t-il? Quarante personnes à peu près avaient été conviées, parmi lesquelles on remarquait le prince Poniatowski, le général Mellinet, MM. Gautier et Doucet, Émile Augier, Dumas fils, le peintre Gérôme, et notre grand chanteur Faure.

No. 93	TITLE	Semaine musicale.
	JOURNAL	<i>La Comédie</i>
	DATE	Dimanche 2 mai 1869
	ISSUE/YEAR	No. 333; 7 ^e année
	AUTHOR	H. Dumont
	PAGES	1-3
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

SEMAINE MUSICALE

DÉPART DE MLLE NILSSON. – RENTRÉE DE MME CARVALHO-MIOLAN. – ADIEUX DE LA PATTI. – LE RIENZI. – MME BORGHÈSE. – MLLE STERNBERG. – M. MONJAUZE. – M. VIZENTINI.

Le Théâtre-Italien a terminé la saison d'une façon brillante. L'Opéra a fait assaut avec ses étoiles. La Nilsson s'est envolée, laissant sur son passage le parfum des fleurs qui ont salué son départ: Miolan [Miolan-Carvalho], l'incarnation de la Marguerite de «Faust» est entrée en possession de sa brillante création, – La Patti a fait ses adieux au public parisien: Londres va encenser l'idole, et Saint-Pétersbourg l'a enlacée dans les chaînes d'or et l'a noyée dans des rivières de diamants.

Tel est le bilan de la semaine lyrique que notre mandat nous fait un devoir d'inventorier.

Procédons par ordre chronologique:

Christine Nilsson a chanté le rôle d'Ophélie dans «Hamlet» pour prendre congé du public qui lui avait fait fête dans cette création si lumineuse. La blonde Suédoise a remporté un vrai triomphe. Le quatrième acte d'Hamlet est et sera toujours le plus beau fleuron de sa couronne artistique [artistique]. Il est impossible de trouver une image plus éthérée, plus séduisante : c'est le type de la poésie rêveuse, une vision céleste dans les brumes de la vaporeuse Écosse. Si Mlle Nilsson n'a pas obtenu dans le «Faust» le triomphe qu'espérait le fanatisme de ses adorateurs, il n'en faut attribuer la cause qu'à la perfection même avec laquelle elle a chanté le rôle d'Ophélie et à l'incarnation de cette personnalité toute faite d'idéal. Après Ophélie, qui était le maximum possible de la perfection, il y avait danger réel à interpréter la Marguerite de «Faust», en raison des souvenirs qui s'attachaient fatalement à la créatrice du rôle: ces réserves faites, nous devons constater que Mlle Nilsson a été une des grandes attractions de l'Académie de musique.

La rentrée de Mme Miolan-Carvalho a eu lieu mercredi dans «Faust». Jamais salle plus brillante ne s'était livrée à de tels transports

d'enthousiasme. On ne peut se faire une idée de ce qui s'est passé au deuxième acte (l'acte du jardin), ce n'était plus de l'admiration, c'était du délire; les hommes acclamaient, les dames trépignaient, et à un certain moment, des détonations manuelles et vocales éclataient au point de couvrir même la voix de Monjauze, le ténor-Chasse-pot. Acclamée à son entrée sur scène, Mme Miolan a vu son succès atteindre les degrés de l'exagération. Rappelée à chaque acte, selon la tradition italienne, elle a dû oublier, dans son enivrement du triomphe, les modestes témoignages d'enthousiasme du Théâtre-Lyrique. Voilà le compte-rendu fidèle de la représentation. Maintenant que nous nous sommes acquittés de notre tâche de «raconter,» qu'il nous soit permis d'exprimer notre sentiment personnel.

Nous ne ferons aucun crime au public de l'exagération de son enthousiasme, bien qu'il y eût, dans l'espèce, une préméditation indubitable; on était venu pour applaudir, acclamer, on a peut-être dépassé les limites du vrai, du légitime; mais ne disputons pas sur la mesure quand elle est dépassée au bénéfice d'une artiste comme Mme Miolan.

C'était donc grande solennité musicale à l'Opéra: Mme Carvalho, de même qu'une reine chassée de ses Etats par un usurpateur, rentrait en possession de sa création et revenait prendre place sur son trône, dût-il chanceler sur sa base, sapé par le temps inexorable. C'est avec enthousiasme que ses sujets ont acclamé son retour. Ce fait historique n'est-il pas ce qu'il y a de plus humain? La salle était comble: des auditeurs nombreux ont dû faire élection de domicile dans les couloirs. Les deux premiers tableaux ont été écoutés avec une certaine distraction, on attendait avec une impatience caractérisée l'apparition de la Marguerite première. A son entrée en scène, un frémissement parcourt la salle, elle refuse, les yeux modestement baissés, le bras du jeune seigneur, et s'éloigne lentement. Elle n'a murmuré que quelques paroles, mais cela a suffi, des applaudissements ont éclaté de toutes parts, la bataille était gagnée d'avance.

Les scènes du jardin ont été admirables. Le véritable triomphe s'est accentué dans ce second acte. Il est impossible de rendre avec plus de vérité l'intention du poète, nulle voix humaine ne peut dire avec plus de sentiment, plus de pénétration, les immortelles mélodies de Gounod.

L'art a dit son dernier mot par la bouche de Mme Miolan, quand elle traduit en demi-teinte les situations mélancoliques, exprime les enivremments de l'amour éthéré; aussi, la salle enfiévrée s'est abandonnée aux exagérations bien légitimes de son enthousiasme, et je doute que l'artiste puisse jamais rencontrer dans sa carrière un triomphe plus complet que celui qui a interrompu son air, après les mots: «C'est la fille d'un roi qu'on salue au passage.»

L'enthousiasme frénétique du public a dû donner à M. Perrin, le directeur de l'Opéra, la preuve de l'inutilité de l'institution de la «claque,»

qui n'a servi hier qu'à gêner ses voisins. Si j'étais M. Perrin, je réaliserais, par la suppression de cette erreur, une économie notable en mettant à la disposition du public les soixante stalles qu'occupent ces Romains de la décadence. Donc, double plaisir pour le public de ne plus entendre la claque et pouvoir écouter la musique. Double bénéfique pour la caisse: suppression d'appointements à la claque et augmentation des soixante stalles sus-occupées.

Maintenant, si l'artiste, dans l'excès de sa vanité, a besoin d'entendre le bruit organisé de deux mains, frappant l'une contre l'autre, il est facile au directeur de lui procurer cette joie puérule par la création à l'orchestre d'un instrument pareil à celui qui, dans les coulisses, est chargé d'imiter, comme au cinquième acte des «Huguenots,» la décharge d'arquebuse. Le chef d'orchestre donnerait le signal à l'instrumentiste de partir, comme il l'indique à la trompette anglaise dans l'ouverture de «Guillaume Tell.» La claque ne trompe plus personne, mais irrite tout le monde: pourquoi donc conserver cette compagnie des chevaliers du lustre qui n'ont pas, je suppose, l'insolence d'éclairer le goût des amateurs de l'Opéra. – Pardon, lecteur, de cette digression... «romaine.» Remontons sur la scène. Nous avons, je crois, assez témoigné notre admiration en faveur de Mme Miolan, pour avoir le droit de dire franchement tout haut ce que tout le monde pense, par politesse, tout bas. La voix de Mme Miolan n'a plus de puissance dans les notes de poitrine. Le temps, qui ne respecte rien, n'a pas eu d'égards pour la voix de la cantatrice la plus parfaite de notre époque. L'artiste le sent bien, car dans les situations pathétiques, dans les passages qui exigent de la force, elle fait souvent un sublime effort souvent couronné de succès; mais à quel prix le but est-il atteint?

Au prix de la justesse de la tonalité, et, ce qui est plus grave, au prix de la perte de l'organe et peut-être de la santé? Songez y bien, madame Miolan, vous n'avez plus rien à prouver: votre réputation de l'étoile du chant est établie d'une manière éternelle; votre nom est synonyme de perfection. Ne cherchez pas à produire, par de mortels efforts, des effets de puissance qui ne sont pas de votre domaine: chantez toujours, ne criez jamais!

Dans les entr'actes, le grand motif de discussion, au foyer, était la comparaison qu'on voulait établir entre Nilsson et Mme Miolan dans le rôle de Marguerite. Pourquoi donc cette éternelle manie de comparaison? N'est-il pas élémentaire que Mme Miolan chante mieux le rôle de Marguerite, et que Mlle Nilsson chante le rôle d'Ophélie «d'Hamlet» comme Mme Miolan ne pourrait pas le faire. Pourquoi? Parce que le rôle de Marguerite a été écrit pour la voix de Mme Miolan, et celui d'Ophélie pour Mlle Nilsson. Voilà tout le secret de ces supériorités.

En résumé, la rentrée de Mme Carvalho dans sa création du rôle de Marguerite est un triomphe qui assurera à «Faust» un regain de curiosité et au directeur une source de bénéfices assurés.

Le Théâtre-Lyrique continue à améliorer ses recettes avec le « Rienzi; » ce ne sera pas un succès, mais c'est un ouvrage estimable, malgré l'ennui que procure le libretto et l'étourdissement que peut amener l'excès de la sonorité musicale sur les cerveaux faibles. Cependant, nous devons avouer, à la louange des interprètes qui se sont dévoués, que le public semble aujourd'hui goûter davantage la valeur de l'œuvre de M. Wagner.

M. Monjauze, voyant, sans doute, que l'Opéra ne lui faisait pas de propositions d'engagement, a mis un peu d'eau dans son vin et chante moins fort; mais, en revanche, chante encore avec plus de goût. Mlle Sternberg, jugée avec raison par M. Padeloup comme une étoile de l'avenir, avait poussé le dévouement à interpréter la musique de l'avenir, selon la qualification de l'auteur, et à accepter un rôle sacrifié, dont la partie principale consiste à chanter constamment sur les *fa sol, la si* et *do* aigus. Il fallait, pour traduire le rôle d'Irène, une artiste jeune qui possédât une voix solide, puissante, étendue. On a choisie Mlle Sternberg et on a bien fait, car elle réunit toutes les qualités vocales exigées. Nous espérons pouvoir applaudir bientôt aux succès de la jeune débutante dans un rôle plus digne de son véritable talent.

Mme Borghèse est toujours l'artiste par excellence que l'on connaît.

M. Vizontini, directeur de la scène du Théâtre-Lyrique, a réglé la mise en scène du « Rienzi » avec l'habileté et l'intelligence qui ont consacré son antique réputation de premier régisseur général.

Le Théâtre Impérial Italien a fini d'une façon réglementaire. La Patti nous a fait ses adieux! Adieux éternels, disent les uns, adieux momentanés, s'écrient les fanatiques. Attendons! nous sommes convaincu que M. Bagier saura la disputer à la Russie et qu'il sera assez habile diplomate pour voir ses efforts couronnés de son succès habituel.

C'est jeudi que « l'Etoile du Nord » nous a dit adieu dans une représentation composée du premier acte de « Sémiramide [*Semiramide*], » du troisième acte de « Lucia [*Lucia di Lammermoor*] » et du premier de la « Traviata. » Tout a été dit sur la « diva, » la presse a épuisé le répertoire laudatif et la critique la plus sévère a toujours été désarmée aux accents de sa voix d'or; nous ne ferons que constater le résultat de la soirée qui n'a été pour la jeune marquise qu'une longue ovation parfumée de lilas, de roses et de camélias faméliques. Ah! la semaine a été cruelle pour les fleurs: on a abusé des prémisses floréales. La Krauss, la Nilsson, la Miolan, la Patti ont exercé des ravages sur les serres et les jardins; je ne serais pas étonné qu'une hausse exorbitante s'établisse sur ce qui reste de fleurs! et moi, qui désirais m'offrir un modeste pot de réséda pour embaumer ma solitude, je n'ose plus

entrer en pourparler avec les fournisseurs patentés de Leurs Majestés artistiques.

La dernière soirée de la diva me ménageait une surprise. L'affiche annonçait que la représentation était donnée au bénéfice de Mme Ad. Patti. J'avoue que j'eusse préféré y lire l'annonce du bénéfice des artistes de l'orchestre et des chœurs, car la marquise n'aurait point dû oublier avec quelle vaillance ces modestes artistes l'ont secondée pendant toute l'année; ils ne sont pas riches; vous, madame, vous gagnez ce que vous voulez. Pourquoi ne pas ajouter à votre auréole la gloire du bienfait et la joie du devoir accompli. J'estime que ce n'est là qu'un défaut de mémoire et non pas un oubli du cœur.

La saison du Théâtre-Italien est terminée : notre mandat finit avec elle. Les artistes vont se séparer pour ne se réunir qu'au 1^{er} octobre. Nous n'avons qu'à les saluer en leur souhaitant un heureux retour; mais nous ne pouvons faire nos adieux sans exprimer à M. Bagier notre sentiment personnel. Nous tenons ce directeur en haute estime; son intelligence s'est traduite, pendant le cours de cette année, par les engagements des premiers artistes du monde : Tamberlick, Fras- // 3 // chini [Fraschini], la Patti, la Krauss, la Murska, Steller, Delle-Sedie [Delle Sedie], Verger et « tutti quanti, » ont successivement été offerts au dilettantisme parisien. M. Bagier a eu le talent de ravir ces étoiles au fanatisme de l'étranger : le devoir de la presse est donc de remercier l'impresario au nom de tous les vrais amateurs de l'art, et nous sommes heureux d'acquitter aujourd'hui envers le directeur « galant-nomo » une dette personnelle de reconnaissance.

H. DUMONT.

No. 94	TITLE	L'Académie impériale de musique. Faust. – Rentrée de Mme Miolan-Carvalho dans le rôle de Marguerite, le 28 avril 1869.
	JOURNAL	<i>L'Europe artiste</i>
	DATE	Dimanche 2 mai 1869
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Lionel Garnier
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE

Faust. – Rentrée de Mme Miolan-Carvalho dans le rôle de Marguerite, le 28 avril 1869.

Marguerite, la vraie Marguerite, celle qui, pendant dix ans, nous a émus et charmés, nous est enfin revenue, avec sa grâce douce et simple, sa chaleur communicative et sa résignation mélancolique. Je ne dis pas que depuis dix ans, l'aimable et chaste enfant n'ait égrené le long de la route quelques-unes des perles de sa voix. On ne peut porter aussi vaillamment et aussi longtemps le poids du jour sans en être affaibli en quelque manière. Mais ce qui ne fait pas défaut à Marguerite, parce-que c'est le propre même de sa nature d'artiste, c'est la douceur exquise du sentiment qui la transfigure; c'est la communication rapide de l'émotion qu'elle ressent; c'est la puissance de la diction remplaçant la puissance de l'organe; c'est le cri de l'âme, se substituant au cri de la poitrine, et atteignant au cœur le public qui l'écoute.

Certes, Mlle Nilsson a fait bonne figure sous la robe blanche de la sœur de Valentine! Médiocre dans certaines parties du rôle, puissante dans certaines autres, elle a révélé, il faut bien le dire, tout ce que la scène de l'église avait de grandiose et de largement conçu. Là, son organe éclatant et limpide, gémissant plus haut que l'orgue et couvrant parfois les imprécations de Méphistophélès, produisant un saisissant effet, que la voix de Mme Carvalho ne nous a pas même rappelé. Mais tandis que l'une, tout entière enivrée par la sonorité puissante qui l'enveloppe, ne songe qu'à en grossir les effluves et en accroître les vibrations, l'autre souffre et se débat au milieu de cette harmonie terrible; le «non tu ne prieras» de Méphistophélès la mord aux entrailles; elle tombe dans l'abîme en tendant les mains vers le ciel!

Je ne veux cependant diminuer en rien le mérite qu'a eu Mlle Nilsson de nous révéler musicalement le troisième acte: c'est là un bonheur qui ne pouvait échoir qu'à une cantatrice jeune, puissante et assez peu sensible, pour ne pas être troublée par l'une des situations les plus saisissantes qu'il y ait au théâtre. Je veux seulement remercier Mme Carvalho de nous avoir rendu les douces et suaves émotions de la scène du jardin. Elle a su oublier le rôle pour ne plus penser qu'à la femme, et est devenue, pour quelques

minutes, comme une incarnation de la créature divine que produisit autrefois le génie de Goethe.

Pendant cette soirée mémorable, M. Faure a affirmée une fois de plus son incontestable supériorité sur les artistes qui l'entourent. Toujours égal à lui-même, toujours complet, il semble prendre à tâche de prouver que les grands artistes ne restent grands qu'en cherchant sans cesse à le devenir davantage.

M. Colin a été, au contraire, d'une faiblesse que ses débuts ne pouvaient faire prévoir. Il semble que ce jeune et vaillant chanteur soit menacé de perdre absolument le médium de sa voix. Le timbre disparaît de cette partie de l'organe. Ne serait-ce pas que cet organe, si pur encore dans les notes hautes, a été surmené avant son entier développement?

Mlle Mauduit, charmante dans l'air du bouquet, a détaillé avec un feu extraordinaire la romance du troisième acte.

Autant M. Gaspard est franc d'allures et de voix, autant sa prononciation est nette et son jeu naturel, autant, chez M. Devoyod, l'émission est confuse, le son pâteux et le geste incohérent. M. Devoyod ne se surveille plus assez. Il était meilleur acteur et chanteur plus consciencieux le jour de la première représentation.

On sait quelles magnificences étales aux yeux la scène du *Valpurgis*. Nous ne les rappelons que pour nommer encore les étoiles qui brillent dans cette nuit magique, et qui se nomment Fiocre, Fioretti, Mérante et Salaba.

Lionel Garnier.

No. 95	TITLE	Mme Miolan-Carvalho
	JOURNAL	<i>La Chronique illustrée</i>
	DATE	Jeudi 27 mai 1869
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Edouard Drumont
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

M^{me} MIOLAN-CARVALHO

Nous avons annoncé l'autre jour une étude sur l'incomparable cantatrice qu'on nomme Mme Miolan-Carvalho. Nous tenons à remplir notre promesse, non pas seulement parce que Mme Miolan est une grande artiste qui en ce temps de fièvre électorale fait accourir la foule à l'Opéra, mais aussi parce que cette existence artistique est intéressante et instructive à étudier. Vous ne trouverez là ni les aventures hasardeuses, ni les écarts fantaisistes des femmes de théâtre ordinaires, mais vous y verrez – non sans étonnement peut-être – ce qu'il faut d'efforts, de luttes, de travail, avec les dons les plus complets – pour arrive à occuper la première place dans le royaume de l'Art.

Mme Carvalho est née à Marseille. Son père qui était chef d'orchestre lui donna les premières notions de la musique. Son père mort, elle travailla avec son frère, un artiste auquel semblait promis un brillant avenir et qui s'en alla quelque temps après mourir tristement en Amérique. La jeune fille entra au Conservatoire et n'y fit que pleurer. – Timide d'une timidité invincible, triste de cette tristesse profonde dont les enfants parfois savent seuls le secret, elle ne se présentait devant le comité que pour fondre en larmes. «*Voilà Mlle Miolan qui vient, disaient les élèves, elle va nous pleurer quelque chose.*»

Vous eussiez dit à ces juges compétents et expérimentés que cette pleurnicheuse et cette peureuse serait une des gloires de la scène française, que vous les eussiez fait s'esclaffer d'un rire sonore à renverser les voûtes du vénérable édifice.

Il fut sérieusement question de renvoyer cette Jérémisante. La mère s'en alla trouver Duprez, elle croyait à l'avenir de sa fille et avec l'accent de la conviction elle affirma cet avenir au grand chanteur. «*Soit!* dit Duprez plus que convaincu; je me charge de votre fille, je la soumetts à un régime d'éducation spéciale: ou sa voix mourra à la peine ou Mlle Miolan deviendra une chanteuse...»

Vous vous souvenez de l'histoire de Cafarelli à qui son maître fit recommencer pendant dix ans de suite le même exercice. Au bout de dix ans l'élève demanda enfin à passer à un autre travail. «*Inutile,* dit le professeur, je n'ai plus rien à vous apprendre, vous êtes désormais un grand artiste...»

Quelque chose d'analogue se passa entre Mlle Miolan et Duprez. Un an après la conversation dont nous avons parlé, Mlle Miolan obtenait le premier prix en chantant – je crois – un air de *Robert le Diable*, et la jeune lauréate partait pour une tournée en province que Duprez entreprenait avec ses meilleurs élèves.

A son retour, Duprez s'occupa d'organiser sa représentation d'adieu à l'Opéra et voulut y faire figurer Mlle Miolan. Roqueplan s'opposa à ce projet avec une grande énergie. «Je les connais, nos élèves du Conservatoire, disait-il, c'est comme la soupe à l'oignon, on sent un arôme délicieux qui vient de chez la portière vous chatouiller les narines, on veut absolument goûter à cette soupe qui sent si bon – on s'en fait monter... et c'est mauvais!» Néanmoins Roqueplan se décida à autoriser l'audition de Mlle Miolan dans *Lucie* [*Lucia di Lammermoor*], à la condition que Duprez en aurait seul la responsabilité. – *Je vous la campe sur le dos, lui dit-il...*

Le lendemain à onze heures, Roqueplan accourait pour engager Mlle Miolan à l'Opéra, mais la paresse proverbiale du spirituel directeur de l'opéra devait avoir son châtiment... À dix heures Perrin, sur les conseils d'Adam, qui avait assisté à la représentation, était venu signer un engagement à Mlle Miolan pour créer *Giralda* à l'Opéra-Comique.

A l'Opéra-Comique Mlle Miolan débuta brillamment dans *l'Ambassadrice*, elle joua successivement tout le répertoire et se fit particulièrement remarquer dans *le Pré aux clercs* et *les Noces de Jeannette*. Dans cette dernière pièce dans l'air si difficile qui semble une lutte entre la chanteuse et la flûte elle fit un effet prodigieux.

La vocalise déjà était éblouissante, perlée, d'une netteté irréprochable en outre, mais le style avait trop d'ampleur pour ce cadre étroit, le chant manquait un peu de coloris et la voix semblait frêle. Aussi Perrin qui venait de s'attacher Mme Cabel laissa-t-il sans trop chercher à la retenir sa pensionnaire s'envoler vers le Théâtre-Lyrique. Ce fut une grande faute de la part de M. Perrin, un grand malheur pour M. Carvalho qui n'eût peut-être pas sans cela consumé le meilleur de son intelligence et de ses forces dans cette direction du Théâtre-Lyrique qui fut une bataille de quinze ans. Certes, cela est vrai par bien des côtés, mais notre égoïsme de dilettante n'a qu'à s'applaudir des plaisirs artistiques, des tentatives hardies et intelligentes, des efforts persévérants, auxquels nous avons assisté pendant la direction de M. Carvalho. Pour un homme de sa trempe d'ailleurs, un échec momentané ne signifie rien, et qui sait si quelque jour, quand l'heure de la revanche sera venue, il ne sera pas heureux d'avoir tant lutté pour vaincre plus glorieusement à la fin.

Quant à Mme Miolan-Carvalho son entrée au Théâtre-Lyrique fut une magnifique occasion de se révéler sous un nouvel aspect, de se manifester dans une seconde manière et de se développer à l'aise dans la plénitude de

son talent agrandi. C'est vraiment au Théâtre-Lyrique que Mme Carvalho doit d'être ce qu'elle est.

Reprenons cependant le cours de cette biographie.

Quand Mme Miolan-Carvalho débuta au Théâtre-Lyrique, Pellegrin qui l'avait engagée n'était plus directeur, Carvalho avait pris sa place et Mlle Miolan s'appelait déjà Mme Miolan-Carvalho. Dans l'intervalle la courageuse artiste avait complété les leçons de Duprez par les leçons de Del Sarte – le professeur de génie, le théoricien splendide et le démonstrateur irrésistible dont nous aurons vraisemblablement l'occasion de parler longuement quelque jour. Femme essentiellement intelligente elle s'était identifiée avec ces deux maîtres et avec des deux éléments s'était constitué une nouvelle et puissante individualité.

Le succès fut prodigieux. // 2 //

La timide et la peureuse du Conservatoire était devenue une comédienne accomplie et assurée, la chanteuse mal à l'aise à l'Opéra-Comique s'affirmait inimitable cantatrice. Elle opérait à elle seule toute une révolution, enrichissant les points d'orgue, en faisant de véritables poèmes, y introduisant les traits des instruments, c'est-à-dire non plus seulement le vulgaire arpège mais les intervalles composés de l'accord parfait, mais les traits chromatiques et dissonants les plus compliqués, les intervalles disjoints, – en un mot tous les artifices de l'exécution instrumentale. Ce fut un événement ou plutôt un avènement – l'avènement d'une reine du chant indiscutable et indiscutée qui régnait en vertu du droit divin... d'un merveilleux talent.

Énumérer toutes les créations éclatantes de Mme Carvalho pendant cette époque d'épanouissement et de splendeur serait impossible. Citons au hasard *la Reine Topaze* – son premier triomphe – *la Fanchonnette*, *la Perle du Brésil*, *la Promise*, *Don Juan [Don Giovanni]*, *les Noces de Figaro [Le nozze di Figaro]*, etc., etc... Il se produisit au milieu de ces triomphes une période de crise, d'affaissement général, de fatigue vague que les grandes artistes ont toutes ressentie à une certaine heure et qui correspond peut-être chez la femme à un certain trouble psychologique. En vain Mme Carvalho se débattait contre cet alanguissement qu'elle sentait en elle-même, les efforts mêmes qu'elles faisaient ne produisaient qu'une certaine exagération énervée et factice qui diminuait ses moyens et dépassait le but. Chose inouïe! Mme Carvalho – la justesse même – ne chantait plus juste! elle détonnait surtout dans les notes aiguës et son trille n'avait plus la même clarté.

L'astre de l'éminente artiste se dégagea irradiant de lumière de cet obscurcissement passager

Ce fut sa troisième manière ou plutôt son entrée dans l'apothéose artistique. Elle se montra, dans cette maturité resplendissante, incomparable et inimitable. *Faust, Mireille, Roméo et Juliette* furent pour elle autant de merveilleuses créations, ou plutôt autant de transfigurations. Comédienne et cantatrice accomplie elle réunissait en même temps le style et la passion, la voix et l'intelligence; la chanteuse émerveillait, la comédienne passionnait et pour la première fois on applaudissait dans un éblouissant ensemble le jeu de l'actrice et le talent de la cantatrice.

Je n'ai pas à parler ici du succès que Mme Carvalho a obtenu à l'Opéra. Ce n'était pas un début à vrai dire c'était une restauration, elle entraînait là comme certains rois rentrent dans leurs États pour occuper une place que chacun savait leur appartenir. Il ne conviendrait même pas de parler de la façon dont elle a interprété le rôle de Marguerite – après la Nilsson. Le premier acte des souveraines revenues dans leur royaume est généralement de faire grâce... et de prier ceux qui les aiment de ne plus parler des usurpateurs...

En ce moment, Mme Carvalho est, comme style, la première chanteuse du monde, elle est plus virtuose que la Patti et si l'on pouvait organiser cette fête suprême et splendide de l'Art qui serait un concours entre les deux cantatrices, Mme Carvalho l'emporterait évidemment sur sa rivale. La voix de la Patti, en effet, est monocorde, elle n'a ni ombres ni demi-teintes, elle ne possède ni les nuances, ni le coloris de la voix de Mme Carvalho. Mme Carvalho est en outre une comédienne incomparable, elle s'incarne dans ses rôles, elle vit avec les personnages qu'elle représente et elle est pour ainsi dire vivifiée par eux. Elle a su faire de Marguerite une créature vivante et réelle quand Nilsson n'en a fait qu'une poupée de carton. Travailleur assidue et persévérante elle s'est créée pour ainsi dire elle-même ou plutôt par des efforts successifs elle a complété et développé sa personnalité. La place qu'elle occupe maintenant à l'Opéra, représente quelque chose comme le bâton de maréchal, mais les maréchaux, on le sait, sont généralement ceux qui sont en situation de gagner le plus de batailles...

Mme Carvalho est, comme femme, une femme d'intérieur, une mère de famille dans toute l'acceptation du mot. Une fois sortie du théâtre, elle se renferme dans la vie intime; vous ne la trouverez ni aux courses, ni aux premières représentations. On sait quel concours énergique et désintéressé elle a prêté à son mari dans la longue et courageuse campagne du Théâtre-Lyrique; elle a tenu à prendre sa part de toutes les mauvaises fortunes du compagnon de sa vie et à rester jusqu'au bout sur la brèche à ses côtés. L'or glisse vite entre ses doigts quand il s'agit de soulager l'infortune et tout dernièrement encore – s'il faut en croire des indiscretions d'amis, – elle a recueilli une jeune fille pauvre qui lui avait été recommandée par une des sœurs de Rachel et a promis en se chargeant de son éducation d'en faire plus tard une artiste de mérite... Vous le voyez encore une fois, on peut être en

même temps une très grande artiste, une honnête femme et une vaillante épouse.

Edouard Drumont.

No. 96	TITLE	Feuilleton : Revue dramatique et parisienne
	JOURNAL	<i>L'Echo du commerce</i>
	DATE	Dimanche 22 août 1869
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Leopold Stapleaux
	PAGES	[1-2]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

FEUILLETON: REVUE DRAMATIQUE ET PARISIENNE

THÉÂTRE DE LA GAITÉ: *LA CHATTE BLANCHE*, FÉERIE EN TROIS ACTES ET VINGT-SIX TABLEAUX, DE MM. COGNIARD FRÈRES. – THÉÂTRE DU VAUDEVILLE: REPRISE DU *MÉNAGE EN VILLE*, COMÉDIE EN TROIS ACTES, DE M. THÉODORE BARRIÈRE. – *LES RÊVES DE MARGUERITE*, COMÉDIE EN UN ACTE DE M. VERCONSIN. – THÉÂTRE DE L'OPÉRA : LE QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE DE *GUILLAUME TELL*. – *LES HUGUENOTS*, LE 15 AOÛT.

L'approche de l'automne fait surgir les nouveautés sur les affiches. La plus importante cette semaine est la reprise de la *Chatte blanche*, au théâtre de la Gaité. Parmi toutes les féeries qu'ont faites les frères Cognards, la *Chatte blanche* est, selon nous, la moins réussie.

– Mais qu'importe le sujet, se disent les directeurs, pourvu que nous offrons au public quelques étoiles, deux jolis ballets et un couple de décors exceptionnels: la sauce fera passer le poisson!

M. Boulet s'est dit cela: mais M. Roqueplan s'est donné la peine de chercher, et, tout en préparant également la reprise d'une féerie, il a pris la *Poudre de Perlinpinpin*, pièce très amusante et de beaucoup supérieure à la *Chatte*. Nous nous en occuperons en temps et lieu, c'est-à-dire dans une dizaine de jours. En attendant, entrons à la Gaité.

L'étoile de M. Boulet est la chanteuse Thérésa, qui s'est révélée comme actrice. Je n'ai pas à parler du talent de Thérésa comme chanteuse: ce talent réel, incontestable, est depuis longtemps si bien établi, que le louer de nouveau serait s'exposer à tomber dans les redites. Thérésa actrice est ce que devait être Thérésa chanteuse jouant la comédie. Elle a de l'acquit, ne dit pas mal, mais manque complètement de charme. Il est vrai que le rôle de paysanne qui lui a été donné n'exige pas une grande distinction. Le succès a été pour elle et pour un jeune ténor de neuf ans, nommé Avrain, qui imite Capoul d'une façon très comique. Ce petit bonhomme a fort diverté la salle, qui l'a applaudi à outrance. Une autre étoile, sur laquelle la direction comptait beaucoup, est Mlle Lamoureux, une danseuse. Mlle Lamoureux danse parfaitement; seulement son physique laisse beaucoup à désirer. C'est

très fâcheux, surtout pour une ballerine. Dans le chant et dans la comédie, on peut parfois être indulgent sous ce rapport: mais, dans la chorégraphie, un visage gracieux, un sourire aimable sont indispensables. Les pirouettes, les entrechats, les jetés-battus, les pointes, si bien exécutés qu'ils soient, ne diminuent malheureusement pas les proportions d'un nez exagéré, et ne peuvent pas faire oublier la laideur d'une danseuse.

Le décor le plus réussi est la cage du pays des oiseaux. Une cage remplie de femmes-oiseaux sort de terre, elle s'ouvre, les oiseaux prennent leur vol; d'autres, surgissant de tous côtés, se mêlent à eux, ils traversent l'espace, forment groupe, remplissent le théâtre de leurs gracieuses évolutions; enfin un paon parait, sa queue s'ouvre et découvre encore entre ses grandes plumes d'autres oiseaux-femmes; tout cela se passe dans un décor à transformations dont les jeux de lumière électrique viennent encore multiplier les effets. C'est vraiment très beau et attirera du monde. On ira à la *Chatte* pour le pays des Oiseaux, comme on allait à *Peau d'Ane* pour l'Aquarium.

M. Barette, un ténor transfuge de l'Opéra-Comique, n'était pas en voix le jour de la première. Clarisse Miroy a été assez amusante. Mlle Stella est jolie. Quant aux hommes, il faut citer Alexandre, Grivot et un certain Thérance excellent dans un rôle de Perroquet. Capoul-Vert-Vert, qui se trouvait dans la salle, l'inspirait sans doute.

Le monde des premières n'est pas encore de retour des bains de mer et des eaux d'Allemagne. La composition du public se ressentait énormément de la villégiature. Aux premières cependant, l'inévitable Blanche d'Antigny, retour de Homburg, oubliant son insuccès d'outre-Rhin dans une toilette frou-frou, aussi tapageuse que celle qui la portait.

A ce propos, un mot entendu dans un couloir :

Celle qui parlait n'était pas une amie.

- Cette Blanche, ça fait vraiment pitié, dire qu'il y a quinze ans, elle était modiste à Bucharest!
- Modeste?
- Modeste! ah! bien oui! modiste, mais modeste, jamais!

J'espère pour elle que ce n'était pas de la Marguerite du *Petit Faust* que ces dames parlaient ainsi.

Une phrase prononcée par Thérèse: «Je suis la marquise de Caux... lifichet» a froissé justement la susceptibilité de la censure, qui l'a fait biffer le lendemain.

Tout le monde avait ri pourtant. Je me // [2] // suis demandé pourquoi. Une sottise allusion, aussi peu drôle qu'inutile, ne devrait inspirer qu'un haussement d'épaules. Il est vrai que l'esprit de la *Chatte blanche* aurait fait ressortir plus gros que cela encore. J'en suis sûr pour ce que j'ai dit: cette féerie est une erreur de MM. Les maîtres du genre.

Quelques jours avant, le théâtre du Vaudeville avait repris le *Ménage en ville*, de M. Barrière. La pièce, qui est très spirituelle et d'un intérêt très vif, a retrouvé Chaussée-d'Antin le succès qu'elle avait obtenu à son apparition au théâtre du Gymnase. Faisant une reprise, M. Harmant ne pouvait faire mieux; seulement, savez-vous comment on appelle le théâtre du Vaudeville? – *Reprisopolis*.

Après les *Faux Bonshommes*, la *Dame aux Camélias*, la *Fiammina* et le *Ménage en ville*, après quoi, à la demande générale de MM. Nus et Belot, on reprendra *Miss Multon*, pour rejouer les *Faux Bonshommes*, etc., etc. Triste, triste!

Mais revenons au *Ménage en ville*. Le succès de cette comédie, au théâtre du Gymnase, avait été en grande partie remporté par Numa, excellent dans le rôle de Vaubernier. Parade l'a créé, à son tour, avec talent et bonheur. À côté de lui et de Delassart, Mme Grivot se fait tout à fait remarquer. Sa tirade du troisième acte lui a valu une véritable ovation. Désormais, Mme Grivot a conquis une place au premier rang. Vienne une nouveauté, et je suis certain de son succès, mais la nouveauté en question viendra-t-elle à *Reprisopolis*.

Les *Rêves de Marguerite* lui font considérer un poète comme le seul être qui puisse lui offrir un mari digne d'elle. Or, loin d'être un poète, son cousin, qui est amoureux d'elle appartient à la prosaïque corbeille de la Bourse, où il exerce la profession extra-positive d'agent de change. Il faudrait une fameuse couverture au cousin pour que Marguerite daignât escompter la moindre bonne action de l'homme d'argent.

Comprenant sa situation, l'agent de change ne se contente pas d'une couverture, mais il emprunte tout un volume à un millionnaire du Parnasse, Alfred de Musset. Un homme qui a du Musset sur lui est irrésistible: Marguerite épouse l'agent de change. Cette bluette, qui comme l'a dit Saint-Germain en venant proclamer l'auteur, est plutôt un dialogue qu'une pièce, a été favorablement accueillie par le public.

Nous sommes dans la semaine des anniversaires. Le 15 août, a été célébré le centenaire de Napoléon, glorifié par l'amnistie. Quelques jours avant, l'Opéra célébrait le quarantième anniversaire de *Guillaume Tell*, pour la rentrée de Faure. Le grand attrait de cette représentation était l'interprétation du rôle de Mathilde par Mme Miolan-Carvalho. L'attente du public a été légèrement déçue. Sauf dans l'air: «Sombre forêt,» Mme Miolan-

Carvalho n'a pas atteint les hauteurs que ses nombreux admirateurs prétendaient qu'elle toucherait immédiatement dans cette création nouvelle. Au-dessous d'elle-même dans le duo avec Arnold, elle ne s'est pas montrée meilleure dans le récitatif.

Colin chantait pour la première fois le rôle écrasant d'Arnold. Il l'a interprété jusqu'au bout sans fatigue. Le fameux ut de poitrine

Vainquons l'espérance homicide...
Arrachons Guillaume à ses coups!...

a été lancé sans effort par lui. Ce rôle est tout à fait dans les moyens de ce ténor. Seulement il n'y sera réellement bon que lorsqu'il en sera devenu assez maître pour chercher l'inspiration et sortir d'une froideur convenue, qui est tellement outrée, qu'elle ne peut provenir que d'un excès de respect pour les leçons des professeurs de toutes les traditions du personnage.

Quant à Faure, il doit prendre garde à ses qualités, elles arrivent à ce point où la perfection au paroxysme est à un rien des défauts qu'elle a su vaincre. Somme toute, la soirée a été bonne, mais beaucoup moins curieuse que la représentation gratis du 15 août où Belval, Marie Sasse et Delabranche ont chanté les *Huguenots*.

Le succès a été pour Marcel et Valentine. Le duo du troisième acte a produit un immense effet; seulement le «septuor» a fait un four complet; il y eu, du reste, une différence énorme dans l'interprétation des deux morceaux: Belval et Mme Sasse ont été admirables; M. Delabranche fort au-dessous «même» de lui-même. Néanmoins, tous ceux qui ont assisté à cette représentation si curieuse ont acquis la conviction que la belle musique trouve dans le peuple des admirateurs aussi éclairés instinctivement que parmi la classe aisée à qui il est donné de l'entendre constamment.

Deux actes ont été donnés au Gymnase. Ils ont été parfaitement réussis tous les deux. L'espace nous faisant défaut aujourd'hui, nous en rendrons compte prochainement.

LEOPOLD STAPLEAUX.

No. 97	TITLE	Revue des théâtres.
	JOURNAL	<i>Le Moniteur universel</i>
	DATE	Mardi 7 décembre 1869
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Théophile Gautier
	PAGES	[1-2]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

REVUE DES THÉÂTRES

OPÉRA: *Les Huguenots*; Mme Miolan-Carvalho. – OPÉRA-COMIQUE: *le Corricolo*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Poise. – VAUDEVILLE: *Miss Multon*, comédie en trois actes, de MM. Eugène Nus et Belot; *Autour du Lac*, comédie en un acte, de MM. Prével et Crisafulli; *le Petit Voyage*, comédie en un acte de M. Labiche.

Le début de M^{me} Miolan-Carvalho à l'Opéra faisait de la reprise des *Huguenots* un véritable événement. Avec M^{me} Carvalho le rôle de Marguerite a pris une importance qu'on ne lui soupçonnait pas. La reine de Navarre n'a que deux airs à chanter et ne paraît que dans un acte, mais cela suffit à l'éminente cantatrice pour en faire une figure de premier plan. De la pénombre où elle restait reléguée, Marguerite est venue en pleine lumière, comme si un rayon électrique fût descendu des frises sur elle. La salle s'y attendait bien, et cependant la surprise a été générale. M^{me} Carvalho, admirablement costumée et coiffée, avait l'air d'une peinture de Clouët vivante. C'était une vraie incarnation du type, et quand elle a dit l'air *O beau pays de la Touraine!* avec cette grâce incomparable et cette perfection de vocalise qui n'appartiennent qu'à elle, les applaudissements ont éclaté de toutes parts et des fleurs ont jonché le jardin de Chenonceaux. Dans son duo avec Colin, la cantatrice n'a pas été moins remarquable. L'enthousiasme était au comble, et le feu du public se communiquant aux acteurs comme une traînée de poudre, la représentation a été superbe. Les chœurs même avaient pris flamme et se faisaient applaudir. M^{me} Sasse a déployé dans le rôle de Valentine une passion et une énergie rares. Elle a rendu de la façon la plus dramatique la grande scène du quatrième acte, empruntée à la *Chronique de Charles IX*, de Mérimée. Nous aurions seulement souhaité un peu plus de tendresse et de mélancolie amoureuse à ce charmant passage.

Ainsi je te verrai périr
Je subirai, sans toi, l'exil sur cette terre
Où nous avons souffert, où nous avons aimé.

Colin est un Raoul doué d'une voix délicieuse et pleine de chaleur. Faure joue le comte de Nevers avec sa maestria habituelle. Belval est excellent dans le rôle de Marcel; David donne à Saint-Bris le caractère

sauvage et farouche qui convient, et M^{me} Hamakers fait d'Urbain un des plus gentils pages qui aient descendu les marches de marbre d'un palais. Il n'est pas jusqu'à l'artiste chargé de crier le couvre-feu qui ne se soit fait applaudir pour sa voix profonde et métallique, vibrant comme une cloche de beffroi.

Nous serait-il permis de faire une simple observation de mise en scène ou plutôt d'éclairage? Les trois derniers actes des *Huguenots* se passent la nuit. La fête aux flambeaux où l'on dansait la pavane au commencement du cinquième acte, et qu'on a supprimée, éclairait joyeusement de ses scintillations cette demi-obscurité. En revanche, on a développé peut-être un peu trop le ballet du troisième acte.

Le chef-d'œuvre de Meyerbeer, cette grande étude musicale et dramatique où la lutte du protestantisme et du catholicisme se trouve peinte avec de si vives couleurs, n'a jamais été mieux rendu et compris qu'à cette représentation triomphale qui fera époque dans les fastes de l'Opéra. Maintenant nous voudrions bien voir dans ce beau rôle de Valentine, qui semble fait pour elle, M^{lle} Julia Nilsson [Christine Nilsson] dont les débuts ont été si remarquables. M^{lle} Nilsson doit avoir hâte aussi de quitter l'eau transparente où se noie Ophélie couronnée de fleurs, et de remonter un peu sur la berge.

Le Corricolo. Alexandre Dumas père a conté ce que c'était avec sa verve facile et toujours prête. Pour ceux qui n'ont pas lu *le Corricolo* sous forme de livre, nous dirons que c'est une sorte de cabriolet ou plutôt de strapontin posé sur un brancard entre deux grandes roues peintes en rouge. Il y a place pour une ou deux personnes sur le corricolo. Comment une quinzaine d'individus parviennent-ils à s'y suspendre? C'est un problème qui se résolvait autrefois tous les jours dans les rues et les places de Naples; mais ce curieux véhicule tend à disparaître et va rejoindre des modèles de carrosserie antédiluviens que nous admirions jadis en Espagne lorsque quelque course de taureaux extraordinaire les faisait sortir de leurs remises poudreuses. Malgré sa charge, le corricolo, traîné par un cheval de brancard et un cheval attelé en dehors, roulait joyeusement, avec un bruit de grelots, sur les grandes dalles de lave, sans trop d'accidents, et l'on n'eût jamais soupçonné qu'il y eût encore tant de feu et de vigueur chez deux maigres rosses depuis longtemps mûres pour l'équarrissage. Nous avons vu à Malte quelques guimbardeuses de ce genre avec d'extravagantes roues écarlates qui produisaient le meilleur effet pittoresque en rasant les murailles blanches des magasins de la Darse.

Mais *le Corricolo* n'est guère qu'une pimpante étiquette attachée au livret de MM. Labiche et Delacour. Ce cabriolet napolitain n'y joue qu'un rôle très subalterne.

Le Vetturino aurait été un titre plus exact, car il est difficile de s'imaginer M. de Nerville, M^{me} de Lussan et un vieux général voyageant sur

ce véhicule incommode. M. de Nerville vient de Venise, où il a rencontré M. de Lussan fort épris de la Fioretta, une prima donna de la Fenice, et ne pensant guère à sa femme qu'il dit être vieille et laide, ce qui amène à la fois une moue et un sourire sur les jolies lèvres roses de la jeune femme. Le hasard, ce dieu de l'opéra-comique, amène dans la même auberge que les voyageurs M. de Lussan lui-même, un peu inquiet de la résolution où il sait M^{me} de Lussan de le rejoindre à Venise. Mais sa femme, piquée au jeu, fait semblant de ne pas le reconnaître. M^{me} de Lussan n'est-elle pas laide et vieille? Quel rapport peut-il exister entre elles? Monsieur se trompe assurément et veut rire. Elle profite de cette position pour se laisser faire la cour par M. de Nerville au nez et à la barbe de son mari, furieux de ce procédé. Pour empêcher les voyageurs de repartir, M. de Lussan ne trouve rien de mieux que d'enlever une roue du corricolo et de la briser; mais M. de Nerville, plus malin encore, prend la roue correspondante à la voiture de M. de Lussan, et la machine ainsi rajustée se met en route, ne laissant au mari d'autre ressource que de poursuivre la bande voyageuse sur un bidet de poste. Ces deux roues de couleur rouge justifient suffisamment le titre de *Corricolo*.

On arrive à Bergame, la terre natale des arlequins, où règne le plus drôle de corps de podestat qu'on puisse imaginer. Ce fantoche a la manie de tarifer tout, et pour grossir son budget, il invente les taxes les plus extravagantes: tant pour un soufflet, tant pour une sérénade, tant pour une infidélité. Les voyageurs doivent un sequin par tête. Cette avidité s'explique: le fils du podestat a mangé les six mille ducats de tribut que Bergame paye à Venise, avec la Fioretta, cette chanteuse objet de l'amour de Lussan. Une idée saugrenue passe par la tête de la jeune femme, qui prétend être la Fioretta, et le prouve en chantant à ravir. On l'arrête. Mais elle fait arrêter son mari, qui fait arrêter le général et M. de Nerville. C'est une cascade d'arrestations. Les voyageurs passent pour des comédiens faisant partie de la troupe de Fioretta. Comme tout ce monde ne peut rester toujours en prison, le podestat s'imagine, d'après quelque ressemblance, que M. de Lussan est le fils du doge qui, comme on sait, a enlevé la prima donna, et dans cette idée, il fait relâ- // [2] // -cher [relâcher] toute la troupe. Inutile de dire que M^{me} de Lussan, ayant suffisamment prouvé qu'elle était jeune et jolie, se réconcilie avec son volage époux.

M. Poise a eu le bon goût de ne pas remuer les tonnerres de l'orchestre pour accompagner cette action légère et fantastique. Il a écrit sur son livret une musique proportionnée, facile en apparence; mais plus recherchée et plus travaillée qu'elle n'en a l'air. M. Poise a une simplicité ingénieuse, compliquée d'un peu d'archaïsme. On a remarqué les jolis couplets de M^{me} Cabel au premier acte, la romance de la lettre et l'air très original de Lussan; le sextuor du second acte: *C'est le tarif*, est très réussi; les couplets de Barré: *Ah! rendez-moi ma femme!* sont charmants et très bien chantés; mais le morceau qui a fait le plus de plaisir est un quintette avec des variations délicieuses sur ce motif: *Il pleut, il pleut bergère!* qui donne à M^{me} Cabel

l'occasion de déployer toutes ses ressources de vocalises et de semer de perles un thème si connu qu'il en serait vulgaire, moins délicatement traité.

Prilleux, Barré, Sainte-Foy, Laurent et la gentille M^{me} Heilbronn ont bien secondé M^{me} Cabel et contribué au succès de ce gracieux et spirituel ouvrage, qui restera au répertoire de l'Opéra-Comique.

Le Vaudeville a fait affiche neuve et représente trois pièces nouvelles dans la même soirée: *Autour du lac*, de MM. Prével et Crisafulli; *Miss Multon*, de MM. A. Belot et Eugène Nus; *le Petit Voyage*, de M. Labiche.

Miss Multon a, dit-on, pour point de départ un roman anglais que nous ne connaissons pas, mais les auteurs peuvent bien revendiquer tout le succès pour eux. Ils ont fait une pièce délicieusement émue, qui serre le cœur et amène les larmes sur le bord des paupières les plus sèches, dans le ton de *La joie fait peur*, cet incomparable petit chef-d'œuvre.

Dans un accès de jalousie, M^{me} Delacour s'est vengée comme se vengent les femmes, en se perdant. A la suite de cette faute, elle n'a plus reparu chez elle. On la croit morte et brûlée dans un accident de chemin de fer. Au bout de quelques années, M. Delacour, croyant à la mort de sa première femme, se remarie, et peut-être, quoique son nouveau ménage soit heureux en apparence, pense-t-il quelquefois à la coupable qui n'est plus.

M^{me} Delacour, comme expiation de sa faute, accepte cette situation de morte-vivante. Elle se plonge dans cette ombre qui lui convient. Elle n'a pas protesté contre ce mariage. Criminelle, elle a perdu ses droits d'épouse. Huit ans se sont passés, et voilà qu'un désir lui naît au cœur. Que deviennent ce fils et cette fille qui ont grandi près de l'étrangère? Oh! comme elle voudrait les voir, vivre près d'eux, inconnue, dans la condition la plus humble s'il le faut! Le hasard la sert à souhait. M. Delacour vient d'écrire à un ami qui habite Glasgow où s'est retirée cette que tout le monde croit morte, pour lui procurer une gouvernante anglaise. C'est en cette qualité qu'elle se présentera sous le toit où jadis elle régnait en maîtresse. L'âge, le chagrin, le séjour à l'étranger l'auront changée assez pour qu'on ne la reconnaisse pas. D'ailleurs, l'oubli n'est-il pas le meilleur masque? Qui pense à elle maintenant? Ses traits sont effacés de toutes les mémoires.

Cependant un vieux professeur qui a élevé M. Delacour et donne encore des leçons aux enfants de la maison devine l'ancienne M^{me} Delacour dans miss Multon, la gouvernante nouvelle qu'il est chargé de recevoir. Il essaye de la détourner de ses projets, mais la pauvre mère tient tant à voir ses enfants tous les jours qu'elle persiste. D'ailleurs elle pourrait si elle voulait faire valoir ses droits. Pour ne pas troubler cette tranquillité si péniblement obtenue, le vieux professeur se tait, et voici miss Multon installée. Quant à M. Delacour, on peut croire qu'il soupçonne la vérité, mais ce n'est pas lui qui provoquera une explication.

Miss Multon est donc la gouvernante de ses propres enfants. Avec quel soin, quelle vigilance et quel amour elle les élève! comme la mère transparaît à travers l'institutrice! Non, ce ne sont pas là les baisers d'une mercenaire. Heureusement que miss Multon quand on la regarde sait reprendre son calme. La seconde M^{me} Delacour la prend en affection, en fait sa confidente et lui dit tout du mal de la première femme de son mari. Miss Multon ne peut entendre ces calomnies sans frémir et se révolter: peut-être apprend-on le mépris de leur vraie mère à ses enfants. Le voile qui la cache lui pèse, et elle a bien envie de le rejeter. Les enfants sont sortis le matin; ils ont été jeter au cimetière un bouquet sur la dernière tombe ouverte, puisqu'ils ne savent pas où est enterrée leur mère, disparue dans une catastrophe. Cette touchante idée, qui prouve à la pauvre mère que son souvenir vit toujours dans le cœur de son fils et de sa fille, calme ses inquiétudes, et elle reprend avec une douceur résignée et modeste son humble rôle de gouvernante; mais la seconde M^{me} Delacour, dont la défiance s'est éveillée, lui parle d'une façon si dure, si hautaine et si méprisante, que la patience lui échappe. Elle se redresse de toute la hauteur de l'épouse légitime et dit à la marâtre: «Je suis ici chez moi, vous n'êtes que la maîtresse de mon mari.»

A cette explosion terrible, M. Delacour arrive. Sa résolution est prise; il va tout dire aux enfants, qui jugeront et choisiront. L'idée que ces êtres si aimants et si purs connaîtront sa faute fait tomber l'exaltation de la pauvre femme. Elle sera toujours pour Paul et pour Jeanne miss Multon, rien que miss Multon, la gouvernante anglaise; à ce prix, elle pourra quelquefois revenir embrasser ses anciens élèves.

M^{lle} Fargueil a été admirable dans le rôle de miss Multon. Elle en a rendu les nuances et les contrastes avec un art qui n'appartient qu'à elle. Munié, M^{lle} Cellier, dans le rôle du mari et de la femme, Parade dans celui du vieux professeur, M^{me} Grivot et M^{lle} Hébert, qui jouent les deux enfants, ont contribué au succès de la pièce, parfaitement interprétée jusque dans ses moindres détails.

Autour du lac se promènent beaucoup de voitures où s'étaient grandes et petites dames. Un jeune étranger s'y méprend, – un Parisien ne s'y tromperait pas, – et s'adresse à une vraie marquise, croyant parler à la baronne de Saint-Ange: M^{me} de Meley le remet très gentiment à sa place, et comme elle est veuve, les présents envoyés à la petite dame vont garnir la corbeille de mariage de la grande dame. Ce n'est rien et c'est charmant. M^{lle} Lovely et Saint-Germain sont tous deux très applaudis.

Le Petit Voyage, de M. Labiche, est une amusante et franche bouffonnerie. Un jeune couple nouvellement marié, pour se conformer au bel usage, a voulu passer sa lune de miel, sinon en Italie, du moins dans quelque site renommé de la banlieue. La note faite, ils ont pris deux billets de chemin

de fer, et les voilà dans un hôtel de petite ville. La cheminée fume, les portes ne ferment pas, la sonnette est fêlée. Les courants d'air charrient le coryza. Le mari s'enrhume, la jeune femme éternue, et le garçon, quoiqu'on n'ait rien consommé, apporte une note aussi longue que la liste des maîtresses de don Juan. Parfaitement dégoûtés de l'amour en hôtel garni, les jeunes époux retournent à Paris dare-dare pour être heureux dans leurs meubles, ce qui est moins bon genre, mais plus commode. Arnal, Saint-Germain et la jolie M^{lle} Davril enlèvent cette pochade avec beaucoup d'entrain.

THÉOPHILE GAUTIER

No. 98 TITLE
 JOURNAL *Le Soir*
 DATE Mercredi 14 janvier 1874
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR
 PAGES
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste

Mme Miolan Carvalho vient de traiter avec M. Halanzier. L'engagement doit courir à dater du 1^{er} avril prochain.

En outre, le directeur de l'Opéra a choisi pour directeur de la scène M. Carvalho, dont la campagne au Théâtre-Lyrique est une sérieuse garantie du soin et de l'habileté qu'il apportera dans ces nouvelles fonctions.

No. 99	TITLE	Nouvelles
	JOURNAL	<i>L'Entr'acte</i>
	DATE	Dimanche 21 février 1875
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Nouvelles

M^{me} Carvalho est engagée à l'Opéra à partir du 1^{er} mars prochain. Elle rentrera du 12 au 14 du même mois, par le rôle d'Ophélie d'*Hamlet*.

Quelques jours plus tard viendra la reprise des *Huguenots*, avec M^{lle} Krauss, dans le rôle de Valentine.

Le répertoire va donc rentrer en possession d'ici à fin mars de trois grands ouvrages impatiemment attendus, en y comprenant *Guillaume Tell*, dont la reprise a lieu demain lundi.

No. 100	TITLE	Courrier des théâtres
	JOURNAL	<i>Le Figaro</i>
	DATE	Dimanche 21 février 1875
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Aujourd'hui:

Au Gymnase, à une heure et demie, *le Charlatanisme, Pauvre Jacques* (Bouffé), *le Mariage de raison*;

A la Gaîté, à une heure, *les Femmes savantes*, le 1^{er} acte de *M. de Pourceaugnac, le Docteur sans pareil*, par la troupe de l'Odéon;

Au Théâtre-Lyrique-Dramatique, à une heure et demie, au bénéfice d'un artiste, représentation exceptionnelle avec le concours de la Comédie-Française et du Vaudeville;

A la Porte Saint-Martin, à une heure et demie, *l'Ecole des Vieillards*, avec conférence de M. Deschanel;

Au Cirque d'hiver, à deux heures, concert populaire sous la direction de M. Padeloup;

A l'Ambigu, même heure, matinée fantastique par le physicien Velle.

Mme Carvalho quitte l'Opéra-Comique. M. du Locle a consenti à la résiliation de son engagement, en faveur de l'Opéra.

Mme Carvalho chantera ce soir dimanche *Mireille* pour la dernière fois, mercredi *Le Pré aux Clercs* pour la dernière fois, vendredi *Roméo et Juliette* pour la dernière fois.

* * *

Nous pouvons donc annoncer, dès aujourd'hui, que Mme Carvalho fera sa rentrée, à l'Opéra, dans *Ophélie* d'*Hamlet*.

No. 101	TITLE	Bruits de coulisses
	JOURNAL	<i>Le Gaulois</i>
	DATE	Lundi 22 février 1875
	ISSUE/YEAR	No. 2321
	AUTHOR	François Oswald
	PAGES	3
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

BRUITS DE COULISSES

Aujourd'hui, au théâtre de la Gaîté, matinée littéraire. On jouera *les Femmes savantes*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Docteur sans pareil*, de M. d'Hervilly.

Au théâtre du Gymnase, matinée dramatique. On donnera *le Mariage de raison* et *Pauvre Jacques*, avec Bouffé.

Au Théâtre-Lyrique-Dramatique, matinée littéraire. On donnera *le Bonhomme jadis*.

Au théâtre de l'Ambigu, matinée de prestidigitation de M. Velle.

Une grosse nouvelle:

Mme Carvalho quitte l'Opéra-Comique. Elle vient de rompre à l'amiable son traité avec M. du Locle, et elle a signé hier un engagement avec M. Halanzier.

La rentrée de l'éminente artiste à l'Opéra, qu'elle aurait dû inaugurer, se fera dans les premiers jours du mois prochain. Nous pouvons même dire quel sera le rôle qu'elle remplira.

On hésitait entre *Faust* et *Hamlet*. Ce dernier ouvrage étant tout prêt, et ayant même été répété généralement pour Mlle Nilsson, ce sera sous les traits d'Ophélie que Mme Carvalho reparaitra sur la scène de l'Opéra.

On sait que ce rôle n'a jamais été interprété par elle: ce début aura donc pour les dilettanti tout l'attrait d'une première.

Demain lundi, à l'Opéra, reprise de *Guillaume Tell*, avec M. Faure.

Le corps de ballet de l'Opéra se plaint vivement, paraît-il, de geler au foyer de la danse. M. Halanzier pense sans doute que le rhume n'a pas d'inconvénient pour les danseuses, et il fait des économies sur le bois et le

charbon. Mais il paraît que les artistes du chant ont déjà protesté contre le froid glacial qu'il fait dans les couloirs.

Que deviennent les immenses calorifères installés par M. Garnier? Ils n'envoient, paraît-il, que du vent froid, et cependant lorsque M. Halanzier a demandé qu'on l'autorisât à augmenter le prix de ses places, il a fait entrer en ligne de compte les nouveaux frais que devait lui occasionner l'augmentation du chauffage.

François Oswald

No. 102	TITLE	Nouvelles des théâtres
	JOURNAL	<i>Paris-Journal</i>
	DATE	Lundi 22 février 1875
	ISSUE/YEAR	No. 52; 8 ^e année
	AUTHOR	Emile Mendel
	PAGES	[3]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

NOUVELLES DES THÉÂTRES

Bonne nouvelle.

On va enfin compter une chanteuse française à l'Opéra et Faure aura son équivalent du côté des femmes.

M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] rentre au théâtre qu'elle n'aurait jamais dû quitter et qu'elle va aider à sortir de l'état de misérable abaissement où l'impéritie de son directeur et les complaisances inexplicables de l'administration des Beaux-Arts l'ont laissé tomber.

M^{me} Carvalho cessera d'appartenir à l'Opéra-Comique à partir du dernier jour du mois courant et se tiendra à la disposition de la direction de l'Opéra dès le 1^{er} mars.

M^{me} Carvalho fera sa rentrée dans le rôle d'Ophélie d'*Hamlet* !

EMILE MENDEL.

No. 103 TITLE
 JOURNAL *La Liberté*
 DATE Dimanche 14 mars 1875
 ISSUE/YEAR
 AUTHOR
 PAGES
 SOURCE F-Po, dossier d'artiste

Ce n'est pas lundi que M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] rentrera à l'Opéra, dans *Hamlet*, ainsi qu'on l'a annoncé. Il est probable que la reprise du chef-d'œuvre n'aura lieu que vendredi.

On n'a pas encore répété généralement cet ouvrage, qui, n'ayant pas été joué depuis l'incendie de la salle de la rue Le Peletier, ne peut être remis à la scène avec un simple raccord.

C'est seulement samedi que M^{me} Carvalho a répété, pour la première fois en scène, avec le ballet, le quatrième acte. On conçoit qu'il eût été difficile de donner *Hamlet* lundi.

No. 104	TITLE	Nouvelles des théâtres
	JOURNAL	<i>Paris-Journal</i>
	DATE	25 avril 1880
	ISSUE/YEAR	No. 114; 13 ^e année
	AUTHOR	F.C.
	PAGES	[3-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

NOUVELLES DES THÉÂTRES

On nous écrit de Bruxelles, le 22 :

Mme Miolan-Carvalho, l'artiste inimitable, le talent et la grâce personnifiés, vient de remporter, mercredi soir, un immense succès dans la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] ! Applaudie à son entrée, applaudie et fleurie à chacun de ses morceaux ! telle est la meilleure preuve du grand plaisir qu'elle a produit et du succès qu'elle a obtenu.

Quant aux autres interprètes, je n'ai qu'à leur adresser de nouveau tous les compliments que je leur ai fait à la reprise de l'œuvre, et à les citer : Mmes Devriès-Dereims, Lonati, Deschamps, Rebel, et MM. Soulacroix, Gresse, Rodier, Lefevre, Guérin, Chappuis, Lonati.

Je profite de cette occasion pour rectifier une omission dans l'énumération des artistes engagés pour la saison prochaine, qui est celle-ci : M. Lefevre, ténor, qui est certes un bon appoint pour notre scène.

Au même théâtre, samedi 24, *Faust*, avec le concours de Mme Miolan-Carvalho.

F.C.

No. 105	TITLE	Miolan-Carvalho
	BOOK	<i>Les Actrices de Paris</i> . Portrait de E. de Liphart. Texte par MM. Émile Bergerat, Daniel Bernard, Émile Blémont, Jules Claretie, Pierre Elzéar, Maurice Guillemot,... Paris : H. Launette, 1882.
	AUTHOR	Daniel Bernard
	PAGES	97-100
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MADAME MIOLAN-CARVALHO

Vers la fin de 1847, un Marseillais, venu à Paris pour y faire un voyage d'agrément, assistait à une représentation de l'Opéra-Comique, lorsqu'il fut abordé à brûle-pourpoint par un de ses compatriotes, gros garçon effaré, expansif, remuant, qui prononçait les mots avec cet accent de terroir méridional dont on s'est tant amusé depuis:

- Té... vous voilà, dit le second Marseillais au premier; et que faites-vous là, mon bon?

- Vous le voyez, j'écoute le *Domino // 98 // noir* [*Domino noir*]. Bagasse! ils ne le chantent pas aussi bien qu'à Marseille. Nous te les sifflerions... là bas; ah! mais oui.

- Il ne s'agit pas de cela, reprit l'autre; vous allez venir avec moi... tout de suite.

- Et où donc?

- Peuh! à l'Opéra... Ils chantent aussi mal qu'ici, et c'est plus cher.

- Ils chantent mal, oui..., quand ils sont de *Paris*. Mais quand ils sont de chez nous, de la Cannebière, c'est une autre paire de manches. Et justement, il y a, ce soir, à l'Opéra, une petite fille de Marseille, qui révolutionne tout le monde. Tu ne te rappelles pas la petite Miolan...?

- Attends donc... celle qui demeurait avec sa mère et ses frères au numéro 16 de la rue Paradis, près du magasin de Caviaux, le luthier...

- Justement.

- Hé! pécaïré, j'ai beaucoup connu son père, à cette enfant-là. C'était un bien brave homme... et il avait joliment de talent sur sa flûte.

- Il ne jouait pas de la flûte; il jouait du cor anglais et il était premier hautbois au Grand-Théâtre, parce que le cor anglais et le hautbois, c'est bonnet blanc et blanc bonnet.

- Vous connaissez l'aventure du père Miolan?

- Ma foi, non.

- Figurez-vous qu'on donnait un concert au Théâtre-Français de Marseille, en attendant que la salle Thubaneau fût construite. Nous avons entendu des artistes, monsieur, comme un n'en entend pas ici. La séance touchait à sa fin, les gens reprenaient déjà leur pardessus, quand voilà un grand gaillard qui se présente sur l'estrade avec un drôle d'instrument en bois, taillé comme un robinet de bains. Ma foi! nous voulions nous en aller, mais mon voisin me dit: - Té! écoutons l'instrument. - Nous nous asseyons de nouveau; l'artiste commence son air. C'était délicieux; je croyais entendre le bruit du mistral, quand je couche, le samedi soir, à ma bastide. On te l'applaudit, cet homme; il salue; on lui dit de recommencer; il recommence, et on l'applaudit plus fort. // 99 // Alors M. Chapus, le directeur du Grand-Théâtre, qui se trouvait dans la salle, dit tout haut: - Je vais engager cet artiste-là dans mon orchestre. - Vous ferez bien, crièrent les Marseillais. - M. Chapus va faire des propositions au joueur de cor et lui demander premièrement comment il s'appelait: - Miolan. - Hum! dit M. Chapus, qui aimait à rire; Miolan, c'est un nom pour les chats. Enfin, n'importe! Voulez-vous rester avec nous? - Impossible! dit M. Miolan, je pars demain pour Paris, où je suis second chef dans la musique des gardes du corps et professeur suppléant au Conservatoire. - M. Chapus insiste si bien que M. Miolan finit par envoyer sa démission de chef de musique et par s'établir au pupitre de premier hautbois dans l'orchestre du Grand-Théâtre. Hélas! il n'a pas gardé sa place longtemps; il est mort laissant une veuve et trois enfants qui sont venus à Paris chercher fortune.

En causant ainsi, les deux Marseillais étaient arrivés à l'Opéra où Duprez donnait, ce soir là, sa représentation d'adieux. L'éminent ténor paraissait pour la dernière fois dans le *trio* de la *Juive* et dans le premier acte de *Lucie de Lamermoor* [*Lucia di Lammermoor*]. Il avait voulu associer M^{lle} Miolan à cette apothéose finale. Quel succès pour la jeune fille! Elle avait déjà cette vocalisation perlée, cette sûreté de goût, cette *maestria* de style, qui sont devenues célèbres dans toute l'Europe. Nos deux Marseillais furent ravis; quand ils retournèrent dans leur ville natale, ils y redirent fastueusement la gloire naissante de M^{lle} Caroline Miolan.

Deux ans après, en 1849, la sympathique artiste fut engagée à l'Opéra-Comique, où elle créa successivement le principal rôle de femme dans *Giralda*, d'Adolphe Adam; les Noces de *Jeannette*, de Victor Massé; la *Cour de Célimène*, d'Ambroise Thomas, et le *Nabab*, d'Halévy. Elle épousa à cette époque M. Carvalho, qui tenait l'emploi des secondes basses à la salle Favart.

M. Carvalho, – de son vrai nom: Carvaille – était un créole des Antilles, assez mauvais acteur, mais doué d'un naturel vif et intelligent. Il prit la direction du Théâtre-Lyrique. M^{me} Miolan-Carvalho accompagna son mari au boulevard du Temple.

Qui ne se rappelle, parmi les gens d'un âge déjà mûr, les belles soirées de l'ancien Théâtre-Lyrique: les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], // 100 // la *Reine Topaze*, la *Fanchonnette*, la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], *Don Juan* [*Don Giovanni*], et enfin *Faust*?

On peut dire de M^{lle} Carvalho qu'elle s'est vraiment incarnée dans le rôle de Marguerite. Depuis que nous tenons la plume du critique, nous avons vu défiler sous nos yeux des Gretchens aussi variées que les couleurs d'un kaléidoscope; nous avons eu à juger des Gretchens blondes, brunes, rousses, châtaines, hautes comme des tambours-majors ou petites comme des femmes de Lilliput. Nous avons vu tour à tour, sous les traits de l'héroïne de Goethe, M^{mes} Nilsson, Adelina Patti, M^{lle} Daram, M^{lle} Marie Rose, la Lucca et jusqu'à M^{lle} Krauss.

Aucune de ces cantatrices n'approche de la Marguerite des Marguerites, de M^{me} Miolan-Carvalho; aucune ne soupire comme elle la délicieuse phrase: *Et voici le jardin charmant, parfumé de myrte et de roses...* Aucune ne détaille avec cette perfection infinie les arabesques de l'air des Bijoux.

Heureux ceux qui ont entendu la Marguerite de Gounod, interprétée par M^{me} Carvalho; ils ont assisté là à l'une des plus complètes manifestations de l'art au dix-neuvième siècle.

DANIEL BERNARD

No. 106	TITLE	Chez Mme Carvalho. La vie d'une grande artiste racontée par elle-même.
	JOURNAL	<i>Le Télégraphe</i>
	DATE	Vendredi 5 juin 1885
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

**CHEZ MME CARVALHO
LA VIE D'UNE GRANDE ARTISTE RACONTÉE PAR ELLE-
MÊME**

Les affiches contenant le détail du programme de la représentation d'adieux de Mme Miolhan-Carvalho [Miolan-Carvalho] ont été posées hier sur les colonnes Morris.

La retraite définitive de celle qu'on s'accorde à reconnaître comme la plus grande cantatrice de cette dernière moitié du siècle, est un événement considérable qui émeut à juste titre le public parisien, dont l'enthousiasme reste toujours fidèle à ses idoles artistiques.

Jusqu'à ce jour, Mme Carvalho avait échappé au reportage. Tandis que d'autres, qui ne la valent ni par le talent, ni par le cœur, ni par les vertus privées, s'efforcent – par des réclames humblement sollicitées – d'attirer l'attention de la foule sur les cabrioles de leur existence de détraquées, Mme Carvalho ne consentit jamais à livrer au public autre chose que son âme d'artiste. Elle sut toujours dérober aux curiosités l'intimité de son foyer et la calme simplicité de sa vie d'épouse et de mère.

Nous avons cru, cependant, qu'il était bon, au moment où elle prépare la dernière manifestation publique de son génie, de prier Mme Carvalho de nous raconter elle-même les péripéties de sa longue carrière, faite tout entière de travaux artistiques et de triomphes scéniques.

Un rédacteur du *Télégraphe* s'est rendu à cet effet au domicile de l'éminente cantatrice, 54, rue Prony. Accueilli avec l'affabilité pleine de distinction et la grâce infinie dont elle a le secret, notre collaborateur a trouvé Mme Carvalho occupée à donner des soins à ses «élèves» les plus chères.

Il s'agit de toute une collection de plantes rares venues à grands frais des colonies et destinées au domaine de Valescure, près de Saint-Raphaël, où M. et Mme Carvalho comptent se retirer... un jour ou l'autre.

- Vous voyez, dit en souriant Mme Carvalho, je partage mon temps entre les soins que réclament mes petites élèves que je m'efforce d'acclimater

en France, et l'étude des rôles que je repasse pour ma représentation d'adieux.

Entre les deux grandes fenêtres du vaste salon, éclairé gaiement par le plein soleil de midi, les partitions de *Faust*, de *Roméo et Juliette* et de *Mireille* sont ouvertes sur un grand piano à queue. Les pages en sont griffées de signes au crayon et de coups d'ongle.

- Je ne me rappelle pas, continua Mme Carvalho, avoir jamais été aussi émue – au cours de ma longue carrière théâtrale – que je le suis à la veille de cette représentation dernière. Je sens qu'à mon entrée en scène, lundi, je serai aussi émue qu'une débutante. L'idée de paraître et de chanter pour la dernière fois devant ce public auquel je dois les grandes émotions et les suprêmes joies de ma vie, me donne une sorte de fièvre que je suis impuissante à maîtriser.

Les étapes d'une vie d'artiste

Rapidement, Mme Carvalho voulut bien raconter à notre collaborateur les étapes de sa carrière théâtrale.

Fille d'un musicien distingué de l'orchestre de l'Opéra, premier hautbois-solo, qui fit partie du groupe d'instrumentistes qui fonda, avec Charles Habeneck, la Société des concerts du Conservatoire, Caroline-Miolhan [Miolan] est née à Marseille, où son père avait été obligé d'aller exercer sa profession, pour se conformer aux règlements qui interdisaient aux membres de la nouvelle société musicale de faire partie des orchestres des théâtres de Paris.

Toute jeune, elle revint à Paris avec sa mère, devenue veuve, et un frère de beaucoup plus âgée qu'elle, violoniste distingué, qui mourut en Amérique, où il était allé chercher l'aisance qu'il désirait donner à sa mère et à sa jeune sœur, dont la situation était assez précaire.

A quatorze ans, Caroline Miolhan [Miolan] entra au Conservatoire, dans la classe de Duprez. Le célèbre ténor et Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] tenaient leur cours en dehors de l'immeuble officiel. Lorsque la jeune élève se présenta aux concours de fin d'année, elle était inconnue du jury et du public du Conservatoire. Ce fut une révélation. Les premiers prix d'opéra comique et de chant lui furent décernés à l'unanimité.

Mlle Miolhan [Miolan], malgré cette triomphale entrée dans la vie artistique, ne débuta que dix-huit mois plus tard à Paris. Son professeur Duprez l'emmena avec lui en province, dans une des nombreuses tournées

qu'il avait coutume de faire, l'habituant ainsi à la scène et lui faisant perdre, peu à peu, une timidité native.

Mlle Miolhan parut pour la première fois devant le public parisien à l'occasion de la représentation de retraite de Duprez, à l'Opéra.

Elle chanta avec un énorme succès le rôle de la princesse Eudoxie dans le deuxième acte de la *Juive*, et celui de Lucie, dans le premier acte de *Lucie de Lammermoor* [*Lucia di Lammermoor*]. La façon dont elle donna la réplique à son illustre maître lui valut, dès le lendemain, une proposition d'engagement de la part de Nestor Roqueplan, qui avait succédé au docteur Véron à la direction de l'Opéra.

Mais Roqueplan arrivait trop tard. Le matin même, M. Emile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, avait engagé la jeune cantatrice, sur la proposition d'Adolphe Adam, qui l'avait choisie pour créer le principal rôle de *Giralda*.

Caroline Miolhan n'avait pas vingt ans. Elle débuta dans l'*Ambassadrice*, d'Auber. Elle chanta ensuite *Giralda*, et conquit définitivement, avec cette création, sa place au théâtre de la rue Favart.

Mariage d'artistes

A la même époque, on comptait au nombre des pensionnaires de l'Opéra-Comique un jeune homme au teint mat, à l'accent créole qui, possesseur d'une voix de basse assez médiocre, se faisait remarquer par de solides qualités de comédien et une vive intelligence artistique. Ce jeune chanteur, que son directeur engageait beaucoup à abandonner le chant au profit de la Comédie – se nommait Carvalho. Il s'éprit de sa jeune et brillante camarade. Deux mois après, on les mariait.

Mais le jeune couple ne devait pas rester longtemps à l'Opéra-Comique. Malgré ses brillantes créations des *Noces de Jeannette*, du *Carillonneur de Bruges*, des *Mystères d'Udolphe*, etc., etc., Mlle Miolhan [Miolan], devenue Mme Carvalho, n'inspirait pas une confiance absolue à M. Perrin qui, aujourd'hui, doit être bien surpris de son erreur d'alors. L'engagement de Mme Carvalho ne fut pas renouvelé, en dépit du succès qu'elle obtint dans le rôle d'Isabelle du *Pré-aux-Clercs*, rôle que M. Perrin ne lui confia qu'avec crainte et seulement parce que l'*andante* de l'air fameux «Souvenir du jeune âge» était trop grave pour les voix de Mlles Caroline Duprez et Lefèvre (Mme Faure), les deux étoiles de la maison.

Une tournée en Allemagne

M. et Mme Carvalho entreprirent alors une tournée en Allemagne qui ne fut pas sans profits pour les jeunes époux.

Au retour, Mme Carvalho fut engagée au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, pour créer la *Fanchonnette* de Clapisson. Ce théâtre était dirigé par un nommé Pellegrin, auquel le privilège avait été accordé par Napoléon III, en récompense des représentations que cet impresario avait organisées pour l'armée au camp de Châlons.

Au Théâtre-Lyrique

Mais Pellegrin ne résista pas longtemps. Et, comme les destinées du théâtre reposaient sur la tête de Mme Carvalho et sur la pièce qu'elle devait créer, on confia à son mari la direction du théâtre. Quelques amis constituèrent le capital nécessaire, et la *Fanchonnette* inaugura, avec le succès que l'on sait, cette merveilleuse période lyrique, qui fut si brillante au point de vue de l'art et si désastreuse au point de vue financier.

De 1856 à 1869, au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple et à celui de la place du Châtelet, Mme Carvalho créa ou reprit:

La Fanchonnette, 1^{er} mars 1856
La Perle du Brésil (Zora);
La Reine Topaze, 27 décembre 1856;
Le Barbier de Séville [*Il barbiere di Siviglia*] (Rosine [Rosina]);
Margot (5 novembre 1857);
Les Noces de Figaro [*Le nozze di Figaro*] (Chérubin [Cherubino]);
Faust (Marguerite), 19 mars 1859
Philamon et Baucis (Baucis), 18 février 1860;
La Flûte enchantée [*Die Zauberflöte*] (Pamina), février 1865;
Le Freyschutz [*Der Freischütz*] (Agathe);
Don Juan [*Don Giovanni*] (Zerline [Zerlina]);
Mireille, 19 mars 1864
La Fiancée d'Abydos (Zuleïka), 30 décembre 1865
Roméo et Juliette, 27 avril 1867.

Jours mauvais

Vinrent les mauvais jours. Accablé par les charges inouïes que faisaient peser sur son théâtre les exigences de la Ville, M. Carvalho dut abandonner la partie.

Le dévouement et le désintéressement de Mme Carvalho furent alors au-dessus de tout éloge. Il lui était dû cent soixante mille francs d'appointements. Elle les abandonna aux créanciers de son mari.

L'Opéra recueillit la créatrice de *Faust*, qui débuta dans le rôle de la Reine des *Huguenots* et qui chanta, avec le succès que l'on sait, les «princesses» du grand répertoire.

La guerre interrompit cette nouvelle série de succès. La paix signée, Mme Carvalho fit une campagne à l'étranger.

Elle chanta successivement en Belgique et en Angleterre:

Les Diamants de la couronne (la Catarina),
Le Pardon de Ploërmel (Dinorah), création à Londres avec Faure.
Lucie de Lammermoor [*Lucia di Lammermoor*] (Lucie [Lucia]),
Rigoletto (Gilda),
Fra-Diavolo (Zerline),
Il Ballo in Maschera (Amélia),
La Fille du régiment (Marie),
L'Etoile du Nord (Catherine).

A l'Opéra

A son retour à Paris, Mme Carvalho fit une nouvelle apparition à l'Opéra-Comique, sous la direction de Camille du Locle et de Leuven. Puis elle entra à l'Opéra, où M. Halanzier venait de confier la direction de la scène à M. Carvalho.

Quand son mari, après avoir dirigé pendant deux ans le Vaudeville où il monta entre autres pièces remarquables *l'Arlésienne*, de Daudet et de Bizet, dont le succès actuel lui donne raison contre les critiques d'alors, prit la direction de l'Opéra-Comique, Mme Carvalho réintégra le théâtre de ses premiers triomphes.

A l'Opéra-Comique

On se souvient des merveilleuses reprises dont elle fut l'âme et qui firent la fortune de ce théâtre si longtemps délaissé par le public: la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], *Roméo et Juliette*, etc., etc.

Depuis deux ans, Mme Carvalho ne fait plus partie de la troupe de l'Opéra-Comique. Elle ne figure donc plus, depuis cette époque, aux comptes de ce théâtre. Il n'y aurait, du reste, pas grand inconvénient pour les actionnaires à ce que son traitement lui eût été conservé, puisque M. Carvalho possède à lui seul les trois quarts des parts du capital, plus le cinquième du quatrième quart.

Valescure et Puys-lez-Dieppe

La vie actuelle de M. et de Mme Carvalho se partage, en dehors des obligations qui les retiennent le plus souvent à Paris, entre leurs deux propriétés de Puys, près Dieppe, et de Valescure, dans le Var.

Valescure est l'objet de tous leurs soins. C'est là que le directeur de l'Opéra-Comique et Mme Carvalho comptent se retirer et se reposer des fatigues de leur longue carrière

Sur les bords de la mer, au milieu d'une forêt de pins plantés par eux, ils ont fait construire une villa dont la pièce principale est une petite salle de spectacle où des soirées dramatiques et musicales seront offertes aux amis de la maison. Il y aura peu d'élus, mais quel régal pour ceux qui seront admis à ces fêtes de l'art!

On le voit, la vie de famille et d'intérieur est la principale préoccupation de la grande artiste, qui n'eut jamais de la femme de théâtre que le génie et l'enthousiasme artistique.

No. 107	TITLE	Mme Miolan-Carvalho
	JOURNAL	<i>Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche</i>
	DATE	Samedi 6 juin 1885
	ISSUE/YEAR	No. 23; 11 ^e année
	AUTHOR	E. A. Spoll
	PAGES	90-91
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Mme MIOLAN-CARVALHO

G. Bénédict, critique musical du *Sémaphore*, poète provençal à ses heures, et surtout homme d'esprit, a raconté par quel hasard Mme Carvalho est née à Marseille, au lieu de venir au monde à Paris, où son père, François-Félix Miolan, remplissait la triple fonction de chef de musique, des gardes du corps, de hautbois à l'Opéra et de professeur de cet instrument au Conservatoire, où il fut un des fondateurs de la Société des Concerts.

Dans un de ces concerts spirituels que la Société des amateurs donnait jadis au Théâtre-Français de Marseille, on vit un soir, s'avancer un jeune artiste de bonne mine, tenant en main un cor anglais, sur lequel il exécuta un air varié de sa composition. Il fut très applaudi et le directeur du Grand-Théâtre, M. Chapus, qui avait assisté au concert, séduit par le talent de l'artiste, aussi exercé sur le hautbois que sur le cor anglais, lui fit des propositions tellement avantageuses, qu'elles le décidèrent à se fixer à Marseille avec sa jeune famille.

Voilà pourquoi, au lieu de naître à Paris, Caroline Miolan vit le jour à Marseille, 16, rue Paradis, au troisième étage de la maison voisine d'un luthier, M. Carriaux.

M. Miolan jouissait ainsi d'une position fort honorable, lorsqu'il fut, dans la force de l'âge, enlevé à sa famille, dont il était l'appui. Restée seule avec trois enfants, Mme Miolan, cédant aux conseils de ses amis, revint à Paris, où il lui était plus facile de s'occuper de leur avenir.

La jeune Caroline, dont son père avait commencé l'éducation musicale, et qui montrait les dispositions les plus extraordinaires, était déjà bonne musicienne; elle se mit à étudier sérieusement le chant et entra en 1845 au Conservatoire, dans la classe de Duprez, dont elle devint bientôt la meilleure élève.

En 1847, elle fut admise à concourir.

- Je voudrais bien être sûre d'avoir un accessit, dit-elle à son professeur. Que l'on juge de sa joie, lorsqu'elle s'entendit appeler pour

recevoir le premier prix de chant. Son coup d'essai avait été un coup de maître.

Lorsque Mme Miolan alla, suivant l'usage, remercier le directeur du Conservatoire avec sa fille.

- Eh bien! demanda Auber, qu'allez-vous faire de cette petite?

- Puisque vous lui avez donnée un premier prix, dit la mère, c'est pour qu'elle s'en serve; elle se destine au théâtre.

- C'est qu'elle n'est pas jolie, reprit Auber, en lorgnant la jeune fille, alors très chétive.

- Qu'est-ce que cela fait, si elle a du talent, répondit Mme Miolan.

Mais Duprez ne perdait pas de vue son élève de prédilection, il la produisait dans des concerts où son précoce talent la faisait beaucoup remarquer.

Ce fut ainsi que, vers la fin de l'année 1849, Mlle Miolan chanta successivement à une soirée, chez Mme Perrée, femme du directeur du *Siècle*, puis avec son maître, au bénéfice des incendiés de Valmondois, enfin à la représentation de retraite de Duprez, qui eut lieu à l'Opéra, le vendredi 14 décembre 1849.

On avait fait quelques difficultés pour mettre sur le programme le nom presque inconnu de Mlle Félix Miolan; le soir, il était célèbre, et elle était engagée à l'Opéra-Comique.

Cet engagement partait du 10 janvier 1850. Adam, qui écrivait *Giralda*, pour ce théâtre, en destinait le principal rôle à Mlle Miolan, lorsque les nécessités du répertoire l'obligèrent de débiter à l'improviste dans *Ambassadrice*, le 29 avril.

C'était une lourde tâche pour la frêle pensionnaire de M. Perrin, que de reprendre un rôle où s'étaient fait applaudir Mmes Damoreau [Cinti-Damoreau], Lavoye et Cabel. Le succès de la débutante dépassa les prévisions les plus optimistes.

Un début si brillant excita l'envie; ne pouvant s'en prendre à la chanteuse, on dauba sur la comédienne; elle était gauche, elle ne savait ni parler, ni marcher, bref M. Scribe effrayé, lui fit retirer le rôle de *Giralda*.

Sur ces entrefaites, Mlle Miolan dut remplacer Mme Ugalde dans celui de Virginie du *Caïd*, et, bien que le comique en fût un peu gros pour sa nature, elle joua d'une façon charmante.

Un soir qu'il assistait à la représentation de cet opéra, dans la loge directoriale, M. Scribe fut tout étonné de l'esprit et de l'entrain de la comédienne.

- Mais elle ne joue pas mal du tout, cette petite, dit-il à M. Perrin.

Il faut lui rendre le rôle de *Giralda*.

A la sortie du théâtre, Mlle Miolan reçut un bulletin de répétition pour le lendemain.

Croyant à une méprise, elle alla trouver M. Perrin.

- Non, Mademoiselle, lui répondit le directeur, il n'y a pas d'erreur; vous répéterez demain *Grisalda*.

Adolphe Adam fut aussi enchanté que Mlle Miolan de ce revirement inattendu, car il tenait beaucoup à sa *Giralda*.

Et il avait raison. En effet, bien que représentée en pleine canicule, c'est-à-dire le 20 juillet, la *Nouvelle Psychée*, comme on l'appela d'abord, obtint, grâce à la principale interprète, le succès le plus complet.

Mlle Félix Miolan s'est révélée tout entière dans *Grisalda*, écrivit F. Halévy, dans son feuilleton. Le maître n'avait pas tort; car, dans ce joli rôle, la créatrice donnait déjà la mesure de son talent par la netteté et la facilité de ses vocalises, la correction de son style et sa manière exquise de phraser.

Une grande artiste, Mme Cornélie Falcon, dont le nom a tracé dans l'histoire de l'art un sillon lumineux, assistait à l'une des premières représentations de l'ouvrage d'Adam.

- «Voyez-vous cette petite fille? dit-elle aux personnes qui l'accompagnaient, eh bien, c'est, avec l'Albinoni, la première cantatrice de l'Europe.»

Dix ans plus tard, un beau soir de *Faust*, la Patti enthousiasmée s'écriait : «Mme Carvalho est la première chanteuse du monde!»

Malgré ce grand succès, on hésitait cependant à confier à la jeune pensionnaire des rôles nouveaux. Successivement, dans le cours de l'année 1851, on lui fait remplacer Mme Ugalde dans le *Calife de Bagdad*, Mlle Lefebvre dans la *Chanteuse voilée*, Mme Cabel dans les *Voitures versées*, et je ne sais plus qui dans l'*Eau Merveilleuse*; et chacune de ces reprises est pour Mlle Miolan l'occasion d'un concert d'éloges absolument unanime.

L'année 1852 lui apporta une nouvelle création, le rôle de Mésangère dans le *Carillonneur de Bruges*. Elle avait à lutter contre l'intérêt et la curiosité qu'inspirait une débutante, Mlle Wertheimber, douée d'une admirable voix de mezzo-soprano, néanmoins, malgré le succès de cette dernière, la meilleure place fut pour Mlle Miolan, qui eut les honneurs de la représentation.

La reprise d'*Actéon* et celle de la *Sirène*, qui la suivit de quelques jours allaient permettre à la jeune cantatrice de montrer la souplesse et la variété d'un talent déjà accompli. Aucun abonné de l'Opéra-Comique n'a oublié les délicieux ornements dont Mlle Miolan brodait le tissu mélodique du *fabliau* dans *Actéon*, ni les prodigieuses vocalises de la *Sirène* qui justifiaient deux fois son titre.

Les *Mystères d'Udolphe*, qui furent représentés le 4 novembre de la même année n'eurent pas le succès qu'on espérait d'une partition qui n'était pas sans valeur; mais on fit la part des interprètes, et Mlle Miolan sut mériter la première dans le rôle de Christine.

Ce fut par ricochet que la jeune cantatrice reçut le rôle des *Noces de Jeannette*, d'abord destiné à une autre artiste.

Ce rôle n'avait primitivement que des airs de peu d'importance, des airs de dugazon. Ce fut Mlle Miolan, qui, aux répétitions, suggéra aux auteurs l'idée d'un morceau brillant, qui fit valoir ses qualités de vocaliste. De là sont nés l'air et la scène du rossignol.

Nous n'avons pas à rappeler le succès de cet opéra qui n'a jamais quitté le répertoire de l'Opéra-Comique, Mlle Miolan, au dire de tous, s'y montra aussi charmante comédienne que brillante virtuose.

C'est peu de temps après que Mlle Miolan devint Mme Léon Carvalho.

L'année 1853 devait encore être marquée par une nouvelle création. Le *Nabab* d'Halévy fut représenté le 1^{er} septembre et assez froidement accueilli, malgré le talent déployé par ses interprètes et surtout par Mme Carvalho.

Sur ces entrefaites, l'artiste dut prendre un congé de plusieurs mois, dont l'issue fut la naissance d'un fils.

Pendant ce temps, on préparait à l'Opéra-Comique une reprise solennelle du *Pré aux Clercs*. Le rôle d'Isabelle était réservé à Mme Vandenneuvel Duprez, mais aux répétitions on s'aperçut que l'air du deuxième acte était écrit trop haut pour sa voix. Le transposer, il n'y fallait pas songer. Dans son embarras, le directeur s'adressa à Mme Carvalho, alors en villégiature à Boulogne-sur-Mer. Elle se déclara prête à chanter le rôle et revint à Paris. Le 16 septembre 1854 restera une date dans la carrière

artistique de Mme Carvalho. Pour la première fois, de l'aveu des plus anciens abonnés de l'Opéra-Comique, le côté poétique du personnage d'Isabelle était compris et merveilleusement rendu. Mme Casimir, douée d'un magnifique organe, en avait fait ressortir les côtés brillants, la nouvelle interprète, outre une virtuosité sans égale, fit admirer des qualités de style et de diction qui la placèrent hors de pair.

Le triomphe fut si complet que M. Perrin déchira le traité qui donnait à Mme Carvalho mille francs par mois pour en signer un nouveau qui portait ses appointements à trente mille francs.

Malheureusement ce nouveau traité n'eut pas la durée que l'on espérait. M. Perrin ayant exigé que l'éminente artiste apprît et chantât les *Diamants de la Couronne* en quelques jours, Mme Carvalho trop consciencieuse pour accepter la réalisation d'un tour de force impossible, préféra voir rompre son engagement.

Aux aguets, M. Pellegrin dont le théâtre lyrique agonisait, offrit un engagement à Mme Carvalho pour créer la *Fanchonnette* de Clapisson au lieu et place de Mme Cabel et finalement repassa sa direction à M. Carvalho.

En changeant de salle, la cantatrice ne changea pas de public, les délicats les véritables amateurs allèrent au boulevard du Temple, au lieu de s'arrêter au boulevard des Italiens et M. Perrin ne fut pas longtemps à s'apercevoir de la faute que lui avait fait commettre un moment d'irritation.

En effet le succès de la *Fanchonnette* et surtout celui de sa principale interprète fut étourdissant. Jamais on n'avait vocalisé avec plus d'audace ni de correction uni plus de style à une flexibilité de voix plus étonnante, ce ne fut qu'un long cri d'admiration et cependant ces prodiges allaient être effacés par la foudroyante exécution de la *Reine Topaze* de Victor Massé. La musique alla aux nues, Mme Carvalho alla plus haut. Dans la chanson de l'*Abeille* qu'elle susurrât délicieusement du bout des lèvres, dans les effrayantes vocalises sur le *Carnaval de Venise*, elle déploya des ressources inattendues même de sa part, comparables aux prouesses des virtuoses les plus célèbres : Persiani, Sontag, Alboni.

Un nouvel opéra de Clapisson, *Margot*, n'eut pas le succès de la *Fanchonnette*, mais celui de la cantatrice n'en fut pas diminué. Dans les vocalises de *Margot* l'artiste fit preuve d'un mécanisme prodigieux. «Elle joue de la voix, dit ici même M. Jouvin, comme Paganini jouait du violon et Liszt du piano.» – «Si l'on chante au ciel, on n'y chante pas mieux, s'écria Léon Gatayes. Y chante-t-on aussi bien?»

La reprise de la *Perle du Brésil* fut encore pour Mme Carvalho l'occasion des ovations les plus flatteuses. Le rôle de Zora, créé par Mlle Duez, une charmante élève de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau], rôle

presque tombé et qui n'était point à sa taille, fut relevé d'un seul coup par l'éminente cantatrice. Des trois morceaux qu'il contient elle sut faire autant de merveilles, grâce à la perfection d'un style inimitable, si bien que l'on s'étonna qu'ils eussent été écrits pour une autre. «Mme Carvalho, dit excellemment M. Jouvin, met toutes les délicatesses de son style à faire valoir une musique où les délicatesses abondent.»

Quelque temps après, dans un concert donné par le *Figaro* à l'hôtel du Louvre, avec le concours des plus éminents virtuoses, Mme Carvalho chanta la romance du *Pré aux Clercs* avec toute la magie de son style incomparable, et selon l'expression d'un chroniqueur:

Paris, pour Isabelle eut les yeux de Mergy.

C'est le 13 mai 1858, par les *Noces de Figaro*, que M. Carvalho inaugura la belle série de reprises dans lesquelles il a si merveilleusement restitué les chefs-d'œuvre des maîtres et fourni à Mme Carvalho l'occasion de déployer dans toute leur maîtrise des qualités de style seules dignes de traduire les sereines beautés des maîtres. // 91 //

Le rôle de Chérubin ne se compose que de deux airs, deux perles inestimables: l'air du premier acte: *Je ne sais quelle ardeur me pénètre* et la romance: *Ce doux martyr me prit un jour*. La grande artiste par son incomparable manière de phrases, la simplicité pleine de charme de son style, la pureté de sa voix se montra la géniale interprète du génie même de la musique. «Qui ne l'a pas entendu, s'écria Paul de Saint-Victor, n'aura pas su ce que c'est que le chant pur, accompli, parfait, le *beau idéal* de la voix humaine.»

La première représentation de *Faust* eut lieu le 19 mars 1859. Je ne m'étendrai pas sur l'interprétation du personnage de Marguerite dans lequel s'est tellement incarné le magnifique talent de Mme Carvalho, que cette création a quelquefois, et bien injustement, fait tort à celles qui l'ont suivie. Mme Carvalho se révélait dans ce rôle sous un nouveau jour. L'organe de la cantatrice fortifié par un travail intelligent supportait sans fatigue le terrible *crescendo* du trio final, après les prouesses de vocalisation de l'air des *Bijoux*. Puis c'était la tragédienne qui se révélait à son tour. «Ce n'est pas une femme, c'est une âme, disait Fiorentino; on n'a jamais rien vu de si beau.»

De la brumeuse Allemagne *Philémon et Baucis*, de Gounod, allait transporter Marguerite sous l'azur de l'Hellade, et métamorphoser la blonde Gretchen en une de ces divines statuettes modelées par les coroplastes de Thespies. La représentation eut lieu le 18 février 1860.

Mme Carvalho chanta, avec ce charme et ce style qu'il faut renoncer à louer, le rôle de Baucis, dont elle sauva les côtés un peu vifs à force de candeur et de grâce chaste.

C'est à partir du 1^{er} avril 1860 que l'éminente cantatrice alla chaque année au Théâtre-Italien de Covent Garden, initier les Anglais aux merveilles de l'école française du chant. Elle débuta par le rôle de Dinorah du *Pardon de Ploërmel* qu'elle chanta avec cette méthode sûre, ce style noble et large, qui lui avaient acquis la première place parmi les cantatrices de l'Europe.

Avec l'inauguration du nouveau Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, le 30 octobre 1862, a commencé pour Mme Carvalho une nouvelle et brillante période. *Faust* en fit naturellement les premiers frais.

Ici se place dans la vie de Mme Carvalho un incident touchant. Engagée à Marseille, sa ville natale qu'elle n'avait jamais revue depuis son enfance, elle désira que sa première représentation fût au bénéfice des pauvres, et, en mémoire de la perte récente de son excellente mère elle ajouta mille francs au produit de la recette

Les Marseillais n'ont pas seulement le culte des arts, ils ont celui de la reconnaissance. A la représentation d'adieu ses compatriotes lui offrirent un magnifique bracelet. Ce bijou lui fut présenté en scène au moment où elle venait d'achever les variations du *Carnaval de Venise*, «comme un témoignage d'admiration pour son talent et la noblesse de son cœur.»

Mme Carvalho fut si émue de cet hommage, que l'impeccable artiste dut recommencer trois fois la première mesure de la chanson de l'*Abeille* et finalement fondit en larmes aux acclamations enthousiastes d'une salle qui partageait son émotion.

Nous arrivons enfin à une nouvelle création. *Mireille* fut représentée le 19 mars 1864 et retrouvant dans l'opéra de Gounod l'inspiration poétique de *Faust*, Mme Carvalho fit de l'héroïne du *félibre* une figure vivante et colorée, dont le souvenir ne saurait disparaître, «Mme Carvalho, dit M. Jouvin, chante Mireille avec cette science de la demi-teinte et cet art de terminer la phrase musicale, qui constituent son style.»

Mais Mme Carvalho allait ajouter un triomphe à ses triomphes passés dans la magnifique reprise de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] que M. Carvalho nous donnait pour la première fois dans son intégralité. Dans le rôle tendre et charmant de Pamina, la grande artiste montra une fois de plus qu'elle était l'interprète née de Mozart.

On ne sait, en effet, ce qu'on doit le plus admirer chez Mme Carvalho de l'intelligence qu'elle déploie dans la composition d'un rôle nouveau, ou du soin pieux, de la science profonde avec lesquels elle interprète des œuvres consacrées.

Une autre création, le rôle de Zuleïka dans la *Fiancée d'Abydos* de M. Barthe fit dire avec justesse de l'artiste: «C'est l'héroïne de lord Byron idéalisée par le génie même du chant.» Cet ouvrage représenté le 30 décembre 1865 ne fut pas accueilli avec beaucoup de faveur.

L'année suivante, un autre concert du *Figaro* valut à Mme Carvalho un succès bien doux pour le légitime orgueil de l'artiste. Pour la première fois elle chantait concurremment avec la Patti, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa réputation. La cantatrice française se surpassa, si la perfection peut se surpasser et la Patti eut le bon goût d'applaudir la première celle qui venait de montrer à sa jeune renommée le chemin qu'il y avait à parcourir avant d'atteindre à la sienne.

Bientôt Mme Carvalho allait donner une nouvelle preuve de la souplesse de son talent en interprétant dans la superbe reprise de *Don Juan* [*Don Giovanni*] le rôle de Zerline [Zerlina] auquel elle donna une valeur que l'on était loin de lui soupçonner avant de l'avoir entendue.

Il en fut de même du rôle d'Agathe dans *Freischütz*, qu'elle aborda avec cette autorité qu'elle apportait dans l'interprétation des chefs-d'œuvre, mais que bientôt tout entière à l'étude de *Roméo et Juliette*, elle abandonna à Mlle Schoeder.

L'œuvre de Gounod fut représentée le 27 août 1867.

Juliette, encore une de ces poétiques figures rêvées par un grand poète et incarnées dans le génie d'une sublime interprète. Jamais tragédienne lyrique ne s'est élevée plus haut que Mme Carvalho dans ce rôle, jamais l'artiste n'avait donné une plus éclatante preuve de la flexibilité de son talent.

Cette même année eut lieu la représentation au bénéfice de Mme Carvalho. La recette fut énorme, mais encore au-dessous de l'ovation qui accueillit la bénéficiaire. La grande artiste en a conservé le précieux souvenir, car si le public parisien a pour elle une prédilection marquée, on peut affirmer qu'il est payé de retour.

L'année suivante, Mme Carvalho fut l'objet d'une distinction rare. Elle reçut la grande médaille du Mérite et du Génie de Hollande.

Peu de temps après la fermeture, du Théâtre Lyrique, Mme Carvalho contracta un engagement avec l'Opéra, et fit son début, le 25 novembre 1868, dans le rôle de la reine de Navarre des Huguenots. Elle en fit valoir toutes les nuances, sentir toutes les grâces et toutes les finesses, au point que selon la juste expression de Paul de Saint Victor, on croyait l'entendre pour la première fois.

Tour-à-tour *Faust*, *Guillaume Tell*, *Don Juan* furent pour l'éminente cantatrice l'occasion de succès sans cesse renouvelés, lorsque la guerre de 1870 vint en interrompre le cours.

Le 1er septembre 1871, Mme Carvalho fit sa première rentrée à l'Opéra-Comique dans le rôle d'Isabelle du *Pré-aux-Clercs* et retrouva devant un public d'élection l'écho des succès de 1854. Après la romance du premier acte ce fut un frémissement d'admiration jusqu'à l'air du deuxième acte, admirablement accompagné par Croisilles, et qui se termina par des bravos frénétiques.

L'année suivante, à l'apogée de sa réputation, Mme Carvalho voulut reprendre ce rôle d'Henriette de *Ambassadrice*, qui avait été la première victoire de la petite élève de Duprez, et qu'elle chanta divinement. Puis ce fut la reprise de *Roméo et Juliette*, non moins fêtée par les admirateurs de l'artiste. *Mireille* succéda et ce fut encore Mme Carvalho qui sut animer cette pastorale tragique d'un souffle poétique.

N'oublions pas, en 1874, la belle reprise des *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], dans laquelle la cantatrice accomplit ce miracle de se surpasser elle-même.

Le 31 mars 1875, Mme Carvalho reparut sur la scène de l'Opéra, alors salle Ventadour, dans *Hamlet*, et, au dire de tous, aucune cantatrice ne s'était encore mieux assimilé ce périlleux rôle d'Ophélie dans le double chef d'œuvre de Shakespeare et de M. Ambroise Thomas.

A la reprise des *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], abandonnant à une débutante, Mlle Breton, le rôle de Chérubin, Mme Carvalho prit celui de la comtesse qu'elle sut, de par l'autorité de son talent placer en première ligne.

La place nous manque pour passer en revue les brillantes reprises de cette période. Cependant nous ne saurions passer sous silence celle de *Robert le Diable*. Elle fit brillamment la conquête du rôle d'Isabelle, dont elle eut l'art exquis de rajeunir les beautés.

Enfin le 21 mars 1880, la grande artiste fit ses adieux dans *Faust* au public de l'Opéra. Elle rentra définitivement à l'Opéra-Comique berceau de ses premiers succès. Ce fut dans le rôle de Pamina que Mme Carvalho reparut devant les habitués de la salle Favart et renouvela, à quinze ans de distance, les merveilles de la fameuse reprise de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] au théâtre Lyrique. Jamais elle ne fut plus acclamée que dans cette belle représentation qui consacrait son retour définitif.

Ici nous arrêtons cette longue énumération de succès: les autres datent d'hier. Comme on l'a vu l'existence de Mme Carvalho est peu accidentée,

comme les peuples heureux elle n'a pas d'histoire. Comme la Malibran elle a été célèbre dès le commencement de sa carrière. On peut dire de l'illustre cantatrice que son talent est éminemment français, car la caractéristique de son talent si varié, si complet, est le style, expression suprême du goût, la qualité française par excellence, et le respect du texte des maîtres.

Pour finir, une anecdote à ce propos.

C'est un fait acquis que l'expression musicale ne peut que perdre à l'altération de la mesure, bien que beaucoup d'artistes et des plus grands, changent à leur gré le mouvement des morceaux.

Cette théorie fut un jour spirituellement commentée par Mme Carvalho, c'est M. Thurner qui rapporte le fait.

A la répétition pour le bénéfice de Roger, la grande artiste place devant le pupitre de Girard, le chef d'orchestre de l'Opéra, les variations du *Carnaval de Venise*.

Girard regarde avec défiance le morceau, puis légèrement inquiet demande à la cantatrice de lui indiquer où il faut ralentir, où il faut presser.

- Mais, Monsieur Girard, répond malicieusement Mme Carvalho, je chante *tout simplement* en mesure.

Girard alors rayonnant se retourne vers l'orchestre :

- Messieurs, dit-il à ses artistes, voici une sensation nouvelle pour nous; Mme Carvalho nous fera l'honneur – bien rare à l'Opéra – de chanter en mesure.

Et l'orchestre d'applaudir.

Ajoutons en terminant qu'il se produira certainement pour les hommes de notre génération ce qui est arrivé aux contemporains de la Malibran et de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau], on ne pourra plus entendre par d'autres que Mme Carvalho les rôles auxquels elle a imprimé l'ineffaçable marque de son génie. On peut la rappeler, on ne la fera jamais oublier.

E.-A. Spoll

No. 108	TITLE	Mme Miolan-Carvalho
	JOURNAL	<i>Journal des débats</i>
	DATE	Jeudi 11 juillet 1895
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Adolphe Jullien
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Mme MIOLAN-CARVALHO

Mme Miolan-Carvalho est morte. A ce seul nom s'éveillent tous mes souvenirs de jeunesse, et je l'ai si souvent entendue et applaudie, d'abord au boulevard du Temple, ensuite à la place du Châtelet, puis à la place Boïeldieu, sans oublier l'Opéra, que je ne sais par quel bout commencer.

Avant tout, quand j'étais collégien, c'étaient les soirées du dimanche où mes parents me menaient entendre et *la Fanchonnette* et *la Reine Topaze*, où mes jeunes oreilles étaient toutes surprises par ce gazouillement d'oiseau, par cette limpidité, cette agilité de la voix et ces éblouissantes vocalises. Qui n'a pas entendu M^{me} Miolan-Carvalho lancer devant toute une salle en délire le refrain moqueur de la chanteuse des rues: *la Fanchonnette vous chansonnait*, ou la chanson bourdonnante de l'Abeille dans *la Reine Topaze*, ne peut pas se douter du succès qu'elle obtenait au boulevard du Temple, auprès d'un public où toutes les classes étaient représentées. Ce furent ces deux grands succès qui fondèrent la vogue du Théâtre-Lyrique, que M. Carvalho avait pris dans de très mauvaises conditions des mains de Pellegrin, et dont M^{me} Miolan, qu'il venait d'épouser, après avoir chanté à côté d'elle à l'Opéra-Comique, fut véritablement la bonne fée.

Aussi le nom de M^{me} Miolan-Carvalho est-il inséparable du souvenir du Théâtre-Lyrique. Il est bien vrai que ces deux rôles de la Fanchonnette et de Topaze se rapprochaient encore de ceux qu'elle avait chantés ou créés à l'Opéra-Comique, en sortant du Conservatoire. Oui, c'était là de l'opéra-comique pur et qui renouvelait pour elle les brillants succès qu'elle avait déjà remportés en créant la Giralda d'Adolphe Adam; la Jeannette, de Victor Massé. D'autres créations dans *la Cour de Célimène*, de M. Ambroise Thomas, et *la Nabab*, d'Halévy, ne lui avaient été d'aucun bénéfice; mais la façon supérieure dont elle avait chanté l'Isabelle du *Pré aux Clercs* l'avait, avec Jeannette et Giralda, placée au premier rang en confirmant toutes les espérances que son maître Duprez fondait sur elle. Cette jeune fille, que le hasard des voyages avait fait naître à Marseille en 1827, – car son père, y ayant remporté de jolis succès comme hautboïste, s'était établi dans cette ville, – était, à l'époque de ses débuts, une petite personne très maigre, au visage effilé, au profil mince et dont la voix, extrêmement limpide et merveilleusement agile, était frêle et ténue comme la chanteuse elle-même.

Elle allait changer de voie et singulièrement agrandir son style en chantant le délicieux rôle de Chérubin [Cherubino] dans la reprise des *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*] qui fit courir tous les amateurs de Paris au boulevard du Temple, et le souvenir de ces trois admirables cantatrices : M^{mes} Vandenneuvel-Duprez, Miolan-Carvalho et Ugalde, est encore présent à l'esprit de tous ceux qui furent à même, alors, de les entendre et de les applaudir. C'était en 1858. Dès l'année suivante, M^{me} Miolan-Carvalho mettait le sceau à sa réputation en créant la Marguerite de Gounod dans ce *Faust* qu'elle eut l'honneur de nous révéler et le courage de soutenir avec obstination; car il aurait pu se faire que cet opéra, d'abord accueilli avec froideur, disparût assez vite et ne fournit pas, par conséquent, l'étonnante carrière qu'il a parcourue dans le monde entier, si le directeur ne l'avait pas maintenu énergiquement sur l'affiche, un peu par intérêt pour le compositeur et beaucoup par affection pour sa femme. Et, quelques temps après, M^{me} Carvalho chantait encore de façon délicieuse la Baucis du même maître. Elle avait trouvé «son musicien»; il avait trouvé «son interprète» et tous les deux étaient à jamais unis dans l'histoire de l'art musical français.

Quand M. Carvalho abandonna le Théâtre-Lyrique, – deux années pendant lesquelles il fut remplacé par Charles Réty qui eut la chance de faire représenter *la Statue* d'Ernest Reyer – M^{me} Carvalho le suivit dans la retraite. Elle chanta alors dans les concerts, en province, à l'étranger; mais quand on inaugura, en 1862, le Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, M^{me} Carvalho y rentra en triomphatrice à côté de son mari qui succédait lui-même à son successeur. Ce fut peut-être alors, jusqu'à la guerre, la période la plus brillante de la carrière de M^{me} Carvalho. Sans rien perdre de sa virtuosité, de sa sûreté extraordinaire comme chanteuse à roulades, elle avait notablement développé sa voix, elle avait élargi son style, et sans avoir les qualités de comédienne qui lui firent toujours défaut, elle mettait dans la moindre phrase mélodique une telle égalité, une expression si douce et si caressante que les spectateurs, émerveillés, n'en demandaient pas davantage et la trouvaient une Juliette, une Marguerite, une Zerline incomparables.

Et la vérité est qu'elle avait une façon de phraser merveilleuse; qu'elle savait captiver son auditoire avec un tout petit bout de récitatif, tant elle y mettait de charme et de séduction vocale. Et quelles créations se succèdent alors pour la brillante artiste! Avant tout, Mireille, puis Pamina, de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]; – autant vaut ne pas parler de *la Fiancée d'Abydos*, de M. Barthe, que la célèbre cantatrice n'était pas très heureuse de chanter devant les banquettes tandis qu'une jeune chanteuse suédoise, du nom de Nilsson, attirait la foule au même théâtre avec *Martha*; – Zerline [Zerlina], de *Don Juan* [*Don Giovanni*], Agathe du *Freischütz*, qui dépassait bien un peu ses forces, Juliette enfin où elle était peut-être plus parfaite encore que dans Marguerite... Et savez-vous quel rôle elle reprit, après d'aussi glorieuses créations, pour dire adieu à son cher Théâtre-Lyrique, au moment où son mari allait céder la place au pauvre Padeloup qui devait s'y

ruiner à son tour? La Fanchonnette, encore et toujours, comme à l'aurore de sa carrière et de ses éclatants succès.

Alors, M^{me} Carvalho, en pleine possession de sa grande renommée et n'ayant plus de rivale à redouter sur la scène française, alla à l'Opéra, où elle fut applaudie avec frénésie dans la reine des *Huguenots*, dans la Marguerite de *Faust*, qui venait de passer au répertoire de ce théâtre. Et depuis ce moment-là jusqu'à l'heure où elle prit une retraite un peu tardive, elle chanta tantôt à l'Opéra, où elle abordait aussi les rôles d'Ophélie, d'Isabelle, dans *Robert le Diable*; de Mathilde, dans *Guillaume Tell*; tantôt à l'Opéra-Comique, où elle reprenait deux de ses plus anciens succès : *l'Ambassadrice* et *le Pré aux clercs*, où elle aimait surtout à rejouer les uns après les autres tous les opéras de Mozart et de Gounod qui lui avaient valu tant de bravos quand elle était à l'apogée de sa carrière, aux environs de 1870.

M^{me} Carvalho fut donc une des chanteuses les plus exercées et les mieux stylées qui se puissent voir; la sûreté irréprochable de son chant et le charme qu'elle avait su donner à sa voix, naturellement grêle et un peu pointue, enfin la merveilleuse exécution de ses vocalises étaient des preuves éclatantes de ce que peuvent l'exercice et le travail; car si la jeune artiste avait à son début des dispositions très remarquables, il s'en fallait bien que la nature l'eût dotée d'une voix exceptionnelle. A ne considérer que son chant, c'était la perfection même avec une certaine exagération des oppositions du *forte* et du *piano*, un léger abus du chant à *mezza voce* dans les dernières années; mais on put toujours lui faire le reproche d'être une chanteuse de concert égarée sur le théâtre.

Elle était d'une froideur inimaginable et n'imprimait de caractère particulier à aucun de ses rôles. Marguerite ou Mireille, Juliette ou Baucis, c'était toujours le même personnage à nos yeux; Marguerite de Navarre, Ophélie, l'Isabelle de Meyerbeer et celle d'Hérold n'étaient avec elle que d'excellentes vocalistes; même dans le Chérubin [Cherubino] de Beaumarchais et de Mozart, elle n'arrivait guère à s'animer et chantait ce rôle exactement comme celui de Pamina; enfin, du plus loin qu'il me souvienne, il ne me semble pas qu'elle fût plus vive, plus adroite comédienne dans les rôles d'opéra-comique pur comme Fanchonnette ou Topaze, qui auraient demandé à être enlevés avec quelque entrain. Mais elle fut, au sens propre du mot, une chanteuse incomparable, qui jeta le plus vif éclat sur l'Europe française; qui, malgré sa réputation universelle, eut le bon goût de chanter presque exclusivement dans son pays et qui, d'elle-même ou par la rencontre des événements, aida singulièrement à asseoir la réputation de Charles Gounod: de toute façon, c'est pour elle un grand titre d'honneur.

Et vous devez savoir qu'un jour, à l'occasion de la millième représentation de *Faust*, il fut question de lui décerner la croix de la Légion-d'Honneur, mais qu'une violente inimité féminine empêcha ce beau projet d'aboutir. Après tout, M^{me} Carvalho, qui conseilla, qui guida souvent son

mari, dit-on, ne méritait-elle pas autant que lui cette distinction qu'on refuse aux cantatrices et qu'on prodigue aux directeurs de théâtres?...

Adophe Jullien.

No. 109	TITLE	Au jour le jour. Madame Miolan-Carvalho.
	JOURNAL	<i>Journal des débats</i>
	DATE	Samedi 13 juillet 1895
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Georges Clément
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

AU JOUR LE JOUR MADAME MIOLAN-CARVALHO

Elle a eu, la grande artiste, des funérailles dignes d'elle, à la fois solennelles et discrètes. Tous nous avons eu l'impression, en voyant passer ce cercueil couvert de fleurs et de couronnes, que quelque chose de notre art national venait de disparaître à jamais. M^{me} Carvalho était la personnification de l'école française de chant, avec ces qualités de clarté, de méthode, de goût et d'élégance suprême qu'elle posséda à un si haut degré. On nous a raconté les phases de cette existence si remplie; je ne reviendrai pas sur ce sujet; mais je voudrais évoquer le souvenir de quelques années radieuses qui ont marqué comme le point culminant de cette carrière, si belle dans son unité. M^{me} Carvalho a toujours été égale à elle-même; mais c'est de 1865 à 1869, dans la salle du Châtelet, où avait été installé le Théâtre-Lyrique, qu'elle brilla d'un éclat vraiment incomparable.

L'école française de chant traversa alors une période glorieuse, dont les hommes de ma génération ne peuvent évoquer le souvenir sans une profonde émotion. Je ne crois pas que dans aucun pays, et dans aucun temps, pareille troupe ait jamais été réunie. M^{me} Miolan était alors au zénith de son talent, alors que M^{me} Nilsson était à son aurore, et que M^{me} Viardot atteignait dans les rôles de Gluck les dernières limites du tragique. Les moindres rôles étaient tenus par des cantatrices dont beaucoup sont arrivées à la notoriété et qui étaient alors heureuses et fières de doubler leurs devancières. Je me souviens encore d'une série de représentations de *Don Juan* [*Don Giovanni*] dont rien ne peut donner une idée. M^{me} Miolan chantait le rôle de Zerline [Zerlina], M^{lle} Nilsson interprétait celui d'Elvire [Elvira] et M^{me} Charton-Demeurs, en pleine possession de son beau talent, incarnait donna Anna. Un baryton mort prématurément et qui promettait de devenir un grand artiste, Troy, chantait Leporello avec un brio et une virtuosité extraordinaire, et Michot, souvent inégal, chantait merveilleusement, – quand il n'avait pas trop fumé et quand il attrapait le ton, – l'air de *Il mio tesoro*; enfin Barre ne détonnait pas dans cet ensemble. Non, quiconque n'a pas entendu le trio des Masques ou l'air *Mazetto me fait peine*, modulé par M^{me} Miolan, ne sait pas jusqu'à quel degré peut aller la perfection. La perfection, telle était en effet la caractéristique du talent de M^{me} Miolan. Son chant, il est vrai, ne faisait pas frissonner; mais il donnait cette indéfinissable sensation que provoque dans

notre entendement la réalisation du parfait, quelque chose d'analogue à ce que George Sand décrit d'une façon si subtile et si pénétrante dans ses belles pages de *Consuelo*. C'est ainsi qu'avec des moyens très simples elle transportait des auditoires peu faciles d'ordinaire à émouvoir.

Artiste, certes, elle l'était dans le vrai sens du terme; mais, chose rare et peut-être exceptionnelle, le devoir chez elle passait avant tout. Je ne sache pas que dans sa longue carrière on puisse signaler une de ces frasques si fréquentes dans le monde des théâtres. Un engagement était pour elle chose sacrée, et jamais ni les préoccupations les plus graves, ni les indispositions ne l'ont empêchée de chanter au jour et à l'heure dits. Si elle ménageait sa santé qui, d'ailleurs, était robuste, ce n'était pas tant pour elle-même que pour pouvoir remplir scrupuleusement ses obligations et ne pas mettre ses directeurs dans l'embarras. Un mot la peint bien. C'était à la fin de sa représentation d'adieux; elle venait de sortir de scène au milieu des acclamations d'une foule reconnaissante et émue: «Enfin, s'écria-t-elle, je vais pouvoir m'enrhumer tant que je voudrai!»

GEORGES CLÉMENT

No. 110	TITLE	La mort de Madame Carvalho. Chez M. Ambroise Thomas.
	JOURNAL	<i>Gil-Blas</i>
	DATE	Mardi 16 juillet 1895
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Albert Cellarius
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

LA MORT DE MADAME CARVALHO CHEZ M. AMBROISE THOMAS

J'étais, hier, dans l'après-midi, à l'Opéra-Comique lorsqu'on m'apprit la mort subite de madame Miolan-Carvalho.

A l'annonce de cette triste nouvelle, qui s'est aussitôt répandue dans tous les milieux artistiques, littéraires et mondains, où la grande cantatrice était si justement aimée, j'eus l'idée d'aller voir M. Ambroise Thomas, qui la suivit durant toute sa carrière, parce qu'après avoir été son professeur il devint son ami.

Le maître, en effet, ainsi que madame Ambroise Thomas, étaient les familiers de la maison et furent des derniers à voir l'admirable soprano.

Cette visite s'imposait d'autant plus que madame Carvalho interpréta souvent des œuvres du compositeur et s'y montra toujours merveilleuse de diction et de génie artistique.

J'ai trouvé M. Ambroise Thomas en son cabinet du Conservatoire. Il venait d'apprendre la nouvelle et ne pouvait croire à sa réalité.

«— Est-ce vraiment exact? s'écria-t-il dès les premiers mots de notre conversation, car j'ai le souvenir si vivace de ma dernière visite à cette chère amie, il y a trois semaines, que je ne peux me figurer un aussi affreux malheur. Je sais qu'elle se trouvait depuis quelques jours, avec son mari et son fils, dans sa villa de Puys et je n'ignorais pas qu'elle fût souffrante, puisque son état de santé l'avait empêchée d'assister à la première représentation de *Guernica*; mais j'étais loin de m'attendre à un dénouement aussi brutal. Pauvre femme! Je la vois encore devant mes yeux, si vivante, si gaie, si alerte...»

J'interroge alors M. Ambroise Thomas sur la carrière de madame Carvalho.

«— Ne fûtes-vous pas son professeur? demandai-je.

«– Oui, dans ce sens que je fis partie, avec Auber, du jury qui l'examina en 1855. Ce fut moi qui lui remis son premier prix de chant, et j'ai souvenance des compliments chaleureux que je lui adressai à cette époque. A dater de ce moment, quelle brillante carrière fut la sienne! Elle débuta à l'Opéra-Comique dans l'*Ambassadrice* et y obtint le succès qui décida de sa réputation. Puis elle joua tout le répertoire, marchant de triomphe en triomphe!

«Personnellement, elle me créa la *Cour de Célimène*, avec le célèbre chanteur Bataille, et m'interpréta le *Caid* plus de cent fois. Après madame Nilsson, elle me fit l'immense plaisir d'aborder le rôle d'Ophélie, dans *Hamlet*, et me procura l'une des plus grosses satisfactions artistiques de ma vie. C'est qu'il me faut vous dire le merveilleux et si complet talent de cette artiste, ayant tout pour elle: la voix, le goût, l'école et le style.

«Et je vous autorise à me faire dire que depuis madame Damoreau [Cinti-Damoreau], madame Carvalho fut la plus belle cantatrice française et celle qui fit le plus honneur à notre scène.

«– Quelle comparaison faites-vous, mon cher maître, entre les trois grandes étoiles de cette époque: mesdames Carvalho, Adelina Patti et Christine Nilsson?

«– Madame Patti est un oiseau idéal, un instrument surprenant; madame Nilsson fut une Ophélie extraordinaire de réalité et d'inspiration; mais madame Carvalho dominait ses rivales de toute sa science musicale.

«– Revenons, si vous le permettez, à sa carrière au point de vue biographique. Quels furent, en résumé, ses principaux rôles?

«– Sans les avoir tous à la mémoire, vous n'ignorez point qu'elle fut l'artiste personnelle de ce pauvre Gounod, dont elle joua les principales œuvres: *Faust*, *Philémon et Baucis*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, etc... Au cours de sa carrière, elle interpréta les *Noces de Jeannette*, de Victor Massé; *Giralda*, d'Adam; le *Pré aux clercs*, d'Hérold. Elle fut surprenante dans les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], qu'elle chantait encore il y a une dizaine d'années à peine. Telles sont les principales étapes de cette existence si féconde en multiples créations. Je ne puis vous en dire davantage, sinon que j'ai toujours considéré madame Carvalho comme ayant été l'étoile rêvée.»

J'ai demandé ensuite à mon éminent interlocuteur de me mettre au courant de l'un des points les plus délicats et les plus à l'éloge de l'artiste qui, dans une circonstance que l'on connaît, se montra une épouse modèle. Je veux parler des jours qui suivirent la catastrophe de l'Opéra-Comique.

«– Madame Carvalho, me répondit-il, fut, effectivement, sublime de dévouement et de modestie à cette triste époque. Oubliant le luxe de sa vie passée et ses éclatants triomphes, elle se mit courageusement à donner des leçons de chant pour parer à une situation momentanée sur laquelle je n'ai pas à insister.

«Inutile de vous dire que la grande cantatrice fut vite récompensée de sa simplicité dans l'adversité, car les élèves ne tardèrent pas à affluer de tous côtés. Et, ma foi, cela se conçoit avec un tel professeur!»

A cet instant de la conversation, madame Ambroise Thomas entra dans le cabinet de son mari. Elle aussi perd une amie dévouée, et sa douleur est vive.

Prenant part à notre entretien, elle me raconta, avec une émotion à peine dissimulée, la dernière visite qu'elle fit à madame Carvalho, à la veille du départ de celle-ci pour sa villa. La grande cantatrice souffrait déjà beaucoup, mais sans se rendre compte cependant de la gravité de son état. Sa physionomie était très altérée, et sa faiblesse, extrême. Elle dut donc partir à la campagne afin de se reposer.

«– Hélas! ce fut notre dernière rencontre», me dit madame Ambroise Thomas, en se levant pour regagner ses appartements.

Je pris aussitôt congé du maître, en le remerciant de son aimable accueil.

A l'occasion de la mort de madame Carvalho, qui s'est éteinte dans sa soixante-quinzième année, le ministre de l'instruction publique et le directeur des beaux-arts ont envoyé des télégrammes de condoléance, au Puy, à M. Carvalho, son mari.

La date des obsèques n'est pas encore fixée. L'inhumation se fera vraisemblablement au Père-Lachaise, où le directeur de l'Opéra-Comique possède un caveau de famille.

Albert Cellarius

No. 111	TITLE	Madame Miolan-Carvalho
	JOURNAL	<i>Le Guide musical</i>
	DATE	21 et 28 juillet 1895
	ISSUE/YEAR	Nos. 29 et 30
	AUTHOR	Henri de Curzon
	PAGES	583-585
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MADAME MIOLAN-CARVALHO

On a su la nouvelle, malheureusement trop prévue, de la mort de M^{me} Carvalho, depuis bien longtemps malade et que plus d'une fois, dès l'année dernière, on avait pensé perdre. Cette disparition d'une des plus admirables de nos artistes françaises, et qui peut même être vraiment considérée comme le type accompli de la chanteuse française, a douloureusement frappé le monde des arts, où elle ne comptait, comme femme et comme artiste, que des amis. – Pendant que le souvenir de ses triomphes et de ses mérites si exceptionnels est encore vivace et présent à tant d'esprits, essayons de le fixer ici à l'aide des noms, des faits essentiels de sa carrière, et, selon notre coutume, en dressant comme conclusion le tableau de ses rôles.

Le nom de M^{me} Miolan-Carvalho restera inséparable de la gloire de Gounod, comme le nom de M^{me} Caron de celle d'Ernest Reyer. Chacune d'elles personnifie l'originalité et le génie propres de celui dont elle fut l'interprète de prédilection, qu'elle comprit, qu'elle rendit mieux que pas une. La Marguerite, la Juliette, la Mireille de Gounod resteront toujours parées de l'impérissable souvenir de M^{me} Carvalho. – C'est justice, d'ailleurs; car, à une époque où le maître était peu connu et discuté, il y avait quelque mérite à le soutenir dans la mêlée artistique avec la même perfection que l'artiste montrait dans les rôles consacrés du répertoire, avec la même vaillance qu'elle déployait dans la restitution éclatante des chefs-d'œuvre trop longtemps délaissés de Mozart.

Peu de carrières ont été aussi glorieuses que la sienne, et aussi simples à la fois; peu d'artistes furent aussi françaises, de cœur et de talent. Point de tournées fructueuses et bruyantes, point de ces caprices qu'on pardonne, mais qu'on regrette chez tant de cantatrices réputées. Mais un travail assidu et un amour convaincu de son art, récompensés par la sympathie, l'attachement croissants du public, d'autant plus heureux de fêter chaque nouveau succès de sa favorite, qu'il n'avait pas à craindre de la perdre. Aussi, quelle liste brillante que celle de ses rôles, créations ou reprises, quel écrin de perles limpides et délicates, qu'il est impossible de présenter ici autrement qu'en bloc!... Les *jolis* rôles y abondent, cela va sans dire, de ceux qui n'ont vécu que grâce à l'enchanteresse qui les a parés de tout son prestige; mais les nobles, les grands rôles ne font pas défaut non plus. La

voix si exquise, si délicate de M^{me} Carvalho, d'un timbre de soprano d'une pureté, d'une fraîcheur si idéales, merveilleuse de finesse, de légèreté, et d'un style si distingué, se plia aux uns et aux autres avec une égale supériorité.

Cette voix avait paru d'abord un peu menue, aux premiers débuts de M^{me} Miolan, un peu courte d'haleine, et fatiguée surtout prématurément. C'est à l'enseignement de Duprez, si remarquable à certains égards, mais si funeste à d'autres, qu'il fallait s'en prendre. Il n'était pas besoin des principes de la grande déclamation lyrique pour interpréter avec grâce le *Caïd* ou l'*Ambassadrice*. La débutante montra rapidement qu'elle n'avait besoin de personne pour connaître sa vraie voie, et, en quelques années, son talent et sa personnalité firent des progrès dont chacun fut frappé comme d'une révélation.

Cette impression fut surtout générale quand on la retrouva, en 1856, au Théâtre-Lyrique, dont elle devait, plus que toute autre, faire le succès et la renommée. C'étaient alors comme de nouveaux débuts, et cette *Fanchonnette*, aujourd'hui bien démodée, en profita largement, car le succès fut prodigieux, et M^{me} Carvalho le maintenait encore en 1868. – Mais sa première saison à l'Opéra-Comique, qui s'étendit de 1850 à 1855, n'avait pas été sans de grand succès et de délicieuses créations. La «désespérante perfection» de son chant et le goût parfait qui guidait son jeu comme sa voix avaient déjà reçu leur consécration dans *Giralda*, dans les *Noces de Jeannette*, les *Papillottes* de M. Benoist, le *Pré-aux-Clercs*, où elle fut inoubliable... dans bien d'autres œuvres encore.

En 1853, M^{lle} Miolan avait épousé M. Carvalho: elle le suivit naturellement quand il prit la direction du Théâtre-Lyrique. Cette année 1856 par où il débutait, fut glorieuse. La *Fanchonnette* était suivie de la *Reine Topaze*, autre invraisemblable succès qui dura dix ans et continuait d'affermir, sous les auspices de la cantatrice, la réputation de Massé. Puis, c'est *Margot*, où l'artiste était étourdissante d'exécution, les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], où elle fut un idéal Chérubin [Cherubino], la *Perle du Brésil*, qu'elle ne créa pas, mais recréa, comme si le rôle n'avait jamais été chanté, et conduisit au triomphe.

Ici, plaçons quelques excursions dans le répertoire italien, à Londres, où elle fit une saison en 1859; notons l'*Etoile du Nord* (Catherine), *Un Ballo in maschera*, la *Somnambule* [*Sonnambula*], *Rigoletto*, le *Comte Ory*, et aussi le *Pardon de Ploërmel*, les *Diamants de la Couronne*, *Fra Diavolo*, la *Fille du régiment*... M^{me} Carvalho avait chanté également à Bade, en 1858, le *Moulin du roi*. Ce sont fantaisies dont elle ne parut pas garder un excellent souvenir et qu'elle ne renouvela pas, toute à son public parisien.

Enfin, c'est *Faust*, en 1859, et il est à peine besoin de rappeler à quelle hauteur la première Marguerite s'éleva ce soir-là. Jamais encore l'actrice

n'avait aussi bien atteint la chanteuse: passion, sentiment, style, elle étonna ceux même qui la connaissaient bien. L'impression fut encore la même pour *Philémon et Baucis*, l'année suivante, autre ravissante création où elle fut aussi enjouée que touchante; mais six, sept ans de suite, c'est avant tout *Faust*, qu'elle chante et chante toujours. À peine *Mireille* en 1864, ce rôle plein de larmes où M^{me} Carvalho se montra merveilleuse de simplicité et de charme ému, la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], où son style si sûr s'affirma encore, *Don Juan* [*Don Giovanni*], où elle fit une éblouissante Zerline [Zerlina], le *Freischütz*, enfin, en 1866 et 1867... réussirent-ils à disputer la vogue au chef-d'œuvre de Gounod.

L'autre chef-d'œuvre, *Roméo et Juliette*, vint à son tour prendre la première place, en 1867, et l'on sait de quelle grâce et de quelle distinction, de quelle émotion aussi la première Juliette sut imprégner son rôle. Ce fut son adieu au Théâtre-Lyrique. En 1868, M^{me} Carvalho entra à l'Opéra pour y porter *Faust* et *Don Juan*, pour y révéler à la nouvelle génération des chanteuses quel parti on pouvait tirer de la Marguerite des *Huguenots*, de l'Isabelle de *Robert le Diable*; ce fut une surprise générale, qui s'accrut encore quelques années après, quand elle parut dans la nouvelle salle.

Mais se sentait-elle, malgré cet accueil, mal à l'aise sur une aussi vaste scène, ou faut-il accuser plutôt les circonstances, qui ne lui donnèrent pas un seul rôle nouveau?... Elle n'y demeura jamais longtemps. Dès 1871, elle rentra à l'Opéra-Comique et y jouait, avec quel succès! le *Pré-aux-Clercs*, *Roméo*, *Mireille*, et après Chérubin se montra dans la comtesse des *Noces de Figaro*. De même qu'après sa nouvelle étape à l'Opéra reconstruit, de 1875 à 1879, étape toute glorieuse encore, mais avec ses anciens rôles, auxquels elle se borna à joindre celui d'Ophélie dans *Hamlet*, elle revenait, avec la *Flûte* et *Figaro*, prendre définitivement congé du public dans cette même salle qui avait retenti du succès de ses débuts.

Qui ne se souvient de la triomphale soirée de retraite qui, en 1885, l'y montra une dernière fois aux côtés de Faure, nous quittant, comme lui, dans la maturité du talent, et avec lui personnifiant en quelque sorte l'art français du chant? Encore une fois, est-il plus noble, plus simple, plus sérieuse carrière, et mieux faite pour servir de modèle aux jeunes cantatrices ambitieuses d'une telle succession?

Henri de Curzon.

*
* *

Voici l'ensemble à peu près complet de la carrière parisienne de M^{me} Miolan-Carvalho.

1° OPÉRA-COMIQUE

- 1850 (Début) *L' Ambassadrice* (Henriette).
Le Caïd (Virginie).
La Chanteuse voilée (Palormita).
L'Eau merveilleuse (Argentine).
Giralda (Giralda), création.
- 1852 *Actéon* (Lucrezia).
Le Calife de Bagdad (Késie).
Les Mousquetaires de la reine (Athénaïs).
La Sirène (Zerline).
Les Mystères d'Udolphe (Christine), création.
Le Carillonneur de Bruges (Mésangère), créat.
- 1853 *Les Noces de Jeannette* (Jeannette), création.
- 1854 *Le Pré-aux-Clercs* (Isabelle).
La Cour de Célimène (Célimène), création.

2° THÉÂTRE-LYRIQUE

- 1856 *La Fanchonnette*, création.
La Reine topaze, création.
- 1857 *Margot*, création.
- 1858 *Les Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*] (Chérubin [Cherubino]).
La Perle du Brésil (Zora).
- 1859 *Faust* (Marguerite), création.
- 1860 *Philémon et Baucis* (Baucis), création.
- 1864 *Mireille* (Mireille), création.
- 1865 *La Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] (Pamina).
La Fiancée d'Abydos (Zuleïka), création.
- 1866 *Don Juan* [*Don Giovanni*] (Zerline [Zerlina]).
Le Freischütz (Agathe).
- 1867 *Roméo et Juliette* (Juliette), création.

3° OPÉRA

- 1868 *Les Huguenots* (La Reine).
Guillaume Tell (Mathilde).
- 1869 *Faust* (Marguerite).
Don Juan (Zerline).
- 1870 *Robert le Diable* (Isabelle).

4° OPÉRA-COMIQUE

- 1871 *Le Pré-aux-Clercs* (Isabelle).
1872 *Les Noces de Figaro* (Chérubin).
1873 *Roméo et Juliette* (Juliette).
L'Ambassadrice (Henriette).
1874 *Mireille* (Mireille).
Les Noces de Figaro (la Comtesse).
Marie-Magdeleine

5° OPÉRA

- 1875-6 *Hamlet* (Ophélie).
Les Huguenots, Faust, Don Juan, Robert le Diable.

3° OPÉRA-COMIQUE

- 1879 *La Flûte enchantée* (Pamina).
1882 *Les Noces de Figaro* (la Comtesse).

No. 112	TITLE	Nécrologie
	JOURNAL	<i>Le Guide musical</i>
	DATE	21 et 28 juillet 1895
	ISSUE/YEAR	Nos. 29 et 30
	AUTHOR	
	PAGES	602-603
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

NÉCROLOGIE

– A propos de la mort de M^{me} Carvalho, citons ces parfaites réflexions de M. de Fourcaud dans le *Gaulois* de samedi dernier:

«C'est bien à tort qu'on prête aux wagnéristes, ou, pour mieux parler, aux partisans, de plus en plus nombreux, de l'orientation de l'opéra dans un sens logiquement et résolument dramatique, une sorte d'horreur pour le chant. Aussi longtemps qu'on écrira des rôles destinés à être // 603 // chantés, il conviendra que les chanteurs aient cultivé leur organe, qu'ils aient de la méthode, du savoir technique, ce bel ensemble de facilités acquises sans lesquelles les dons naturels ne sauraient être mis en valeur, et qui constituent le style. Qu'il s'agisse des œuvres de Mozart ou de Wagner, de Weber ou de Berlioz, de Rossini ou de Gounod, la mélodie étant toujours le fond de la musique, les artistes chargés de les traduire devront être également rompus à toutes les pratiques de la virtuosité. On ne sait pas d'autre moyen, pour eux, de se trouver constamment à la hauteur de leur tâche. L'habile chanteur est seul en état de soutenir les conceptions des maîtres musiciens. Qui trahit Mozart et Weber ne servira comme il sied ni Wagner, ni Rossini, ni personne. Sans chanteurs excellents, exercés à tout rendre, nul espoir d'exécutions dramatiques d'un niveau supérieur. Le style vocal est multiple, parce que multiple est l'inspiration des mélodies, et inépuisable leur distribution.»

Sont décédés:

A Puys, près de Dieppe, le 10 juillet, M^{me} Caroline Miolan-Carvalho, célèbre cantatrice française, née à Marseille en 1827. Voir en première page la notice que lui consacre notre éminent collaborateur Henri de Curzon.

– A Londres, à l'âge de soixante-douze ans, William-Smyth Rockstro, pianiste, compositeur et critique, connu surtout par ses admirables biographies de Haendel et de Jenny Lind. Il est aussi l'auteur d'une histoire générale de la musique et de plus de deux cents articles du grand dictionnaire de la musique de Grove.

Il était particulièrement versé dans l'ancienne musique d'église. Il avait fait ses études musicales à Leipzig, sous Mendelssohn et Plaidy.

– A Copenhague, à l'âge de soixante-seize ans, Peter Schram, célèbre baryton danois. Notre correspondant M. Franck Choisy nous adresse, à propos de son décès, les lignes suivantes: «Le grand artiste qui vient de mourir était une haute personnalité artistique en qui une intelligence rare s'unissait à une naïveté charmante. Doué d'un sens dramatique exceptionnel et singulièrement souple, il eut le talent de donner à chacun des personnages qu'il interpréta à la scène un caractère nettement marqué. Son incarnation de Méphistophélès est demeurée son plus grand triomphe. Gounod désira l'entendre, mais des événements imprévus empêchèrent les deux artistes de se rencontrer. Le répertoire de Schram était vaste et comprenait aussi bien les rôles de Wagner que ceux de Mozart, Rossini, Boieldieu....

No. 113	TITLE	Chronique. Madame Miolan-Carvalho avant ses débuts au théâtre. – Souvenirs intimes.
	JOURNAL	<i>Le Siècle</i>
	DATE	Lundi 29 juillet 1895
	ISSUE/YEAR	No. 21758; 60 ^e année
	AUTHOR	Oscar Comettant
	PAGES	[2]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

CHRONIQUE
MADAME MIOLAN-CARVALHO AVANT SES DÉBUTS AU
THÉÂTRE. – SOUVENIRS INTIMES.

J'ai connu avant ses débuts au théâtre la chère grande artiste qui vient de disparaître et dont le monde des arts tout entier porte le deuil. J'ai suivi ses études au Conservatoire. J'ai vu les efforts intelligents de la jeune fille pour perfectionner un organe que la nature avait créé faible et défectueux, mais avec des qualités exquises. Et c'est de ce temps de luttes héroïques faites de vives espérances, d'inquiétudes et parfois de découragement passagers, que je veux vous parler ici. D'autres – tous – ont glorifié celle qui fut l'honneur et la caractéristique de notre école française de chant et à la place même où je trace ces lignes, mon ami Le Senne a dit aux lecteurs du *Siècle* avec sa maestria habituelle quel fut son règne au théâtre en rappelant ses grandes et triomphales créations. C'est de l'obscur élève exclusivement en me portant en arrière par la magie du souvenir que je veux parler ici. Ce sera mon humble hommage à la mémoire de celle qui, malgré des obstacles de plus d'un genre, sentant sa valeur, confiante en son étoile, s'éleva graduellement jusqu'à elle dans le firmament de l'art qu'elle illumina d'un incomparable éclat.

Je ne crois pas me tromper en disant que Caroline-Marie-Félix Miolan, quoique catholique, appartenait à cette race bénie par l'Éternel, maudite par le citoyen Drumont (de la *Libre Parole*), qui donna naissance à l'homme sublime – Notre Dieu – à Jésus-Christ et d'où sont sortis tant d'hommes supérieurs et illustres dans les sciences, les lettres, les arts... et la finance. Ah! la finance! elle fut longtemps bien étrangère à la très honnête, mais pauvre famille Miolan qui, comme tant d'autres, soutint les difficiles luttes pour la vie.

Félix-Miolan était plus âgée qu'on ne le croyait généralement. Comme la plupart des femmes, elle ne paraissait pas avoir son âge, parce que comme la plupart des femmes, elle avançait sur son extrait de naissance. Cette innocente tricherie avec les années que font en général les femmes par un sentiment de coquetterie naturel à leur sexe, la grande artiste l'avait fait par nécessité professionnelle. Elle n'est née ni en 1833, comme l'ont écrit

beaucoup de mes confrères, ni en 1831, comme ont dit quelques autres, mais le 31 décembre 1827, à Marseille. En s'ouvrant à la lumière, ses yeux ont vu le ciel, car elle est née rue du Paradis, dans une maison basse qui portait alors le numéro 16.

J'ai connu, humble jeune fille de seize à dix-sept ans, celle qui devait être proclamée reine de l'art par l'admiration du suffrage universel, en allant la voir chez ses parents, qui demeuraient à Paris dans le quartier du Temple. C'est aussi là où je fis la connaissance de son frère, très habile sur l'orgue expressif et qui devait exercer une si heureuse influence sur le goût et la manière de chanter de sa sœur.

Je l'ai dit plus haut, la voix de la «petite Miolan», comme on l'appelait familièrement, n'était point ce qu'on appelle une belle voix et tant s'en faut. Elle manquait de médium, elle était si fragile, qu'elle éclatait au moindre effort de la cantatrice pour lui donner plus d'ampleur.

Mais elle était douce, d'un timbre séduisant, souple et d'une pureté autant que d'une agilité rare dans le registre supérieur. C'est en écoutant son frère jouer de l'orgue expressif qu'elle reçut ses premières impressions musicales, et c'est à l'imiter qu'elle mit tous ses soins. Elle réussit si bien à rendre avec la voix les nuances délicates et pour ainsi dire infinies de cet instrument dans le *crescendo* et le *decrescendo*, dans ses inflections caressantes, dans ses évanouissements de sons un peu maladifs, mais charmants, que l'on disait d'elle, qu'elle jouait de l'orgue expressif en chantant.

La cantatrice conserva toute sa vie l'influence de cette éducation musicale première qui fut un des côtés de sa méthode exquise. Sans vouloir en rien chercher à amoindrir la valeur des leçons qu'elle reçut de son maître, le grand ténor Duprez, on peut dire que son frère, sans s'en douter, en jouant de son instrument, lui imprima ce caractère si personnel et si subjectif de son chant.

Au temps où j'allais voir la «petite Miolan» chez elle, dans sa famille, j'y allais en sollicitateur. Elle entra au Conservatoire, alors que j'en étais sorti depuis quelque temps déjà. J'avais fait dans la classe d'harmonie d'Elwart, ayant pour condisciple ce pauvre Charles Réty (le Darcours du *Figaro*, mort lui aussi ces jours derniers, hélas!), j'avais fait, dis-je, dans la classe de l'auteur de la messe d'action de grâce à cinq voix, chœurs et orchestre, écrite à l'occasion de la naissance du comte de Paris, ma large part de *quintes de suite*, d'*octaves cachées* et de *fausses relations*, et j'étais passé dans la classe supérieure de composition tenue par l'auteur de *Masaniello*, le maître Carafa, de l'Institut, où je cherchais, en compagnie de Membree, la réponse de sujets de fugue que nous ne trouvions pas toujours.

Comme tous les jeunes musiciens, je rêvais la gloire des Mozart, des Rossini et des Meyerbeer; aussi était-ce toujours avec un cahier de papier à musique grêlé de notes et sillonné de barres en tous sens que j'allais avec conviction implorer la collaboration de la jeune diva dont la réputation était déjà faite dans quelques petits salons bourgeois et dans une salle ouverte au public pour des concerts populaires qu'on appelait la Redoute. Fort obligeamment l'aimable et modeste Félix-Miolan déchiffrait mes essais et elle en chanta plusieurs dans cette Redoute qui n'avait plus rien de redoutable pour elle. Elle y était adorée des habitués de ces concerts qui lui prodiguaient les bravos, les rappels, les bis et qui lui jetaient des bouquets. Le public de cette salle était composé d'ouvriers, de petits commerçants et d'employés qui savent fort bien apprécier les bonnes choses, surtout les choses de sentiment tendre. C'est là que notre héroïne commença de mettre en vogue la très jolie romance de Clapisson: *Enfants n'y touchez pas*.

J'entends encore la voix douce et pénétrante de l'élève prédestinée chanter cette suave mélodie en prononçant les paroles avec une remarquable intuition de l'art de l'articulation:

Du nid charmant
Caché sous la feuillée,
Cruels petits lutins à la mine éveillée
Hélas! pourquoi faire ainsi le tourment:
Ce nid, ce doux mystère
Que vous guettez d'en bas,
C'est l'espoir du printemps,
C'est l'amour d'une mère,
Enfants, n'y touchez pas.

Duprez, malgré son intelligence très sagace, sa longue expérience du professorat, ne comprit que tardivement tout ce qu'on pouvait attendre de la sensibilité exquise de sa jeune élève, tout ce qu'on pouvait espérer de l'amélioration de sa voix traitée avec ménagement et pour ainsi dire hygiéniquement. Il y eut un moment où il désespéra d'elle absolument.

En effet on peut lire dans les archives du Conservatoire parmi les notes que les professeurs avaient l'habitude de donner à l'administration sur les progrès et les aptitudes de leurs élèves une note signée Duprez concernant Mlle Félix-Miolan. Cette note dit en substance que cette élève a une voix défectueuse qui ne trouvera jamais à s'employer au théâtre et qu'elle tient au Conservatoire une place qu'on pourrait plus utilement faire occuper par une autre.

Pourtant, ajoute le maître, il serait cruel de la renvoyer «elle est si honnête et elle étudie avec tant de courage!» Ah! le jugement des professeurs, il s'est trouvé bien souvent en défaut un peu partout. Est-ce que Roger, le ténor génial de la *Dame blanche*, le créateur inspiré du Prophète

dans l'opéra de ce nom de Meyerbeer, n'a pas lui aussi à ce même Conservatoire été taxé d'incapable? Est-ce que notre grand et exquis compositeur J. Massenet n'a pas été renvoyé d'une classe d'harmonie parce que son professeur le trouvait sans dispositions pour la composition? Est-ce que Verdi, le grand Verdi, ne s'est pas vu refuser l'entrée au Conservatoire en Italie, après un examen où on l'avait trouvé inadmissible. Toujours est-il que la «petite Miolan» reste au Conservatoire et qu'elle y remporta le premier prix de chant au concours de la dernière année du règne de ce bon Louis-Philippe, c'est-à-dire en 1847.

Ce concours de chant, quel souvenir attendrissant et comique, presque grotesque il éveille en moi!

Pendant cette épreuve qui fut longue, car il y avait beaucoup de concurrents, je m'étais tenu, par faveur spéciale, derrière la scène dans les coulisses du petit théâtre du Conservatoire, avec mon ami Ferrière, gardien des classes.

Ferrière était là pour nommer les élèves qui allaient subir l'épreuve du concours et pour ramener sur la scène ceux qui, après la délibération du jury, auraient obtenu une récompense proclamée par M. Auber, alors directeur du Conservatoire.

Que la délibération du jury parut longue aux concurrentes! Enfin la sonnette du président se fit entendre. Le silence s'établit partout et l'auteur de la *Muette* dit à Ferrière: «Appelez Mlle Miolan». La pauvre petite fut si joyeuse, si émotionnée que quand elle entendit M. Auber lui dire: «Mademoiselle, le jury vient de vous décerner le premier prix», les nerfs s'en mêlèrent, ce fut un déluge de larmes. Ferrière qui était près d'elle lui dit: «Voyons donc, ne pleurez donc pas comme ça, c'est ridicule. Qu'est-ce que vous ferez donc plus tard si jamais vous entrez au théâtre et que le public vous acclame?» Ferrière avait des façons un peu brusques avec les élèves mais ce n'était pas un méchant homme et l'émotion de la jeune fille l'avait gagné.

Quant à moi, j'étais si heureux du succès de l'*interprète de mes œuvres*, que, perdant tout sentiment de la situation, je devins déplorablement expansif. Je n'attendis pas que la triomphatrice fût rentrée dans la coulisse pour lui faire mes compliments; je me précipitais sur la scène et là, devant le jury et devant le public, je la pressais dans mes bras. Moins émotionnée, elle eût certainement mal accueilli de pareils transports auxquels je ne l'avais point habituée; mais elle ne vit rien, ne se rendit compte de rien, et moi j'étais fou! J'entendis dans la salle des gens dire de moi: «C'est son frère, c'est Miolan l'organiste.»

Ce prix lui était doublement cher parce qu'il sanctionnait son jeune talent et parce qu'elle espérait qu'il lui ouvrirait les portes de l'Opéra-

Comique. En effet, elle fut engagée à ce théâtre deux ans plus tard. Sa première création fut Giralda dans l'opéra-comique d'Adolphe Adam, qui porte ce nom. Un jour, je rencontrai l'auteur du *Chalet* qui se rendait au théâtre pour les répétitions de son œuvre nouvelle. Il me semble encore le voir avec ses lunettes à branches d'or et son invariable gilet de piqué blanc.

Il s'arrêta un instant et me dit: «Vous verrez, dans le rôle de Giralda, la petite Miolan; elle y sera très bien. Si cette jeune artiste avait une meilleure voix, elle serait, par sa méthode, le sentiment élevé de l'art, l'émotion communicative, la poésie et le goût, la première de nos cantatrices françaises.» Cette voix, que Adam lui aurait voulue, forte, bien timbrée, égale dans tous les registres, Miolan-Carvalho ne l'a peut-être jamais eue; elle n'en a pas moins été la première de nos cantatrices, une artiste hors de pair. La beauté de l'instrument ne fait pas plus l'artiste que la belle calligraphie ne fait le littérateur.

Une fois – ce fut l'unique fois – Mme Miolan-Carvalho chanta dans le même concert avec la Patti, alors en possession complète de son admirable voix. Ce superbe duel eut lieu à Paris, salle Herz, et pour une œuvre de bienfaisance. Adelina Patti chanta la première et fut, comme on dit, couverte d'applaudissements. Miolan-Carvalho vint après, et les applaudissements prirent les proportions de l'enthousiasme le plus délirant. Le jugement était rendu. Entre le bel instrument et l'âme de l'artiste, ce fut l'âme qui l'emporta. Et il en sera toujours ainsi pour l'honneur de l'art.

OSCAR COMETTANT.

No. 114	TITLE	A la mémoire de Mme Carvalho. Le monument de Mme Miolan-Carvalho.
	JOURNAL	<i>La Liberté</i>
	DATE	Mercredi 3 novembre 1897
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

A LA MÉMOIRE DE MME CARVALHO LE MONUMENT DE MME MIOLAN-CARVALHO

Une nombreuse assistance s'était rendue ce matin au Père-Lachaise, où a eu lieu l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Mme Miolan-Carvalho.

Ce monument, qui est l'œuvre de M. Antonin Mercié, l'éminent sculpteur, figura au dernier Salon des Champs-Élysées et produisit une profonde impression. D'une stèle de marbre placée verticalement, une femme, jeune encore, les mains jointes, les yeux tendus vers des espaces infinis, semble vouloir s'envoler. Le corps est recouvert d'une draperie qui s'atténue et se perd dans le marbre. Cela semble une vision d'une mélancolie indicible. Une pierre tombale très simple, où figure l'inscription en relief «Miolan-Carvalho», complète ce monument funèbre, situé dans la 65^e division de la nécropole parisienne.

C'est M. Victorien Sardou, qui au nom du comité, a fait remise du monument à la famille, représentée par M. Carvalho et son fils.

M. Henri Roujon, directeur des beaux-arts, a pris la parole pour retracer en termes émus la vie et la carrière artistique de la célèbre cantatrice:

Messieurs,

Parmi les êtres chers que nous pleurons, il en est qui ne consentent point à nous quitter tout à fait. Leur présence se prolonge ici-bas avec une douce obstination; pour immatérielle qu'elle soit devenue, elle n'en demeure pas moins souveraine. C'est le privilège de ceux qui ont augmenté la beauté du monde par leur génie ou par leurs vertus.

Comment alors eussions-nous pu perdre tout entière l'incomparable qui fut Mme Miolan-Carvalho? Elle restait «invisible et présente» dans le souvenir de chacun de nous. Voici qu'un statuaire inspiré, coutumier de semblables prodiges, achève et parfait le chef-d'œuvre dont notre piété donnait l'ébauche. Il nous rend, revivant d'une vie nouvelle et impérissable,

celle dont notre amitié se plaisait à nier la disparition. Aussi, le sentiment qui nous rassemble autour de cette tombe, si mélancolique qu'il puisse être, garde-t-il une infinie douceur. En face de cette figure qui fut une morte, et dont l'art fait une immortelle, on se laisserait persuader qu'il est peut-être des compensations aux deuils les plus amers et l'on oserait penser, sans blasphème, que la douleur elle-même a ses joies...

Laissez-moi me borner à déposer sur ce monument un hommage, dans lequel je vous supplie de ne rien voir d'officiel ni d'apprêté. C'est celui d'un ami déjà ancien de l'époux inconsolable de celle qui n'est plus; c'est celui d'un humble spectateur qui commençait à comprendre et à aimer la musique, à l'heure même où Mme Carvalho nous rendait, j'allais dire nous révélait Mozart; c'est celui d'un homme qui, par passion plus encore que par devoir, garde aux œuvres et aux gloires nationales le plus pur de son enthousiasme et le meilleur de son dévouement.

Je dois aussi, et le devoir m'est doux à remplir, remercier au nom de l'Etat, tous ceux à qui nous devons cette tombe. Notre reconnaissance s'adresse d'abord aux membres illustres du comité, à ses musiciens, à ses artistes, qui prouvent une fois de plus quelle solidarité unit tous les serviteurs de l'idéal...

Messieurs, la vie de Mme Carvalho – et c'est par là que je veux finir – renferme une leçon précieuse et touchante. Ce monde si vivant, si vibrant du théâtre est à coup sûr le favori de la foule, c'est trop souvent aussi un grand calomnié. Il a pu cependant rappeler plus d'une fois, en même temps que ses renommées retentissantes, ses obscurs héros d'abnégation et ses martyrs tombés au champ d'honneur.

Revendiquons pour lui cette pure mémoire, qu'elle lui soit protectrice, qu'elle serve à le défendre et à le venger. Le souvenir de Mme Carvalho, c'est ce qu'il montrera de meilleur. Comment pourrions-nous ne point rappeler qu'elle fut la plus digne et la plus tendre des mères, une épouse intrépide et charmante, celle qui reconforte et qui guérit?

Pour définir cette vie exemplaire, il faudrait un de ces délicieux poètes de l'Anthologie qui aimaient d'un égal amour l'art, la vérité et la vertu. Deux vers exquis et émus, voilà l'épithète que l'on souhaiterait à notre grande amie. Sa délicate modestie n'en eût pas voulu d'autres. Ne fût-elle pas aussi simple que sa destinée? Elle passe en chantant et en faisant le bien; elle ne fut qu'harmonie et bonté.

Après lui, M Jules Barbier, l'un des auteurs du livret de *Faust*, a prononcé un discours où il a rappelé quel souvenir il gardait de la créatrice du rôle de Marguerite:

Une jeune fille timide, modeste, sympathique, débutait un soir de 1850 à l'Opéra-Comique dans l'*Ambassadrice*. Très émue, elle se demandait peut-être ce que serait pour elle ce terrible sphinx du théâtre qui couronne ou qui dévore!... Mais l'assurance qui n'était pas dans son âme était dans sa voix; elle savait, elle voulait. Son admirable maître, Duprez, lui avait montré le but à atteindre, et elle y touchait déjà, Auber souriait à cette interprétation d'une musique faite de clarté et de soleil. Le public pressentait dans la chrysalide celle qui devait être un jour la plus grande artiste de son temps; je dis la plus grande artiste, car il ne suffirait pas de dire la plus parfaite! Cette débutante était Mlle Miolan, qui fut plus tard Mme Carvalho.

Elle devait incarner la merveilleuse et légendaire figure à jamais vivifiée par elle, et cela sans tapage, sans réclame, sans enthousiasme exotique, honnêtement, tranquillement, simple bourgeoise, bonne Française.

M. Barbier rappelle la vie de Mme Carvalho et termine ainsi:

Celle qui repose ici a eu toutes les vertus. Sa mort rapide a seule empêché qu'on les honorât publiquement en attachant sur sa robe de femme le ruban rouge qui lui témoignait qu'elle n'était pas seulement l'honneur du théâtre et de la famille, mais l'honneur de la France même.

M. Camille Saint-Saëns, membre de l'Institut, a dit ensuite quelques paroles, ainsi que M. Charles Pitet, trésorier du comité.

Au nombre des personnes présentes qui avaient tenu en cette circonstance à donner à M. Carvalho une nouvelle marque de sympathie, citons: MM. Reyer, Detaille, Massenet, Bonnat, Jules Lefebvre, Th. Dubois, membres de l'Institut, Victorien Sardou, Ludovic Halévy, Claretie, membres de l'Académie française, Victorin Joncières, Philippe Gille, Georges Cain, de Choudens, Heugel, Pradel, Bertrand, Gailhard, directeurs de l'Opéra, Bernheim, Dupré, Théodore Massiac, Charles Formentin, tous les artistes de l'Opéra-Comique: MM. Fugère, Carbonne, Gresse, Manuel, Belhomme, Badiali, Mlles Simonnet, Parentani, Marcy, etc., etc. Ceux-ci avaient envoyé une superbe couronne portant ces mots: «Les artistes de l'Opéra-Comique à Mme Carvalho».

De nombreuses gerbes de fleurs avaient été également apportées par les amis et les admirateurs de la grande artiste.

Le monument érigé à la mémoire de Mme Miolan-Carvalho a été inauguré ce matin, à dix heures au cimetière du Père-Lachaise. Ce monument est l'œuvre de M. Antonin Mercié, qui l'exposa au dernier Salon des Champs-Élysées.

Le sculpteur a représenté Mme Miolan-Carvalho dans l'apothéose de la Marguerite de *Faust*, où son triomphe fut sans égal. La figure, drapée de

longs voiles, se détache en relief sur la stèle, au pied de laquelle sont déposés une lyre brisée et un bouquet de roses.

Sur le socle, très sobre d'ornements, est gravé seulement le nom de la cantatrice.

Une foule nombreuse d'artistes, de peintres, de musiciens, d'écrivains, parmi lesquels MM. Roujon, Théodore Dubois, Victorien Sardou, Halévy, Jules Claretie, Detaille, Massenet Saint-Saëns, Jules Barbier, Bertrand, Georges Cain, Reyer, de Joncières, etc., se sont rendus au cimetière, où ils ont été reçus, devant la tombe, par MM. Léon et Henri Carvalho. Des gerbes de fleurs, une couronne offerte par les artistes de l'Opéra-Comique ont été déposées au pied du monument.

Puis M. Roujon, directeur des beaux-arts, a pris la parole:

Le sentiment qui nous rassemble autour de cette tombe, dit-il, si mélancolique qu'il puisse être, garde une infinie douceur. En face de cette figure qui fut une morte, et dont l'art fait une immortelle, on se laisserait persuader qu'il est peut-être des compensations aux deuils les plus amers, et l'on oserait penser, sans blasphémer, que la douleur elle-même a ses joies...

M. Roujon retrace la radieuse carrière de Mme Miolan-Carvalho, de celle qui, tour à tour dans *Giralda*, *Jeannette*, *Fanchonnette*, la reine *Topaze*, «réalisa à miracle la pensée des maîtres», et qui donna à Gounod, en incarnant *Marguerite*, *Mireille* et *Juliette*, «la joie la plus profonde que puisse éprouver un créateur, celle de sentir palpiter sa création».

Deux vers exquis et émus, tels qu'on en retrouve sous la poussière des stèles funéraires à demi brisées, voilà, dit en terminant M. Roujon, l'épithète que l'on souhaiterait à notre grande amie. Sa délicate modestie n'en eût point voulu d'autre. Ne fut-elle pas aussi simple que sa destinée? Elle passa en chantant et en faisant le bien; elle ne fut qu'harmonie et bonté.

M. Jules Barbier, en quelques paroles émues, rappelle les brillants débuts de Mlle Miolan dans *l'Ambassadrice*, à l'Opéra-Comique, en 1850, et énumère tous les titres de gloire de l'artiste.

Hélas! dit-il en terminant, tout cela meurt et s'oublie. Ce qui ne meurt pas c'est la dignité de la vie s'ajoutant à la dignité de l'art; c'est la religion de la famille éclairant toutes les actions de l'existence; c'est la persistance de l'effort à combattre la mauvaise fortune: c'est le sourire allégeant la douleur et animant les courages. Celle qui repose ici a eu toutes ces vertus.

Enfin, M. Saint-Saëns prononce le discours suivant:

Ce n'est pas avec des mots, c'est avec des sons, dans la langue de l'inexprimable, qu'il faudrait parler d'elle! Comment, à ceux qui ne l'ont pas connue, donner avec des mots l'idée d'un charme, d'une personnalité, d'une impression d'art, du timbre de cette voix différente de toute autre, et qui semblait la voix elle-même, le type de la voix féminine dans son plus pur épanouissement!

D'abord, elle avait réalisé le conte des fées, celui des lèvres qui ne pouvaient s'ouvrir sans laisser ruisseler des perles et des diamants; elles s'épanouissaient, les divines pierreries, en gerbes étincelantes et caressantes à la fois, avec tant d'abondance et d'éclat! Elles jaillissaient comme involontaires, comme si des lèvres merveilleuses elles eussent échappé malgré les lèvres elles-mêmes, comme le sourire!

Puis avec Mozart, avec *Faust*, elle s'éleva jusqu'au grand style, jusqu'à la région sacrée où planent les génies, où l'on découvre les mystères de l'art interdits aux profanes, les secrets que nul enseignement ne communiquera jamais. On vit le pur cristal se voiler au souffle de la passion; en le traversant, la musique se teignit des couleurs du prisme, et Gounod put dire de la grande artiste qu'elle avait «une palette dans la voix».

Vous savez tous, avec les tons exquis de cette palette, quels tableaux a tracés le maître immortel! C'est là, dans les mélodies inspirées par elle, nées de sa voix elle-même, que vous la retrouverez, cette voix disparue, que vous l'entendrez encore; c'est là qu'elle revit avec son charme spécial, sa grâce pure et décente, comme revit la beauté des marquises dans les pastels de La Tour.

No. 115	TITLE	Inauguration du monument de Madame Carvalho
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 7 novembre 1897
	ISSUE/YEAR	No. 45; 63 ^e année
	AUTHOR	H. M.
	PAGES	356-357
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

INAUGURATION DU MONUMENT DE MADAME CARVALHO

C'est mercredi, au matin, que les amis et les admirateurs de la grande artiste se sont réunis au cimetière du Père-Lachaise pour la célébrer une dernière fois en face du monument élevé à sa gloire par le sculpteur Mercié. Et le soleil s'était fait beau, et chacun avait au cœur beaucoup de joie mêlée de douce tristesse. La douleur immédiate de la séparation cruelle est loin déjà, tandis que le souvenir reste vivace des belles soirées d'art vécues près d'elle et par elle.

... On découvre le monument, et la voilà qui s'envole immatérielle vers l'empyrée, forme blanche enveloppée de longs voiles, un lis entre les mains. C'est l'âme de Marguerite qui s'élève dans les cieux. Sur la stèle du tombeau, une lyre brisée et l'alouette qui chante sa chanson. Beau morceau de sculpture d'inspiration bien moderne, avec toute l'inconsistance du rêve qui semble vouloir s'introduire aujourd'hui dans toutes nos manifestations artistiques. Le rêve ici ne va pas cependant jusqu'à l'incohérence du cauchemar, et la main d'un maître y sait réprimer tout écart d'imagination maladive.

M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, prend alors la parole:

Parmi les êtres chers que nous pleurons, il en est qui ne consentent point à nous quitter tout à fait. Leur présence se prolonge ici-bas avec une douce obstination: pour immatérielle qu'elle soit devenue, elle n'en demeure pas moins souveraine. C'est le privilège de ceux qui ont augmenté la beauté du monde par leur génie ou par leur vertu.

Comment, alors, eussions-nous pu perdre tout entière l'incomparable artiste que fut M^{me} Miolan-Carvalho? Elle restait «invisible et présente» dans le souvenir de chacun de nous. Voici qu'un statuaire inspiré, coutumier de semblables prodiges, achève et parfait le chef-d'œuvre dont notre piété donnait l'ébauche. Il nous rend, revivant d'une vie nouvelle et impérissable, celle dont notre amitié se plaisait à nier la disparition. Aussi, le sentiment qui nous rassemble autour de cette tombe, si mélancolique qu'il puisse être, garde-t-il une infinie douceur. En face de cette figure qui fut une morte, et dont l'art fait une immortelle, on se laisserait persuader qu'il est peut-être

des compensations aux deuils les plus amers, et l'on oserait penser, sans blasphème, que la douleur elle-même a ses joies...

M. le directeur des Beaux-Arts résume ici la carrière de M^{me} Carvalho, et termine par ces paroles touchantes:

Messieurs, la vie de M^{me} Carvalho – et c'est par là que je veux finir – renferme une leçon précieuse et touchante. Ce monde si vivant, si vibrant, du théâtre est à coup sûr le favori de la foule. C'est trop souvent aussi un // 357 // grand calomnié. Il a pu cependant rappeler plus d'une fois, en même temps que ses renommées retentissantes, et ses obscurs héros d'abnégation, et ses martyrs tombés au champ d'honneur. Revendiquons pour lui cette pure mémoire. Qu'elle lui soit protectrice, qu'elle serve à le défendre et à le venger! Le souvenir de M^{me} Carvalho, c'est-ce qu'il montrera de meilleur. Comment pourrions-nous ne point rappeler qu'elle fut la plus digne et la plus tendre des mères, une épouse intrépide et charmante, la compagne souriante des mauvais jours, celle qui reconforte et qui guérit? Pour définir cette vie exemplaire, pour la résumer dignement, il faudrait l'un de ces délicieux poètes de l'Anthologie qui aimaient d'un égal amour et célébraient sur le même rythme l'art, la vérité et la vertu. Deux vers exquis et émus, tels qu'on en retrouve sous la poussière des stèles funéraires à demi brisées, voilà l'épithète que l'on souhaiterait à notre grande amie. Sa délicate modestie n'en eût point voulu d'autre. Ne fut-elle pas aussi simple que sa destinée? Elle passa en chantant et en faisant le bien; elle ne fut qu'harmonie et bonté.

Puis c'est le tour de Jules Barbier, l'ami des bonnes et des mauvaises fortunes, le compagnon et l'allié des grands jours. Il prononce un fort beau discours, où il retrace à grands traits la lumineuse existence d'artiste de M^{me} Carvalho:

Hélas! tout cela meurt et s'oublie, dit-il en concluant!... ce qui ne meurt pas c'est la dignité de la vie s'ajoutant à la dignité de l'art; c'est la religion de la famille éclairant toutes les actions de l'existence; c'est la persistance de l'effort à combattre la mauvaise fortune; c'est le sourire allégeant la douleur et ranimant les courages! Celle qui repose ici a eu toutes ces vertus! Sa mort rapide a seule empêché qu'on ne les honorât publiquement en attachant sur sa robe de femme ce ruban rouge qui eût témoigné qu'elle n'était pas seulement l'honneur du théâtre et de la famille, mais l'honneur de la France même!... Ce marbre qui donne la sensation d'une envolée vers le ciel la résume tout entière: Est-ce une artiste? est-ce une femme? est-ce une mère? C'est tout cela à la fois: C'est une âme!

M. Saint-Saëns parle alors au nom des musiciens:

Ce n'est pas avec des mots, c'est avec des sons, dans la langue de l'inexprimable, qu'il faudrait parler d'elle! Comment, à ceux qui ne l'ont pas connue, donner avec des mots l'idée d'un charme, d'une personnalité, d'une

impression d'art, du timbre de cette voix différente de toute autre, et qui semblait la voix elle-même, le type de la voix féminine dans son plus pur épanouissement!

D'abord elle avait réalisé le conte des fées, celui des lèvres qui ne pouvaient s'ouvrir sans laisser ruisseler des perles et des diamants; elles s'épanouissaient, les divines pierreries, en gerbes étincelantes et caressantes à la fois, avec tant d'abondance et d'éclat! Elles jaillissaient comme involontaires, comme si des lèvres merveilleuses elles eussent échappé malgré les lèvres elles-mêmes, comme le sourire!

Puis avec Mozart, avec *Faust*, elle s'éleva jusqu'au grand style, jusqu'à la région sacrée où planent les génies, où l'on découvre les mystères de l'art interdits aux profanes, les secrets que nul enseignement ne communiquera jamais. On vit le pur cristal se voiler au souffle de la passion; en le traversant, la musique se teignit des couleurs du prisme, et Gounod put dire de la grande artiste qu'elle avait «une palette dans la voix».

Vous savez tous, avec les tons exquis de cette palette, quels tableaux a tracés le maître immortel! C'est là, dans les mélodies inspirées par elle, nées de sa voix elle-même, que vous la retrouverez, cette voix disparue, que vous l'entendrez encore; c'est là qu'elle revit avec son charme spécial, sa grâce pure et décente, comme revit la beauté des marquises dans les pastels de La Tour.

C'est fini, on s'empresse autour de M. Carvalho et de son fils, fort émus, et on les reconforte du mieux qu'on peut. Ce n'est plus un deuil, c'est l'apothéose d'une grande artiste qui entre dans la gloire. Les fleurs qui reposent sur le marbre sont des fleurs d'allégresse. Et sur la route passe à ce moment, tout à propos, un régiment avec ses fanfares de triomphe, les couleurs françaises déployées au vent.

H. M.

No. 116	TITLE	Tribunaux. Tribunal civil de la Seine (1 ^{re} Ch.) Présidence de M. Benoît-Champy. Audience du 12 juin 1857. M. Delsarte contre Madame Miolan-Carvalho. – Demande en paiement de leçons de chant.
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	3-5
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

TRIBUNAUX

TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE (1^{re} CH.) PRÉSIDENCE DE M. BENOÎT-CHAMPY. AUDIENCE DU 12 JUIN 1857. M. DELSARTE CONTRE MADAME MIOLAN-CARVALHO. – DEMANDE EN PAIEMENT DE LEÇONS DE CHANT.

M^e Jacquemain, avocat de M. Delsarte, expose ainsi les faits du procès:

Mon client assigne Mme Miolan Carvalho en paiement d'une somme de 2,000 fr., prix des leçons par lui données, il y a une quinzaine d'années, à la célèbre artiste. Mme Miolan Carvalho nie absolument, dans les conclusions qu'elle nous a signifiées, avoir jamais eu mon client pour professeur. J'ai toujours eu, messieurs, la plus grande confiance dans l'issue de ce procès. Le caractère honorable de mon client ne me permettait pas un instant de douter de sa parole; j'avais d'ailleurs, dans mon dossier, de nombreuses attestations d'anciens élèves de M. Delsarte qui déclaraient se souvenir parfaitement que Mlle Miolan avait reçu des leçons de M. Delsarte; je regrettais cependant qu'un mot de la main de celle contre laquelle je plaide ne fortifiât pas ces témoignages. Ce regret, je ne l'ai plus: il y a une heure à peine, on m'a remis quelques lignes de Mme Carvalho qui ne permettront pas au tribunal la moindre hésitation.

«Mon cher maître, venant de perdre ma bonne maman, il m'est impossible de profiter des bontés que vous avez pour moi cette semaine.

«Je vous prie de m'excuser,
«Votre toute dévouée élève,
«Caroline Miolan.»

N'est-il pas vrai, messieurs, qu'en présence de cette lettre on est confondu de voir celle qui, en 1849, appelait mon client son cher maître, ne plus se souvenir en 1857 qu'elle a reçu de lui des leçons? Le tribunal est édifié sur la moralité de l'attitude prise par Mme Carvalho dans ce procès. Je

ne dirai rien de la loyauté de M. Delsarte; d'assez illustres amitiés déposent en sa faveur. J'arrive immédiatement aux faits du procès.

En 1842, Mlle Miolan alla vers mon client comme on va vers un maître éminent. Elle lui fut, je crois, présentée par le frère de M. Delsarte lui-même, ami de sa famille. Mlle Miolan n'avait pas de talent encore; elle n'était pas douée d'une de ces voix qui séduisent un professeur; mais, enfin, elle était très jeune, elle paraissait intelligente; M. Delsarte ne la repoussa point. Comment la jeune fille reconnaîtrait-elle les soins qui lui seraient donnés? Là était la question. La famille Miolan n'avait pas de fortune; il ne fallait pas songer à convenir un prix payable par mois ou par cachet. Un engagement bien éventuel alors pouvait seul mettre Mlle Miolan à même de s'acquitter un jour. Mon client voulut bien se contenter de cette probabilité. Quelquefois M. Delsarte fait avec ses élèves des traités écrits; le tribunal pourra lire quelques-unes de ces conventions; ici, des paroles seulement furent échangées. Touché de la situation de l'enfant qui venait lui demander ses conseils, M. Delsarte n'exigeait rien comptant; seulement Mlle Miolan s'obligeait à lui payer 4,000 fr. lorsqu'elle serait engagée. C'est dans ces conditions que Mlle Miolan devint l'élève de M. Delsarte, qu'elle reçut de lui des leçons particulières et qu'elle suivit les cours du savant professeur. Je ne raconterai pas les protestations de reconnaissance, les effusions enthousiastes de celle qui aujourd'hui a tout oublié. Bien des élèves de mon client se souviennent de ces scènes attendrissantes. Il y a longtemps qu'on l'a dit: le moment difficile n'est pas celui de la lutte, c'est celui du triomphe.

Au bout de deux années environ, Mlle Miolan manifesta le désir de suivre les cours du Conservatoire. M. Delsarte ne crut pas devoir s'y opposer. Une considération cependant retenait la jeune fille: il avait été stipulé que, dans tous les cas, la somme de 4,000 fr. serait acquise à M. Delsarte. Mon client aplanit cette difficulté, en déclarant que Mlle Miolan serait quitte envers lui en lui payant la somme de 2,000 fr. Le maître et l'élève se séparèrent dans les meilleurs termes. Plusieurs années s'écoulèrent; Mlle Miolan fut engagée à l'Opéra-Comique. Le moment était venu où elle pouvait s'acquitter envers son ancien professeur; elle n'en fit rien. M. Delsarte pensa qu'on avait à payer des dettes plus pressantes que ne l'était la sienne; il garda le silence. Cependant Mlle Miolan devint Mme Carvalho, et fit, au Théâtre-Lyrique, la brillante fortune que vous savez. Mon client se décida alors à réclamer ce qui lui était dû. Soupçonnant un peu de mauvaise volonté, il fit sa demande aussi modeste que possible, et, pour éviter un procès, écrivit une lettre qui ressemblait presque à celle d'un solliciteur. Il en est presque toujours ainsi, et l'on s'adresse à ses débiteurs de l'air dont on demanderait un service. La lettre étant restée sans réponse, M. Delsarte fils se présenta chez Mme Carvalho; et ne fut pas reçu. Deux autres visites n'eurent pas un meilleur résultat. Un ami força la consigne: on lui déclara qu'on ne savait ce qu'il voulait dire, et qu'on ne devait rien. C'est alors que mon client s'est décidé à faire le procès.

Voici les faits de la cause. Maintenant, Mme Carvalho a-t-elle, oui ou non, pris des leçons de M. Delsarte? Vous connaissez le billet signé par Mme Miolan. Ce billet ne suffit-il pas? Voici des lettres émanées de personnes qui ont été les élèves de mon client; elles sont décisives. M. P..., autrefois répétiteur chez M. Delsarte, et qu'une vocation plus sainte a enlevé à l'art pour le donner au sacerdoce, M. P..., aujourd'hui curé du village de D..., écrit la lettre que voici:

«D..., 2 juin 1857

«Mon cher monsieur Delsarte,

«J'apprends avec le plus grand étonnement que Mlle Miolan, votre ancien élève, ose nier avoir reçu de vous des leçons de chant. Cette dénégation me surprend d'autant plus que, sans pouvoir préciser au juste la durée du temps pendant laquelle cette personne a suivi vos cours, je me souviens parfaitement les lui avoir vue fréquenter au moins durant l'espace de deux ans, indépendamment des leçons particulières que vous lui donniez aussi; j'étais alors, comme vous le savez, votre répétiteur, et, en cette qualité, ma présence chez vous me donnait occasion de connaître très-bien tous vos élèves.

«Permettez-moi, mon cher monsieur Delsarte, de vous renouveler, en cette circonstance, le reproche que plus d'une fois déjà je vous ai adressé dans votre intérêt; vous voilà encore une fois victime de votre trop grande bonne foi. Si vous étiez plus exact à faire signer par vos élèves les engagements qu'ils contractent avec vous, ce qui vous cause aujourd'hui des désagréments n'aurait pas lieu.

J'espère qu'enfin vous serez moins confiant à l'avenir, et que cette épreuve sera pour vous la dernière de ce genre.

«Veuillez agréer, etc.

«P., curé de D...»

Mme Jenny Adam a adressé à M. Delsarte fils la lettre suivante:

«Mon cher Gustave,

Je regrette infiniment de ne m'être pas trouvée chez moi hier, puisque vous avez pris la peine d'y venir; mais, comme je saisirai toujours l'occasion, avec un grand empressement, de rendre hommage au talent de M. Delsarte, auquel je reconnais devoir beaucoup, je viens, par cette lettre, confirmer que si j'ai le bonheur d'être liée d'amitié avec Mme Caroline Félix Miolan-

Carvalho, c'est en suivant toutes deux, durant plusieurs années, les cours que faisait monsieur votre père, que notre amitié a pris naissance, car elle était, ainsi que moi, enthousiasmée des leçons qu'il nous donnait. Du reste, il me souvient qu'elle devait alors signer un engagement, et pourtant aujourd'hui je ne suis pas étonnée d'apprendre que M. Delsarte n'ait pas cet engagement comme preuve entre les mains, puisque moi, qui suis restée cinq ans chez vous, le mien est encore à signer. Mais veuillez bien assurer à votre chère famille que je n'aurai jamais besoin de papier timbré pour remettre à ma mémoire les bonnes leçons de monsieur votre père et tous les bienfaits que j'ai reçus de lui pendant les cinq ans que j'ai eu le bonheur d'habiter au milieu de vous, et j'ai, croyez-moi, un regret bien vif: c'est celui de n'être pas arrivée aux résultats financiers de mon amie Carvalho, afin d'être à même de prouver à mon professeur qu'il n'a pas donné ses soins à une ingrate.

«Au revoir, mon cher Gustave, dites bien, je vous prie, à votre excellent père que je suis fière d'être son élève, et que si le monde m'accorde quelque mérite comme professeur et comme chanteuse, je n'oublie pas que c'est à lui seul que je le dois, et qu'avec orgueil je dis qu'il est mon maître.

«Mes respects affectueux à votre bonne mère, toutes mes tendresses à vos frères et sœurs, et toute ma reconnaissance à votre père.

«Votre amie dévouée,

Jenny ADAM, née LAURENT

«Ce 10 juin 1857, mercredi.»

Voilà, messieurs, des témoignages qui ne peuvent laisser aucun doute dans vos esprits. J'ai d'autres lettres encore dans mon dossier; elles passeront sous vos yeux. M. Delsarte en aurait pu recueillir un bien plus grand nombre; celles qui sont entre mes mains suffiront pour démontrer que Mme Carvalho en impose, alors qu'elle soutient n'avoir jamais pris de leçons de mon client.

Mme Carvalho prétend que nous voulons nous faire gloire de son talent, et le revendiquer comme étant notre ouvrage. Non, non, le maître qui a formé Gueymard, Hermann Léon, Depassio, Alizard Massol et la première cantatrice de notre époque, Mme Sontag, une grande actrice et une grande dame, celui-là pourrait consentir à ce que Mme Carvalho ne fût pas son élève. Ce procès n'est pas une question d'orgueil; M. Delsarte réclame le prix des leçons qui ne lui ont pas été payées.

Après s'être attaché à démontrer, par la comparaison de traités passés avec d'autres artistes, que la somme réclamée par son client de Mme Carvalho est loin d'être exagérée, l'avocat termine ainsi:

M. Delsarte, je le reconnais, n'a point passé de traité écrit avec Mlle Miolan. Quelles conséquences faut-il en tirer? C'est qu'en affaires M. Delsarte est d'une négligence extrême. A-t-il donné des leçons à Mlle Miolan? Je l'ai prouvé. Mlle Miolan a-t-elle payé ces leçons? Elle ne l'articule pas. Dira-t-elle, pour échapper à notre réclamation, qu'il a plu à mon client de lui donner, pendant deux années, à elle, une inconnue, des soins et des conseils gratuits? Je l'ignore. Si telle est sa prétention, le tribunal en appréciera la vraisemblance.

M^e Faverie, avocat de Mme Miolan-Carvalho, répond:

M. Delsarte a conquis, non pas une célébrité, mais une grande notoriété par le culte qu'il professe pour les choses rétrospectives. Il n'enseigne dans ses cours, il ne chante et ne fait chanter dans ses concerts que la musique de la Renaissance. Et voilà qu'aujourd'hui, remontant plus loin dans ses souvenirs, il vient demander à Mme Miolan-Carvalho le prix des leçons qu'il lui aurait données en 1842! Vous le voyez, nous nous trouvons reportés jusqu'au moyen âge.

Voyons, en quelques mots, sur quoi repose la demande de M. Delsarte.

M. Delsarte jeune connaissait le frère de Mlle Miolan; il entendit un jour chanter la jeune Caroline et fut frappé du charme de sa voix. «Que voulez-vous faire de votre sœur? demanda-t-il à son ami. – Une artiste, répondit celui-ci; mais nous sommes pauvres; elle entrera au Conservatoire. – Au Conservatoire! gardez-vous en bien, reprit M. Delsarte jeune, qui a horreur de cette institution; laissez-moi présenter votre sœur à mon frère.» La présentation eut lieu. Mlle Miolan avait treize ans alors. M. Delsarte la fit chanter et lui trouva des dispositions. Mon adversaire vous a parlé des traités par lesquels les élèves de M. Delsarte s'engagent à lui payer, pour prix de ses leçons, trois mille, quatre mille, six mille francs même. La famille de Mlle Miolan ne pouvait prendre des engagements de ce genre, elle demandait au professeur un service entièrement gratuit. M. Delsarte le comprit, et, croyant voir dans cette enfant de treize ans le germe d'un talent pour l'avenir, il lui dit: «Vous êtes jeune, votre mère est sans fortune; venez à mon cours, vous assisterez à mes leçons.» Voilà comment, bien qu'elle ne payât pas le professeur, Mlle Miolan a pu se dire l'élève de M. Delsarte. Elle assistait aux leçons, elle prenait sa part des conseils. En fallait-il davantage pour qu'elle écrivît: Mon cher maître? On vous a lu d'un air de triomphe un billet qu'on a retrouvé une heure avant l'audience; ce billet, j'en ai la ferme conviction, fera perdre à M. Delsarte son procès. Un mot s'y rencontre qui condamne absolument la prétention de M. Delsarte: Mlle Miolan s'excuse de ne pouvoir profiter des «bontés» de son maître. Depuis quand l'élève qui doit payer son professeur lui parle-t-il de ses bontés? N'est-ce pas un mot qui

repousse de la façon la plus énergique l'idée d'un enseignement qui ne serait pas gratuit?

On nous a parlé de leçons particulières; voici la vérité sur ce point: M. Delsarte voulut, un jour, savoir à quoi s'en tenir sur l'avenir musical de la jeune fille. Il l'entendit une fois en particulier. Elle chanta la cavatine de la *Muette* [*La Muette de Portici*]. Mme Carvalho me racontait en riant que M. Delsarte ne fut pas content; qu'il lui déclara qu'elle était trop jeune pour prendre des leçons particulières, et que ce qu'elle avait de mieux à faire était d'entrer au Conservatoire. Ce mot, dans la bouche de M. Delsarte, parut à ma cliente un arrêt de mort. Elle se crut perdue; elle était sauvée! Elle entra pourtant au Conservatoire; elle y eut le premier prix, en 1847. Depuis lors M. Duprez, plus habile et mieux inspiré que M. Delsarte, devinant quel diamant il avait entre les mains, présentant l'avenir réservé à la jeune fille, se voua avec un entraînement tout artistique à l'éducation musicale de Mlle Miolan. Les leçons qu'il lui a données ont été innombrables et gratuites: on sait comment elle en a profité. Aussi Duprez est-il aussi fier de son élève que l'élève est reconnaissante pour son maître. Quand Duprez a appris le procès que M. Delsarte intentait, il n'a pu s'empêcher de dire: «C'est moi, c'est moi, qui suis votre professeur.» C'est bien là le cri de l'artiste qui met la gloire au-dessus de tout.

Mlle Miolan sortit du Conservatoire. Elle fut engagée au théâtre de l'Opéra-Comique en 1850, aux appointements de 6,000 fr. Son talent avait doublé, on doubla ses appointements; elle eut 12,000 fr. en 1851. Puis elle eut 20,000 fr., et enfin 30,000 fr. Le talent de Mlle Miolan croissait toujours, l'Opéra-Comique n'était pas assez riche pour faire suivre aux appointements de la cantatrice la progression de son talent, et le directeur se sépara de sa pensionnaire.

Je vous le demande, messieurs, alors que ma cliente était à l'Opéra-Comique, avec les appointements que vous savez, M. Delsarte, s'il avait eu quelque chose à réclamer d'elle, ne lui aurait-il pas rappelé sa dette? Il n'a rien dit. Mais Mlle Miolan a épousé M. Carvalho; M. Carvalho est devenu directeur du Théâtre-Lyrique: ce jour-là, M. Delsarte s'est réveillé, et il s'est dit: «Voilà une grande artiste qui, lorsqu'elle était petite fille, a assisté à mes cours; elle aurait pu, comme l'ont fait tant d'autres, s'engager à me payer le prix de son éducation musicale; elle ne l'a pas fait, n'importe...» Et obéissant à sa mauvaise pensée, M. Delsarte a écrit à ma cliente une lettre que je dois mettre sous les yeux du tribunal:

«Chère madame,

«Si je ne savais, par une trop longue expérience, ce que, dans le monde où vous vivez, pèse une dette de reconnaissance, j'aurais pu me plaindre de votre oubli. J'aurais pu vous reprocher de n'avoir pas même eu pour moi, en échange de l'intérêt avec lequel je vous ai autrefois accueillie, les simples

égards que commande la bienséance. Rassurez-vous cependant, je suis trop façonné à ce genre d'oubli pour vous en vouloir le moins du monde, et je vous le pardonne de grand cœur.

«Mais j'étais au moins en droit de compter qu'il vous tiendrait à cœur d'acquitter une dette que le temps n'a pu vous faire oublier. J'ai longtemps vainement attendu de vous un mot à cet égard, vous laissant ainsi l'honneur de l'initiative; or, malgré la prospérité de votre position actuelle, il ne m'est pas venu de vous l'ombre d'un souvenir.

«Tout autre accuserait votre cœur, mais je persiste à le croire bon. Ne dois-je pas plutôt m'en prendre à cette dangereuse prospérité qui vous entoure? L'abondance n'a-t-elle pas souvent fermé l'oreille du cœur?

«Quoi qu'il en soit, je viens vous offrir l'occasion de réparer dignement votre oubli.

«Vous ne me trouverez sans doute pas bien exigeant en estimant à 1,500 fr. les services que je vous ai rendus. Votre position brillante vous met aujourd'hui à même d'acquitter aisément cette dette; ma position, au contraire, s'est constamment aggravée, parce que j'ai constamment obligé. Vous pouvez me venir puissamment en aide et répondre à ce que j'ai fait pour vous par un véritable service.

«Je veux croire, dans l'intérêt de votre propre considération, que vous saisissez avec empressement l'occasion d'obliger un homme qui n'a pas peu contribué à votre réussite.

«Recevez, dans cette attente, les affectueuses salutations de votre ancien maître.

«Delsarte.»

Vous le voyez, messieurs, nous sommes riches, M. Delsarte est pauvre, il s'adresse à nous et nous prie de lui rendre un «véritable service.» Un service! voilà le mot du procès. Ah! si M. Delsarte avait demandé à ma cliente une somme raisonnable, 4 ou 500 fr., par exemple, Mme Carvalho n'aurait pas hésité à lui rendre le service qu'il sollicitait d'elle; mais non, c'est 1,500 fr. ou rien, et l'on menace d'un procès. Fort bien! nous refusons, et vous ferez votre procès.

La demande de notre adversaire est une maladresse en fait. A-t-elle en droit le moindre fondement? On nous a apporté un billet de Mlle Miolan dans lequel elle appelle M. Delsarte «mon cher maître,» et signe «votre dévouée élève.» Et cela suffirait pour qu'on en pût induire qu'il y avait entre M. Delsarte et Mlle Miolan un engagement aux termes duquel celle-ci

pourrait être aujourd'hui condamnée à payer une somme de 2,000 francs? Voilà qui serait étrange. Un engagement, je l'ai montré, était chose impossible: la famille de Mlle Miolan était pauvre, à peine pouvait-elle subvenir aux besoins de tous les jours; elle ne se serait pas obligée à payer des leçons de chant. Pour combattre cette invraisemblance, rapporte-t-on un cachet, une lettre véritablement probante, un livre de compte? On ne rapporte rien, et c'est après quinze ans qu'on réclame le paiement de la dette prétendue!

En 1842, alors que Mlle Miolan avait treize ans, elle ne pouvait prévoir le magnifique avenir qui lui était réservé, elle n'avait qu'un peu de voix et ne songeait qu'à demander à la bienveillance d'un artiste quelques conseils utiles que sa pauvreté ne lui permettait pas de payer. Voilà la vérité, et votre enquête rétrospective, et les témoignages demandés à vos anciens élèves, et les lettres par vous produites ne parviendront pas à dénaturer les faits.

Un mot, en terminant, sur l'art. 2271 du Code Napoléon, qui se trouve dans mes conclusions, mais comme moyen subsidiaire seulement. Je n'abandonne pas ce moyen; mais le tribunal comprend qu'en présence des explications de Mme Miolan-Carvalho sur la nature même des leçons qu'elle a reçues, elle n'insiste pas sur la prescription que cet article lui permet d'invoquer.

Le tribunal remet à huitaine pour prononcer son jugement.

No. 117	TITLE	M. Delsarte contre Madame Miolan-Carvalho. – Demande en paiement de leçons de chant. Audience du 19 juin.
	JOURNAL	
	DATE	[1857]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Le tribunal a ainsi rendu aujourd'hui son jugement dans cette affaire; il est ainsi conçu:

«Le tribunal,

«Attendu qu'après avoir déclaré dans ses conclusions qu'elle n'avait jamais pris des leçons de chant de Delsarte, la femme Miolan-Carvalho a reconnu ultérieurement que cette assertion n'était point exacte, qu'ainsi il est constant que Delsarte a donné des leçons à ladite femme Miolan-Carvalho:

«Attendu que la femme Miolan-Carvalho a prétendu en dernier lieu que lesdites leçons ne lui avaient été données qu'à titre gratuit, et que subsidiairement elle a opposé la prescription aux termes de l'art. 2271 du Code Napoléon;

«Mais attendu que des faits et circonstances de la cause, des documents produits et des explications fournies au délibéré, il résulte, d'une part, que les leçons devaient être payées à l'époque où la femme Miolan-Carvalho pourrait satisfaire à cette obligation par les bénéfices qu'elle réaliserait au théâtre; d'autre part, que ces leçons n'étaient pas données au mois, mais à l'année, d'où il suit que le moyen de prescription opposé n'est pas fondé;

«Attendu d'ailleurs que la prescription de l'article 2271 du Code Napoléon étant fondée sur une présomption de paiement, il implique contradiction dans le système adopté par la femme Miolan-Carvalho, qu'elle ait payé à Delsarte des leçons qu'elle a déclaré n'avoir jamais reçues ou n'avoir reçues qu'à titre gratuit;

«Attendu que le tribunal a les éléments suffisants pour déterminer le prix des leçons, qu'il convient de les fixer à la somme de quinze cents francs réclamés par Delsarte dans sa correspondance;

«Par ces motifs, sans avoir égard au moyen de prescription opposé par la femme Miolan-Carvalho, dont elle est débouté, condamne ladite

femme Miolan-Carvalho à payer à Delsarte la somme de 1,500 fr. avec les intérêts tels que droit, et aux dépens.»

– Nous recevons la lettre suivante:

«Monsieur,

«Monsieur Delsarte a formé contre moi une demande que j'ai dû repousser.

«Le tribunal a prononcé un jugement qu'il ne m'appartient pas de discuter. La cour supérieure appréciera.

«Mais, ce que ma conscience me fait un devoir de dire et de rappeler, c'est que M. Duprez, seul, est mon professeur: que, seul, il m'a donné des leçons et qu'à lui seul je dois la position que j'occupe aujourd'hui.

«Recevez, monsieur le rédacteur, l'assurance de mes sentiments de parfaite considération.

MIOLAN CARVALHO

Monsieur le rédacteur,

Mme Miolan-Carvalho a cru devoir protester, dans votre journal, contre le jugement qui la condamne. Les termes si formels de ce jugement me dispenseraient de discuter sa lettre; cependant, je dois à ma dignité de protester à mon tour contre toute insinuation qui tendrait à dénaturer le sens de ma réclamation.

Je n'ai jamais songé à me faire honneur des leçons que j'ai données à Mme Carvalho. Était-il besoin que je fusse fier d'avoir été son maître, pour lui rappeler un engagement qu'elle oublie! Et si, comme le dit Mme Carvalho, sa conscience lui fait un devoir d'affirmer qu'elle n'a pas été mon élève, la mienne m'oblige à opposer à ses dénégations cette lettre de Mlle Miolan, lue au procès:

M. Delsarte, professeur de musique, rue Coquenard, 8, à Paris.

Mon cher maître,

Venant de perdre ma bonne maman, il m'est impossible de profiter des bontés que vous avez pour moi cette semaine.

Je vous prie de m'excuser,

Votre toute dévouée élève,

CAROLINE MIOLAN

Ce 21 février 1842.

Ce sera quant à présent, ma seule réponse à une ancienne élève qui me renie.

Veillez agréer, monsieur le rédacteur, l'assurance de ma considération très-distinguée,

F. DELSARTE

Paris, ce 23 juin 1857

No. 118	TITLE	Madame Miolan-Carvalho
	JOURNAL	
	DATE	[1895]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Ch. Formentin
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

MADAME MIOLAN-CARVALHO

Ce fut une très grande artiste! – Il me semble que cette simple phrase devrait suffire pour saluer la femme de talent et de cœur qui disparaît.

Mme Miolan-Carvalho est morte: un télégramme brutal nous en a apporté hier soir la nouvelle, et ce matin, dans ce Paris qui si vite oublie, mais qui ressent si profondément, c'est comme une tristesse et un regret. Tous ceux qui aiment le grand art, tous ceux pour qui la sensation exquise qui nous vient des chefs-d'œuvre est une jouissance, ne verront pas disparaître sans mélancolie cette belle et noble figure.

Je n'ai pas eu, comme tant d'autres, la joie d'applaudir Mme Miolan-Carvalho, à l'heure de ses succès glorieux. Je ne me souviens que d'une chose, c'est que sur les bancs du collège où se traînait ma paresse, ce nom, dans les journaux lus en cachette, m'apparaissait comme une poétique vision.

Il me semblait que l'artiste fière, qui réalisa si bien la pensée des musiciens et des poètes, devait être une héroïne idéale, quelque chose de supérieur et de bon, nécessaire aux génies créateurs. Mme Miolan-Carvalho, c'était la Marguerite de Goethe, l'adorable amoureuse de Gounod; c'était, en mes rêveries écolières, je ne sais quel rossignol, perché sur des partitions souveraines et qui ne chantait que des mélodies sublimes et ne gazouillait que d'immortelles chansons.

Plus tard, à l'heure des déclinis triomphants, Mme Miolan-Carvalho m'apparut sur une scène de théâtre – et je trouvai que mon rêve n'avait pas été inférieur à la réalité. – Et c'est pour cela que cette mort m'attriste, comme si elle venait faucher des souvenirs de jeunesse toujours chers à remuer.

Les biographes qui ce matin nous parlent de l'artiste morte, apportent dans leur récit de bien cruelles précisions: ils nous rappellent un passé déjà lointain, nous disent que cette voix, depuis longtemps muette, avait perdu, avec l'âge, ses pures notes de cristal. Et je trouve qu'il est amer de citer des dates et de souligner la distance, quand il s'agit d'une femme qui, dans l'art, ne vieillit jamais.

Qu'importent les années venues! Celle qui fut *Marguerite, Mireille, Fanchonnette, Zerline, Isabelle*, la Reine *Topaze, Cherubin, Jeannette* n'était pas devenue vieille; elle n'avait que cessé de gazouiller, pour apprendre à d'autres le secret de son gazouillement.

Il se peut que Mme Miolan-Carvalho ne fut pas de la race ardente d'où sortit la Malibran; qu'elle n'eût pas l'âme passionnée des grandes artistes, qui meurent de leur art. On lui a reproché de n'être pas une comédienne experte et de n'avoir pas en elle le feu sacré qui consume et se communique. Et je trouve que ceux qui lui firent cette critique furent injustes et cruels. Les rêveurs qui flânent au clair de lune ont-ils jamais cherché quel mystère cache l'âme du rossignol.

Mme Miolan-Carvalho fut seulement l'oiseau qui chante, éperdûment, avec joie. La nature lui avait donné un gosier d'où s'égrenaient des perles – et, pendant trente-cinq ans, ces perles ruisselèrent, sous la forme de trilles, de vocalises, limpides comme un courant, chaudes comme un rayon.

Sur le cercueil qui conduira demain, au cimetière, les restes de cette grande artiste, la croix de la Légion d'honneur ne sera pas placée: pour récompenser tous les services rendus à l'art par cette noble femme, un ministre, qui crut être un Mécène, lui décerna un jour le ruban du Mérite agricole.

Mais, s'il n'y a pas de piquet d'honneur pour saluer la tombe où descendra Mme Miolan-Carvalho, on verra dans le cortège tous ceux qui ont gardé le souvenir des joies artistiques qui nous virent d'elle, – et ce sera une éclatante compensation.

CH. FORMENTIN

No. 119	TITLE	Le monument de Mme Miolan-Carvalho
	JOURNAL	
	DATE	[1897]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

LE MONUMENT DE MME MIOLAN-CARVALHO

Le monument érigé à la mémoire de Mme Miolan-Carvalho a été inauguré ce matin, à dix heures au cimetière du Père-Lachaise. Ce monument est l'œuvre de M. Antonin Mercié, qui l'exposa l'an dernier Salon des Champs-Élysées.

Le sculpteur a représenté Mme Miolan-Carvalho dans l'apothéose de la Marguerite de *Faust*, où son triomphe fut sans égal. La figure, drapée de longs voiles, se détache en relief sur la stèle, au pied de laquelle sont déposés une lyre brisée et un bouquet de roses.

Sur le socle, très sobre d'ornements, est gravé seulement le nom de la cantatrice.

Une foule nombreuse d'artistes, de peintres, de musiciens, d'écrivains, parmi lesquels MM. Roujon, Théodore Dubois, Victorien Sardou, Halévy, Jules Claretie, Detaille, Massenet Saint-Saëns, Jules Barbier, Bertrand, Georges Cain, Reyer, de Joncières, etc., se sont rendus au cimetière, où ils ont été reçus, devant la tombe, par MM. Léon et Henri Carvalho. Des gerbes de fleurs, une couronne offerte par les artistes de l'Opéra-Comique ont été déposées au pied du monument.

Puis M. Roujon, directeur des beaux-arts, a pris la parole:

Le sentiment qui nous rassemble autour de cette tombe, dit-il, si mélancolique qu'il puisse être, garde une infinie douceur. En face de cette figure qui fut une morte, et dont l'art fait une immortelle, on se laisserait persuader qu'il est peut-être des compensations aux deuils les plus amers, et l'on oserait penser, sans blasphémer, que la douleur elle-même a ses joies...

M. Roujon retrace la radieuse carrière de Mme Miolan-Carvalho, de celle qui, tour à tour dans *Giralda*, *Jeannette*, *Fanchonnette*, la reine *Topaze*, «réalisa à miracle la pensée des maîtres», et qui donna à Gounod, en incarnant *Marguerite*, *Mireille* et *Juliette*, «la joie la plus profonde que puisse éprouver un créateur, celle de sentir palpiter sa création».

Deux vers exquis et émus, tels qu'on en retrouve sous la poussière des stèles funéraires à demi brisées, voilà, dit en terminant M. Roujon, l'épithaphe que l'on souhaiterait à notre grande amie. Sa délicate modestie n'en eût point voulu d'autre. Ne fut-elle pas aussi simple que sa destinée? Elle passa en chantant et en faisant le bien; elle ne fut qu'harmonie et bonté.

M. Jules Barbier, en quelques paroles émues, rappelle les brillants débuts de Mlle Miolan dans l'*Ambasadrice*, à l'Opéra-Comique, en 1850, et énumère tous les titres de gloire de l'artiste.

Hélas! dit-il en terminant, tout cela meurt et s'oublie. Ce qui ne meurt pas c'est la dignité de la vie s'ajoutant à la dignité de l'art; c'est la religion de la famille éclairant toutes les actions de l'existence; c'est la persistance de l'effort à combattre la mauvaise fortune: c'est le sourire allégeant la douleur et animant les courages. Celle qui repose ici a eu toutes ces vertus.

Enfin, M. Saint-Saëns prononce le discours suivant:

Ce n'est pas avec des mots, c'est avec des sons, dans la langue de l'inexprimable, qu'il faudrait parler d'elle! Comment, à ceux qui ne l'ont pas connue, donner avec des mots l'idée d'un charme, d'une personnalité, d'une impression d'art, du timbre de cette voix différente de toute autre, et qui semblait la voix elle-même, le type de la voix féminine dans son plus pur épanouissement!

D'abord, elle avait réalisé le conte des fées, celui des lèvres qui ne pouvaient s'ouvrir sans laisser ruisseler des perles et des diamants; elles s'épanouissaient, les divines pierreries, en gerbes étincelantes et caressantes à la fois, avec tant d'abondance et d'éclat! Elles jaillissaient comme involontaires, comme si des lèvres merveilleuses elles eussent échappé malgré les lèvres elles-mêmes, comme le sourire!

Puis avec Mozart, avec *Faust*, elle s'éleva jusqu'au grand style, jusqu'à la région sacrée où planent les génies, où l'on découvre les mystères de l'art interdits aux profanes, les secrets que nul enseignement ne communiquera jamais. On vit le pur cristal se voiler au souffle de la passion; en le traversant, la musique se teignit des couleurs du prisme, et Gounod put dire de la grande artiste qu'elle avait «une palette dans la voix».

Vous savez tous, avec les tons exquis de cette palette, quels tableaux a tracés le maître immortel! C'est là, dans les mélodies inspirées par elle, nées de sa voix elle-même, que vous la retrouverez, cette voix disparue, que vous l'entendrez encore; c'est là qu'elle revit avec son charme spécial, sa grâce pure et décente, comme revit la beauté des marquises dans les pastels de La Tour.

No. 120	TITLE	La mémoire de l'opéra. Mme Miolan-Carvalho: Une carrière exemplaire.
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Jean-Louis Dutronc
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

LA MÉMOIRE DE L'OPÉRA MME MIOLAN-CARVALHO: UNE CARRIÈRE EXEMPLAIRE

Restée surtout célèbre pour avoir créé – et idéalisé à jamais – Marguerite de Faust, Caroline-Marie Félix-Miolan-Carvalho connut bien d'autres titres de gloire. Et si elle s'illustra dans nombre d'ouvrages français tombés aujourd'hui en désuétude, elle fut aussi une éminente mozartienne, appréciée notamment dans le rôle de Chérubin [Cherubino], puis celui de la Comtesse des Noces de Figaro [Le nozze di Figaro].

Cette grande dame du chant doit beaucoup à Duprez avec lequel elle travailla au Conservatoire de 1844 à 1847. Le grand ténor, qui avait assimilé la leçon de son illustre rival, le divin Nourrit, comprit quel talent il était en mesure d'exploiter et il réussit à inculquer à son élève les bases les plus précieuses du *bel canto*. Lors de sa représentation d'adieux à l'Opéra, le 14 décembre 1849, il exigea que Mlle Miolan participât à la soirée. Elle chanta alors la partie d'Eudoxie dans le trio de *la Juive* et le premier acte de *Lucia di Lammermoor*.

L'Opéra-Comique

Elle venait de faire de discrets débuts à Rennes comme Isabelle de *Robert le Diable*. Meyerbeer l'admirait. L'Opéra-Comique aussi, qui misait sur elle et la programma dans un de ces ouvrages insignifiants qui figuraient alors au répertoire du théâtre: *l'Ambassadrice*. Le critique de service se répandit en épithètes laudatives tandis que le caissier de la Salle Favart se contentait de noter laconiquement sur son livre de comptes: «Débuts de Mlle Miolan. La débutante eut tellement peur en apercevant le public qu'elle se sauva dans les coulisses.» Tant d'émotion ne découragea pas le directeur de l'époque, Perrin, qui confia à la «débutante» le rôle de Virginie du *Caïd*. C'est en la découvrant dans cet ouvrage que Scribe s'écria: «Mais elle ne joue pas mal cette petite.» Le soir même on lui offrait de créer *Giralda* d'Adolphe Adam. Lors de la première représentation, Cornélie Falcon eut cet hommage décisif: «Voyez-vous cette petite fille? Eh bien retenez ce que je vous dis, elle est avec l'Albani la première chanteuse de l'Europe.» Le public sembla

entériner cette prédiction. Mlle Miolan fut ovationnée, non seulement dans *Giralda*, mais dans les ouvrages qu'elle aborda par la suite: *le Calife de Bagdad*, *la Chanteuse voilée*, *l'Eau merveilleuse*, *les Voitures versées*, *le Carillonneur de Bruges*, *Actéon*, *la Sirène*.

Ce n'étaient que de beaux succès. Il lui fallait un triomphe. Elle l'obtint en créant *les Noces de Jeannette* le 4 février 1853. La jeune cantatrice, qui savait s'y prendre, parvint à persuader Victor Massé de lui écrire une page propre à la mettre en valeur. Ce fut l'air du «rossignol». Scudo apprécia. «Mlle Miolan chante comme un ange», écrira-t-il.

Un autre spectacle allait lui valoir un second triomphe: la reprise du *Pré aux clercs* en septembre 1854. On loua son goût, son assurance, son esprit «dignes des meilleurs jours de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] elle-même». Comblée, Caroline-Marie Félix-Miolan l'était. D'autant plus qu'elle venait d'épouser un certain Léon Carvalho, seconde basse à l'Opéra-Comique, qui allait devenir le directeur du Théâtre-Lyrique.

Le Théâtre-Lyrique

Après un différend avec Perrin, la cantatrice résilia son contrat, assura une saison à Berlin, puis accepta de créer *la Fanchonnette* au Théâtre-Lyrique. Réalisait-elle que la gloire l'y attendait pour une dizaine d'années? On rendit plus que jamais hommage à sa vocalisation, à sa *mezza-voce*, à son phrasé, à sa manière souveraine de chanter l'*andante*. Pour saluer son intervention dans *la Reine Topaze*, le *Figaro* ne mâcha pas ses mots: «La cantatrice possède un mécanisme prodigieux: elle joue de la voix comme Paganini jouait du violon et Liszt du piano.» Après un nouveau succès – la reprise de *la Perle du Brésil* – Mme Miolan-Carvalho aborda enfin Mozart. Son Chérubin [Cherubino] dut être exquis si l'on en croit le témoignage de ses contemporains. Nous étions alors en 1858. L'année suivante allait être historique.

Non seulement Mme Carvalho créa Marguerite de *Faust* avec l'à-propos que l'on sait, mais elle débuta au Covent Garden de Londres dans *Dinorah* qui n'y avait jamais été représenté. Durant quelques saisons elle allait se partager entre le Théâtre-Lyrique et le Covent Garden. A Londres elle chanta notamment *Fra Diavolo*, Marguerite de Valois des *Huguenots*, Rosine [Rosina] du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*], Zerline [Zerlina] de *Don Juan* [*Don Giovanni*], Mathilde de *Guillaume Tell*, Gilda de *Rigoletto*, Catherine de *l'Étoile du Nord*, tandis qu'à Paris elle créait encore pour Gounod *Philémon et Baucis* en 1860 («C'est bien la plus charmante petite vieille que l'on puisse voir» dit le terrible Berlioz), *Mireille* en 1864 et *Roméo et Juliette* en 1867.

Dans l'intervalle elle avait encore servi Mozart avec une étonnante ferveur à l'occasion de la première représentation de *la Flûte enchantée* [*Die*

Zauberflöte] au Théâtre-Lyrique le 23 février 1865. Théophile Gautier ira très loin dans son éloge de la soirée: «Ce que nous avons dit du génie du compositeur nous pouvons l'appliquer justement au talent de la cantatrice.» Il semble que cette Pamina ait rallié tous les suffrages. On s'extasia. Tout comme on fêta ses prestations dans Zerline [Zerlina] de *Don Juan* [*Don Giovanni*] et Agathe du *Freischütz* [*Der Freischütz*].

L'Opéra

En dépit de ces soirées prestigieuses, le Théâtre-Lyrique dut se résigner à fermer ses portes en 1868. Mme Miolan-Carvalho n'y vit pas le signe d'une défaite personnelle. Dès le mois de novembre de la même année elle débuta à l'Opéra dans le rôle de Marguerite de Valois, avant de retrouver en 1869 son rôle-fétiche, Marguerite de *Faust* qu'elle avait déjà chanté plus de trois cents fois.

Au cours des années 1870, la carrière de la chanteuse connut un nouvel essor. Elle commença à se disperser, toujours fidèle à la Salle Le Peletier (*Don Juan* [*Don Giovanni*], *Robert le Diable*, *le Freischütz* [*Der Freischütz*]), mais renouant avec le Covent Garden (*Faust*, *la Fille du régiment*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *les Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*]), découvrant la Monnaie de Bruxelles (*Roméo et Juliette*), remontant sur la scène de ses débuts – l'Opéra-Comique – pour y représenter *le Pré aux Clercs*, *les Noces de Figaro*, *Roméo et Juliette*, *Mireille* et y aborder enfin la Comtesse des *Noces* (1874), inaugurant le Palais Garnier dans des extraits de *Faust* (le 4^e acte) avant d'y chanter l'ouvrage intégralement, mais aussi Ophélie de *Hamlet*, Mathilde, Marguerite de Valois, et Isabelle de *Robert le Diable*.

A peine venait-elle de faire ses adieux à l'Opéra le 21 mars 1879 (dans *Faust*, cela va sans dire!) qu'elle réapparissait à l'Opéra-Comique pour la première représentation de *la Flûte enchantée* dans ce théâtre. Sa Pamina défrayait la chronique qui la salua comme «l'interprète née de Mozart». En 1880 elle se produisit à l'Opéra de Monte-Carlo dans *Faust*, *Don Juan* et *Hamlet*, s'attarda en province, à Bruxelles avant de faire une rentrée triomphale Salle Favart dans Pamina et la Comtesse. Mozart encore.

C'est pourtant – on pourrait dire évidemment – Marguerite qu'elle choisit pour sa représentation d'adieux à l'Opéra-Comique le 9 juin 1885, mettant ainsi un terme à une carrière qui avait duré trente-six ans.

Caroline-Marie Félix-Miolan-Carvalho, qui était née à Marseille le 31 décembre 1827, s'éteignit à Puys, près de Dieppe le 10 juillet 1895. Elle avait soixante-huit ans.

J.-L. D.

No. 121	TITLE	Quelques souvenirs sur Madame Miolan-Carvalho.
	JOURNAL	
	DATE	
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

QUELQUES SOUVENIRS SUR MADAME MIOLAN-CARVALHO

COMMENT GOUNOD A FAIT « FAUST ». – M^{ME} UGALDE ET MADAME CARVALHO. – ECHANGE DE RÔLE DE LA « FÉE CARABOSSE » À « MARGUERITE » - OPINION DES CONTEMPORAINS. – LES DÉBUTS. – L'ÂME DE MOZART. – L'ENTHOUSIASME

La mort de l'admirable Miolan-Carvalho nous rappelle la rencontre mémorable, par rapport aux conséquences qu'elle devait avoir, de Charles Gounod, notre grand compositeur, et de Jules Barbier. Elle eut lieu en 1849, chez M. Emile Augier. Après la présentation, comme le poète et le maître causaient ensemble, le premier dit à celui-ci :

– Pourquoi ne feriez-vous pas un opéra sur le *Faust* de Goethe? J'ai proposé autrefois ce travail à Meyerbeer, il me répondit :

«Le *Faust* est une arche sainte à laquelle on n'a pas le droit de toucher.» Je crois qu'il se trompe...

Gounod trouva l'idée bonne et ne partagea pas le scrupule de Meyerbeer; il consentit à toucher l'arche sainte. Pour le livret, il s'adjoignit M. Michel Carré, qui avait déjà écrit un *Faust* pour Mme Montigny, du Gymnase (Rose Chéri).

On se mit au travail avec ardeur et, lorsque l'ouvrage fut terminé, commencèrent les tribulations. On avait porté *Faust* à M. Roqueplan, directeur de l'Opéra; il n'en comprit ni l'importance, ni la valeur. A la suite, on le présenta à son successeur, M. Royer, qui en fit le même cas. «Cela manque de pompe», répondit-il.

On eut finalement recours à M. Carvalho, directeur du Théâtre lyrique qui, lui, se montra enchanté de l'aubaine. Mais il y eut des retards apportés par un autre *Faust* qui fut représenté vers la même époque à la Porte-Saint-Martin avec Frédérick Lemaître. En attendant, Gounod composa et fit jouer son *Médecin malgré lui*. On était en 1858.

L'année suivante, vint enfin le tour du *Faust* que nos admirons. Or, sait-on à qui avait été distribué le rôle de Marguerite? A Mme Ugalde... Pendant ce temps, Mme Miolan-Carvalho se disposait à créer le principal personnage de la *Fée Carabosse*, opéra de M. Victor Massé. Seulement elle se sentait une vive prédilection pour le rôle de Marguerite, échu à Mme Ugalde, et celle-ci n'était pas éloignée de préférer le rôle de Mme Carvalho dans la *Fée Carabosse*.

Des pourparlers s'engagèrent à cet égard; bref, il y eut échange bénévole de rôles entre les deux cantatrices. La fée Carabosse devint Marguerite et Marguerite devint la fée Carabosse. De même que l'opéra de *Faust* fut le point de départ de l'éclatante célébrité de Gounod, de même la substitution que nous rapportons fut le point de départ de la grande renommée qu'allait avoir Mme Miolan-Carvalho comme cantatrice.

Marguerite est le rôle inoubliable dans lequel la reverront longtemps en souvenir tous ceux qui l'ont connue.

Après la représentation de «Faust»

C'était là d'ailleurs l'opinion des contemporains. Voici ce qu'après la représentation de *Faust*, M. Savigny disait de Mme Carvalho:

Je veux constater ici l'éclatant succès de Mme Carvalho dans le *Faust* de l'Opéra. Mme Carvalho manque sans doute de force au troisième acte et au cinquième acte de la pièce, mais vous dire avec quel art, quelle poésie, quel sentiment exquis du drame et de la musique elle a détaillé l'acte du jardin, c'est chose impossible. Je ne veux pas comparer Mlle Nilsson et Mme Carvalho à chacune de ces deux artistes; sa part. Mlle Nilsson restera le type le plus pur de la Marguerite.

On était loin alors des appréciations par lesquelles vingt ans avant on accueillait les débuts de Mme Carvalho; c'est en ces termes pleins de réserve et de froideur que Georges Bousquet rendait compte en effet de ses premiers essais dramatiques:

Cette semaine aussi, Mlle Félix Miolan, élève de Duprez, a continué ses débuts à l'Opéra-Comique par le rôle de Virginie, dans le *Caïd*. C'était un des rôles dans lesquels Mme Ugalde développait avec tant de bonheur sa prodigieuse verve et son admirable talent. On comprend du reste que la jeune débutante n'ait pas abordé ce rôle sans beaucoup d'émotion. Elle s'en est cependant bien tirée, principalement des passages qui n'ont besoin que d'une vocalisation agile, fine et gracieuse. Sous ce rapport le talent de Mlle Félix Miolanne [Miolan] ne laisse rien à désirer, ou presque rien. Ce qui lui manque c'est cet entrain, ce brio, qui faisait de Mme Ugalde la cantatrice légère la plus étonnante qu'on ait jamais entendue. Rien n'égalait la

flexibilité de sa voix, si ce n'était son énergie. Aussi serait-il très dangereux de vouloir l'imiter en tout. C'est un simple avis que nous donnons à Mlle Félix Miolan.

Jusqu'à la retraite

En 1876, avec *Robert le Diable*, Mme Carvalho semblait à son apogée. On la saluait en ces termes:

Quand à Mme Carvalho, la salle tout entière l'a acclamée après l'air de «Grâce» qu'elle détaille avec une incontestable supériorité. Tout ce qu'une virtuose passée maître dans un art qui n'a pas aujourd'hui d'égal par l'habileté et par la perfection peut faire, Mme Carvalho l'a mis en œuvre. J'entendais autour de moi se hasarder quelques critiques: on regrettait la chaleur, l'accent dramatique de cette magnifique supplication. Cela est vrai, mais qu'importe? La science du chant ne saurait aller plus loin.

Et jusqu'à fin, jusqu'à la retraite c'étaient de semblables acclamations; écoutons plutôt le véritable enthousiasme avec lequel dans son *Courrier de Paris*, Perdican saluait l'artiste qui quittait le théâtre:

Et Mme Miolan-Carvalho prend sa retraite. Il n'y a personne au théâtre qui ait su chanter comme elle. C'était le triomphe de l'art. D'autres ont eu des voix plus belles, la Patti, par exemple, ou l'Alboni, aucune cantatrice n'a poussé aussi loin l'art du chant. Ah! la *Reine Topaze*, la *Perle du Brésil*, les *Noces de Jeannette*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, quelles soirées et quels triomphes! Toutes les petites fauvettes aimables comme Mlle Van Zandt peuvent passer, voleter, chanter, disparaître, elles ne vaudront pas un seul oiseau chanteur doué comme l'était Mme Miolan! On a défini l'Alboni «un éléphant qui a avalé un rossignol!» On eût pu dire de Mme Miolan-Carvalho: c'est un rossignol savant qui avait eu pour professeur l'âme de Mozart.

No. 122	TITLE	Bulletin de théâtre et des arts
	JOURNAL	<i>L'Avenir national</i>
	DATE	30 avril 1868
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Stephen
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

BULLETIN DE THÉÂTRES ET DES ARTS

Jamais peut-être ovation plus grande n'avait été faite à une artiste que celle dont Mlle Nilsson a été l'objet à la dernière représentation d'*Hamlet* après le quatrième acte. Une véritable pluie de bouquets de toutes fleurs et de toutes grandeurs, usitées et inusitées, est tombée sur le théâtre ; et des branches de lilas, qui auraient pu blesser les musiciens de l'orchestre si on les eût lancées de la salle, ont été apportées sur la scène pour augmenter le triomphe d'Ophélie. M. Faure-Hamlet – et l'oubli, en pareil cas, eût été une dissonance – a eu, galanterie à part, deux couronnes de laurier. Le public tout entier s'est associé à cette ovation fleurie. Quant à nous, nous nous sommes cru transporté à Turin, à Gênes surtout, où nous avons vu un bouquet de camélias parsemés de violettes de Parme, ayant le diamètre d'une roue de cabriolet et qui, après avoir passé difficilement par le contrôle et être entré de force dans une loge d'avant-scène, fut descendu par une corde sur le théâtre. Pour qui ce bouquet monstre avait-il été confectionné ? – Pour Mme Ristori sans doute. – Vous n'y êtes pas : c'était pour Mlle Honorine, qui, après avoir joué, non sans succès, mais sans gros bouquets au théâtre du Palais-Royal, est repartie pour le pays où les moissons de fleurs ne sont pas mises aux pieds des Ophélie seules.

– Demain, 1^{er} mai, ouverture du salon de peinture, sculpture, etc.

– Le poème choisi par le jury pour le concours d'opéra et destiné à être mis en musique par des compositeurs français, *la Coupe du roi de Thulé*, sera délivré, à partir du 1^{er} mai prochain, au ministère des beaux-arts (direction générale de l'administration des théâtres).

D'après le vœu exprimé par un grand nombre de compositeurs, la clôture du concours, qui devait avoir lieu le 30 décembre 1868, est prolongée au 30 avril 1869.

– Demain, aux Variétés, représentation au bénéfice de M. Charles Poitiers, après quarante ans de service. Le spectacle est très-varié ; les artistes de sept ou huit théâtres prêtent un fraternel concours à leur camarade qui ne fut pas sans mérite personnel et dont le nom rappelle les plus grands succès dans le genre comique.

—Le Palais-Royal donnera samedi la première représentation de : le *Château à Toto*, opéra-bouffe en trois actes de MM. Meilhac et L. Halévy, musique d'Offenbach. Mlle Alphonsine débutera dans cette pièce et Mlle Zulma-Bouffar y fera sa rentrée ; les autres principaux rôles seront interprétés par MM. Brasseur, Hyacinthe, Gil-Pérès, Lassouche, Vollet, Mmes Paurelle, Worms et Verne.

STEPHEN.

No. 123	TITLE	Petit courrier des théâtres
	JOURNAL	<i>Le Figaro</i>
	DATE	Dimanche 22 novembre 1868
	ISSUE/YEAR	No. 328; 15 ^e année; 3 ^e série
	AUTHOR	Jules Prével
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

PETIT COURRIER DES THÉÂTRES

Le *Figaro* a publié hier une lettre où mademoiselle Nilsson annonce qu'elle rend à madame Carvalho [Miolan-Carvalho], nouvelle venue à l'Opéra, le rôle de Marguerite de *Faust*, qu'elle a créé au Théâtre-Lyrique.

Cette lettre est d'une bonne camarade, et mademoiselle Nilsson donne là un exemple de tact et de délicatesse dont elle doit être complimentée ; mais on aurait tort de croire que ce simple acte de déférence puisse changer en quoi que ce soit la distribution du *Faust* arrêtée par M. Perrin.

Le directeur de l'Opéra, qui a pour ainsi dire appris en même temps que le public l'offre généreuse de mademoiselle Nilsson, n'a point été consulté là-dessus, et il maintient la distribution de l'œuvre de Gounod telle qu'elle était fixée avant l'entrée de madame Carvalho [Miolan-Carvalho] à l'Opéra.

C'est donc mademoiselle Nilsson – nous pouvons le garantir – qui créera le rôle de Marguerite à l'Académie impériale de musique.

La création de ce rôle à l'Opéra forme un article spécial de son engagement, et M. Perrin est si bien décidé à s'en tenir aux termes du traité, qu'un congé donné à madame Carvalho [Miolan-Carvalho], pour remplir des engagements antérieurs, coïncide précisément avec l'époque où *Faust* sera joué à l'Opéra, c'est-à-dire vers les premiers jours de février.

Le début de madame Carvalho [Miolan-Carvalho], dans *les Huguenots*, n'aura lieu que mercredi.

Les trois premières représentations des *Huguenots* ont, malgré les incidents fâcheux que l'on connaît, produit le maximum des recettes, c'est-à-dire dépassé 12,000 francs chacune.

Ce soir dimanche, par extraordinaire, *Guillaume Tell*.

Jules Prével.

No. 124	TITLE	Trois portraits. Mademoiselle Nilsson.
	JOURNAL	<i>La Chronique illustrée</i>
	DATE	11 mars 1869
	ISSUE/YEAR	No. 41; 2 ^e année
	AUTHOR	E. D.
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

TROIS PORTRAITS MADEMOISELLE NILSSON

L'Opéra vient de donner au *Faust* de Gounod une nouvelle et solennelle consécration ; Mlle Nilsson a, aux applaudissements d'une foule qui est une élite, recréé ce rôle de Marguerite admirablement créé par Mme Miolan [Miolan-Carvalho]. L'heure est favorable pour donner aux lecteurs de la *Chronique* le portrait de celle qui fut Ophélie avant d'être Marguerite.

Chacun sait l'histoire des débuts de Mlle Nilsson. Toute enfant, elle fut remarquée par une grande dame suédoise qui, frappée de cet organe exceptionnel, se chargea d'elle. La protectrice voulut faire de sa protégée une femme et une artiste ; elle lui fit donner cette éducation complète sans laquelle la nature artistique la mieux douée n'est jamais parfaite ; elle voulait ouvrir à cette pauvre fille, qu'elle avait trouvée sur son passage, les horizons complets de l'intelligence humaine. L'enfant répondit à ces soins, et, dans cette atmosphère de tendresse, se développa rapidement. Quand on l'envoya à Paris achever son éducation vocale, Wartel, à qui on la présenta, manifesta son enthousiasme et se chargea de lui apprendre le peu qui lui restait à savoir.

Les débuts de Mlle Nilsson au Théâtre-Lyrique furent brillants sans être éclatants. Le ciel dramatique de ce théâtre était trop petit pour deux astres, il y avait rencontre et choc entre l'étoile Nilsson et l'étoile Miolan [Miolan-Carvalho].

On admira cependant et on applaudit Violetta ; on s'extasia, dans *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], sur la beauté de cette voix qui donnait le *contre-fa* dans l'air à *fa* sans effort et sans fatigue.

Mlle Nilsson eut le rare bonheur de débiter à l'Opéra, dans un rôle écrit pour elle, écrit pour sa virtuosité spéciale de cantatrice et son tempérament particulier d'artiste. Ophélie, la blonde et la mélancolique, la rêveuse et l'attristée, la pensif fille du Nord, regardant sous les pâles soleils quelque chose d'impalpable et de vague, se jettant dans les bras de la Mort comme on se jette dans les bras du Rêve, – Ophélie, c'était Nilsson, et Nilsson, la blonde et la poétique, c'était l'Ophélie du poète, à la pensée duquel le musicien donnait les ailes d'or de la mélodie. L'interprète portait l'œuvre et l'œuvre soulevait l'interprète.

Voici que grâce à cette réunion de circonstances heureuses qui ne se produit que pour les privilégiés de l'Art, Mlle Nilsson continue son succès par ce rôle de Marguerite qui convient si bien à son tempérament vocal et à ses aptitudes musicales. Goethe et Shakespeare, les rêveurs immenses et les créateurs profonds du Nord, les dieux qui percent les brumes du Septentrion de la flèche d'or de leur génie comme le soleil traverse d'un rayon les vapeurs blanchâtres des matinées d'hivers, – Goethe le philosophe et le poète, Shakespeare le dramaturge et le penseur, fournissent la pourpre, – constellée de diamants par Ambroise Thomas et par Gounod, où cette charmeresse se taille un manteau triomphal.

L'organe de Mlle Nilsson est un soprano suraigu avec cette différence que chez elle le *medium* très-faible dans les voix de cette qualité a de l'ampleur et de l'égalité. Les registres sont bien liés les uns aux autres. La vocalisation est nette, rapide, étincelante. Les gammes diatoniques et chromatiques seules laissent quelque peu à désirer, mais les traits à intervalles disjoints, les arpèges les plus compliqués sont exécutés par elle avec un brio, un éclat, une perfection qui défient toute rivalité.

Mlle Nilsson est une actrice en même temps qu'une cantatrice à la condition toutefois que les rôles seront d'accord avec son tempérament et – si j'ose m'exprimer ainsi – avec le type de sa figure. Ne lui demandez ni les rugissements de la passion ardente, ni les violences, ni les colères, ni tous les transports de l'âme humaine agitée, remuée, secouée. La femme ne connaît aucune de ces crises et l'artiste ne s'en rend même pas compte intellectuellement. Ce n'est pas le fleuve sonore, mugissant, grondant, entraînant dans sa course retentissante les arbres et les débris ; – c'est le lac d'argent miroitant doucement et que ride à peine la brise mélancolique qui fait gémir les branches des bouleaux. Ce n'est pas le soleil du midi implacable, ruisselant, chauffant à blanc les cerveaux et desséchant les herbes, c'est Phoebe, Phoebe la blonde, qui aime Endymion et qui reste chaste, qui livre son âme et sauve son corps grâce aux premières lueurs de l'aube qui bleuit toujours à temps.

Mais si l'individualité de Mlle Nilsson ne comporte point les grands éclats de la passion, elle possède un charme contenu irrésistible et profond. – C'est la poésie de la rêverie qui chante en elle. Heureux les peuples qui n'ont pas d'histoire, a dit Fénelon, – heureux les artistes qui n'ont pas de biographie. Mlle Nilsson a l'existence de son talent comme elle a le talent de la paisible existence qu'elle mène. Les défauts de la femme ne complètent pas l'artiste, ne lui donnent pas le diable au corps, ne lui communiquent pas ce feu diabolique qui pour beaucoup est le véritable feu sacré. Marguerite ne connaît point les entraînements, les fantaisies, les échevellements de tant d'autres cantatrices illustres. Elle vit modestement, simplement, honnêtement. Son intérieur est décent sans être luxueux. Il ne tiendrait qu'à elle cependant de s'environner de ce superflu qui est le nécessaire de certaines organisations, d'avoir un appartement somptueux et de l'encombrer d'objets d'art. – Ophélie, au lieu de fleurs, a cueilli des fruits d'or sur toutes les rives. A sa dernière saison de Londres, elle faisait payer des prix fous un mérite véritablement impayable. Demandée chaque soir dans les salons de l'aristocratie britannique, elle ne se dérangeait pas pour moins

de cent guinées (2500 francs) ; il fallait déboursier 5000 francs pour mettre son nom sur l'affiche d'un concert. Cette saison de Londres lui a rapporté en tout 140 000 francs..... On a réellement besoin quand on a écrit ses chiffres vertigineux donnés à une chanteuse d'ouvrir la Fontaine et de relire Philémon et Baucis....

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.

E. D.

No. 125	TITLE	Christine Nilsson
	JOURNAL	<i>Revue internationale de l'art et de la curiosité</i>
	DATE	15 avril 1869
	ISSUE/YEAR	No. 4
	AUTHOR	Ernest Feydeau
	PAGES	267-286
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

CHRISTINE NILSSON

I

Il ne m'a jamais été possible d'approcher l'une des reines du chant et du théâtre sans être frappé des anomalies et de l'ampleur de son existence. Quelle vie dévorée que la leur ! que de monde autour d'elles ! que d'assiduités ! que d'hommages ! que d'intérêts en jeu ! que de passions ! Quelle femme – quelle idole, devrais-je dire – vit jamais autant de fervents dévots à ses pieds ! Mais aussi que d'études ! que d'émotions ! que de fatigues sans cesse renaissantes ! Le public qui ne s'intéresse en toute chose qu'aux résultats, ne peut soupçonner ce qu'il faut déployer d'efforts incessamment renouvelés, de travail assidu, d'intelligence, de patience, de réflexion, même à la cantatrice parvenue à l'apogée du talent et de la réputation, pour se maintenir dans la situation qu'elle a conquise, soigner sa voix d'où tout dépend pour elle, entretenir ses forces, apprendre le secret de varier à l'infini ses aptitudes, interpréter avec activité tant de rôles divers dans lesquels elle doit successivement se faire admirer. Ajoutez à cela qu'elle doit apprendre ses rôles – souvent fort longs et hérissés de difficultés – suivre les répétitions, qu'elle ne peut se soustraire au monde, qu'on se la dispute, qu'on se l'arrache, qu'elle chante parfois en une saison, en dehors de son théâtre, dans plus de trente concerts, qu'il faut // 268 // qu'elle soit toujours prête, toujours en voix, bien *entraînée*, jamais inférieure à elle-même, qu'elle n'a pas même le temps d'être malade, et que, dans cette vie de luttes, où tout doit l'exciter et l'énerver, il peut suffire d'un rhume négligé pour briser tout son avenir en supprimant le merveilleux instrument qu'elle porte en elle et qu'elle a mis vingt ans à perfectionner, et vous pourrez vous faire une idée de son étrange destinée.

Eh bien ! c'est la fragilité même d'une telle existence qui déchaîne tant de passion – je pourrais dire de folies – autour d'elle. Le public sait que cette voix aux accents divins qui le ravissent, tient à un fil. Il sait que, d'un moment à l'autre, il peut en être à jamais privé. C'est ce qui le rend si prodigue d'applaudissements. C'est ce qui le pousse aux exigences de ces rappels multipliés. C'est ce qui motive ces hourrahs d'enthousiasme, ces couronnes de fleurs, ces aubades, ces voitures dételées, ces cadeaux princiers, ces hommages des souverains, que dis-je, ceux des femmes elles-mêmes, vertigineuses ovations dont ne peut plus se passer la cantatrice, qui deviennent pour elle des habitudes et lui font parcourir l'univers entier, au risque de fatigues sans nom, d'accidents de toute nature, bravant la peste et les naufrages pour les retrouver, car l'univers

l'appelle, veut la voir et l'entendre, se rassasier de son chant et de sa beauté. Réfléchissez aux effrayantes satisfactions d'amour-propre que contient l'existence d'une Malibran, d'une Sontag, d'une Jenny Lind, d'une Grisi, de la Patti ; que contient et que contiendra l'existence de Christine Nilsson, si elle sait se modérer, ne se surmène pas, ne chercher pas, comme elle le fait encore naïvement, honnêtement, à *trop bien faire* ; et dites-moi si, ayant tout pour elles : jeunesse, beauté, fortune, talent, affections brûlantes, hommages universels, ces heureuses femmes ne sont pas, en réalité, les reines du monde, si elles n'épuisent pas la vie, dans tout ce que la vie a d'adorable et de plus profond.

Dites-moi encore si jamais homme de génie, en récompense de toute une vie de sévères études, d'études portées dans les plus hautes sphères de l'intelligence, et dont le résultat est d'élever le niveau moral de l'humanité, dites-moi s'il reçut jamais de ses // 269 // contemporains de telles marques d'estime et de tendresse. Et puis, parlez encore de justice, si vous l'osez.

Tout à l'heure je vous montrais une face de l'existence de la cantatrice. Venez regarder l'autre, vous toutes qui, dans le secret de vos cœurs, convoitez ses enivremments. Précisément par la raison que la position des reines du théâtre est la plus enviable pour une femme, presque la seule qui lui permette de tenir une grande place sur la scène du monde, que de femmes la rêvent ! que d'ambitions la poursuivent ! Et alors, quelles rivalités ardentes ! quelle guerre de sauvages ! que d'embûches à éviter ! que d'hypocrisies à subir, de trahisons à craindre, de faux pas à redouter ! La mère à la mamelle de qui on vient arracher son enfant, sa fureur n'est rien auprès de celle de l'artiste vieillie, épuisée, lorsqu'une rivale plus jeune et mieux douée vient prendre sa place. Cette dernière n'a qu'à se bien tenir. Pour longtemps elle va vivre en pays ennemi. « Dans ma loge où vous me voyez, me disait l'une d'elles, portes fermées, je n'oserais vous confier rien d'important, même à voix basse. Ces murs n'ont pas d'oreilles ; mais je suis toujours épiée. Je dois me méfier de tous ceux qui m'entourent, de mon habilleuse, de mon coiffeur, de ma femme de chambre, de mes camarades, de mon directeur, même des hommes qui me font la cour !... On veut savoir ce que je pense, ce que je compte faire de mon congé ; si je renouvellerai mon engagement, à quelles conditions, si je me porte bien, si je suis malade, si j'aime, hélas !... et surtout qui j'aime, car vous l'avez dû voir à l'occasion du mariage de la Cruvelli et de la Patti, on ne nous laisse pas le droit de choisir un époux à notre gré. » Un autre me disait : « Croiriez-vous que je n'ose jamais cheminer qu'en tremblant dans ces longs et noirs corridors qui séparent ma loge de la scène ? Je me sens si aimée ici que je crains toujours qu'une trappe ne s'ouvre sous mes pas, pour me jeter, les os brisés, au fond du troisième dessous. » Une troisième – celle-là était une danseuse – me racontait qu'un jour elle avait failli marcher sur des tessons de verre semés dans sa loge. Qui les avait apportés là ? C'était afin de l'estropier ! Sachez-le bien : le premier sujet, la *diva* de toute grande scène mu- // 270 // cale [musicale], rien que pour se maintenir dans sa position, entretenir ses amitiés, déconcerter ses inimités, doit déployer à son théâtre, vis-à-vis de son directeur, de ses camarades, des auteurs, des compositeurs, des hommes de presse, de salon, des gens en place, mille fois plus d'astuce, d'esprit politique, de savoir-faire, de prudence qu'un souverain constitutionnel, – s'il a la subreptice idée de gouverner – vis-à-vis de son peuple

et de ses ministres. Pour être bien complète, il lui faudrait avoir l'âme d'un Richelieu, sous les dehors d'une fée, avec une voix de syrène. Car tout dépend de là, tout est dans la voix. La voix est la clef de voûte du fragile édifice de la cantatrice. Le public brutal et ingrat qui fait sa seule force, la casse aux gages, impitoyablement, dès que sa voix s'éraïlle. Il ne reste plus alors à la reine qu'un cruel souvenir de sa royauté.

Un dernier trait. Douées de si grandes séductions, ces femmes – ces *étoiles*, comme on les appelle, et l'image est très-bien choisie, car combien de satellites gravitent autour d'elles ! – excitent des dévouements extraordinaires, des dévouements de caniche, et aussi d'ardentes passions. Mais ces passions, même satisfaites, ne sont pas heureuses. Toute reine est esclave. L'art prend tous les moments, la vie entière de celles-ci. Mères, elles trouvent à peine le temps nécessaire pour s'occuper de leurs enfants ; femmes, les sentiments qu'elles traduisent et qui nous ravissent, elles en ont l'intuition, elles n'ont pas le loisir de les éprouver. Ce n'est point avec elles qu'un amant pourrait se livrer à ces longues et douces causeries, le soir, près du foyer, quand tout repose et que le feu rougit dans l'âtre, alors qu'on se sent si bien seul à seule, que la pensée s'épanche sans effort, et que l'aménité coule des lèvres comme d'une source pleine de fraîcheur et de pureté ! Et, de même, il ne lui serait guère possible, à cet amant, de compter sur elles pour goûter le chaste plaisir de l'une de ces poétiques et silencieuses promenades, sous le haut couvert des bois sombres, alors que la nature est comme stupéfiée de sommeil, et que l'on ne surprend à parler bas. Le poète, lui, ne donne qu'une partie de lui-même au public. La cantatrice lui donne tout : son temps, son âme, sa beauté ! Celui qu'elle aime, c'est Roméo, quand elle remplit le rôle // 271 // de Juliette, Edgar dans celui de Lucie [Lucia], Faust dans celui de Marguerite, Othello dans le rôle de Desdémona. Même dans les épanchements les plus tendres, si, une fois ou deux dans sa vie, par extraordinaire, elle trouve le loisir nécessaire pour s'y livrer, elle est inquiète, préoccupée. Son âme n'est pas là. Elle est à l'art, infini dans ses formes, varié dans ses moyes, l'art, sphinx impitoyable qui dévore tous ceux que ses énigmes interdisent et qui ne peuvent les deviner. Donc, quand elle joue, la *diva* ne s'appartient pas, et dans les moments, bien rares, de chômage, elle végète, elle ne vit plus. Elle éprouve cet ennui profond, cette nostalgie noire qui vous prend, en l'absence de toute passion, quand on a le malheur d'avoir un caractère passionné. Ce qu'elle revoit alors, le jour en imagination, la nuit en rêve, c'est le grossier parquet du théâtre, les corridors obscurs, les lignes maussades des *portants* chargés de quinquets. Ces effluves qu'elle aspire, ce n'est pas celle des foins embaumés, dégageant leurs senteurs à la pâle clarté des étoiles : c'est l'odeur méphitique du gaz. Et ce bruit qu'elle écoute, le front pensif, ce n'est pas ce chant qui murmure au fond de toute âme : c'est le tumultueux vacarme des frénétiques battements de mains. Pour elle, jamais de rêverie, de molle fainéantise. A chaque défaillance, une voix intérieure lui crie : « Debout ! soldat ! » Il faut qu'elle marche, – pardon, il faut qu'elle chante, – jusqu'à la mort, malgré ses deuils, ses lassitudes, il faut qu'elle rentre ses haines, dévore ses larmes. Oh ! comme le sourire doit la torturer, cet éternel sourire qui lui va si bien ! C'est que la plus légère imperfection pourrait lui coûter cher. Nous autres qui sommes au théâtre pour notre argent, nous n'entendons pas être privés de nos plaisirs. Si une peine, une contrariété, le moindre de ces accidents qui se

produisent si naturellement dans toute existence, vient paralyser ses moyens, voilà le public maussade. « Qu'a-t-elle donc ce soir ? » Ainsi s'agite toute une salle. Dans le fond d'une loge, cependant, un homme qui voit cela, a le cœur dévoré par tous les tourments de l'enfer. Quel sujet de roman, que roman plein de rage, de haine, d'extases, d'affreuses jalousies, que celui-ci : *l'amoureux de la cantatrice* ! Si Dieu me prête vie, je compte bien m'y essayer. // 272 //

II

De même que tous les artistes qui ont fait sensation dans le monde, Christine Nilsson a sa légende, et, ainsi que cela se voit habituellement, cette légende n'est pas absolument conforme à la vérité. J'essaierai de la rétablir, à l'aide des renseignements précis qui m'ont été fournis sur la jeune cantatrice, moins, je l'avoue, pour me donner le plaisir d'écrire l'histoire d'une personne qui est digne d'intérêt, à tous égards, que pour chercher dans son enfance le germe des particularités de sa vie d'artiste. Tout est intéressant dans la vie des femmes. Tout fut marqué au coin de la chance, des accidents heureux – j'aurais dit que tout fut providentiel – dans l'existence de celle-ci. Elle naquit, en l'année 1844, dans un petit village de la Suède, près du bourg de Veccio, dans une chaumière de paysans. Ses parents étaient pauvres, très-pauvres. Elle ne se rappelle rien des dix premières années de son enfance, si ce n'est qu'elle allait quotidiennement ramasser du bois mort dans la forêt voisine et rapportait à la maison les fagots sur son dos. L'un de ses frères, son aîné, simple ménétrier de campagne, raclait si fréquemment du violon devant elle qu'il finit par lui inspirer la tentation de l'imiter. Elle s'emparait de l'instrument quand il avait le dos tourné et s'exerçait à en jouer, au grand désespoir de sa mère. La brave femme ne pouvait se consoler de la voir *perdre ainsi son temps*. Son frère, cependant, ayant remarqué ses dispositions et lui ayant donné quelques leçons – le malheureux n'en savait guère plus qu'elle-même ! – elle devint assez forte, au bout de deux ans, pour faire danser ses compagnes. Un jour, dans une fête de village, – elle n'avait alors pas plus de douze ans, – comme elle s'escrimait de son mieux avec son archet, et, ici, je ne puis m'empêcher de rire en me représentant cette belle et suave personne, l'une des *étoiles* de l'Opéra, sous les traits et portant le misérable costume d'une fillette de la campagne – je jugerais qu'elle devait avoir déjà un sérieux d'enfer et qu'elle y allait de // 273 // tout cœur ! mais c'est assez de digressions – eh bien ! donc, comme elle était là, raclant avec entrain, un étranger s'approcha d'elle, charmé de sa jolie figure, de son air décidé, de son talent qui était peu de chose, mais semblait extraordinaire chez une si chétive et si jeune enfant. Après lui avoir adressé quelques questions, il la conduisit chez une dame de ses amies, laquelle habitait Gottenbourg. Cette dame était musicienne. Elle avait même chanté au théâtre dans sa jeunesse. Elle interrogea la petite Christine, fut enchantée de ses réponses et finit par lui proposer de la recueillir chez elle, prenant l'engagement de supporter les frais de son éducation. Voilà la paysanne installée dans une confortable maison de Gottenbourg. Elle montrait de telles dispositions, faisait des progrès si rapides que ses maîtres ne tardèrent pas à déclarer qu'il ne leur restait plus rien à lui apprendre. Alors on l'envoya à Stockholm, chez un compositeur de musique. Là, elle fit de meilleures, de plus fortes études, menant de front le chant et le violon. Cependant, le compositeur, à son tour, était devenu insuffisant. C'était à Paris, disait-il, à Paris seulement, que

pouvait être complétée l'éducation de son élève. L'élève ne demandait pas mieux que de partir. Elle serait allée jusqu'aux antipodes, s'il l'avait fallu. Le théâtre était son rêve, surtout depuis que sa bienfaitrice lui en avait décrit les enivremments. Elle fut reçue à Paris dans une famille anglaise et Wartel fut chargé de lui donner des leçons de chant. Il s'exerça patiemment à discipliner la voix trop ample de son élève, à la polir, la modérer, à en maîtriser les éclats. Inutile d'ajouter que l'habile professeur s'acquitta de sa tâche à son honneur. Un jour, lui aussi, il déclara à Christine Nilsson qu'il ne lui restait rien à lui apprendre. Elle avait alors vingt ans.

On sait qu'elle débuta au Théâtre-Lyrique par le rôle de Violette [Violetta] dans la *Traviata*. Ce qu'on sait moins, peut-être, c'est que le jour où, pour la première fois, elle posa le pied « sur les planches » elle n'avait pas la moindre notion de la « déclamation théâtrale. » Or, il ne suffit pas à la cantatrice de posséder un bel organe, un registre étendu, une bonne méthode, d'exceller enfin dans son art, il faut qu'elle possède à fond – si elle veut être parfaite – la // 274 // science de la mimique, de la pantomime, des gestes. Savoir se tenir en scène, apprendre le secret d'aller et de venir avec naturel, opportunité et convenance, c'est encore tout un art. Christine Nilsson n'en savait pas le premier mot. Elle l'apprit aux répétitions, avec cet entêtement particulier qui la distingue et qui lui fait tout aborder, sans même avoir l'idée qu'elle pourrait ne pas réussir, avec sa tranquillité de Suédoise – tranquillité, entendons-nous, qui couve des tempêtes, des tempêtes de neige, les plus terribles de toutes ! – elle se mit à étudier l'art de *jouer*. On lui disait : « Allez ici. » Elle y allait. On lui disait : « Levez le bras, posez la main sur votre cœur. » Elle le faisait. On lui disait : « Pleurez. » Elle pleurait. « Tombez à terre, évanouie. » Elle tombait. Elle ne trouvait pas cela difficile. On aurait dit qu'elle était née spécialement pour figurer devant la rampe, pour se mouvoir avec ces mouvements déterminés qui sont tous conventionnels, imaginés en vue de la perspective et du grossissement scénique. La vérité, c'est qu'elle apprenait de tout cœur, avec bonne grâce, intelligence et son furieux esprit de volonté.

Elle n'obtint pas seulement un très-grand succès. Elle excita une immense curiosité. Comme elle était jolie ! Comme elle chantait bien ! Qui était-elle ? D'où sortait-elle ? Évidemment ce n'était pas du Conservatoire. Personne ne la connaissait. Dès le même soir, elle était célèbre. À Paris, c'est ainsi que cela se fait. Et elle n'en était pas surprise. Elle y comptait.

Le lendemain de ses débuts – encore un trait de caractère ! – elle quitta la famille anglaise avec laquelle elle avait vécu – quelque peu à l'étroit – pendant six années, et elle s'installa chez elle, « dans ses meubles, » avec une amie, affable et grave personne qui lui tient lieu de mère et l'accompagne partout où elle va. A partir de ce moment, la biographie de Christine Nilsson est tout entière dans les fastes de la scène. Chacun sait qu'elle chanta à Paris et à Londres *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], *Marta* [*Martha*], *Don Juan* [*Don Giovanni*], *les Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], *Lucie* [*Lucia di Lammermoor*], etc. Chacun sait également qu'elle quitta le Théâtre-Lyrique pour entrer à l'Opéra. A mon avis, ce fut une faute. Elle y créa le rôle d'Ophélie avec un charme inexprimable, et elle res- // 275 // tait [restait] au rôle de Marguerite, comme je le montrerai plus

loin, son véritable caractère. Cela n'empêche pas que possédant au plus haut point la science de l'analyse et du détail, science qui passe inaperçue et se décolore facilement dans une grande salle, Christine Nilsson perd à l'Opéra une partie de ses moyens. Sa véritable place est aux Italiens.

Je dirai quelques mots ici de la voix de Christine Nilsson, voix presque sans pareille, d'un charme pénétrant, d'un caractère plein de passion et de tendresse. Comme il arrive à tous les sopranos, cette voix brille de tout son éclat entre le haut-médium et les notes plus élevées, et nécessairement le bas-médium est un peu faible. Le rôle qui conviendrait le mieux, selon moi, à Christine Nilsson, serait celui de Gilda, dans *Rigoletto*. Et maintenant, afin, de ne pas être accusé de complaisance, même courtoise, je parlerai de ses défauts. Ces défauts ne sont pas bien graves. Ils proviennent de son caractère, ce caractère que nous avons montré plein de vivacité, de volonté. Christine Nilsson avec son esprit un peu positif – il n'est autre, au surplus, que celui de tous ses compatriotes – esprit pratique et qui, en toute chose, va toujours droit au but, Christine Nilsson est dévorée par l'envie « de bien faire. » Elle n'est jamais contente d'elle-même. Pour elle, le mieux n'est pas l'ennemi du bien, il en est la perfection. Cette opinion la pousse parfois à exagérer ses *effets*, à se préoccuper de l'*effet*, ce qui est une marque d'infériorité chez un artiste. Tous, nous devons avoir la nature, la seule nature, pour but et pour guide. Les plus grands parmi nous sont ceux qui l'interprètent dans sa simplicité et dans sa beauté.

Dirai-je que Christine Nilsson a la conscience de la légère imperfection dont je viens de parler. Ce qui pourrait le faire croire, c'est que, depuis trois ans, elle suit les leçons de Delle-Sedie [Delle Sedie], ce professeur des professeurs, maître des maîtres dans le très-noble art du chant, dont le goût fait loi comme la méthode, et qui, entre tous les artistes capables d'apprendre les derniers secrets de son art à Christine Nilsson, est certainement le plus autorisé et le plus digne. Christine Nilsson doit déjà beaucoup à Delle-Sedie. Elle ne s'en cache pas. Elle serait plutôt capable de le crier sur les toits, avec // 276 // sa nature en dehors et sa probité exotique. L'excellent maître, qui se jetterait au feu pour son élève, lui fait étudier les partitions italiennes. Avec une patience d'ange – l'élève, quoique très-intelligente, parce que très-intelligente, devrais-je dire, est plutôt disposée à progresser dans le sens de son tempérament musical que dans le sens contraire ou parallèle – il achève d'assouplir cette voix éclatante, de dégager cette personnalité si tranchée des entraves de la tradition française. La preuve qu'il y réussit c'est qu'à Londres, où Christine Nilsson ne chante qu'en italien, elle obtient des succès plus francs et plus vifs encore qu'à Paris.

Mais, à Londres comme à Paris, parvenue à la plénitude du talent et de la réputation, elle n'a pas un moment à elle. Je parlais en débutant de l'existence véritablement anormale des cantatrices. Presque tout ce que j'en disais pourrait s'appliquer, avec l'adjonction de quelques particularités, à Christine Nilsson. Sa vie est prise par les répétitions, les représentations, les concerts, les leçons. A peine une heure, de temps à autre, peut-elle être dérobée à des occupations si multiples. Cette heure, elle la conserve à l'amitié. Les amitiés ne manquent pas. Elles sont même dévouées, désintéressées. Mais, à travers tant de déplacements, tant d'études, elles se manifestent comme elles le peuvent, un peu à la diable et

non d'une façon suivie. Singulière existence, encore une fois. Existence troublante pour l'observateur que celle de Christine Nilsson ! Si belle, et toute jeune encore – elle n'a pas plus de vingt-cinq ans – elle vit absolument seule. Ni père, ni mari, ni frère, aucun parent auprès d'elle, pas même un *impresario*. Et ce qu'il lui faudrait pourtant, ce serait un *impresario*, un homme intelligent et dévoué, dont les intérêts seraient les siens, qui serait au courant des intrigues du théâtre, s'occuperait de ses affaires, de ses engagements, réchaufferait le zèle des gens de presse, saurait la forcer à se ménager, à ne pas se prodiguer, tiendrait enfin la place si importante que Barnum tenait auprès de Jenny Lind, M. Strakosch auprès d'Adelina Patti. Eh bien ! non, elle se passe de cet indispensable associé de toute grande cantatrice. Peut-être, en sa double qualité de luthérienne et de Suédoise, redouterait-elle de trouver en lui des inconvénients ? // 277 // Elle n'a qu'une amie auprès d'elle, une amie pour l'accompagner au dehors, lui tenir société chez elle, s'occuper de ses intérêts, une amie qui, n'étant pas artiste elle-même, ne peut être rompue aux roueries du théâtre, aux malignités de la presse et ne sympathise guère avec elle que par le cœur. Toute seule donc, sans affection que cette amie à qui elle donne, en le prononçant d'une manière enfantine et tendre, le gracieux nom de « maman », sans guide, presque sans expérience, sans conseils, n'ayant de points d'appui que dans ses bonnes intentions, l'amour endiablé de son art, la volonté de réussir, et sa nature droite, inflexible, une nature à la Wasa, il lui faut cheminer à travers la vie, se défendre contre ses rivales, déjouer les ruses, triompher des embûches, ne pas trop livrer au monde qui l'assassine de flatteries intéressées, discerner ses amis de ses ennemis, surveiller ses intérêts, ceux de sa réputation, de sa dignité. Nous aurons beau railler, nous autres Français, et chercher en toute occasion « la petite bête » et « le mot pour rire », il y a dans une telle existence quelque chose de bien honorable et de bien touchant. Elle serait peu intéressante si elle ne se proposait d'autre but que l'intérêt. Mais l'art et l'ennoblissement de soi-même est son mobile, sa cause finale. Le divin art sait tout ennoblir. Impossible pour moi de songer à l'existence de Christine Nilsson, à sa situation dans le monde et au théâtre, sans me représenter un tout jeune enfant, abandonné dans une barque, et flottant au milieu des vagues d'une mer immense. Là des écueils, ici de profonds tourbillons. L'enfant rit cependant, insoucieux du danger, comptant peut-être sur son étoile. N'importe ! et toutes réflexions faites, quand on est homme, artiste, qu'on connaît les abîmes, les noires profondeurs de la vie, une créature si belle, si bien douée, si ce n'était presque un blasphème, on la souhaiterait moins parfaite. Le monde l'honorerait-il autant qu'il le fait ? Je n'en sais rien. Je ne veux même pas le savoir. On la sentirait mieux armée contre l'humanité. Il est à croire que je ne suis qu'un esprit pusillanime, un pauvre diable qui s'étant heurté à tous les horizons de ce monde, tremble à l'idée de toute lutte, même quand il n'a rien à y risquer ; mais, quand je vois Christine Nilsson entrer en scène, la taille droite, l'air résolu, // 278 // souriant en personne que ne trouble rien d'intérieur, tenant les yeux levés, les bras tombants, les coudes détachés du corps, dans cette attitude.... Comment dire cela ? dans cette attitude... suédoise, qui n'appartient qu'à elle et qui est, à la fois, modeste et fière, je ne puis me défendre d'un affreux serrement de cœur. Je la voudrais plus défiante, moins imperturbable. Elle ne sait donc pas, cette enfant, que la beauté et le talent, cela s'expie !

III

Christine Nilsson, en se chargeant d'interpréter à l'Opéra le rôle de Marguerite, après avoir créé, avec le charme que l'on sait, celui d'Ophélie, ne pouvait échapper à la comparaison que les personnes les plus bienveillantes comme les plus partiales devaient faire entre elle et Mme Carvalho [Miolan-Carvalho]. Cette comparaison qui ne pouvait rien prouver, les deux artistes étant douées de caractères et d'aptitudes musicales essentiellement différentes, n'a servi, comme d'habitude, que de prétexte à bien des gens pour dire des choses désagréables à l'une et à l'autre. Plaisante chose que la manière dont on entend la critique aujourd'hui ! On a reproché à Christine Nilsson de s'écarter de la tradition créée par Mme Carvalho [Miolan-Carvalho] au Théâtre-Lyrique. Comme si le souci le plus légitime de toute artiste de talent ne devait pas être d'imposer sa propre individualité à chacun de ses rôles ! Comme si son caractère, son tempérament ne lui faisaient pas forcément comprendre ces rôles d'une manière particulière, qui tient à elle, qui lui est propre ! Duprez imitait-il Nourrit ? Mario se modèle-t-il sur Rubini ? Mme Frezzolini copie-t-elle Mme Grisi ? Quel aveu d'impuissance ne serait-ce pas que de se soumettre à ces petites exigences de tradition qui ne reposent sur rien de raisonnable ? De par sa personnalité, Christine Nilsson devait interpréter le rôle de Marguerite à sa manière. Cette manière eût-elle été inférieure à celle de Mme Carvalho [Miolan-Carvalho] – elle ne l'est pas – elle était condamnée, vis-à-vis d'elle-même comme du public, à ne pas accepter l'avilissante situation de doublure. Prendre la peine // 279 // recréer le rôle de Marguerite, lui donner une physionomie nouvelle, c'était déjà faire acte d'intelligence et de courage. Restituer à ce rôle sa signification véritable, c'était se montrer grande artiste. Nous allons prouver maintenant que la comparaison qui peut être faite entre Mme Carvalho [Miolan-Carvalho] et Christine Nilsson, à l'occasion du rôle de Marguerite, est toute à l'avantage de la dernière. Nous nous acquitterons de cette tâche avec l'entière indépendance d'esprit que nous entendons apporter toujours dans la critique. Nous le ferons aussi sans blesser personne.

Chacun m'accordera que le *Faust* de MM. Michel Carré et Jules Barbier n'est pas identiquement le même que celui de Goethe, et personne, je suppose, ne me reprochera d'émettre une proposition saugrenue si j'affirme que la seule tradition à suivre pour toute artiste chargée d'interpréter le rôle de Marguerite est celle du poète allemand. Or, Mme Carvalho [Miolan-Carvalho], avec une remarquable précision et de grandes qualités de sentiment, je le reconnais, suivant d'un peu près la version des librettistes que celle du poète, donnait à tout le rôle de Marguerite – même dans le scène des bijoux – quelque chose d'uniformément triste et d'un peu apprêté qui n'est pas dans le caractère de la jeune fille. J'ai relu le *Faust* de Goethe avant d'écrire cet article, et j'ai acquis la conviction que Christine Nilsson l'avait relu, elle aussi, et le possédait sur le bout du doigt. J'en citerai quelques preuves en formes d'exemples.

Au second acte, quand Marguerite, sortant de l'église, traverse la scène, et que Faust l'aborde, Mme Carvalho [Miolan-Carvalho], répondant à son madrigal, n'exprimait rien que la pudeur blessée. Elle demeurait tout d'une pièce, l'air morose, les yeux fichés en terre. On eût dit une statue chantante, un marbre offensé ! Pour quiconque n'aurait pas connu la pièce, la jeune fille était

inattaquable, elle sortait victorieuse de cette épreuve. Or, dans Goethe, que dit Faust quand Marguerite s'est éloignée ?

Elle est modeste et sage, et, avec cela, pourtant, assez *piquante*... et cette *humeur mutine*, c'est à ravir !

Voyons maintenant ce que fait Christine Nilsson. // 280 //

Entre ce vers qu'elle débite dans le sens indiqué par Mme Carvalho [Miolan-Carvalho] :

Non, monsieur ! je ne suis demoiselle, ni belle,

et celui-ci qu'elle prononce sur un ton plus délibéré :

Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main,

elle adresse à Faust un regard, et ce regard, auquel le public fait peut-être peu attention, est une première indication précise de caractère. Il signifie que la fille d'Ève est déjà tentée. Il prépare la suite de la pièce. Il est donc dans la vérité, dans la vraie tradition. Autre exemple :

A la fin du troisième acte, quand Marguerite à sa fenêtre s'écrie :

Ah ! presse ton retour,
Cher bien-aimé !... viens !

Mme Carvalho [Miolan-Carvalho], se laissant tomber dans les bras de Faust qui surgit, poussait un cri de colombe blessée. Le sentiment qu'elle exprimait, c'était bien moins l'amour que le désespoir. Les spectateurs avaient le cœur serré. Voyons la scène chez Goethe :

(Marguerite s'élançe dans le pavillon, se blottit derrière la porte, le doigt sur les lèvres, et lorgne à travers l'ouverture.)

MARGUERITE.

Il vient !

FAUST (*accourant*).

Ah ! friponne, c'est ainsi que tu me lutines ! Je te tiens ! (*Il l'embrasse.*)

MARGUERITE (*le prenant dans ses bras et lui rendant le baiser*) :

Cher homme ! je t'aime de tout mon cœur !

Que fait Christine Nilsson dans cette situation pleine de gentillesse, de gaieté d'une effusion tout allemande ? Elle se penche à la fenêtre, jette les bras au cou

de Faust et pousse un cri de joie. Le spectateur n'a pas la moindre velléité de pleurer. Disons la vérité : il envie Faust. Et, en cela encore, le caractère de Marguerite – le vrai, celui tracé par Goethe – est admirablement interprété par Christine Nilsson.

Ce sont là de bien petites choses ! dira-t-on. Évidemment ; mais l'art scénique ne se compose que de la réunion harmonieuse d'une infinité de petites choses. Si nous voulions d'ailleurs porter notre // 281 // comparaison jusque dans les détails les plus importants du rôle de Marguerite, il ne nous serait que trop facile de démontrer la supériorité de Christine Nilsson. Mme Carvalho [Miolan-Carvalho], malgré l'excellence de sa méthode, la précision qu'elle apporte dans les plus petits détails de chacun de ses rôles, nous dirons même la perfection de ses vocalises, pouvait-elle donner une idée du caractère dramatique de l'opéra de *Faust* dans le duo de l'église et le trio de la prison ? Ses amis les plus dévoués n'oseraient pas le soutenir. Et voyez maintenant comme Christine Nilsson, avec les ressources dont elle dispose, sauve cet opéra tout plein de *trous*, en apportant dans ces deux scènes le magnifique appoint d'une voix sans pareille et de la passion.

Les exemples que je viens de citer suffiront sans doute pour prouver que les critiques qui ont établi, à l'occasion de Faust, une comparaison entre Mme Carvalho [Miolan-Carvalho] et Christine Nilsson, ont rendu à la première un mauvais service. Je ne les multiplierai donc pas. Et si l'on me reproche d'avoir moins procédé, dans cette discussion, en dilettante qu'en homme de lettres, je répondrai que, à mon avis, comme à celui de tous les artistes, si la musique doit prévaloir dans tout opéra, si elle accentue les situations, si elle donne le relief aux caractères, il n'en est pas moins vrai qu'elle prend sa source dans l'idée littéraire. Je trouve donc indispensable que, dans tout opéra, c'est-à-dire tout drame musical, toute tragédie chantée, les artistes chargés d'interpréter l'œuvre se rappellent toujours que l'interprétation de l'œuvre doit être rigoureusement modelée sur cette idée.

IV

Et, au surplus, puisque l'occasion nous en est offerte, restituons avec bonne foi – la chose en vaut la peine – son véritable caractère au rôle de Marguerite. « Cette fillette, » comme l'appelle Faust, dont Faust convoite, dès le début, « le mouchoir de gorge et la jarretière, » cette innocente, « avec son esprit d'ordre, de vigilance, » qui passe son temps « à balayer, cuire, tricoter, coudre, » qui a élevé sa petite sœur, « la couchait avec elle, la berçait, se relevait la nuit pour la voir dormir, » son caractère n'est pas tout d'une pièce, // 282 // elle n'est pas uniformément pensive, ni uniformément concentrée. Naïve et dépourvue de bégueulisme, elle répond à Méphisto qui l'engage à prendre un galant « que ce n'est pas l'usage du pays ; » elle trouve du plaisir, un plaisir vraiment féminin à se parer des bijoux de Faust, et quand on les lui a dérobés, « elle pense à ces bijoux jour et nuit. » Elle dit bien qu'elle n'est « qu'une pauvre innocente enfant, » et elle montre bien que si son cœur est grand, sa tête est faible ; elle se demande aussi ce que Faust « peut trouver en elle, » et elle lui reproche de ne pas « respecter les saints sacrements » et elle veut le faire aller à confesse. Tout cela

ne l'empêche pas d'être rieuse, de se jeter bravement à son cou, et amoureuse, presque sensuelle, quand elle s'écrie : « Je voudrais mourir sous ses baisers ! »

Ce n'est pas une nature éthérée, nuageuse, une création idéale, exclusivement poétique que celle de Marguerite. C'est une femme bien réelle, qu'on a rencontrée, qu'on a vue, pour peu qu'on ait été en Allemagne, et qui tire un charme infini aussi bien de son innocence que de sa faiblesse, de ses malheurs que de sa gaieté. Maintenant, à l'Opéra surtout où toutes choses, la mise en scène comme l'art de la composition, et celui de l'exécution doivent converger vers un but unique : celui de l'illusion scénique, le résultat le plus précieux que puisse ambitionner un artiste, n'est-il pas de donner au public la sensation exacte qu'il éprouverait s'il voyait en réalité, devant ses yeux, le personnage représenté ? La figure de l'artiste, son extérieur, sa contenance, ne sont-ils pas alors pour lui d'un secours immense ? Il faut le dire maintenant, et en féliciter Christine Nilsson, et ceci n'est pas un éloge que nous lui adressons, c'est la simple constatation d'un fait, jamais illusion ne fut plus complète que celle qu'elle produit dans le rôle de Marguerite. L'ombre de Goethe a dû tressaillir d'aise si, du fond des noirs Élysées où il converse avec les grands poètes de l'ancienne Grèce, il a vu cette merveilleuse interprétation de sa plus adorable création.

Au second acte, quand elle sort de l'église, la tête pensive, doucement inclinée, tenant son livre d'Heures, vêtue de blanc, avec sa taille un peu longue, son corsage modeste, ses nattes pendantes, // 283 // pudique de maintien, marchant à petits pas, avec la gaucherie charmante des vierges ; au troisième acte quand, renversée entre les bras de son amant, les lèvres dépliées, les yeux au ciel, elle murmure, plongée dans un ravissement ineffable, ces vers si bien en situation :

Je veux t'aimer et te chérir !...
Parler encore !...
Je t'appartiens !... Je t'adore !...
Pour toi, je veux mourir !

même dans la scène de l'église quand Méphistophélès qui, entre parenthèse, ne devrait pas être derrière une balustrade, à dix pas d'elle, mais sur elle, formidable et la main levée, – comme dans la lithographie d'Eugène Delacroix ; – quand Méphistophélès, disons-nous, la raille et lui déchire le cœur et qu'on la voit alors se tordre sur son prie-Dieu, il n'y a qu'une pensée dans l'âme de tous les spectateurs, et cette pensée est : « C'est Marguerite, c'est elle-même. » Et, en effet, les yeux, les dents, la taille, la pose, la démarche, le son de voix, tout est en harmonie, tout réalise l'idée que nous nous formons de la douce Gretchen. Ici, pour les personnes qui n'ont pas vu Christine Nilsson, il ne me semble pas inutile de tracer le portrait de la célèbre cantatrice. On sait qu'elle est Suédoise. Elle a toutes les beautés de sa race. Mais elle en a aussi les particularités. Les peuples Scandinaves ne sont pas doués de l'élasticité de formes des peuples du Midi. Les lignes sont accusées chez eux, les angles un peu saillants, et ce mode de conformation leur donne je ne sais quoi de brusque et de décidé dans la démarche. Christine Nilsson n'a pas complètement échappé à cette loi de la nature. La grâce qui semble innée en elle a cependant corrigé ce qu'elle peut

donner de froideur à quelques-unes de ses compatriotes. Elle est de taille moyenne, presque grande, un peu mince de formes, et une élégance exotique, pleine de caractère, se révèle dans son maintien et dans ses gestes. Sa tête est, à la fois, raphaélesque et septentrionale, – nous ne savons si, par la faute de l'ingrate langue française, la plus sèche, la moins pittoresque de toutes les langues, nous nous faisons bien comprendre. – Nous voulons dire que si Raphaël, au lieu de naître à Urbino, au cœur de l'Italie, était venu // 284 // au monde aux environs d'Upsal [Uppsala] ou de Stockholm, dans ces vertes campagnes si naïvement poétisées par les Sagas et les chants de l'Edda – et s'il avait été gratifié du même génie – c'est le type attrayant de Christine Nilsson qu'il aurait reproduit dans chacune de ses madones, au lieu du type – si doux et si touchant, lui aussi, mais plus mou, plus arrondi, plus languissant qu'il leur a donné, et cela par la seule raison qu'il le rencontrait chaque jour autour de lui. Il y a, selon nous, un abîme entre l'idéal plastique de la Suède et celui d'Italie. Mais la nature est infinie dans ses créations et elle sait varier les formes de la beauté avec une abondance intarissable. Pour nous qui, étant homme, ne saurions avoir la superbe indifférence de la nature, nous nous sommes toujours senti plus attirés par les beautés boréales que par les équatoriales. Notre idéal commence à la Vistule et à la Baltique. Nous lui trouvons une pureté plus grande, des grâces plus angéliques qu'à l'idéal des bords du Tibre et du Guadalquivir. Nous sommes aveugle peut-être, mais au risque de nous faire des millions de belles ennemies dans le pays du Cid et celui du Dante, nous avouons tranquillement que la pâle Ophélie nous touche infiniment plus que Chimène et l'adorable Marguerite de Françoise de Rimini.

Voilà une transition toute naturelle pour revenir à Christine Nilsson. Nous disions qu'il y avait dans ses traits septentrionaux quelque chose de raphaélesque. Sa tête petite et bien formée repose harmonieusement sur ses épaules. Ses cheveux blond-cendré ensèrent son front de leurs bandeaux épais, légèrement ondulés comme ceux de la Vénus Anadyomède. Ce front est régulier, intelligent. Il annonce aussi bien que la réflexion que l'esprit de décision, le sentiment de l'analyse que le caractère. Ce qu'il y a de plus charmant en elle, c'est incontestablement son regard. Ses yeux sont bleus, brillants, légèrement enfoncés. Je n'en ai jamais vu qui expriment si bien à un moment donné, les rudes mouvements de l'âme : l'indignation et la colère. Son regard concentré jaillit alors de l'ombre de l'orbite avec les éclairs métalliques d'une lame d'épée. Je n'en ai jamais vu aussi qui, à l'occasion, exhalent de façon plus charmante la bonne humeur et la tendresse. J'aurai tout dit sur la // 285 // beauté de la cantatrice en ajoutant que, dans sa grâce un peu sauvage, elle a le plus délicieux sourire, un sourire plein d'effusion, d'une adorable naïveté. C'est bien là le sourire de Marguerite, douce fille, si confiante, si tendre, sincère, pleine de naturel et d'une bonhomie tout allemande. Tête faible, encore une fois, tête bien faible, mais cœur plein de simplicité.

V

Et maintenant, il faut conclure. S'il est intéressant, au point de vue physiologique, d'étudier les aptitudes et de retracer l'existence d'une artiste qui, nous croyons pouvoir l'affirmer, sera considérée avant bien peu de temps comme

sans pareille, une telle étude paraîtrait oiseuse si nous n'en faisons pas ressortir la plus saillante particularité. Ce qu'il y a de plus frappant, selon nous, dans le caractère et dans la destinée de Christine Nilsson, c'est un organe extraordinaire servi par une méthode excellente et par un merveilleux esprit de volonté. Que de hasard heureux dans cette existence ! Mais aussi que d'études ! Que d'obstacles vaincus ! de difficultés surmontées ! Ce n'est pas le malheur qui l'a formée ; c'est un ami aussi sévère, aussi rude dans ses leçons : la misère. Portez les yeux sur l'existence de tous les artistes ; qu'ils soient grands ou petits, ils ont la même destinée. Vous pourrez toujours voir, à un moment donné, la souffrance, et souvent une souffrance sans nom, profondément imméritée, les assaillir, comme si la nature s'était proposé l'atroce but de les torturer pour les tremper. C'est Rachel, bohémienne dans son enfance, préludant aux triomphes que nous avons connus par une vie errante et avilissante. C'est, dans un autre ordre d'idées, lord Byron accusé des vices les plus affreux, lord Byron s'exilant après avoir été cloué au pilori de l'opinion par sa propre femme. C'est Jean-Jacques Rousseau lapidé, repoussé comme un malfaiteur, lui qui devait donner le branle au plus grand événement des temps modernes : la Révolution française. C'est Eugène Delacroix, toute sa vie « livré aux bêtes, » comme il le disait si piteusement, et n'ayant conscience qu'au moment de // 286 // de sa mort de la valeur que ses contemporains se décident enfin à lui attribuer. Que d'autres noms nous pourrions ajouter à ceux-là ! Quel récit lamentable nous pourrions faire du long supplice de tant de malheureux qui semblent prédestinés à tous les genres de douleurs, bafoués ici, diffamés là, se débattant sur la roue de la vie, pauvres martyres de je ne sais quelle stupide malignité du sort, comme d'eux-mêmes. Plus ils grandissent, plus ils souffrent. Pourquoi ?... Rappelez-vous l'existence si affreusement tourmentée de Balzac. Souvenez-vous des dernières années de Lamartine. Ils marchent, cependant. Ils vont, comme au hasard, se laissant ballotter par les événements. Ils enrichissent le monde d'œuvres impérissables. Ils le ravissent. Ils l'enchantent. Le monde, s'il était juste, devrait leur être reconnaissant des sensations qu'ils lui causent. Il est hostile. Combien peu qui évitent une destinée si horrible ! Combien heureux sont-ils quand les liens du sang ne les attachent pas à leurs bourreaux !

VI

Pierre le Grand, nous dit-on, parvenu au plus haut degré de la puissance, conservait pieusement ses habits d'ouvrier. Christine Nilsson a conservé son violon, ce chétif instrument de sa fortune. Souvent elle le regarde, elle le touche, et, reine, elle se souvient du temps où elle portait du bois sur son dos. Inutile de dire qu'elle est une Providence pour sa famille. Sept frères et sœurs, ni plus ni moins, sont élevés par elle, nourris par elle. Elle a voulu payer toutes les dépenses de sa propre éducation. Ses professeurs, sa pension, jusqu'à sa bienfaitrice de Gottenbourg, elle a tout remboursé, religieusement. Il faut divulguer de tels faits. Ils sont purifiants pour l'âme. Ils consolent un peu des faiblesses, des dépravations de l'humanité.

ERNEST FEYDEAU.

No. 126	TITLE	Théâtre de Bade. <i>Mignon</i> , grand opéra en trois actes (récitatifs nouveaux), musique d'Ambroise Thomas. Mlle Christine Nilsson.
	JOURNAL	<i>La Comédie</i>
	DATE	12 septembre 1869
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Fr. Schwab
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

THÉÂTRE DE BADE
MIGNON, grand opéra en 3 actes (récitatifs nouveaux), musique
d'Ambroise Thomas

MLLE CHRISTINE NILSSON

Le 4 septembre, le théâtre de Bade a célébré non seulement une représentation à tous égards splendide, mais encore un acte de décentralisation artistique, qui lui fera longtemps honneur. C'est à Bade, en effet, que pour la première fois la « *Mignon* » d'Ambroise Thomas, née sur la scène de l'Opéra-Comique, aura été représentée en grand opéra, avec récitatifs et dénouements nouveaux. Présence du compositeur, présence de l'éditeur, jaloux d'assurer à « *Mignon* » une seconde et heureuse paternité, essais multipliés des changements et des récitatifs introduites dans la version primitive, prestige du nom et du talent de Mlle Nilsson ; aucune illusion, aucune solennité n'aura manqué à cette représentation pour qu'elle fût, ce qu'elle a été en effet, une véritable première.

La salle était resplendissante et une énumération des illustrations qui en diapraient tous les rangs serait trop longue, en vérité. J'aime mieux constater sans retard le succès enthousiaste qu'a rencontré l'œuvre d'élite du maître qui porte si haut la gloire de l'école lyrique française, cette musique où la science profonde et la poésie de l'expression se confondent avec tant de noblesse, dramatique sans violence, élégante au possible, issue d'un cerveau penseur, d'un cœur chaud et d'une plume qui se joue des plus rudes problèmes de la composition.

Je n'ai plus aujourd'hui qu'à indiquer les modifications qu'a subies la partition de *Mignon* en passant sous le régime plus sévère du grand opéra. Le dialogue est partout remplacé par des récitatifs dans le genre italien. Au premier acte l'air de ténor, si scabreux : « Oui, je veux par le monde », a disparu. Au deuxième, le « Madrigal » de Laërte a eu le même sort. Mais en revanche, un admirable récitatif, formant une scène du plus dramatique caractère, est ajoutée pour *Mignon* avant la « Styrienne, » lorsque la pauvre enfant se mire dans la glace du boudoir de Philine, et après la « Styrienne » c'est *Mignon* qui chante le mélodrame primitivement orchestral et y déploie des effets de voix surprenants de finesse et d'audace ; un ré suraigu, lancé avec une pureté inouïe, termine cette

page nouvelle, qui est une des plus heureuses innovations de l'ouvrage. La fin du second acte est allégée par quelques coupures bien inspirées.

Au troisième, on retrouve intacts le chœur dans la coulisse, la romance de Wilhelm et la « Berceuse » de Lothario. Le mélodrame, à l'entrée de Mignon chancelante, est à présent chanté par elle, et il reproduit avec un effet plus saisissant que l'orchestre la romance : « Connais-tu le pays ? » du premier acte, dont la réminiscence est devenue comme le piveau de l'opéra nouveau. On a eu garde de toucher au magnifique duo entre Mignon et Wilhelm, plus passionné, plus senti, que tout ce que M. Ambroise Thomas a encore écrit, je n'en veux pour preuve que le moment où la voix de la coquette Philine se fait entendre au loin et traverse comme un poignard le cœur enivré de Mignon. Le trio enfin, entre Wilhelm, Lothario et Mignon, rappelée à la vie et au bonheur par la mélodie du pays natal qui s'élève peu à peu, dans le dénouement nouveau, à un tel degré d'exaltation et de force que ce trio peut amplement tenir lieu du finale primitif avec chœur et vocalises de Philine, tel est le couronnement puissant de cette magistrale partition.

Si, par certains côtés légers et quelques prosaïsmes inhérents, par exemple, au rôle de l'ex-comédien Laërte, la « Mignon » nouvelle tient encore de l'opéra comique, il est incontestable que le caractère grandiose de la plupart des morceaux d'ensemble et de lyrisme de la donnée générale lui assurent droit de cité sur la vaste scène du Grand-Opéra. Mais quelle que soit la forme définitive sous laquelle cette œuvre d'art est appelée à vivre désormais, elle est de celles qui, à raison de leurs solides beautés, de leur sincérité, si je puis m'exprimer ainsi, peuvent compter sur l'estime et l'admiration croissantes de la postérité. Que craindre d'ailleurs, dès à présent, avec une interprète telle que Mlle Nilsson sous les traits de Mignon ? Créatrice et non interprète, faudrait-il dire, car c'est un rôle tout nouveau d'aspect que vient de s'approprier l'inimitable Ophélie. L'actrice s'est révélée aussi dramatique que la chanteuse est éminente, et voilà bien la voix et le jeu qu'il faut pour remplir et remuer la salle du Grand-Opéra de Paris. Qui eût reconnu en Mignon la Marguerite de « Faust » ? Un indescriptible enthousiasme a suivi Mlle Nilsson depuis sa première entrée, sur le chariot des Bohémiens, jusqu'au trio final. La romance : « Connais-tu le pays ? » dite avec une douleur poignante ; l'exquis duo des « Hirondelles » avec Lothario ; au second acte, la « Styrienne », puis la scène de coquetterie devant la glace du boudoir, joies enfantines entremêlées de larmes jalouses et de colères mortelles ; le superbe cantabile : « Elle est aimée ! » le duo avec Lothario et l'imprécation finale que l'artiste, si délicate en apparence, a lancée avec une énergie cornélienne ; au troisième acte, le pathétique duo suivi du trio ; le touchant moment de la « Prière », où le vieux Lothario reconnaît sa fille Spereta qu'il croyait perdue, toutes ces scènes, tous ces morceaux ont excité, je le répète, un enthousiasme sans trêve. Pour ma part, je ne saurais dire dans quelle péripétie du drame lyrique Mlle Nilsson s'est surpassée, car elle a paru également admirable sous les baillons de la Bohémienne ; au second acte, alors que de sauvages élans de jalousie trahissent la femme sous le gracieux costume hongrois du page ; puis encore quand, poussée par un mouvement de coquetterie enfantine que sa haine pour Philine interrompt bientôt, elle se para de la robe de la comédienne ; enfin aux dernières scènes de défaillance et de tendresse. Mlle Nilsson a été rappelée

souvent et avec transports, au milieu d'une avalanche de fleurs. Le théâtre de Bade ne se souvient pas de semblables ovations, ni d'une soirée aussi solennelle.

Après l'éminente artiste, objet de ce triomphe, il faut féliciter les auteurs et le compositeur, assez heureux d'avoir rencontré pour leur œuvre agrandie une héroïne capable de la défendre avec autant de vaillance. Car, il faut bien le reconnaître, sur Mlle Nilsson reposait et reposera la destinée du nouveau grand opéra, et, quel que soit le talent des autres personnages en jeu, il devait naturellement s'absorber dans l'orbite du rôle de Mignon ainsi développé et tenu. Ce n'est pas à dire pour cela qu'on ait manqué de rendre justice aux belles qualités de chant et de jeu de M. Bataille, le créateur parisien de Lothario ; à Mme Balbi-Verdier, du théâtre de Marseille, gracieuse Philine, habile à la vocalisation et qui a été fort applaudie après l'air de Titania. On a reconnu ainsi en M. Genevois (Wilhelm Meister) un chanteur expressif, notamment dans la tendre mélodie « Adieu Mignon, » à la romance et certaines phrases du troisième acte. M. Tagliafico, du théâtre de Londres, a tiré consciencieusement parti du rôle de Laërte, plus difficile qu'on pourrait le croire, surtout du grand opéra.

Parmi les ensembles qui ont porté coup, citons celui du premier acte : « Quel est, je veux le savoir, » développé de main de maître, et tous ceux où les excellents chœurs de Strasbourg-Bade se trouvaient de la partie. La mise en scène, les costumes, le ballet, l'orchestre qui, sous la direction de M. Bottesini a enlevé avec une supériorité éclatante la symphonique ouverture et dans le genre délicat, le coquet entracte de violons, tout a fait cortège de fête à la belle musique de M. Ambroise Thomas.

Une ovation personnelle attendait le maître lui-même en cette soirée mémorable. Après le deuxième acte, il fut rappelé à grands cris, et quoiqu'il en coûtât à sa modestie, il dut paraître sur la scène entouré de ses interprètes. Mardi 7, seconde et dernière représentation de « Mignon ». « Faust » lundi dernier, et hier soir « Mignon » ; en moins de huit jours deux triomphes remportés par l'École lyrique française sur la terre d'Allemagne !... Les compatriotes de Goethe peuvent répondre, il est vrai, que c'est au grand poète que sont empruntés les libretti de ces deux opéras.

(Courrier du Bas-Rhin)

FR. SCHWAB.

No. 127	TITLE	Théâtre.
	JOURNAL	<i>Le Pays</i>
	DATE	18 octobre 1872
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	XBT
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

THÉÂTRES

Ce soir :

A l'Opéra-Comique : reprise des *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*].

Aux Folies-Dramatiques : première représentation de *Héloïse et Abélard*, opéra-comique en trois actes de M. Litoff, paroles de MM. Clairville et Busnach.

La *Gueule du Loup* a pleinement réussi hier au Gymnase.

On s'accorde à applaudir la pièce de feu Laya, et à louer surtout le talent de Mlle Derclée y a déployé.

Lire à ce propos l'article de Fervaques dans le *Gaulois*. Un peu bien personnel, mais joli en somme et tout à fait ressemblant comme portrait !

C'est en vain que M. Halanzier a essayé de retenir à Paris Mme Nilsson. La charmante cantatrice par aujourd'hui pour Saint-Pétersbourg.

Son engagement est de CINQUANTE MILLE FRANCS par mois. Elle restera trois mois à Pétersbourg et un mois à Moscou.

A Pétersbourg, elle se trouvera avec la Patti, engagée également pour la saison, et AUX MÊMES CONDITIONS.

Excusez ! La Russie est riche !....

On parle d'une société financière qui aurait soumis au ministre un projet ayant pour but le rétablissement du Théâtre-Lyrique.

Il ne s'agirait pas de reconstruire la salle de la place du Châtelet, mais de transporter le théâtre dans un quartier plus rapproché du centre de Paris. On cite plusieurs banquiers qui se seraient engagés à mettre des fonds dans cette affaire.

La *Gazette de Cologne* se montre peu tendre pour le compositeur-librettiste Offenbach et son *Corsaire noir*.

Elle trouve le livret extrêmement « ennuyeux et obscène », en ajoutant que « l'œuvre a été très défavorablement accueillie à Vienne, et qu'on y a vu la preuve que M. Jacques est au bout de son latin ».

On a bien raison de dire que nul n'est prophète dans son pays.

M. Offenbach, qui est né à Cologne, en est la preuve.

XBT.

No. 128	TITLE	Christine Nilsson
	JOURNAL	<i>L'Europe illustrée</i>
	DATE	15 avril 1873
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Madame C. Serena
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Christine Nilsson

Comme artiste et comme femme, Christine Nilsson réunit toutes les qualités : – le talent et l'intelligence, l'esprit et le cœur.

Née dans une humble chaumière au milieu des bois de la Smaland, non loin du village de Ljunby qu'a illustré une légende populaire, Christine, jusqu'à l'âge de douze ans, gagna sa vie et celle de sa famille en allant de foire en foire, en compagnie de son frère Carl, qui était ménétrier, et d'un petit violon, qu'en vraie fille scandinave elle avait fabriqué elle-même.

Ce fut dans un de ces concerts en plein vent, qu'elle fut entendue et remarquée par un homme de beaucoup de cœur, M. de Thornerhjelm, juge du district.

Le magistrat devina l'artiste. Il la plaça dans la ville de Halstad près d'une famille du nom d'Anderson. Là venait à cette époque une fille de Valerius, l'écrivain suédois bien connu. Mademoiselle Valerius, aujourd'hui baronne de Lehausen, était alors la cantatrice en vogue.

Elle donna à Christine les premières leçons de musique et s'occupa de son instruction. La jeune fille profita aussi des leçons d'une artiste lyrique de mérite Freija Ryberg.

Christine devint bientôt la célébrité de Halstad et des environs. Au bout d'un an, elle chantait à Stockholm devant la reine Louisa, qui s'intéressa beaucoup à elle. En 1861, elle vint à Paris où Wartel fut choisi pour son professeur. En peu de temps elle fit de rapides progrès. En 1864, elle débuta à Paris au *Théâtre-Lyrique* dans le rôle de Violetta de la *Traviata* du maestro Verdi. Elle eut un succès d'estime. En 1867, elle alla à Londres où elle fut engagée à *Her Majesty's Theater*.

Sa voix se forma de plus en plus. Elle devint en peu de temps une des plus brillantes étoiles du monde musical, et depuis lors ses succès furent partout les mêmes, en Europe comme en Amérique.

Ses triomphes ne changèrent rien à son caractère simple et modeste. Par sa conduite pleine de réserve, elle gagna la sympathie des juges les plus difficiles. En Angleterre, elle était non seulement l'enfant gâtée du public, mais des plus

aristocratiques salons. Au moment le plus décisif de la vie d'une femme, Christine Nilsson prouva une fois de plus la noble fermeté de son caractère. Rejetant les offres de mariage les plus brillantes, tant par la naissance que par la fortune, Christine préféra à tous l'homme de son choix, qui n'avait ni titre ni richesse à lui offrir. Elle ne s'est mariée ni par ambition ni par intérêt. En acceptant le nom de M. Rouzaud, son cœur seul parlait. C'était un mariage d'affection de part et d'autre. Pour une femme de cœur et de l'esprit, n'était-ce pas là le plus beau titre de noblesse qu'on puisse mettre dans la corbeille de mariage ? La cérémonie de son mariage a eu lieu le 27 juillet 1872 à Londres, dans l'antique abbaye de Westminster.

Aucune souveraine n'eût pu attirer ce jour-là dans l'édifice que l'on peut nommer le Panthéon de l'Angleterre, une foule plus choisie et plus sympathique. C'est que Christine Nilsson est vraiment reine par le talent et qu'à côté de cette royauté-là toutes les autres pâlisent et s'effacent.

Depuis son mariage, ayant des engagements pour plusieurs années encore, Christine Nilsson, aujourd'hui M^{me} Rouzaud, a continué sa vie de lutte et de travail. Dans l'intérêt de l'art, nous espérons qu'elle ne la quittera pas de sitôt. Qu'y gagnerait-elle d'ailleurs ? N'est-elle pas, parmi les plus heureuses et les plus enviées, celle qui doit tout à elle-même et à son admirable talent ? De nouveaux triomphes ne l'attendent-ils pas sur le théâtre de ses premiers succès ? Dans quinze jours nous la reverrons dans *Faust* et dans *Hamlet*, c'est-à-dire dans ces rôles de Marguerite et d'Ophélie dont elle a fait des créations marquées au coin de son génie tout septentrional. Fille du Nord, elle a mieux compris et interprété que personne ces fières et douces figures rêvées par ces grands poètes du Nord qui s'appellent Goethe et Shakspeare [Shakespeare].

M^{me} C. SERENA.

No. 129	TITLE	Bruits de coulisses
	JOURNAL	<i>Le Gaulois</i>
	DATE	Jeudi 21 janvier 1875
	ISSUE/YEAR	No. 2289; 8 ^e année
	AUTHOR	François Oswald
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

BRUITS DE COULISSES

Mme Nilsson est partie pour Cannes, où elle doit se reposer pendant deux mois, et ensuite elle ne reviendra pas à Paris, et elle ne donnera pas de représentation cette année au nouvel Opéra, par la bonne raison qu'elle a conclu avec M. Ulman un traité pour douze représentations à donner en France au mois de mars.

Ces douze représentations seront réparties entre Lyon, Marseille, Lille, Nantes, Bordeaux, Rouen et Nice.

Il n'est pas question dans tout cela de l'Opéra. Décidément M. Halanzier est un habile homme.

M. Ulman, par son traité, donne à Mme Nilsson les mêmes *honoraires* (c'est le terme qu'il emploie) qu'elle touche en Angleterre, soit 5,000 francs par représentation, ce qui est encore moindre que ce qu'elle gagne en Russie, où elle a 280,000 francs par quarante représentations, ce qui fait 7,000 francs par soirée.

En ajoutant les frais de voyage et d'hôtels pour huit personnes, ceux de secrétariat, plus les frais généraux, etc., aux 5,000 francs que M. Ulman donne à Mme Nilsson, chaque représentation ou concert revient à 6,000 francs pour Mme Nilsson seulement. C'est un joli chiffre.

Pourquoi l'Opéra de Paris ne jouerait-il pas tous les jours ? demande *Jennius*. Un pareil théâtre ne doit jamais chômer ; rien n'est plus triste que cette grande place obscur les soirs où il n'y a pas de représentations ; et puis, un si splendide monument, qui a coûté 45 millions aux contribuables ; doit-il être sans emploi la moitié de l'année ?

Si l'Opéra jouait tous les jours, l'administration de ce théâtre y trouverait l'avantage de créer une seconde série d'abonnés, et, à en juger par l'empressement du public depuis l'ouverture, la salle serait comble tous les jours de la semaine. Ce plus grand nombre de représentations permettrait de renouveler plus souvent le répertoire, avec un personnel augmenté dans de modestes proportions ; car, si les représentations et les recettes étaient doublées, il serait inutile pour cela de doubler la troupe. Seulement, il faudrait que le

personnel de l'Opéra de Paris prit exemple sur ceux de Vienne et de Berlin et renonçât à ses habitudes de *far niente*, qui rendent si difficile la production des œuvres nouvelles.

FRANÇOIS OSWALD.

No. 130	TITLE	Silhouettes contemporaines. Christine Nilsson.
	JOURNAL	<i>La Revue générale</i>
	DATE	1 avril 1887
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Louis Enault
	PAGES	143-146
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

SILHOUETTES CONTEMPORAINES¹

CHRISTINE NILSSON

I

Christine Nilsson, qui dîne à la table des rois, n'a pas été bercée sur les genoux d'une duchesse. C'est au prix des plus rudes épreuves qu'elle a obtenu les plus éclatants triomphes. Elle étonne un siècle blasé sur les contrastes, et à qui la fortune a donné le spectacle de tant d'élévations soudaines, et de tant de grandeurs subitement renversées. Cette favorite de la destinée, cette filleule des fées bienfaisantes, a touché, en quelque sorte, les deux pôles de la vie humaine. Avant de s'asseoir aux festins de l'opulence, elle avait mordu au pain amer de la pauvreté. Elle s'est élancée de l'ombre dans la lumière : obscure la veille, célèbre le lendemain ; inconnue hier encore, couronnée aujourd'hui de tous les rayons que la gloire verse sur le front de ses élus. Le jour où, dans le chœur de Westminster, mariée en grande pompe à l'homme de son choix, elle eut pour demoiselles d'honneur les plus titrées parmi les filles de l'aristocratie Anglaise, se souvint-elle que, vingt ans plus tôt, dans un pauvre village de Suède, court-vêtue et les cheveux au vent, suivant, d'un pas inégal, son frère, plus grand, dans les foires et dans les marchés, elle chantait, pour un sou, ces mélodies nationales chères à l'âme d'une race ardente et tendre ? Si elle s'en souvint, je la connais assez pour dire qu'un sentiment de juste orgueil dut gonfler sa poitrine..., car elle a le droit de se rendre ce témoignage à la face du monde, qu'elle est la fille de ses œuvres, de son talent et de sa volonté.

¹ Notre collaborateur Louis Enault prépare en ce moment un volume d'études féminines, intitulés *Silhouettes contemporaines*.

Sur notre demande, M. Louis Enault a bien voulu en détacher pour nous quelques pages consacrées à Christine Nilsson. Elles ont un mérite piquant d'actualité, au moment où celle qui brilla comme un météore dans le ciel de l'art, rassasiée de gloire, s'abrite désormais sous l'huisclos de la vie privée.

M. Louis Enault était tout à fait autorisé pour écrire cette étude. Il a eu la fortune d'assister au début et à la clôture de cette brillante carrière. Il a salué l'apparition de la jeune fille au Théâtre Lyrique de Paris – le 27 octobre 1864 – et dix-neuf ans plus tard, le 31 janvier 1887, il assistait à la représentation d'adieux, au théâtre italien de Nice, de la Diva mille fois acclamée.

L'étude que nous offrons ici à nos lecteurs et donc le résumé très fidèle – et, en quelque sorte, cristallisé, d'une des existences artistiques les plus étranges et les plus brillantes de notre époque.

Note D. L. D.

II

Née sur les confins méridionaux de la péninsule scandinave, dans le petit village de Hussaby, entre les lacs et les forêts du Småland, en l'an de grâce 1843, Christine, celle que la renommée, avec une familiarité qu'on lui pardonne, devait appeler un jour la *Nilsson*, fut élevée à l'école et aux frais de sa commune. Son père, chantre en son église, lui apprit les notes de la gamme. Son frère était ménétrier, et le bonheur de Christine, c'était, quand le violoneux n'était pas là, de répéter, sur l'instrument dérobé, les airs que sa fine oreille avait retenus ; elle leur donnait une expression saisissante. On admirait aussi, quand elle chantait, sa voix d'enfant toujours juste, et déjà singulièrement vibrante. Celle à qui l'on devait donner plus tard un parterre de princes fut applaudie tout d'abord par la main dégantée d'un auditoire rustique.

Le hasard permit qu'elle fût entendue par un gentilhomme du voisinage, homme de bien et homme de goût, qui trouva un attrait plus doux aux chants de son pays redits par cette jeune voix d'une exquise fraîcheur.

Il était riche et généreux ; il se chargea de l'éducation de la jeune Christine, à laquelle on donna des maîtres de toutes sortes. Son zèle les charmait ; son intelligence les surprenait ; ils étaient émerveillés de ses progrès.

Pendant cette période d'initiation à une vie nouvelle, quelles pensées, quels espoirs durent germer dans les profondeurs de cette âme, peut-être ambitieuse déjà ? Sans doute, elle vit passer dans ses rêves le brillant fantôme de Jenny Lind, alors dans tout l'épanouissement de sa gloire, et devenue si vite l'orgueil de Stockholm ; tout bas, elle se promit qu'un jour elle serait une autre Jenny. On l'a dit avec raison : sous l'aspect calme et froid qui caractérise la beauté du Nord, les Suédoises ont toujours dans le sang je ne sais quelle ardeur inquiète ; une secrète audace les pousse vers l'aventure, et les prépare toutes jeunes aux luttes de l'avenir. Christine jetait déjà sur le monde le regard voilé du Sphinx.

III

Bientôt la Suède, quoiqu'elle possédât alors de véritables artistes, n'eut plus rien à lui apprendre. Elle vint en France, à Paris, qui est toujours le centre des grandes études musicales.

Trois années de travail assidu chez Wartel, qui avait été le maître de la Trebelli, la mirent en état de paraître sur une de nos scènes parisiennes. Le 27 octobre 1864, elle débuta au Théâtre-Lyrique, dans *la Traviata*, pastiche italien d'une pièce essentiellement française et parisienne.

Des situations fortes, mais vulgaires, et une absence trop complète d'idéal avaient forcé le musicien à s'éloigner du poète ; la débutante dut souffrir de ce désaccord entre le libretto et la partition. D'ailleurs, s'il faut tout dire, cette nature élevée et délicate, cette organi- // 144 // sation [organisation] rêveuse et

chaste, n'étaient guère faites pour rendre l'aspect sensuellement séduisant de la courtisane du dix-neuvième siècle. Elle ne devait point se sentir à l'aise dans un souper de viveurs et de libertins. On la comprenait mieux murmurant une prière que chantant un *brindisi*.

Ce début, qui fit pourtant un certain bruit, ne révéla point la Nilsson tout entière. Comme chanteuse, elle parut inégale, avec des notes très brillantes dans le registre supérieur, un médium parfois sourd, et des notes basses souvent voilées. Si quelques-uns devinèrent l'étoile, il s'en fallut de beaucoup que tout le monde la vît : elle se levait dans les brumes.

Le succès de la femme fut plus complet que celui de l'artiste. La partie impressionnable et nerveuse du public fut frappée de la dignité de son maintien, et de la correcte élégance de sa personne. On s'étonna de la belle allure et des jolies façons de cette fille de paysan, qui n'avait rien de gauche ni d'emprunté. Un don précieux de nature la faisait, dès le premier jour, l'égale des princesses de la rampe. Maîtresse de la scène comme d'elle-même, jeune fille par la simplicité et la candeur, femme par la science, ou, pour mieux dire, par la divination de la vie, malgré les secrètes angoisses du début, que l'on put soupçonner, mais qui ne se trahirent point, parce qu'elle les domptait à force d'énergie, elle s'empare du théâtre par droit de conquête, et s'y établit comme dans un royaume déjà soumis. Les lorgnettes, braquées sur elles, ne pouvaient plus quitter ces formes un peu frêles, mais toujours gracieuses, taillées dans le marbre ou dans la glace ; cette couronne de cheveux blonds, vrais cheveux des anges du Nord, légers, aériens, subtils, et comme pénétrés de lumière, ceignant son front d'une couronne d'or pâle ; ces yeux, transparents comme l'aigue-marine, et gardant l'azur pur et profond des lacs de son pays ; cette bouche rêveuse, qui, parfois, semble sourire à des êtres venus d'un autre monde pour s'entretenir avec elle ; ce front, d'un modèle large et puissant, annonçant moins de douceur que d'énergie, mais où l'intelligence resplendit ; ces joues de neige, qu'un rayon d'aurore naissante teinte à peine d'un reflet rose pâle. On devinait déjà qu'il y avait quelqu'un dans cette jeune inconnue.

Grande, mince, svelte, élancée, ayant l'air de sortir d'un nuage, Christine n'avait pas ce que l'on est convenu d'appeler le port de reine des belles femmes ; mais plutôt quelque chose de souple et d'ondoyant, qui faisait songer aux elfes, aux ondines et aux sirènes. Les sirènes aussi n'ont-elles pas la voix harmonieuse ?

Le lendemain de ce début hardi, Christine Nilsson était célèbre. Elle entra de plain-pied dans la vie parisienne ; elle faisait partie de ce petit cercle restreint et privilégié qui s'appelle *tout Paris*, dont la chronique s'occupe, et dont les journaux, grands et petits, racontent les faits et gestes à leurs lecteurs. La gloire, cette capricieuse souffla dans sa trompette et jeta ce nom sonore et bien fait aux quatre coins du monde. Si les premières bouffées de la vanité ne lui montèrent pas au cerveau, c'est peut-être qu'elle porte cette bague d'améthyste que l'Église passe au doigt des pontifes, et qui préserve, dit-on, toutes les ivresses.

A partir de ce soir-là, Christine Nilsson put entrevoir, et elle entrevit sans doute, les brillantes destinées qui l'attendaient, et qui bientôt ne furent plus un mystère pour personne. Elle marcha, sans jamais s'arrêter, de succès en succès, et s'avança, par une suite d'étapes triomphales, sur la route qui l'a menée à cette ovation enthousiaste, juste récompense de sa belle création d'Ophélie.

IV

Son second début, beaucoup plus décisif, eut lieu quatre mois après le premier, dans *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], ce chef-d'œuvre de Mozart, que son auteur a choisi avec amour pour y déployer tous les trésors d'une âme ardente et rêveuse, mystique et tendre, éprise d'idéal, et faite pour goûter les enivremments de l'extase.

Ce fut de la partie fantastique et surnaturelle de la partition que l'on confia l'interprétation à la jeune Suédoise. Elle représenta *la Reine de la Nuit*. Jamais peut-être ce grand rôle n'a été rendu avec plus de puissance.

Quand elle se montra, blanche sous ses draperies noires, mince, presque diaphane, ainsi qu'il convient à un génie aérien, front chaste et pensif ; sa tête blonde, mollement balancée sur un col flexible, et scintillante sous un diadème d'étoiles ; un éclair dans son œil bleu, brillant et froid comme l'acier ; un sourire fatal sur ses lèvres minces, toute la salle, éblouie et comme fascinée, se leva dans un transport, et une immense acclamation salua la jeune artiste. Ce fut une vision rapide, saisissante, *inoublable*, – je fais le mot pour elle. – On se crut pour un moment en présence d'une créature surhumaine, possédant le pouvoir des enchantements étranges. Avec ses notes surélevées, inaccessibles à toute autre voix que la sienne, d'une intonation si sûre, d'une vibration si intense, – et dont la pureté rappelait les notes du cristal, – elle nous emporta sans effort dans l'azur où planait sa mélodie céleste.

Singulièrement habile à composer un rôle et à lui donner le relief de la réalité et l'accent de la vie, Christine Nilsson a laissé son empreinte sur presque tous les personnages qu'elle a représentés à la scène. Pénétrant profondément dans la pensée du musicien et du poète, elle a souvent révélé au public, dans des reprises qui valaient mieux peut-être que les créations, des aspects inattendus et nouveaux, qu'il n'avait pas encore découverts. // 145 //

On sait quelle grâce touchante elle a déployée dans la Marguerite, de *Faust*. Là, dans la faute comme dans l'amour, elle est restée si humble, si douce, si naïve, si jeune fille – pour tout dire en un mot – que tout le monde a compris que la naïve enfant ne voulait et ne savait qu'aimer. Personne n'a rendu comme elle les explosions de la tendresse ingénue, les craintes de l'innocence prête à succomber, et, dans les ravissements de l'amour le plus pur et le plus vrai, le transport d'un être qui se donne tout entier, sans rien retenir de lui-même. Plus tard, mais dans la même pièce, quand il a fallu peindre les épouvantes de l'âme brisée par le remords, et qui voit approcher le châtement inévitable, elle s'est élevée jusqu'au sublime, dans ce trio final où l'amour, la folie et la mort se débattent sur le lit de paille d'un cachot. Avec quel enthousiasme surnaturel, et

qui ne s'est jamais retrouvé depuis, ni dans la poitrine soulevée, ni sur les lèvres brûlantes d'aucune femme, elle lance cette invocation enflammée, ce cri suprême de la passion et du désespoir, qui appelle le chœur des anges à son secours, et fait descendre le ciel sur la terre pour sauver la créature perdue de l'éternelle damnation. On croirait, par instants – noble illusion de l'art – que l'âme de Marguerite est devenue visible, et que l'on suit l'essor qui l'emporte vers Dieu sur les ailes de la musique.

Paraissant, après tant d'artistes de premier ordre, dans le rôle de Lucie de Lammermoor, Christine Nilsson s'y est montrée comme l'idéal le plus accompli de la fiancée malheureuse et de l'amante persécutée ; jamais peintre n'avait pu poser devant lui modèle plus enchanteur. La scène de la folie ne fut pas jouée, mais vécue. Ce n'était plus Christine Nilsson que l'on avait devant les yeux, c'était Lucie Ashton, la victime désespérée d'une implacable ambition. Jamais le délire de l'amour et de la douleur ne trouva plus puissante interprète. La voix, le geste, le regard, l'expression de la physionomie égarée et ardente, tout avait pris le cachet inimitable de la Nature épurée par l'Art.

V

Mais c'est encore dans sa création d'Ophélie que notre artiste laissera d'elle-même l'image la plus touchante, la plus voisine de la perfection. C'est par ce rôle qu'elle gravera le plus profondément dans l'esprit des masses son empreinte inaltérable et fidèle.

Nous ne nous faisons pas d'illusion sur la valeur du drame musical d'*Hamlet*. M. Ambroise Thomas, s'attaquant à William Shakespeare, nous fait songer au pygmée de la fable luttant contre un géant. Il y avait quelque audace dans le fait de cet homme d'esprit, empruntant à cet homme de génie le titre et le sujet de la plus profonde et de la plus puissante de ses œuvres. Il n'en sut guère tirer qu'un tableau, où l'inspiration est remplacée par une mosaïque heureusement combinée ; mais il confia le rôle d'Ophélie à Christine Nilsson, et il lui a suffi d'un rayon de cette étoile polaire, pour répandre sur quelques parties de son *Hamlet* une immortelle clarté. Jamais la personnalité et le talent de la jeune Suédoise ne s'étaient incarnés dans un rôle mieux à sa taille. La poésie et la réalité semblèrent se confondre en elle pour former un type unique, à part de tous les autres, en même temps idéal et vrai. Elle fut l'Ophélie de nos rêves, l'héroïne shakespearienne, la Scandinave pâle et blonde, aux cheveux épars, aux yeux étranges, – deux saphirs qui regardent ! – si pathétique dans sa folie, et s'avancant vers la mort une chanson et un sourire aux lèvres. Et pour trouver de tels effets, Christine Nilsson n'eut pas besoin de recourir aux artifices de la composition. Elle n'eut besoin que d'être elle-même, et de se montrer dans son ingénuité native, telle que Dieu l'avait faite : geste calme et rare, voix jeune et fraîche, physionomie profondément originale, ensemble plein d'attraits, irrésistible séduction ; une fiancée de ballade effeuillant les fleurs de son bouquet !

Ce fut dans la salle de l'Opéra un enthousiasme immense, spontané, irréflecti, indescriptible. On se sentait en présence d'une création appartenant à

un autre monde que le nôtre. Jamais la charmeuse n'avait exercé une plus mystérieuse fascination. Elle atteignit ce jour là le point culminant de sa vie artiste, déjà si brillante et si remplie. L'astre glorieux peut demeurer longtemps immobile à son zénith ; il ne saurait monter plus haut.

VI

Dans un siècle où la banalité règne en souveraine, Christine Nilsson a eu le bonheur de rester elle-même, – individualité typique, qui échappe à tout classement, et qui repousse toute assimilation. Elle n'a ni la grâce sémillante, ni la piquante désinvolture, ni l'entrain, ni la verve, ni la gaieté des chanteuses légères, – aimables fauvelles qui gazouillent dans les bosquets de l'Opéra. Elle n'a non plus l'âme orageuse et passionnée des grandes chanteuses dramatiques, – ces tragédiennes de la lyre. Souverainement intelligente, douée d'une belle voix, au timbre mordant, qui ne ressemble à aucune autre ; possédant une vocalisation pleine d'éclat, et des notes aiguës qui ne sont qu'à elle, il lui suffit d'une phrase pour transporter votre esprit dans les régions sérapiques où les anges donnent leur concerts. – La Nilsson, chez qui l'on ne saurait jamais séparer la femme de l'artiste, car les deux sont indissolublement unis, est surtout une figure. Il est difficile de l'approcher sans rapporter d'elle une impression vive. Aussi belle à voir qu'à entendre, elle laisse partout une image qui ne s'efface plus. Qu'elle passe dans une scène, comme elle poserait dans un tableau vivant, les mains plaines de roses ; // 146 // qu'elle s'agenouille dans la prière ; qu'elle accentue le rythme entraînant d'une valse, ou qu'elle chante un *lied* amoureux, l'effet est produit, le succès assuré, le triomphe certain.

Après avoir tant donné d'elle-même au public avide et à l'Art jaloux, Christine Nilsson est entrée un jour dans cette vie de famille, pour laquelle les femmes de son pays semblent faites, le front haut, et par la porte dorée du mariage. Elle y apportait, avec d'autres bijoux, le diamant d'une réputation intacte. Je n'ai point connu de jeune fille plus justement honorée. Protégée par sa réserve fière, et entourée d'une atmosphère de pureté, cette vestale du Nord, descendant de son pôle, n'a pas même aperçu les dangers de la brillante mais orageuse carrière qu'elle traversait. Son prestige a été assez grand pour la défendre... même du soupçon... qui s'attache à tout. Il est difficile de la voir sans songer aussitôt à ces jeunes déesses, chantées par les poètes du Nord, les blondes Walkyries, filles de la mer et du ciel, froides enchanteresses, inaccessibles aux vulgaires désirs, vierges immaculées, permettant l'admiration, mais défendant l'amour, et que les *sagas* scandinaves nous représentent traversant l'espace d'un vol harmonieux, l'aurole au front, l'éclair dans l'œil, la neige au sein.

LOUIS ENAULT.

No. 131	TITLE	Nourrit
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 2 décembre 1838
	ISSUE/YEAR	No. 49; 1 ^{ère} année
	AUTHOR	
	PAGES	2
	SOURCE	Journal

NOURRIT.

Depuis huit jours il n'est question, dans le monde musicale, que des triomphes de Nourrit sur la première scène d'Italie, le théâtre San-Carlo. Il est des réputations tellement solides, que rien ne peut les ébranler, ni la jalousie ni l'injustice. Le talent trouve place partout, et s'impose comme une loi ! Il n'a pas de patrie, ou plutôt tous les pays sont sa patrie. Que faire, s'il y a des hommes assez ingrats pour le méconnaître et l'insulter ? L'opinion publique est toujours là ; et on ne brave pas impunément le jugement de l'opinion publique. Voilà tantôt deux ans que Nourrit, abreuvé de dégoûts à l'Académie Royale de Musique, a quitté son pays, pour aller demander à la terre classique des arts la consécration de sa gloire. Nous avons suivi ses pas avec religion, et les premiers, nous avons transmis à la presse ses espérances de succès.

Que les amis de Nourrit se consolent ; que ceux qui ont méconnu son talent et la loyauté de son cœur rougissent et se taisent, car Nourrit vient d'être proclamé chanteur et tragédien aussi parfait que Malibran.

Voici la lettre que nous avons reçue de Naples, et dont une partie seulement avait été communiquée par nous à la presse quotidienne :

« Nous sortons à l'instant du théâtre Saint-Charles, où Nourrit a débuté dans le *Serment* de Mercadante ; il a obtenu un succès complet et justement mérité. Il a été rappelé six fois ; et malgré la présence de la famille royale, qui ne laisse pas au public la faculté d'applaudir, l'enthousiasme a fait justice de l'étiquette, et des bravos unanimes, partagés par la famille royale elle-même, ont constamment accompagné notre brave et sublime Nourrit jusqu'à la fin de la pièce. Si Nourrit a éprouvé une certaine émotion en entrant en scène, sa voix du moins ne s'en est pas ressentie, et bientôt, maître de tous ses moyens, il a joué et chanté d'une manière admirable, et a commandé à l'admiration de la foule qui encombrait la salle. Le voilà donc sorti victorieux d'une épreuve qui n'était pas sans difficulté, car il avait une grande réputation à soutenir, et beaucoup de préjugés à vaincre, mais les Napolitains lui ont rendu une justice éclatante : sa voix puissante, sa méthode délicieuse, son jeu entraînant et passionné ont étonné, enthousiasmé, et on ne se souvient pas d'un succès aussi imposant.

Nourrit a été très bien secondé par une débutante, Mme Specht, qui vient de Palerme : elle a une très belle voix de mezzo soprano. Nous avons aussi

entendu un contralto fort beau : enfin cette représentation, si impatiemment attendue, a dépassé tout ce qu'on attendait du grand talent de Nourrit, et fera époque dans les annales du théâtre Saint-Charles. »

Naples, 14 novembre, à minuit.

Depuis, nous avons reçu de nouvelles lettres, dans lesquelles on nous confirme les succès éclatans de Nourrit. Il a joué quatre fois, et l'enthousiasme du public a toujours été croissant. On annonce qu'il a obtenu l'autorisation de jouer *Guillaume Tell*.

No. 132	TITLE	Adolphe Nourrit
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Jeudi 21 mars 1839
	ISSUE/YEAR	No. 23; 2 ^e année
	AUTHOR	Jules Maurel
	PAGES	175-176
	SOURCE	Journal

ADOLPHE NOURRIT.

Nourrit vient de mourir à Naples, et il n'est malheureusement plus permis de douter qu'il n'ait péri par un suicide.

Dans le premier moment, quelques journaux s'étaient exprimés avec beaucoup de réserve sur cette mort ; réserve louable en soi, inspirée par une affection sincère pour le talent et la personne d'un grand artiste qui laisse tant d'admirateurs et tant // 176 // d'amis, et par un sentiment de respect pour le deuil de sa famille ; réserve qui prouve aussi que tous les organes de la presse ne se considèrent pas comme les seigneurs et maîtres de la publicité ; mais réserve bien inutile ! car ce jour-là même vingt autres journaux, tous également honnêtes et vertueux, le *Constitutionnel* en tête, révélèrent au public les plus minutieux et les plus affligeans détails de la mort d'Adolphe Nourrit.

N'appartenons-nous pas aujourd'hui, corps et âme, à la publicité ? Pour ramasser quelques abonnés dans le ruisseau, vingt-cinq ou trente directeurs de l'opinion publique, qui enseignent au genre humain toutes les vertus, à raison de 80 ou de 40 fr. par an, armés du flambeau de la morale, viendront fouiller insolemment dans votre vie privée ! Ils se feront une pâture de votre agonie ! Ils mettront en drame et en roman les plus saintes douleurs de la famille ! mort ou vif vous devez au journalisme votre contribution ; vous êtes destiné à réveiller la curiosité émoussée de tous les imbéciles qui savent lire.

Notre scène lyrique a perdu sa plus grande illustration. Nourrit avait attaché son nom à ce mouvement musical prodigieux qui s'est accompli dans les quinze dernières années. Grand chanteur, acteur intelligent et passionné, Nourrit a été le plus digne interprète de Rossini, d'Auber et de Meyerbeer, de tous les maîtres qui résument l'opéra moderne ; il a fait revivre Gluck et Mozart dans *Armide*, dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Don Juan [Don Giovanni]*, et il a créé les rôles de Masaniello dans la *Muette de Portici*, d'Aménophis dans *Moïse*, de Néoclès dans le *Siège de Corinthe*, d'Arnold dans *Guillaume Tell*, de *Robert*, de Raoul dans les *Huguenots*, de *Gustave* et du *Comte Ory*. L'échelle du talent de Nourrit est immense : son talent est le plus chaleureux, le plus souple, le plus varié qui ait jamais soutenu l'honneur de notre Académie royale de Musique.

Nourrit débuta en 1821 ; il n'avait que dix-huit ans. De 1821 à 1837 il a parcouru la carrière la plus brillante ; et il meurt à 36 ans admiré de tous au théâtre, respecté et considéré dans la vie privée ! Il meurt par un de ces

désespoirs d'artistes nobles dans leur principe, mais dont l'inflexible logique mène aux plus affreuses conséquences.

Une chose a manqué à Nourrit, c'est la lutte. Pour grandir, son talent n'a eu besoin de lutter contre aucun obstacle ; mais dans cette longue succession de prospérités, son âme ne s'est point assez vigoureusement trempée ; elle a cédé au premier choc. La violence qui a mis fin à ses jours n'est qu'un acte de faiblesse, et les esprits les plus rigides seront plutôt tentés de le plaindre que de le blâmer. Il est bien difficile de ne se point laisser amollir par ces enivremens de la scène, par ces violentes émotions du succès.

Nourrit était monté si vite au premier rang, il s'y était maintenu si jeune, que son existence lui semblait naturellement attachée à ce haut rang, et que le jour même où il a cru déchoir, il s'est dit : « Je ne dois plus vivre, ma carrière est finie. » terrible logique, qui l'a conduit à ce fatal dénouement, et qui l'y a précipité avec une telle force que l'admiration désintéressée de tous les amis de l'art musical, que les plus chères affections de famille ne l'ont pas arrêté un moment ! Logique d'autant plus terrible que Nourrit était plein de sentimens religieux, ainsi que l'attestent ces vers, écrits par lui sur un album, quelques jours avant l'accomplissement de sa résolution :

Si tu m'as fait à ton image,
O Dieu ! l'arbitre de mon sort,
 Donne-moi le courage
 Ou donne-moi la mort.
Mon âme en proie à la souffrance
 Est près de succomber.
Dans l'abîme où meurt l'espérance,
Oh ! ne me laisse pas tomber !

Un moment, l'enthousiasme du public napolitain lui laissa croire qu'il commencerait en Italie une nouvelle carrière. Ses débuts dans le *Giuramento*, de Mercadante, furent très bien accueillis ; mais ces démonstrations sont au fond d'une parfaite insignifiance. Le public napolitain n'était pas à la hauteur de ce talent si dramatique et si correct tout à-la-fois. Toutes ces violences méridionales pourraient passer ailleurs pour une appréciation calme et froide. Le public napolitain a toujours la fièvre ; quand il éprouve un véritable enthousiasme, sa fièvre devient un transport frénétique. Dieu vous garde de l'enthousiasme napolitain !

Nourrit n'a essayé à Naples que des dégoûts ; dégoûts que la malveillance a portés à leur comble. A sa dernière représentation, quelques marques d'improbation se sont fait entendre ; le public a protesté en masse contre cette indignité, mais le coup était porté. Rentré chez lui, Nourrit a fait son testament, a écrit plusieurs lettres à ses amis, et s'est précipité par la croisée. Nous n'avons pas le courage de raconter tous les affreux détails publiés par les journaux sérieux. Nous devons tirer un voile sur ces poignantes douleurs de famille. C'est leur insulter que de les livrer à l'avidité des lecteurs.

Nous avons d'autres devoirs à remplir envers Adolphe Nourrit, et nous ne tarderons pas à nous en acquitter.

O.P.R.A.

No. 133	TITLE	Adolphe Nourrit
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 24 mars 1839
	ISSUE/YEAR	No. 24; 2 ^e année
	AUTHOR	Fétis
	PAGES	185-187
	SOURCE	Journal

ADOLPHE NOURRIT *

Adolphe Nourrit est né à Paris en 1802. Son père, qui avait succédé à Lainez dans l'emploi de premier ténor du Grand-Opéra, emploi qu'il conserva sans partage jusqu'en 1824, ne le destinait pas à la carrière du théâtre et ne négligea rien de ce qui pouvait le détourner de son penchant pour la musique. Il le plaça enfant au collège Sainte-Barbe, où ses condisciples n'ont pas oublié qu'il fit avec éclat des études complètes. Au sortir du collège, Adolphe Nourrit fut, malgré ses réclamations et son éloignement pour les chiffres, mis en possession d'une place dans les bureaux d'une compagnie d'assurance. Obligé de suivre avec assiduité des occupations si peu conformes à ses goûts, il devait se cacher de son père pour apprendre la musique, tant celui-ci mettait d'obstination à le tenir éloigné d'un art par lequel il faisait lui-même sa réputation et sa fortune. Le jeune employé passait à déchiffrer les airs qui lui tombaient sous la main, le temps que ne lui prenaient pas les soins de sa place. Il lui fallait un maître. Il alla trouver un vieux professeur auquel il confia sa situation, et qui consentit à lui donner des leçons en secret. Peu de temps s'était écoulé que l'élève n'avait plus rien à apprendre du maître. Adolphe Nourrit reconnut que les conseils d'un habile chanteur lui devenaient nécessaires et n'hésita pas à choisir Garcia, qui était alors dans toute la puissance de son talent. Garcia ne voulut pas d'abord se prêter à tromper Nourrit, son ami, en aidant son fils à se soustraire aux vues qu'il avait sur lui. Mais lorsqu'il vit l'ardent jeune homme si résolu, si plein d'enthousiasme et de volonté, il comprit qu'il n'y avait rien à changer à sa destinée, et que celui qui marchait vers son but avec cette fermeté était conduit par un secret instinct. Il se décida à faire sur lui l'application de la précieuse méthode par laquelle il a formé des élèves si excellents, et ne tarda pas à en observer les bons effets. Personne ne jugeait des ressources d'une voix avec autant de promptitude que Garcia ; personne ne voyait du premier moment avec autant de justesse que lui ce qu'il y avait à en attendre. Il acquit immédiatement la certitude que dans celle d'Adolphe Nourrit se trouvait l'étoffe d'un beau ténor. Lorsque par des exercices habilement gradués il eut amené cette voix à un développement qui n'avait plus rien à attendre que de l'âge, il avoua au père de son élève ce qu'il avait fait à son insu et sans sa participation. Nourrit, d'abord surpris et mécontent, fit mine de se fâcher, mais il ne put que voir, comme Garcia, dans la persévérance de son fils, le signe d'une sorte de prédestination.

Adolphe Nourrit quitta les bureaux de la compagnie d'assurance. Son père, qui avait si longtemps refusé de lui ouvrir une carrière pour laquelle il se sentait né, se mit à l'aider de tout son pouvoir dès qu'il vit que sa résolution était

irrévocablement prise. Laissant à Garcia le soin d'achever son éducation vocale, il se réserva de lui apprendre la partie scénique de ses rôles. Ses deux maîtres jugèrent enfin qu'il en savait assez pour hasarder ses premiers pas sur la scène, et le jour fut pris pour ses débuts.

Ce fut le 1^{er} septembre 1821, à l'âge de dix-neuf ans, qu'Adolphe Nourrit parut pour la première fois à l'Opéra. Il joua le rôle de Pylade dans *Ipfigénie en Tauride*. Son père avait voulu remplir celui d'un personnage secondaire pour se montrer à côté de lui, et afin d'exercer directement sur le public l'influence que lui donnaient, dans cette circonstance, de longs et brillants services. Il y avait en effet quelque chose de touchant à le voir prendre son fils à côté de lui pour lui faire partager ses applaudissemens, lui donner la plus belle place, et dire en quelque sorte à la foule assemblée : « Voilà, si vous le voulez bien, celui // 186 // qui me succèdera, qui me continuera. Il est de mon sang, donnez-lui donc une partie de la faveur que vous m'accordez ; donnez-la lui tout entière, car je songe à la retraite, et je vous le lègue pour revivre en lui au milieu de vous. » Le débutant eut du succès. On lui trouva une voix charmante, de l'intelligence et de la chaleur. Le seul reproche qu'on lui fit, ce fut d'avoir un embonpoint précoce, qui nuisait à la grâce exigée par certains rôles de son emploi. Cette disposition naturelle lui venait de son père et contribuait à la grande ressemblance qui existait entre eux. Le second rôle que joua Adolphe Nourrit fut celui de Demaly dans les *Bayadères* ; il y obtint un succès encore plus décidé que celui qu'il avait eu à son premier début.

Nous venons de dire que le père et le fils se ressemblaient. En effet, tous deux avaient les mêmes traits, la même taille, des gestes semblables, ainsi qu'une analogie frappante dans le son de la voix. Cette conformité piquante fit concevoir à des auteurs l'idée d'une pièce destinée à l'exploiter. Les *Deux Salem* furent joués le 12 juillet 1824 ; deux personnages y étaient pris l'un pour l'autre, et l'illusion était telle que le public reconnaissait à peine Adolphe Nourrit de son père. Malgré l'attrait que devait exciter une rencontre aussi peu commune, l'opéra ne réussit pas. Du reste, cette ressemblance n'était qu'extérieure, car il n'y eut dans la suite aucun rapport entre les talens de l'un et de l'autre. Les avantages par lesquels se distinguait Nourrit père étaient une voix d'un timbre agréable et d'une grande pureté, une belle prononciation et beaucoup de charme dans l'expression ; quant aux qualités de l'acteur, elles lui manquaient absolument. Il était froid en scène et faiblissait dans les momens d'action. On sait combien peu ces dernières remarques étaient applicables à son fils. Un trait suffira pour expliquer en quoi ces deux hommes si semblables par les dehors différaient comme artistes. Garat, enchanté des grandes dispositions que manifestait Nourrit père à ses débuts, lui prédit qu'avec du travail il irait loin. « Grand merci ! lui répliqua l'artiste, je n'ai pas d'ambition. » Le chanteur qui a créé les rôles d'Arnold, de Robert, de Raoul, n'aurait pas prononcé de semblables paroles. C'est l'ambition qui l'a fait ce qu'il fut ; c'est aussi l'ambition qui l'a tué.

Cependant Adolphe Nourrit poursuivait ses succès dans *Orphée*, dans *Armide* et dans d'autres opéras de l'ancien répertoire dont son père lui abandonnait successivement les rôles. Sa voix prenait plus d'ampleur ; il donnait déjà à ses créations la teinte dramatique que depuis lors il a portée si loin.

Homme d'esprit et de sens, il avait le juste orgueil de l'artiste supérieur, mais ne connut jamais les faiblesses de la vanité. Premier ténor sans rival et sans partage de l'Opéra français, il allait encore chez Garcia prendre ses leçons avec la modestie d'un écolier ; il se soumettait aux exercices arides que lui prescrivait son habile maître, et ne paraissait pas se douter le matin, en écoutant attentivement les conseils de celui-ci, qu'il serait le soir couvert d'applaudissemens par deux mille spectateurs.

En 1826, Nourrit père, qui ne paraissait plus que rarement, prit sa retraite, laissant à son fils l'héritage d'une belle position avec l'exemple d'une carrière honorablement remplie. La reprise du *Triomphe de Trajan* eut lieu à son bénéfice pour sa dernière représentation. Lorsqu'il se trouva seul chargé d'une responsabilité que jusqu'alors il avait partagée, Adolphe Nourrit redoubla d'efforts. Il savait que dans l'opéra français le chant seul ne suffit pas, et que la partie scénique doit également être pour l'artiste consciencieux un objet d'études et de méditations. Baptiste aîné, excellent acteur qui avait recueilli les traditions de tous les grands comédiens du temps de sa jeunesse, qui disait parfaitement Molière et enseignait encore mieux à le dire, était professeur de déclamation au Conservatoire de Musique. Il donna des leçons à Adolphe Nourrit dont la rare intelligence l'avait frappé, et qui reçut de lui des soins particuliers. Sorti de cette excellente école, l'élève n'eut plus qu'à développer les principes généraux qu'il y avait reçus, dans une application spéciale à la nature de son talent. Il vit Talma, le suivit dans tous ses rôles : excellente étude qui complétait par la démonstration les bons préceptes de Baptiste, et chercha à se rapprocher de ce grand modèle. Comme Talma, Adolphe Nourrit s'efforçait de joindre le naturel à la noblesse ; ainsi que le grand tragédien, il fut obligé de vaincre, pour cela, bien des préjugés traditionnels. Les anciens acteurs déclamaient avec emphase ; il mit, lui, tous ses soins à demeurer simple et vrai dans le récitatif. Au lieu des attitudes forcées et de l'exagération qu'il avait remarquées chez ses prédécesseurs, il étudia, toujours comme Talma, les poses des belles statues antiques pour transporter sur la scène la noblesse sans affectation, l'aisance dans la grandeur des formes. On ne pourrait citer aucun acteur lyrique qui ait eu autant d'harmonie que lui, si nous pouvons nous exprimer ainsi, dans l'ensemble de son talent. Cette grande quantité, fruit de la réunion de tant d'autres, était le résultat de la loi qu'il s'imposait de régler jusqu'au moindre geste de son jeu, jusqu'au plus simple ornement de son chant, avant de se présenter devant le public. Il savait que, chez le grand acteur, l'inspiration doit toujours être réfléchie, c'est-à-dire que ce qu'on prend pour l'élan du génie n'est que l'effet d'une pensée calculée d'avance. La vérité du costume n'était pas moins que celle de la diction et du geste l'objet de ses soins. Il feuilletait à la Bibliothèque royale les manuscrits et les recueils d'anciennes gravures qu'il supposait pouvoir lui offrir quelque lumière ; de jeunes artistes y prenaient des copies sous sa direction, et souvent il lui arriva de corriger une partie du costume que d'excellens dessinateurs, au service de l'Opéra, avaient composé pour lui.

La première création que fit paraître avec éclat le double talent d'Adolphe Nourrit fut le rôle de Néoclès du *Siège de Corinthe*, joué le 9 octobre 1826. Cette époque de la carrière de l'artiste est d'autant plus intéressante, qu'elle fut marquée par une sorte de révolution dans le style de son chant, révolution

nécessaire qui ne pouvait s'opérer plus tôt, et qui, en arrivant alors, vint dans son temps. Les opéras représentés jusqu'à ce moment ne demandaient qu'un chant simple et large. Avec le *Siège de Corinthe* et les ouvrages joués depuis, les ornemens devinrent une nécessité. Ce fut en quelque sorte le premier pas du genre français vers la méthode italienne. Rossini, qui venait de s'engager, par un traité avec le ministre de la maison du roi, à faire représenter chaque année un opéra nouveau à l'Académie royale de Musique, eut de grandes réformes à opérer dans l'exécution musicale alors en usage à ce théâtre. Non-seulement il y fit engager Mlle Cinti (depuis Mme Damoreau [Cinti-Damoreau]) et Levasseur qui, bien que Français tous deux, n'avaient encore paru que sur la scène italienne, mais il voulut aussi réformer l'éducation d'un personnel chez lequel d'autres habitudes exigeaient un nouveau travail. Adolphe Nourrit, avec sa rare intelligence, le comprit au premier mot et se régla sur ses indications de manière à manifester, presque tout-à-coup, dans son talent un changement notable. Ce ne fut cependant pas sans efforts qu'il parvint au point que nous l'avons vu dans ce nouveau genre vers la fin de sa belle carrière à l'Opéra. Sa voix, d'un timbre délicieux, susceptible à la fois de douceur et d'énergie, était loin d'avoir la légèreté des ténors italiens. La facilité d'articulation ne lui était pas naturelle, et ce qu'il acquit sous ce point est même le résultat d'un travail obstiné. Il prit la couleur générale du style des opéras de Rossini, et dissimula avec beaucoup d'adresse ce qui lui manquait pour l'exécution des détails légers. *Moïse*, le *Comte Ory*, *Guillaume Tell* vinrent compléter la révolution accomplie dans le chant de l'opéra français, révolution à laquelle Adolphe Nourrit prit une si grande part. Il ne faut pas oublier l'énergie qu'il déploya dans le rôle de Mazaniello [Masaniello]. Sans rien ôter // 187 // du mérite de M. Auber, on peut dire qu'il contribua beaucoup au grand succès de la *Muette de Portici*. L'extrême variété qu'il donnait à ses créations ne permit pas au public de s'apercevoir que pendant quatorze ans il fut seul chargé du poids d'un répertoire aussi important que celui de l'Opéra. Dans chacun de ses rôles sa physionomie, sa démarche, son chant et son jeu étaient différens. Qui eût reconnu le paysan du *Philtre* dans Robert de Normandie ? Quelle analogie y avait-il entre le comte Ory et Arnold Mechtal ? Le secret de cette rare diversité de genres lui appartenait en propre ; il ne l'avait pas reçu de ses devanciers, et ne paraît pas l'avoir légué à ses successeurs immédiats.

Nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de musique après la retraite de Lays, il fonda une excellente école de laquelle sont sortis tous les jeunes artistes qui depuis dix ans ont débuté avec succès sur les théâtres d'opéra à Paris et dans le reste de la France. Mlle Falcon, qui le seconda si parfaitement dans ces derniers temps et qu'une maladie des organes de la voix est venue entraver au milieu d'une brillante carrière, ne reçut de leçon que de lui. Il était bien le maître qu'il fallait pour un pareil enseignement ! Doué d'une belle âme d'artiste, animé par un enthousiasme communicatif, il savait, à l'aide d'une parole facile, faire passer sa conviction dans l'âme de ceux qui l'entouraient.

Il y a deux ans qu'Adolphe Nourrit a donné sa dernière représentation à l'Opéra. Duprez venait d'être engagé, et malgré les propositions qu'on lui fit pour conserver sa position en partageant seulement avec le nouveau venu les rôles des opéras à venir, il prit fermement la résolution de se retirer. Il alla à Bruxelles alors, et donna les belles représentations dont le souvenir est

maintenant tout ce qui reste d'un grand artiste. « Vous me demandez, disait-il à l'auteur de cet article, les motifs du parti que j'ai pris de quitter l'Opéra ? En y songeant, vous jugerez que c'était le seul raisonnable auquel je pusse m'arrêter. Après avoir été pendant 14 ans, seul, à un poste que je n'ai jamais déserté, je ne puis vouloir en partager ni les honneurs ni les dangers. Lutter, dans ma position, serait une folie. Les Français oublient vite ; j'ai affaire à un rival chez lequel je reconnais un grand talent, bien qu'il ne possède pas de certaines qualités que j'ai : peut-être l'attrait de la nouveauté ferait-il pencher la balance de son côté, au jugement du public. Je préfère me retirer avec ma réputation intacte. On ne peut pas supposer que j'ai fui, et ne j'ai pas été vaincu. Il n'y a pas de place à l'Opéra pour deux premiers ténors : voilà les seuls motifs de ma retraite. Je voyagerai pendant une année dans les départemens de la France, puis je dirai adieu à la scène. J'ai d'autres projets, d'autres travaux en vue. D'ailleurs, ajouta-t-il avec l'accent d'une mélancolie profonde dont le souvenir nous revient aujourd'hui, j'ai assuré à chacun de mes six enfans une honorable aisance. » Ces paroles sont exactement les siennes ; elles frappent encore notre oreille et nous voyons la place où il les prononça.

Quelques mois après nous apprenions qu'Adolphe Nourrit était parti pour l'Italie. Cette nouvelle nous a autant affligé que surpris. A son âge, changer toutes ses habitudes d'artiste, affronter un climat et un public nouveaux, c'était une entreprise folle. Sa diction pure, son jeu intelligent, cette harmonie du talent dont nous parlions plus haut, allaient être perdus ; le chant pour lui-même, voilà ce qu'on veut en Italie, le reste n'est que secondaire. Il n'avait pas naturellement les qualités qu'on recherche dans le pays où il allait, et d'où il n'est hélas pas revenu. Pour les acquérir, il devait se remettre à une nouvelle école ; il le fit, mais à trente-six ans n'était-ce pas trop tard ? Il débuta cependant. Tout autre que lui eût pensé avoir réussi : on l'applaudissait, on le redemandait ; mais son but à lui n'était pas rempli. Il était venu en Italie pour causer une sensation pareille à celle qu'avait produite les débuts de Duprez à l'Opéra, et ne pouvait pas se contenter de moins. Un signe humiliant de blâme, le seul qu'il ait reçu dans sa vie, vint mettre le comble à de noirs chagrins, et le tua.

Pourquoi ne s'est-il pas retiré de la scène pour rentrer dans la vie paisible, lorsqu'il entrevit des circonstances par suite desquelles l'éclat de sa carrière d'artiste allait être terni ? Les acteurs restent ordinairement au théâtre le plus tard qu'ils peuvent, parce qu'ils ne se croient plus rien dans la société dès qu'ils n'y brillent plus par leur talent spécial. Il n'en était pas ainsi d'Adolphe Nourrit. Son éducation distinguée lui permettait de tout entreprendre pour charmer des loisirs qu'une fortune considérable laissait libres de toute inquiétude. Il s'occupait de travaux littéraires, il aimait les arts, composait d'agréable musique. N'était-ce pas assez pour donner des alimens à son activité ? Tous les artistes l'aimaient, peintres, musiciens, écrivains, parce que tous rencontraient en lui l'âme grande et noble d'un artiste. Que lui fallait-il donc ? Des applaudissemens !

Ce qui a causé la perte de Nourrit, c'est le bonheur constant de sa carrière. Guidé par son père à ses premiers essais sur la scène, il est accueilli par une bienveillance que lui attirent à la fois son talent et le patronage respectable sous lequel il se présente. Pendant quatorze ans, il ne connaît ni supérieur ni égal. Il

s'accoutume à entendre dire que l'existence d'un établissement immense dépend de lui. En effet, qui eût compris l'Opéra privé de sa présence ? Allié à une famille honorable, il trouve chez lui le bonheur de la vie intime, et au-dehors la considération attachée à l'homme. Il ne connaît aucune des misères humaines qu'il faut traverser pour apprendre à se raidir contre le malheur, quand il arrive.

Adolphe Nourrit a eu un moment d'aliénation mentale ; c'est ainsi qu'il faut juger sa fatale action, pour n'y pas voir un crime. Sans cela, lui que ses amis savaient si sensible, aurait-il abandonné sa femme et ses enfans sur une terre étrangère, sans amis, sans protecteurs ? Lui qui professait ouvertement des principes religieux, aurait-il trahi en un instant les croyances de toute sa vie ?

Les anciens élèves du collège Sainte-Barbe se réunissent tous les ans dans un banquet pour resserrer les liens d'une douce confraternité ! Adolphe Nourrit était l'un des soutiens fidèles de cette ingénieuse fondation. Il y a deux ans que sa place est restée vide pour la première fois. Dans la prochaine séance les rangs vont se resserrer, car cette place vide ne sera plus remplie.

F.

* Nous recevons à huit heures du soir, de notre collaborateur de Bruxelles, cet article sur *Nourrit*. Nous sommes obligés de renvoyer au numéro prochain d'autres articles qui allaient être mis sous presse, convaincus que des détails sur notre infortuné compatriote, recueillis par un critique qui a vécu avec le célèbre chanteur dans des rapports d'amitié, et qui l'a suivi dans sa carrière artistique depuis ses débuts à l'Opéra jusqu'au moment où il a quitté la France, seront lus avec un vif intérêt.

No. 134	TITLE	Adolphe Nourrit
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	24 mars 1839
	ISSUE/YEAR	Tome 1; 2 ^e série
	AUTHOR	Joseph Mainzer
	PAGES	177-181
	SOURCE	Journal

ADOLPHE NOURRIT

Deux tristes événemens viennent de plonger dans le deuil tous les amis de l'art.

Une jeune femme de vingt-huit ans, Mme Feuillet-Dumus, harpiste belge, a succombé ces jours derniers à une longue et cruelle maladie.

Douée d'une imagination vive et ardente, d'un esprit cultivé, d'une instruction solide, elle possédait le plus beau talent. Tous ceux qui l'ont entendue, n'hésiteront pas à lui donner le premier rang parmi les harpistes. On trouvait dans son jeu une force, une vigueur peu communes chez les femmes ; et la grâce, l'élégance, la haute poésie dont elle l'embellissait, parlaient autant au cœur qu'à l'imagination. Toute son âme d'artiste passait dans son instrument ; et, si l'on admirait sa brillante exécution // 178 // tion [exécution], on était encore plus touché par l'expression du sentiment qu'elle savait communiquer. Sans cesse occupée de perfectionner son beau talent, les douleurs aiguës du mal qui minait son existence, ne l'empêchaient pas de se livrer encore aux études les plus soutenues : quand elle s'alita pour le plus se relever, elle songeait toujours à son instrument chéri ; et, dans les derniers jours de sa douloureuse agonie, où elle ne pouvait plus exprimer sa pensée, ses mains et ses doigts semblaient encore toucher les cordes de sa harpe, aujourd'hui muette pour toujours ! A l'air de sérénité qui se peignait alors sur son visage, on voyait qu'elle entendait une harmonie céleste dont les sons calmaient ses souffrances et l'appelaient à un bonheur infini, que son long martyre, ses vertus et ses sentimens pieux lui faisaient envisager comme prochain.

Le monde musical déplorera long-temps cette perte ; et tous ceux qui ont connu son esprit aimable et enjoué, son dévouement à l'amitié ne s'en consolent jamais.

A peine avons-nous rendu les derniers devoirs à cette femme si regrettable, que nous avons été frappés de stupeur par la nouvelle de la fin tragique et prématurée d'Adolphe Nourrit ! Adolphe Nourrit, cet artiste accompli, cet homme de cœur et de talent, ce chanteur parfait, cet acteur consommé, a mis fin à ses jours, le 8 de ce mois à Naples !

Né à Montpellier le 3 mars 1802, Adolphe Nourrit fut envoyé à Paris pour faire ses études et entra au collège Sainte-Barbe.

Son père avait débuté à l'Académie royale de musique, l'année de la naissance d'Adolphe ; il était en possession de la faveur du public, à l'époque où il dût songer au choix d'un état pour son fils. Son intention n'était pourtant pas de lui faire embrasser la carrière théâtrale ; aussi, l'étude de la musique ne fit-elle partie de son éducation que comme accessoire. Adolphe s'exerça dans l'art du chant à la chapelle du collège, mais sans que rien indiquât alors, sa haute vocation musicale.

A sa sortie de Sainte-Barbe, Adolphe Nourrit fut placé dans une maison de commerce. Il s'y concilia l'estime de tous, par son exactitude à remplir ses devoirs et par l'aménité de son caractère.

Cependant, son penchant pour l'art ne tarda pas à se déclarer. Les succès de son père, la connaissance des chefs-d'œuvre de la musique dramatique, peut-être aussi un instinct secret d'artiste le portèrent bientôt à embrasser la carrière que son père parcourait avec tant d'honneur.

La vogue dont jouissait alors la musique italienne, fit penser à M. Nourrit qu'il devait destiner son fils au Théâtre-Italien. Adolphe fut donc remis aux soins de Garcia, premier ténor de ce théâtre, pour compléter son éducation musicale. Les dispositions naturelles de l'élève et le talent du professeur rendirent la tâche facile et rapide. Il ne lui restait plus qu'à faire le voyage d'Italie pour acquérir la perfection du genre de musique auquel il s'était voué, lorsque le bruit de sa réputation naissante fit désirer à l'administration de l'Opéra, d'entendre le jeune chanteur. Le résultat de cette audition fut une // 179 // proposition d'engagement si avantageuse, que Nourrit se décida à l'accepter.

Il reçut, pour la partie scénique, des leçons de Baptiste aîné, du Théâtre-Français ; et, le 10 septembre 1821, il débuta sur la grande scène lyrique de l'Opéra, par le rôle de Pylade, d'*Iphigénie en Tauride*.

Quelque brillans que furent ses débuts, quelque éniévans que furent les éloges qu'on lui prodigua, Adolphe Nourrit eut le bon esprit de ne les considérer que comme des encouragemens, et il n'en persévéra pas moins à travailler avec ardeur pour s'en rendre de plus en plus digne.

Il sut plier son admirable talent de chanteur à toutes les écoles, et il interpréta avec le même bonheur la musique grandiose de Gluck et de Spontini, celle pleine de naïveté et de sentiment de J.J. Rousseau ; il fit ressortir les beautés des compositions de Salieri ; les partitions de Rossini, d'un style si différent de celui de ces maîtres, trouvèrent dans la voix flexible, dans la méthode parfaite d'Adolphe Nourrit, un chanteur qui contribua à la vogue qu'elles obtinrent en France. Ses compatriotes Auber et Halévy dûrent une partie de leurs succès, au zèle et à l'intelligence de ce grand artiste ; et Meyerbeer a rendu plus d'une fois justice aux qualités qu'il déploya dans les rôles qu'il lui a confiés, et au talent avec lequel il faisait valoir ses hautes inspirations.

Mais, ce n'est pas seulement comme chanteur, qu'Adolphe Nourrit avait acquis une si grande réputation ; il laissera long-temps encore sa place impossible à remplir sous le rapport dramatique. D'une taille élevée, avec des manières pleines de noblesse, Adolphe Nourrit possédait aussi la plus belle physionomie. Ses traits réguliers avaient toute la mobilité désirable pour rendre les passions qu'il était appelé à exprimer et qu'il ressentait lui-même. On n'en peut douter, quand on se rappelle avec quelle vérité il a rempli les divers rôles de : Demaly, des *Bayadères* ; Polynice, d'*Œdipe à Colonne* ; Renaud, d'*Armide* ; Licinius, de la *Vestale* ; Abel, de la *Mort d'Abel* ; Lyncée, des *Danaïdes* ; Calpigi, de *Tartare* ; Cortez, de *Fernand Cortez* ; Aladin, de la *Lampe merveilleuse* ; Colin, du *Devin du village* ; Lubin, du *Rossignol* ; Phaon, de *Sapho* ; Icile, de *Virginie* ; Alamède, d'*Ipsiboë* ; Cléomède, de *Lasthénie* ; Thalamir, des *Deux Salems* ; Lindor, de *la Belle au bois dormant* ; Clodion, de *Pharamond* ; Don Sanche ; *Robert le Diable* ; le *Comte Ory* ; Raoul, des *Huguenots* ; Aménophis, de *Moïse* ; Arnold, de *Guillaume Tell* ; Don Juan ; Néoclès, du *Siège de Corinthe* ; Mazaniello [Masaniello], de *la Muette* [*La Muette de Portici*] ; le *Philtre* ; *Gustave* [*Gustave III*] ; Eléazar, de *la Juive* ; *Stradella*. Cette longue énumération atteste la variété et la souplesse de son talent, et son infatigable activité.

Que si, après avoir rendu hommage au grand chanteur, à l'acteur inimitable, nous voulions faire connaître Adolphe Nourrit comme artiste et comme homme, nous dépasserions les bornes assignées à cet article. Contentons-nous donc de constater qu'il n'avait qu'un but unique dans l'exercice de sa profession. – Contribuer de tout son pouvoir au progrès de // 180 // l'art, en aider le développement ; et faire partager ses vues élevées, son enthousiasme et ses convictions à tous ceux qui s'occupent de l'amélioration des masses. – Disons encore qu'il possédait toutes les vertus domestiques, et qu'il fut aussi bon citoyen que grand artiste. Jamais l'appui de son beau talent n'a manqué aux solennités nationales, et l'on se souvient encore qu'à la révolution de juillet, on l'entendit dans la même soirée, à quatre théâtres différents, chanter les hymnes de *la Marseillaise* et de *la Parisienne*, avec une énergie, une âme qui électrisaient tous les cœurs.

Les ouvriers de Paris, élèves de l'association polytechnique, eurent une distribution de prix à l'Hôtel-de-Ville, à la fin de novembre 1837. Pour embellir cette solennité, les élèves y exécutèrent quelques morceaux de chant : Nourrit offrit aussitôt son concours ; et ce ne fut pas sans un profond attendrissement mêlé d'un noble orgueil, que les élèves virent le premier chanteur de la France, associer sa voix si pleine d'élan et si pénétrante, à leurs voix encore incultes et timides. « Je suis heureux, dit Adolphe Nourrit, d'avoir pu joindre mon nom à cette œuvre philanthropique, et j'eusse envié à tout autre l'honneur d'y figurer à ma place. »

Après voir, autant que possible, payé à Adolphe Nourrit le tribut d'éloges qu'il méritait, il nous reste un devoir rigoureux à remplir. Quelques journaux n'ont pas craint d'avancer qu'un orgueil démesuré, blessé par quelques marques d'improbation qui se sont fait entendre la veille de sa mort pendant qu'il était en scène, ont déterminé son suicide ; d'autres insinuent qu'il y aurait eu chez lui, préméditation puisqu'il aurait fait son testament, écrit une lettre à sa femme et

une à M. Périer dans cette nuit fatale. Les uns et les autres ont été mal informés ; et il importe de détruire des erreurs qui laisseraient dans l'esprit public une opinion défavorable à la mémoire de cet homme de bien.

Il est avéré que depuis sa retraite de l'Opéra, Adolphe Nourrit a vu sa santé décliner de jour en jour. Il fut atteint à Marseille d'une dysenterie, qui ne l'a pas quitté depuis et dont il ne parlait à personne, pas même à sa femme. Cet état qui durait depuis plus de deux ans, avait miné sa santé au point de le rendre méconnaissable : une maigreur effrayante attestait les ravages de la maladie, à laquelle vinrent se joindre des souffrances du foie. On sait combien ces dernières donnent de tristesse. Le pauvre Nourrit était en outre presque constamment enrhumé ; le climat de Naples, l'air de la Méditerranée altéraient sa poitrine, et enfin le *mal du pays*, plus que tout le reste, le plongeait dans une mélancolie noire. (*)

Cependant, il n'avait aucune idée de suicide puisque le 1^{er} mars, huit jours avant sa mort, il écrivait à M. Chérubini que *plus que jamais son intention était de revenir dans sa patrie ; que son engagement au théâtre de Naples expirait ce mois-ci et qu'il n'avait pas de plus vif désir que celui de se // 181 // mettre en route pour la France, et de reprendre sa place de professeur au Conservatoire.*

Il est possible qu'au milieu de ses tourmens, de ses souffrances, les sifflets qui, en tout autre temps, n'auraient eu aucune influence sur lui, aient agi sur son esprit, déjà affaibli, de manière à lui donner un transport au cerveau et déterminer ainsi l'affreuse catastrophe que tout le monde déplore ; mais il est certain qu'on ne doit pas l'attribuer à une susceptibilité excessive d'amour-propre. Jamais, nous en sommes convaincu, Adolphe Nourrit n'eût abandonné sa femme enceinte, avec six jeunes enfans ; jamais il n'eût rempli de douleur les derniers jours de sa vieille mère, s'il n'eût cédé à un accès de délire que son état depuis si long-temps maladif explique suffisamment.

Adolphe Nourrit laissera dans les fastes de l'art dramatique un souvenir ineffaçable. Son nom, comme acteur, sera placé à côté des Talma, des Raucourt, comme chanteur, à côté des Farinelli, des Faustina, des Mara, des Malibran ; et la France s'enorgueillira toujours de lui avoir donné naissance.

JOSEPH MAINZER.

(*) Nous avons puisé ces détails dans des lettres particulières que nous avons sous les yeux et qui sont datées des 21 et 26 janvier, des 1^{er}, 22 et 27 février et enfin du 3 mars.

No. 135	TITLE	Obsèques d'Adolphe Nourrit
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 12 mai 1839
	ISSUE/YEAR	No. 36; 2 ^e année
	AUTHOR	O. O.
	PAGES	296
	SOURCE	Journal

OBSÈQUES D'ADOLPHE NOURRIT.

Après les hommages empressés, après le tribut universel de regrets et de sympathie qu'ont recueillis les restes d'Adolphe Nourrit dans toutes les villes qu'ils ont traversées ; après les adieux si touchans, si pleins d'effusion et de larmes que Lyon vient de faire, par l'organe de ses artistes les plus aimés, à l'homme de cœur et de talent qu'il avait eu plus d'une fois l'occasion d'applaudir ; après tous ces témoignages d'admiration, toutes ces marques d'affliction et de douleur qui ont partout éclaté autour du cercueil du grand artiste, Paris devait naturellement s'associer avec ardeur à cet élan général, et tout ce qu'il renferme d'hommes intelligens, éclairés et enthousiastes du grand et du beau ne pouvaient manquer de venir donner par leur présence de l'éclat et de la solennité à ses funérailles.

C'est à Paris en effet qu'ont eu lieu les premiers débuts d'Adolphe Nourrit dans la carrière dramatique ; c'est Paris qui a, le premier, apprécié cette organisation puissante, cette intelligence élevée, ce jeu si entraînant et si énergique, et cette richesse, cette magie, ce prestige de vocalisation, qui ont placé Adolphe Nourrit au premier rang des artistes contemporains ; c'est à Paris qu'il a obtenu, pendant quinze ans, les plus beaux succès, les plus brillans triomphes, les plus magnifiques ovations qu'aient enregistrés nos fastes dramatiques ; c'est Paris qui fut le berceau de sa gloire ; c'est Paris qui lui donna la popularité. Et dans ces derniers temps, quand il languissait, triste et découragé, sur la terre étrangère, c'est encore vers Paris que s'élançait son âme ardente et passionnée.

Paris lui devait donc un tribut particulier d'honneur, de sympathies, d'admiration et de regrets ; c'était pour lui un devoir impérieux d'entourer de ses hommages les restes d'un artiste qui a tant contribué à sa gloire. Ce devoir, Paris l'a accompli avec ardeur, avec entraînement, avec enthousiasme ; jamais peut-être solennité n'a attiré un concours plus nombreux, n'a offert un aspect plus imposant et plus beau que celle à laquelle nous venons d'assister. Ce n'était pas seulement l'élite des artistes, les notabilités de la littérature et du dilettantisme parisien qui venaient rendre un pieux devoir à l'une des plus belles illustrations de notre scène lyrique, c'étaient aussi des hommes du monde qu'attachait à l'illustre artiste le lien d'une amitié sincère, d'une estime solide, autant que le sentiment d'une profonde admiration ; c'étaient encore des hommes du peuple qui se pressaient, pleins de reconnaissance et d'amour, autour du cercueil de l'homme intelligent et généreux qui avait voulu faire participer le peuple aux

prestiges et aux jouissances des arts, et faire de la musique un moyen puissant de moralisation sociale.

Bien avant l'heure indiquée pour le service funèbre, une foule immense se pressait dans la vaste enceinte de St-Roch. Nous avons remarqué parmi les assistans Mme Damoreau-Cinti [Cinti-Damoreau], M. Levasseur, M. Duprez ; tous les artistes de l'Opéra, les élèves du Conservatoire et un grand nombre de célébrités dramatiques, littéraires et politiques. – A onze heures la cérémonie a commencé. La partie musicale a été très-remarquable. Le beau *Requiem* à trois voix de M. Chérubini, cette composition d'une facture si large et si savante, d'une couleur si grave et si sévère, d'un caractère si élevé et si profondément religieux, a été exécuté par la société des concerts avec une justesse, une précision, une vigueur, une habileté, un ensemble qui ont produit un très-grand effet. – Quelques artistes de l'Académie royale de Musique, notamment MM. Alexis Dupont et Levasseur, étaient venus ajouter à l'éclat de cette imposante cérémonie par le prestige de leur talent et s'associer aux honneurs rendus aux dépouilles mortelles de leur illustre confrère.

A une heure le service funèbre était terminé. Le corps du défunt a été déposé dans un magnifique corbillard, et l'on s'est dirigé vers le cimetière Montmartre. La foule, qui, à la sortie de Saint-Roch, était déjà immense, en traversant les boulevards, les rues de Montblanc et de Clichy, est devenue de moment en moment plus compacte et plus serrée, et c'est au milieu des flots d'une population empressée que le cortège funèbre est arrivé au lieu de sa destination. Quand les restes du grand artiste ont été déposés dans leur dernière demeure, un jeune professeur de l'Université, qu'on nous a dit être un des amis d'enfance d'Adolphe Nourrit, a prononcé, non sans une vive et profonde émotion, quelques paroles qui ont été religieusement écoutées. La voix de l'orateur a surtout trouvé de l'écho et du retentissement, lorsque, rappelant les vertus et les sentimens religieux de son ami, il a protesté, avec une entraînante chaleur de conviction, contre toute accusation de suicide prémédité.

Ce discours a été un digne hommage rendu à l'admirable talent, au caractère élevé, aux qualités éminentes d'Adolphe Nourrit, et en songeant qu'une mort prématurée avait brisé tout-à-coup cette organisation supérieure, étouffé cette puissante intelligence dans le moment de son plus vigoureux épanouissement ; anéanti ces belles facultés qui promettaient de grandir encore, en songeant à cette veuve inconsolable, à cette famille éplorée qui a perdu le meilleur, le plus affectueux des pères et des époux, les assistans ne pouvaient retenir leurs larmes.

O.O.

No. 136	TITLE	Soixante ans de souvenirs. Deuxième et dernière partie. Chapitre IX. Adolphe Nourrit.
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 27 mars 1887
	ISSUE/YEAR	No. 17; 53 ^e année
	AUTHOR	Ernest Legouvé
	PAGES	129-130
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

SOIXANTE ANS DE SOUVENIRS.¹
DEUXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE
CHAPITRE IX
ADOLPHE NOURRIT

Je n'oublierai jamais l'impression profonde que causèrent dans Paris, au printemps de 1839, ces quelques mots inscrits dans un journal : « Adolphe Nourrit s'est tué à Naples, en se jetant d'un cinquième étage. » Ce fut un véritable cri de stupeur et de chagrin ! En pleine jeunesse ! Il avait trente-neuf ans. En plein talent ! En pleine gloire ! Marié ! Père ! Père de six enfants ! Rempli de sentiments religieux !... Était-ce folie ? désespoir ? Accès de fièvre chaude ? On se perdait en douloureuses conjectures. Quant à moi, qui avais connu et aimé Nourrit, cette nouvelle me causa un vrai chagrin. Je demeurai plusieurs jours sans pouvoir travailler. En me promenant dans les bois, je voyais toujours ce corps tombant dans le vide, et cette tête vraiment charmante s'écrasant sur le pavé et se brisant au milieu d'une mare de sang.

Le détail et le pourquoi de cette catastrophe, quand je les connus, accrurent encore mes regrets, et aujourd'hui, à quarante-sept ans de distance, quand je ne retrouve plus autour de moi presque aucun de ceux qui l'ont entendu, quand il ne reste rien de lui qu'un nom, je voudrais tâcher de réveiller son souvenir, en parlant de ce qu'il fut, de ce qu'il a souffert, en racontant cette vie si étrangement et si tragiquement coupée en deux parts : quinze ans de triomphe et deux ans de martyre.

I

La musique dramatique a eu, en France, ce que j'appellerai son âge héroïque. C'est de 1826 à 1836.

Voici le bilan de ces dix années :

Le 9 octobre 1826,

Le Siège de Corinthe.

Le 26 mars 1826,

Moïse.

¹ Nous recevons le nouveau volume de M. Ernest Legouvé, que vient de publier la librairie Hetzel, et nous nous empressons d'en extraire, pour nos lecteurs, cette petite étude très attachante sur Adolphe Nourrit, – remettant à un avenir très prochain la suite de l'intéressant travail de notre collaborateur ARTHUR POUGIN : *Un grand théâtre à Paris pendant la Révolution.*

Le 20 février 1828,	<i>La Muette de Portici.</i>
Le 20 août 1828,	<i>Le Comte Ory.</i>
Le 20 août 1829,	<i>Guillaume Tell.</i>
Le 13 octobre 1830,	<i>Le Dieux et la Bayadère.</i>
Le 20 juin 1831,	<i>Le Philtre.</i>
Le 21 novembre 1831,	<i>Robert le Diable.</i>
Le 27 février 1833,	<i>Gustave.</i>
Le 28 février 1835,	<i>La Juive.</i>
Le 29 février 1836,	<i>Les Huguenots.</i>

Or, qui a créé le principal rôle dans ces onze opéras ? Adolphe Nourrit. Cette simple énumération vaut tous les éloges. La variété de génie de ces divers chefs-d'œuvre, montre la variété de talent de l'interprète. Représenter tour à tour un chevalier dans *Robert*, un paysan dans *le Philtre*, un jeune seigneur dans *le Comte Ory*, un pêcheur dans *Mazaniello* [Masaniello], un père dans *la Juive*, un fils dans *Guillaume Tell*, un amoureux passionné dans *les Huguenots*, un Dieu dans *le Dieu et la Bayadère*, et partout, que le personnage fût tragique ou comique, que la musique fût légère ou puissante, s'y montrer égal à l'œuvre et égal à soi-même, c'est presque élever le rôle d'interprète au rôle de créateur.

Le père de Nourrit tenait encore le rôle de premier ténor à l'Opéra quand son fils y débuta ; ils jouèrent même ensemble un petit acte imité des *Ménechmes, les Deux Salem*, et, leur ressemblance ajouta le piquant de l'illusion à l'agrément de l'ouvrage. Le débutant apportait au théâtre tous les dons qui s'acquièrent et tous ceux qui ne s'acquièrent pas. Élève de Garcia et de son père, il avait une voix très élevée, très brillante, avec, ça et là, de singulières sonorités d'instruments à vent, un mélange de flûte et de clarinette. Quant à sa personne, il semblait né jeune premier. Une jolie taille, une figure fine et expressive, une forêt de cheveux noirs et naturellement de sympathie, un nez légèrement recourbé, se penchant vers un menton légèrement relevé, quelque chose // 130 // du profil de Rossini. Ses joues étaient peut-être un peu bouffies, son corps un peu rond, un peu gras, mais sa vivacité d'allure, sa fierté de port, naturelle quoique légèrement déclamatoire, révélaient le trait caractéristique de l'artiste et de l'homme, l'enthousiasme et l'initiative. C'est lui qui demanda à Scribe le grand duo des *Huguenots*, c'est lui qui écrivit pour Halévy les paroles du grand air du quatrième acte de *la Juive*, c'est lui enfin qui inaugura à l'Opéra le ballet poétique, en composant *la Sylphide*.

Ce qu'il était à l'Opéra, il l'était en dehors de l'Opéra. Deux souvenirs personnels m'en fournissent la preuve et l'exemple. Quelques mois après la Révolution de Juillet, je me trouvais à l'orchestre du Théâtre-Français, assis à côté de Nourrit. Tout à coup s'élève au milieu du parterre un assez grand bruit. Quelques spectateurs, qui l'avaient reconnu, se retournent de son côté, en l'applaudissant, et j'entends des voix s'écrier :... *La Marseillaise ! la Marseillaise !* On sait que, à ce moment, *la Marseillaise* se chantait sur tous les théâtres. Nourrit entend l'appel, monte sur la banquettes, entonne l'hymne patriotique et en chante tous les couplets avec autant d'énergie et de puissance de voix, que s'il eût été sur la scène !... Enthousiasmé, le public s'écrie : ... *La Parisienne ! la Parisienne !...* Nourrit remonte sur la banquettes et chante *la Parisienne* avec la même fougue !

C'était absurde. On se casse la voix avec ces folies-là. Mais elles n'appartiennent qu'à la glorieuse race des pathétiques, des imprudents, qui s'oublie eux-mêmes quand la passion ou le devoir parle, et peut-être n'est-on l'artiste qu'a été Nourrit qu'à la condition d'être capable de ces folies-là.

J'ai parlé de Schubert à propos d'Urhan. C'est Nourrit qui voulut présenter Schubert au grand public. Il traduisit lui-même *la Jeune Religieuse* [*Die Junge Nonne*], et les vieux habitués des concerts du Conservatoire se rappellent encore l'effet prodigieux de ce morceau, chanté entre une symphonie de Beethoven et une ouverture de Weber. Nourrit trouva pour exprimer l'extase de la jeune fille, des accents d'une telle pureté qu'ils semblaient descendre du ciel et y remonter. Ce jour-là, Schubert passa en un instant, à Paris, de la réputation à la gloire.

Quelque temps après, Liszt demanda à Nourrit de chanter *la Jeune Religieuse* [*Die Junge Nonne*] aux concerts organisés par lui dans la salle Érard et consacrés à Beethoven. « Un chef-d'œuvre de Schubert ? Oui, lui répondit Nourrit, mais celui-là, non ! Il en faut un nouveau. – Vous en avez un ? – Oui. J'ai même mon traducteur. – Vous ? – Non. Un de mes amis. – Qui donc ? – Legouvé. » Il m'apporta en effet une mélodie de Schubert en me priant de la lui traduire. J'accepte. Je savais encore un peu allemand à cette époque. Je lis les vers... Impossible de les comprendre. Je les porte à Urhan. « Ces vers sont admirables, dit Urhan. – Traduisez-les-moi ? – Impossible ! C'est trop génial. Il vous faut un véritable littérateur, versé à la fois dans la poésie allemande et la poésie française, allez trouvez M. Friedlander. » Je vais chez M. Friedlander. Mêmes exclamations. « Vers admirables ! – Traduisez-les-moi ? – Impossible ! Cette poésie est un fruit du sol. Il y a des fleurs qui ne se transplantent pas. » Que faire ? Je dis alors à ma femme : « Jouez-moi le chant de ce lied sur le piano. » Elle me le joue. Je l'écoute, les yeux fermés, me laissant aller au cours de cette mélodie, comme on se laisse porter au cours du flot sur une barque : « Jouez-le-moi une seconde fois. », lui dis-je, et sous l'empire de cette musique je me sens entraîné vers les régions supérieures ; je quitte la terre ; tout à l'heure j'étais en barque, maintenant je suis en ballon. Priant alors ma femme de recommencer une troisième fois, je prends la plume ; et pendant qu'elle joue, j'écris les sensations, les sentiments, les images que cette mélodie évoque en moi, et, au bout d'un quart d'heure, j'avais composé trois strophes dont le titre seul dit le caractère : *Les Astres* [*Die Sterne*]. Seulement, si ces strophes étaient *rythmées*, elles n'étaient pas *rimées*. Je trouvais à la rime quelque chose de compassé qui aurait gâté l'effusion lyrique. *Les Astres* [*Die Sterne*], chantés par Nourrit aux concerts de Liszt, eurent un succès considérable, et M. Émilien Pacini, placé près de moi, me dit : « Savez-vous de quoi sont ces beaux vers ? – C'est de la prose de moi, mon cher ami. »

Encouragé par notre heureuse tentative, Nourrit vint chez moi, et me dit : « Je viens vous proposer une seconde association. – Laquelle ? – J'ai en tête un admirable sujet de cantate : *Silvio Pellico sous les plombs de Venise*. Vous savez quelles souffrances horribles ont été les siennes. Je voudrais le peindre d'abord sous le coup de ces tortures, descendant pour ainsi dire un à un tous les cercles de l'enfer, tombant par degrés de la douleur physique à la douleur morale, de

l'abattement au désespoir, du désespoir à la rage, de la rage au blasphème ; puis peu à peu, du fond de cet abîme, remontant par la prière à la résignation, à l'acceptation, à l'adoration, à l'extase, à l'ivresse enfin du martyr. Je rêve quelque chose comme les stances de Polyeucte. Voulez-vous me faire cela ? – Je veux bien essayer, du moins. Mais le musicien ? – J'ai notre affaire. Un jeune homme encore inconnu, mais qui, je vous en réponds, fera son chemin, un élève de l'École de Rome, M. Ambroise Thomas. – J'accepte. » Dès le lendemain j'étais à l'œuvre. Quelques jours après je remets mes vers à Nourrit. Ils lui plaisent, il les envoie à M. A. Thomas. A. Thomas compose la musique, Nourrit me la montre, me la chante. Elle me paraît très pathétique... et puis... et puis, Nourrit à quelque temps de là partit pour l'Italie, avec notre cantate, mais comme il n'en revint pas, et comme A. Thomas n'avait pas plus gardé le manuscrit de sa musique que moi celui de mes vers, notre cantate disparut avec son interprète. Il a été impossible de la retrouver. Il ne m'en reste que le souvenir de cette sympathie qui portait Nourrit vers tout ce qui, connu, inconnu ou méconnu, s'appelle talent ou génie.

(A suivre.)

ERNEST LEGOUVÉ.

No. 137	TITLE	Soixante ans de souvenirs. Deuxième et dernière partie. Chapitre IX. Adolphe Nourrit. (suite)
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 3 avril 1887
	ISSUE/YEAR	No. 18; 53 ^e année
	AUTHOR	Ernest Legouvé
	PAGES	137-138
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

SOIXANTE ANS DE SOUVENIRS
DEUXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE
CHAPITRE IX

ADOLPHE NOURRIT

I

(Suite.)

Si jamais homme offrit la complète et parfaite image du bonheur sur cette terre, ce fut Nourrit, à ce moment. Il avait tout ce qu'on peut rêver. Une femme charmante qu'il avait épousée par amour, cinq beaux enfants ; aimée de tout le monde ; admiré de toute le monde ; le premier, sur un des premiers théâtres de l'Europe. Il demeurait alors rue de Clichy, au numéro 52, je crois. Il occupait un joli appartement au rez-de-chaussée, et son cabinet de travail s'ouvrait sur un agréable petit jardin. J'allais quelquefois le voir, les jours où il devait jouer. Il ne sortait jamais ces jours-là. Convaincu qu'il ne fallait arriver au théâtre ni avec une voix fatiguée de travail, ni avec une voix engourdie par le repos, le matin il mettait son rôle sur un piano, chantait cinq ou six minutes, puis faisait quelques tours de promenade, puis prenait un livre pour revenir au piano, se préparait ainsi à la rude besogne du soir, par un intelligent mélange d'exercice, de repos et de distraction intellectuelle. Plus d'une fois, dans ce petit jardin, il m'a raconté ses projets d'avenir. C'étaient toujours des rêves généreux. Fonder un grand opéra populaire ! Faire pénétrer dans l'âme des ouvriers, des artisans, des hommes et femmes des faubourgs, le goût et la compréhension des chefs-d'œuvre ! Devenir le maître de chapelle des classes pauvres ! Ce rôle d'apôtre répondait à sa tournure d'esprit un peu mystique, et son imagination s'enchantait ainsi elle-même de toutes ces joies pressenties et espérées, quand tout à coup une nouvelle grave vint le frapper en plein cœur, je dirais presque en plein vol. Il fut littéralement précipité du ciel comme l'oiseau de La Fontaine, *mortellement atteint d'une flèche empennée*. Quelle était donc cette nouvelle ? L'arrivée de Duprez à Paris, et son engagement à l'Opéra. Nourrit restait pourtant maître de la situation. Son traité liait encore les directeurs vis-à-vis de lui pendant deux ans. Pendant deux ans, nul ne pouvait débiter, sans son autorisation, dans aucun de ses rôles, et il tenait tous les grands rôles ; force fut donc aux directeurs de venir le prier, non sans quelque embarras, de se relâcher de la rigueur de ses droits, et d'ouvrir l'Opéra à celui que, sans le prévenir, ils avaient appelé, pour le remplacer. La vengeance était, pour Nourrit, bien facile et bien tentante. Il n'avait simplement qu'à dire non. Mais Nourrit, dans les

questions de théâtre comme dans toutes les autres, était non seulement correct, mais délicat, non seulement délicat, mais chevaleresque. Il prit plaisir à répondre à un manque d'égards par un excès de générosité. Au premier mot des directeurs, il les interrompit pour leur dire : « *Tous mes rôles sont à Duprez. Qu'il choisisse pour ses débuts celui qu'il voudra. Le partage avec lui est un honneur pour moi.* » Comment reconnut-on cette courtoisie ? Il faut encore revenir à La Fontaine, à la fable de la *Lice et sa Campagne* :

Laissez-leur prendre un pied chez vous,
Ils en auront bientôt pris quatre.

L'ingratitude proverbiale de tout ce qui s'appelle directeurs, l'impatience fébrile de tout ce qui s'appelle débutant, l'inconstance de tout ce qui s'appelle public, changèrent bientôt en antagonisme et en tiraillements pénibles cette délimitation de frontières. Dans la presse, on opposa Duprez à Nourrit, même avant les débuts de Duprez. L'engouement s'en mêla, et un mot moqueusement cruel de Rossini accentua aux yeux de Nourrit les dangers de sa fausse position. Rossini en voulait un peu à Nourrit d'avoir dit en parlant des *Huguenots* : « *C'est de la grande musique.* » Il voyait là, très injustement, une critique déguisée de *Guillaume Tell*. Tous deux se rencontrent sur le boulevard. « Cher maître, dit l'artiste au compositeur, connaissez-vous Duprez ? – Oui. – Qu'en pensez-vous ? – Que c'est un homme d'un grand talent. – Croyez-vous à son succès ici ? – Dame, mon cher, dans ma *musiquette*, et Rossini appuya ironiquement sur ce mot, je crois qu'il ira bien ; mais dans la *grande musique* je ne sais pas ce // 138 // qu'il fera, et s'il vous vaudra. Pourtant..., mon cher, vous vieillissez ! (Nourrit n'avait pas trente-sept ans). Vous prenez du ventre ! Vous étiez assis à l'Opéra dans un bon fauteuil, et maintenant, Duprez et vous, vous serez sur deux tabourets. – Mais... *s'il me fait cela...* reprend Nourrit un peu troublé, et figurant le geste d'un homme qui en repousse un autre. – Eh bien, mon cher, répond Rossini avec un accent sardonique, *vous ferez cela* », et il fait le geste d'un homme qui tombe.

Le résultat fut que Nourrit arriva chez moi, et me dit : « Mon cher ami, je quitte l'Opéra, je viens de donner ma démission. » Je me récriai. « Mais c'est de la folie ! – Non ! c'est du bon sens. *Je ne suis pas fait pour la lutte.* Depuis quatorze ans je règne seul à l'Opéra, et mon père m'a souvent cité un vers du vôtre, dans sa tragédie d'*Étéocle et Polynice* :

Un trône est trop étroit pour être partagé.

L'hostilité serait inévitable et me serait insupportable, je serai malheureux et vaincu. – Vaincu ! Oui ! oui ! Duprez a sur moi un avantage immense, il est nouveau. Moi, le public de Paris me sait par cœur. Si je ne pars pas aujourd'hui, on m'évincerait demain. Rien que d'y penser, j'en rougis. Je m'en vais ! »

II

Avait-il raison ? N'y avait-il pas place pour son rival et pour lui ? Ici se présente une question d'art, fort délicate, et dont l'étude peut, je crois, offrir

quelque intérêt. Il y avait au Théâtre-Italien un vieux bouffe, nommé Barilli, dont la femme était cette délicieuse M^{me} Barilli, qui mourut à vingt ans et dont la voix a laissé dans l'oreille et dans le cœur de tous ceux qui l'ont entendue, une vibration céleste. Quelque temps après sa mort, débuta au Théâtre-Italien une jeune fille, presque une fillette, qui, du premier jour, étonna et enchanta tous les amateurs, par un charme et une souplesse d'organe pour qui tout était possible et facile. C'était M^{lle} Cinti, devenue M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau]. Barilli, désolé, l'appelait et lui disait : « Viens, petite, et chante moi comme *la Catalani* ! » Il détestait la Catalani, qui avait contre-balancé le succès de M^{me} Barilli, et était ravi de voir faire *la charge* de la rivale de sa femme. Puis il ajoutait : « Maintenant, *chante comme toi*. » Puis le morceau fini, il l'embrassait en lui disant : « Petite, je t'aime, tu me rappelles *pauvre ma femme*. »

Ce mot... *chante comme toi*... résout un problème fort complexe, en marquant la part de l'interprétation dans une œuvre d'art. L'interprète, en effet, n'est pas un photographe ; il ne reproduit pas le personnage représenté par lui comme une glace reproduit une image ; il lui prête sa figure, sa voix, sa personne, il lui infuse son sang, il le fait à sa ressemblance. On peut dire que l'être humain, créé par nous, auteurs, et confié à un acteur, est un être double. Il est à la fois le *nôtre* et le *sien*. De là cette conséquence étrange et pourtant réelle, que notre rôle peut se métamorphoser en changeant d'interprète et se présenter sous des aspects différents, sans cesser d'être lui-même. L'interprétation le transfigure sans le défigurer.

M^{me} Malibran et M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] ont chanté toutes deux, dans les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], la romance de Chérubin [Cherubino] : *Mon cœur soupire*. On se rappelle le charme indéfinissable de M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho]. Elle ressemblait à Psyché écoutant l'Amour. Immobile, l'œil perdu dans l'espace, à la fois absorbée et ravie, elle flottait dans un rêve. La mélodie s'écoulait de ses lèvres comme un flot de source, continûment, également, uniformément, sans aucun renflement de son, et l'immense effet résultait précisément de cette absence d'effet, parce que cette absence d'effet partait elle-même de la profondeur intime de l'émotion. Avec M^{me} Malibran, changement complet ! C'était la vivante image d'un adolescent ! Elle en reproduisait toutes les fougues, toutes les langueurs, toutes les ivresses, tous les abattements, tous les soubresauts, elle en avait, si je puis parler ainsi, les deux âges ! Encore enfant, déjà jeune homme ! Le cœur alors ressemble à la voix, il mue ; et la Malibran, avec son extraordinaire mélange des notes graves du contralto et des notes brillantes du soprano, rendait à merveille, par le contraste des sonorités, le contraste des sensations de Chérubin [Cherubino].

Or, laquelle, de M^{me} Malibran ou de M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho], interprétait le mieux la pensée de Mozart ? L'une et l'autre, car chacune reflétait un des côtés du chef-d'œuvre. J'appliquerais volontiers au Génie, ce beau vers de Lamartine en parlant de Dieux :

Son sein est assez grand pour nous tous contenir.

Nourrit et Duprez nous en offrent une preuve frappante.

J'ai vu le début de Duprez dans *Guillaume Tell*. Eh bien, l'*adagio* du duo du second acte changeait absolument de caractère en changeant d'interprète. Nourrit, qui, remarquez-le bien, avait été dirigé par Rossini, faisait de cet *adagio* un nocturne. Il murmurait, il soupirait *mezza voce* ce chant de tendresse. C'était le charme d'un effet de crépuscule. Vient Duprez. Que fait-il ? il élargit le mouvement ! il élargit l'accent ! il élève le son ! il étoffe la voix ! La belle phrase : *Ah ! quel transport !* devient dans sa bouche un puissant effet de passion. Qui avait raison ? Tous les deux. Qui enthousiasmait le plus le public ? Tous les deux. Ils arrivaient au même but par un chemin différent. Ce que je dis de *Guillaume Tell* s'applique à *la Juive* et aux *Huguenots*, sans compter que Duprez n'a abordé que rarement après Nourrit *Robert* [*Robert le Diable*], *la Muette* [*La Muette de Portici*] et *le Comte Ory*. Leur présence simultanée à l'Opéra pouvait donc donner lieu à la lutte la plus intéressante ; mais il est certaines épreuves où ne suffisent ni le talent, ni l'intelligence. Il y faut aussi, il y faut surtout *le caractère*. Or, Nourrit avait le caractère noble, fier, élevé, mais il lui manquait la force. Il vivait à la merci de ses sensations, de ses sentiments, de son imagination. Telle était sa sensibilité nerveuse que, pendant les premières répétitions de *Guillaume Tell*, il ne pouvait achever l'andante du trio du second acte : *Mon père, tu m'as dû maudire !* Les larmes le suffoquaient, il lui fallut un assez long temps, et un assez long effort, pour user son émotion, ou plutôt pour la convertir en une émotion purement artistique. Diderot a écrit quelque part : « *Pour que l'artiste me fasse pleurer, il faut qu'il ne pleure pas.* » Rien de plus juste, mais il faut *qu'il ait pleuré*. Il faut que son chant garde l'écho des sentiments éprouvés et disparus. Il faut que ses larmes ne passent plus par son gosier et soient seulement *des larmes dans la voix*. C'est grâce à cette transformation que Nourrit exerçait sur le public une action si magique, et qui se répercutait sur lui-même. « *Si le public savait, me disait-il un jour, ce qu'il peut obtenir de nous par des marques de sympathie, il nous tuerait.* »

Ce dernier mot tranche la question. Nourrit a bien fait de partir. L'artiste que le public peut tuer par sa sympathie, est capable de mourir de son indifférence. Il eut raison de quitter l'Opéra, mais, hélas ! le pauvre homme, ce fut pour entrer dans la seconde partie de sa vie, dans l'expiation de quatorze ans de bonheur, dans la *via dolorosa*.

(A suivre.)

ERNEST LEGOUVÉ.

No. 138	TITLE	Soixante ans de souvenirs. Deuxième et dernière partie. Chapitre IX. Adolphe Nourrit. (suite)
	JOURNAL	<i>Le Ménestrel</i>
	DATE	Dimanche 10 avril 1887
	ISSUE/YEAR	No. 19; 53 ^e année
	AUTHOR	Ernest Legouvé
	PAGES	145-147
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

SOIXANTE ANS DE SOUVENIRS
DEUXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE
CHAPITRE IX
ADOLPHE NOURRIT
(Suite.)

III

Si Nourrit vivait aujourd'hui, il gagnerait cent cinquante mille francs par an. Pendant ses quatorze ans d'Opéra, ses appointements annuels restèrent fixés au chiffre de trente mille francs, sauf la dernière année, où ils s'élevèrent à quarante mille. Cette somme suffisait alors pour vivre honorablement ; le présent était assuré, mais non l'avenir. Nourrit se trouva donc à trente-sept ans, sans fortune, sans engagement, et avec cinq enfants. Son talent lui restait, les offres brillantes abondèrent. Une tournée en France et en Belgique, à Bruxelles, à Anvers, à Lille, à Lyon, à Marseille, ne fut pour lui qu'une longue série de triomphes. Mais il y avait plus d'un point noir dans ce nouvel horizon. Ces courses de ville en ville, ces perpétuels changements de public, cette succession de départs et d'arrivées, lui étaient insupportables. Il avait joué trop longtemps le doux rôle d'étoile fixe ; le métier de comète ne lui allait pas. Sa santé en souffrait, son cœur en saignait. Nourrit n'était pas seulement un enthousiaste, c'était un affectueux. On n'a pas impunément aimé, et été aimé pendant quatorze ans. Pendant quatorze ans, pas un seul jour où il ne fût parti de sa chère maison pour aller à son théâtre ! Pas un seul soir où, au sortir de son théâtre, il n'eût retrouvé sa chère maison. Pendant quatorze ans il n'avait pas obtenu un seul succès, sans avoir, pour couronnement de ses couronnes, sa femme et ses enfants à embrasser. Mais il ne peut pas les emmener. Les frais de voyage eussent absorbé les produits du voyage. Il lui fallut se séparer d'eux afin de travailler utilement pour eux. Et maintenant, quel était son lot ? Une vie d'auberge ! Une chambre d'auberge ! La plus dure de toutes les solitudes, la solitude d'auberge ! Quand il rentrait le soir après quelque brillante représentation, et que, sa porte fermée, il se trouvait tout seul au coin de son triste foyer de passage, les joies de l'amour-propre, réduites à elles seules, lui semblaient chose bien aride et même bien amère. Ses lettres trahissaient sa tristesse profonde. En juin 1837, il écrivit à un ami : « Depuis que j'ai reçu ces bonnes lignes de toi, j'ai passé des jours bien sombres. C'est ce qui m'a empêché de te répondre. A quoi bon parler à ceux qu'on aime des maux sans remède ? Je suis triste parce que je suis seul, et comme je me suis condamné par devoir à cette solitude, il est inutile de me plaindre. »

Plus tard, parlant d'amis qui quittaient Marseille pour Lyon : « Sont-ils heureux !... écrit-il, ils seront lundi à Paris. » Enfin, quelques jours plus tard, au moment de quitter Marseille pour Lyon : « Quand je serai sorti d'ici, écrit-il à sa femme, je ne serai plus aussi éloigné de vous. Quoiqu'on ne se voie pas plus à cent lieues qu'à deux cents, le sentiment de sa séparation est moins pénible, quand on est moins loin. » Il ne disait pas tout. A quelque temps de là, un dimanche, jour où toute sa famille se réunissait d'habitude chez lui, on entend, pendant le dîner, une voiture s'arrêter à la porte. « C'est Adolphe ! » s'écrie Mme Nourrit en se levant vivement de table.... La porte s'ouvre.... elle court à lui, puis tout à coup s'arrête et se jette dans ses bras en pleurant. Était-ce bien lui ? Quel changement ! le teint livide ! les joues creuses ! l'œil vitreux ! Que s'était-il donc passé ? Quel coup l'avait donc frappé ? Que lui était-il donc arrivé à Marseille ? Hélas ! ce qui devait arriver.

IV

La voix est le plus beau des instruments, mais elle est en même temps le plus délicat et le plus fragile.

Les ténors surtout sont, parmi les artistes lyriques, les plus enviés, les plus enviables et les plus malheureux. *Rara avis*, oiseau rare, mais frêle comme un oiseau. Le monde, qui les // 146 // acclame, ne se doute pas à quels soins les condamne la conservation de leur organe. Leur gloire est faite de privations. Rubini était forcé de se coucher à trois heures de l'après-midi, les jours où il jouait. A. Nourrit, par la nature même de sa voix toute cristalline, avait plus d'accidents à redouter. Le séjour de Marseille lui fut fatal. Ce climat, meurtrier par ses variations, développa en lui une maladie de foie, née du chagrin et de la fatigue. Le mistral lui sauta à la gorge. Des enrrouements successifs, des défaillances d'organe répétées lui jetèrent au cœur la plus affreuse des craintes. Pendant la nuit, se dressait devant lui, comme un spectre, cette terrible pensée : « *Si je perdais ma voix !* » Perdre sa voix !... c'était perdre son talent ! c'était perdre son art ! c'était perdre son instrument de travail ! Un soir, pendant *la Juive*, tout à coup, à l'allegro de l'air : *Rachel, quand du Seigneur*, son organe se voile, ses notes élevées se brisent..., il lutte..., il appelle à lui toutes les ressources de son art... mais, à la dernière mesure, ses forces l'abandonnent... et, après des efforts surhumains pour atteindre au *la* bémol aigu qui termine *la couronne du martyr*, il est obligé de retomber sur la note terne et sourde de l'octave inférieure. Pâle, tremblant, il fait un geste de désespoir et sort de la scène dans une agitation inexprimable. Un de ses amis court à sa loge et y arrive en même temps que M. Boisselot, le compositeur. Le visage en feu, l'œil égaré, Nourrit marchait à grands pas, se frappant le front et poussant des sanglots. Puis, tout à coup, il s'affaissa sur un fauteuil, dans un accablement profond. Ranimé par les soins de ses deux amis, il rouvrit bientôt les yeux, leur demanda pardon de sa faiblesse, avec la timidité et la candeur d'un enfant, consentit, sur leur prière, à reparaitre devant le public qui le réclamait à grands cris, et il rentra à son hôtel, un peu calmé. Le lendemain matin, ses deux amis arrivent chez lui. Très pâle, il va à eux, la main tendue : « Comment avez-vous passé la nuit ? lui dirent-ils. – Bien mal. Je n'ai pas dormi et j'ai beaucoup pleuré. Dans ce moment même, je fais appel à toutes mes forces morales pour combattre de funestes pensées. Cette

nuit assis à cette place, j'ai demandé à Dieu les forces dont j'ai besoin. Je me suis fortifié par de saintes lectures. Tenez, voyez vous-mêmes, » ajouta-t-il en leur désignant un livre ouvert sur la table : c'était *l'Imitation de Jésus-Christ*.

Voilà sous l'empire de quelle crise il était revenu à Paris. Heureusement, il appartenait à cette race d'artistes élastiques qui déconcertent toutes les prévisions de la science par leur faculté de *rebondissement*. Quelques semaines de repos, de soins, de joies de famille, le rétablirent comme par enchantement. Sa voix lui revint aussi pure qu'autrefois, et il forma alors un projet digne de lui.

Duprez l'avait remplacé en France ; il résolut de remplacer Duprez en Italie, et même d'y faire revivre Rubini. Son espoir n'avait rien de chimérique. Il arrivait, précédé d'une réputation immense de chanteur et de comédien.... On l'appelait le *Talma de la musique*. Il partit donc, plein de joie, quoique seul. Son premier sentiment, à Turin, à Gênes, à Florence, fut un sentiment de surprise et de déception. Il se trouva en face d'une révolution complète dans l'art du chant. Rossini était détrôné ! Rubini oublié ! et avec eux avait disparu la belle école des grands ténors italiens ! Plus de vocalises ! plus de voix de tête ! plus de variété de sentiments et de sonorité ! Partout et toujours la voix de poitrine ! la force ! l'expression à outrance ! Le public n'applaudissait plus que ce qui le secouait violemment ! Nourrit se trouvait dans la position d'un homme qui, au moment de se battre, voit ses armes lui tomber de la main. Heureusement, un de ses dons était une rare faculté d'assimilation. Très choqué d'abord de cette nouvelle façon de chanter, il se contraignit à s'y habituer, il l'étudia, il en reconnut les effets puissants, et tâcha de se les approprier. Jusque-là, rien de plus sage. Malheureusement, alors, il lui vint en tête une idée funeste, étrange, sans exemple dans l'histoire de l'art, et que sa rare modestie seule peut expliquer. Il résolut de *réapprendre à chanter* ! il se refit écolier ! Mais, chose plus incroyable encore, il rencontra quelqu'un qui consentit à devenir son maître ; et ce quelqu'un fut un compositeur illustre : Donizetti ! Oui ! Donizetti eut le courage de désorganiser cette voix qui avait créé Guillaume Tell et Robert ! Donizetti n'eut pas honte de lui faire payer ses leçons à un prix usuraire ! Donizetti fut assez cruel pour jouer, vis-à-vis d'un artiste supérieur, le rôle d'un pédant brutal. On refuserait de le croire, si les lettres de Nourrit n'étaient pas là pour attester la candeur de l'élève et la grossièreté du maître. « J'ai brûlé mes vaisseaux, dit-il. Je suis un grand seigneur émigré qui va se faire soldat à l'étranger ! Il faut bien porter les épaulettes de laine et le fusil de munition pour arriver au bâton de maréchal !... » Puis, plus loin : « Il fait bon de me voir tous les jours *aller prendre ma leçon*. Oh ! Donizetti ne me passe rien, et je l'en remercie. Si un ami arrive chez lui, pendant que je chante, je n'y mets pas d'amour-propre, et je continue à chanter. Je continue à recevoir les *coups de férule du maître*, qui ne se gêne pas pour m'en donner de rudes devant témoin ! »

Après quelques mois de ce bel apprentissage, Nourrit arriva à Naples, où Duprez avait brillé si longtemps, et contracta un engagement avec le célèbre impresario Barbaja. « Je suis beaucoup moins payé qu'à Paris, écrit-il avec une vaillance un peu fébrile ; mais, en Italie, je vais dépenser la moitié moins de ce que je dépense en France. Ici, tout ce qui est nécessaire aux besoins de la vie est à bon marché. Je vais vivre en bohème, sans maison, sans société !... Tous ces

bonheurs dont je jouissais avec tant d'ivresse, avais-je fait grand'chose pour les mériter ? Non, vraiment. Il est donc juste que je les paye maintenant, et je dis encore merci à la Providence ! » Quelle exquise humilité ! quelle délicatesse de conscience ! Son traité avec Barbaja portait qu'il aurait le choix de ses rôles de début. Il choisit, pour le premier, Guillaume Tell. Mais le roi Bomba régnait alors à Naples. Nourrit était noté comme un carbonaro ; il avait chanté la *Marseillaise* à Paris. A peine le nom de *Guillaume Tell* prononcé : « *Une pièce où l'on apotheose la rébellion ! s'écrie la Censure, jamais !* » Il offre *Robert* : « *Une pièce où l'on accuse le catholicisme !... jamais !* » Il offre *la Juive* : « *Une pièce dont le héros est un Juif !... jamais !* » Il offre *la Muette* [*La Muette de Portici*] : « *Une révolution à Naples !... jamais !* » Désespéré, il prie Donizetti de lui composer un opéra dont il lui propose le sujet et dont il lui indique les principales situations : *Polyeucte*. Donizetti écrit l'opéra, Nourrit en est enchanté ; mais au premier mot qui lui en est dit, la censure refuse encore. Nourrit fait appel au roi, il obtient de lui une audience, il lui expose que l'opéra de *Polyeucte* est le triomphe de la foi. « *Polyeucte est un saint, dit le Roi. Soit ! Les saints sont bien dans le calendrier, on ne doit pas les mettre sur la scène.* » Voilà donc l'artiste à la veille de débiter, et sans pièce de début. Ce cas de force majeure le déliait de son engagement, son intérêt lui conseillait de le rompre, ses amis l'y poussaient vivement. « Barbaja, répondait-il, a compté sur moi pour sa saison. Mon absence le mettrait dans un très grand embarras. Après tout, ce n'est pas sa faute, à cet homme. Je reste. » Et il resta. Il paya cruellement cette chevaleresque probité. Les jours sombres commencèrent alors pour lui. Mme Nourrit était venue le rejoindre ; elle ne put qu'assister, sans pouvoir le retarder d'un instant, au dernier acte de cette vie si belle. *La Norma*, de Bellini, et *il Giuramento*, de Mercadante, valurent à Nourrit quelques soirées triomphales. Mais sa femme constata avec douleur les désastreux effets des leçons de Donizetti : elle ne reconnaissait plus la voix de son mari. « Peut-être a-t-il acquis plus d'énergie d'accent dans certains passages, écrivait-elle ; mais ses qualités propres, ses qualités de charme, de mélancolie, de tendresse, de demi-teinte, tout cela a disparu. » // 147 // Nourrit se tarda pas lui-même à s'en convaincre, et le désespoir le prit. Sous le coup de tant de déceptions, sa maladie de foie, un moment arrêtée, fit des progrès effrayants ; ses forces déclinerent, ses cheveux blanchirent, son visage se rida, son corps s'amaigrit, et le désordre de son organisation physique s'étendit bientôt sur son intelligence, non pas sur sa mémoire, mais sur sa volonté : « Je ne suis plus le Nourrit d'autrefois, disait-il sans cesse... Je ne suis plus capable de rien !... » Et un jour, il se jeta au cou de sa femme, en s'écriant : « Oh ! ma pauvre Adèle, que je te plains ! Tu a un enfant de plus à soigner ! »

Enfin, le 17 mars, après avoir fait dire à la direction qu'il lui était impossible de chanter à la représentation annoncée pour le lendemain, il se dirigea vers la promenade de la Villa Reale. Un de ses amis, M. Cottrau, s'étant trouvé là par hasard, Nourrit le prit par le bras, et tous deux allèrent s'asseoir sur la terrasse qui borde la mer. Là, Nourrit, le regard perdu dans l'horizon, lui dit avec une mélancolie profonde : « Que suis-je venu faire ici ? Je n'ai plus ni puissance, ni énergie !... L'art me trahit !... J'ai voulu m'élever, et je tombe !... – Vous vous déchirez le cœur à plaisir, lui répondit M. Cottrau ; le public de San Carlo ne vous a-t-il pas applaudi il y a trois jours avec enthousiasme ? – Oui ! par compassion ! ou plutôt par dérision ! – Par dérision ? – Oui ! oui ! Je sais bien que

je n'ai plus de talent. Ils m'applaudissent comme ils ont applaudi et rappelé l'autre soir ce misérable chanteur..., pour se moquer de lui ! pour jouir de son orgueil bête, quand il venait saluer!... Oh ! mon Dieu ! En être tombé là ! » Effrayé, M. Cottrau se leva vivement et entraîna le malheureux, qui le suivit la tête basse. Au détour d'une rue, ils rencontrent une affiche de spectacle. Elle portait que la représentation du lendemain était donnée au profit d'un artiste pauvre. « Ah ! dit vivement Nourrit, se réveillant tout à coup, une bonne action ! j'en veux prendre ma part !... » Et il fit dire au théâtre qu'il se sentait mieux, et qu'il chanterait. Le lendemain matin, ses appréhensions l'avaient ressaisi. Manuel Garcia, épouvanté de la décomposition de ses traits, le pressa de questions. « Cette représentation m'effraye, lui dit-il. Je me demande toujours, quand je commence, si je pourrai aller jusqu'au bout. Je suis las de combattre. » Manuel Garcia, pour le distraire, l'ayant prié d'écrire quelques lignes sur l'album de Mme Garcia, qu'il avait apporté, Nourrit prit la plume, et improvisa ses vers :

Si tu m'as fait à ton image,
Oh Dieu, l'arbitre de mon sort,
Donne-moi le courage
Ou donne-moi la mort !
Mon âme, en proie à la souffrance,
Est près de succomber.
Dans l'abîme où meurt l'espérance,
Ah ! ne me laisse pas tomber.

Manuel Garcia avait amené avec lui un jeune compositeur italien, M. Salli, qui exprima à Nourrit le désir de faire un opéra sur un poème de lui : « Oui, monsieur, lui répondit-il, je vous ferai un poème, et le sujet sera *le Fou par excès de bonheur*. »

Le soir, la représentation lui valut d'assez chauds applaudissements, dus, il faut bien le dire, autant à la sympathie qu'à l'admiration. Poursuivi par son idée fixe : « Avez-vous vu ? dit-il tout bas à M. Garcia, comme ils se sont moqués de moi ! » Garcia se récriant : - « Vous êtes trop artiste, lui dit-il, pour ne pas savoir que j'ai très mal chanté. Quelle honte !... »

Le spectacle fini, il rentra avec sa femme. Ils soupèrent ensemble, lui, agité et silencieux. Ils se couchèrent, elle le vit prendre un livre et lire, toujours sans prononcer un mot. Accablée de fatigue, vers les trois heures du matin, elle s'endormit. En se réveillant, elle ne le trouva plus auprès d'elle. Elle se lève, elle court... le malheureux était monté au haut de la maison, et s'était précipité du cinquième étage dans la cour¹.

Telle fut sa fin. Il avait trente-neuf ans. Je n'ai pas pu achever ce récit sans sentir mon cœur se serrer et les larmes me monter aux yeux. Tout le monde, je le crois, éprouvera ce que j'ai éprouvé. Qu'on ne dise pas qu'il était fou. Le fou est

¹ On a généralement attribué la mort de Nourrit à un coup de sifflet qui l'aurait désespéré. Le fait est contesté par M. Quicherat, dont les trois volumes si pleins de renseignements utiles, de lettres et d'appréciations fines, m'ont beaucoup servi pour confirmer ou compléter mes souvenirs.

un être dégradé. La pitié qu'il inspire est mêlée de répulsion. On le plaint sans doute, mais on se détourne de lui. Comment appliquer ce mot affreux à un être si rare, et resté si rare ? Comment éprouver autre chose qu'un sentiment de tendre et profonde compassion, en voyant le sort se retourner tout à coup contre lui avec une sorte de rage, l'écraser à plaisir, le détruire organe à organe, faculté à faculté, tandis que, lui, il jette vers Dieu des cris de détresse et de supplication, n'accuse jamais personne que lui-même, se relève jusqu'au dernier jour par des élans de dévouement et de bonté, et enfin ne tombe vaincu qu'après deux ans de tortures, laissant au cœur de tous ceux qui l'ont connu la poétique et douloureuse image d'une des gloires et d'un des martyrs de l'art contemporain.

ERNEST LEGOUVÉ.

No. 139	TITLE	Variétés. Rivalités d'artistes.
	JOURNAL	<i>Le Temps</i>
	DATE	24 octobre 1929
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Albert Dayrolles
	PAGES	5
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Variétés RIVALITÉ D'ARTISTES

La rivalité entre artistes de même emploi – je veux dire interprétant la même catégorie de rôles – peut, parfois, atteindre un tel degré d'acuité qu'elle dégénère en conflit tragique. Je me bornerai à un exemple typique, car il revêt un caractère d'actualité, en ce moment où l'on reprend *Guillaume Tell* à l'Opéra – pour la célébration de son centenaire. Il s'agit de cette étrange rivalité qui se produisit, sans qu'il y eût, peut-on dire, ni préméditation malveillante ni intention de nuire, entre les deux fameux ténors Nourrit et Duprez, interprètes de l'un des principaux personnages de la composition de Rossini.

Nourrit, qui, pendant une quinzaine d'années, de 1821 à 1836, avait tenu sans partage l'emploi de premier ténor à l'Opéra, apprit que la direction, redoutant pour lui un surmenage nuisible à la succession des œuvres au répertoire, avait résolu de lui adjoindre Duprez comme suppléant.

Ernest Legouvé, très lié avec Nourrit, raconte, à ce propos, ce qui suit : « Le résultat fut que Nourrit arriva chez moi et me dit : « Mon cher ami, je quitte l'Opéra ; je viens de donner ma démission. » Je me récriai : « Mais c'est de la folie ! – Non ! c'est du bon sens. *Je ne suis pas fait pour la lutte*. L'hostilité serait inévitable et me serait insupportable ; je serais malheureux et vaincu. Duprez a sur moi un avantage immense : il est nouveau. Moi, le public me sait par cœur. Si je ne pars pas aujourd'hui, on m'évincerait demain. Rien que d'y penser, j'en rougis. Je m'en vais. » La résolution de Nourrit fut inébranlable. Il se rendait compte, en effet, qu'il ne possédait pas les qualités de sang-froid et d'endurance nécessaires à une compétition qui provoquerait dans le public des comparaisons, des appréciations pouvant être à son désavantage. Son chagrin fut tel que sa frêle organisation y succomba. Il perdit la tête, et le désespoir l'amena au suicide. Il n'avait que trente-sept ans !

L'extrême nervosité des artistes, la surexcitation anormale que produisent en eux les émotions soulevées par les acclamations du public, les rendent parfois impuissants à supporter les inévitables déboires de l'existence. Leur sensibilité, trop vive, ne leur permet pas cette intrépidité de la raison si utile dans certaines situations. Ce fut le cas de Nourrit. Son désenchantement fut d'autant plus grand qu'il avait été plus encensé, plus comblé d'éloges et d'attentions.

Jusqu'au moment où Duprez fut engagé à l'Opéra (en 1836), Adolphe Nourrit avait été le ténor favori, celui que réclamaient tous les compositeurs pour leurs ouvrages. De belle prestance, de figure avenante, il était, en outre, bien élevé et instruit. Il avait fait d'excellentes études au collège Sainte-Barbe, où il s'était fait remarquer par son intelligence. Au théâtre, il montrait un talent souple et élégant. Il ravissait le public par le timbre délicieux de sa voix, par sa sensibilité touchante dans la manière de phraser. Il s'était particulièrement distingué dans les principaux rôles de ces œuvres si célèbres : *la Muette de Portici*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive*, *les Huguenots*. Ces personnages qu'il avait soigneusement établis, créés, ne paraissaient pas pouvoir être représentés sous d'autres traits que les siens. Or, sans que le public fût mis au courant – comme aujourd'hui – des menus détails de la vie théâtrale, surgit inopinément cette surprenante nouvelle annonçant la démission de Nourrit, sa résolution irrévocable de ne plus chanter à l'Opéra, sa décision de se consacrer à la carrière italienne. Grand émoi dans le public. On s'interroge. On parle de l'engagement de Duprez. On assure que Nourrit est très troublé par l'idée d'une rivalité capable de lui nuire dans les sympathies du public, mais que, avant de partir, il prépare un programme destiné à une soirée d'adieux où il interprétera divers fragments des œuvres où il a recueilli le plus d'applaudissements de la part de ses auditeurs. On apprend bientôt que la représentation de retraite de Nourrit est fixée au 1^{er} avril 1837. On s'empresse d'accourir. Les places sont prises d'assaut.

Quicherat, qui assista à cette représentation, nous en parle en ces termes : « Dès midi, les abords du théâtre étaient investis, et à quatre heures il n'était plus possible de passer dans la rue Le Peletier. Un billet de parterre fut payé 60 fr. : des stalles se vendirent jusqu'à 200 fr. » N'oublions pas que nous sommes en 1837, alors que les prix *ordinaires* étaient dix fois moins chers qu'aujourd'hui. L'auditoire était des plus vibrants : « Dès l'apparition de Nourrit, il fut accueilli par des milliers d'applaudissements et une couronne vint tomber à ses pieds. Dans *Armide*, le public voulut voir, à plusieurs reprises, des allusions à la situation du chanteur, et éclata en transports frénétiques. Dans *les Huguenots*, Nourrit et Mlle Falcon produisirent un effet impossible à décrire. Les bouquets et les couronnes pleuvaient sur la scène ; des larmes mouillaient les yeux ; l'attendrissement était sur les visages. A la cérémonie finale, quand on vit paraître Nourrit donnant la main à Mlle Falcon, la salle croula sous les applaudissements. L'artiste, succombant à son émotion, tomba dans les bras de ses amis et faillit perdre connaissance. Il fondait en larmes, et, frappant sa poitrine, il témoignait sa reconnaissance par les gestes les plus expressifs. Toute l'assistance était debout. Les ducs d'Orléans et de Nemours, partageant cet enthousiasme, se levèrent aussi et jetèrent des couronnes à l'artiste regretté. » Les amateurs de musique ne pouvaient se consoler du départ de leur ténor préféré, auquel ils devaient de si belles et émouvantes sensations d'art.

Nourrit n'avait voulu composer le programme musical de sa soirée d'adieux que d'extraits d'œuvres de deux grands maîtres du répertoire : Gluck et Meyerbeer. Il avait choisi *Armide* et *les Huguenots*.

Lorsque, au début du second acte d'*Armide*, Nourrit personnifiant le chevalier Renaud, et s'adressant à son compagnon Artémidore, chanta, sur un ton doux et attristé, ces paroles : « Je veux, dans mon exil, n'envelopper que moi ! », la réplique d'Artémidore ripostant par cette phrase :

Sans vous que peut-on entreprendre ?
Celui qui vous bannit ne pourra se défendre
De souhaiter votre retour

souleva aussitôt de bruyantes acclamations. L'auditoire, comme emballé, paraissait vouloir indiquer, proclamer que la direction de l'Opéra se verrait obligée, par de vives instances, de hâter le retour de Nourrit, sa rentrée au bercail....

Deux semaines après le départ de Nourrit qui parcourt alors la province, Duprez débute, et obtient un succès considérable dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*.

L'ampleur de sa déclamation dans les récitatifs, son accentuation colorée, et la fulgurante sonorité de ce fameux *ut* de poitrine dont il couronne son air *Suivez-moi*, entraînent les auditeurs, les transportent, et voilà de nouveau *Guillaume Tell*, dont les recettes tendaient à faiblir, reparti pour une nouvelle série de fructueuses représentations.

Pendant ce temps, Nourrit, qui s'est rendu en Italie, débute à Naples en d'inextricables difficultés. Chaque pièce qu'il propose de jouer soulève les récriminations de la censure. On lui oppose les plus étranges raisons, qu'Ernest Legouvé a résumées de façon plaisante dans le passage suivant de ses *Souvenirs* : « Nourrit était noté comme carbonaro ; il avait chanté la *Marseillaise* à Paris. A peine le nom de *Guillaume Tell* prononcé : « Une pièce où l'on fait l'apothéose de la rébellion ! Jamais ! » s'écrie la censure. Nourrit offre *Robert le Diable* : « Une pièce où l'on se moque du diable !... Jamais ! » Il offre *les Huguenots* : « Une pièce où l'on accuse le catholicisme !... Jamais ! » Il offre *la Juive* : « Une pièce dont les héros est juif !... Jamais ! » Il offre *la Muette* : « Une révolution à Naples !... Jamais ! » Désespéré, Nourrit prie Donizetti de lui composer un opéra sur *Polyeucte*, Donizetti écrit l'opéra. Nourrit en est enchanté ; mais, au premier mot qui lui en est dit, la censure refuse encore. Nourrit fait appel au roi : il obtient de lui une audience....

Il lui expose que l'opéra de *Polyeucte* est le triomphe de la foi : « Polyeucte est un saint, dit le roi. Les saints sont bien dans le calendrier, on ne doit pas les mettre sur la scène... »

Toutes ces tergiversations aigrissent le pauvre Nourrit, dont l'esprit était déjà si inquiet, si soucieux, si tourmenté ! Il lui semble que, malgré le succès qui l'accueille dans *Il Giuramento* de Mercadante, sa voix fléchit et décline. Il se figure qu'il perd ses moyens. Il n'a plus aucune confiance en lui-même.

Se résolut-il, alors, au suicide, ou fut-il victime d'un accident ? L'état fâcheux de son esprit, le trouble incessant dont il est agité, paraissent donner créance plutôt à la première hypothèse. Toujours est-il que le bruit de sa mort subite se répand brusquement à Paris. Sur l'effet produit par cette tragique nouvelle, je crois devoir citer les lignes suivantes d'Ernest Legouvé, car elles sont un témoignage précieux de l'impression ressentie par les contemporains.

« Je n'oublierai jamais l'émotion profonde que causèrent dans Paris, au printemps de 1839, ces quelques mots inscrits dans un journal : « Adolphe Nourrit s'est tué à Naples, en se jetant d'un cinquième étage. » Ce fut un véritable cri de stupeur et de chagrin ! En pleine jeunesse ! Il avait à peine trente-huit ans ! En plein talent ! En pleine gloire !... Était-ce folie ? Désespoir ? Accès de fièvre chaude ? On se perdait en douloureuses conjectures. Quant à moi, qui avais connu et aimé Nourrit, cette nouvelle me causa un vrai chagrin. Je demeurai plusieurs jours sans pouvoir travailler. En me promenant dans les bois, je voyais toujours ce corps tombant dans le vide, et cette tête vraiment charmante, s'écrasant sur le pavé et se brisant au milieu d'une mare de sang. »

On retrouve ces impressions de regret analogues dans divers écrits de l'époque.

S'il était exact que l'on avait trouvé le corps de Nourrit gisant à terre, inanimé, dans la cour de l'hôtel Barboja où le malheureux ténor était descendu à son arrivée à Naples, on demeurait incertain sur les réelles causes de sa mort. On n'osait se prononcer. Diverses versions circulèrent alors. Mais la plus répandue – celle d'ailleurs que nous avons fait entrevoir et qui résulte de l'état moral de Nourrit – fut celle du suicide. La lecture des lettres de Nourrit fournit encore des motifs à l'appui de cette hypothèse. Il y a lieu, toutefois, de noter que ce fut, très probablement, dans un accès de délire, alors que sa raison obscurcie lui ôtait toute possibilité de réflexion et de résistance, que l'infortuné artiste se livra à cet acte de désespoir.

Depuis qu'il avait quitté l'Opéra et qu'il donnait des représentations tant en province qu'en Italie, Nourrit était en proie à d'incessantes perplexités, provenant de l'incertitude de l'accueil qui lui serait fait par de nouveaux auditoires. Bien qu'il obtint partout de très chaleureux succès, il n'en était pas moins dans un état continuel d'énervement qui ébranlait sa santé, et lui semblait ternir la fraîcheur et l'éclat de sa voix. Il s'en préoccupait sans cesse, car il importait, pour lui, de ne pas déchoir, de ne pas faillir à sa renommée. De plus, le climat du Midi ne lui était pas favorable.

Dans une de ses lettres à sa femme, datée du 16 juin 1837, il écrit de Marseille : « La température d'ici est bien faite pour ôter toute énergie : c'est depuis quelques jours une chaleur dont tu ne peux te faire une idée. Puis, comme de l'hiver nous avons sauté à pieds joints par-dessus le printemps, pour tomber au milieu d'un été des plus ardents, il n'est pas étonnant que ce passage subit du froid au chaud ait agi fortement sur moi dans un pays où tous les étrangers

doivent payer leur tribut à la rudesse du climat.» Il ajoute cette phrase significative : « Je dois dire que le moral a été encore beaucoup plus affecté chez moi que le physique. » Et, en effet, trois jours auparavant, le 13 juin, il avait manifesté des symptômes étranges qui avaient beaucoup inquiété, alarmé son entourage. Pâle, défait, après son grand air du 4^e acte, où sa voix lui paraissait éteinte, il avait regagné sa loge dans une exaltation inexprimable.

Un professeur de chant du conservatoire de Marseille, M. Bénédit, qui assistait à la représentation, en relata les divers incidents dans un article, paru à la mort de Nourrit, et publié dans la *Gazette musicale de Paris* de 1839. Voici comment il nous expose la scène dont il fut témoin :

« Devenu le compagnon presque inséparable de Nourrit depuis son arrivée à Marseille, je quittai brusquement mon fauteuil, et, me dirigeant vers le corridor qui mène aux coulisses, j'arrivai dans la loge de Nourrit en même temps que le compositeur Xavier Boisselot... Hélas ! plus de doute, notre malheureux artiste était fou... je n'oublierai de ma vie cette effroyable scène ! L'œil en feu, le visage égaré, Nourrit marchait à grands pas, frappait les murs avec violence et poussait des sanglots qui déchiraient le cœur... Dans cet affreux désordre il ne put nous reconnaître. « Qui êtes-vous ? que me voulez-vous ? Laissez-moi ! – Ce sont vos amis qui viennent vous voir. – Mes amis ? C'est impossible... Si vous êtes mes amis, tuez-moi. Ne voyez-vous pas que je ne puis plus vivre, que je suis perdu, déshonoré ? » En disant ces mots, *il courut vers la fenêtre avec une impétuosité foudroyante...* Nous nous précipitâmes vers lui, et, le saisissant avec force, nous l'entraînâmes vers un fauteuil où, brisé par les efforts d'une lutte inégale, il se laissa tomber sans résistance dans un accablement profond. La crise fut longue... »

Des soins dévoués furent prodigués à Nourrit et lui permirent de reparaître en scène pour le dernier acte. « Le public, instruit des événements de l'entracte, l'applaudit avec enthousiasme ; puis, à la fin du spectacle, nous reconduisîmes notre ami à l'hôtel où il était descendu. »

Lorsque, le lendemain, M. Bénédit revint voir Nourrit, il le trouva très affaibli après une nuit sans sommeil, et l'artiste lui avoua qu'il était obligé de faire appel à toutes ses forces morales – ce sont ses propres termes – pour combattre de sinistres pensées : « La vie m'est insupportable, dit-il, mais je connais mes devoirs, j'ai une femme, des enfants à qui je me dois... Mais je crains tout de ma raison : *si un moment elle m'abandonne, je sais que c'est fait de moi.* » Cet aveu semble caractéristique des pensées qui hantaient alors le cerveau malade du malheureux artiste, que des tribulations de tout genre, comme je l'ai montré, assaillirent pendant son séjour à Naples, la dernière étape de cette fin d'existence si troublée.

Il est probable, aussi, que le succès considérable qui, deux semaines après le départ de Nourrit, accueillit, à l'Opéra, son rival Duprez, dans le même rôle d'Arnold, de *Guillaume Tell*, que Nourrit avait établi avec tant de sollicitude et

créé avec un si grand bonheur, avait contribué à le décourager, à le démoraliser, en lui faisant perdre tout espoir de retrouver à l'Opéra la place qu'il y avait si brillamment tenue.

Halévy, le compositeur de *la Juive* – opéra dans lequel Nourrit avait, dès l'origine, admirablement personnifié le principal rôle, – Halévy déclare, dans la notice qu'il a consacrée à Nourrit, que Duprez lui était *supérieur* dans Arnold. Mais il n'en était pas absolument de même dans tous les autres rôles du répertoire.

Malgré le succès de Duprez, – auquel je reviens maintenant, – bien des Parisiens constataient, non sans mélancolie, qu'il ne remplaçait qu'imparfaitement Nourrit. Ses moyens ne lui permettaient pas d'interpréter *tous* les rôles, si variés, que Nourrit avait marqués de son empreinte. Le talent de Duprez était moins souple. Il brillait surtout par la force et dans la vigueur de la déclamation. De plus, Duprez n'était guère favorisé sous le rapport des avantages physiques. Il en plaisante lui-même dans ses *Souvenirs*. Il n'hésite même pas à déclarer qu'il partageait avec son camarade de l'Opéra, le baryton Barroilhet, le privilège, qu'on ne revendique guère d'ordinaire, d'une laideur peu contestable. Il conte, à ce propos, avec bonne humeur, cette amusante anecdote :

« Me promenant, un jour, avec Barroilhet sur le boulevard, nous rencontrâmes notre premier danseur, Perrot, qui ne brillait pas non plus par les avantages physiques. Cette fois-là, il me parut encore plus laid que de coutume ; je ne puis plus m'empêcher de lui dire : « Mon pauvre Perrot, que tu es laid ! – Bah ! riposte Perrot, vous êtes donc bien jolis, Barroilhet et toi ? – Doucement, fait notre baryton, je ne me crois pas beau, certainement, mais toi, Perrot, et toi, Duprez, vous l'êtes encore moins que moi ! » Nous allions nous disputer, quand nous avisons un passant qui paraissait bonhomme. Je m'adressai à lui : « Pardon, monsieur, lui dis-je, si je vous arrête. Veuillez être l'arbitre d'un petit différend qui s'élève entre mes amis et moi, et, à l'instar de feu Pâris, décerner la pomme à celui de nous trois que vous trouverez le plus laid. » Le passant s'arrête et nous examine, puis : « Ma foi, nous dit-il, messieurs, je suis trop embarrassé pour choisir. » Et il nous tourna le dos en riant. »

Il est certain qu'indépendamment de l'insuffisante variété de ses moyens vocaux, Duprez ne pouvait, au théâtre, – contrairement à Nourrit – donner l'illusion d'un élégant cavalier. Il était de fort petite taille, avec une fâcheuse tendance à l'embonpoint. A son début dans *Guillaume Tell*, il raconte, lui-même, qu'il avait été contraint, pour se rehausser, de se munir de talonnettes qui, en raison de leur élévation inaccoutumée, étaient très apparentes. D'où, à son entrée en scène, quelques plaisants murmures, des chuchotements facétieux qui le déconcertèrent un peu, mais qui ne tardèrent pas à disparaître pour faire place aux chaleureux applaudissements que lui valurent la ferveur de sa diction et sa puissance d'expression.

Toutefois, il semble qu'au cours de sa carrière – qui fut de douze ans – à l'Opéra, Duprez ait trop exigé de ses moyens, car bien avant son départ on sentait en lui de l'effort, de la fatigue. Du reste, il avoue dans ses *Souvenirs d'un*

chanteur, qu'il ne fut « qu'à moitié surpris », lorsque, au mois de décembre 1847, il apprit que Meyerbeer s'était adressé au ténor Roger pour la création de son *Prophète*. Duprez quitta l'Opéra au mois de mars 1849, un mois avant la première représentation du *Prophète* qui eut lieu le lundi 16 avril de cette même année 1849.

Duprez ajoute avec mélancolie que son départ ne fut, pour ainsi dire, pas remarqué.

Ainsi se termina cette lutte artistique de deux ténors qui, avec des moyens divers, brillèrent du plus vif éclat sur notre première scène lyrique, et que le centenaire de ce *Guillaume Tell*, – où ils firent preuve, tous deux, d'un remarquable talent, mais qui suscita entre eux une émulation fatale à ce pauvre Nourrit – vient de remettre inopinément en lumière.

ALBERT DAYROLLES.

No. 140	TITLE	Adolphe Nourrit. Centenaire de sa mort (8 mars 1839).
	JOURNAL	
	DATE	[8 mars 1939]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Henri de Curzon
	PAGES	
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

Adolphe NOURRIT Centenaire de sa mort (8 mars 1839)

Adolphe Nourrit, l'un des plus grands artistes, dans toute la force du terme, qui aient jamais honoré notre école lyrique française, surprend toujours l'historien, non seulement par son caractère, mais par le génie de ses initiatives et par la collaboration réelle qu'il apporta aux musiciens. Au concert comme au théâtre, il a été vraiment créateur : il a initié auditeurs et spectateurs à des expressions nouvelles et fécondes, et donné aux œuvres qu'il mettait en lumière un caractère définitif, auquel ceux de ses successeurs qui l'ont compris doivent toujours se reporter s'ils ne veulent pas en dénaturer l'esprit. Il n'a pas tenu à lui que l'art lyrique fût à jamais débarrassé de l'école de l'effet et du cri. Dès ses débuts en 1821 (dans le répertoire de Gluck, dans Pylade, Achille, Orphée, Renaud), il avait eu l'intuition qu'une rénovation était nécessaire dans le sens de la vérité de l'expression, qu'il fallait rompre avec le ton emphatique de la déclamation et rendre au récitatif une forme plus libre et plus dégagée, que le chanteur, enfin, devait avoir toutes les qualités de l'acteur.

Et c'est suivant ces principes qu'il a été le porte-parole de Rossini (*Le Siège de Corinthe, Moïse, Le Comte Ory, Guillaume Tell*), d'Auber (*La Muette de Portici, Le Philtre, Gustave III...*), de Meyerbeer (*Robert le Diable, Les Huguenots*), d'Halévy (*La Juive*)..., et qu'il a révélé Schubert à la France. Nul n'a eu un enthousiasme plus vivifiant pour la beauté de l'art lyrique, un goût plus pur dans son développement, un sens plus sûr de ses ressources. « Soignez bien la qualité de vos sons (disait-il), chantez sobrement et sans effort, n'exagérez pas l'expression et le sentiment, et, avant tout, *pensez au charme*, qui est la plus grande puissance de la musique. Rappelez-vous que pousser la voix n'est pas la faire sortir, car *crier n'est pas chanter*. Être fidèle à la nature est le plus sûr moyen de ne pas vous tromper. »

J'ai connu quelques artistes pour qui de tels préceptes étaient la loi, mais pas beaucoup.

Quant à l'homme, on ne peut écouter le témoignage de ceux qui ont approché Nourrit, qui ont vécu sa vie, on ne peut lire les lettres intimes (heureusement publiées), sans être saisi à son égard, d'une sincère admiration pour son caractère, d'un respect profond, d'une sympathie chaleureuse pour sa noblesse de cœur, pour sa dignité, sa modestie, sa générosité d'âme, pour cette sensibilité enfin, qui, poussée à l'extrême, devait progressivement agir sur ses

nerfs et si prématurément le conduire à cette mort inconsciente dont nous commémorons aujourd'hui le centenaire.

Adolphe Nourrit, né à Montpellier en 1802, fut élève de Garcia avant de débiter à l'Opéra, où son père était depuis quinze ans. Il n'avait que dix-neuf ans quand il a parut... ; il n'en avait que trente-sept, lorsque, après une carrière merveilleuse à Paris, engagé à Naples, au sortir de nouveaux triomphes, un accès de fièvre chaude le jeta du haut de sa fenêtre sur le pavé, le 8 mars 1839.

On songe à cette mort, qui frappa de stupeur tout le monde musical, quand on lit ce que Balzac écrivait un peu plus tard à Mme Hanska : « Entendre *Guillaume Tell* à l'Opéra, ou *Robert le Diable*, c'était, voyez-vous, aussi grand que la pensée, que la fantaisie ! dans « ce rameau qui donne la puissance et l'immortalité » de Robert, Nourrit donnait le chair de poule. La vie heureuse, avec tous ses rêves satisfaits, y tenait ! ».

Nourrit avait par-dessus tout, autant par son timbre que par l'accent qui l'utilisait, le *don d'émouvoir*. Il exerçait une puissance communicative d'émotion, qui allait parfois, dit-on, jusqu'à saisir l'orchestre et le dérouter... Edouard Thierry, le grand directeur et critique, insistait là-dessus : « Ce grand artiste était à lui seul tous les ténors, tous les premiers rôles du drame et de la comédie lyriques. D'une naïveté charmante, paysan à faire plaisir, dans *Le Philtre*, il était, dans *Don Juan [Don Giovanni]*, d'une grâce achevée, gentilhomme comme Lauzun. Dans *La Juive*, il avait la sombre grandeur d'une race persécutée ; dans *Les Huguenots*, l'ivresse de l'amour dans son plus doux délire ; dans *Robert le Diable*, le vertige de l'abîme jusqu'à la dernière angoisse ; dans *Le Comte Ory*, l'entrain brillant d'une ardente et folle jeunesse. On a trouvé, plus tard, que sa voix manquait de force et d'ampleur... Elle suffisait à toutes les situations, à toutes les émotions, à tous les styles. Elle était souple, agile et pénétrante. Elle badinait, elle pleurait, elle menaçait, elle exprimait la terreur et la colère. Elle était un instrument complet et varié. Nourrit était *coloriste* ; et, avec un admirable sentiment d'une harmonie naturelle entre la voix et la situation, entre la voix et l'idée musicale, entre la voix et le caractère de l'accompagnement, il donnait à ses rôles une *couleur* qui était la marque de sa création et qui donnait aux pièces elles-mêmes le signal de la vie. »

HENRI DE CURZON.

No. 141	TITLE	Chronique de Paris. Le Centenaire d'Adolphe Nourrit. Le 8 mars 1839, le grand artiste lyrique se suicidait à Naples.
	JOURNAL	
	DATE	[8 mars 1939]
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	J.-G. Prod'homme
	PAGES	1, 5
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

CHRONIQUE DE PARIS
Le Centenaire d'Adolphe Nourrit
Le 8 mars 1839, le grand artiste lyrique se suicidait à Naples
Par J.-G. PROD'HOMME

« Notre célèbre chanteur, Adolphe Nourrit, est mort subitement, à Naples, dans la nuit du 8 mars, après une représentation dans laquelle il avait eu le plus grand succès. Nous manquons de détails, mais il paraît que c'est à un coup de sang que notre malheureux compatriote a succombé. Tout ce qu'il y a de Français à Naples, et un grand nombre d'Italiens qui avaient su apprécier Adolphe Nourrit, entourent sa famille de soins et de consolations. »

Ainsi s'exprimait, dix jours après l'événement, le *Journal des Débats* annonçant la disparition du grand artiste qui, pendant seize ans, avait tenu, à l'Opéra de Paris, la première place et pris part aux premières créations des grandes œuvres romantiques. Dès le lendemain, 9 mars, le même journal consacrait toute une colonne compacte, sur les seize qu'il offrait quotidiennement à ses lecteurs, à des extraits de « lettres nombreuses, arrivées de Naples », et qui « ne permettent plus de douter que Nourrit n'ait péri par un suicide... Il s'est précipité du quatrième étage du palais Barbaja, où il demeurait, et est mort sur le coup ».

« Il paraît, ajoutait-on, que, dans ces derniers temps, Adolphe Nourrit était dominé par ce qu'on appelle aujourd'hui une idée fixe. Cette idée était le pressentiment de sa fin prochaine, pressentiment qu'il puisait dans la crainte de voir son rare et beau talent s'affaiblir tous les jours. Quelque brillant accueil qu'il reçut dans les concerts et dans les théâtres, Nourrit faisait toujours un triste retour sur lui-même. Lors de son dernier voyage à Londres, il avoua qu'il s'était promené la nuit, pendant trois heures, sur le pont de Waterloo, avec la pensée de se précipiter dans la Tamise, et qu'il avait eu la plus grande peine à éloigner cette affreuse tentation.

« A Naples, le public qui accueillit avec toute la furie italienne ses débuts dans *le Giuramento*, ne s'est jamais démenti dans sa bienveillance pour la personne et le noble caractère de Nourrit, dans son enthousiasme pour son talent. A cette représentation de la *Norma*, qui n'a précédé le suicide que de quelques heures, une marque d'improbation, évidemment dictée par la malveillance, s'étant fait entendre, le public en masse a protesté ; toute la salle

s'est levée spontanément ; elle a forcé Nourrit de reparaitre ; elle l'a salué par une triple salve d'applaudissements et par d'unanimes acclamations. Mais le grand artiste était atteint au cœur. Il a subi ce triomphe avec une muette résignation.

« Le lendemain, à six heures du matin, sa femme ne le trouvant pas dans sa chambre, s'est approchée d'une croisée demeurée ouverte, et a vu le cadavre d'Adolphe Nourrit gisant sur le pavé de la cour...

« Nourrit n'était pas seulement un grand artiste, c'était un homme distingué dans sa vie privée, un homme excellent pour sa famille et pour ses amis ; et l'on ne saurait trop déplorer la fatale susceptibilité, l'espèce de fanatisme d'artiste, qui lu ont inspiré une telle résolution. »

Une autre lettre de Naples rapportait que le célèbre ténor, depuis le refus par la censure napolitaine, de laisser représenter *Polyeucte*, composé par Donizetti pour ses débuts (et dont le scénario était de Nourrit lui-même), était « en proie à la plus noire mélancolie. Sa physionomie trahissait les chagrins qui dévoraient son âme. Les exigences de Barbaja, son directeur, humiliaient sa fierté. Ses amis cherchaient à distraire ses ennuis ; il les y conviait lui-même. « Toutes les fois, leur disait-il, peu de jours avant sa mort, toutes les fois que je vous parlerai de théâtre, riez de moi, moquez-vous de moi ». Mais leurs efforts restaient sans résultat. Sa femme bien-aimée, Mme Nourrit, ce modèle de toutes les vertus, son aimable et intéressante famille (Nourrit avait sept enfants) ne pouvaient l'arracher à ses sombres pensées... Nourrit avait trente-sept ans, il devait dans quinze jours faire un voyage en France. » // 5 //

[GRANDS ANNIVERSAIRES

Il y a cent ans, se tuait à Naples le grand chanteur Nourrit]
(Suite de la première page)

Cette hantise du suicide – qu'on se donna quelque peine à démentir à l'époque, étant donné ses sentiments sincèrement chrétiens – Nourrit l'avait exprimée deux jours avant sa mort, dans ces vers inscrits sur l'album de Mme Manuel Garcia :

*Si tu m'as fait à ton image,
O Dieu ! l'arbitre de mon sort,
Donne-moi le courage,
Ou donne-moi la mort !
Mon âme en proie à la souffrance
Est près de succomber :
Ah ! ne me laisse pas tomber !*

Les contemporains, dans le monde théâtral du moins, en savaient l'origine. Depuis deux ans que Duprez avait débuté à l'Opéra, lui succédant dans les rôles qu'il avait créés ou repris, le ténor fêté auquel devaient la vie les héros d'Auber, de Rossini, de Meyerbeer : Masaniello, Guillaume Tell, Robert-le-Diable, Raoul, le parfait chanteur qui soutenait encore le répertoire gluckiste, qui avait fait admettre à l'Académie royale de Musique le *Don Juan* [*Don Giovanni*]

de Mozart, qui avait fait connaître en France les lieder de Schubert, était rongé par une neurasthénie insurmontable... Berlioz, dans le beau feuilleton qu'il lui consacra, le 22 mars, rappelle les amères confidences qu'il reçut, seul avec lui, dans sa loge de l'Opéra, le soir de sa représentation d'adieu (1^{er} avril 1836) :

« Un talent nouveau se présente avec des qualités nouvelles ; le public est inconstant et souvent injuste ; je serais obligé pour conserver ma position, de lutter chaque jour, à toute heure... je sens que l'idée seule d'un pareil combat paralyserait mes efforts... je suis absolument incapable, non seulement de le soutenir, mais même de l'accepter. Il faut que je parte... je partirai, n'en parlons plus. »

Et il partit. Décidé d'abord à quitter le théâtre – après avoir fait une ultime tournée en France et en Belgique – à se vouer à des œuvres sociales, comme on dit de nos jours. Mais son art le reprit, et, pour se perfectionner encore, il partit pour l'Italie, se mettre à l'école de Donizetti.

Fils de Louis Nourrit, qui avait fait une magnifique carrière de ténor à l'Opéra, Adolphe, né à Paris, le 3 mars 1802, avait débuté, à dix-neuf ans, dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, et, depuis le *Siège de Corinthe* de Rossini, en 1826, il avait assuré toutes les créations d'œuvres nouvelles. Son père, cependant, qui lui avait fait faire de sérieuses études à Sainte-Barbe, le destinait plutôt au commerce.

Doué d'une magnifique voix de ténor, qu'il avait travaillée avec le vieux Garcia, il avait en outre un véritable tempérament dramatique, au point que, dès ses débuts, il s'était attiré cet éloge de Talma : « Mon jeune ami, si, par hasard, quelque motif vous faisait renoncer à la carrière lyrique, vous pouvez venir chez nous ».

Un sentiment élevé de son art lui avait donné un idéal qui trouva son aliment aussi bien dans le répertoire gluckiste, où Berlioz le juge incomparable, que dans celui de l'école romantique qu'inaugurait le *Siège de Corinthe* de Rossini, suivi d'année en année par *Moïse*, *la Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable*, *la Juive* et finalement *les Huguenots*, un an avant sa retraite. Il n'était pas seulement l'interprète, le véritable créateur des rôles et des œuvres qui lui étaient confiés, mais il collaborait activement avec M. Scribe lui-même, qui ne dédaigna jamais d'être aidé, refaisant des scènes, suggérant des modifications, des situations toujours heureuses au point de vue dramatique.

L'engagement de Duprez comme premier ténor « en partage », devait lui porter un coup fatal. Son ardente imagination, son caractère anxieux, superstitieux même, il l'avouait de bonne grâce, toujours à la recherche du mieux, « rarement content » de ce qu'il faisait, écrit-il à un ami, dans une de ses dernières lettres, sans nul sot orgueil de ténor fêté dès ses débuts, il faisait bon marché de sa personne ; sa devise était : « Fais ce que dois, advienne que pourra ! ». « Toujours inquiet, agité, malheureux, il souffre, car il ne voit pas ce qu'il fait et n'y voit point d'autre but », écrivait sa femme à son frère, dès 1838. Il n'avait plus foi en son œuvre, ses forces étaient épuisées, son moral abattu, sa

tête excédée. Le rejet de *Polyeucte* par la censure, qui interdisait aussi *Guillaume Tell*, le refus de Barbaja de lui faire chanter *Belisario*, *la Lucia*, *la Sonnambula*, *Zampa*, l'avaient « plus dépité que révolté. Ce n'était plus qu'un malade à la merci du moindre assaut », a écrit son petit-fils et biographe, Boutet de Monvel.

Avant cette soirée du 7 mars, où un sifflet lui porta le coup fatal, il confiait à Manuel Garcia : « La pensée de jouer demain me tourmente. Je suis en proie à des idées qui m'effrayent et je n'ai pas la force de les chasser. Je suis las de combattre ; je suis bien malheureux ! ».

Des funérailles vraiment royales lui furent faites, à l'église Sainte-Brigitte, qu'on avait eu bien de la peine à obtenir pour le suicidé. Puis le navire *Sully* transporta ses restes mortels à Marseille. Chopin, revenant d'Italie avec George Sand, au cours de service qui eut lieu en cette ville, le 24 avril, fit entendre à l'orgue le lied de Schubert, *les Astres* [*Die Sterne*], qui avait été un des plus grands succès du chanteur. Albert Vizentini, de l'Opéra-Comique, accompagna le cercueil jusqu'à Paris. A Lyon, où Nourrit avait jadis chanté au profit des ouvriers, de nouvelles et grandioses cérémonies religieuses et de nouveaux hommages furent rendus à sa mémoire.

A Paris enfin, une dernière cérémonie eut lieu, le 12 mai, à l'église Saint-Roch, où fut chanté le *Requiem* de Cherubini par les artistes de l'Opéra avant le convoi au cimetière Montmartre. Mais l'on remarqua que ni l'Opéra, où triomphait maintenant son rival Duprez, ni le Conservatoire, où il avait professé, n'avaient délégué personne pour prendre la parole sur sa tombe. Seul, son ami de Sainte-Barbe, l'érudit latiniste Louis Quicherat, qui devait être son biographe, lui dit un dernier adieu au cimetière.

No. 142	TITLE	Fanny Tacchinardi-Persiani
	JOURNAL	<i>Le Monde dramatique</i>
	DATE	Décembre 1838
	ISSUE/YEAR	Tome 7
	AUTHOR	D. Mondo
	PAGES	353-354
	SOURCE	Journal

FANNY TACCHINARDI-PERSIANI

C'est à Rome que naquit, le 4 octobre 1812, Mlle Fanny Tacchinardi. Dès l'âge de six ans, elle reçut les premières notions de la musique de son père, le fameux Tacchinardi, qui florissait à l'Odéon sous l'empire, et qui voulut avoir seul le mérite et la gloire de former et de perfectionner sa fille dans l'art sublime du chant, dont il a été un si vaillant interprète : Mme Persiani n'eut donc d'autres maîtres que le célèbre *tenore*.

A l'âge de neuf ans la petite Fanny touchait déjà du piano et chantait avec grâce, mais d'une voix bien délicate, des *Ariette* et des *Duettini*, avec sa sœur aînée, Elisa, excellente pianiste et bonne musicienne. A onze ans la jeune Fanny jouait, comme dilettante, les rôles de *prima donna* sur un *teatrino* qui se trouvait dans la maison de villégiature de son père : malgré ce goût prononcé de la petite fille, ses parens ne la destinaient pas à la scène.

A l'âge de quatorze ans notre cantatrice commença à paraître en public et chanta, toujours comme dilettante et avec un immense succès à des concerts d'amateurs, d'artistes et à quelques représentations théâtrales au bénéfice de son père. En 1828 et 1829, Mlle Fanny se fit entendre plusieurs fois dans les concerts qui eurent lieu pendant le carême à la Cour du grand duc de Toscane, dont le célèbre Tacchinardi était alors le chanteur de chambre.

En 1830 Mlle Tacchinardi épousa M. Persiani, auteur de plusieurs opéras très estimés, et vécut loin du monde musical, dans la maison paternelle jusqu'en juin 1832, époque à laquelle une circonstance assez singulière vint l'arracher de sa paisible demeure, et la lancer dans une carrière glorieuse à laquelle Mme Persiani était appelée dès sa naissance.

Un amateur français, nommé Fournier, riche négociant établi à Livourne, avait composé un opéra, intitulé *Francesca di Rimini*, dont le sujet avait été tiré de la fameuse tragédie de l'illustre Pellico. Parmi les chanteurs qui devaient paraître dans cet opéra, dont les frais de la mise en scène étaient à la charge de notre négociant-musicien, on comptait Mme Pisaroni et Mme Carradori. L'époque des répétitions arrive, tous les chanteurs sont à leur poste, à l'exception de la *prima donna* ; Mme Carradori avait été retenue par les Florentins qui n'avaient pas voulu la laisser partir. // 354 // Grand désespoir de M. Fournier, qui

se voyait sur le point de devoir mettre sa partition dans les cartons de factures acquittées.

Son heureuse étoile lui fit trouver cependant à quelques lieues de Livourne, une dilettante distinguée, Mme Persiani, qu'une ambassade composée d'amis de Tacchinardi, vint prier et supplier de vouloir bien se charger du rôle de *prima donna* dans l'opéra de M. Fournier. Mme Persiani, après quelques obstacles se laissa fléchir, signa d'une main tremblante l'engagement qu'on lui offrait et débuta quelques jours après dans la *Francesca di Rimini*, avec un immense succès.

Décidée par ce brillant début, Mme Persiani parcourut, à partir de cette époque, les principales villes de l'Italie, et fut partout applaudie.

Nous la voyons en 1833 à Venise, avec Mme Pasta, dans le *Tancredi* et l'*Elisir d'Amore* [*l'Elisir d'amore*] ; à Milan, dans la *Beatrice de Tenda* et dans la *Sonnambula* ; à Rome, avec Ronconi, dans le *Pirata* ; à Pise, dans l'*Otello* ; à Naples, avec Duprez, Coselli, Lablache, dans la *Rosmonda* et la *Lucia di Lammermoor* ; à Vienne, où elle a été nommée *cantatrice de chambre* de S.M. l'Empereur.

Une si grande réputation acquise en si peu d'années la fit engager au Théâtre-Italien de Paris, où elle débuta en octobre 1837, dans la *Sonnambula*, et malgré l'émotion d'une première épreuve, Mme Persiani a dignement soutenu la gloire paternelle et sa propre renommée. Depuis cette époque, nous sommes tous les jours témoins de ses succès.

Mme Persiani est douée d'un physique agréable ; sa physionomie est remarquable par l'air d'intelligence, d'expression et de mobilité qui y règnent habituellement. Sa voix de soprano, juste, sonore, vibrante et d'une étendue peu commune, est habilement dirigée par une méthode large et savante et par un goût exquis ; son timbre est flatteur, sa prononciation nette, distincte et parfaitement accentuée.

L'organe de cette habile cantatrice possède tant de souplesse et de légèreté qu'il lui permet d'exécuter des traits d'un genre nouveau et d'une originalité piquante. Comme actrice, son jeu est simple, naturel, et toujours vrai ; en le variant elle sait en faire ressortir toutes les nuances délicates et le soumettre avec beaucoup de talent, à la position du personnage dramatique qu'elle représente. Qu'elle est douce, pathétique, sentimentale et passionnée dans les rôles de la *Sonnambula* et de la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*] ! Qu'elle est naïve et coquette dans celui de *Zerlina* ! Nous croyons ne pas nous tromper en disant que le public parisien en général n'a pu encore bien apprécier cette artiste, si grande musicienne, si intelligente et si supérieure dans son art ; mais encore quelques épreuves et les dilettanti répéteront avec nous les vers du célèbre poète Romani, lorsqu'en 1833 il prophétisait à Mme Persiani ses triomphes de Vienne, Londres et Paris.

Noi Te vediamo, attoniti
Si prode e si gentile,
Sia che tu calzi il fulgido
Coturno, o il sacco umile,
L'alme col pianto scuotere,
Col viso consolar.

D. MONDO.

No. 143	TITLE	Mme Persiani (Dans <i>l'Elisire d'Amore</i> [<i>l'Elisir d'amore</i>])
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	J. Chaudes-Aigues
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

M^{me} PERSIANI
(DANS L'ELISIRE D'AMORE [*l'Elisir d'amore*])

C'est à un événement tout-à-fait imprévu, à un hasard presque incroyable, que le monde musical doit madame Fanny Persiani [Tacchinardi-Persiani]. En effet, fille du fameux ténor Tacchinardi, et née à Rome le 4 octobre 1812, la jeune Fanny n'avait été destinée par sa famille à cueillir des palmés dramatiques d'aucun genre. En vain, dès l'âge de neuf ans, la future *prima donna* revêtait un costume quelques peu théâtral à chacune des leçons de chant que lui donnait son père ; en vain, arrivée à sa onzième année, émut-elle un jour jusqu'aux larmes la célèbre cantatrice Mombelli, qui lui adressa un sonnet ; en vain le grand duc de Toscane, plus tard, désirant juger par lui-même du talent que l'opinion public accordait à la jeune fille, l'invita-t-il à chanter dans plusieurs concerts qu'il donna pendant le Carême ; M. Tacchinardi se plaisait à ne voir dans sa Fanny, pour l'avenir, qu'une épouse heureuse et une heureuse mère. Aussi, devenue madame Persiani en 1830, et mère l'année suivante, la fille de Tacchinardi vivait-elle dans une solitude et une obscurité profondes, lorsque survint le singulier événement auquel j'ai fait allusion plus haut. C'était en 1832. A Livourne se montait alors un opéra, *Francesca di Rimini*, si ma mémoire est bonne, dans lequel deux illustres cantatrices devaient remplir deux rôles très-importants. Mais, ô douleur ! le moment des répétitions arrivé, l'une des deux cantatrices manque à l'appel. Le compositeur est au désespoir, le directeur du théâtre se désole, quand tout-à-coup l'idée vient à quelqu'un de Livourne que madame Persiani, habitant une maison de campagne à quelques lieues de la ville, serait peut-être assez charitable pour tirer tout le monde d'embarras. Informée de ce qui se passe et de ce qu'on attend d'elle, madame Persiani hésite d'abord ; mais comme il s'agit d'un service à rendre, elle chasse bientôt tous les scrupules, et, avec la permission de son mari et de son père, elle accepte un rôle dans *Francesca di Rimini*. Le reste de l'aventure se devine. Madame Persiani obtint un succès tel, qu'il lui fut comme impossible de ne pas poursuivre une carrière où elle entra pour ainsi dire en souveraine. Quelques jours après son apparition sur le théâtre lyrique de Livourne, elle signait donc un engagement pour Padoue.

De Padoue elle se rendit à Venise, où chantait madame Pasta. Surnommée tout d'abord la *petite Pasta*, madame Persiani ne tarda pas à entrer en concurrence ouverte avec sa célèbre rivale. Si bien qu'après avoir chanté successivement dans *Romeo e Giulietta*, dans *Il Pirata*, dans *la Gazza ladra*, dans

L'Elisire d'amore [*l'Elisir d'amore*], elle devint la cantatrice favorite du public vénitien.

Au printemps de 1833, madame Persiani partit pour Milan, où le bruit de sa victoire de Venise l'avait précédée. Romani lui adressa des strophes où se montre l'admiration la plus profonde, et Bruloff, le portraitiste le plus fameux de l'Italie, sollicita comme une faveur de la peindre en pied. L'automne venu, madame Persiani, malgré tous les genres de séduction employés par les Milanais pour la retenir, dut se rendre à Rome, où une réception non moins flatteuse l'attendait. C'est à Rome que furent composées exprès pour elle, pendant l'hiver de 1834, deux partitions : *I Promessi Sposi* et *Misanthropia e Pentimento*. Dès lors ses succès ne se comptent plus : à Florence, à Naples, à Gènes, à Pise, partout elle est accueillie avec d'indicibles transports. – Pendant un second séjour qu'elle fit à Naples, en 1835, un soir qu'elle venait de chanter dans *Lucia di Lammermoor*, partition écrite exprès pour elle, comme elle était occupée à revêtir son costume du second acte, une femme entra dans sa loge. Après quelques compliments prononcés d'une voix attendrie : – Ces beaux cheveux sont-ils bien à vous, madame ? dit en souriant l'inconnue à la cantatrice. L'admirable chevelure de madame Persiani résista à la main curieuse qui s'y jouait ; l'inconnue ajouta : – Eh bien ! puisque je n'ai pas ici de couronnes de fleurs à vous offrir, permettez-moi de vous en tresser une avec vos cheveux. Cette inconnue était madame Malibran. Pauvre femme ! Peut-être avait-elle déjà senti en songe le souffle de la mort flétrir sa couronne, et voulait-elle sacrer son héritière de ses propres mains !

Cette même année, en revenant par mer de Naples à Florence, madame Persiani, à la suite d'une tempête horrible, tomba malade très-sérieusement. A peine dans Florence, où elle était engagée pour chanter *I Puritani*, le directeur, sans égard pour la santé de la jeune femme, la force de paraître devant le public. Madame Persiani vint presque mourante sur la scène, espérant bien que le public prendrait hautement sa défense ; mais il n'en fut rien. Soit manœuvre secrète du directeur, soit dépit d'être trompés dans leur attente, les Florentins se montrèrent impitoyables ; ils sifflèrent cette même cantatrice qu'ils avaient autrefois tant applaudie : on juge si c'était là un moyen de hâter la guérison de la malade. Madame Persiani, plus indignée qu'émue, dévora ses larmes ; victime d'un engagement imprudent, elle but courageusement le calice jusqu'à la lie. Mais, quelques semaines plus tard, lorsque, sa voix retrouvée, le public la salua, comme trois ans auparavant, par des acclamations bruyantes, sa tête, fièrement redressée sous l'injure, ne s'inclina plus ; un sourire dédaigneux et glacial remplaça désormais, de sa part, le remerciement d'usage ; et, la saison terminée, elle dit au théâtre de Florence un éternel adieu. Depuis ce temps, en effet, sa voix est restée muette pour Florence.

C'est à Bologne, où madame Persiani chantait, en 1836, *la Somnambula* et *Ines di Castro*, que M. Severini vint traiter avec elle pour le Théâtre Italien de Paris. Madame Persiani ayant alors des engagements contractés dans plusieurs villes d'Italie et d'Allemagne, ne put promettre d'être à Paris que vers l'automne de 1837. Ce long intervalle fut un continuel triomphe pour la cantatrice, soit à Livourne, soit à Venise, où Donizetti écrivit pour elle *la Pia di Tolomei* [*Pia de' Tolomei*] ; soit à Vienne, où elle fut nommée cantatrice de chambre de

l'empereur. Le moment de se rendre à Paris arriva pourtant, au grand désespoir de madame Persiani, qui, modeste autant qu'habile, craignait de ne pas être digne d'un public français. A mesure qu'elle approchait de Paris, sa frayeur devenait plus grande ; si bien qu'en octobre 1837, lorsque le jour de son début eut été fixé sans remise, un tremblement involontaire s'empara d'elle, et ses jambes fléchirent dès les premières notes de *la Somnambula*. – L'année suivante, complètement rassurée par les justes applaudissemens de Paris et de Londres, madame Persiani se révéla enfin à nous dans tout l'éclat de son talent hors ligne ; et à l'heure qu'il est, après l'avoir successivement entendue durant trois hivers dans *la Somnambule*, dans *Lucia di Lammermoor*, dans *Don Giovanni*, dans *l'Elisir* [*l'Elisir d'amore*] et dans *Ines di Castro*, le public, comparaison faite entre madame Persiani et les cantatrice vivantes les plus célèbres, n'hésite pas à regarder comme tout-à-fait incontestable la supériorité de madame Persiani.

Madame Persiani a reçu de la nature un gosier merveilleusement agile. Sa voix, d'une justesse parfaite, peut atteindre les notes les plus élevées, descendre aux notes les plus basses, sans fatigue, sans efforts, et, don plus rare ! sans rien perdre de sa mélodieuse flexibilité. Le talent de l'articulation, que madame Persiani possède à un haut degré, ne lui fait jamais défaut, lors même qu'elle arrive aux cimes les plus escarpées de la gamme ; il semble, au contraire, qu'il se manifeste plus victorieusement alors, par le fait même des obstacles à surmonter. D'ordinaire, la force des cordes hautes est accordée à la voix humaine, par la nature, au détriment des cordes basses, ou réciproquement, à de bien rares exceptions près ; la voix de la cantatrice qui nous occupe mérite, à cet égard comme à beaucoup d'autres, de compter parmi les plus triomphantes exceptions. Douce ou forte, selon le besoin, moelleuse ou stridente, cette voix est, en outre, toujours abondante et pleine ; il ne lui manque même pas la vibration, que les voix élevées possèdent si rarement. A ces avantages naturels, il convient d'ajouter encore les avantages d'une excellente méthode. Madame Persiani ne livre jamais sa voix à elle-même ; loin de là, elle la tient en bride, elle la contient, elle la gouverne avec une admirable dextérité ; jamais les effets qu'elle produit n'outrepassent son attente. Grâce à sa perpétuelle vigilance, elle n'est point exposée à passer à côté de la note qu'elle attaque ; elle la saisit, au contraire, dans les régions en apparence les plus inaccessibles, avec une sûreté d'intonation qui ne laisse rien à désirer. Sur les lèvres de madame Persiani, les notes n'arrivent pas en désordre, mais pressées l'une contre l'autre, serrées, groupées, prêtes à se dérouler une à une et avec mesure, solides et brillante comme le diamant. Pour ce qui est du goût, madame Persiani ne mérite non plus que des éloges. Il est impossible, en effet, de tirer un parti plus sage que ne le fait madame Persiani des moyens que la nature lui a donnés, combinés avec ceux que lui a conquis sa studieuse persévérance ; l'harmonie est telle, chez la cantatrice, entre la voix et la méthode, que l'on ne sait laquelle admirer le plus de l'une ou de l'autre, et qu'elles se font valoir réciproquement. Quant à la façon dont elle exécute les traits, elle n'éveille qu'une idée en celui qui écoute, c'est de se demander comment tant de qualités si diverses peuvent se trouver unies ensemble, tant de force à tant de grâce, tant d'énergie à tant de souplesse, tant de pureté à une pareille élévation.

Comme actrice, madame Persiani vaut de n'être pas moins louée que comme cantatrice. Petite, pâle, la figure un peu maigre, l'œil rêveur et tendre, la chevelure admirablement longue et blonde, elle est à merveille dans les rôles dramatiques ; et, deux jours après, le regard pétillant, les lèvres railleuses, la démarche coquette, elle se fait applaudir dans les rôles qui demandent exclusivement de la finesse et de l'esprit. Zerline [Zerlina], Adine [Adina], Lucie [Lucia], autant de caractères particulièrement divers que madame Persiani sait rendre tour à tour avec une franchise et une vérité incomparables, tant est mobile et expressive, c'est-à-dire intelligente et belle, sa douce physionomie !

Promise dès son enfance à la gloire par la Mombelli, jalouée par la Pasta, couronnée par la Malibran, chantée par Romani, reproduite sur la toile par Bruloff, implorée comme une divinité protectrice par les plus célèbres compositeurs modernes, honorée des signes de la distinction la plus flatteuse par le grand duc de Toscane et par l'empereur d'Autriche, proclamée la première des cantatrices vivantes par l'Italie tout entière, acceptée comme telle à Vienne et à Londres, adoptée enfin par la France, quel glorieux titre manque à la femme célèbre dont nous venons d'esquisser l'histoire, et qui donc oserait sérieusement, à cette heure, lui disputer le premier rang ?

J. CHAUDES-AIGUES

No. 144	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Troisième étude. Rubini.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 27 octobre 1839
	ISSUE/YEAR	No. 60
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	538-539
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
Troisième étude.
RUBINI.**

Ce n'est pas sans quelque hésitation que nous abordons l'étude d'un artiste qui occupe sans contredit la première place parmi les chanteurs de notre époque. Il n'y a pas dans l'histoire de l'art un nom plus justement célèbre que celui de Rubini ; on ne citerait pas un autre artiste dont le génie se soit révélé avec plus d'éclat, et se soit soutenu si long-temps avec une supériorité toujours croissante. La réputation de Rubini est colossale. Il a été salué roi du chant par toute l'Europe.

Rubini est encore jeune ; il est né en 1795, à Romano, petite terre située à quatre lieues de Bergame. En 1812, il faisait partie des chœurs du théâtre de cette ville, et était tout simplement le dernier des choristes. Nous croyons qu'il est parfaitement inutile de faire connaître à travers quelles phases s'est écoulée jusqu'à ce jour sa brillante vie artistique. Ce n'est pas une biographie que nous voulons faire de ce grand chanteur, mais seulement une étude analytique sur sa voix et sur sa méthode, qui, sans avoir été jamais écrite, a eu cependant, comme celles des Garcia, une influence incontestable sur toutes les écoles de chant.

La voix de Rubini est celle d'un ténor dans toute l'acception du mot. Elle part du *mi* et s'élève en notes de poitrine jusqu'au *si* aigu ; elle se continue en note de tête jusqu'au *fa*, toujours dans une intonation parfaite de justesse et d'égalité. Ainsi, l'échelle qu'elle parcourt est de deux octaves et une note. Mais ce n'est là que son étendue ordinaire ; car nous avons entendu Rubini, l'an dernier, dans *Roberto d'Evereux* [*Roberto Devereux*], escalader jusqu'au *sol*. A la vérité, il ne lui était jamais arrivé de monter aussi haut, et lui-même, après ce tour de force, en paraissait tout étonné.

Voilà pour l'étendue.

Quant à la puissance, elle n'est jamais au-dessous de ce que l'expression dramatique la plus forte peut exiger d'un chanteur. Mais cette force, toute grande qu'elle est, ne blesse jamais l'oreille par des éclats trop rudes. Sa voix est comme enveloppée d'une gaze légère, qui, sans gêner ses élans les plus rapides, adoucit les aspérités presque toujours inséparables d'une vibration énergique. De là, cette douceur et ce charme indicible qui se répandent autour du chanteur, quand il fait

résonner des accens de douleur ou de tendresse. C'est bien de lui qu'on peut dire sans exagération et sans figure, qu'il a des larmes dans la voix.

Nous reconnâtrons volontiers que la nature est pour beaucoup dans ces qualités si précieuses et si rare. Mais ce que l'art y a ajouté est immense. Un des prodiges de cet art se révèle surtout dans les passages de la voix de poitrine à la voix de tête, et *vice versa*. Quand il a atteint la limite du registre de poitrine, le *si*, par exemple, le changement pour entrer dans la voix de tête s'opère d'une manière si merveilleuse, qu'il est impossible de saisir le moment de la transition. Un autre de ces prodiges, c'est que, doué de poumons très larges et qui aspirent une grande quantité d'air, il mesure sa respiration avec tant d'adresse, qu'il ne perd tout juste de son souffle que ce qu'il faut pour produire le son proportionné à la valeur des notes. Sa manière d'aspirer est aussi un de ces secrets de l'art dont il est impossible de se rendre compte. Il dissimule si adroitement l'artifice de la respiration, que, dans les phrases les plus longues, on ne peut pas s'apercevoir de l'instant où son haleine se renouvelle. Pour expliquer un pareil phénomène, il faut savoir qu'il remplit et vide ses poumons presque instantanément et sans la plus légère interruption, comme on ferait d'une coupe qu'on viderait d'une main et qu'on remplirait de l'autre. On imagine facilement quel parti le chanteur doit tirer de cette faculté qu'il tient autant de la nature que du travail. Par ce moyen, il peut donner à ses phrases un coloris brillant et varié, car son organe conserve dans sa graduation la force nécessaire pour commencer, poursuivre et terminer sans aucune solution de continuité les périodes les plus longues.

Il n'existe pas de chanteur dont le gosier soit plus agile, plus léger et plus flexible que celui de Rubini. Il se prête, en effet, aux caprices les plus imprévus, les plus accidentés, les plus ardues de la composition. Il n'y a pas d'ornemens, de fioritures, de traits qu'il ne puisse faire et qu'il ne réussisse toujours avec une désespérante perfection. Sa voix défierait les instrumens les plus rapides, et pourtant il sait être sobre d'ornemens et ne les emploie jamais que dans une sage mesure. Rubini est peut-être même le premier qui, avec cette immense facilité d'exécution dont l'effet est toujours certain, ait reconnu que les broderies les plus étonnantes ne sauraient s'harmoniser avec les situations passionnées. Il y a des ouvrages, comme *Lucia di Lammermoor*, par exemple, dans lesquels il s'abstient complètement de toutes fioritures. Et puis, qu'on dise encore que Rubini ne possède pas au plus haut degré l'intelligence dramatique ! Il faut le proclamer bien haut, pour les connaisseurs comme pour les ignorans, Rubini est à la fois le chanteur le plus brillant et le plus expressif qui ait paru sur la scène.

A la vérité, il lui arrive par momens de jouer avec sa voix si merveilleusement malléable et de se livrer à toutes sortes d'*i gorgheggi*, comme disent les Italiens. Ainsi, dans le fameux duo de *Moïse* [*Mosè in Egitto*], qu'il chante avec Tamburini, il étouffe sous un amas de broderies et de perles la pensée musicale et la situation dramatique. Mais nous savons que ce n'est, de la part de Rubini, qu'une concession faite à regret à cette partie inintelligente du public, qui s'inquiète peu de la vérité, pourvu qu'on l'amuse par des difficultés d'un goût si souvent fort équivoque ; absolument comme ces prétendus amateurs en peinture, qui préfèrent le baroque à la couleur naturelle et à la ligne pure.

Il y a des gens qui vous diront, après avoir vu Rubini, que c'est un acteur froid et compassé, s'ils n'ajoutent même que ce n'est pas un acteur. Voilà encore une erreur grave qu'il est facile de détruire. Cette immobilité, qu'on lui reproche, est la conséquence nécessaire de sa manière de chanter. Voyez Rubini dans ces fameux adagios, lorsque, immobile et la tête penchée en arrière pour ouvrir au son un plus large passage, il fait résonner sa voix harmonieuse et limpide, qui émeut si profondément ! Le plus léger déplacement de corps ferait onduler cette voix si sûre d'elle-même, et lui ôterait cette égalité et ce fini, dont le charme est indéfinissable. C'est sa voix qui pleure, c'est sa voix qui vous fait pleurer. On est ému, on se sent transporté ; Talma lui-même, avec sa pantomime admirable, ne produisait pas des effets plus saisissants.

Non, il ne faut pas s'imaginer que Rubini soit seulement un chanteur sublime, qui n'émeut que par la puissance de sa voix. Il faut l'avoir vu dans les scènes de désespoir et de colère, dans les situations dramatiques, où il lance la note comme un éclat de tonnerre, pour se faire une idée de sa verve mimique et de la vérité de ses mouvemens. Dans le final d'*Otello* et dans la malédiction de *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], on ne sait ce qu'il faut le plus admirer en lui, du grand acteur ou de chanteur inimitable.

Telles sont les diverses faces sous lesquelles se présente cette belle figure d'artiste. La nature et l'art se sont réunis pour en faire un véritable phénomène. Sa voix est forte, douce, juste, égale ; c'est la nature qui l'a faite ainsi, et la nature ne s'est jamais montrée plus généreuse. Sa méthode est parfaite, parce qu'elle est basée sur la vérité et sur le goût le plus exquis. Rubini a perfectionné la science du chant ; il fait mieux tout ce qui se faisait avant lui, et, de plus, l'art lui est redevable de // 539 // beaucoup d'innovations dont toutes les méthodes se sont déjà enrichies. Ainsi, pour n'en citer qu'une seule, Rubini est le premier qui ait introduit dans le chant ces aspirations vigoureuses qu'on pourrait appeler à répercussion, et qui consistent à prolonger un son sur la même note avant la résolution de la cadence. Cette secousse donnée à la voix, cette espèce de sanglot musical, produit toujours un grand effet, et maintenant il n'est pas de chanteur qui ne cherche à l'imiter.

Cependant, comme il n'existe rien au monde d'entièrement parfait, Rubini, lui aussi, paie son tribut à l'humaine nature. A notre avis, il apporte trop de négligence dans la manière de phraser le récitatif. Ensuite, dans les morceaux d'ensemble, il ne se donne pas même la peine de chanter, et quand il veut bien ouvrir la bouche, c'est pour garder le plus absolu silence. On peut dire que Rubini n'existe pas dans les morceaux d'ensemble. Souvent aussi il chante avec la voix de tête ce qu'il devrait chanter avec la voix de poitrine. C'est peut-être à ces naïfs artifices que Rubini doit la conservation si complète de son organe, aussi frais aujourd'hui que dans sa plus verte jeunesse ; mais il n'en est pas moins vrai que par cette excessive paresse, il peut compromettre les pensées dramatiques du compositeur et paralyser les efforts de ses camarades. Ce n'est pas un reproche que nous voulons adresser à Rubini : ce sont simplement des observations que notre conscience de critique ne nous permettait pas de lui

cachez, et qui ne refroidissent en rien les sympathies profondes que nous a toujours inspirées son magnifique talent.

Nous n'avons rien dit du caractère de Rubini, car notre but était seulement de nous occuper de l'artiste ; mais nous ne pouvons terminer cette rapide esquisse sans rendre hautement hommage à ses sentimens généreux, à la simplicité de ses habitudes et à la bonté de son cœur. Tous ses camarades et tous ceux qui l'ont approché, peuvent témoigner de ses hautes qualités, comme artiste et comme homme du monde.

ESCUDIER.

No. 145	TITLE	Tamburini et Rubini. Galerie de <i>la Gazette musicale</i> . (Deuxième article.)
	JOURNAL	<i>La Revue et gazette musicale de Paris</i>
	DATE	Dimanche 1 novembre 1840
	ISSUE/YEAR	No. 60
	AUTHOR	Henri Blanchard
	PAGES	511-513
	SOURCE	Journal

**TAMBURINI ET RUBINI.
GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.
(Deuxième article.)**

Si mon caractère, mes idées, la tournure de mon esprit ne me plaisaient fort, et que je fusse le premier ténor du Théâtre-Italien, je voudrais être Tamburini. Tamburini est l'expression la plus parfaite de l'art du chant dans toutes ses parties. S'il n'excite pas l'enthousiasme au même degré que Rubini, il faut s'en prendre au caractère de sa voix de *basso-baritone* qui est moins brillante que celle de *tenore*, et peut-être à cette sagesse, à ce bon goût, à cette perfection d'exécution qu'il apporte dans tous ses rôles, et qui ne sont pas appréciables par le vulgaire des *dilettanti*.

C'est dans l'église des Invalides, pendant le service funèbre qu'on célébrait pour ce pauvre Bellini, que le célèbre chanteur qui y concourait, et dont nous nous occupons ici, nous donna les détails suivants sur les pénibles commencements de sa vie artistique.

Tamburini (Antonio) est né dans l'année qui commença le dix neuvième siècle à Faënza, petite ville des États romains. Son père était un pauvre musicien dans la double acception du mot, *che suonara del io no di caccia*, ainsi qu'il le dit naïvement lui-même. Mais comme tout Italien vit autant d'harmonie que de mélodie, le père du célèbre chanteur que possède Paris en ce moment, mit impitoyablement un cor de chasse dans les mains de son fils âgé de six ans et qui montrait déjà à cet âge les plus // 512 // heureuses dispositions musicales ; et *il povero ragazzino* parvint à improviser une partie de *corno basso*, sous les fanfares paternelles, avec beaucoup d'intelligence.

Un tel exercice eut bientôt le résultat qu'il devait avoir sur les organes délicats d'un enfant de cet âge ; le jeune Tamburini tomba dangereusement malade, et fut sur le point de payer de sa vie son talent précoce sur le cor de chasse. Il avait en cela un point de ressemblance avec Mozart enfant, dont le tympan délicat ne pouvait supporter le son de la trompette. Son père voulant absolument l'y accoutumer, fit placer derrière lui, pendant qu'il était au piano et sans qu'il s'en aperçut, un musicien qui attaqua tout-à-coup un solo de trompette. L'effet inattendu de cet instrument perçant fut si violent sur l'exquise

organisation du jeune Mozart qu'il en tomba évanoui. Aussi voyons-nous que depuis il se montra fort sobre des effets de trompette dans ses ouvrages.

On fit cesser au jeune Tamburini ses exercices sur un instrument dangereux pour sa poitrine, et il recouvra la santé, mais en renonçant au cor, il n'abandonna point pour cela la musique. On s'aperçut qu'il avait une fort jolie voix, et, tout jeune encore, il se mit à chanter à l'église, et plus tard au théâtre, quand sa voix se transforma et prit un caractère décidé. Ce fut à Bologne qu'il débuta dans la carrière dramatique dans un opéra de Generali. Ce début fut brillant, et après avoir été essayer ses forces à Mirandola, à Corregio où il fut accueilli avec faveur, il contracta un engagement avec le directeur de Plaisance à l'âge de dix-neuf ans. Il y joua plusieurs opéras de Rossini aux applaudissements unanimes du public; puis il partit pour Naples où des compositeurs, parmi lesquels on peut citer Mercadante, écrivirent pour lui. De Naples il alla à Florence, à Turin, à Milan, toutes villes qui se montrèrent émerveillées de son talent qui grandissait pour ainsi dire à vue d'œil. La capitale de la Lombardie le vit serrer les nœuds de l'hymen avec la *signora* Marietta Gioja; il créa en compagnie de celle qu'il avait attachée à son sort un nouvel opéra de Mercadante dont le nom nous échappe. Dire que Tamburini avait charmé l'Angleterre, l'Italie, l'Autriche, la Sicile et toute sorte de souverains avant de venir à Paris, c'est tracer le précis historique et ordinaire de tous les grands chanteurs, avant qu'ils ne viennent faire sanctionner et mettre le sceau à leur réputation en France. Il fit ensuite son entrée au théâtre Favart à Paris, en sortant de Londres, il y a huit ans, par le rôle de Dandini de la *Cenerentola*. C'était la première fois qu'on entendait une voix de basse douée de cette flexibilité, de ce *brio* qui excita tout d'abord l'étonnement et l'admiration des connaisseurs; et lorsqu'ils l'entendirent ensuite chanter la cavatine d'Assur dans la *Semiramide* avec cette expression sombre et terrible qui vous frappe de terreur, ils ne mirent plus de bornes à leur enthousiasme. C'est que Tamburini unit au plus haut degré l'expression large et dramatique que la nouvelle école de chant croit avoir découverte, à la légèreté de vocalisation qui témoigne qu'on possède bien toutes les ressources de l'instrument vocal; et cependant ce chanteur parfait s'il n'échoue pas dans le *Don Giovanni*, y est pâle et parfois insuffisant. En se montrant convenable dans le chef-d'œuvre de Mozart, il y fait penser, au don Juan de *posada*, il est vrai, que nous représentait Garcia, mais qui donnait bien une idée de ce personnage audacieux, libertin, emporté, et toujours prêt à braver le ciel et la terre. Tamburini y apporte sa figure qui exprime bien tour à tour la gaieté, la mélancolie et la bonté, mais non le dévergondage de bon ton qu'il y faut; et il ne peut déployer dans cette musique sévère tout le luxe de sa brillante vocalisation, de cette vocalisation étourdissante de hardiesse, d'effet dramatique avec laquelle il lutte à l'avantage égal contre Rubini dans le beau duo de *Mosé* [*Mosè in Egitto*].

Comme Barilli, Tacchinardi, Crivelli, et plusieurs autres chanteurs italiens d'un véritable talent que Paris a possédés long-temps, Tamburini se distingue par des qualités sociales, par une humeur douce et bienveillante, et une inépuisable obligeance d'artiste: c'est une belle intelligence musicale unie à un noble caractère d'homme.

— Jean Baptiste Rubini est né à Bergame, ou du moins à quelques lieues de cette ville, en 1793. Il a donné un éclatant démenti au proverbe qui prétend que nul c'est prophète en son pays, car si les Bergamasques ont vu Rubini simple choriste à l'âge de dix-sept ans, ils n'en ont pas moins voté quelques années plus tard une statue au célèbre chanteur qui honore son pays par un admirable talent et par la bienfaisance dont il a donné des preuves à ses compatriotes malheureux. Nous concevons peu en France ces ovations, ces médailles frappées en l'honneur des grands artistes, ces statues qu'on leur élève. Le raisonnement, l'esprit d'analyse et de critique tue l'enthousiasme chez nous ; et nous en sommes encore à demander si un conseiller d'état, un chef de division, un ministre ne vaut pas beaucoup mieux qu'un grand artiste. On considère beaucoup ces messieurs qui spolient légalement le pays de ses libertés et l'accablent d'impositions dans l'intérêt de quelques familles et surtout de la leur, et l'on s'étonne des cent mille francs que gagne un chanteur qui verse l'oubli de la politique dans les cœurs, qui émeut les populations, les civilise, adoucit leurs mœurs, et ne lève que des impositions volontaires sur le public charmé. Ces hommes d'élite, à l'organisation exquise, qui usent vite l'enveloppe de l'âme à remplir cette mission révélée d'en haut ; ces hommes pourraient dire comme Gluck malade, exténué de fatigue, mourant, après avoir enfanté un de ses chefs-d'œuvre : voilà ce que les Français appellent faire des chansons.

La voix de Rubini est une belle voix de ténor sans limites. C'est une terre inconnue dans laquelle il fait toujours de nouvelles découvertes. Il est le Christophe Colomb, le Parry, le Ross de cette terre de l'art vocal ; il y marche d'un pas assuré, et le sol ne lui manque pas, car il a découvert dans sa voix toute exceptionnelle, à je ne sais quel degré de latitude, la note qui porte ce nom *sol*, et qui ne lui fait plus considérer qu'avec mépris l'*ut* de poitrine. Nul chanteur plus que Rubini n'est persuadé qu'il faut tout sacrifier à la méthode, mais surtout l'effet mimique. Dans le *Don Giovanni*, lui qui professe la plus haute estime pour la musique de Mozart et même pour celle de Beethoven, qu'il chante avec une largeur tout allemande et un religieux respect des effets harmoniques, dans l'air : *Il mio tesoro* du *Don Juan* [*Don Giovanni*], on dirait qu'il joue Ottavio que pour chanter cet air angélique, ou même, ce qui mieux est, pour attaquer, soutenir avec éclat et faire retenir toute la salle de sa fameuse cadence sur le *la*, où il est sûr d'être criblé d'applaudissements.

Rubini est un artiste de haute portée, et, par cela même, de force à comprendre les observations vraies et consciencieuses : il sait que l'éloge est banal et sans prix lorsqu'il n'est pas appuyé sur une critique sentie et puisée dans l'amour et la connaissance de l'art. Je dirai à ce sujet, dans la langue de cet illustre chanteur, que tout lecteur musicien doit comprendre : *Che il signore Rubini si piace un poco troppo a gargarizzarsi*, c'est-à-dire, en terme français du métier, qu'il se plaît un peu trop à rouler, à se gargariser dans la voix de gorge et de tête. Les traits qu'il multiplie, le passage quelquefois affectés du *forte* au *pianissimo*, ses sons flûtés ou de fausset, s'opposent à ce que sa méthode devienne jamais classique. La préparation d'une phrase mélodique lui // 513 // fait oublier un peu trop souvent l'expression et même la vraisemblance scénique ; mais aussi quelle inspiration, quelle audace, quelle douloureuse mélancolie dans l'émission du son ! quelle ironie indignée dans l'*Otello* ! quelle douleur profonde

et résignée dans la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*] et *I Puritani* ! quel style noble et sévère, pur et mystique dans l'air de l'*Adélaïde* de Beethoven, qu'il a dit à l'un des concerts de la *Gazette musicale* ! Chant dramatique et brillant, musique intime de chambre, Rubini prend avec une égale facilité tous les tons ; il parle à toutes les intelligences musicales, à l'ignorant comme à celui dont l'oreille est exercée ; et, comme son émule, son confrère Tamburini, il est doué en même temps du génie de l'art et de toutes les qualités qui constituent l'homme honnête et sociable.

HENRI BLANCHARD.

No. 146	TITLE	Rubini. (Dans <i>I Puritani</i> .)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	J. Chaudes-Aigues
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, Dossier d'artiste

RUBINI (DANS *I PURITANI*).

Je ne sache pas un artiste au monde dont l'histoire soit plus capable que celle de Rubini d'inspirer courage et confiance à toute espèce de débutans ; car personne, dans la carrière des arts, n'est parti de plus bas, pour ainsi dire, et n'est arrivé plus haut que Rubini. Cet homme, qui est regardé par l'Europe entière, aujourd'hui, comme la plus complète expression du génie de la musique vocale ; cet homme qui n'a que des admirateurs, et qui ne saurait avoir de rivaux sérieux ; cet homme, enfin, dont les défauts mêmes sont applaudis, et contre lequel la critique, par conséquent, est forcée de se déclarer impuissante ; eh bien ! cet homme, qui le croirait ? est demeuré long-temps ignoré des autres et de lui-même, enfoui dans les obscures coulisses d'un théâtre de petite ville, dédaigné, non pas du public, auquel il ne lui était point permis de se faire entendre, mais de ses camarades et de ses directeurs, qui ne voyaient en lui que l'étoffe d'un choriste, et encore tout au plus !

Né en 1795 dans les environs de Bergame, il ne paraît pas que Rubini ait manifesté de très-bonne heure la vocation qui devait plus tard devenir pour lui si irrésistible. Son enfance ne fut marquée par aucun de ces petits événements saillans que l'on se plaît toujours à rechercher et à constater dans les premières années des gens célèbres. A dix-sept ans, nous le voyons faisant partie des chœurs du théâtre de Bergame, et n'ayant d'autre fonction, en conséquence, que celle d'entr'ouvrir la bouche de temps à autre pour faire semblant de chanter. Le moyen, en remplissant un pareil emploi, de montrer si l'on est capable de quelque chose ! le moyen de ne pas arriver promptement au découragement et au doute de soi-même ! le moyen d'exercer son gosier et de se former le goût ! Fort heureusement, pourtant, le découragement ne s'empara pas de notre jeune choriste. Tout au contraire, dans un de ces momens d'indignation ordinaires aux natures exceptionnelles qui ne se sentent pas à leur place, voilà notre apprenti ténor qui se demande pourquoi il n'obtiendrait pas des applaudissemens et des couronnes, lui aussi, aussi bien que ces *premiers sujets* dont il trouve, à part lui, le mérite // [2] // assez mince pour tant d'honneurs. Cette réflexion faite, il dit adieu au théâtre de Bergame, et il part pour Dieu sait où. Peut-être entrevoyait-il déjà Paris dans ses rêves, comme le lieutenant Bonaparte, dès Toulon, méditait, dit-on, l'empire. Le fait est qu'en attendant mieux, rencontrant sur son chemin une troupe ambulante, le jeune Rubini n'a rien de plus pressé que d'y entrer. Mais pareille vie n'est pas long-temps à lui déplaire : mauvais gîte, peu ou point

d'argent, maigre chère, c'est là tout. Au diable donc la troupe ambulante, comme celle de Bergame ! Un violoniste du nom de Modi le rencontre, qui veut parcourir l'Italie pour y faire du même coup sa réputation et sa fortune ; Rubini s'attache à lui, animé qu'il est du même désir, et nos deux *virtuoses* se mettent bientôt en campagne, bras dessus bras dessous. Toutefois, soit que le violoniste accaparât toute l'attention pour son propre compte, en ne laissant pas le champ libre à son jeune camarade ; soit, ce qui est plus probable, que les incertitudes et les aventures d'une telle existence fussent peu du goût de Rubini, il n'hésite pas à se séparer de son ami le violoniste le jour où on lui offrit un engagement pour Pavie.

Enfin la fortune commence à lui sourire, son étoile se met à briller au ciel, il est sur le chemin de la gloire, et rien ne doit plus lui faire obstacle désormais. Comment le directeur du théâtre de Pavie devina-t-il le grand chanteur sous l'écorce du jeune aventurier ? Peu importe ! Observons en passant, néanmoins, que la découverte n'était pas facile à faire ; car, par une prévoyance toute maternelle, la nature a enveloppé la voix de Rubini d'une sorte de voile préservateur. Dès qu'il ne chante pas, Rubini semble enrôlé ; sa voix est plate, sourde, entravée, sans charme ; on le croirait capable de tout au monde plutôt que d'émouvoir avec son gosier. Bref, quel qu'ait été le procédé employé par le directeur du théâtre de Pavie dans la circonstance que je rapporte, ce qui est certain, c'est que Rubini obtint à Pavie un succès fou. A peine se fut-il fait entendre une demi-douzaine de fois, que, devenu tout-à-coup populaire, sa réputation s'étendit au loin, et tout aussitôt les directeurs de théâtre arrivèrent en foule des divers points de l'Italie. C'était à qui obtiendrait de lui un mois ou deux de la saison prochaine. Le directeur de Brescia l'emporta ; puis le directeur de Venise, puis le directeur de Naples, qui, voulant mettre bien en relief les qualités particulières du grand chanteur, demanda exprès pour lui deux opéras à Fioravanti. Couvert des lauriers cueillis successivement à Brescia, à Venise et à Naples, Rubini se rendit à Rome en 1819, où il chanta *la Gazza ladra* avec la Mombelli. Ce fut à Palerme, l'année suivante, qu'il eut pour la première fois l'occasion de voir Lablache, avec lequel il se lia d'une amitié que vingt ans n'ont fait qu'accroître.

L'étranger, cependant, voulait entendre Rubini. Avant de se rendre à Vienne, où l'attendait une réception triomphale, le grand chanteur rencontra, dans // [3] // un second voyage à Naples, une cantatrice d'un mérite fort remarquable, Mlle Chomel, qu'il épousa. Ce fut seulement en octobre 1830 qu'il fut donné à Paris d'applaudir le *virtuose* italien. Rubini débuta dans *la Cenerentola*, où il obtint un succès inimaginable. Aussi, à dater de ce jour-là, sa réputation devint-elle européenne : on sait que tous les talents font le tour du monde dès qu'ils sont adoptés par Paris. Depuis son installation définitive parmi nous, Rubini a employé ses congés à visiter tour à tour l'Autriche, l'Italie et l'Angleterre, qui se sont faites pour lui les échos complaisans des bravos dont nous l'avons toujours salué. Partout il a retrouvé la même admiration pour son talent, les mêmes transports à chaque note qui sort de sa bouche, le même empressement pour le retenir. Que dis-je ! il n'est pas jusqu'aux honneurs réservés ordinairement aux grands poètes ou aux grands capitaines qui n'aient été accordés à Rubini : nul n'ignore que dans un voyage qu'il fit dernièrement à

Bergame, et où il montra les progrès qu'avait faits l'ex-jeune choriste, une statue en pied lui fut votée par ses concitoyens ravis. C'est là, sans contredit, pour un chanteur, un triomphe tout-à-fait sans exemple, et dont il a d'autant plus droit de s'enorgueillir.

Le talent de Rubini, j'ai hâte de le dire, justifie et au-delà toutes les exagérations de l'enthousiasme qu'il provoque ; car il serait impossible de rien trouver, dans le passé, non plus que dans le présent, qui pût lui être comparé. Bien qu'elle aille du *mi* au *si* aigu en notes de poitrine, et qu'elle arrive jusqu'au *sol* en notes de tête, ce n'est pas seulement par cette étendue prodigieuse qu'est remarquable la voix du célèbre ténor. Ce qui surprend d'abord dans Rubini, c'est la puissance à la fois énergique et douce de son instrument. Telle passion qu'il ait à interpréter, soyez sûr que vous ne le trouverez jamais en défaut d'expression. Grâce à des poumons d'une force herculéenne, il est toujours en mesure de pousser le son aussi volumineux que la circonstance l'exige, et de le tenir aussi long-temps qu'il est besoin. Et pour puissante qu'elle soit, la voix de Rubini n'en est pas moins d'une flexibilité incomparable. Les traits les plus difficiles, les broderies les plus surprenantes, les ornemens les moins attendus, il les exécute avec une aisance dont rien n'approche, comme en se jouant. On dirait que, jouissant lui-même du plaisir qu'il procure aux autres, et voulant, à l'exemple de ses auditeurs, s'entendre chanter le plus long-temps possible, il accumule volontairement les difficultés. Même, à ce propos, il lui a été quelquefois reproché de se trop complaire dans ce genre d'exercices, qui, la plupart du temps, ne sont pas autorisés par la situation ; à quoi Rubini fait cette réponse bien simple, qu'il n'agit ainsi que parce que tel est le goût du public.

Mais ce qui distingue le plus particulièrement le talent de Rubini, ce qui fait de Rubini un chanteur vraiment à part, ce qui établit à tout jamais entre ses // [4] // rivaux et lui une distance infranchissable, c'est la surprenante faculté qu'il a de passer de la voix de poitrine à la voix de tête sans le moindre effort, et avec un bonheur inouï. Je ne dis pas avec justesse, car, ceci est de notoriété publique, Rubini n'a jamais chanté faux de sa vie. Bien des gens, au nom du bon goût, protestent contre les transitions, trop fréquentes chez Rubini, de la voix de poitrine à la voix de tête, et surtout contre les oppositions trop tranchées et trop brusques dont ces transitions sont très-souvent l'occasion pour lui. Cette critique, je ne veux pas le nier, a du juste ; je crois pourtant l'avoir réfutée à l'avance tout-à-l'heure, en disant que Rubini sait faire applaudir jusqu'à ses défauts. Il est certain, en effet, quoi que puissent dire les partisans du bon goût, que Rubini n'impressionne jamais plus son auditoire, ne le passionne jamais plus, que lorsqu'il fait usage de ces oppositions si merveilleuses dont lui seul a le secret. Exécutées par un autre chanteur, je crois bien qu'elles seraient réprochées ; mais, exécutées par Rubini, il est impossible d'y rien trouver à redire, parce qu'on ne trouve jamais rien à redire à ce qui charme, ordinairement. Une qualité qu'on ne reconnaît pas généralement à Rubini, et qu'il possède cependant autant qu'artiste du monde, c'est celle de jouer en même temps qu'il chante, d'être acteur par sa pantomime aussi bien que par sa voix. Dans *la Sonnambula*, par exemple, lorsqu'il adresse d'amers reproches à la maîtresse qu'il croit infidèle, ou bien dans *Lucia di Lammermoor*, au deuxième acte, lorsqu'il éclate au milieu de la réunion convoquée pour le mariage de Lucie [Lucia], Rubini est parfaitement à la hauteur de son rôle, aussi bien comme comédien que comme chanteur.

L'an dernier, le bruit s'accrédita un instant que Rubini voulait quitter le théâtre. Grande fut l'agitation du monde élégant et musical à cette nouvelle, on s'en souvient. Une manifestation eut même lieu, à la dernière représentation donnée par le théâtre Italien, dont Rubini se montra touché jusqu'aux larmes : une demande écrite, et couverte des plus glorieuses signatures, fut jetée à ses pieds, par laquelle on le conjurait de ne se point retirer encore. C'est à cette démarche de la fashion parisienne que nous devons le retour de Rubini parmi nous cette année. Du reste, on peut le dire à Rubini en toute franchise, rien ne le presse de se retirer. Arrivé à quarante-six ans à peine, il est dans la pleine jouissance de tous ses moyens. Jamais sa voix n'a été plus prodigieuse ni plus puissante sur la foule. Aussi avons-nous pour lui des applaudissemens et des couronnes en réserve, cet hiver comme les hivers précédens. Nous en aurons pendant dix ou quinze saisons encore, s'il le veut.

J. CHAUDES-AIGUES.

No. 147	TITLE	Mme Rosine Stoltz. (Dans <i>La Favorite</i> .)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	Hippolyte Lucas
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

**Mme ROSINE STOLTZ
(DANS LA FAVORITE).**

Fiez-vous donc à l'éducation des couvens pour inspirer le zèle de la religion aux jeunes âmes, et les retenir dans le giron de l'église, loin d'un monde frivole et trompeur ! Madame Sand, dont la plume n'a pas toujours été dérobée à l'aile des anges, plume qu'on pourrait croire arrachée quelquefois au cygne qui voulut séduire Léda, madame Sand, a été élevée dans le couvent des *Dames Anglaises*, situé rue des Fossés-Saint-Victor. Ne voilà-t-il pas qu'une des plus attrayantes et des plus mondaines cantatrices de notre Académie Royale de Musique, une de celles qui font le délice des oreilles et des cœurs, madame Stoltz a passé son enfance dans un saint asile ! Il y avait sous la restauration, dans la solitaire rue du *Regard*, un couvent de Bénédictines, où s'est commencée l'éducation de madame Stoltz. O grand saint Benoît, vous qui changiez autrefois les temples d'Apollon en églises, votre desservante a fait tout le contraire : l'église s'est métamorphosée en opéra. Saint-Benoît, pardonnez-lui !

Rosine Stoltz, tel était le nom que de très-bonne heure prit une charmante enfant qu'à l'école Choron on appelait la *petite Noël*. Grâce à la protection de la duchesse de Berry, qui s'intéressa à elle, on la confia aux soins de la supérieure d'un couvent de Bénédictines, une dame Duchesnois. Cette dame n'avait rien de commun avec la grande tragédienne du Théâtre-Français. Rosine manifesta de plus en plus un goût très-vif pour la musique et pour le chant. Elle fut conduite tous les jours, depuis l'âge de sept ans jusqu'à celui de seize, du couvent au cours de Choron, cours qui a formé tant d'artistes remarquables, Marié, Monpou, Nicou, Dietsch, Wartel et d'autres, troupe excellente, en tête de laquelle il faut placer Duprez. On ne saurait croire combien de musiciens savans sont sortis des écoles de Choron, sans compter mademoiselle Rachel, dont l'habile diction n'est pas sans analogie avec l'art musical. Choron marquera dans l'histoire de la musique en // [2] // France par les élèves qu'il a faits. Les beaux concerts qu'il donna depuis 1827 jusqu'en 1830, dans la rue de Vaugirard, ne sont pas encore oubliés. On se rappelle que les chefs-d'œuvre de Mozart, de Haendel [Handel], de Jomelli, d'Haydn, de Porpora, de Palestrina, de Clari, étaient exécutés avec un rare ensemble par plus de cent voix choisies. La voix de la jeune Rosine brilla dans ces concerts.

A seize ans Rosine rompit avec la règle austère de Saint Benoît, qui entravait l'essor de son talent naissant. Elle s'adonna plus que jamais à l'étude

des grands maîtres. Elle sentit le besoin aussi de se former aux habitudes de la scène, et de développer les élémens dramatiques qui couvaient dans sa jeune poitrine. En 1834, elle vint à Bruxelles demander à M. Cartigny, qui avait la direction des théâtres royaux, la permission de paraître sur le théâtre du Parc. M. Cartigny s'empressa d'y consentir. Rosine, avec ses beaux cheveux d'ébène et ses yeux noirs si bien fendus, était une bonne fortune pour le théâtre de M. Cartigny. Elle joua dans *la Fille de Dominique* et dans *les Trois Chapeaux*, ainsi que dans plusieurs vaudevilles, où sa manière de chanter le couplet ne laissait pas que de faire ouvrir une bouche béante à tous les musiciens de l'orchestre. Rosine, espiègle et jolie, ressemblait alors à la Rosine de Beaumarchais, dont on lui avait donné le nom dans son enfance. Dès ce moment, il n'existe plus de Bénédicte, il n'y a qu'une charmante actrice, c'est Rosine Stoltz. M. Bernis, le poète cardinal, n'aurait pas manqué de faire un madrigal, dans son temps, sur cette transformation, et de dire que les anges se voilèrent la face dans le ciel, mais qu'on vit les amours sourire sur la terre.

Rosine, aventureuse et pleine de confiance dans son étoile, se mit bientôt en route pour la Hollande : elle débuta sur les théâtres de La Haye et d'Amsterdam dans des traductions des chefs-d'œuvre de Rossini. Pour une personne qui venait de chanter le vaudeville, c'était un peu fort, direz-vous ; mais le succès couronna la hardiesse de la nouvelle cantatrice. Elle se montra sous les traits de Tancrède et d'Othello, de *Ninetta*, et enfin dans le personnage de la Rosine [Rosina], du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*], son rôle de prédilection. La Rosine [Rosina] du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] ne fut pas ingrate ; elle valut à l'actrice les plus ravissans hommages. On prétend même qu'un célèbre horticulteur hollandais fit présent à la pupille de Bartholo [Bartolo] d'une des plus belles tulipes de son jardin. Rosine était encore à l'âge où l'on est plus touché d'une fleur que d'un diamant !

L'humidité de ce pays saisissait un peu la cantatrice à la gorge ; Rosine songea bien vite au retour. Elle s'arrêta à Anvers vers la fin de 1834. On cherchait à monter *Robert le Diable* au théâtre de cette ville ; il ne manquait plus qu'une Alice : la voilà ! place à la fiancée de Raimbault ! Étiez-vous à Anvers au mois de janvier 1835 ? Non. Ni moi non plus ; mais une personne qui s'y trouvait assure // [3] // qu'il fut très-facile de prévoir dès cette époque la brillante destinée de Rosine Stoltz. Les Anversois eux-mêmes ne s'y trompèrent pas. Rosine joua dans le grand opéra et dans l'opéra comique. La pèlerine Alice devenait l'agaçante Paquita de *Fiorella*, ou la tendre Isabelle du *Pré aux Clercs*. M. Bernard, le directeur d'Anvers, passa bientôt à la direction de Bruxelles, où il amena sa pensionnaire, déjà célèbre. Ce fut à cette époque, je crois, qu'elle se maria (les cantatrices devraient-elles se marier !) ; mais en soumettant sa personne à l'autorité d'un époux, elle eut le légitime orgueil de garder son nom charmant, d'origine moitié espagnole et moitié allemande. Le nom de Stoltz appartenait à sa mère lorsque celle-ci était demoiselle. Rosine prit à Bruxelles pour Almaviva l'associé de M. Bernard ; elle fut la première dame en même temps que la prima donna du théâtre : quel honneur ! Rachel, de *la Juive*, accrut singulièrement la réputation de madame Stoltz. Cette création acheva de mettre en lumière les belles qualités de sa voix et l'énergie de son jeu. Elle ne rêva alors d'être plus que la première dame du théâtre de Bruxelles. Nourrit la vit, Nourrit joua avec elle, et

cet artiste à jamais regrettable, qui possédait à un si haut degré le sentiment du bien et du bon, confirma par ses larmes même le jugement des habitans de Bruxelles. Il voulut aussitôt leur ravir cette Rachel ; elle le laissa faire ; il obtint pour madame Stoltz un engagement magnifique à notre Académie Royale de Musique ; nous la vîmes débiter en 1837, dans *la Juive*, devant le public parisien, public assez difficultueux.

C'est une terrible chose pour une femme, à peine âgée de vingt-deux ans, qu'un début devant une pareille assemblée. Les actrices consommées, et depuis longues années, éprouvent encore à leur entrée en scène une certaine émotion. Qu'est-ce donc qu'on doit ressentir lorsqu'on arrive devant un monde inconnu, qu'on a peu d'expérience encore, et qu'il s'agit de chanter, pendant que le cœur palpite d'effroi ! Il faut être à la fois au drame extérieur dans lequel on joue un rôle et au drame intérieur qui se passe en soi.

– C'est ta destinée toute entière qui est sur le tapis, dit la voix secrète : à toi les couronnes de l'art si tu réussis ; mais si tu tombes, il faudra rentrer dans une honteuse obscurité ; tout cela dépend d'une note plus ou moins claire, d'un geste plus ou moins heureux !

– Allons donc, dit l'orchestre, de son côté, ce n'est plus le temps des réflexions ; déployez toute l'agilité de votre gosier ; attaquez plus fortement ceci, vous le pouvez ; filez ces sons avec plus de douceur, il ne tient qu'à vous. Du courage !

Figurez-vous une pauvre jeune femme, en proie à cette lutte, devant un public qui, sauf quelques rares amis disséminés dans la salle, se range du parti de l'orchestre.

Madame Stoltz sortit victorieuse de cette épreuve décisive, où la vie d'un artiste // [4] // est en jeu. Un organe étendu et puissant, vrai timbre d'or, qui passe avec facilité des notes aiguës du soprano aux cordes graves du contralto ; un visage expressif, des gestes naturels, une démarche aisée, prévinrent tout d'abord en faveur de la débutante, que Nourrit n'était plus là pour protéger. Elle parut digne de la scène où régnait mademoiselle Falcon, dont la voix s'est depuis si malheureusement brisée ; pauvre victime de quelque mauvaise fée, mais non pas pour toujours, il le faut espérer. Madame Stoltz continua ses débuts dans *les Huguenots*. Le rôle de Valentine fut rendu par elle avec beaucoup de talent. Elle ne chercha pas à imiter mademoiselle Falcon ; elle se livra à ses propres inspirations, elle mit beaucoup de réserve et de timidité dans la passion de cette noble fille, plus *blanche que la blanche hermine et plus pure qu'un jour de printemps*. Madame Stoltz n'a marché depuis que de succès en succès, et dans *Guido et Ginevra* elle a créé avec beaucoup d'avantage le rôle de la courtisane Ricciarda, rôle tout opposé à celui de la Valentine des *Huguenots*. Gardons-nous d'oublier le délicieux personnage d'Ascanio, dans *le Benvenuto [Benvenuto Cellini]* de Berlioz, le roi de la musique fantastique, et l'aimable Marguerite, dans *le Lac des Fées*, ce gracieux opéra d'Auber, compositeur de tant de goût et d'esprit, qu'on apprécierait bien davantage encore s'il n'était vivant et Français, double défaut dont il n'a nulle envie de se corriger. *La Favorite* vient de mettre le

sceau à la réputation de l'excellente cantatrice ; elle est devenue la favorite du public.

Madame Stoltz est une très-jolie femme, et pourtant l'optique de la scène ne lui est pas toujours favorable. Les artistes aiment sa taille élégante et souple, son profil de camée, et ses yeux où brille le feu d'une vivacité charmante. Madame Stoltz, comme l'a dit ailleurs celui qui écrit cette biographie, ne ressemble pas mal à une belle dame florentine ; on dirait volontiers une des spirituelles conteuses du *Décameron* de Boccace. Elle a une de ces têtes qu'affectionnait Léonard de Vinci. Le costume de Ricciarda, robe de velours et coiffure à plumes ondoyantes, lui sied, par exemple, à merveille. Madame Stoltz a du goût pour les modes étrangères, qui ne sont portées que par elle, et ses toilettes de ville ont toujours quelque chose d'original et de gracieux.

– Vous avez à peine vingt-quatre ans, Rosine, vous qui ne datez que de 1816 : le plus brillant avenir vous est assurément réservé. Cet avenir s'accomplira sans doute parmi nous, Dieu le veuille ! nous préférons perdre un couvent tout entier de Bénédictines !

HIPPOLYTE LUCAS.

No. 148	TITLE	Madame Rosine Stoltz
	JOURNAL	<i>La Sylphide</i>
	DATE	31 avril 1847
	ISSUE/YEAR	Tome 5; 8 ^e année
	AUTHOR	Julien Lemer
	PAGES	249-252
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

MADAME ROSINE STOLTZ

Il y a, à propos de Mme Stoltz, quelques phrases qui sont assez de mode au foyer de l'Opéra depuis un mois :

– Ah ça mais ! Mme Stoltz a donc des ennemis ? Est-ce possible ? Y croyez vous ? Voyez pourtant comme on l'applaudit !

De fait, je crois bien que, depuis qu'on sait, à n'en pas douter, que la grande cantatrice est irrévocablement décidée à nous quitter, qu'elle a résilié son engagement avec l'Opéra, et traité pour quatre mois, à partir de septembre prochain, à des conditions très-brillantes, avec la Russie ; depuis que sa retraite et sa résolution de ne pas revenir de longtemps sont devenues des faits malheureusement incontestables, les hostilités ont été suspendues. Il n'est même pas impossible que certains ennemis soient devenus des amis, et jugent à propos d'applaudir maintenant l'artiste éminente dont ils ont provoqué le départ.

« Il est de bon goût de louer Mme Stoltz, à présent ; » me disait l'autre jour un de ces ex-détricateurs. Je sais pourtant qu'il y a encore des sceptiques qui se bornent à rester indifférents, sous prétexte qu'ils ne croient pas à la franchise des projets de retraite annoncés. Ils veulent absolument attendre, pour admirer Mme Stoltz, qu'il n'y ait plus pour eux d'espoir de l'entendre. Vous verrez alors en quels termes s'exprimeront leurs regrets, à moins, ce qui serait encore bien possible, qu'ils lui reprochent d'avoir manqué de courage contre toutes les hostilités, contre les critiques injurieuses, les apostrophes brutales et les lettres anonymes. Il sera malheureusement trop tard. Les coteries auront une fois de plus vaincu le sentiment public ; encore une fois elles seront embarrassées, honteuses et désolées de leur victoire !

Je ne connais bon nombre de personnes sensées qui se demandent pourquoi Mme Stoltz a des ennemis ? – S'il est bien vrai qu'elle a des ennemis ?

Je serais bien embarrassé, assurément, de répondre à la première question. Il me faudrait aller remuer la fange mystérieuse de certaines petites envies affamées de gloire, de certaines basses ambitions encouragées les unes et les autres par les hautes influences qui daignent les protéger, et puis enfin en venir aussi pour expliquer un grand nombre d'inimitiés, à ce dernier motif que vous trouverez d'autant plus absurde qu'il est plus logiquement vrai et plus profondément humain, à savoir, que Mme Stoltz depuis trop longtemps la

première cantatrice de l'Opéra, et que c'est trop de six ans de succès pour une seule artiste. – Ne nous récriez pas ; n'avez-vous point entendu comme moi des dilettanti prétendre, dès 1835, qu'ils étaient las de Nourrit ? – La retraite de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau] n'a-t-elle pas été provoquée par des motifs du même genre ? – N'avez-vous pas vu des gens qui se disaient saturés de Rubini ? – D'autres n'ont-ils pas commencé, dès 1840, à affirmer que Duprez devait songer à se retirer ? – Ne s'est-il pas trouvé des artistes et des écrivains pour pousser hors de la Comédie-Française Mlle Mars, qu'on ne devait pas penser à remplacer de longtemps ? – Enfin, pour prendre des exemples plus haut, les Athéniens ne se sont-ils pas lassés d'entendre appeler Aristide *le Juste* ? // 250 // – Et pour en prendre plus bas, dans la vie matérielle, les domestiques hollandais ne stipulent-ils pas, dans leurs engagements, qu'on ne leur fera manger du saumon que trois fois par semaine ? – Vous voyez bien que les Parisiens ne sont pas les seuls hommes qui se lassent de tout, même de ce qu'il y a de plus beau et de meilleur, de la vertu et du saumon !

Quant à l'autre question, celle de savoir si Mme Stoltz a bien réellement des ennemis, si le fait ne vous paraît pas suffisamment avéré, je crois que l'anecdote que m'a contée un de mes amis achèvera de vous convaincre.

« Un soir que j'étais placé, me dit-il, à l'orchestre de l'Opéra, je remarquai sur le fauteuil voisin du mien un monsieur assez singulièrement mis. Son chapeau et ses mains sales, sa cravate déchirée et veuve de toute espèce de col de chemise, contrastaient avec un habit assez propre, mais rigoureusement boutonné jusqu'au menton. Cet homme paraissait gauche sous cet habit, comme on doit l'être dans des vêtements d'emprunt. Evidemment ce n'était pas un client de Dusautoy. – On jouait la FAVORITE. Pendant le premier acte, mon voisin, qui avait été très-attentif et paraissait goûter infiniment le petit duo de Fernand et de Léonor, se prit à *chuter* fort bruyamment pendant les deux ou trois salves d'applaudissements qui interrompirent ce morceau. Au second et au troisième acte, la même attention admirative et la même ardeur de *chut, chut*, vigoureusement articulés, notamment après le grand air de Mme Stoltz : *O mon Fernand !* attirèrent mon attention, et me parurent cacher quelque mystère étrange que je voulus essayer de découvrir. J'interrogeai mon voisin.

– Monsieur, vous trouvez donc cette cantatrice bien médiocre ? lui dis-je assez vivement.

– Oh ! non, monsieur ! s'écria-t-il, d'une voix émue.

– Eh bien alors, que signifient ces *chut* ?

– C'est que..., c'est que..., répondit-il du ton d'un homme très-embarrassé, j'ai mes raisons.

Je commençai à deviner ce que pouvait être cet homme. – Au quatrième acte, il essaya de *chuter* le beau duo final, mais l'émotion arrêta le souffle dans sa poitrine ; il fit des vains efforts, au moment où l'on *bissa* la strette, pour mêler quelques *chut* à ses sanglots. Sa respiration entrecoupée, les grimaces qu'il faisait

pour articuler quelques sifflements qui lui résistaient, tout cela lui donnait l'air d'un insensé. C'était un spectacle à la fois grotesque et digne de pitié. A la fin, quand on rappela les artistes, il ne put plus y tenir, sa bonne nature l'emporta, il applaudit comme un forcené ; ses mains semblaient ne plus pouvoir s'arrêter ; on l'aurait cru en proie à une fièvre nerveuse. Il s'aperçut que je le regardais en souriant. Alors il s'écria dans un accès de franchise naïve :

– Mon Dieu ! mon Dieu ! je ne pourrai jamais faire ce métier-là ! Applaudir machinalement, n'importe quoi, passe encore ! mais siffler de pareilles choses, c'est impossible, quand même on me donnerait 20 fr. par soirée. »

L'ami de qui je tiens ce fait est un homme digne de foi, et qui n'a, je vous le jure, aucun intérêt à inventer de pareilles histoires.

Commencez-vous à croire que Mme Stoltz a des ennemis actifs et acharnés ?

J'ai passé bien du temps à vous raconter des anecdotes dont vous n'avez que faire, et je ne vous ai pas encore dit un mot de ce que vous avez peut-être envie de connaître, de la vie de Mme Stoltz.

C'est que j'ai pensé qu'il était bon, avant de commencer l'histoire de la grande artiste que Paris va perdre, de mettre sous vos yeux quelques-uns des motifs qui l'ont décidée à laisser l'Opéra, et qui font de cette biographie une chose de circonstance.

La première éducation de Rosine Noël, qui devait s'appeler plus tard Mme Stoltz, se fit, grâce à la protection de S.A.R. Mme la duchesse de Berry, dans le couvent des bénédictines de la rue du Regard. Comme l'enfant montrait beaucoup de goût pour la musique, on la conduisit, tous les jours, dès l'âge de sept ans, rue de Vaugirard, à l'école Choron, cette école, qui a doté l'art musical de tant d'interprètes éminents. C'est de là, en effet, que sont sortis Monpou, Duprez, Paul Scudo, Dietsch, Marié, et plus récemment Aimé Maillart, le lauréat de l'Institut, à qui M. Adam, qui s'y connaît, a confié la composition de l'opéra destiné à inaugurer le troisième théâtre lyrique. Si tous les élèves de Choron ne sont pas devenus de grands artistes, tous sont restés d'excellents musiciens.

C'est au milieu de cette école, si bien dirigée et si féconde, que Mme Stoltz apprit la musique, et conçut un goût prononcé pour la déclamation et pour le théâtre. Plusieurs fois elle avait fait remarquer sa belle voix et son style large dans les concerts qui se donnèrent de 1827 à 1830, à l'établissement de la rue de Vaugirard, en prenant part à l'exécution des chefs-d'œuvre de Mozart, d'Haydn, de Haendel [Handel], de Palestrina ; mais la musique sacrée et les grands maîtres ne suffisaient plus à son esprit exalté, à son âme avide de passions dramatiques et de gloire théâtrale. Dès 1832, à l'âge de seize ans, Rosine avait quitté le couvent pour s'occuper exclusivement d'études musicales. En 1834, elle disait adieu à l'école Choron, et momentanément à la musique, pour aller demander à M. Cartigny, qui dirigeait alors les théâtres royaux à Bruxelles, la permission de débiter sur le théâtre du Parc.

C'est dans une petite comédie en vers, les TROIS CHAPEAUX, et dans un vaudeville, la FILLE DE DOMINIQUE, qu'elle se montra d'abord. Singulier début pour une future cantatrice éminente ! Mais que voulez-vous, les artistes ont leurs destins tout comme les livres. Mlle Mars, la grand Célimène, a bien débuté par le rôle du petit Colin, frère de Jocrisse.

On assure qu'on remarqua, dès lors, dans les divers vaudevilles que joua Mme Stoltz, la manière charmante dont elle phrasait et chantait le couplet.

Quand elle fut bien sûre de son talent de comédienne, // 251 // la jeune fille songea à l'appliquer aux œuvres lyriques, et elle s'en alla en Hollande jouer sur les théâtres de la Haye et d'Amsterdam, les traductions des chefs-d'œuvre de Rossini. TANCRÈDE [*Tancredi*], OTHELLO [*Otello*], la PIE VOLEUSE [*La gazza ladra*], le BARBIER DE SÉVILLE [*Il barbiere di Siviglia*], lui valurent d'honorables succès. Cependant le climat de la Hollande ne convenait pas à la cantatrice ; elle voulut revenir à Bruxelles. En chemin, elle s'arrêta à Anvers. M. Bernard, directeur du théâtre de cette ville, lui offrit le rôle d'Alice de ROBERT LE DIABLE et un engagement. Elle accepta et se fit applaudir pendant plusieurs mois, dans l'opéra et dans l'opéra-comique. Le répertoire d'Auber, d'Hérold, de Boyeldieu [Boieldieu], lui devint bientôt familier comme celui de Meyerbeer et de Rossini.

Ramenée à Bruxelles par M. Bernard, qui venait d'être appelé à la direction du théâtre royal, elle accrut de beaucoup sa réputation par la création du rôle de Rachel dans la JUIVE. Elle prêta à la fille d'Eléazar des accents dramatiques et passionnés qui émurent vivement les cœurs de ces braves buveurs de bière, habitués jusque-là à n'avoir que des contrefaçons de passion et de sensibilité, comme ils ont des contrefaçons de tout.

A cette époque, elle était bien réellement la reine de l'opéra de Bruxelles, reine par le talent incontestablement et reine par sa position, car elle avait épousé l'un des directeurs du théâtre, l'associé de M. Bernard ; mais elle avait gardé son nom de Rosine Stoltz, lequel était le nom de famille de sa mère. Elle n'hésita cependant point à abdiquer cette royauté, lorsque Nourrit, qui l'avait jugée capable de seconder dignement Mlle Falcon et, au besoin, de lui succéder, lui proposa de la faire engager à l'Académie royale de musique.

Ce fut en 1837 qu'elle arriva à Paris et débuta à l'Opéra dans le rôle de Rachel. L'entreprise était hardie et offrait de grands périls. Mlle Falcon était encore dans toute la splendeur de son talent et la gloire de ses succès. Il y aurait eu là de quoi effrayer les cantatrices les plus expérimentées. Mme Stoltz, qui n'avait pas encore vingt-deux ans, ne se laissa point intimider. Elle joua avec courage, et obtint un succès d'assez bon augure. Je dois dire toutefois qu'il s'en fallait de beaucoup qu'elle fût alors la cantatrice et surtout l'actrice que nous applaudissons aujourd'hui. Après ce rôle, elle parut dans celui de Valentine des HUGUENOTS, où elle fut assez favorable accueillie, et bientôt elle fut appelée à faire quelques créations.

La première de ces créations fut, je crois, le rôle de Ricciarda la cantatrice, dans GUIDO ET GINEVRA. Je me rappelle encore avec quelle grâce elle portait la robe de velours de l'élégante Italienne, et quel esprit elle apportait dans le chant et dans l'exécution scénique d'un petit duo de caractère, placé au second acte.

Ce fut seulement dans sa seconde création, Ascanio du BENVENUTO CELLINI de Berlioz, qu'elle put faire apprécier ses moyens d'une façon à peu près complète, et révéler quelques-unes de ses plus précieuses qualités. Elle répandit la vie et le mouvement dans cette œuvre languissante, et chantait admirablement l'air du second acte, le seul morceau de cette partition qui ait été goûté par le public.

Le LAC DES FÉES d'Auber vint ensuite. Elle y fut chargée du rôle de l'hôtesse, lequel ne convenait guère à sa voix et à sa nature ; cependant elle y apporta infiniment de grâce et surtout de bonne volonté.

Enfin, vers la fin de 1840, elle créa le rôle de Léonor de la FAVORITE, et elle y révéla toute la puissance de ses hautes facultés de cantatrice et d'artiste dramatique. Il n'est pas nécessaire, je crois, d'analyser cette création, l'une des plus belles qui aient été faites dans le domaine du drame lyrique moderne. Mme Stoltz n'a pas chanté une seule fois cet opéra, sans que les applaudissements de la salle entière lui aient prouvé qu'elle a su toucher la fibre la plus sensible du cœur humain. Qui nous rendra jamais la FAVORITE, quand la grande artiste aura emporté avec elle le secret de cette émotion qu'elle fait passer dans toutes les âmes !

Un an après, la REINE DE CHYPRE vint prouver que ce n'était pas au hasard que Mme Stoltz avait dû les admirables inspirations du rôle de Léonor. Elle donna à Catarina Cornaro une physionomie dramatique et musicale toute différente de celle de Léonor, et sut, en dépit des critiques malveillantes, maintenir cet ouvrage au répertoire, et contribuer pour la plus large part à son succès.

Le rôle d'Odette de CHARLES VI est, à mon avis, moins favorable à Mme Stoltz que les deux autres. Elle le joue et le chante avec un talent très-supérieur, mais il m'a toujours semblé qu'elle l'avait composé avec une trop grande ampleur dramatique. – Pourtant, je dois convenir qu'il a fallu tout le haut mérite d'exécution de Mme Stoltz pour maintenir avec succès au répertoire cet opéra, le moins bien réussi de tous ceux qui composent l'œuvre musicale de M. Halévy.

Je préfère de beaucoup deux autres créations, DON SÉBASTIEN, ROI DE Portugal et surtout MARIÉ STUART, où elle a fait preuve d'un talent de tragédienne de l'ordre le plus élevé. On peut affirmer, d'après ces deux rôles, et aussi d'après la façon dont elle a mimé le rôle de Fenella dans la MUETTE DE PORTICCI [Portici], à l'occasion de la représentation de retraite de Mme Damoreau [Cinti-Damoreau], que si Mme Stoltz n'avait pas une magnifique voix et un remarquable talent de cantatrice, elle occuperait au Théâtre-Français une place d'artiste de premier ordre.

Ce n'est pas seulement comme tragédienne que Mme Stoltz pourrait se faire remarquer, elle a fait, sur le terrain de la comédie, trois ou quatre excursions fort heureuses, dans les rôles d'Isolier du COMTE ORY, dans la XACARILLA de M. Marliani, et dans le LAZZARONE de M. Halévy. Les poètes de la force de M. Belmontet vous diraient que le brodequin de Thalie lui serait aussi facile à chausser que le cothurne de Melpomène.

Pour compléter la nomenclature des rôles joués par Mme Stoltz, il faut encore compter ceux de Léonor, dans STRADELLA ; – d'Agathe, dans le FREYSCHUTZ [Freischütz], où elle disait si admirablement sa partie du sextuor final ; – de Desdémone d'OTHELLO, sur lequel elle répand des teintes de poésie, de résignation et de mélancolie si touchantes ; // 252 // – d'Estrelle de l'ÉTOILE DE SÉVILLE, dont elle a rendu les parties dramatiques avec une verve et une passion on ne peut plus énergique ; - enfin le rôle de Marie, dans ROBERT BRUCE, qui lui a valu de si sévères critiques, et qui est aujourd'hui l'un des meilleurs de son répertoire. Elle l'a chanté, il y a peu de jours, pour la dernière fois, avec une supériorité admirable. L'air si difficile du second acte, et le sextuor du troisième, lui ont valu de triples salves d'applaudissements et une pluie de bouquets.

C'est le jour de la première représentation de ROBERT BRUCE qu'est arrivée à Mme Stoltz l'aventure qui a fourni à ses ennemis un prétexte, une occasion et un moyen de persécutions, et l'a par suite décidée à se retirer. Insultée gravement par un spectateur, au moment même où elle venait de chanter l'air du deuxième acte, Mme Stoltz ne put maîtriser son indignation, et dans un mouvement nerveux, elle déchira, en se tournant vers le fond du théâtre, le mouchoir qu'elle tenait à la main. Grande fut la rumeur, et violentes furent les invectives qu'on lui adressa dans plusieurs journaux. Seules, quelques feuilles impartiales jugèrent à propos, non de justifier, mais d'expliquer cette peccadille, à jamais regrettable, puisque c'est par suite de cette circonstance que nous allons voir l'Opéra privé de ce talent éminent.

Mme Stoltz n'est pas la première pourtant à qui il soit arrivé de se laisser emporter en scène par un mouvement de colère. On connaît l'aventure de Mme Branchu qui déchira et foula aux pieds son voile de vestale ; celle de Mme Catalani, qui lacéra son mouchoir ; celle enfin de Mme Malibran, qui lança au public la chaîne d'or qu'elle avait au cou, pendant une représentation d'OTHELLO. Un Anglais, qui avait acheté ces trois trophées d'illustres emportements lyriques, a voulu joindre à sa collection les débris du mouchoir de Mme Stoltz. Il s'est présenté chez elle et lui a offert 1,500 francs de ce souvenir en lambeaux.

– Je ne veux point d'argent, lui a répondu l'artiste, mais si vous tenez tant à posséder ces chiffons, je consens à accepter en échange un cadeau quelconque.

Le soir même, l'Anglais lui envoya un magnifique bracelet qui a dû coûter près de 2,000 francs.

Mme Stoltz, quoi qu'on ait pu dire, n'est pas une de ces artistes enivrées de leur réputation, qui traitent avec dédain le public et leurs confrères. Elle travaille au contraire fort consciencieusement tous ses rôles, les repasse chaque fois qu'elle doit les jouer, et cherche toutes les occasions de recevoir de bons conseils des professeurs habiles et de se perfectionner. Depuis dix ans qu'elle est à l'Opéra, elle a réalisé de merveilleux progrès ; maintenant encore, on sent qu'une volonté puissante, un travail constant, enrichissent cette organisation d'élite, cette intelligence supérieure, ce talent éminent qu'elle rapportera, toujours aussi brillant et aussi dramatique, aux ingrats Parisiens. Espérons que l'heure désirée de ce retour ne se fera pas longtemps attendre !

La grande artiste partira au mois de septembre pour Saint-Pétersbourg, où elle est appelée par un engagement de 100,000 francs, qui lui laisse le droit de chanter dans les concerts. D'ici là, elle parcourra la province, où elle n'est guère connue que des personnes qui l'ont entendue à Paris. Peu de villes, j'aime à le croire, lui feront l'accueil qu'elle a reçu dernièrement à Lyon.

Engagée pour plusieurs représentations, elle parut pour la première fois dans la FAVORITE. Dans le but de faire honneur au public de Lyon, elle se montra parée d'une rivière et de boutons de diamants. Les Lyonnais, au lieu de lui savoir gré de cette attention, se mirent à chuchoter, à murmurer, dans toutes les parties de la salle, pendant qu'elle chantait le premier duo. A peine quelques applaudissements se firent-ils entendre à la fin du morceau. Surprise d'une froideur à laquelle elle n'était pas habituée, l'artiste, en rentrant dans la coulisse, demanda au directeur la cause de ces murmures.

– Eh ! mon Dieu, lui répondit l'impresario, c'est très-simple, vous avez mis des diamants, et les dames de la ville prétendent que vous avez voulu les humilier. Hâtez-vous de changer cette malencontreuse parure ; autrement je ne sais pas si nous pourrions empêcher la cabale de vous jouer quelque vilain tour.

Mme Stoltz remplaça ses diamants par une couronne de marguerites, et elle fut fort applaudie pendant tout le reste du spectacle. Mais elle déclara le soir même au directeur qu'elle ne voulait plus jouer devant au public si susceptible, et elle résilia son engagement.

A Paris, Mme Stoltz va fort rarement dans le monde, où elle ne se soucie pas de se faire entendre, et reçoit chez elle un très-petit nombre d'amis. On ne peut pas croire que ce soit par coquetterie et de peur de perdre les avantages que les artistes dramatiques doivent souvent à l'optique de la scène ; car les traits fins, le profil délicat, les yeux vifs et l'expression agréablement malicieuse de Mme Stoltz gagnent beaucoup à se montrer de près. Moins que toute autre, elle doit regretter l'éclat de la rampe ; car, moins que toute autre, elle cherche à paraître belle sur le théâtre ; elle a renoncé au rouge et à toutes les couleurs factices qui prêtent au visage une beauté mensongère de quelques heures, et flétrissent le teint, décomposent même les traits en peu de mois.

Une abnégation si rare, un dédain si fier pour les ressources factices et pour les petits moyens ordinairement mis en usage pour séduire le public,

témoignent de l'esprit et du bon sens de Mme Stoltz, et me dispensent de vous parler de sa conversation facilement aimable et spirituellement piquante. L'esprit et le bon sens, me direz-vous, ne sont que des qualités accessoires chez une cantatrice ; vous conviendrez au moins qu'on est bien aisé, quoique peu surpris, de les rencontrer en compagnie d'un grand talent.

Julien LEMER

No. 149	TITLE	Madame Stolz à Rio-Janeiro
	JOURNAL	<i>L'Artiste</i>
	DATE	1853
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Lord Pilgrim
	PAGES	13-14
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

ROSINE STOLZ A RIO-JANEIRO

Madame Stolz [Stoltz], la charmante Rosine qui a été si longtemps la joie de nos yeux et de nos oreilles, la passion épanouie et la poésie vivante de l'Opéra, a retrouvé sa jeunesse et son éclat dans le nouveau monde, qui tressaille encore aux accents adorables de cette voix divine. A Rio-Janeiro, ç'a été plus qu'un triomphe, ç'a été une folie. La cour et la ville, les faubourgs et les campagnes, tout le Brésil était venu pour l'entendre. Jamais artiste ne s'est trouvé à une pareille fête ; c'était un enthousiasme si grand, que, si elle avait voulu toutes les richesses du Brésil, elle n'aurait eu qu'à chanter une heure de plus. La voilà bien vengée de cette royale indifférence que font subir les Parisiens à leurs artistes les plus chers. « Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde ; » et, pour le nouveau, quel qu'il soit, nous méconnaissions la gloire de la veille, nous nions notre dernier battement de cœur. Depuis le départ de madame Stoltz, nous avons salué tour à tour celle-ci qui chantait de la tête, celle-là qui chantait de la poitrine, l'une qui chantait comme un homme, l'autre qui ne chantait pas du tout ; mais avons-nous retrouvé une seule fois cette véritable muse du chant et de la passion qui charmaient notre esprit, mais qui surtout saisissait au cœur et nous emportait tout exalté jusqu'à l'infini ? Ah ! la gamme de Rosine Stolz [Stoltz], qui nous la rendra vibrante, accentuée, éperdue ?

Nous sommes heureux de suivre madame Stolz [Stoltz] à travers le nouveau monde, qui l'acclame et la couronne à chaque pas. C'est pour nous une consolation de constater son succès loin de nous. Elle nous rappelle les beaux jours de l'Opéra ; elle nous rend l'espoir de l'entendre encore. Nous ne ferons pas l'historique de ses pérégrinations dans les deux Amériques, le succès, c'est toujours le succès ; mais nous voulons traduire ici le récit que donnent les journaux de Rio du séjour de la grande artiste dans la capitale du Brésil. C'est là surtout que son triomphe a été magnifique. Il faut dire que Leurs Majestés Impériales sont les grands protecteurs des arts. Ils les aiment et les veulent faire aimer à tout leur peuple.

Nous donnons donc la traduction des deux journaux de Rio.

« Il est impossible de dépeindre l'enthousiasme qu'a produit madame Stolz [Stoltz] le soir de son bénéfice.

« Le spectacle qu'a choisi madame Stolz [Stoltz] lui a fourni une nouvelle occasion de se montrer sublime actrice, admirable cantatrice, surtout dans le duo de *Charles VI*, le *Jeu de Cartes* et les deux derniers actes de la *Favorite*.

« L'on eût dit que personne, ce soir, n'était allé au théâtre pour écouter, mais bien pour voir, pour applaudir, pour couronner la bénéficiaire. Aussi le chant a-t-il été interrompu à chaque instant ; il devenait impossible de suivre la partition.

« A peine madame Stolz (Stoltz) était-elle entrée en scène, qu'une multitude de bouquets tombèrent à ses pieds : elle se trouva comme enveloppée par un nuage de feuilles, de fleurs, qui pleuvaient des loges. Les applaudissements continuèrent aussi vifs jusqu'à la fin du duo, ensuite elle fut rappelée. Fabuleuse a été l'ovation !

« L'apparition de la bénéficiaire à la fin du troisième acte de la *Favorite* a provoqué de nouveaux applaudissements ; et, quand elle eut fini de chanter l'air : *O moi Fernando*, nous avons assisté à une scène touchante. Madame Candiani, la prima dona, s'avança sur la scène, et pria le public, en termes les plus touchants, de lui permettre qu'elle couronnât la grande actrice, la grande cantatrice, aux notes graves et sonores. Madame Stolz (Stoltz) se montra profondément émue, et les applaudissements furent alors poussés jusqu'à la frénésie.

« A la fin du troisième acte de la *Favorite*, de nombreux bouquets furent lancés sur la scène. Quelques-uns, en plumes, furent lancés par les dames occupant la loge du rang noble n° 1.

« Entre le troisième et quatrième acte, la bénéficiaire vint remercier dans leurs loges les dames qui les occupaient, elle reçut de toutes des preuves d'estime et de sympathie. Sa Majesté l'impératrice, qui lui avait offert précédemment un collier en brillants, lui donna une nouvelle preuve d'estime pour son talent en l'accueillant avec une bonté, une affabilité, qui fit battre tous les cœurs brésiliens. Il est inutile de dire que son triomphe continua pendant les actes suivants.

« Les dames brésiliennes voulurent aussi donner à la cantatrice une preuve d'appréciation du mérite artistique de la grande cantatrice. Soixante-seize dames, parmi lesquelles l'on compte les plus illustres de Rio, lui offrirent une couronne, dont la richesse et surtout l'origine doivent faire passer sur ce qu'il y a de banal dans cette distinction si souvent prodiguée ; plus un collier en brillants, avec milieu en émeraudes, d'une grandeur rare, orné de branches de café ; le travail est en or, émaillé vert, et les ferrets sont en grenats. Il s'y trouve une étoile en brillants dans le goût du collier.

« La vicomtesse d'Abrantès passa de sa loge, rang noble n°1, à la dame rang noble n°2, un riche coussin, brodé par elle-même, pour en faire hommage à la bénéficiaire. Sur ce coussin se trouvait la couronne, et à ce coussin pendaient des rubans, ornés des noms des diverses dames donatrices, également brodés par elle.

« Madame Stolz [Stoltz], après avoir été embrassée par l'illustre donataire, se retira profondément émue, lorsque, de tout côté, une foule de voix se firent entendre : – Couronnez-vous, couronnez-vous ! »

« La modestie est l'apanage du mérite, et elle s'opposa à satis- // 14 // faire [satisfaire] le désir du public ; mais une insistance, cinq fois bruyamment manifestée, vainquit madame Stolz [Stoltz]. Elle se décida à ceindre le diadème que tous les cœurs lui offrirent.

« En un mot, l'enthousiasme général spontané se manifesta par des applaudissements et des bravos prolongés, sincères. A aucune époque, une telle explosion de transports n'a eu lieu sur notre théâtre. Les dames, toutes debout, agitant leurs mouchoirs blancs sur l'étendue de quatre galeries, offrirent un aspect étourdissant, capable de communiquer l'enthousiasme le plus ardent aux cœurs les plus froids.

« Si tous les artistes, camarades de madame Stolz [Stoltz], du premier au dernier, lui donnèrent une preuve d'affection, d'admiration, en transformant sa loge en un jardin de fleurs, elle, de son côté, sut leur témoigner sa gratitude, en donnant à chacun d'eux un gage de sa reconnaissance.

« Nous pensons que madame Stolz [Stoltz] notera cette soirée parmi une des plus mémorables de sa vie, et qu'elle emportera un souvenir de reconnaissance de la terre du Brésil. »

« Madame Stolz [Stoltz] vient de donner une représentation pour son bénéfice, composée de la *Favorite* et du duo de l'opéra *Charles VI*, intitulé la *Partie de Cartes*. Il y avait salle comble ; des places se sont payées à des prix fabuleux. Ainsi, les orchestres n'ont pas été vendus moins de 30 francs chaque ; les parterres, 15 francs ; certaines loges se sont vendues 600 francs. On peut dire que, depuis le commencement jusqu'à la fin, la représentation a été une véritable ovation, au milieu d'une pluie de fleurs et de couronnes. Jamais, sans doute, la grande artiste n'a reçu d'aussi touchantes preuves de sympathie du public.

« Nous devons ajouter à ce beau triomphe de la grande artiste qu'une réunion de quatre-vingts dames de la plus haute société s'étaient cotisées pour lui offrir une riche couronne d'or et brillants ; l'une d'elles, la vicomtesse d'Abrantés, a bien voulu lui offrir cette couronne, placée sur un riche coussin qu'elle avait elle-même brodé. A l'entour du coussin pendaient quatre vingt riches rubans avec franges en or, et perlant chacun, en lettres d'or, le nom de la personne qui avait souscrit.

« On ne saurait dépeindre l'enthousiasme du public, qui s'associait par ses bravos à cette délicate offrande des admiratrices de madame Stolz [Stoltz]. »

L'empereur et l'impératrice, qui, comme nous l'avons dit, ne manquent jamais aux fêtes données aux arts ou consacrées aux arts, assistaient à cette représentation avec la plus haute aristocratie de Rio : la marquise de Maceyó, la

vicomtesse de Parana, la vicomtesse d'Abrantès, la comtesse d'Iguassu, la vicomtesse de Mont-Alegro, et un mot, toute la cour. L'empereur et l'impératrice ont remercié madame Stolz [Stoltz] par un collier de brillants et de perles, œuvre du plus haut goût de MM. Valais et Marin, qui sont les Froment-Meurice de Rio-Janeiro. Cette couronne, qui est une vraie couronne impériale, vaudrait un très-grand prix, si elle n'avait pas le prix inestimable d'avoir été donnée d'une manière tout impériale.

La moralité de ceci, c'est qu'il faut aller à Rio-Janeiro quand on a beaucoup de talent.

Du reste, les journaux de Paris ont répondu comme un écho sonore aux journaux du Brésil. Voici, par exemple, comment M. Fiorentino raconte cette fête.

« Madame Stolz [Stoltz] vient de quitter le Brésil après une série de brillantes représentations données sur le théâtre impérial de Rio-Janeiro. Dans sa soirée à bénéfice, on s'est livré à de telles extravagances, que je n'oserais les rapporter, sur la foi des journaux, si elles ne m'avaient été confirmées par des témoins oculaires. Le spectacle se composait d'une scène de *Charles VI*, du troisième et du quatrième acte de la *Favorite* et d'un ballet. Laissons de côté le vacarme, les trépignements, les rappels, les avalanches de fleurs, les chapeaux jetés en l'air, et les mouchoirs agités. Ce ne sont là que les préliminaires obligés de la fête. Mais voici où le bon commence. Une artiste, une rivale qui, dans tous les autres pays du monde, en supposant qu'elle n'eût pas arraché les yeux de la bénéficiaire, se fût tenue à l'écart, boudant dans un coin de la loge, et n'eût certes pas figuré dans ce cortège triomphal, à Rio, par un miracle de modestie, de cordialité et de bon goût, digne d'être à jamais célébré dans l'histoire du théâtre, cette rivale et cette artiste s'est avancée vers la rampe, et, saluant le public, a prononcé ces mots d'une voix émue : « Permettez, messieurs, qu'une artiste qui partage votre enthousiasme pour le rare talent de madame Stolz [Stoltz] vienne, elle aussi, lui offrir un tribut d'admiration, de reconnaissance et d'amitié. » S'adressant ensuite à la cantatrice : « Acceptez, madame, le faible hommage que je vous rends aujourd'hui comme artiste, comme amie et comme sœur. »

« Jugez si un tel public, monté au plus haut degré de frénésie imaginable, est resté froid en présence de cette scène réellement belle et émouvante ! Ce phénomène de bonté et d'abnégation s'appelle madame Caudiani, et le présent qu'elle offrait à madame Stolz [Stoltz], c'était une couronne de plumes rares et des plus beaux papillons du pays. Ceci se passait après la scène d'Odette. Mais, à la fin du spectacle, et après le duo de la *Favorite*, madame la vicomtesse d'Abrantès, se penchant sur le rebord de son avant-scène, a tendu le bras vers l'artiste, et, aux applaudissements prolongés de la salle entière, lui a présenté sur un coussin, brodé de sa main, une couronne d'or enrichie de diamants. Quarante-quatre rubans d'une égale largeur pendaient de cette couronne, et, sur chacun de ces rubans, on lisait, brodé en lettres d'or, le nom d'une des premières dames de la ville, qui offraient à la cantatrice ce riche cadeau. On ne saurait faire les choses plus galamment ni avec plus de magnificence. »

N'est-ce point assez dire que le pays du soleil est aussi le pays des arts, que les fêtes de l'intelligence s'encadrent merveilleusement dans les fêtes de la nature ? L'empereur du Brésil, qui connaît l'Europe parce qu'elle est un peu sa patrie (on sait que sa mère était une archiduchesse d'Autriche), tend une main protectrice à tout ce qui, avec une renommée justement acquise, arrive du vieux monde apportant un beau livre, un beau tableau, une belle voix, un grand talent dans tous les arts.

C'est qu'il faut ici le proclamer hautement, toute la haute société de Rio-Janeiro se distingue par l'éclatant accueil qu'elle fait aux œuvres du génie, et, seul, M. Coelho leur servirait de Mécène, si la puissante sagesse de l'empereur don Pedro n'avait pas suffi pour renouveler le siècle d'Auguste à l'autre bord de l'Océan.

LORD PILGRIM.

No. 150	TITLE	Nouvelles
	JOURNAL	<i>L'Entr'acte</i>
	DATE	Dimanche 22 août 1886
	ISSUE/YEAR	No. 235; 55 ^e année
	AUTHOR	
	PAGES	2
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

Nouvelles

Les *Disparus*. – Sous ce titre, M. H. Roger de Beauvoir publie une série d'anecdotes et de détails biographiques très intéressants. Le rédacteur du *Figaro* nous parle aujourd'hui de Rosine Stoltz.

Née en Espagne, en 1815, et venue de bonne heure en France, elle fut protégée à ses débuts par Mme la duchesse de Berri. Elle chanta le *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*] avec un tel succès qu'elle adopta le nom du personnage dans lequel elle arrivait du premier coup à la célébrité ; à partir de ce jour, elle s'appela Rosine sur le conseil de Rossini.

Puis on la vit dans la *Juive*, dans *Guido et Ginevra*, dans *Benvenuto Cellini* où, sous les traits d'Ascanio, elle chantait avec un charme adorable le bel air : « Mon âme est triste », la perle de la partition.

Le 2 décembre 1840, elle créa la *Favorite* avec un succès éclatant.

Hector Berlioz, qui n'était tendre pour personne et s'était toujours montré particulièrement désagréable à son égard, désarma à peu près ce jour là.

« Mme Stoltz, disait-il dans un feuilleton des *Débats*, a bien joué et chanté la dernière scène, très difficile, mais dramatiquement conçue. Ce rôle est de ceux qui lui feront honneur. Sa voix, qui, je ne sais pourquoi, n'a pas son éclat ordinaire dans les premières scènes, reprend toute sa puissance à partir de l'air du troisième acte, sans en rien perdre jusqu'à la fin. »

Pour qui passait alors sous la tente du célèbre auteur de la *Damnation de Faust*, cet éloge mitigé était considéré comme un véritable dithyrambe.

Mme Rosine Stoltz était, en effet, en même temps qu'une chanteuse de grand style, en possession d'un contralto superbe et pénétrant, une artiste de passion, une tragédienne lyrique de premier ordre.

Le directeur d'alors de l'Opéra était Léon Pillet, qui, tout féru d'admiration pour sa pensionnaire, fut plus heureux que n'avait été le roi Alphonse auprès de Léonor, et partagea avec elle son « sceptre et sa couronne » ; il la protégea à un tel point, qu'il avait invité tous les compositeurs à écrire pour elle tout un répertoire nouveau. Nous n'oserions dire que l'altière et jalouse

souveraine ait eu, au même degré que la reine Anne, le don de se faire aimer dans son royaume. Elle a laissé un assez méchant souvenir de sa royauté.

Elle avait, après la *Favorite*, chanté la *Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Don Sébastien [Roi] de Portugal*, enterrement en cinq actes, le *Lazzarone* d'Halévy, où elle était, dit-on, charmante au premier acte, en pêcheur napolitain, et en dragon au deuxième. *Othello [Otello]*, *Marie Stuart*, *l'Étoile de Séville*, avec de grands succès. Mais, pendant ce temps, elle avait amassé bien des haines. Des coulisses et du foyer des artistes où couvait la révolte contre ses procédés despotiques, la sédition avait gagné les abonnés, les familiers de l'Académie de musique.

L'orage grondait sourdement ; il éclata à la première de *Robert Bruce*, qui, deux fois déjà, avait été remise au dernier moment. En présence des mauvaises dispositions du public, Mme Stoltz déchira en scène un mouchoir magnifiquement brodé, en laissant échapper un mot malsonnant à l'adresse des spectateurs.

Bien entendu, il y eut un brouhaha dans la salle. L'artiste dut quitter la scène. Le rideau tomba et ne se releva que pour présenter le régisseur qui vint annoncer la résiliation de l'engagement de Mme Stoltz.

Du coup, la trop irascible grande artiste perdit sa couronne, et en même temps elle entraîna son roi dans sa chute. C'en était fait de la direction Pillet-Stoltz.

M. Pillet se retirait, cédant son privilège à MM. Duponchel et Nestor Roqueplan, laissant 400,000 francs de dettes, que MM. Duponchel et Roqueplan prenaient à leur charge.

Cependant, comme tout s'oublie en France, sept ans s'étant passés depuis la révolution de *Robert Bruce*, Mme Stoltz reparut à l'Opéra dans la *Favorite*, où elle retrouva son triomphe d'autrefois, et y chanta jusqu'en 1856, comme nous l'avons dit.

Depuis, elle a beaucoup voyagé en Autriche surtout, et, en France, est devenue baronne et a, paraît-il, encore le petit mot pour pleurer sur ses anciens camarades, même les plus célèbres. On la rencontre quelquefois à pied, très voilée, cherchant des appartements, car elle a la réputation de prendre presque autant que Mme Augustine Brohan un vif plaisir aux déménagements.

On a prétendu qu'elle s'était adonnée au mysticisme le plus avancé et avait publié, sous le titre de *Dictées spirites*, un volume écrit sous la dictée même de Marie-Antoinette.

Mais c'est un simple potin. La reine Marie-Antoinette, on s'en doute bien, ne lui a rien dicté du tout.

No. 151	TITLE	Celles qui s'en vont. Madame Stoltz.
	JOURNAL	
	DATE	1903
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

Celles qui s'en vont : Mme Stoltz

Rose Niva Stoltz naquit en Espagne, le 13 février 1813, d'une mère française qui, quelque temps après la naissance de sa fille, vint à Paris et fut portière d'une maison du boulevard Montparnasse. La petite Rose, protégée par la duchesse de Berry, fut élevée au couvent des Bénédictines de la rue du Regard. Comme elle paraissait avoir une belle voix, la duchesse de Berry la fit entrer au Conservatoire dans la classe de Choron.

De 1829 à 1832 elle chanta aux concerts de la rue de Vaugirard et obtint un si vif succès dans le rôle de Rosine [Rosina] qu'elle adopta ce prénom.

De 1834 à 1838 elle chanta à Bruxelles, à Amsterdam et à Anvers. Sa réputation s'établit surtout à la Monnaie de Bruxelles et elle passa de là à l'Opéra de Paris. Après y avoir chanté la *Juive*, les *Huguenots* et *Don Juan* [*Don Giovanni*], elle créa en 1840, le rôle de Léonore, de la *Favorite*. Le lendemain, elle était célèbre et dès lors elle régna sans conteste aussi bien sur le public de notre grande scène lyrique que dans l'esprit de son directeur, M. Pillet.

Pendant plus de sept années, elle triompha, abusant même de son pouvoir pour éloigner de la scène ou faire chuter toutes ses rivales.

Mais, le 1^{er} mai 1847, le soir de la première représentation de *Robert Bruce*, soit émotion, soit fatigue, sa voix baissa subitement d'un quart de ton lorsqu'elle commença le grand air du second acte.

Théophile Gautier raconte que les amis de la cantatrice ayant voulu applaudir quand même, des « chut », des sifflets et même des injures violentes furent adressés à l'artiste qui quitta la scène dans un état d'exaspération folle.

Mme Stoltz refusa de reparaître devant le public de l'Opéra et elle prit sa retraite. Cette retraite marqua la fin de la direction Pillet.

Cependant, en 1856, elle chanta encore une fois à l'Opéra, la *Favorite*, puis le rôle de Fidès du *Prophète*. Mais sa voix était usée ; elle renonça définitivement au théâtre.

En 1836 elle avait épousé M. Lécuyer de Rouen. Devenue veuve, elle se remaria d'abord avec le baron de Kirchendorft, puis veuve une seconde fois, avec le comte de Lesiagnano.

Mme Stoltz avait acheté, au Vésignet, une superbe propriété dans laquelle elle fit construire un théâtre antique. Elle vendit, il y a quelques années, cette propriété à Mme Hériot.

No. 152	TITLE	Bloc-notes parisiens. Rosine Stoltz.
	JOURNAL	
	DATE	1903
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	Tout-Paris
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

Bloc-Notes Parisien Rosine Stoltz

On nous annonce la mort de Rosine Stoltz... Ce nom ne vous dit rien ? Ce fut pourtant celui d'une grande cantatrice, non, ceci n'est pas tout à fait exact, d'une grande artiste lyrique, ce qui n'est pas la même chose. Mais il faut remonter loin en arrière, car c'est elle qui créa Léonore, de la *Favorite*, il y a plus d'un demi-siècle, en 1840, et j'ai ouï dire qu'aucune autre Léonore ne lui fut comparable.

Ce fut une carrière étrange, curieuse et rapide en même temps, que celle de cette incomparable artiste, qui vient de mourir presque centenaire – elle avait plus de quatre-vingt-dix ans – mais qui a si bien disparu depuis cinquante ans, que d'aucuns se sont écriés, en apprenant sa mort : « Tiens ! Elle était donc encore vivante ? » Elle était née en Espagne, en février 1813, et, toute enfant, avait été amenée à Paris par sa mère, qui occupa modestement une loge de concierge, au boulevard Montparnasse. Par la protection de la duchesse de Berry, la petite Rose Niva – ceci est le vrai nom de Rosine Stoltz – fut élevée au couvent des Bénédictines de la rue du Regard. Mais, en même temps, par ordre de la princesse, qui avait remarqué la jolie voix de sa protégée, elle suivit les cours du Conservatoire et reçut les leçons du célèbre professeur Choron.

En 1834, elle fit un voyage en Belgique et débuta au théâtre du Parc, dans la comédie ; puis partit pour la Hollande, où elle se mit à chanter l'opéra, *Tancrede* [*Tancredi*], *Otello*, *Il Barbiere* [*Il barbiere di Siviglia*], et fut ensuite engagée à la Monnaie de Bruxelles, où, de 1835 à 1837, elle eut une série de succès. Un soir, le célèbre ténor Nourrit, qui était venu donner des représentations dans la capitale de la Belgique, l'entendit, fut frappé de ses qualités et la fit engager à l'Opéra, où elle débuta en 1838, par le rôle de Rachel, dans la *Juive*, continuant ses débuts par les rôles de Valentine, des *Huguenots*, et de Donna Anna, de *Don Juan* [*Don Giovanni*].

En 1840, elle créa le rôle de Léonore de la *Favorite*, écrit spécialement pour sa voix de contralto, par Donizetti.

La première représentation fut presque une chute, voici ce qu'écrivit, à son sujet, un gazetier du temps : « Les applaudissements, si toutefois il y en eût, furent rares ; cette musique si simple sembla mesquine, ces mélodies si naturelles parurent pauvres, et à part le quatrième acte – celui-là avait été composé et écrit

en *trois* heures, après dîner, au dessert – qui fut de prime abord jugé comme une œuvre hors ligne, la réussite de l'ouvrage, réussite, d'ailleurs, très médiocre, fut due au mérite de l'ouvrage, bien moins qu'à la réunion de trois artistes hors ligne, Duprez, le débutant Barroilhet et surtout Mme Stoltz, qui s'y éleva à un degré de supériorité qu'elle n'atteignit jamais depuis dans aucun autre rôle. »

S'il en fut ainsi, et tout prouve que le dire du gazetier est absolument exact, comment se fit donc l'« immense succès » ? Oh ! mon Dieu, d'une façon bien simple, par un hasard. L'ouvrage, qui avait réussi à demi, « sans opposition et sans enthousiasme », c'est Théophile Gautier qui le dit ainsi, « ne faisait pas d'argent », lorsqu'une danseuse ignorée jusque-là, et qui avait « dansé » et « chanté » à la Renaissance, deux ans auparavant, Carlotta Grisi, débuta dans un pas intercalé au second acte de la pièce ; le succès de la danseuse fut immense, celui de l'opéra ne le fut pas moins ; la réaction se fit, soudaine ; le public se trouva charmé par cette musique, que, jusque-là, il avait écoutée à peine. L'élan du succès était donné ; il ne s'arrêta pas.

* * *

Mme Stoltz resta neuf années à l'Opéra, et y régna seule, sans partage, ne supportant personne à côté d'elle. Elle mettait tout son art à éloigner ou à faire tomber ses rivales, dominant de toute son autorité altière le directeur de l'Opéra, Léon Pillet, dont elle avait fait son esclave le plus soumis. Mais, en agissant ainsi, elle avait accumulé bien des haines contre elle. Ces inimitiés causèrent sa chute, qui entraîna celle de Léon Pillet, qui ne voulut pas lui survivre, à l'Opéra, et la suivit dans la retraite.

C'est le 1^{er} mai 1847, à la première représentation de *Robert Bruce*, lequel, par parenthèse, n'était que l'adaptation française de *La Donna del Lago*, de Rossini, – le livret ayant été traduit et mis au point par Alphonse Royer et Gustave Vaëz, les librettistes ordinaires de l'Opéra, à cette époque, – au second acte, lorsque Rosine Stoltz, qui jouait le rôle de Marie, attaqua le grand air de : *Oh que de larmes !!* soit émotion, soit indisposition, elle se troubla, et sa voix descendit d'un quart de ton. Le public parisien, toujours poli et patient, ne broncha pas, ce fut la « claque » intempestive qui déclencha l'orage, des *chut !* répondirent aux bravos inutiles qui redoublèrent, alors les sifflets se mêlèrent de l'aventure, et de l'orchestre jaillirent quelques épithètes mal sonnantes.

Le lendemain de l'algarade, Mme Stoltz déclara qu'elle quittait l'Opéra ; elle prit, en effet, sa retraite, après une dernière représentation de la *Favorite*, où elle fut, dit-on, admirable. Sa carrière, à l'Opéra, très brillante, très enviée, dura donc neuf années ; il est vrai que pendant ces neuf années, elle y fut seule, ou à peu près, à porter tout le poids du répertoire.

Depuis lors, engagée de loin en loin sur les scènes de province et de l'étranger, où elle joua presque exclusivement son rôle de la *Favorite*, toujours altérée de ce Paris où elle avait été reine jusqu'au scandale, elle tenta d'y reparaître en 1856, et joua le rôle de Fidès dans le *Prophète*, mais c'en était bien

fini, la voix était usée, la cantatrice ne fit qu'entrer et sortir. Depuis lors, on n'avait plus guère entendu parler d'elle.

* * *

Dans les derniers mois de 1870, Alphonse Royer, qui n'était plus l'auteur fringant de 1840, mais déjà un bon vieux, logeait à Tours, pendant la guerre, chez un bourgeois de la ville, qui était violoncelle au Grand Théâtre. Celui-ci ayant appris qu'il avait l'honneur d'héberger le librettiste de la *Favorite*, se crut obligé de lui donner sérénade tous les soirs, et le pauvre Royer, ennuyé d'entendre racler régulièrement, de neuf heures à minuit, tantôt :

Pour tant d'amour, ne soyez pas ingrate.

Ou bien encore :

O mon Fernand, tous les biens de la terre...

finit par se réfugier à l'hôtel de l'Univers, ayant lâché l'admirateur symphoniste.

Un soir, qu'à table, il nous racontait cette anecdote – il racontait volontiers, aimable, spirituel et charmant conteur – je lui demandai curieusement :

– Mon cher ami, dites-nous donc comment était Mme Stoltz ?

– Elle est vieille, fit-il en riant.

– Oui maintenant, mais autrefois ?

– Ah ! autrefois, c'était une créature bien intéressante, qui à force d'énergie et de volonté s'était faite ce qu'elle était, c'est-à-dire une grande artiste, nerveuse, passionnée, violente, dramatique au delà de tout. Son talent était inégal, incorrect, mais d'une puissance sauvage. Avec une voix de contralto qui manquait d'étendue et qui était de qualité médiocre, elle en était arrivée à produire des effets extraordinaires. Elle jouait, elle chantait la situation, comme jamais personne, avant ni après elle...

– Etait-elle jolie ?

– Etrange, séduisante, c'était une gaillarde qui n'avait pas froid aux yeux, et à qui il ne fallait pas résister. Elle fut comédienne, mais elle était née impératrice, elle aurait fait une admirable Catherine de Russie. Elle avait la passion de la domination, elle ne l'a exercée que sur Léon Pillet, mais elle l'a dominé de toute sa hauteur.

– Et avec vous, comment était-elle ?

– Charmante, tout à fait charmante... quand elle n'avait pas ses nerfs.

Et le bon Royer ajoutait, souriant et bonhomme, en envoyant au plafond une bouffée de fumée mélancolique :

– Et il me semble me souvenir qu'elle les avait souvent ses nerfs... mais je ne suis pas bien sûr... il y a si longtemps !

Tout-Paris

No. 153	TITLE	L'Actualité. Le secret de la « Favorite » : Lettres inédites de la Stolz.
	JOURNAL	<i>L'éclair</i>
	DATE	15 août 1907
	ISSUE/YEAR	
	AUTHOR	
	PAGES	
	SOURCE	F-Pn, Arts du Spectacle, RO-5729

**L'ACTUALITÉ
LE SECRET DE LA « FAVORITE » : LETTRES INÉDITES DE LA
STOLZ**

A propos d'un anniversaire. – Un roman philosophique. – Lettres intimes. – Les sentiments d'une âme délicate. – L'arrière saison d'une tragédienne lyrique. – L'énigme. – Vers le mysticisme

C'était, ces jours-ci, l'anniversaire de la mort de Rosina Stolz [Rosine Stoltz], comtesse de Ketchendorf, princesse de Lesignano, duchesse de Goldi de Bassano, princesse de la Paix, créatrice de la *Favorite*.

Sa fosse à Pantin, pressée entre les tombes les plus humbles des pauvres gens, sans dalle et sans entourage, n'a toujours que la croix de bois noir, aux titres écrits en hâte et effacés par la pluie, que les trois personnes qui suivaient son cadavre y plantèrent le jour de l'enterrement.

Et pourtant, grande artiste et grande dame, cœur mystérieux mais d'une délicate sensibilité, elle méritait mieux que ce cruel abandon.

Si retirée du monde, nul ne l'abordait plus, et ceux-là ne sont pas nombreux qui peuvent témoigner de ce qu'avait d'exalté et d'ému ses sentiments. Un jour, un jeune homme idéaliste, séduit par ce qui restait de beauté à cette femme, et par l'ascendant d'un aussi grand nom, timidement s'approcha, murmura les mots qui flattent. Elle se retourna, daigna sourire et lui tendit la main – comme à un fils.

Une correspondance souvent hâtive, philosophique quelquefois, par certains côtés énigmatiques, s'engagea qui, si nous avons le droit de la parcourir, nous livrera peut-être la clef de cette âme mystérieuse – et un peu de son secret. Ces lettres remontent à 1884 ; la Stolz [Stoltz] avait alors 70 ans.

Voici quelques billets choisis à dessein. Le début, c'est quelque éloge discret, quelques vers accueillis.

Rien n'est heureux comme le poète. Il peut tout dire sans offenser.
Quoi de plus aimable qu'un rayon matinal venant raviver le rayon
de la veille.

Qu'avez vous donc à vous faire pardonner lorsque vous m'offrez une sympathie fraternelle que la mienne avait déjà sollicitée.

Le petit bagage contenu dans l'enveloppe m'a fait grand plaisir ; les *Harpes d'or*, me touchent profondément ; en les relisant, je me prends à songer... Une mélancolie naturelle traverse mon esprit ; un regret vient tout finir.

Vendredi, minuit.

ROSA.

Le commencement d'amitié se poursuit : honnête et très innocent ; mais dans les billets d'une femme à un homme, la malice cherche toujours à lire.

Un jour, on dit :

Je vous attendrai, le chapeau sur la tête et le cœur en faction.

Un autre jour, gaie et légère :

Bonsoir et bonne nuit, bons rêves... J.v.a.b.

Qu'on ne s'y méprenne pas : ces épanchements sont tout platoniques. Elle aime à se rappeler, dit-elle dans une autre lettre, « notre conversation toute moralement philosophique. » C'est une nuance à laquelle elle tient et qu'elle souligne.

Je pars d'un jour à l'autre. J'espère à mon retour que vous oserez me revoir, et nous reprendrons ensemble le cours de notre *philosophie amicale*.

A ce soir. Comme vous, je me réjouis. Quelle douce chose que l'amitié bien simple et bien cordiale.

R.

Cependant elle a voulu se hausser, dans une circonstance gracieuse jusqu'à la poésie : elle n'a pas le don, et son aimable attention risque de compromettre tant de franche neutralité :

Ce n'est pas le moment de se parler amour
Il faut, pour en causer, attendre encore un jour.
Et si votre âme, alors, n'est pas trop en souffrance,
Nous verrons, s'il se peut, la mettre en délivrance.
Il faut sacrifier en faveur de l'honneur
Un tout petit passé qui fait rêver mon cœur !...
Puis, avec loyauté, comprenant mon langage,

Vous me répéterez ce charmant badinage
Qui fait tout mon bonheur... qui fait tout mon chagrin
Et qui donne à ma nuit le soleil du matin !!

ROSA.

Minuit du 28 ou 29 février 1884.

Ce n'est qu'un badinage. Nous allons toucher à quelque plaie de son cœur, et peut-être au secret de son farouche isolement :

Cher ami,

Je me suis levée ce matin poursuivie par une mélancolie telle, que je chasserais volontiers tous souvenirs qui rattachent ma pensée à cette ingratitude meurtrière qui règne sur toutes choses.

Quel est donc ce fléau terrible qui conduit ainsi l'humanité vers ce crime abominable qui devient son propre malheur et la pousse toujours vers la calomnie ?

La vie n'est pas une fleur, non, et son parfum est loin de servir de contre-poison à nos misères.

ROSA.

Pourquoi ce dégoût et ces larmes ? Quelles souffrances se cachent en cette sensibilité blessée ? Nous lisons, sans comprendre, qu'il importe qu'une mission soit accomplie, dont celui qui a mérité sa tendresse confiante, s'est bien voulu charger :

Mon...trop jeune ami,

Vous me parûtes gêné dans votre dernier serrement de mains... et pourtant, n'était-ce pas une bonne action que vous consentiez à commettre ?

En acceptant cette tâche très délicate, vous faisiez pour Dieu *ce qu'une femme ne pouvait accomplir*, sans risquer une blessure ou éprouver un refus... ce qui eût été un dommage vis-à-vis de notre devoir ici-bas.

Merci donc, mon bien cher collaborateur, merci de votre médiation. Soyez certain que cela vous portera bonheur.

Je dis « nous », heureuse peut-être de me confondre dans la récompense que le Tout-Puissant vous accordera.

Sachant mon affection, je ne puis que vous dire,

A vous,

ROSA.

Mardi, 9 h. du soir.

Une douleur intime, ignorée, dévore celle qui, après avoir connu les ivresses de la scène et les triomphes du monde, n'éprouva plus de contentement que dans l'ombre et la solitude.

Mon cher X...

La gaîté factice de notre pauvre ami me cause une défaillance véritable.

Ses yeux qui recèlent parfois une douceur d'enfant s'assombrissent souvent et montrent une préoccupation terrible, qui est déjà, par deux fois, venue me frapper.

Le découragement doit inévitablement traverser cet esprit, sans ressource, qui n'a même pas le loisir de se retremper dans l'espoir d'une vie laborieuse ou tout au moins occupée.

Quel dommage et combien je m'en sens attristée !

Quelle leçon, même ! Et que de réflexions une intelligence comme la vôtre peut tirer de ce spectacle alarmant.

Vous qui avez été heureux près d'une mère, plaignez ce pauvre abandonné, soutenez-le de toute votre force, dans vos conversations touchez de temps en temps aux sujets graves de l'existence, sans effleurer pourtant les sources douloureuses...

Je mets toutes ces idées sous l'égide de votre amitié pour moi, en leur offrant en échange le plus pur de mes sentiments tendres et affectueux...

ROSA.

Nous ne voulons pas savoir, nous ne voulons pas comprendre : il y a là un secret qui n'est pas à nous. Pourtant il est peut-être la clef de l'énigme ; il nous pourrait peut-être expliquer pourquoi cette recluse était déjà morte au monde, quand la mort la vint chercher... Triste, désenchantée, et la bouche amère, elle avait trouvé dans la foi son suprême refuge :

Cher ami,

Je voulais, dès hier, répondre à l'impression que me causait votre lettre, mais le cœur me manque à l'âme.

Le dégoût me prend souvent pour les hommes et les choses.

Laissons donc flotter ma triste barque dans le désastre, et qui sait : Dieu me réserve peut-être une consolation...

J'ai aimé, aidé les malheureux sans sonder les phases de leur misère et aucune ingratitude (aucune !) ne m'ayant été épargnée, hélas, j'en gémissais, j'en pleure quelquefois, mais je n'ai jamais de désespérance... Que Dieu soit loué : JE CROIS.

A bientôt.

ROSA.

Elle s'était fait faire un tombeau à Juilly, dans la paix religieuse du cloître... Ce tombeau, toujours vide, attend celle qu'on porta dans le corbillard des pauvres, à Pantin, où elle repose, abandonnée, sous une croix de bois noir.

No. 154	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Cinquième étude. Tamburini.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 24 novembre 1839
	ISSUE/YEAR	No. 64
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	597-599
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
Cinquième étude.
TAMBURINI.**

Antonio Tamburini est encore un enfant de cette féconde Italie, qui semble se consoler de la déchéance du peuple-roi dans les splendeurs de sa glorieuse famille d'artistes.

Né à Faenza, le 28 mars 1800, il reçut de son père, Pasquale Tamburini, professeur de musique dans cette ville, cette éducation précoce des premières années, qui dispose les natures d'élites aux destinées qu'elles doivent accomplir. Mais le jeune instrumentaliste, qui, dès l'âge de neuf ans, occupait avec distinction sa place à l'orchestre, éprouvait d'instinctives tendances vers une autre carrière ; et on le vit, un peu plus tard, figurer dans les chœurs de l'église et sur le théâtre de sa ville natale. Ses succès à l'église et au théâtre furent également remarquables, et lui valurent les encouragemens de Mombelli père, de madame Pisoni, et de quelques artistes célèbres, qui eurent occasion d'entendre le jeune virtuose. Sa vocation fut alors décidée, et à dix-huit ans il débuta avec éclat au théâtre de Cento, à Bologne, dans un opéra de Generali ; puis à Mirandola et Corregio, où il excita un vif enthousiasme. Le bruit de ses succès appela sur lui l'attention des impresarii de l'Italie, et, en 1819, il accepta un engagement pour le théâtre de Plaisance, où l'on se souvient toujours de sa brillante apparition dans la *Cenerentola* et l'*Italiana in Algeri*. La même année, nous le voyons à Naples ; Pavesi, Generali, Mercadante écrivent pour lui, et lui permettent d'ajouter à ses triomphes quelques créations originales.

Chassé de Naples par les troubles de 1820, Tamburini paraît successivement à Florence, Livourne, Turin et Milan. Ce fut dans cette dernière ville qu'il rencontra Mlle Marietta Gioja (aujourd'hui Mme Tamburini), avec laquelle il chanta *Il Posto abbandonato* [*Il posto abbandonato*], que Mercadante venait d'écrire pour eux.

Mlle Marietta Gioja, que Tamburini a associée à sa brillante destinée, est fille du célèbre chorégraphe de ce nom, mort en 1826 ; sa mère, d'origine française par le comte Gaëtani, son père, que la révolution de 89 avait éloigné de la France, était veuve en premières noces du marquis de Missiallia. Héritière d'une grande fortune que son mari lui laissa, à condition qu'elle ne se remarierait pas, elle épousa secrètement Gioja ; mais ce mariage ayant été divulgué, elle fut

jetée dans un couvent, d'où elle ne sortit que par la protection de Marie-Caroline. Cette femme, d'une grande beauté, qui a préféré à son opulente condition l'amour qu'elle avait conçu pour un artiste pauvre et besogneux, a eu trois enfans, une fille et deux fils, de son union avec Gioja. La fille est aujourd'hui Mme Tamburini.

Ce fut vers cette époque, quelque temps avant son mariage, que Tamburini eut la douleur de perdre sa mère, victime d'une terrible catastrophe. Son affliction fut telle qu'il eut l'idée de se retirer du monde, et de demander à l'Église un asile. Heureusement pour l'art, dont il est l'une des gloires, la demande de Tamburini fut repoussée, du moins quant à sa réalisation immédiate, à cause de sa qualité d'artiste dramatique. Le temps, la réflexion et la noble passion de virtuose, le ramenèrent bientôt après à ses études, à ses travaux, à ses rêves encore inachevés qui lui promettaient un bel avenir.

Appelé à Trieste, Tamburini s'arrêta à Venise, cédant à cette curiosité sympathique qu'éprouvent toutes les poétiques imaginations à l'aspect des ruines d'une grandeur déchue. Les empereurs d'Autriche et de Russie se trouvaient alors dans la vieille cité des doges. Soit qu'ils eussent manifesté le regret de ne pas entendre le jeune et déjà illustre chanteur, soit que l'autorité locale ne voulût pas laisser échapper l'occasion d'ajouter un charme et un plaisir aux fêtes brillantes qu'elle donnait à ses hôtes, Tamburini, sur le point de partir pour sa destination, fut arrêté par ordre supérieur, et conduit, avec tous les égards dus à son talent, jusqu'à la salle d'opéra, où il resta prisonnier deux jours, pour concourir aux représentations que LL.MM. devaient honorer de leur présence. Son succès fut immense. Rome, Palerme et Naples, qui furent ensuite le théâtre des triomphes du célèbre *basso*, ont conservé le souvenir de son passage. On raconte qu'à Palerme et à Naples il eut l'étrange et inexplicable bonheur de suppléer mesdames Linarini et Boccabadati, qui, par timidité ou par caprice, ne voulurent pas exécuter leurs cavatines. Ce tour de force, dit un écrivain de Palerme, provoqua des tonnerres d'applaudissemens frénétiques ; quinze fois il fut redemandé avec fureur à la fin de l'opéra.

Après avoir fait pendant deux ou trois ans l'admiration et le charme des dilettanti de Naples, Tamburini reprit le cours de // 598 // ses pérégrinations d'artiste ; et nous le trouvons à Vienne (Autriche), en 1827 et 1828. La troupe miraculeuse qui réunissait David, Rubini, Donzelli, Lablache, Cicimara, Ambroggi, Boticelli, Bassi, mesdames Mainvielle [Fodor-Mainvielle], Rubini, Mombelli, Ungher [Unger], Sontag, Giudetta Grisi, Dardanelli et Grimbaun, venait de quitter cette capitale. Tamburini réussit néanmoins à enthousiasmer un public encore tout ému des solennités incomparables auxquelles il avait récemment assisté ; et il partagea avec Rubini l'honneur d'être décoré de la médaille du Sauveur par la municipalité royale et impériale de Vienne. Cette faveur n'est point une banalité sans prix, car, parmi les étrangers, nous ne connaissons que Wellington qui l'ait obtenue.

L'Angleterre accueillit ensuite l'artiste nomade, et confirma, par ses suffrages, la brillante réputation que lui avaient faite l'Italie et l'Autriche. Ce fut durant le séjour de Tamburini à Londres que M. Robert, alors directeur de notre

Opéra-Italien, parvint à l'engager pour plusieurs années. Son début à la salle Favart eut lieu en octobre 1832, et l'enthousiasme des dilettanti parisiens, que six années n'ont pas épuisé, consacra définitivement les droits et la supériorité du *Rubini des basse-tailles*.

De tous les chanteurs italiens, Tamburini est peut-être celui que la nature a favorisé le plus de ses dons. C'est en effet à la nature qu'il doit cette belle organisation qui a fait de lui un des premiers artistes de notre époque. On peut être un très grand chanteur et n'avoir pourtant au théâtre que de fort médiocres succès, si l'extérieur de l'homme n'est pas, au point de vue musical, en harmonie avec les qualités morales du chanteur. Eh bien ! Tamburini réunit au plus haut degré les diverses qualités qui font l'artiste complet.

Il y a dans toute sa personne une régularité et une désinvolture qui doivent plaire, et qui préviennent tout de suite en sa faveur ; sa taille, sans être trop haute ni trop puissante, est bien prise, et révèle à la fois la grâce et la force de l'artiste ; les traits de sa figure sont d'une régularité parfaite, ils annoncent la douceur et l'intelligence ; sa tête est noblement attachée sur son cou, et exprime la fierté et l'élévation de son âme ; dans tous ses mouvemens brille la distinction, l'élégance, sans raideur et sans contrainte. Il est facile de comprendre quel parti Tamburini doit tirer de tous ces avantages physiques, qui sont encore rehaussés par le bon goût et la vérité de ses costumes ; car Tamburini est, sous ce rapport, un des acteurs qui ont poussé le plus loin la recherche, et on peut même dire la coquetterie, sans cependant jamais blesser les convenances ou la fidélité historique des personnages qu'il est chargé de représenter. Son jeu et sa pantomime ne sont pas moins distingués que sa personne ; ses gestes sont sûrs, exacts, réguliers ; ils sont, en un mot, ce qu'ils doivent être. Jamais de l'exagération, jamais des écarts, jamais la plus petite inconvenance, même dans les rôles les plus entraînants et les plus bouffons. Sa tenue dans les rôles sérieux est noble et soignée ; dans les rôles tragiques, son action est véhémement, chaleureuse et, pour nous servir d'une expression consacrée au théâtre, il brûle les planches.

Ce sont là certainement de grandes et rares qualités, que l'artiste doit à la nature et à l'éducation exquise par laquelle il a perfectionné son intelligence. Ceux qui ont vu Tamburini dans le monde n'ont jamais trouvé l'homme inférieur à l'artiste. Cette expression de douce mélancolie, qui se réfléchit sur ses traits et se reproduit dans sa conversation, excite un vif intérêt et le fait rechercher de tous ceux qui le voient et l'entendent. L'estime qui l'entourne, et les nombreuses amitiés qui se sont attachées à sa personne, attestent que Tamburini compte autant d'amis que d'admirateurs.

Mais occupons-nous du chanteur.

Il appartient à ce genre de basses qui n'atteignent ni les extrémités de l'aigu, ni les profondeurs du grave ; c'est un baryton, mais de ceux que leur organe rend propres à chanter même les parties de basses. Sa voix descend jusqu'au *la* grave, et monte jusqu'au *fa* aigu ; elle embrasse donc treize sons ; c'est la véritable étendue du baryton. Cette voix est remarquable surtout par la

pureté de son intonation, par sa sonorité, sa plénitude, son mordant et sa pureté. Elle est d'une égalité toute particulière, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de chanteur qui possède un organe plus uni que le sien dans toutes ses parties. Prenez cette voix dans les détails, vous n'y trouverez rien de reprochable ; prenez-la dans l'ensemble, vous serez forcé d'avouer qu'il n'existe rien de plus parfait. L'analyse et la synthèse ont dirigé simultanément ses études, et lui ont donné tout ce qu'il est possible d'attendre de ce double travail de l'intelligence.

Tamburini doit à ces efforts simultanés cette expression, cette netteté qui se font remarquer dans l'émission de sa voix. Le son qu'il produit est toujours pur, délicat, moelleux ; ses inflexions toujours précises et légères. A notre avis, cette voix est plutôt faite pour le genre brillant et gracieux que pour le chant tragique et fort. Mais on ne le trouve pas moins admirable dans la cantilène sentimentale et de passion, qui est aujourd'hui un des caractères les plus déterminés de l'école italienne. Ainsi, pour le genre brillant, Tamburini peut servir de modèle dans les rôles de dandini et du barbier ; pour le genre sentimental et de passion, on ne peut pas être plus entraînant qu'il ne l'est dans *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*] et les *Puritani* [*I Puritani*]. Ce n'est pas cependant qu'il lui soit défendu de s'élever jusqu'aux effets puissans de la tragédie : quand on l'a vu dans l'adagio final de *Lucia* :

Elle è moi sangue
Io l'ò tradita,

et dans le fameux duo d'*Otello*, il n'est plus permis de douter qu'il ne pût, s'il le vouait, atteindre à la plus haute expression dramatique.

Tout ce que l'étude de la vocalisation produit de plus fini, tout ce que la méthode peut donner de plus correct, se rencontre chez cet admirable chanteur. Nous n'en connaissons pas un autre qui possède à un aussi haut degré l'art d'enfler le son, de le soutenir et de le diminuer par gradation. Il ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'intonation et du *portamento*. La force de sa voix est toujours calculée de manière à ne jamais affecter péniblement l'oreille, et il la jette avec vigueur, sans laisser apercevoir le moindre effort ; il ne domine pas les chœurs et l'orchestre comme Lablache, mais il se fait entendre à travers chœurs et orchestre, et quoique son organe vibre éclatant et fort, il ne perd jamais ce velouté qui en fait le charme principal.

Son *portamento* se conserve également pur dans tous les degrés de l'échelle diatonique. Soit que Tamburini ait à rendre un chant large et développé, soit qu'il chante à voix pleine ou à demi-voix, soit qu'il se produise dans les sentiers capricieux de la fioriture et de la fantaisie, ce qu'il fait est toujours marqué au coin et bon goût et de la bonne méthode. Ce qui a rendu surtout cet artiste populaire, c'est ce torrent de fioritures faisant irruption de son gosier, et allant se répandre sur tout son auditoire : la volubilité et la flexibilité de son organe sont quelque chose d'extraordinaire ; il brode, il enchevêtre les notes et les traits, comme pourraient le faire les ténors et les soprani les plus hardis. Il faut avoir assisté à l'assaut incroyable de vocalisation auquel se livrent Rubini et Tamburini dans le duo de *Mosé* [*Mosè in Egitto*], pour se faire une idée de

l'étonnante facilité de l'instrument de Tamburini. On sait ce que Rubini peut faire dans ce genre : c'est la perle la plus fine de ce joyau dont Tamburini est un des plus beaux diamans. Il n'y a pas de hardiesse que Rubini ne tente, point de difficultés ou de caprices auxquels il ne se livre avec une perfection toujours désespérante : eh bien ! // 599 // Tamburini, dans ce morceau, ne le cède à son rival ni en agilité, ni en audace, ni en précision.

Mais le chant le plus richement formulé, les broderies les plus fines et les mieux exécutées, ne seraient qu'un insipide jeu de notes, s'ils n'étaient accompagnés du sentiment de la déclamation et de l'accent dramatique, qui donnent au chant le coloris et la vérité ; c'est par ce sentiment et cet accent que Tamburini s'est fait reconnaître comme un des chanteurs les plus accomplis de l'époque, et c'est aussi par là qu'il agit d'une manière irrésistible sur les masses et sur les véritables connaisseurs.

Ainsi, comme acteur, Tamburini ne laisse rien à désirer ; comme chanteur, il ne connaît point de rival ; comme homme, il partage avec Lablache et Rubini une réputation justifiée par son esprit, son amabilité et des qualités de l'ordre le plus élevé.

ESCUDIER.

No. 155	TITLE	Tamburini. (Dans <i>Don Juan</i> .)
	BOOK	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> . 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par Al. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires. Paris: Marchant, etc., 1841-1848.
	AUTHOR	J. Chaudes-Aigues
	PAGES	[1-4]
	SOURCE	F-Po, dossier d'artiste

TAMBURINI (DANS *DON JUAN*).

Encore un chanteur, celui-ci, qui eut à lutter contre une foule de circonstances contraires avant de pouvoir entrer franchement et librement dans la voie où le poussait sa vocation ! Né à Faenza, en mars 1800, Antonio Tamburini fut d'abord destiné par son père, professeur de musique dans ladite ville, à devenir un simple joueur de flûte ou de violon. L'instrument, et non la voix, semblait devoir être son lot et son domaine ; si bien que, malgré ses tendances manifestes pour une autre carrière, il était forcé par son père à faire sa partie dans les orchestres, dès l'âge de neuf ans. Peu à peu, cependant, la persistance de son goût particulier parvint à surmonter les obstacles, et lui fut enfin permis de se faire entendre, tour à tour, dans les chœurs soit de l'église, soit du théâtre, où madame Pisaroni et le père de madame Mombelli furent singulièrement frappés de ses heureuses dispositions. Enhardi par l'approbation de juges aussi compétens que ceux que je viens de dire, le jeune Antonio, arrivé à sa dix-huitième année à peine, débuta successivement à Bologne, à Mirandola et à Corrège, et il excita dans ces trois villes un enthousiasme des plus sincères et des plus vifs. L'année suivante, engagé au théâtre de Plaisance, il y fit une apparition qui lui ouvrit sur-le-champ la route de Naples, où Mercadante et quelques autres compositeurs célèbres se hâtèrent de lui confier plusieurs ouvrages nouveaux.

Tamburini n'avait encore que vingt ans et n'était que depuis deux ans au théâtre, lorsque, forcé de quitter Naples à cause des dissensions intérieures qui éclatèrent en 1820 dans cette capitale, il se vit sollicité à la fois par les théâtres de Florence et de Livourne, de Turin et de Milan. A cette même époque, et au moment le plus flatteur de son jeune triomphe, Tamburini faillit être enlevé tout-à-coup aux arts : la mort de sa mère, aimée par lui jusqu'à l'adoration et au culte, le plongea dans une douleur si profonde, qu'il songea sérieusement à entrer au cou- // [2] // vent [couvent]. Mais une nouvelle affection, grave et pure comme l'avait été la première, réussit bientôt à lui rendre le désir de vivre au milieu du monde ; il épousa une charmante femme, aussi habile cantatrice que gracieuse personne, mademoiselle Marietta Gioza [Gioja].

Quelque temps après son mariage, Tamburini, chargé de nouvelles couronnes, et se rendant à Trieste, où il était appelé, passa par Venise, où il fut retenu deux jours pour chanter devant les empereurs de Russie et d'Autriche.

Cela fait, il reprit la route de sa destination. Trieste lui préparait un aussi beau triomphe que les villes diverses dans lesquelles il s'était fait entendre précédemment. Tout de même pour Rome et pour Palerme, qu'il s'en fut visiter après Trieste, et pour Naples, où son talent excita une sympathie plus grande encore, si c'est possible, qu'en 1819.

Mais il arrive un moment, dans la vie des artistes, où les applaudissemens de leur pays ne suffisent plus à alimenter leur amour de la gloire ; les couronnes tressées par des mains compatriotes leur paraissent alors légères et insuffisantes, et ils ont soif de voir leur talent apprécié par l'étranger. Quand cette heure sonna pour Tamburini, il n'eut que l'embarras du choix, car il était demandé en même temps en Angleterre et en Autriche. L'Autriche l'attira d'abord. Lorsque Tamburini se rendit à Vienne, cette capitale était encore sous le charme des souvenirs qui venaient de lui laisser en partant les Sontag, les Ungher, les Mainvielle [Fodor-Mainvielle], les Rubini, les Lablache, etc. Eh bien ! chose remarquable ! Tamburini sut prolonger tout seul, pour son propre compte, l'enthousiasme provoqué par ses glorieux prédécesseurs, et la médaille du Sauveur lui fut décernée par la municipalité royale et impériale de Vienne, comme témoignage d'estime et d'admiration. Ce ne fut qu'au bout de deux ans d'un séjour triomphal à Vienne que notre chanteur songea sérieusement enfin à visiter l'Angleterre, où tous ses précédens succès reçurent une solennelle et éclatante confirmation. Engagé par M. Robert, alors directeur de notre Théâtre-Italien, Tamburini partit de Londres pour la France dans le courant d'octobre 1832, et à la fin du même mois il débutait dans la salle Favart, à la grande satisfaction du beau monde parisien, qui se hâta de joindre ses *bravos* à ceux des dilettanti italiens, autrichiens et anglais.

A dater de ce jour, la réputation de Tamburini ne fit que s'accroître ; si bien qu'à l'heure où j'écris ces lignes, quoiqu'il y ait neuf ans bientôt qu'il chante pour la France, Tamburini est accueilli, chaque fois qu'il paraît en scène, par des acclamations aussi nombreuses et aussi bruyantes qu'à l'époque de sa première apparition.

Ce prodigieux et durable succès est justifié et au-delà, il faut bien le dire, par l'admirable talent de l'artiste auquel il s'adresse. Tamburini réunit, en effet, // [3] // assemblage bien rare ! les qualités naturelles et les qualités acquises, l'inspiration et la méthode, un instrument précieux en lui-même et la science parfaite de cet instrument. Tamburini est ce qu'on appelle techniquement un baryton, c'est-à-dire une de ces basses auxquelles les limites extrêmes de l'aigu et du grave sont également fermées. J'ajouterai, toutefois, que, par une propriété toute particulière de son organe, Tamburini est parfaitement en état de chanter sa partie de basse, dans l'occasion. Sa voix, s'étendant du *la* grave au *fa* aigu, c'est-à-dire possédant un registre de treize sons, est vibrante, pleine, mordante et pure, et toujours maîtresse d'elle-même, soit pour l'accentuation, soit pour l'intonation. Une autre qualité de cette voix remarquable à tant de titres, c'est d'être surtout d'une parfaite égalité.

Ceci est fort singulier à dire, mais ceci est vrai : lorsqu'on entend pour la première fois Tamburini, on s'attend tout d'abord à ce que cet homme va vous

surprendre par la force plutôt que par la grâce ; on ne compte pas le moins du monde sur de la finesse et de la légèreté. Lui, cependant, le grand chanteur, à peine s'est-il assuré de son instrument, à peine a-t-il préludé et s'est-il mis un peu à l'aise, le voilà qui se confie à son gosier et à son étoile ; et alors, tout ce qu'on peut imaginer de plus souple, de plus délié, de plus fin, de plus ingénieusement ouvré, si je puis dire, il le prodigue avec une infatigable persévérance, peu soucieux en apparence de s'arrêter. Des sons plus moelleusement tendres que ceux-là, une articulation plus délicate, nul chanteur au monde ne saurait se flatter de les posséder. Tamburini n'a point de rivalité à craindre dans *le Barbier* [*il Barbiere di Siviglia*], par exemple, ou dans *l'Elisir d'amore*, ou telle autre pièce de la même famille ; ce qui ne veut point dire, pourtant, que le genre gracieux soit son unique ressource et sa spécialité. Tamburini n'excelle pas moins dans la musique passionnée que dans la musique spirituelle ; les grands élans lui vont aussi bien que les badinages ; la musique dramatique a en lui un aussi fidèle et aussi intelligent interprète que la muse comique ; son talent sait peindre le sentiment, si fort qu'il soit, avec autant de bonheur qu'il sait exprimer la fantaisie. Qui ne se souvient de Tamburini dans *les Puritains* [*I Puritani*], dans *la Gazza ladra*, dans *Lucia di Lammermoor* ? Ces diverses partitions, sans oublier *Otello*, justifient éloquemment mes assertions.

Je ne dois point oublier de dire qu'entre autres mérites, Tamburini possède au degré suprême le mérite de contribuer sans égoïsme à l'effet des masses vocales désignées sous le nom de chœurs. Il ne montre point alors, comme tant d'autres chanteurs, l'envie de tout écraser à son profit ; il ne tient que sa place et rien de plus ; il ne cherche pas à accaparer pour son compte toute l'importance ; il exécute sa partie avec la conscience et la modestie du premier choriste venu, se proposant le succès de l'ensemble avant toute chose et tout simplement. // [4] //

Un mot maintenant sur Tamburini comme acteur. Tamburini a beaucoup de noblesse et de distinction sur la scène. Quoiqu'un peu fort pour sa taille, son corps est bien pris, très-souple et même élégant. Dans les rôles de soldat jovial, comme le soldat de *l'Elisir d'amore*, ou de soldat sensible et mélancolique, comme le père de Ninette, l'héroïne de *la Gazza ladra*, il réussit également à satisfaire les juges les plus difficiles, soit par sa pantomime, soit par son jeu. Résigné et sombre ici, rieur et facétieux là-haut, je l'ai vu passer de l'un à l'autre caractère, dans la même semaine, avec un rare bonheur. L'énergie qu'il fait paraître dans *Lucia di Lammermoor*, sa froideur cruelle et implacable dans *Lucrezia Borgia*, composent, réunies aux expressions différentes que je viens de dire, un total assez respectable même pour un comédien qui ne serait que comédien. On peut donc deviner l'effet que Tamburini doit produire, quand tout cela n'est, pour ainsi dire, qu'un hors-d'œuvre de sa part et comme un accompagnement naturel de sa voix. Où Tamburini se surpasse lui-même, en tant qu'acteur, c'est dans le rôle de Don Juan. Il est impossible d'être plus dégagé que lui, plus heureux, plus amoureux, plus alerte ; Mozart et Hoffmann, les deux artistes qui ont le mieux interprété, chacun à sa façon, l'aventurier poétique de l'Espagne, n'avaient certes pas rêvé un idéal plus parfait. Comme il sait bien s'y prendre pour séduire cette pauvre Anna ! Et cette malheureuse Elvire ! comment évitera-t-elle, je vous prie, de tomber dans des pièges si galamment tendus ? Et

toutes ces autres femmes, épouses ou jeune filles, le moyen qu'elles ne soient pas les dupes, tôt ou tard, d'un homme qui a tant de grâces dans sa personne, et surtout qui chante si bien !

Tout au rebours de bien des célébrités d'abord bruyantes, et qui peu à peu s'effacent comme le vain bruit du vent, Tamburini a vu sa réputation croître d'année en année depuis qu'il a été adopté par la société parisienne. Aussi, quand j'aurai ajouté à tout ce qui précède que Tamburini est aimé, comme homme, de tous les gens qui le connaissent ; qu'il est père d'une charmante famille, dans laquelle se fait surtout remarquer une jeune fille de quatorze ans, belle comme le jour et spirituelle comme un ange, vivant portrait de sa mère ; quand j'aurai dit cela, ne serai-je pas en droit d'écrire pour conclusion unique, au bas de cette page : Tamburini, grand artiste et homme heureux ?

J. CHAUDES-AIGUES.

No. 156	TITLE	Début de Pauline Garcia à Londres
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 21 mai 1839
	ISSUE/YEAR	No. 37; 2 ^e année
	AUTHOR	P. Richard
	PAGES	305-306
	SOURCE	Journal

DÉBUT DE PAULINE GARCIA À LONDRES.

Mlle Pauline Garcia [Pauline Viardot] vient de débiter au théâtre italien de Londres avec le plus brillant succès. C'est par le rôle de *Desdemona* qu'elle a fait son premier pas dans la carrière dramatique et elle a su s'y montrer la digne sœur de l'infortunée Malibran, la véritable fille du célèbre Garcia : cela devait être ainsi. Nous avons assez entendu cette jeune cantatrice pour la savoir digne de porter le nom de Garcia, nom bien heureux, il faut le dire, pour une débutante. Ces glorieux souvenirs ont valu à Mlle Pauline Garcia l'accueil le plus encourageant, mais ils étaient en même temps pour elle une lourde responsabilité, un juste sujet d'appréhension. Son premier morceau, un air de *Costa*, intercalé dans la partition de Rossini, aurait dû se ressentir davantage de cette première impression, si nous ne savions le degré de fermeté et pour ainsi dire de certitude où la direction de // 306 // ces études a déjà conduit cette artiste encore adolescente. Quant aux effets dramatiques de ce magnifique rôle, ils ont tous été comme on dit *enlevés*, parce qu'ils ont été chantés avec une expression vraie et compris avec un sentiment profond. En ceci, c'est la nature qui marche en première ligne, l'art ne suit qu'à distance. Le public, qui ne peut et ne doit point faire cette distinction a tout autant et tout aussi justement applaudi aux belles facultés de la jeune virtuose qu'à ce qu'elle doit à de persévérantes études. Plusieurs fois rappelée, soit après le final de la malédiction, soit après la belle scène de la romance du saule, Mlle Garcia a eu pour début une véritable ovation. Nous la savons trop véritablement artiste pour craindre que ce premier et magnifique succès ait aucune fâcheuse influence pour son avenir ; elle sait trop bien quelle magnifique carrière s'ouvre devant elle, et combien il lui faudra de persévérance et de travail seulement pour se maintenir au rang glorieux qu'elle a conquis. Mais se maintenir c'est trop peu. Dans les arts, il faut avancer toujours : celui qui s'arrête recule.

Ce n'est point ici le lieu de raconter quelle a été la marche de l'éducation musicale de Mlle Pauline Garcia, de dire par quelle voie elle a si promptement atteint un degré d'élévation que bien des artistes regarderaient avec orgueil comme un brillant apogée ; toutefois nous croyons devoir révéler quelques faits relatifs aux études spéciales de la jeune cantatrice.

À l'époque où mourut Mme Malibran, quelques personnes mal instruites, je n'ose dire mal intentionnées, ont répandu des bruits peu favorables au caractère personnel du ténor Garcia, père de l'illustre artiste. Il est pourtant

certain que jamais père ne montra plus de sollicitude pour l'avenir de ses enfans, et qu'il fit et dirigea constamment avec une persévérance infatigable leur éducation musicale. Chacun sait quel admirable maître de chant c'était que Garcia. Mlle Pauline avait été merveilleusement préparée par lui à entreprendre avec succès le travail de la voix, mais elle perdit son père étant encore enfant, et alors même que son illustre sœur mourut elle touchait à peine à l'époque où une jeune fille peut sans danger commencer le travail fatigant des études premières. Pendant un court séjour que Mme Garcia la mère vint faire à Paris, chez le pauvre Adolphe Nourrit (qui fut aussi un élève de Garcia), il se passa ce que je vais raconter. Un artiste, homme d'infiniment d'esprit et de savoir, ami intime de Mme Malibran, mais ignorant sans doute ce que c'était qu'une éducation vocale et quelle était surtout la supériorité des Garcia dans cet enseignement, vint proposer à la malheureuse mère de confier l'instruction de Pauline à Rossini, qui consentait volontiers à s'en charger. Je n'ai point oublié l'effet étrange que produisit sur cet homme excellent le refus de Mme Garcia ; il ne pouvait concevoir par quelle complète aberration d'esprit il était possible de préférer au grand maestro, à la plus grande gloire de notre époque, qui ? un jeune homme presque inconnu, Manuel Garcia, le frère de la jeune fille, et, à défaut de lui, une femme, la mère de Pauline. Le résultat a complètement prouvé combien était sage et prudente la détermination de Mme Garcia, et grâces lui en soient rendues ! L'éloignement de Manuel, son fils, alors en Italie, a laissé à cette excellente mère tout le poids de l'éducation de sa fille ; confiante en ses forces et aussi en l'excellence des principes sur lesquels repose la méthode de l'école de Garcia, elle a rempli sa tâche tout entière et de la façon la plus glorieuse. Ce serait, en effet, une sorte de phénomène, que l'histoire de cette famille de virtuoses qui nous a donné trois cantatrices de premier ordre, je ne dis pas de mérite semblable, Mme Malibran Garcia, Mlle Pauline Garcia, Mme Manuel Garcia, élèves, la première de son père, la seconde de sa mère, la troisième de son mari, si la simple raison ne pouvait tout expliquer. – C'est ce que nous tâcherons de faire prochainement.

P. RICHARD.

No. 157	TITLE	Études sur les artistes contemporains. Sixième étude. Mlle Pauline Viardot.
	JOURNAL	<i>La France musicale</i>
	DATE	Dimanche 15 décembre 1839
	ISSUE/YEAR	No. 67; 2 ^e année
	AUTHOR	Escudier
	PAGES	625-627
	SOURCE	Journal

**ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.
Sixième étude.
MLLE PAULINE GARCIA.**

L'art a-t-il ses rares privilégiées, comme les royautés sociales devant lesquelles s'inclinent les peuples ? Et la providence a-t-elle voulu que certaines familles fussent héréditairement marquées au front du signe glorieux d'une sorte de prédestination organique ?

Il est permis de le croire en présence de cette grande renommée des Garcia, qui, depuis trois siècles, jette un éclat si vif et toujours nouveau, à travers les phases diverses de l'histoire musicale en Europe. Et Dieu nous garde de regretter que la nature, si du moins ce privilège de famille est son ouvrage, ait donné, en le constituant, un démenti à ses lois ou à nos paradoxes d'égalité originelle ! car nous lui avons dû MARIA MALIBRAN, qu'une mort prématurée a ravie à notre admiration, et nous lui devons PAULINE GARCIA [Pauline Viardot], dont les premiers pas dans la carrière où son illustre sœur a laissé d'impérissables souvenirs, ont été d'éclatans triomphes.

Mlle Pauline Garcia (Ferdinande-Laurence), née le 18 juillet 1821, est fille d'Emmanuel Garcia [Manuel Garcia] et de Jacquina Sitcher, sa femme. Présentée au baptême le 29 août de la même année, dans l'église paroissiale de Saint-Roch, elle eut pour parrain le célèbre compositeur Joseph-Ferdinand Paër, chevalier de la légion-d'honneur, membre de plusieurs académies, et alors directeur de la musique de la chambre du roi, et pour marraine, S.E. la princesse Prascovie de Galitzin, née comtesse de Schouvaloh. Ce fut une double adoption prononcée sur un berceau par l'art et par le monde ; par l'art, dont l'enfant devait devenir plus tard l'une des gloires ; et par le monde, qu'elle devait honorer, comme femme et comme artiste, par les rares qualités de son esprit et de son cœur.

À l'âge de trois ans, Pauline Garcia quitta Paris avec sa famille, qui, après un séjour de deux ans à Londres, se rendit à New-York, puis de là au Mexique. La guerre civile dans ce malheureux pays suivit de près sa déclaration d'indépendance, et tous les partis qui le divisaient ayant pour ainsi dire organisé, au mépris du droit des gens, le vol et brigandage contre les étrangers, Emmanuel Garcia dut songer à s'éloigner du théâtre de tant de désolations. Il partit donc de Mexico, en 1829, avec sa jeune famille et la troupe qu'il dirigeait. Mais durant le trajet, à travers les montagnes qui séparent cette ville de la mer, l'escorte même

qui lui avait été donnée pour le protéger le dépouilla complètement, et l'abandonna, lui, sa femme, ses enfans et ses camarades, sans ressources et presque nus, au milieu des gorges froides et inhabitées où le crime avait été consommé. Emmanuel Garcia perdit dans cette catastrophe, dont les moindres incidens sont restés dans la mémoire de sa fille, plus de six cent mille francs, laborieuse moisson de ses voyages et de ses travaux. Il parvint néanmoins à s'embarquer, et bientôt sa noble passion d'artiste, ses préoccupations paternelles et les soins que réclamait l'éducation de ses enfans, le consolèrent des désastres du passé. Au cœur des artistes, la résignation est toujours d'espérance, car elle est une intuition de l'avenir.

Mlle Pauline Garcia avait reçu à Mexico des leçons de piano de Marcos Véga, organiste de la cathédrale ; mais l'interruption forcée qui l'est suivit fit bien vite oublier à l'enfant ce qu'elle avait appris. Ce fut pendant les longs loisirs de la traversée que son père lui fit commencer ses premières études de chant, sur des morceaux de musique en canon qu'il composait exprès pour elle avec des paroles appartenant à toutes les langues. Nous avons vu ces curieux documens, véritable vocabulaire polyglotte en musique, qui, tout en accoutumant l'oreille et la voix de l'enfant à cette exécution d'ensemble qui constitue aujourd'hui un des beaux côtés de son talent, l'a familiarisée de bonne heure avec différens idiomes. A six ans, Pauline parlait déjà quatre langues ; le français, l'espagnol, l'italien et l'anglais, avec une égale facilité. Elle y a joint depuis l'allemand, qu'elle manie avec une aisance toute germanique.

Cette précoce instruction, donnée par Emmanuel Garcia à ses enfans, a été le prétexte et l'occasion d'une calomnie que la malveillance gratuite des uns et la jalousie haineuse des autres ont malheureusement accréditée contre le père de Maria et de Pauline. On a dit qu'il forçait contre nature leur développement physique et moral ; le fruit de son intelligente persévérance a été dénoncé à l'indignation publique comme le résultat d'une tyrannie de tous les jours et de tous les instans, d'une violence barbare exercée sur de jeunes organisations avec l'opi- // 626 // niâtre [l'opiniâtre] d'un maniaque. C'est là un abominable mensonge contre lequel nous protestons au nom de celle qui n'est plus qu'un glorieux et triste souvenir, et au nom de sa digne sœur, qui conserve avec un religieux respect les moindres témoignages de l'affectueuse sollicitude dont le grand artiste a entouré ses premières années !

A peine arrivée à Paris, en 1829, la jeune Pauline fut confiée aux soins de M. Meysenberg, habile professeur, qu'une mort obscure a frappé depuis, et qui donna à son élève d'excellens rudimens de piano. Sous sa direction, Pauline fit de rapides progrès, et, bien mieux encore, elle acquit l'art et la science du travail. Cédant au goût prononcé qu'elle ressentait pour cet instrument, elle passa trois ans à faire uniquement des exercices de doigté ; puis, au bout de ce long labeur, qui effraierait les résolutions viriles les plus tenaces, elle déchiffra, pour son coup d'essai, le septuor de Hummel. On sait dans le monde musical que Pauline est devenue une pianiste de première force, et que Liszt, avec qui elle a exécuté les compositions les plus difficiles et les plus compliquées de Bach, voulait qu'elle fût et qu'elle restât pianiste. Pauline, que la fatigue de ses études et les dangers qui en pouvaient résulter pour sa santé, ont décidée à abandonner le piano, ne le

cultive plus aujourd'hui que pour ne laisser raidir ses doigts à l'accompagnement.

Il n'y a guère que trois ans que Mlle Pauline Garcia a commencé à étudier sérieusement la musique de chant. Jusque-là elle n'avait fait que feuilleter et déchiffrer toutes les partitions connues et inconnues. Néanmoins, sa jeune intelligence, dans cette course prématurée à travers les innombrables productions des compositeurs dramatiques, avait eu déjà le bonheur et le mérite de comprendre les mélodies de Schubert, qu'elle a toutes copiées de sa main, à un âge où cette œuvre de patience ne pouvait être que le résultat d'un enthousiasme solitaire et spontané.

Le moment venu de donner à ses études de chant une direction solide et durable, Mlle Pauline Garcia s'imposa des exercices pénibles de vocalisation, qui avaient pour but d'égaliser et de perfectionner son organe. Après avoir épuisé ceux que son père avait composés pour Maria, elle s'en créa elle-même, utilisant ainsi les principes de composition et d'harmonie qu'elle avait reçus de Reicha. C'est donc à tort que l'on a prétendu que la jeune cantatrice s'était formée avec le concours du violon. Jamais elle n'a essayé de lutter avec cet instrument ; car le service qu'elle a rendu à de Bériot, son beau-frère, en écrivant tous les accompagnemens de ses célèbres études, n'intéresse nullement le travail personnel auquel elle se livrait.

C'est à Bruxelles, dans l'isolement de la famille, et sous les yeux d'une mère dont les conseils éclairés ont pour ainsi dire tout l'honneur de cette belle éducation musicale, que Mlle Pauline Garcia accomplit ses dernières études ; c'est à Bruxelles, dans quelques salons ouverts aux artistes, qu'elle s'habitua à chanter en public, préludant ainsi par des succès de petit comité à ses grands succès dramatiques ; c'est à Bruxelles enfin que, le 15 décembre 1837, elle chanta pour la première fois dans un concert au bénéfice des pauvres. De Bériot concourut à cette intéressante solennité qui a si noblement ouvert la carrière de l'art à la sœur de l'infortunée Maria, de cette femme si digne des regrets dont le célèbre virtuose venait d'honorer la mémoire par le deuil d'un long silence. A cette occasion, la société philharmonique fit frapper deux médailles, l'une pour Pauline, et l'autre pour Bériot ; le moule en fut brisé immédiatement après. Nous avons vu celle de Mlle Garcia. D'un côté se trouve le portrait de Léopold, roi des Belges, de l'autre cette inscription : *Hommage de reconnaissance et d'admiration à Mlle Pauline Garcia – 15 Décembre 1837. – Société Royale de philanthropie de Bruxelles, concert au profit des pauvres de l'Hôtel-de-Ville.*

Ce témoignage d'une bonne action et d'un beau triomphe, fait à juste titre l'orgueil de la jeune cantatrice qui l'a obtenu ; c'est le premier fleuron de la couronne qui rayonne aujourd'hui à son front d'artiste.

Après quelques autres succès non moins brillans en Belgique, Mlle Pauline Garcia part avec sa mère et M. de Bériot pour l'Allemagne. Partout, sur leur passage, les populations s'empressent autour des artistes voyageurs pour les entendre et les applaudir. A Berlin et à Dresde, ils sont salués par de royales admirations ; une riche parure en émeraudes est envoyée par la reine à Pauline.

A Francfort, elle chante un duo avec Mlle Sontag, devenue comtesse de Rossi, qui était à la veille de son départ pour l'ambassade de St-Pétersbourg, et la grande dame, sitôt ravie à la scène par le monde dont elle est un des ornemens, se souvient avec bonheur des jours où, ennoblissant leur rivalité dans une étreinte fraternelle, Malibran et Sontag ployaient sous les couronnes que l'enthousiasme du public des Italiens faisait pleuvoir sur leurs têtes.

Mlle Pauline Garcia et sa mère quittent l'Allemagne dans l'été de 1838, et, après un séjour de quelques mois à Bruxelles, reviennent à Paris où déjà M. de Bériot se trouvait. On se souviendra long-temps et toujours du magnifique concert que les deux artistes donnèrent au théâtre de la Renaissance, le 15 décembre, anniversaire de celui de Bruxelles, qui fut la première manifestation publique de la jeune artiste. Dans ce concert, elle chanta un air de Costa, difficile par lui-même à cause de la grande extension de voix qu'il exige, et rendu plus difficile encore par les souvenirs douloureux qui y rattachaient le nom de sa sœur Maria ; en outre, un air de M. de Bériot et la *Cadence du Diable*, imitée du *Songe de Tartini*, que Pauline accompagna elle-même au piano avec une grâce et une habileté qui seules auraient suffi pour révéler sa merveilleuse organisation musicale.

Le second concert dans lequel Mlle Garcia se fit entendre, fut celui donné par la *France musicale*, dans la magnifique salle de M. H. Herz, et auquel concoururent Lablache, Rubini et Ivanoff. Elle y chanta avec un immense succès l'air de *Freyschütz* [*Der Freischütz*], en allemand, et le *trio de la Création*, avec Lablache et Rubini. Cette solennité artistique, que nous rappelons avec un légitime orgueil, consacra la naissante renommée de la grande musicienne, en révélant l'admiration précision, la fermeté, la hardiesse et la puissance de cette voix, aussi habile à chanter dans les morceaux d'ensemble, qu'à dire seulement les plus difficiles compositions de l'école allemande. Les salons de Paris s'emparèrent alors de ce talent si jeune encore et pourtant si complet ; et un moment on put se croire aux beaux jours de Maria Malibran.

Pauline s'enivrait de ses premiers succès dans le monde, dont sa sœur avait fait les délices, lorsque l'offre d'un engagement lui fut faite pour le théâtre Italien de Londres. Elle accepta. Son début au *Kings-Theatre* eut lieu le 9 mai 1839, dans *Othello* [*Otello*], sublime création de Shakespeare et de Rossini, à laquelle elle a su donner une physionomie nouvelle malgré les désespérantes traditions de Mme Pasta et de Mme Malibran, et puis dans la *Cenerentola* où nous l'avons vue à notre tour déployer autant de grâce et de simplicité que de passion énergique et forte dans le drame de Shakespeare. L'Angleterre musicale a retenti long-temps du bruit des triomphes de la jeune cantatrice. Devenue l'âme et l'ornement de toutes les réunions de l'aristocratie et même de la cour, elle a été admise souvent, durant son séjour à Londres, à l'honneur de chanter dans l'intimité de la reine Vittoria [Victoria], et elle a reçu directement les témoignages les plus flatteurs de sa royale affection. // 627 //

M. Viardot, directeur du théâtre Italien de Paris, étant allé à Londres, engagea Mlle Pauline Garcia pour la saison qui devait commencer le 1^{er} octobre. Déjà elle avait reçu des propositions pour notre Académie royale de Musique ;

mais la crainte de ne pouvoir supporter seule le poids d'un immense répertoire l'avait prudemment décidée à ajourner une ambition à laquelle elle n'a pas renoncé, nous l'espérons du moins.

L'impatience était grande d'entendre la jeune cantatrice et de la voir en face de ce public parisien, qui n'a pas toujours sanctionné les suffrages par lesquels on arrive jusqu'à lui. Toutes les loges des Bouffes étaient louées un mois à l'avance, pour trois représentations. Le début de Pauline est du 8 octobre, et il restera dans la mémoire des contemporains comme le plus beau triomphe qui ait été obtenu sur notre scène lyrique depuis l'infortunée Maria Malibran. La débutante parut dans ce même rôle de Desdemona, qu'elle venait pour ainsi dire de créer à Londres, après l'avoir étudié, non d'après les artistes qui l'avaient joué avant elle, mais dans Shakespeare lui-même, dont elle possède admirablement la langue. Grande tragédienne et grande cantatrice, elle dépassa les hautes espérances qui l'avaient saluée à son entrée en scène. On fut surtout frappé de l'étendue de cette voix qui donne le *fa* grave et s'élève dans le même trait jusqu'au *do* aigu, ce qui fait une étendue de deux octaves et demie. Phénomène d'organisation que nous croyons sans précédent. On remarqua également la consciencieuse exactitude de l'artiste dans l'exécution de ses costumes. Nous savons qu'en effet elle ne s'en remet à personne du soin de les régler, et qu'elle les copie elle-même d'après les modèles existant à la Bibliothèque royale. Cette fidélité historique a été une innovation heureuse dans le second acte de *Cenerentola*, où l'intelligente Cendrillon a substitué aux costumes de fantaisie usités jusqu'alors, le véritable costume du grand siècle.

Après la *Cenerentola*, que Mme Mombelli et Mlle Sontag n'ont jamais chanté avec plus d'esprit, de verve et de bonheur, la troisième pièce de début de Mlle Pauline Garcia fut *il Barbiere di Siviglia*. Nous devons à la vérité de déclarer que cet essai ne répondit pas tout d'abord aux espérances des admirateurs de la jeune cantatrice, et que Rosine [Rosina], malgré le luxe éblouissant de sa vocalisation, peut-être même à cause de cela, ne fut pas la Rosine que nous avions imaginée. Et cependant, comme Desdemona, comme Cendrillon, Rosine avait enlevé son public ! Mais, nous ne le dissimulerons pas, les applaudissements frénétiques qui firent de la première représentation du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] un triomphe pour Pauline, étaient un hommage à la grande musicienne assez habile pour dissimuler, sous l'éclat de ses improvisations mélodiques, le trouble accidentel de sa mémoire, bien plus qu'à l'interprète de la pensée du compositeur. Heureusement, dès la seconde représentation, Mlle Pauline Garcia a pris une glorieuse revanche ; et depuis, le rôle de Rosine a été joué et chanté par elle avec une admirable perfection.

Nous venons de rendre un compte fidèle des succès et des triomphes qui, dans le cours d'une année, ont élevé si haut le nom de Pauline Garcia. Il y a là mieux que des promesses, sans doute, car Londres et Paris ont donné plus que des encouragements ; mais que la jeune et intéressante artiste, objet de cette étude, se garde de méconnaître les solennels engagements et les devoirs que sa glorieuse fortune lui impose ! Intelligence dramatique, intelligence musicale, organisation privilégiée, elle réunit au plus haut degré tous les dons, tous les avantages, toutes les facultés qui constituent la grande tragédienne et la grande cantatrice. Avec un

si merveilleux ensemble de ressources et de moyens, à un âge où la vie du cœur, de l'imagination et de l'esprit n'est encore que de l'espérance, s'arrêter ce serait déchoir !

Mlle Pauline Garcia, nous l'avons dit ailleurs, a une physionomie d'une sévérité noble et expressive ; sa démarche est solennelle et grave, sans raideur ; sa tenue a, tout à la fois, de l'abandon et de la majesté. Comme Maria Malibran, sa sœur, elle a l'œil ardent et mobile, le geste toujours naturel et vrai. Sa taille est svelte, élancée ; sa chevelure d'un noir brillant ; elle a le teint d'une Espagnole passionnée ; en un mot, tout est artiste en elle : les yeux, la tête et le cœur.

Sa voix qui réunit les sons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu, présente de frappantes analogies avec celle de Mme Manuel Garcia. On reconnaît facilement que toutes deux ont été formées à cette puissante école des Garcia qui, seule, a le secret de tels prodiges. La voix de Mlle Pauline, toujours pleine, égale et juste, vibre avec éclat, surtout dans le médium et dans les cordes basses. Elle se prête avec une admirable flexibilité à tous les accens, à la douleur, à la joie, au désespoir ; et le coloris dramatique dont elle revêt les moindres nuances du sentiment et de la passion, est un véritable phénomène de vocalisation qui échappe à l'analyse.

Aussi richement douée par la nature, par l'art et par sa propre science, Mlle Pauline Garcia porte en elle-même le témoignage et la sanction de son droit, droit de conquête à la fois et de naissance, aux hautes destinées qu'elle poursuit. D'un seul bond, qu'on nous pardonne l'expression, elle s'est fait la première place parmi les illustres talents, honneur et orgueil de la scène italienne ; c'est beau, mais ce n'est pas assez. Intelligence supérieure sous tous les rapports, imagination riche et puissante, artiste et compositeur, Mlle Pauline Garcia ne nous a pas dit encore son dernier mot ; et nous avons la conviction que l'avenir couronnera par quelque grande œuvre de si glorieux débuts.

ESCUDIER.